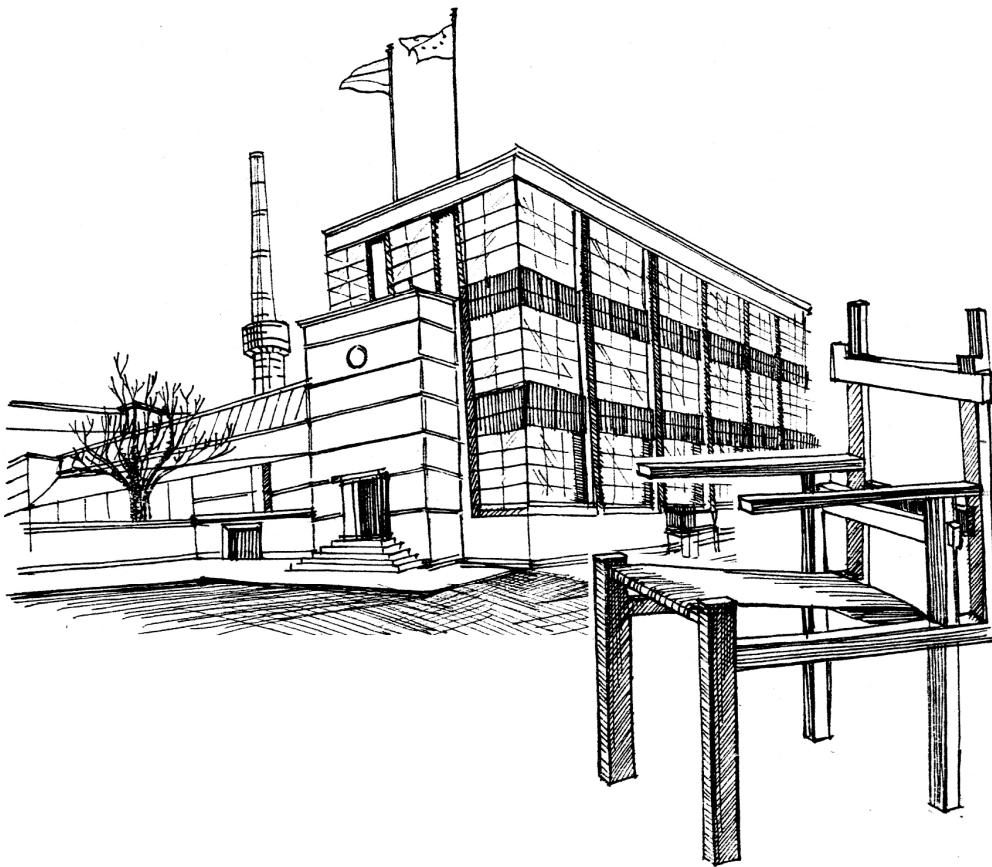


МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА

Г.Л.КОПТЄВА

ДИЗАЙН МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА

Конспект лекцій для студентів 5 курсу денної форми навчання напрямку
1201 - «Архітектура» спеціальності 7.120102, 8.120102 – «Містобудування»



Харків – ХНАМГ - 2008

Коптєва Г.Л. Дизайн міського середовища: Конспект лекцій для студентів 5 курсу денної форми навчання напрям 1201 - «Архітектура» спеціальності 7.120102, 8.120102 – «Містобудування». - Харків: ХНАМГ, 2008 – 88 с.

Автор: Г.Л. Коптєва

Рецензент: д. арх., проф. С.О.Шубович

Рекомендовано кафедрою архітектурного моніторингу міського середовища, протокол № 3 від 16.10.2008 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
1. ЛЕКЦІЯ 1. ЗАГАЛЬНІ ПОЛОЖЕННЯ ДИЗАЙНУ ЯК СУСПІЛЬНОГО ЯВИЩА; ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ.....	6
2. ЛЕКЦІЯ 2. ЗАРОДЖЕННЯ І РОЗВИТОК ДИЗАЙНУ ЯК НОВОЇ УНІВЕРСАЛЬНОЇ ТВОРЧОЇ ПРОФЕСІЇ.....	11
2.1.Історичні передумови зародження дизайну наприкінці XIX ст.....	11
2.2. Стильові напрями в індустріальному формоутворенні кінця XIX ст.....	12
2.3. Кінець XIX століття. Перші теорії дизайну.....	13
2.4. Модерн. Пошук нового стилю.....	14
2.5. Ранній американський функціоналізм.....	15
2.6. Архітектурна чикагська школа.....	15
2.7. Перші ідеї функціоналізму в Європі. Німецький Веркбунд.....	16
3. ЛЕКЦІЯ 3. ПЕРШІ ДИЗАЙНЕРСЬКІ ЗАКЛАДИ – БАУХАУЗ, ВХУТЕМАС, ВХУТЕІН.....	18
3.1. Баухауз. Основні педагогічні принципи.....	18
3.2. Художній авангард в Європі початку XX ст. Група «Де Стейл».....	20
3.3. Зародження дизайну в Радянській Росії.....	21
4. ЛЕКЦІЯ 4. СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО І ДИЗАЙН.....	23
4.1. Становлення промислового дизайну в США. Піонери американського дизайну.....	23
4.2. Раймонд Лоуї - піонер комерційного дизайну.....	24
4.3. Дизайн в країнах Західної Європи в другій половині XX ст.....	25
4.4. Феномен японського дизайну.....	26
4.5. Деякі проблеми сучасного етапу розвитку дизайну.....	28
5. ЛЕКЦІЯ 5. ЧИННИКИ І УМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ФОРМИ.....	31
5.1. Поняття форма і формоутворення.....	31
5.2. Чинники формоутворення дизайнерської форми.....	32
5.3. Інформативна функція форми.....	34
6. ЛЕКЦІЯ 6. ХАРАКТЕРИСТИКИ І ОСОБЛИВОСТІ ПРОВІДНИХ ВИДІВ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ – ГРАФІЧНОГО, ПРОМИСЛОВОГО І СЕРЕДОВИЩНОГО.....	35
6.1. Графічний дизайн.....	38
6.2. Промисловий дизайн.....	39
6.3.Дизайн середовища.....	39
7. ЛЕКЦІЯ 7. МЕТОДИ КОМПЛЕКСНОГО ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНОГО ТА МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА. ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ СЕРЕДОВИЩНИХ СТРУКТУР.....	42
7.1. Дизайн середовища – особливий вид проектної творчості.....	42
7.2. Комплексне формування міського середовища.....	43
8. ЛЕКЦІЯ 8. ЕЛЕМЕНТИ І КОМПОЗИЦІЇ І ВАРІАНТИ КОМПОЗИЦІЙНИХ ПОБУДОВ В СЕРЕДОВИЩІ.....	46
8.1. Композиція і цілісність сприйняття архітектурного середовища.....	46
8.2. Структурні елементи середовищної композиції, сценографічна модель її формування.....	48
9. ЛЕКЦІЯ 9. ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНОГО ФОРМУВАННЯ СЕРЕДОВИЩНИХ СТРУКТУР.....	51
9.1. Композиційні особливості інтер'єру в дизайні середовища.....	51
9.2. Чинники психологічного сприйняття в дизайні середовища. Ілюзії, які нам допомагають.....	53

10. ЛЕКЦІЯ 10. ТИПОЛОГІЯ І ОСОБЛИВОСТІ ПРОЕКТУВАННЯ СЕРЕДОВИЩНИХ ОБ'ЄКТІВ І СИСТЕМ.....	55
10.1. Чинники типологічної класифікації і інтегральні завдання середовищного проектування.....	55
10.2. Масштабність і рівні сприйняття середовища, динаміка завдань його формування	56
10.3. Значення і емоційний зміст середовища.....	58
11. ЛЕКЦІЯ 11. ПРОЕКТНИЙ ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА. ПРОЕКТНИЙ АНАЛІЗ І ДИЗАЙН-КОНЦЕПЦІЯ.....	60
11.1. Цільові установки середовищного проектування.....	60
11.2. Поняття про попередній проектний аналіз.....	61
11.3. Дизайн-концепція.....	63
11.4. Архітектурна ідея і дизайн-концепція в завданнях різного типу.....	73
12. ЛЕКЦІЯ 12. СТИЛЬ І ЕМОЦІЙНА ОРГАНІЗАЦІЯ СЕРЕДОВИЩА. ІСТОРИЧНІ СТИЛІ В ДИЗАЙНІ.....	65
12.1. Емоційна організація середовища.....	66
12.2. Основні стильові напрями. Історичні стилі.....	66
13. ЛЕКЦІЯ 13. СУЧАСНІ СТИЛІ В ДИЗАЙНІ.....	71
14. ЛЕКЦІЯ 14. КОЛЬОРІ І ЇХ ВЛАСТИВОСТІ ТА СПРІЙНЯТТЯ В АРХІТЕКТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ.....	76
14.1. Людина та кольорове середовище.....	76
14.2. Композиційні властивості кольору в середовищі.....	78
14.3. Колір в композиції інтер'єру.....	80
15. ЛЕКЦІЯ 15. ПСИХОЛОГІЧНІ ВЛАСТИВОСТІ КОЛЬОРУ.....	82
15.1. Кольорова символіка.....	82
15.2. Дія кольору на людину.....	83
16. СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	87

ВСТУП

Сьогодні, на початку XXI століття, стало остаточно ясно, що дизайн, який довгий час сприймався в якості уміння «оформляти» матеріально-просторове оснащення нашого життя - це мистецтво. Мистецтво нового етапу розвитку цивілізації, ери прав людини і ринкових відносин, що були встановлені на пріоритеті споживацьких цінностей в устрої життя суспільства.

Професійно - для фахівців, що працюють в дизайні - це означає наявність специфічних навиків і установок творчої діяльності, а також перегляд багатьох ортодоксальних положень естетики. І головне - нове розуміння категорії «художній образ», що має вінчати роботу митця.

Дизайн, що розпочався як вузька, але самостійна частина процесу виробництва потрібних людям речей, де «корисність» виробу обов'язково включала його «красу», за 100 років свого існування переріс в ідеологію цілеспрямованого перетворення властивого людині жадання прекрасного, в технологію впровадження прекрасного до всіх сфер нашого життя. Гасло «корисне повинне бути прекрасним», що мало місце на зорі становлення дизайну, змінилось переконанням: «прекрасне і є корисне».

Життєстверджуючий пафос нової форми творчості перетворив дизайн на найпоширеніший і «найвпливовіший» з мистецтв: відтепер жодна галузь діяльності, де форма продукції має вирішальне значення для споживача - кулінарія, сервіс, перукарська справа, модельний бізнес та інші - не може уникнути ідеологічного преса дизайну, не може ігнорувати його технології, не в змозі подолати нав'язані їм «техногенні» уявлення про естетичний ідеал.

Лекційний курс «Дизайн міського середовища» розрахований на студентів-архітекторів 5-го курсу навчання, які вже мають певний досвід в архітектурному мистецтві, оволоділи знанням щодо архітектурного проектування, композиції, основ містобудування та ін. Цей курс об'єднує всі ці знання в єдиному комплексі – формуванні середовища в цілому – від задуму і компоновки просторових блоків до насичення всіх форм деталізацією та емоційно-образним змістом.

Мета дизайну середовища – комплекс умов для появи задуманих автором вражень. І дійти цієї мети треба завдяки трьом самостійним структурним рівням – процесу, простору, предметному комплексу – які працюють тільки разом.

Мета курсу – надати знання з комплексного формування архітектурного середовища.

Завдання курсу:

- познайомити студента із історичним і сучасним розумінням дизайну;
- познайомити з характеристиками і особливостями провідних видів дизайну;
- розглянути загальні положення дизайну як суспільного явища;
- ознайомити із елементами композиції в дизайні та особливостями композиційного формування середовищ цих структур;
- вивчити прийоми і методи комплексного формування міського середовища;
- надати знання з алгоритму проектного процесу формування міського та архітектурного середовища;
- навчити студента бачити проблемну ситуацію в архітектурному середовищі та знаходити шляхи вирішення проблеми через звернення до світового досвіду і через пошук індивідуального підходу.

ЛЕКЦІЯ 1

ЗАГАЛЬНІ ПОЛОЖЕННЯ ДИЗАЙНУ ЯК СУСПІЛЬНОГО ЯВИЩА; ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ

Дизайн - це цілком самостійна, більш того, принципово нова галузь творчості. З самого початку свого існування дизайн ставив перед собою завдання зв'язати в єдине ціле красу і доцільність, технічний і естетичний аспекти, створення нових видів і типів виробів, організації цілісного середовища, яке б відповідало рівню розвитку матеріальної і духовної культури сучасного суспільства.

Час повномасштабної оцінки дизайну як сфери художньої творчості ще не прийшов - дуже малий термін його існування. Але вже цілком можливо говорити про наявні накопичення і перемоги дизайну в житті суспільства. Дизайн сьогодні немов пронизав всі сфери людської творчості та переріс в ще загальнішу категорію - «проектна культура». В межах цього явища традиційні художньо-промислові професії - гончарі, мебельні майстри, шевці, ювеліри - перетворилися на відносно відособлений загін «прикладників», що підтримують головну ударну силу - художників-модельєрів промислового і графічного цехів. Більш того, дизайнерами стали і архітектори, які завжди вважалися самостійними виконавцями. Бо з'явилася і затверджується нова професія - дизайн середовища, що позбавила архітекторів лівової частки їх продукції.

Перша причина цього явища відносно очевидна - **трансформація ролей «чистого» мистецтва** - ідейно-етичного виразника ідеалів суспільства або його окремих груп, що розважає, «прикрашає» життя. Іншими словами, мистецтво поступово відмовляється від майже ритуальної для нього тоги вчителя та замінює її далеко не однозначною роллю «виразника речовинної сутності», детонатора прихованих відчуттів, що приводить його до простого декоративного «оформлення» життєвого простору, тобто впритул приєднується до епархії прикладного мистецтва.

Інша причина - **пов'язана з промисловою революцією становлення дизайну в нинішньому його розумінні**. Машинні методи праці примусили

художників відійти від прямого ручного формування речей і виробів та перенести головну частку проектної роботи в «домашню» частину виробничого процесу - ескізи, креслення, технічні умови.

Третя причина - **зміна самої людини**. Замкнута раніше в рамках національної культури і суспільного становища, людина стає все більш мобільною у всіх значеннях, спокійно засвоює калейдоскоп чужих звичаїв і вірувань, вітає зміну мод, концепцій і символів, які розмивають традиційні норми поведінки і сприйняття дійсності.

Все це входить як складова частина до четвертої причини - **капітальний рух суспільства від парадигми «стихійного відтворювання» до «проектної» парадигми**. Сьогодні людство переконано, що нове повинне бути кращим, ефективнішим за старого, і це «краще і ефективніше» можна і потрібно передбачати і конструювати. В результаті - сфера діяльності професійного провісника майбутнього - проектувальника-дизайнера - розширилася безмежно, що об'єктивно співпало з науковими і виробничими можливостями суспільства, зі шляхами розвитку тієї форми його ідеології, яку називають словом «мистецтво».

Впродовж багатьох століть предметно-просторове середовище людини було рукотворним, всі речі, що оточували його, були результатом копіткої і тривалої праці майстрів-ремісників. Все стало інакше, коли на початку XIX ст. почали з'являтися предмети масового споживання, що були виготовлені промисловим способом. Предметно-просторове середовище перестало бути рукотворним, відтепер його створюють машини. Машинна праця по продуктивності у багато разів перевершує працю ремісника, але, разом з тим, виявилася і нова проблема - те, чим дбайливо наповнювалась річ в ремісничій майстерні, неможливо «помістити» в кожную з тисячі речей-близнят, що викидаються з машини конвеєром.

Промисловий підйом привів до порушення неквапливого багатовікового ритму в розвитку предметно-просторового оточення людини. З появою нових речей, які ще не укорінилися в культурі, виникла нова проблема їх адаптації до смаків споживачів, до психології покупця. Окрім цього, швидкі зміни в предметно-просторовому оточенні привели до того, що стає необхідністю не тільки адаптація до смаків споживача, але і до прогнозування цих смаків. Усвідомлення цієї та інших проблем, які були викликані переходом від ремісничого до промислового виробництва, привело до появи невідомої досі професії дизайнера.

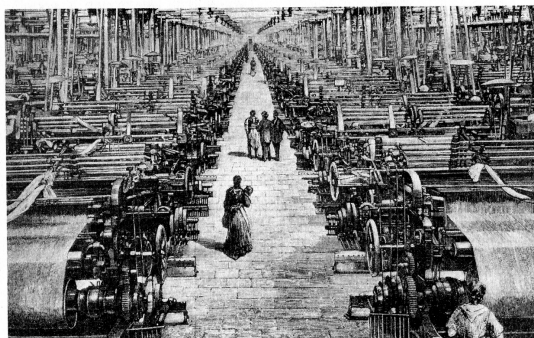
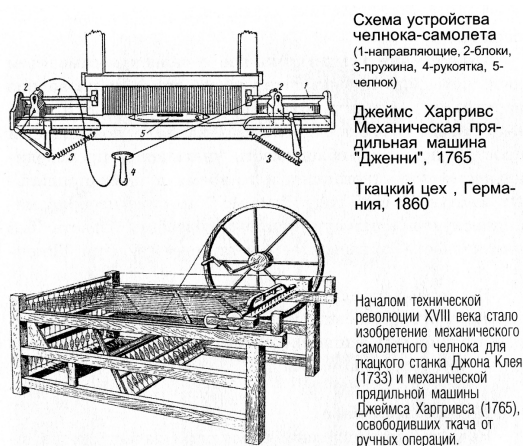


Рис.1.1. Перша промислово-технічна революція XVIII ст.

Загалом визначення дизайну може бути сформульовано наступним чином. **Дизайн** (англ. - проектувати, конструювати) - проектна художньо-технічна діяльність по розробці промислових виробів з високими споживацькими властивостями і естетичними якостями, по формуванню гармонійного середовища житлової, виробничої і соціально-культурної сфер.

Піонерами дизайну були архітектори і художники, які усвідомлювали нові можливості, що відкриваються перед ними з розвитком масового машинного виробництва. В сучасному світі практика дизайну постійно розширюється, в його сферу входять виставковий дизайн, поліграфічний дизайн, дизайн одягу, ландшафтний дизайн та ін. Останнім часом практика дизайну надзвичайно ускладнилася, і провести межу між дизайном та іншими областями професійної діяльності стає все складніше.

Спроби з'ясувати дійсну природу дизайну натрапляють на значні ускладнення. Складність полягає в тому, що дизайн знаходиться в безперервному русі, як всяка діяльність, що знаходиться у процесі становлення. Ця діяльність змінює фронт завдань, міняє визначення свого продукту, змінює організаційні форми.

Відомий італійський дизайнер Джо Понті, редактор журналу «Домус», розглядає дизайн з погляду професійних художніх можливостей та визначає його головне завдання - створення світу нових і прекрасних форм, речей, які розкрили б справжній характер нашої цивілізації.

Томас Мальдонадо, навпаки, дотримується думки, що предмет споживання не може виконувати функції художнього твору, а долі мистецтва не можуть співпадати з долями промислових виробів. Запропоноване Т. Мальдонадо визначення дизайну звучить так: «Дизайн - це творча діяльність, метою якої є визначення формальних якостей промислових виробів. Ці якості включають і зовнішні риси виробу, але головним чином ті структурні і функціональні взаємозв'язки, які перетворюють вироби на єдине ціле як з погляду споживача, так і з погляду виробника. Дизайн прагне охопити всі аспекти навколишнього середовища, що обумовлене промисловим виробництвом».

В. Л. Глазичев, один з найбільших вітчизняних дослідників, в своїй книзі «Про дизайн» вважає результатом діяльності дизайну в цілому, дизайну як системи споживацьких цінностей продукції і пропонує наступне визначення дизайну: «Дизайн - форма організації художньо-проектної діяльності, що створює споживацьку цінність продуктів матеріального і духовного масового споживання».

Піонером дизайну можна вважати англійського художника Генрі Кола (1808-1882), який в 1845 р. винайшов термін «художня промисловість» («Art Manufactures»), що означає, за його власними словами, «витончені мистецтва або красу, що додається до механічного виробництва». Початок історії дизайну в цілому обґрунтовано поєднується багатьма дослідниками з початком роботи художника, архітектора, дизайнера Петера Беренса в компанії «АЕС» в 1907 р. За такою постановою попередні десятиліття (Рьоскін, Моріс) є всього лише часом теоретичної підготовки майбутнього практичного дизайну.

Якщо розглядати дизайн як спосіб відтворення цілісності світу речей та олюднення технічної цивілізації, то початок історії дизайну можна віднести і до 1919 р., коли Вальтер Гропіус заснував Баухауз.

Ті, хто вважає дизайн засобом вирішення конфлікту між мистецтвом і машинною технікою, могли б вести літочислення дизайну, наприклад, від Анрі Ван де Вельде та Френка Ллойда Райта, які проголосили, що машина може стати таким же інструментом в руках художника, як і ремісничє знаряддя.

Всі перераховані точки зору на початок історії дизайну поєднуються в одному: дизайн розглядається у зв'язку з мистецтвом, з розвитком художньої творчості. Він розуміється або як якийсь новий стиль в мистецтві, або як нова сфера мистецтва, або як додаток нового (сучасного) мистецтва до сфери промислового виробництва.

Згідно цієї точці зору виникнення дизайну ставилося в прямий зв'язок з естетичним освоєнням машинної техніки, з авангардними течіями в живописі початку ХХ в., із затвердженням естетики функціоналізму. Безпосередній зв'язок живопису і дизайну на рубежі ХІХ-ХХ ст. підтверджується творчою біографією його видатних представників. Ван де Вельде був живописцем, учнем Ван Гога. Живописцем і художником-прикладником був Петер Беренс. Ле Корбюзьє, перш ніж стати архітектором-дизайнером, разом з А. Озанфаном заснував пуризм. В. Татлін дійшов до проектування речей від живопису через контррельєфи. Л. Лисицький починав як ілюстратор книг, потім перейшов до

поліграфічного дизайну, до виставкової експозиції і, нарешті, промислового проектування і архітектури.

Зв'язки мистецтва і дизайну простежуються в творчій біографії наступного покоління знаменитих дизайнерів. Норман Бел Геддес - піонер американського дизайну - починав як театральний художник, театральним художником був Генрі Дрейфус. Раймонд Лоуї, перш ніж створювати реальні дизайнерські проекти, малював речі в модних журналах. Макс Білл - живописець, скульптор, архітектор. Джо Понті - універсальний художник: графік і монументаліст, театральний декоратор, архітектор і живописець.

Існує і принципове інше розуміння природи дизайну. Згідно цієї версії дизайн - не мистецтво, а проектування матеріальних потреб суспільного життя (речового середовища), що не має відношення до мистецтва. Вперше ця позиція була чітко сформульована в 1920-х рр. теоретиком виробничого мистецтва Б. Арватовим, який ретельно проаналізував зв'язок дизайну з новим мистецтвом. Дизайн «зародився» від мистецтва, але сам він не мистецтво. Дизайн має і інших «батьків», інші джерела формування. Дизайн - проектування матеріальних умов життя суспільства, проектування виробів, які повинні бути виготовлені машинною індустрією. Це таке проектування, яке враховує не тільки умови виробництва, але і умови споживання. Воно стає, таким чином, зв'язком між виробництвом і споживанням, «організатором побуту».

Б. Арватов, як і інші теоретики-практики, вважав, що мистецтво повинне повністю розчинитися в житті, перш за все у виробництві як в головному виді людської діяльності. Вся утопічність цієї точки зору очевидна, бо ніяке «розчинення» мистецтва неможливе. Теорію промисловців варто розглядати перш за все як соціальний проект перетворення суспільства, проект, що так і залишився нереалізованим. Проте, так чи інакше, в «середовищі промисловців» ще в 1920-х рр. склалося уявлення про дизайн як про діяльність, хоча і пов'язаної з мистецтвом в своєму походженні, але мистецтвом не є.

Ще один погляд на дизайн як на нехудожнє проектування був визначений у вищій школі формоутворення в Ульме, якою керував найбільший теоретик і практик дизайну Т. Мальдонадо. Згідно цієї концепції дизайн не може ні відмінити, ні замінити собою мистецтво, оскільки ці два види діяльності існують автономно. Дизайн, як і мистецтво, є цілком самостійною людською діяльністю. Та обставина, що сучасні форми дизайну спочатку склалися всередині авангардного художнього перебігу початку XX в., історично з'ясовано, але з погляду самої природи дизайну не має значення. Швидше, навпроти. Ця «випадкова» обставина зародження дизайну в надрах мистецтва заважає самовизначенню дизайну як незалежного від мистецтва виду людської діяльності.

Згідно ульмської концепції дизайн - не що інше, як проектування промислових продуктів. Відповідно, і історія дизайну - це не історія естетичного освоєння мистецтвом XX в. техніки, а історія промислового проектування. А історія ця так само стара, як історія людства, як історія виробництва. І лише якщо говорити про дизайн як проектування для машин, для масового виробництва і масового споживання, можна розглядати його як явище нове, точніше, як новий етап історії стародавньої діяльності.

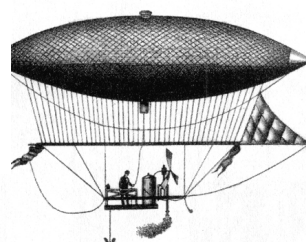
Суперечливість і деяку однобічність ульмської концепції природи дизайну видно при розгляді інших напрямів дизайну, особливо дизайну США. В американському дизайні, становлення якого співпало з роками економічної кризи на зламі 1920-30-х рр., особливо підкреслюється його комерційна природа, його тісний зв'язок з виробництвом товарів широкого споживання, технологіями, коливанням масового попиту.

Нескладно знайти підтвердження правильності цієї точки зору на виникнення дизайну, коли його відносять до періоду всесвітньої кризи 1929 р., і він описується як американський феномен. Дійсно, аж до кризи 1929 р. європейський дизайн залишався чисто локальним явищем, що не мав помітного впливу на промислове виробництво. Найпомітнішим був європейський «академічний» дизайн Баухауза. Баухауз - значне культурне явище. Ця школа

підготувала десятки потенційних дизайнерів високого класу, її викладачі, що емігрували до США, мали величезний вплив на розвиток дизайну. Проте безпосередній вплив Баухауза на загальну товарну продукцію сучасної йому Європи невеликий.

І лише з початком кризи 1929 р., коли американський дизайн стає реальною комерційною силою, яка набувала поступово в повному розумінні слова масовий характер, виникає професійна «індустрія дизайну». І саме цей дизайн був фактично імпортований до Європи після Другої світової війни. Таким чином, дві найважливіші характеристики дизайну в сучасному уявленні - масовий характер і реальне комерційне значення - дійсно виявляються вперше в Сполучених Штатах Америки епохи великої кризи.

При всьому різноманітті поглядів на природу і історію дизайну очевидно, що його історія невід'ємно пов'язана з еволюцією речового оточення людини, історією розвитку техніки і технологій.



Универсальная паровая машина Дж.Уатта быстро нашла распространение во многих отраслях промышленного производства, стала мощным толчком в развитии транспорта. Оснащенный универсальной паровой машиной Дж.Уатта, "Клермонт" в сентябре 1807 г. отправляется в свой первый коммерческий рейс по реке Гудзон, положивший начало регулярно действовавшей пассажирской линии Нью-Йорк-Олбани.

А.Жиффар
Аэростат с паровым двигателем, Париж, 1851

Джорж Сепенсон
Локомотив "Nord Star", Англия, 1837

Р.Фултон
пароход "Клермонт", 1807

Ф.Блинов
первый российский гусеничный трактор на паровом ходу, 1887



Рис.1.2. Речове оточення людини в історії розвитку техніки і технологій.

Таким чином, дизайн - один з наймолодших видів проектно-художньої діяльності. Його історія має свій початок на зламі XIX і XX століть, коли після тріумфального ходу по багатьох європейських країнах промислової революції були створені всі необхідні умови для зародження і розвитку нової сфери художнього формоутворення масових індустріальних виробів.

Прошло трохи більше ста років, і сьогодні дизайн перетворився на самостійний і один з найвпливовіших видів проектно і художньої творчості. Сьогодні важко собі представити будь-яку сферу, в якій би не працював дизайнер. Дизайн створює привабливе і комфортне для людини середовище, що полегшує людині працю і побут, виховує його естетичний смак, який спирається на науково-технічні досягнення, передові технології і матеріали, найсучасніші віяння моди, найвишуканіший попит споживачів.

Сьогодні дизайн займає активну позицію, що має вплив на своїх старших побратимів по цеху - архітектуру і монументально-декоративне мистецтво. З'являються невідомі раніше стилі високих технологій, які спираються на новітні технічні досягнення, авангардні течії. Ще недовзі незнайоме нам іноземне слово "дизайн" активно входить до нашого життя, стаючи популярною приставкою. Замість звичних "перукар", "модельєр" або "фотограф", ми все частіше зустрічаємо такі назви як "дизайн зачіски", "дизайн одягу", "фотодизайн", "фітотодизайн", "графічний дизайн". Цей ряд понять можна продовжити.

Сто років дизайну для історії - дуже недовгий термін, на відміну від архітектури і монументально-декоративного мистецтва, історія яких налічує вже не одне тисячоліття. Проте, це не прості сто

років. Багато дослідників вважають, що наша цивілізація за останні сто років пройшла шлях, сумарний в своїх відкриттях і науково-технічних досягненнях зі всією рештою історії людства. А, відповідно, і літопис дизайну, що відображає весь шлях науково-технічного прогресу не зважаючи на свої скромні тимчасові рамки стає рівним з традиційними і знайомими нам всім історіями живопису, архітектури, містобудування, декоративного мистецтва і потребує серйозного і детального розгляду. І не випадково сьогодні в багатьох країнах вже з'явилися спеціальні музеї сучасного мистецтва і дизайну. А в дизайні з'явилися свої ікони, свої віхи і пам'ятники - виробництва видатних творів.

Якщо архітектура по праву вважається кам'яним літописом світу, що має відображення в численних творіннях архітекторів, то дизайн можна вважати літописом індустріального суспільства, яке оточує нас в навколишньому світі обладнання і речей.

Контрольні запитання за темою:

1. Сформулюйте поняття дизайну.
2. Назвіть і охарактеризуйте загальні положення дизайну як суспільного явища.
3. Назвіть перших піонерів дизайну та надайте оцінку їх концепціям.
4. Охарактеризуйте різноманітні погляди на природу і історію дизайну.
5. Які історичні передумови привели до появи дизайну наприкінці XIX ст.?
6. Розкрийте сутність промислового дизайну і дизайну середовища з точки зору перших теоретиків і практиків дизайну.

ЛЕКЦІЯ 2

ЗАРОДЖЕННЯ І РОЗВИТОК ДИЗАЙНУ ЯК НОВОЇ УНІВЕРСАЛЬНОЇ ТВОРЧОЇ ПРОФЕСІЇ

2.1. Історичні передумови зародження дизайну наприкінці XIX ст.

Історія дизайну нерозривно пов'язана з еволюцією речового оточення людини, історією розвитку техніки і технологій. Речове оточення людини має свій початок на зорі людства, в кам'яному столітті, коли первісна людина виготовила перші знаряддя праці. Ці знаряддя були далекі від досконалості, але за їх допомогою людина встала на шлях свого розвитку, шлях відкриттів і винаходів, який, у свою чергу, привів до створення більш досконаліших знарядь праці, речей побуту, прикрас, до всього того, що в результаті іменується сьогодня словом "дизайн".

Доведена до досконалості в середні століття ручна праця, глибока спеціалізація майстрів привели до виникнення мануфактури, що дала якісний стрибок в розвитку масового виробництва. Промислова революція кінця XVIII – початку XIX ст. привела до заміни мануфактурного і ремісничого виробництва крупною машинною промисловістю. Початок промислової революції часто пов'язують з виникненням парового двигуна Джеймса Уатта (1736-1819) в 1765 році.

Виробництво, засноване на ручній праці, поступається місцем індустрії. При цьому робочі механізми все більше починають виготовлятися машинним способом. Технічний прогрес все більше проникає в життя людей і все помітніше починає впливати на їх світогляд.

Наприкінці XVIII в., коли результати першої промислової революції були вже досить очевидними, виявилось, що в порівнянні з продукцією традиційного ремісничого виробництва і простої мануфактури, стало помітне поступове зниження якості індустріальних форм, а головне, виявилася їх естетична іноманітність в навколишньому середовищі.

Щоб вирішити загрозу конфлікту між машинним виробництвом та естетичними

переконаваннями суспільства, в Англії стали створювати спеціальні комітети зв'язку мистецтва, побуту і техніки.

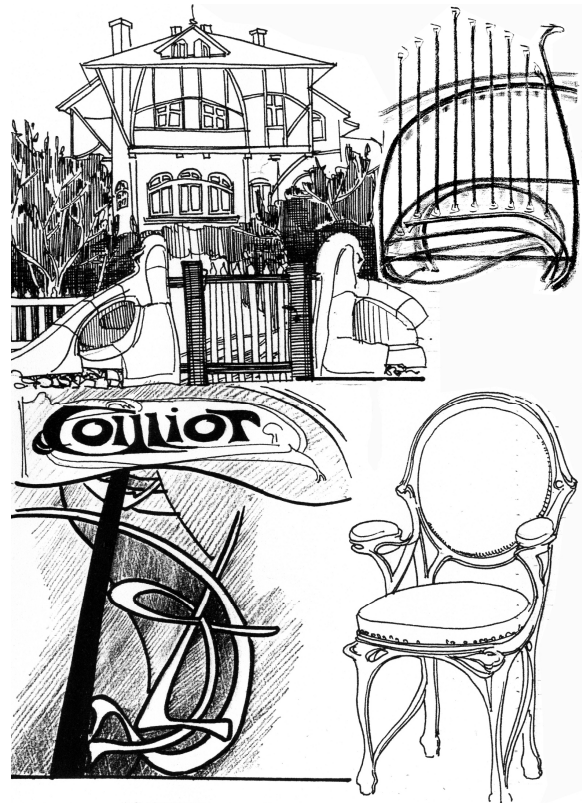


Рис.2.1. Зародження дизайну як нової творчої професії наприкінці XIX ст. Твори Гімара (мал. Турченко Н.).

Таким чином, дизайн зароджувався на перетині декількох гілок розвитку проектної культури: художніх проектних програм, масової промисловості, інженерного проектування, науки. Причини появи дизайну лежать у кризовій художній ситуації в області формоутворення світу речей, що мала місце в європейських країнах у середині XIX століття, коли індустрія прокладала собі шлях до світового панування: занепад ремесел, роз'єднання значення і форми, порушення фундаментальних "вічних" принципів формоутворення.

З 60-х років XVIII століття в період переходу від мануфактурного виробництва до машинного, починає зростати роль торговельно-промислових

виставок. Перші такі виставки пройшли в Лондоні (1761, 1767), Парижі (1763), Дрездені (1765), Берліні (1786), Мюнхені (1788), Санкт-Петербурзі (1828) та ін. Всесвітні промислові виставки мали значну роль в становленні і розвитку дизайну. На цих виставках технічні вироби, подібно витворам мистецтва, вперше були представлені на загальний огляд як художні експонати. Внаслідок чого необхідність пошуку нового формоутворення, що було б засноване на інших естетичних принципах та відповідало особливостям технології машинного виробництва, стала очевидною. Почалося дослідження принципів утворення естетично-функціональних форм у сфері промислового виробництва.

2.2. Стильові напрями в індустріальному формоутворенні кінця XIX ст.

Практика раннього дизайну була вельми примітивною. Функціональністю та економічністю продукції займалися інженери, дизайнери ж відповідали лише за її естетичний вигляд. До кінця не розуміючи суті формоутворення в умовах машинних технологій, архітектори, інженери і художники, що прийшли в промисловість не були до цього готові, вони несли свої традиційні методи роботи і свої семантичні образи. Крила птаха ми бачимо в конструкції першого планера Лілієнтала, образи духових інструментів - у формі труби грамофона, кінний екіпаж - в основі формоутворення першого автомобіля і трамвая. Нові відкриття, технічні досягнення, індустріальне виробництво вимагали і нових технічних рішень, нових принципів формоутворення.

Інженерний стиль насамперед відноситься до виготовлення промислових предметів і механізмів (верстатів, робочих інструментів, різних технічних пристроїв). При цьому автори вирішували, як правило, суто утилітарно-функціональні завдання; питання естетики зовнішнього вигляду, ергономіки, технології тиражування і багато інших або відходили на другий план, або не ставилися взагалі. В таких брутальних, незграбних, суто

функціональних і конструктивно-інженерних формах була своя краса, краса правди і простоти. Багато в чому завдяки цьому інженерний стиль переріс потім у функціоналізм, який мав вирішальний вплив на все формоутворення в дизайні.

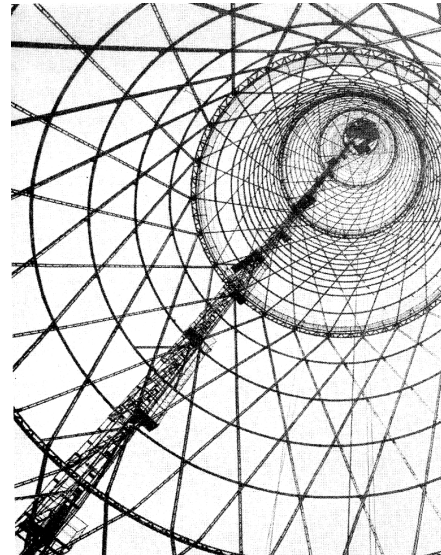


Рис.2.2. В.Г.Шухов. Шаболовська вежа.

Архітектурний стиль на початку індустріального формоутворення використовувався для крупних вагових форм: механізмів, меблів, транспортних засобів. Ордерні системи, трьохчастна побудова композиції, починаючи з масивних баз і п'єдесталів і закінчуючи ажурними карнизами, полицями, капітелями і іншими архітектурними елементами. Приємний для монументальних статичних архітектурних об'ємів, такий стиль не завжди відповідав умовам експлуатації таких динамічних елементів речового середовища як механічні верстати, транспорт.

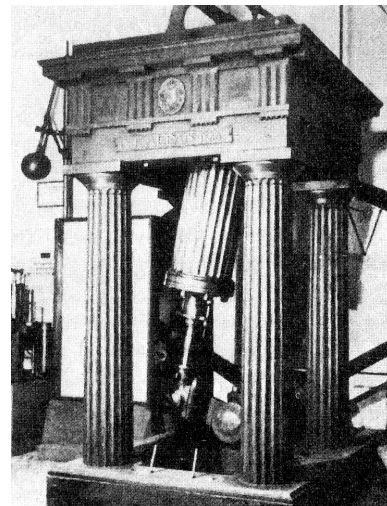


Рис.2.3. Е.Албан. Гідравлічний прес.

"Архітектурний стиль", який будується на стрункій системі композиційних прийомів і канонів, вплинув на загальнохудожній розвиток інженерів і дизайнерів, проте механічне копіювання монументальних архітектурних форм в індустріальному формоутворенні виявилось безперспективним.

Художній кітч - прикраса виробів, був особливо поширений на початку промислового формоутворення для продукції масового споживання, при яких питання комерційного зовнішнього вигляду виробів грали особливе значення.

В цілях підвищення естетичних якостей виробів на підприємства запрошувались художники, які не розуміли суті індустріального формоутворення та займалися стайлінгом зовнішньої форми. В більшості випадків, завдяки стереотипам мислення як розробників так і споживачів, такий стайлінг зводився до примітивного прикрашення, імітації трудомісткої ручної праці. Прикрашені вироби, що були пущені в тираж, не тільки виявили поганий смак з естетичної точки зору, але і привели до невинновданого подорожчання продукції.

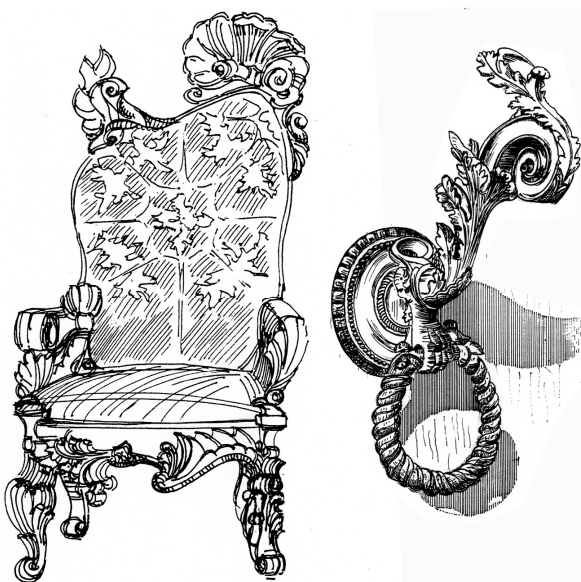


Рис.2.4. Приклади кітчу кінця XIX ст. (мал. Скоморохи С., Сумцової М.)

2.3. Кінець XIX століття. Перші теорії дизайну

Історія теорії дизайну традиційно починається з теорії англійських мистецтвознавців і художників, які виявили проблему зв'язку мистецтва з

життям в умовах науково-технічного прогресу. Рух "за зв'язок мистецтв і ремесел" очолив філософ Уільям Моріс, що пропагував середньовічну гармонію ремісничої праці.

Г.Земпер писав про наявний фатальний занепад художньої творчості у сфері промислового виробництва, і про необхідність з'ясування причин кризи буржуазного смаку. В 1860-63 роках в Цюріху була видана головна теоретична праця його життя "Стиль в технічних і тектонічних мистецтвах, або Практична естетика" - дослідження історичних закономірностей формоутворення в мистецтві, де аргументується думка про залежність форми від функції, матеріалу і технології побудови твору.

З різкою критикою щодо епохи індустріального суспільства виступав англійський мистецтвознавець Джон Рьоскін (1819-1900). Рьоскін високо оцінював художню єдність архітектури, образотворчого мистецтва і речового середовища середньовіччя. Рьоскіну доводилося підкреслювати, що читати твори архітектури можна так само, як ми читаємо Мільтона або Данте, і одержувати таке ж задоволення від споглядання каміння, як і від віршованих строф. Рьоскін не визнавав продукцію масового виробництва і закликав повернутися до ремесел.

Ідеї Рьоскіна були підхоплені і розвинені його учнем Уільямом Морісом.(1834-1896), Моріс організував разом з П.Маршалом, Ч.Фолкнером за участю Д.Рьоскіна, художньо-промислове об'єднання "Моріс і К°", де в кустарних майстернях виконувалися за замовленням оформлення інтер'єрів, настінний розпис, виготовлялися меблі, тканини, шпалери, металеві вироби, вітражі, вишивки та ін. Тим самим, він здійснив свою мрію - відтворити ідилію єдності праці художників, архітекторів і ремісників. Для Моріса було важливим все речове оточення, без розподілу його на естетично цінне і буденне, рядове. Приклад Моріса надихнув інших художників і ремісників на створення подібних груп, що об'єдналися під загальною назвою "Рух мистецтв і ремесел".

2.4. Модерн. Пошук нового стилю.

На рубежі XIX - XX ст. майже одночасно в багатьох європейських країнах виник новий стиль "модерн" (сучасний) або "Ар Нуво".

Ар Нуво як стиль і як рух шукав єдність виразності у всіх формах мистецтва і дизайну. Дизайн тканини і шпалер прирівнювався до дизайну лампи, книжкової палітурки, чайного і столового приладу, стільця, вази, намиста, плаката або будівлі. Ар Нуво був не тільки новим стилем - він був новим світоглядом, що синтезував всі види мистецтва і цінував ремісника і архітектора так само високо, як художника або скульптора.

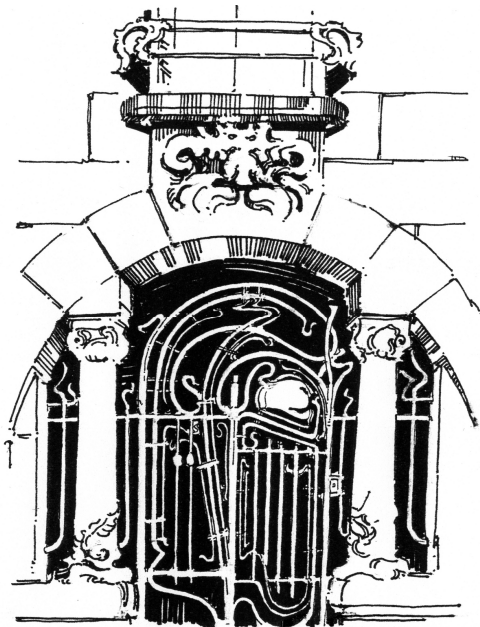


Рис.2.5. Вхід Гімара в стилі модерн (мал. Столярова Д.)

Стилістичною особливістю Ар Нуво стала відмова від прямих ліній і кутів на користь природнішого плавного руху зігнутих ліній. Іншою особливістю нового стилю стало прагнення архітекторів і художників створити єдиний синтетичний стиль, в якому всі елементи архітектурного об'єкту, убрання його інтер'єрів були б пов'язані в єдине художнє ціле. В класичних зразках модерна ми бачимо, як архітектори при проектуванні інтер'єрів вирішували не тільки завдання організації простору, але і в єдиному стилістичному ключі проектували меблі для цих інтер'єрів, розробляли малюнки шпалер і вітражів, форми

світильників і свічників, і навіть сервізи посуду і набори канцелярських приладів. Принцип художньої єдності всіх елементів предметно-просторового середовища додавав кожному проекту вражаючу цілісність і художню завершеність.

Колір, фактура і текстура матеріалу, візуалізація через напружені лінії роботи конструкцій стали предметом милування художників нового стилю, засобом художньої виразності у формоутворенні виробів. Найважливішим для нового стилю стало гасло Анрі Ван де Вельде "Назад до природи".

На іншому принципі будували свій пошук майстри "Віденського сецесіону" і "школи Глазго", яку очолював Ч.Р.Макінтош. Вони створювали більш "стриманий різновид ар нуво". Пластичні лінії тут були під суворим контролем. В центрі їх уваги були правильні геометричні форми, що багато в чому передбачили прямокутну функціональність модернізму двадцятого століття. Геометрія чистих форм стилю школи Глазго зробила вплив на розвиток ар нуво в Німеччині і Австрії. Віденська група художників і архітекторів - Сецесіон, яка була утворена в 1897 р., вже із самого початку надавала перевагу структурним прямим лініям над примхливими лініями ар нуво. Серед засновників Сецесіону були Отто Вагнер (1841-1918) та його учні Йозеф Марія Ольбріх і Йозеф Хоффман.

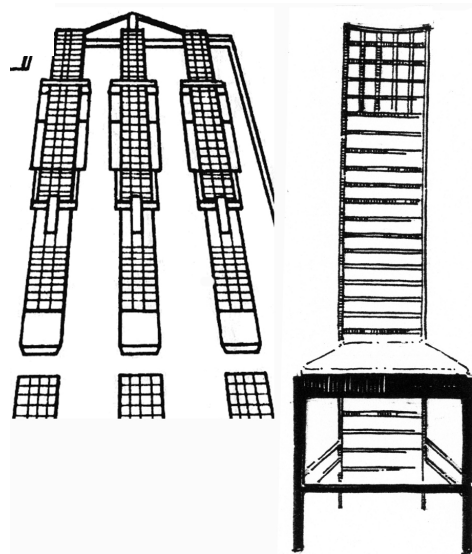


Рис.2.6. Макінтош. Школа мистецтв в Глазго. Стілець (мал. Ковешникової Н., Столярова Д.)

Суворість і контрольований контраст форм в творах Сецесіону були початком перетворення "класичного" ар нуво на щось нове, що стало складовою частиною архітектури ХХ століття, яка поступово відмовилася від неархітектурного декору і орнаментів, в основу нового стилю - функціоналізму.

2.5. Ранній американський функціоналізм.

Розвиток промисловості в Америці почався значно пізніше європейського. Необтяжені віковими традиціями в області художніх стилів американські художники і архітектори шукали нові форми, які були б співзвучні часу і характеру індустріального виробництва. Почала народжуватися нова професія дизайнера.

Вперше європейська громадськість зіткнулася з американськими виробами і побутовим обладнанням на 1-й Всесвітній промисловій виставці в Лондоні в 1851 році, де, разом з іншими виробами, була показана шкільна парта на чавунних опорах. В ній все було ретельно пристосовано до віку учня, його анатомічної будови, характеру занять. Простота, технічна точність і правильність форми, що були представлені в експозиції виставки виробів, вражали спостерігачів. Все американське обладнання відповідало своєму призначенню і було пройняте духом комфорту.

Директор Берлінського музею прикладних мистецтв Юліус Лессінг, коли побачив американські інструменти на Міжнародній виставці 1878 року в Парижі, відчув, за його словами, таке ж сильне естетичне задоволення від експонованих американських сокир, як від справжніх витворів мистецтва. Він відзначив красу лінії, яка була досягнута не "прикрасами, а однією тільки формою сокири, зручною для руки людини і рухів тіла при користуванні нею..."

2.6. Архітектурна чикагська школа

Найвільнішим від традицій європейської архітектури був архітектурний напрям, що виник

наприкінці 70-х рр. ХІХ ст. в Чикаго під назвою чикагська школа. В чикагській школі були розроблені нові принципи споруди багатоповерхових конторських будівель із використанням легкого і міцного сталевих каркаса і великих віконних площин. Така архітектура створювалася в тісній співпраці з інженерами і була в першу чергу індустріальним будівництвом.

Значення чикагської школи для історії архітектури полягає в тому, що вперше в ХІХ в. був подоланий розрив між конструкцією і формою, між інженером і архітектором. З вражаючою сміливістю архітектори чикагської школи прагнули освоїти чисті форми, в яких конструкція і архітектура об'єднані в ціле.

Луїс Саллівен (1846-1924), архітектор, публіцист, є одним з найвідоміших представників чикагської школи. Він один з перших став проектувати будівлі з металевим каркасом у вигляді кубів, перетворивши їх повністю в будівлі машинної епохи. При мінімумі декору гармонія досягалася, головним чином, пропорціями основних об'ємів, ритмом вікон, досконалістю обробки деталей. Вважаючи основним критерієм творчості співвідношення форми і функції, він формулює закон природи: «Кожна річ в природі має форму, інакше кажучи - свою зовнішню особливість, що вказує нам, чим саме вона є, в чому її відмінність від нас та інших речей... Скрізь і завжди форма слідує за функцією - такий закон. Там, де незмінна функція, незмінна і форма.». Так виникла формула Саллівена "Форма слідує за функцією", що стала потім гаслом функціоналістів.

Особливе місце в становленні і розвитку індустріального дизайну належить **Френку Ллойд Райту**, автору більше сотні проектів житлових будинків, ряду адміністративних і суспільних будівель, серед яких відомий "Будинок над водопадом" для Е.Кауфманна (1936), музей Гуггенхейма в Нью-Йорку (1943-59). Початок творчого шляху Ф.Л.Райта також пов'язаний з чикагською школою, де він в майстерні двох кращих архітекторів того

часу - Салівена і Адлера почав свою проектну діяльність.

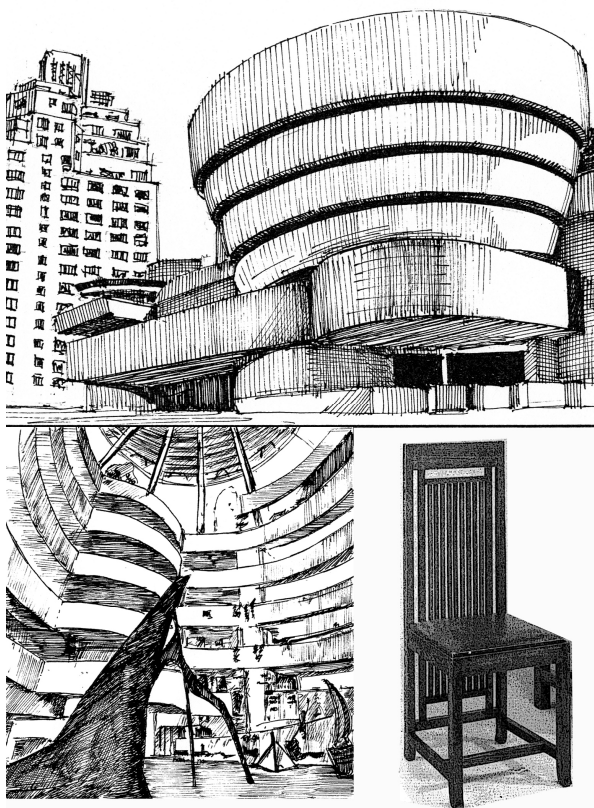


Рис.2.7. Ф.Л.Райт. Музей Гугенхейма в Нью-Йорку. Стілець (мал. Чалого В., Гросолова С.)

Широко відомі його інтер'єрні роботи і меблеві проекти, які завжди були продовженням його архітектурних рішень. Меблі Райта для «будинків прерій», відмінні вишуканими пропорціями і підкресленою геометрією без будь-яких декоративних прикрас, займають почесне місце в історії світового дизайну.

Райт закликав вивчати роботу машини, її логіку, її форми, її вплив на людей, не допускати того, щоб за допомогою машини індустріальним шляхом тиражувалася вульгарність і еклектика. Він затверджував, що дизайнери повинні створювати прототипи виробів масового машинного виробництва, заздалегідь вивчати технологію сучасного виробництва і властивості матеріалів.

2.7. Перші ідеї функціоналізму в Європі. Німецький Веркбунд.

Культ машини - центральна тема теоретичних творів Райта - був підхоплений в Європі на початку XX в.

Особливе значення для розвитку теорії дизайну представляє творчість віденського архітектора Адольфа Лооса.

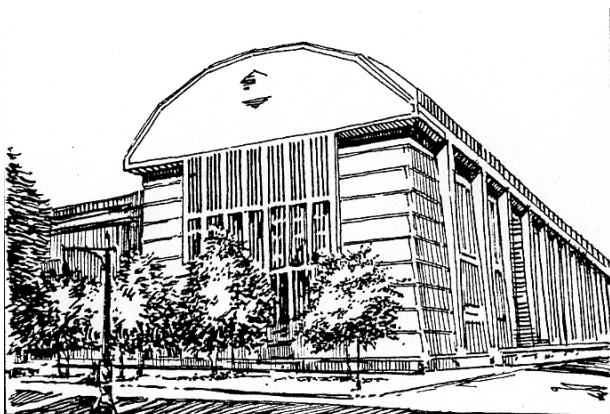
Його перші інтер'єрні роботи вже виявляють прагнення до лаконічної простоти, що поєднується з високою культурою деталі і справжнім розумінням властивостей матеріалу. Заперечуючи декоративність як засіб досягнення естетичних цілей, Лоос писав: "Орнамент, що втратив всякий органічний зв'язок з нашою культурою, перестав бути засобом її виразу... Сучасний орнамент - без роду і племені, не має ні минулого ні майбутнього"; він веде лише до "розтрати робочої сили і зловживання матеріалом".

Також Лоос виказує дуже важливу що до розуміння суті дизайну думку про взаємозв'язок довговічності виробу і його зовнішнього вигляду, що випускається індустріально: "форма будь-якої речі може бути визнана задовільною, якщо ми вважаємо її прийнятною протягом всього часу, що ми нею користуємося". Цим, на його думку, пояснюється, що костюм швидше виходить з моди, тобто міняється його форма, ніж хутряна шуба, а бальне плаття, розраховане на один раз, міняє свої форми швидше, ніж письмовий стіл. "Немає нічого огиднішого, ніж річ, що розрахована на короткий час використання, але справляє враження довговічної; спробуйте собі уявити дамський капелюшок, що не знає зносу, або павільйон всесвітньої виставки із білого мармуру".

Радикальне переконання Лооса про культ машини, про відмову від будь-яких нефункціональних прикрас знайшло благодатний ґрунт в Німеччині і привело до створення німецького Виробничого союзу Веркбунд, що об'єднав ряд художньо-промислових майстерень, невеликих виробничих і торгових підприємств, художників і архітекторів.

Створення Німецького Веркбунда відбувалося під впливом англійського "Руху за зв'язок мистецтв і ремесел", який очолював німецький архітектор Герман Матезіус, що жив довго в Англії (1861-1927). Важливою відмінністю нового

об'єднання була орієнтація на сучасні умови промислового виробництва. Веркбунд не тільки не був супротивником машин, але і шукав реформи на шляху до індустрії. Його метою, згідно статуту, стало "індустріальне формоутворення у взаємодії з мистецтвом, промисловістю і ремеслами". Разом з Мутезіусом засновниками Веркбунда були також художники і архітектори - Анрі ван де Вельде, П. Беренс, К. Остхаус та ін.



П.БЕРЕНС ТУРБИННИЙ ЗАВОД

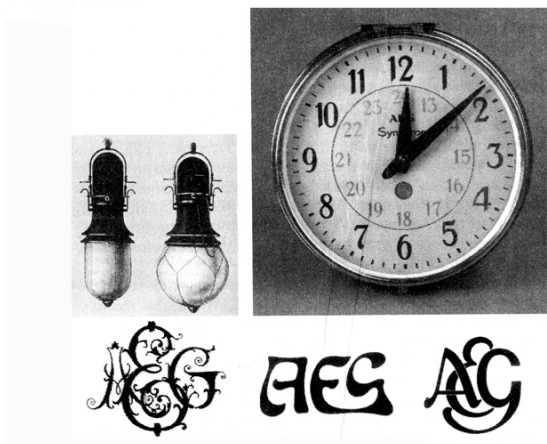


Рис.2.8. П.Беренс. Турбінний завод. Електролампи. Електричні часи «Сінхрон» поч. XX ст. (мал. Майстренко М.)

Поступово у сфері Веркбунда зібралися майже всі німецькі архітектори і художники-прикладники, які визнавали сучасне промислове виробництво XX століття за основу для художньої творчості. Мутезіус відзначав, що художники з майстрів декоративного орнаменту перетворилися на творців тектонічних форм і перед ними виникли завдання

пошуку нових форм, які відповідали б умовам машинного виробництва. Створення Веркбунда стало в Німеччині своєрідним вододілом в художньому формоутворенні - межею, після якої відбувся перехід від стилю "модерну" до сучасного промислового дизайну.

Особливе місце в розвитку теорії предметної творчості в Німеччині, упровадженні мистецтва в промислове виробництво займає Петер Беренс (1869-1940). Геометризація форми, її лаконічна ясність, відображали і технічну точність виробничого процесу, і соціокультурну визначеність речі (чайник як елемент кухонного побуту став прикрасою столового буфету і приналежністю церемонії чаювання, яким був самовар в Росії або чаєварка в Англії. Відкритий Беренсом спосіб перекладу технічних вимог в пластичні рішення шляхом використання тих малих ступенів свободи, які представляє техніка, свідчить про його великий художній талант.

Ідеї, що були висунуті П.Беренсом, знайшли своє продовження і розвиток в післявоєнній німецькій естетиці, роботах Баухауза, відомих архітекторів – учнів П.Беренса: Вальтера Гропіуса, Людвіга Міс Ван дер Рое, Ле Корбюзьє.

Контрольні запитання за темою:

1. Яке головне призначення дизайну?
2. Охарактеризуйте розвиток дизайну як нової універсальної творчої професії.
3. З чим нерозривно пов'язана еволюція дизайну?
4. Назвіть та охарактеризуйте стильові напрями в індустріальному формоутворенні кінця XIX ст.
5. Надайте оцінку першим теоріям дизайну.
6. Яку роль в розвитку дизайну зіграла архітектурна чікагська школа?
7. Які ідеї дизайну пропагував німецький Веркбунд?

ЛЕКЦІЯ 3

ПЕРШІ ДИЗАЙНЕРСЬКІ ЗАКЛАДИ – БАУХАУЗ, ВХУТЕМАС, ВХУТЕІН

3.1. Баухауз. Основні педагогічні принципи

Баухауз – найбільше явище в світовій художній культурі, широко відома архітектурно-художня школа, одна з основоположників сучасного формоутворення в дизайні, що пропагувала простоту і раціональність форм, краса і художня виразність яких повинна витікати з їх практичної корисності.

Баухауз був створений в 1919 році в невеликому німецькому місті Ваймарі. Засновником і першим директором Баухауз був молодий талановитий берлінський архітектор Вальтер Гропіус (1883-1969). Його задум полягав в єднанні в одній школі образотворчого і прикладного мистецтва в сукупності з архітектурою. В програмі Баухауза Вальтером Гропіусом була поставлена мета створити справжню співдружність учнів та вчителів, зібрати воедино всі види художньої творчості за зразком середньовічних співтовариств будівництва храмів – майстрів, підмайстрів і учнів: архітекторів і каменярів, скульпторів і живописців, різьбярів по каменю і дереву, теслярів і столярів, майстрів вітража. Їх об'єднувала загальна праця зведення собору, що тривала деколи десятиліттями і довше, праця над об'єктом, специфічними властивостями якого були духовність і цілісність. Вони накладали особливий відбиток на весь побут і систему відносин усередині цих співтовариств, які в Німеччині називалися «Баухютте» («хатина будівництва», звідси і назва «Баухауз»).

«Кінцева мета всякої художньої діяльності – будівля! Архітектори, скульптори і живописці повинні знову визнати і навчитися розуміти розчленовану форму споруди в єдності всіх її частин; тільки тоді вони наповнять свої твори тим архітектонічним духом, який був загублений ними в салонному мистецтві. Отже, ми утворюємо нову гільдію ремісників. Ми хочемо разом вигадувати і створювати нову будівлю майбутнього, де все зіллється в єдиному

образі: архітектура, скульптура, живопис, будівля, яка, подібно храмам, що підносилися просто неба руками ремісників, стане кристальним символом нової, майбутньої віри».

Таким чином, Гропіус ставив дві головні цілі навчального і науково-дослідного об'єднання:

по-перше, відмова від салонного мистецтва, повернення до ремесла і прикладного навчання як основа освіти;

по-друге, синтез всіх, як називав Гропіус «художньо-виробничих» дисциплін в загальний художній твір – «великий будинок».

Протягом навчання закладалися принципи функціоналізму як нового підходу до проектування будь-якого об'єкту. Таким чином, втілювалось в життя гасло: «мистецтву навчити не можна, навчити можна тільки ремеслу». Студентів тим самим готували не до келійних занять архітектурою і дизайном, а до проектування для масового виробництва. Особливі вимоги пред'являлися щодо знання виробничого процесу. Основною метою був пошук функціонально виправданої форми. Так став створюватися стиль Баухауз. Основою творчого методу Баухауза було злиття форми і функції.

Політична боротьба 20-х рр. в умовах імперіалістичної Німеччини привела до вигнання Баухауз з Ваймара. Він переїздить в Дессау. Тут Вальтер Гропіус будує нову будівлю Баухауз – один з найвидатніших своїх архітектурних творів.

Програма будівництва комплексу Баухауз включала зведення головної будівлі Баухауз з навчальними аудиторіями, майстернями, їдальнею, адміністративними приміщеннями, студентським гуртожитком і будинків з майстернями викладачів.

Головна будівля є композицією з двох перетинаючих один одного на різних рівнях Г-образних корпусів з виробничими майстернями, навчальними аудиторіями, адміністративними приміщеннями. Навчально-адміністративні

корпуси зв'язуються одноповерховим суміжним крилом з шестиповерховим блоком інтернату. В суміжному крилі розташовані зал для зборів, їдальня і сцена, всі ці приміщення можуть утворювати єдиний зал, в який можна пройти з головного вестибюля школи. Проходи і опори додають всьому комплексу легкість, яку ще більше посилюють скляні стіни.

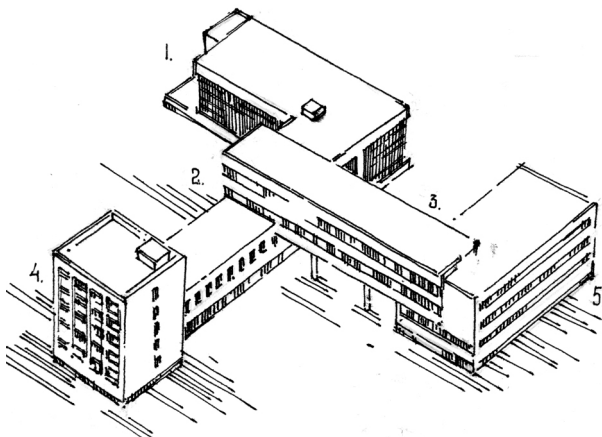


Рис.3.1. В.Гропіус. Будівля Баухауз:
1 - виробничими майстернями
2 - зал для зборів
3 - інтернату
4 - адміністративні корпуси
5 - школа
(мал. Столярова Д.)

Цей період характеризується також ближчим контактом з промисловістю. Ділові зв'язки з промисловістю виражалися в тому, що нова школа давала промисловості зразки для виробництва: освітлювальну арматуру, килими, тканини і знамениті меблі із сталевих труб.

Вальтер Гропіус 1 квітня 1928 року покидає Баухауз. Новим директором став, по його пропозиції, швейцарський архітектор Ханс Майєр (1889-1954).

Ханс Майєр більше уваги приділяє архітектурі, зв'язку навчання і дослідницькій діяльності з будівельною практикою і промисловістю.

Через 7 років після нових політичних гонінь Баухауз, під керівництвом Людвіга міс Ван дер Рое, переїздить до Берліна, де був закритий в 1933 році фашистами, що дійшли до влади.

Серед найвідоміших творів Баухауза в галузі архітектури і дизайну –

будинок «Ам Хорн» у Ваймарі; будівля Баухауза, ряд житлових будинків, Біржа праці і селище Тортен в Дессау – класичні зразки функціоналізму в архітектурі; модерністські скульптурні композиції О.Шлеммера і абстрактний живопис В.Кандінського, сучасний до цього дня посуд з металу і кераміки Т.Боглера і М.Брандта. Відомі у всьому світі такі шедеври дизайну, як настільна лампа В.Вагенфелда, Баухауз-шахматы Ю.Хартвіга, що випускаються до теперішнього часу, і одне з найпрестижніших в сучасних інтер'єрах офісів – крісло «Василь» М.Бройера з нікельованих сталевих труб.

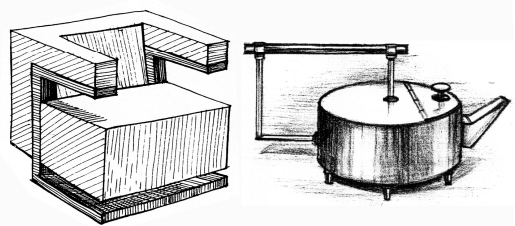
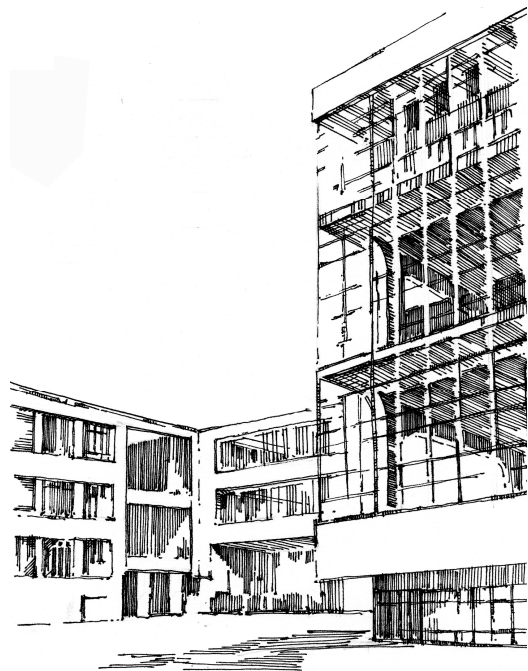


Рис.3.2.В. Гропіус. Будівля Баухауз. Крісло. Чайник Дрессера (мал. Столярова Д., Скоморохи С., Герасимової с.)

Значення Баухауза важко переоцінити. Він не тільки був прикладом організації навчання дизайнерів, але і справжньою науковою лабораторією архітектури і художнього конструювання. Методичні розробки в галузі художнього

сприйняття, формоутворення, кольорознавства стали основою багатьох теоретичних праць і не втратили своєї наукової цінності до нашого часу.

Дуже цікава еволюція Баухауза. Заснований шляхом об'єднання Веймарської академії мистецтв і школи Ван де Вельде, він перший час продовжував деякі їх традиції. З часом вплив попередників був втрачений. Важливим в цьому плані було поступове скасування таких «рукотворних» ремісничих спеціальностей, як скульптура, кераміка, живопис на склі, і більше наближення до вимог промисловості, сучасного життя. Замість різьблених меблів із стін Баухауза стали виходити моделі для масового виготовлення, зокрема зразки сидінь М. Брейера.

3.2. Художній авангард в Європі початку XX ст. Група «Де Стейл»

Промислова революція підірвала старий устрій. На зорі нового століття всі колишні істини в області людських знань, практичної діяльності, культури піддалися кардинальному перегляду. Відбулися безпрецедентні відкриття в науці і винаходи в техніці. Теорія відносності Ейнштейна, бездротовий телеграф Марконі, бензиновий автомобіль Бенца, повітряні польоти братів Райт, конвеєр Форда, кінематограф. У сфері культури авангардистські рухи XIX в. перекинули канони і норми, що склалися століттями, поруйнували колишні традиційні уявлення. Художники рішуче спалюють мости з минулим у пошуках абсолютно нових рішень, які наявно відобразили б дух сучасності.

У пошуках нових шляхів, художники ставили під сумнів традиційні уявлення про красу, форму і простір, про сюжет і колорит, вони все глибше занурювалися в природу відчуття, інтелекту або чистого розуму.

Абстрактне мистецтво зародилося у Франції і Німеччині, проте під час першої світової війни центр художньої творчості переміщається з Німеччини і Франції в країни, що зберегли нейтралітет. В Лейдені, в Голландії, група живописців, скульпторів, графіків і архітекторів заснувала журнал

під назвою «Де Стейл» (Стиль, 1917). Журнал сприяв розвитку нового абстрактного стилю, який був заснований на винятковому використуванні прямих ліній в комбінації з білим, чорним та іншими первинними кольорами. Цю теорію розробив Піт Мондріан як напрям, що логічно продовжує кубізм. Архітектори групи «Де Стейл» розвивали ці принципи в роботі з об'ємними формами і тривимірним простором.

Для художників «Де Стейл» чиста абстракція і суворий геометричний порядок були формально естетичним виразом сучасного індустріального і технізованого суспільства. Формоутворення в дизайні повинне обмежитися простими постійно повторюваними базовими елементами. Рітвельд в своїх меблях здійснював ідеї «Де Стейл». Відомим прикладом може бути червоно-голубий стілець, що складається з простих дерев'яних брусків і двох площин – сидіння і спинки, які можна виготовляти машинним способом. Окремі конструктивні елементи підкреслені кольором. Стілець поєднує формально-естетичні ідеали з функціональними і соціальними вимогами масового виробництва. Він одночасно є продуктом споживання і витвором мистецтва, і, таким чином, відповідає авангардистським вимогам нової єдності мистецтва і життя.

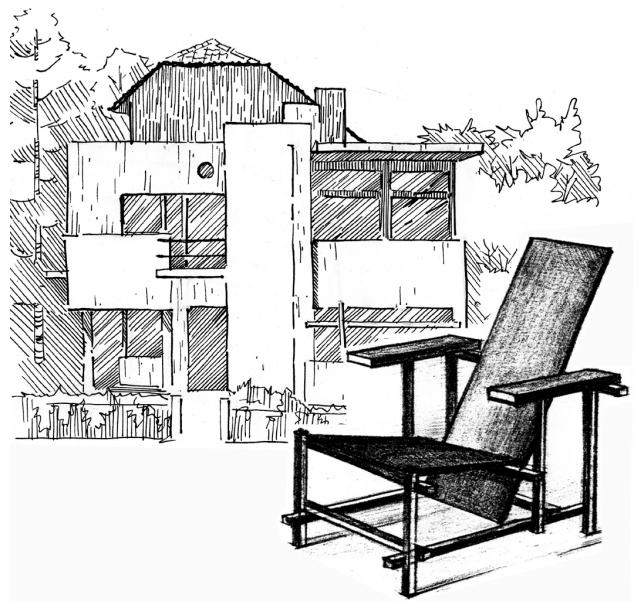


Рис.3.3. Г.Ритвельд. Будинок Шредера. Червоно-синій стілець (мал. Пушкіної О., Герасимової).

Так, проект Герріта Рітвельда будівлі Шредер в Утрехте (Нідерланди, 1924), наприклад, повністю скасовує традиційні стіни, замінивши їх рядами площин, що входять одна в одну під прямим кутом і спираються на металеві конструкції, розфарбовані в червоний, жовтий і синій кольори. Формально образотворча мова групи «Де Стейл» відображає гостру потребу в порядку, яку випробовує світ, що загрузнув в хаосі.

Група «Де Стейл», разом з німецьким «Баухаузом» і французьким «Еспрі-Нуво», стала основою розвитку нового західноєвропейського мистецтва.

Важко знайти у минулому такий період, де за такий короткий термін з'явилася б така велика кількість принципово нових формоутворювальних ідей. Ця величезна нереалізована свого часу спадщина стала надійним фундаментом нового стилю і протягом більш півстоліття його формоутворювальні потенції поступово освоювалися художниками.

У такі переломні епохи в розвитку художньої творчості різко зростає інтенсивність генерації нових формоутворювальних ідей. Їх буває набагато більше, ніж практично можливо освоїти на етапі становлення нового стилю, велика частина з них залишається у вигляді нереалізованої спадщини, з якої потім безперервно черпають творчі ідеї майбутні покоління митців.

3.3. Зародження дизайну в Радянській Росії

На відміну від Західної Європи, де формування дизайну стимулювалося прагненням промислових фірм підвищити конкурентоспроможність своїх виробів, в Росії, де ні до, ні після революції подібне замовлення з боку промисловості ще не було сформовано, джерела дизайну слід шукати в лівих художніх течіях. В перше десятиліття ХХ в. авангардні течії в живописі неухильно рухалися у бік безпредметності, тобто до абстракціонізму. В Росії, як відомо, абстракціонізм знайшов вираз в двох основних варіантах – конструктивному (До.

Малевич) і експресіоністичному (В. Кандінський).

Для визначення своїх абстрактних композицій К. Малевич застосував термін «супрематизм» (від латинського «suprem» - перевага, домінування). В 1915г. на виставці «0.10» («нуль - десять») з'явився «Чорний квадрат», а поряд з ним – серія супрематичних полотен. Це був стрибок до безпредметності. Новий напрям повністю відмовлявся від образотворчого мистецтва і зводив живопис до декількох формальних фігур, що мали символічний зміст. Свій вихід з живопису до речового світу супрематизм почав, не перетворюючись з площинного в об'ємний, а розриваючи рамки картини і виходячи в якийсь ілюзорний простір, яким могла стати будь-яка поверхня будь-яких предметів. Малевич в свою концепцію супрематичного перетворення світу включав і архітектуру, і речовий світ. Але історично вийшло так, що супрематизм на рівні проектно-композиційної стилістики спочатку виплеснувся у вигляді орнаменту і декору на стіни будинків і на плакати, на тканину і на посуд, на речі побуту та ін.

Зовні супрематичні полотна К. Малевича - це гранично лаконічні економні геометричні фігури, кольорові або чорні: білі площини, квадрат, круг, хрест або поєднання геометричних фігур, організовані в просторовому полі, явно вказують на антигравітаційний характер їх походження. Ці поєднання нічого не зображають. Вони створюють моделі можливих просторових ситуацій, проекти організації просторових структур.

Заслуга «перекладу» супрематизму з площини в об'єм належить Л. Лісицькому. В 1919-1921 рр. він створив свої «проуни» (проекти утвердження нового) – аксонометричні зображення знаходяться в рівновазі різних за формою геометричних тіл, які то покоїлися на твердій підставі, то немов сягали до космічного простору.

Прямим попередником або, можливо, родоначальником конструктивізму – ще одного могутнього перебігу авангардного мистецтва – був В. Татлін. Із самого початку він намітив шлях до конструктивізму, затверджуючи новий рід мистецтва – скульптоживопись.

1914 р. після повернення із Парижа він зайнявся створенням контррельєфів – конструкторських композицій. Найважливішим завданням стала тут комбінація матеріалів та виявлення особливостей кожного з них. Фактура і колір також мають самоцінність. З подальшим розвитком Татлін все більш виразно формулює для себе це завдання. В його творах все більше виявлялася принципова винахідливість і відчуття доцільності, характерні для інженерної думки. Не випадково в 1920-х рр. художник почав займатися своїм знаменитим «летатліним» - літальним апаратом, що здатний без мотора пересуватися з людиною в повітрі.

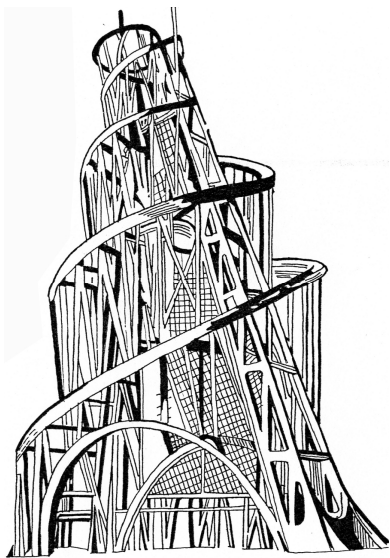


Рис.3.4. В.Татлін. Пам'ятник III Інтернаціонала (мал.. Метельової Н.).

25 грудня 1920 р. були створені Московські державні вищі художньо-технічні майстерні (скорочено ВХУТЕМАС) шляхом з'єднання і перетворення Строгановського промислового училища і колишнього Училища живопису, скульптури і архітектури. Це єднання повинно було стати спеціальним вищим навчальним закладом, що мало за мету підготовку «художників-майстрів вищої кваліфікації для промисловості. В 1926 р. ВХУТЕМАС був перетворений в інститут (ВХУТЕІН).

У новому навчальному закладі художню творчість трактували як широку сферу, що включала створення і витворів мистецтва, і художньо цінних речей побуту і

техніки. Головне завдання бачили в тому, щоб навчити мислити в об'ємі всіх студентів незалежно від того, на який факультет вони орієнтувалися.

Перші два роки надавали загальну художню культуру. Студенти знайомилися з основами просторових мистецтв, з їх загальними, об'єднуючими рисами та з їх особливими специфічними якостями. Студенти вивчали основні елементи і засоби художнього формоутворення: колір, простір, поверхню, об'єм, а також методи і мову композиційної творчості – пропорції, ритм, динаміку, контрасти, закономірності зорового сприйняття речового середовища. Подальші роки навчання – безпосередня підготовка дизайнерів - інженерів-художників, конструкторів.

За підсумком розгляду діяльності двох знаменитих шкіл дизайну - німецького Баухауза і радянського ВХУТЕМАСа - ВХУТЕІНа, необхідно підкреслити, що вони виникли як відповідь на вимогу часу в момент різкого соціального перелому, що торкнувся сфер соціально-культурних відносин і матеріально-предметного оточення людини. В них склалася особлива творчо-експериментальна атмосфера, в якій і викладачі, і студенти відчували себе причетними до великої справи, - вони творили професію. Керівники цих навчальних закладів розглядали підготовку художника-виробника як синтетичне завдання виховання всесторонньо і гармонійно розвиненого працівника нового суспільства. В центрі уваги була постать творця, ідея універсальної людини, якій доступні всі види проектної творчості.

Контрольні запитання за темою:

1. Який вплив на розвиток дизайну мали перші дизайнерські заклади – Баухауз, ВХУТЕМАС, ВХУТЕІН.
2. Хто був засновником школи Баухауз та в чому полягав його задум?
3. Розкрийте сутність творчих методів Баухауза.
4. Які головні цілі та завдання ставилися в школі Баухауз та ВХУТЕМАС?
5. Назвіть найвідоміші твори Баухаузу.
6. Який вплив мав художній авангард на розвиток дизайну початку XX ст.?
7. Охарактеризуйте діяльність двох знаменитих шкіл дизайну – німецького Баухауза та радянського ВХУТЕМАСа.

ЛЕКЦІЯ 4

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО І ДИЗАЙН

4.1. Становлення промислового дизайну в США. Піонери американського дизайну

Дизайн в Америці виник пізніше, ніж в Європі, але саме там він набув поширення, міцно укорінився в економіці і промисловості.

Час, коли Америка «вивезла» дизайн із Європи, може бути вказаний достатньо точно. Це 1925 р., знаменита Міжнародна виставка сучасного декоративного і промислового мистецтва в Парижі, яка підвела перші підсумки розвитку естетики функціоналізму в післявоєнній Європі. На паризькій виставці можна було побачити спеціальний павільйон Ле Корбюзьє з функціональними меблями, які він створив сумісно з Шарлотою Перріан, проекти автомобілів, павільйон Баухауза, з роботами Гропіуса та його учнів. На виставці також знаходився павільйон Радянського Союзу, споруджений за проектом архітектора К.Мельникова, в якому були представлені інтер'єри, меблі, а також інші роботи Родченко.

Ні Ле Корбюзьє, ні Гропіус, ні Родченко, які займалися дизайном, не мислили про торгівлю. Але саме про неї замислювалися на паризькій виставці 1925 р. американці, серед яких був і Норман Белл Геддес, який став піонером американського дизайну.

Норман Белл Геддес був по професії театральним художником, оформляв спектаклі, малював декорації, добивався драматичних ефектів. Він створював свій власний спектакль - спектакль речей. Норман Белл Геддес вирішив оду з важливих проблем, а саме проблему естетичного освоєння нових індустріальних форм. Геддес естетично освоїв обтічні форми - каплевидні автомобілі і автобуси, потяги, кораблі та ін.

Швидкий розвиток дизайну в Сполучених Штатах не в останню чергу був обумовлений формуванням суспільства масового споживання. Проте з наближенням кризи 30-х рр. виробники стикалися з труднощами при продажу своїх товарів.

Бізнесмени стали наймати художників, графіків і навіть театральних декораторів для надання своїм товарам зовнішнього вигляду, який привертав би покупців.

Приблизно з 1927 р. дизайнери стали виконувати важливу роль в промисловості. Ставка на розкіш спочатку була основним правилом торгівлі майже всіма видами продукції - від автомобілів до тканин. Але як тільки Депресія викликала падіння попиту на цінні речі, підприємці звернулися до дизайнерів за допомогою в поліпшенні якості самих виробів.

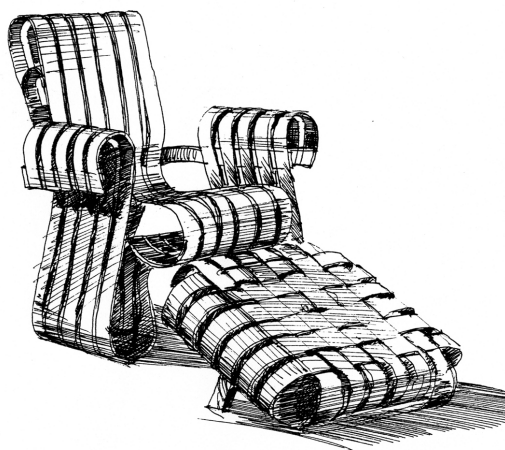


Рис4.1. Ф.Гері. «Стілець, що покачується» (мал. Зіновкіної М.)

Лише небагато з них мали інженерно-технічну освіту. Не знайомі з розрахунком виробничих витрат і технологією, вони на початку нерідко робили грубі помилки, але вже наприкінці 30-х рр. американська продукція набуває все більш функціональний і більш задовільний з естетичної точки зору вигляд.

Норман Белл Геддес, Уолтер Дорвін Тіг, Раймонд Лоуї і Генрі Дрейфус, піонери цієї професії, які поєднали в собі такі якості, як терплячість вченого і уяву художника, розробляли численні дослідження, долаючи технологічні труднощі і замінюючи потворність красою і доцільністю.

Вислів архітектора Луїса Саллівена «форма слідує за функцією», що стало гаслом функціоналізму, на практиці довело свою справедливість. Наприкінці 30-х рр. XX в. промисловий дизайн перетворився в

Сполучених Штатах Америки з панацеї часів Депресії в звичайну професію.

В 1930-ті рр., після закриття Баухауза, в США з Німеччини емігрувала група провідних архітекторів, дизайнерів і художників - Гропіус, Мохой-Надь, Міс ван дер Рое, Брейер. В Америці вони продовжили викладацьку діяльність, вчили майбутніх американських дизайнерів професії, але не зуміли «прищепити» їм свій світогляд. Жодної з соціально-утопічних ідей естетичного перетворення технічної цивілізації, які складали саму сутність програми Баухауза, дизайн США не сприйняв.

Програму американського дизайну найточніше визначив загальнопризнаний авторитет в цій галузі Раймонд Лоуї: «Дизайн - це те, що примушує частіше дзвонити магазинну касу». В США наприкінці 20-х рр., дизайн почав розвиватися як комерційна служба. За його допомогою споживача змушують купувати новий годинник, хоча ще цокає старий, новий костюм, хоча старий ще не зношений, нові меблі, побутову техніку, автомобіль і т.п. Комерційний дизайн - це перш за все створення споживчої цінності товару. Дизайнери вміють робити це завдяки смаку, знанню ринку, освіти і, не в останню чергу, рекламі. Кращим прикладом тут є діяльність Раймонда Лоуї, який як би символізує собою весь цей напрям, являючись одним з найвідоміших дизайнерів світу і піонером комерційного дизайну.

4.2. Раймонд Лоуї - піонер комерційного дизайну

Раймонд Лоуї (1893-1986) народився у Франції, був художником-самоучкою. В 1910 р. він закінчив паризький коледж, а в 1918-м - інженерний факультет школи Лано. Безперечний талант і ділові якості швидко висунули його в перший ряд американських дизайнерів.

Лоуї відкрив для себе, що в технічних виробках можна розробляти таку якість, яку раніше просто не помічали, - естетичну форму виробу, а раз воно з'явилося, то за нього треба платити. Оскільки ціна виробу залишалася колишньою, значить, «здешевлювалося» все інше. В цьому -

перша пружина комерційного дизайну. Дизайнер 30-х рр., який організовував форму промислового виробу, часто виступав і як раціоналізатор, він полегшував і спрощував роботу з механізмом. Недаремно формулою Лоуї стало «Помічати погане, покращувати і продавати».

Славу Лоуї приніс побутовий холодильник в 1932 р. Перша спроектована Лоуї модель різко відрізнялася від прототипу, який зовово сприймався як шафа, що не дуже твердо стоїть на ніжках. Збільшивши ширину і урізавши висоту ніжок, дизайнер досяг більшої візуальної стабільності речі. Тоді вперше холодильник одержав вигострену промислову форму, був весь покритий білосніжною емаллю, на фоні якої сяяли хромовані деталі і ручки. Він став каталізатором для пошуку нових форм в сучасній кухні-їдальні. Головним же було те, що, збільшивши внутрішній об'єм холодильника, Лоуї здійснив його перекомпоновку, яка значно поліпшила температурні умови в холодильній камері і зробила прилад ще зручнішим.

Відмінною рисою Лоуї завжди була своєрідна «інженерна чесність», він рідко займався чистим стайлінгом. Лоуї створив декілька моделей автомобілів і автобусів. Він говорив, що «автомобіль починається з дверної ручки», і однаково ретельно опрацьовував всі комплектуючі машини. Впродовж 30-х рр. Лоуї розробляв автомобілі для «Кадилак», «Остін», «Форд», «Ягуар» і десятків інших фірм. В кінці 30-х рр. Лоуї активно співробітничав з фірмою «Хапп Мотор», а після війни - з «Студебеккер». Проекти Лоуї зробили величезний вплив на стиль американських автомобілів взагалі.

Лоуї був одним з ініціаторів створення в 1944 р. Американського суспільства промислових дизайнерів. Своєю діяльністю Лоуї сприяв усвідомленню дизайну як важливої галузі сучасного виробництва, прагнучи органічно вплести його в складну систему індустрії, побуту, торгівлі.

Один з учнів Р. Лоуї так пише про його творчість: «Він дійсно докладав багато зусиль для того, щоб його вироби були бажаними. В цьому значенні він передбачав

постмодерністське прагнення додати речам натхненність і значення.

В післявоєнній історії дизайну США оформилися дві тенденції, представники яких рідко знаходили спільну мову. Прихильники першої відстоювали концепцію чистого, некомерційного мистецтва і високих моральних вимог до професії, свідомо культивували елітарність, підкреслюючи, що моральний обов'язок дизайнера - сприяти естетичному розвитку публіки, вносити в світ речей зовнішню впорядкованість і соціальну гармонію. Представники другої, «демократичнішої» позиції прагнули дати публіці те, що вона, швидше за все, бажала одержати і що визначалося комерційним успіхом.

Не обмежений рамками двох протилежних, але досить однобоких принципів - чистого мистецтва і прагнення до комерційного успіху, - промисловий дизайн в останні десятиліття прийняв нові, плюралістичні концепції. Нові матеріали з їх широкими можливостями надали дизайнерам більше свободи в експериментах з формою, кольором і текстурою матеріалів. Комп'ютерний дизайн надав маленьким незалежним фірмам можливість генерувати ідеї і моделювати ситуації такого рівня, які раніше були по плечу лише крупним бюро, що мали в штаті десятки креслярів.

Так в 1957 р. Уолтер Дорвін Тіг побудував модель пасажирського літака «Боїнг-707» у натуральну величину, щоб визначити для пасажирів норми фізичного і психологічного комфорту, які і тепер залишаються незмінними в авіапромисловості. Генрі Дрейфус, один з найнаполегливіших і працелюбних майстрів з покоління засновників дизайнерської професії, фактично створив науку ергономіку, почавши широке вивчення людини і груп людей в цілях оптимізації процесу праці.

4.3. Дизайн в країнах Західної Європи в другій половині ХХ ст.

У Англії після закінчення Другої світової війни розвиток дизайну проходив під знаком підвищення конкурентоспроможності англійських товарів. Якщо раніше дизайнери займалися

головним чином зовнішнім виглядом виробів, то тепер при проектуванні засобів виробництва вони все більше уваги надають проблемам ергономіки.

У період між двома світовими війнами провідне місце в галузі промислового дизайну займала Німеччина. Проте в 1933 р., після закриття Баухауза і припинення діяльності Веркбунда, будь-яка діяльність в цій галузі припинилася. Лише на окремих підприємствах, головним чином в скляній, фарфоровій, меблевій промисловості, працювали художники-конструктори з числа випускників Баухауза.

Після закінчення Другої світової війни, в 1951 р. в Німеччині було ухвалено рішення створити Раду технічної естетики. В допомогу їй потім був утворений Фонд розвитку художнього конструювання. Завданням Ради була, в першу чергу, пропаганда принципів художнього конструювання в промисловості, ремеслі, торгівлі, підготовка виставок, конкурсів, надання впливу на професійне навчання дизайнерів і т.п. За всіма цими напрямками Рада розвинула широку діяльність. Один з її прикладів - розробка короткої інструкції за оцінкою промислових виробів з позицій дизайну, яка в світовій практиці стала першим документом такого роду. В інструкції, зокрема, перераховані «мінімальні вимоги, яким повинен відповідати високоякісний промисловий виріб:

А. Він повинний бездоганно функціонувати відповідно за своїм призначенням.

Б. Його форма повинна відповідати характеру матеріалу, з якого вона виконана.

В. Його форма повинна відповідати особливостям технології його виробництва.

Г. Його загальна форма повинна виражати призначення, конструкційний матеріал і технологію виробництва.

Д. Для виробів, що тісно пов'язані з людиною, виразність форми повинна оцінюватися особливо високо».

Для кращих зразків німецького дизайну завжди були характерні такі риси, як закінченість, впорядкованість, доцільність і лаконічність форм.

Тим часом Франція мала стійкі традиції в розвитку ідей художнього конструювання. Тут в 1920-е рр. сформувалася школа Ле Корбюзьє, який закликав до створення засобами архітектури і дизайну гармонійного речового середовища, до комплексного перегляду навколишнього світу речей. Проте лише одних традицій для успішного розвитку дизайну виявилось мало, необхідні ще достатньо сильні економічні стимули.

Дизайн у Франції в післявоєнні роки не придбав такого розмаху, як в інших крупних європейських країнах і США, проте ряд найбільших французьких об'єднань і фірм - «Ер Франс», «Алюмініум Франсе», «Гамбен» та ін. - надавали розвитку дизайну велику увагу. Для них було очевидним, що використання послуг дизайнерів у виробництві - одне з основних джерел підвищення економічності і рентабельності підприємства. Проте навіть великі фірми Франції на той час не мали штатних дизайнерів, а вдавалися до послуг незалежних дизайнерських бюро.

Дизайнерських бюро у Франції було небагато, і штат їх переважно не перевищував 10 чоловік. Перше найбільше у Франції бюро «Текнес» очолював Анрі Вьєно. Для цього бюро завжди був характерний глибокий аналітичний підхід до художнього конструювання і багатогранний облік інтересів майбутнього споживача. Серед робіт «Текнес» - телевізори, фотоапарати, автомобілі, побутові машини, електроприлади і електроінструмент.

4.4. Феномен японського дизайну

Можна сказати, що за останні двадцять років Японія перетворилася в свого роду Мекку дизайну. Успіхи японського дизайну часто пояснюють багатовіковою культурою художнього ремесла і побуту. Дійсно, у формуванні світу речей японці з найдавніших часів дотримувалися концепції, основу якої складають функціональність, лаконізм і чистота форм. В умовах навіть ремісничого виробництва японська архітектура при всій своїй високій естетичності була типовою, модульною, суто функціональною і конструктивною. Посуд завжди був комбінованим і складованим.

Художня культура відвіку пронизує весь побут японців. Традиції, безумовно, не могли не вплинути на формування сучасного японського дизайну. Проте їх вік вимірюється століттями, а дизайн в Японії налічує не більше 60 років. Основним стимулом його розвитку були особливі економічні умови, що склалися в Японії в післявоєнний період.

Промисловий підйом початку 1960-х рр. викликав посилення конкурентної боротьби між японськими промисловими фірмами. Піклуючись про підвищення привабливості своєї продукції вони вимушені звернутися до послуг дизайнерів.

Розвиток дизайну в Японії протікав в складному процесі взаємодії і зіткненні всіляких творчих концепцій, економічних, організаційних і стилістичних форм. У японському дизайні відразу склалося три напрями:

«національний», «інтернаціональний» і «змішаний». В Японії заперечують термін «європейський» стиль, оскільки в ньому є відтінок расового протиставлення європейців азіатам, а частіше використовують термін «інтернаціональний». Відомо, що в Японії за національним звичаєм прийнято сидіти навкруги низького столу на підлозі. Японські дизайнери замість традиційних подушок почали проектувати своєрідні стільці із спинками, але без ніжок. Японські ванни - дерев'яні бочки - стали замінюватися пластиковими, а фірма «Тошиба» випустила сучасну електричну рісоварку замість традиційних «камадо».

«Національний» стиль, проте, не уникнув стилізації. Так, наприклад, в одному з готелів на курорті Атамі був збудований величезний ресторан, що вміщує близько двохсот низьких японських столів з подушками, які регулярними рядами були розміщені на підлозі та покриті рогожами. Цей пафос кількості не мав нічого загального з духом традиційних національних інтер'єрів, інтимних і простих, розрахованих на один, в крайньому випадку - два-три столи.

Створення власної творчої концепції японського дизайну відбувалося на базі так званого змішаного стилю, що виник на основі органічного поєднання особливостей японського побуту, його художніх традицій і

кращих досягнень світового дизайну. Найяскравіше це виявилось в проектуванні інтер'єрів, меблів, домашнього попиту. Освоєння зарубіжного досвіду найплідніше велося у сферах високорозвинутих галузей промисловості, перш за все в електроніці.

Японські телевізори і магнітофони створювалися шляхом зміни, удосконалень і одночасно естетичного осмислення так званих побічних функцій, що пов'язані з особливостями перенесення, зберігання, регулювання приладів і управління ними. Шляхом поєднання декількох функцій в одній речі, шляхом виявлення, уточнення, збагачення основних функцій предметів, шляхом використання нових матеріалів і зміни принципів функціонування предмету. Кращих японських дизайнерів, як правило, не цікавила форма створюваних зарубіжними колегами виробів сама по собі. Вони прагнули не стилізувати, а розвинути, творчо трансформувати її.

Пошуки компактної і простої форми супроводжувалися в японському дизайні прагненням до зручності поєднання функцій. Вперше саме в Японії були створені і набули масове поширення портативні телевізори, радіоприймачі, магнітофони.

Японські дизайнери, з їх свіжим поглядом на техніку і природженим чуттям і любов'ю до стриманої, скупой за засобами художньої форми швидко і влучно помічали і усували всі невинуваті надмірності техніцизму. В основі розуміння доцільності є естетична категорія, та нерозривність функціонального і художнього, які завжди були характерні для японського мистецтва.

Так званий «змішаний напрям» в проектуванні японських інтер'єрів і меблів, який був заснований на поєднанні в житті сучасної Японії нових, інтернаціональних, і старих, традиційних, форм побуту. Насамперед це виражається в тому, що в японських будинках з'являється гостина, яка обладнана на західний зразок. Ще масовіше включення в інтер'єр найсучаснішої електроніки. Це вторгнення в традиційний побут викликало в сучасній японській архітектурі стрічний процес включення старого в новий побут, наприклад традиційних японських чайних в сучасні суспільні і житлові інтер'єри.

Здійснюється це по-різному. Іноді шляхом поєднання ізольованих один від одного традиційних і нових приміщень. Цікавий і художньо перспективний метод зонування єдиного простору інтер'єру підняттям на певній ділянці рівня підлоги. Таке «змішення» створює вражаючі ефекти просторової виразності. Свого часу цей прийом цікаво використовував Кендзо Танге на одному з майданчиків відпочинку в ансамблі плавального басейну в Токіо. Яскраві керамічні сидіння тут були як би влиті і потім зафіксовані в площинних бетонних поверхнях, що розташовані на трьох рівнях. Подолавши холодність бетону, дизайнер створив несподівано радісну композицію, що розташовує до відпочинку.

Зонування за допомогою напільної пластичної структури набуло поширення в нових ресторанах, холах готелів. Сам цей прийом - сучасне осмислення японської архітектурної традиції. При просторовій єдності японських інтер'єрів з їх мобільними стінами зонування приміщень завжди тектонічно підкреслюється рівнем підлоги - він підвищується від землі до відкритої тераси, з тераси в житлове приміщення. Всередині рівнем підлоги часто виділяються ніші.

Іноді японські дизайнери при створенні нових промислових форм прямо використовують національні прототипи. Особливо це виражається в побутовому посуді, який і функціями, і пластикою нерозривно пов'язаний з інтер'єром, а традиції ремесла органічно зв'язуються з сучасними способами виробництва.

Дизайн в Японії в розумінні передових представників цієї галузі - в першу чергу засіб впорядкування і гармонізації сучасного речового середовища, що створюється в умовах індустріального виробництва.

В концепції японського дизайну багато спільного з тими особливостями матеріально-художньої культури, які традиційно склалися у японців. В цій культурі ніколи не було розділення на матеріальні і духовні види мистецтва, світ завжди представлявся пластично цілісним. Традиційна японська архітектура, садово-паркове мистецтво, живопис, предмети

ремесел завжди були засобом організації речового оточення людини, і виконувалося це з такою досконалістю, яка і зараз представляється ідеальною.

4.5. Деякі проблеми сучасного етапу розвитку дизайну

На рубежі XIX-XX ст., на етапі становлення і формуванні дизайну як нової сфери творчості увага акцентувалася на активному упровадженні в різні галузі життя продукції індустріального виробництва, підкресленій відмові від традицій на користь нового, відмові від декоративності на користь функціональності. В цілому такий радикалізм і навіть нігілізм в питаннях формоутворення виконував на етапі розвитку дизайну позитивну роль, допоміг його швидкому самовизначенню. На цьому етапі дизайн претендував лише на формування щодо незначної частини предметно-просторового середовища, і підкреслена односторонність його формоутворювальної концепції зрівнювалася іншими сферами творчості - архітектурою і декоративно-прикладним мистецтвом.

Коли він упроваджувався в культуру як принципово нова сфера творчості, то протиставляв себе традиційній художній культурі, концентруючи увагу на таких своїх якостях, як можливість машинного виробництва виробів, раціональність, науковість, уніфікація. Машинне виробництво і масовий споживач - два найважливіші чинники, що визначили становлення дизайну.

З часом роль дизайну у формуванні світу речей змінилася. Разом з архітектурою і декоративно-прикладним мистецтвом він відповідає за все предметно-просторове середовище, а значить, має безпосереднє відношення до стилізаційних процесів, до національних традицій, спадкоємності, до задоволення індивідуальних потреб, до самих різних аспектів художнього формоутворення. І все це у взаємозв'язку з індустріальним виробництвом і в умовах зростаючого впливу науково-технічного прогресу. Під впливом зміни реальних умов міняється і підхід до сфери діяльності дизайнера, поступово вимальовуються її межі, чіткіше виявляється те головне, за що несе відповідальність саме дизайнер.

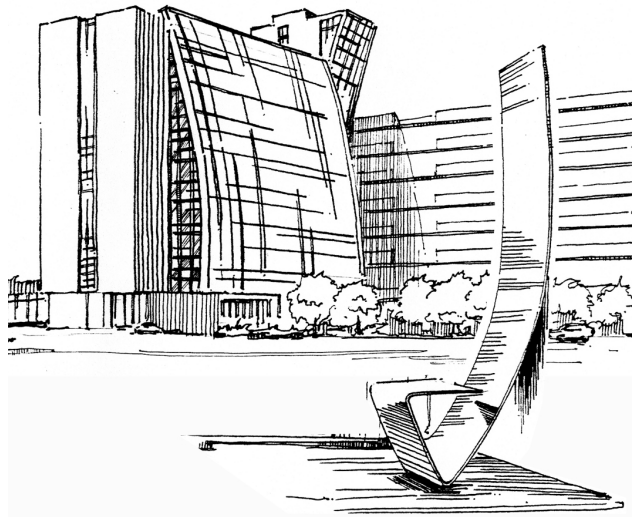


Рис. 4.2. Х.Сталлінг. Бізнес центр. Крісло (мал. Столярова Д.)

Екологічний підхід, що виник в 1970-х рр. в дизайні з'явився реакцією на стихію науково-технічної революції. Даний з цієї точки зору екологічний дизайн - один з напрямів всесвітнього екологічного руху, в завдання якого входить охорона і відновлення навколишнього середовища. Серед основних принципів екологічного дизайну перш за все слід назвати максимальну економію природних ресурсів і матеріалів, використання енергетичних ресурсів, досягнення довговічності виробу, тобто оптимального співвідношення витрат матеріалів і тривалості життя виробу.

Екологічний критичний початок виражається тепер в дизайні не тільки в перегляді відношення до окремих матеріалів і технологій, в продовженні терміну служби виробів і т. п., але перш за все в якісно новому уявленні про роль людини в світі. Концепції і проекти, орієнтовані на глобальне завдання формування і розвитку особливої екологічної культури, на виховання суспільства, затвердження органічного способу життя представляють в сучасному дизайні цілком самостійну лінію.

До сфери екологічного дизайну залучаються сьогодні найрізноманітніші явища художньо-конструкторської практики. Під екологічними розуміються будь-які концепції дизайну, направлені, в тому або іншому плані, на гармонізацію відносин людини з навколишнім світом.

Розробки в галузі нової - екологічної естетики ведуться вже досить давно, і вже вироблені деякі вельми примітні принципи. Згідно за цими принципами вироби дизайну повинні бути привабливими, сприятливо впливати на психіку людини, передавати йому відчуття спокою, природності, розкутості; сприйматися органічно, викликати позитивні емоції; надавати людині можливість творчості, вільного самовираження; виступати стимулятором екологічної свідомості, наочним аргументом на користь екологічного і економічного споживання.

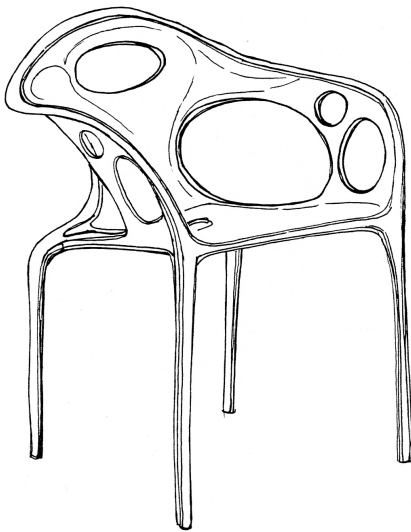


Рис. 4.3. Р.Лавров. Крісло «Supernatural» (мал. Скоморохи С.)

Екологічний напрям в сучасному дизайні актуалізував питання про місце і значення природного чинника у формуванні предметно-просторового середовища людини. Очевидно, що під впливом природно-кліматичних умов формується певний устрій життя, відповідний цим умовам. Цим пояснюється пильний інтерес представників екологічного напрямку в дизайні до регіонального і історичного досвіду.

У 20-е рр. XX сторіччя в архітектурі і дизайні сформувався напрям, що одержав назву «Інтернаціональний стиль», або, як його ще називають, «сучасний рух». Він спирався на принципи радикального функціоналізму і завоював визнання у всьому світі. Останніми роками в концептуальних і практичних розробках дизайну все більше говорять про кризу «інтернаціонального стилю», про те, що гасло цього руху - «форма слідує функції», яке довгий час виступало основним критерієм так званого «справжнього дизайну», фактично

більш не існує. Більш того, теоретики сучасного дизайну вважають, що реалізація цього гасла в умовах високорозвинутого промислового виробництва з неминучістю приводить до створення одноманітного, стандартного, знеособленого життєвого середовища. У наслідок цього реальну загрозу представляє знецінення і фактичне знищення національної своєрідності, або етнокультурної ідентичності світу речей, що оточує сучасну людину.

У цій ситуації знов звертаються до гуманістичної функції дизайну в суспільстві. Уроки «інтернаціонального стилю» показали, що дизайн може стати джерелом середовищної напруги і навіть відчуження, якщо він створює середовище, спираючись лише на утилітарно-функціональні потреби людини, ігноруючи зовні образи традиційної духовної і художньої культури.

Разом з тим у сфері дизайну формується так званий культурологічний підхід, що розглядає дизайн-діяльність як закономірний продукт розвитку людської культури. В даному контексті дизайн сприймається як діяльність, направлена на інтеграцію матеріальної і художньої культури. При цьому передісторія дизайну відноситься до сфери ремісничої і народної творчості. В рамках культурологічного підходу закономірний збільшений інтерес до традиційного світу речей матеріальної культури.

Таким чином, наступ техносвіту на природні і культурні цінності, криза «інтернаціонального стилю» обумовили зростаючий інтерес до матеріального світу як віддзеркалення культурних традицій, його етнокультурної своєрідності. Фахівці бачать в цьому один з можливих шляхів гуманізації сучасного предметно-просторового середовища, надання йому культурної і духовної свідомості. В наш час проблеми культурної ідентичності зайняли одне з провідних місць у сфері практичного і теоретичного розвитку проектної культури. Особлива увага надається питанням, що так чи інакше пов'язані з проблемами національної своєрідності, з традиціями національної культури. І подібний інтерес - не анахронізм, не просте захоплення фольклором.

У Скандинавії ніколи не існувало такого розриву між ремеслом і

промисловістю, як це було в Західній Європі. І саме тому ми зобов'язані «золотим століттям» фінського дизайну. Ось звідки виникає самобутність скандинавського дизайну. Японські фахівці постійно підкреслюють відмінність японської матеріальної культури від західної, наполягаючи в той же час на її універсальності, здібності «японізувати» численні елементи західної цивілізації. Суть японського традиціоналізму полягає в переконанні, що нове не може існувати за рахунок старого, але воно існує завдяки старому, виростає з нього.

У Фінляндії, Японії і Італії, як і в багатьох інших країнах, підтримується широкий культурний контекст традиційного побуту народу. Важливо, що це не тільки музеєфіцировані витвори мистецтва і народної ремісничої творчості, але і зразки традиційних сучасних меблів, посуду, одягу та ін. Таким чином, в єдиному життєвому просторі органічно співіснують старі (або відтворені по старих зразках) і нові речі, утворюючи своєрідне духовне середовище, що живить пошуки дизайну і впливає на реальне життя людей.

Важливим показником усвідомлення історико-культурної спадкоємності в дизайні, як вже наголошувалося, є розгляд його основ, джерел у сфері традиційної матеріальної культури, прикладного мистецтва, ремісничої творчості. Саме в руслі такого усвідомлення розвивається фінський дизайн: фахівці вважають, що «фінський стиль» в сучасному промисловому виробництві зберігається і моделюється перш за все на ґрунті традиційних ремесел.

За даними істориків культури, етнографів і фольклористів, одним із стародавніх, фундаментальних архетіпов свідомості є будинок. Житло - традиційний для дизайну об'єкт дослідження і проектування. Але якщо починаючи з 1920-х рр. дизайн був в основному орієнтований на ідею будинку як «машини для житла», то в 60-80-е рр. XX ст. відбувається перегляд подібних орієнтацій. Націлений на природну

сутність, дизайн повертається до традиційного розуміння ідеї будинку.

Сьогодні вже ясно, що екологічні проблеми тісно пов'язані зі всіма найважливішими аспектами стратегії стабільного розвитку суспільства: економічними, політичними, соціальними і культурними; промисловими і торговими; регіональними і міжнародними. Для дизайну тенденція орієнтації на рішення екологічних проблем проектною культурі глибоко органічна за цінностями і цілями. Проте сучасний дизайн навряд готовий з повною компетентністю і відповідальністю до виконання ролі замовника на нові, екологічні технології. Потрібна продумана широка програма його комплексного розвитку за всіма напрямками: освіта, економіка, організація, управління, державна політика. В плані вироблення нової методології проектування дуже важливо вже зараз організовувати і всіляко заохочувати науково-дослідну діяльність по створенню образів середовища майбутнього, направлену на постановку і рішення проблем стійкого економічного і соціально-культурного розвитку суспільства. Не слід зупинятися перед принциповою, якісною новизною проблем, породженою їх глобальністю і надзвичайною трудністю.

Очевидно, що екологію не можна обмежувати тільки завданнями збереження біологічного середовища. Культурне середовище не менше важливе, воно необхідне для духовного, етичного життя людини, для його самодисципліни і соціальної самоідентифікації. Таким чином, обидва підходи до сучасних проблем дизайну - проблемі культурної ідентичності і екологічній проблемі - глибоко взаємозв'язані і можуть бути зараховані до сфери екології культури.

Контрольні запитання за темою:

1. Охарактеризуйте становлення промислового дизайну в США.
2. Хто був першим піонером комерційного дизайну?
3. Як розвивався дизайн в країнах Західної Європи в другій пол. XX ст.?
4. В чому сутність феномену японського дизайну?
5. Як вирішуються в наш час проблеми сучасного розвитку дизайну?

ЛЕКЦІЯ 5

ЧИННИКИ І УМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ФОРМИ

5.1. Поняття форма і формоутворення

ФОРМА (forma - лат) - морфологічна і об'ємно-просторова структурна організація об'єкту, що виникає в результаті змістовного перетворення матеріалу; зовнішній або структурний вираз будь-якого змісту, найважливіша категорія і предмет творчої діяльності - літератури, мистецтва, архітектури і дизайну. Форма живе як в просторі, так і в часі сприйняття і несе в собі ціннісно-орієнтовану інформацію.

Таким чином, **форма** - це матеріальне втілення інформації, суттєвої для практичної діяльності і духовного життя людей, як носій естетичної цінності і ідейно-художнього змісту твору. Через форму здійснюється функція твору. Форма - це не тільки геометричні властивості об'єкту, його контури, як якогось тіла в просторі (форма кулі, круга і т.д.), форма - це ество предмету, це вираз функції через цілісність гармонійно організованої виразної форми. Сама форма функціональна.

Форма в дизайні - особлива організованість предмету, що виникає як результат діяльності дизайнера по досягненню взаємозв'язаної єдності всіх його властивостей - конструкції, зовнішнього вигляду, кольору, фактури, технологічної доцільності та ін. Відповідає вимогам і умовам споживання, ефективному використуванню можливостей виробництва і естетичним вимогам.

ФОРМОУТВОРЕННЯ - процес створення форми в діяльності художника, архітектора, дизайнера, архітектора-дизайнера відповідно до загальних цінносних установок культури і тих або інших вимог, що мають відношення до естетичної виразності майбутнього об'єкту, його функції, конструкції і матеріалів, що використовуються.

Формоутворення в художньому проектуванні включає просторову організацію елементів виробу (комплексу, середовища), яка визначається його

структурою, компоновкою, технологією виробництва, а також естетичною концепцією дизайнера. Формоутворення - вирішальна стадія дизайнерської творчості; в його процесі закріплюються як функціональні характеристики об'єкту проектування, так і його образне рішення.

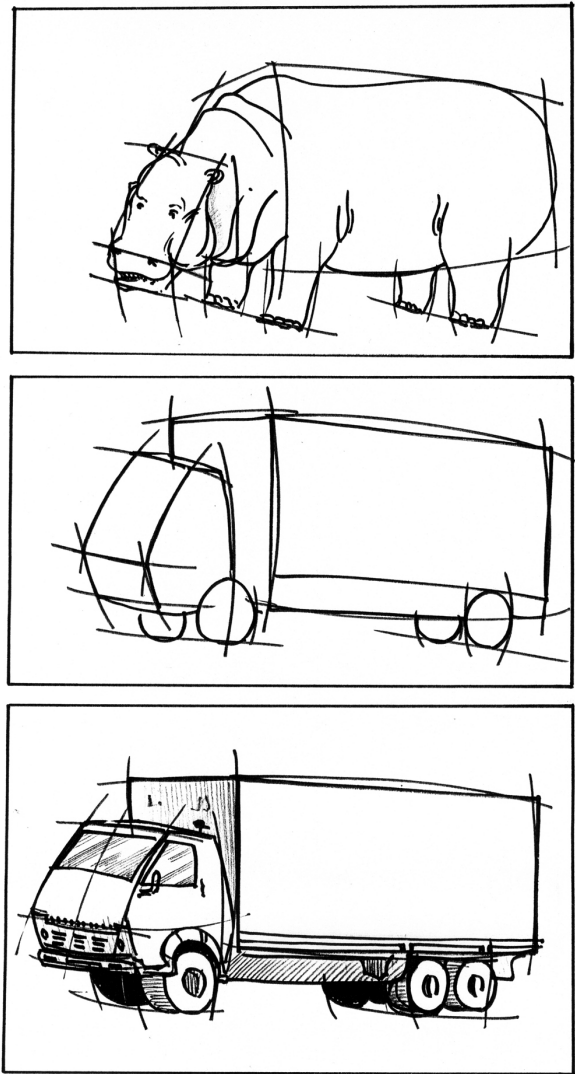
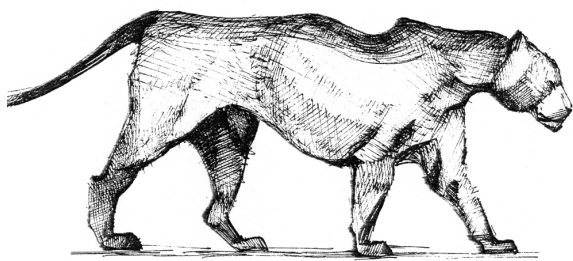


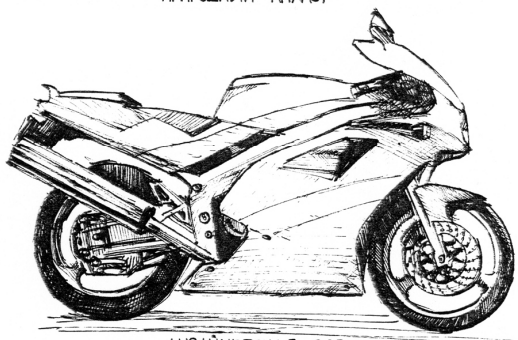
Рис.5.1.Формоутворення в дизайні за прототипом (мал. Турченко Н.)

Відповідно до свого призначення конкретне предметно-просторове середовище володіє специфічними функціональними і інформаційними якостями, які визначаються емоційним змістом окремих процесів діяльності. Відчуваючи відмінності в емоційній дії форми речей, обладнання або споруд, людина звичайно не усвідомлює і не

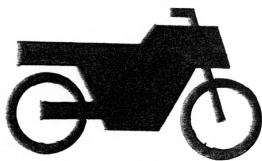
диференціює його джерел. Фахівець же зобов'язаний професіонально розбиратися в цьому механізмі. Обумовлена ця дія специфікою об'єкту (його типологією і конкретними особливостями) або особливостями його організації і сприйняття.



ПРИРОДНИЙ АНАЛОГ



ДИЗАЙНЕРСЬКА ФОРМА



ЗНАК

Рис.5.2. Формоутворення в дизайні за прототипом (мал..Чалого В.)

Якщо форму розуміти в широкому значенні, як певну будову об'єктів, що проектується, то поняття формоутворення може розповсюджуватися на різні сфери проектної діяльності. Природно, що формоутворення комплексу (ансамблю) істотно відрізняється від формоутворення окремого виробу. Так само існують відмінності у формоутворенні об'єктів, що виступають переважно як матеріальні блага, і тих, які мають статус виду мистецтва.

Одні теоретики розглядають формоутворення, в основному, як проектування художньої форми. Інші затверджують, що форми структурують перш за все реальне середовище життєвих процесів і тому тісно взаємозв'язані з урахуванням всього комплексу соціально-економічних, функціональних, інженерно-

технічних і інших об'єктивних чинників. В першому випадку формоутворення має бути як формотворчість. Проте по відношенню до проектування більшості об'єктів слід говорити про створення штучного середовища, де форма об'єкту - результуюча ланка, яка акумулює в собі властивості, обумовлені характеристиками процесів діяльності і поведінки людей, раціональними принципами організації конструктивних систем і іншими об'єктивними чинниками. Естетична (і художня) організація об'єкту при такому підході складає тільки певний аспект формоутворення, який виражається в пошуку властивостей форми, найістотніших для сприйняття відповідної інформації.

Формоутворення не може розглядатися як створення тільки художньої або естетично значущої зовнішньої форми, що обумовлена іншими чинниками і вимогами, які являються способом організації життєдіяльності людей за допомогою реальної предметно-просторової структури.

5.2. Чинники формоутворення дизайнерської форми

ЧИННИКИ ФОРМОУТВОРЕННЯ - життєві умови і обставини, що мають вплив на формоутворення, що розуміється як синтез ряду об'єктивних соціально-економічних, функціональних, інженерно-технічних та інших взаємодіючих аспектів життєдіяльності людини.

Більш повне віддзеркалення чинника формоутворення знаходять в творчих концепціях, що формулюють цілі і завдання проектування. Але на ділі деякі з них не володіють набором реально необхідних проектних завдань, що веде до різного плану негативних наслідків. Наприклад, радикальний функціоналізм переоцінює утилітарно-практичні чинники формоутворення, також як і захоплення «високими технологіями» в збиток традиційним формам; постмодерністські концепції, навпаки, вип'ячують суб'єктивні сторони проектних задач.

Тому виникає особлива проблема дизайнерського проектування - класифікація чинників формоутворення, що визначає об'єктивність тих вимог, які в даній

концепції стануть головними, «первинними». Діалектика зв'язків в системі суперечливих запитів, щодо організації дизайн-проекту примушує припускати, що пріоритет тут повинен належати оптимальності функціонування об'єкту. Але в реальності акценти можуть мінятися, оскільки дуже часто матеріально-технічні і експлуатаційні проблеми стають головними в системі проектування, витісняючи з процесів формоутворення «людські чинники». Тому треба вміти, розкриваючи зв'язки суб'єктивних і об'єктивних сторін формоутворення, побачити обумовленість концепцій формоутворення як синтезу процесів суб'єктивізації об'єктивного.

Класифікації дають можливість аналізу варіантів впливу певних груп чинників формоутворення на морфологію об'єктів проектування. Поширене уявлення про відповідність функції і форми звичайно зводить проблематику взаємодії життєвих процесів і морфологію до питання - чи повинна виражатися функція у формі або остання «вільна» по відношенню до функції. Насправді ці зв'язки набагато різноманітніші. І класифікаційний аналіз дозволяє виявити механізм зчеплення основних груп чинників між собою і зв'язати - через оцінку психологічного змісту процесів - соціально-функціональну проблематику формоутворення з його естетичними аспектами. Причому в умовах масового проектування з його вузькою спеціалізацією аналіз форм життєдіяльності як основи формоутворення особливо актуальний. Частина проектувальників і тепер бачить об'єкт дизайну не як елемент середовища, а як самостійний «конгломерат», що сполучає вузькі технічні вимоги побуту з естетично значущою формою.

Але цього мало. Аналіз умов формоутворення дозволяє виявити і такі залежності морфології від життєвих обставин, які фіксуються не вимогами життя, а вибором напрямів проектного пошуку: способів виробництва, матеріалів, конструктивних систем і т.п.

Об'єктивна обумовленість чинників формоутворення і морфології визначає специфіку видів архітектурної і

дизайнерської творчості, які можна поділити на три напрями.

1. Формоутворення багаточинника з домінуванням організації процесів життєдіяльності. Приклад - будівля, що домінує в міському середовищі. Тут предметно-просторові комплекси дозволяють розташовувати відносно рівнозначні за вимогами і різноманітними за формами освіти із спільним емоційно-етичним кліматом, налаштованим на спокій, комфортність, що сприяє появі у мешканців відчуття колективності, причетності до обжитого місця.

2. Формоутворення з домінуючими функціонально-технологічними чинниками - об'єкти виробничого призначення, де визначаючим є вимоги до організації трудових процесів. Це середовище утворено архітектурно-дизайнерськими комплексами, що забезпечують ефективність основного виду діяльності, зокрема - за рахунок відчуття задоволеності результатами своєї праці.

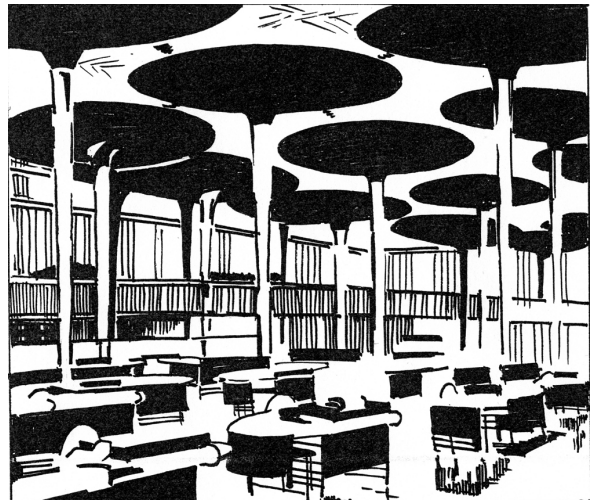


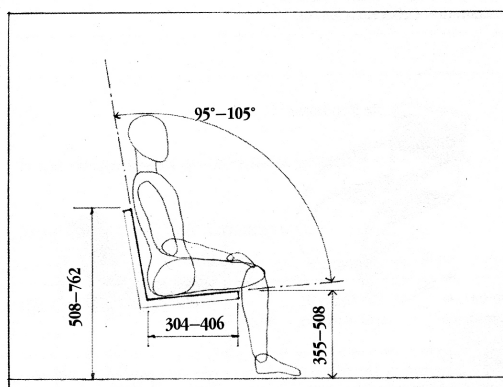
Рис.5.3.Формоутворення з домінуючими функціонально-технологічними чинниками - об'єкти виробничого призначення (мал. Маслова)

3. Формоутворення з домінуючим інформаційно-емоційним (соціокультурним) чинником. До цього типу відносяться деякі суспільні будівлі, садово-паркова архітектура і монументальні комплекси. Для них характерне висунення на перший план обліку сприйняття соціально-культурного змісту процесів, що тут відбуваються. Наприклад, театральна будівля, яка

активно впливає на емоційний стан людини. Проектна організація подібних об'єктів складається найчастіше під впливом того образу, який закладається в основу її художнього рішення.



Общие требования к стульям



Основные размеры стула

Рис.5.4.Формоутворення в дизайні за функцією та ергономічністю (мал. Д.К.Чин)

5.3. Інформативна функція форми

ІНФОРМАТИВНА ФУНКЦІЯ

ФОРМИ - властивість практично корисних речей передавати якісь «послання» тих, хто їх зробив, тим, хто ними користується.

З цих позицій будівлі, споруди, різного роду виробу і їх комплекси мають не

тільки споживацькі властивості, але і виступають як засоби комунікації між людьми. Американський теоретик Д.Пай, аналізуючи можливості створення «виразної форми» через зв'язки між ідеєю технічного рішення і її реалізацією в дизайнерській розробці, виділяє шість вимог, яким повинен відповідати проект:

1) точне втілення принципу взаємного розташування частин, що забезпечує задуманий ефект;

2) геометричні співвідношення елементів, що забезпечують успішне функціонування системи;

3) достатня міцність компонентів системи (що визначає їх геометричні величини);

4) забезпечення необхідних зовнішніх зв'язків системи;

5) економічність виготовлення і експлуатації;

6) відповідність прийнятим критеріям стилю або моди. В межах кожного критерію можливий широкий ряд альтернатив, причому число практично рівноцінних варіантів помножується характеристиками, не закріпленими в перерахованих вимогах: вибором матеріалів, фактури і кольору поверхні виробу, різними прийомами розчленовування або об'єднання його компонентів і т.п.

Контрольні запитання за темою:

1. Сформулюйте поняття «форми» в дизайні.
2. Що означає формоутворення в дизайні?
3. Надайте класифікацію чинників формоутворення в дизайні.
4. Охарактеризуйте інформативну функцію форми.
5. Розкрийте сутність форми та її взаємозв'язок із функцією об'єкту середовища.

ЛЕКЦІЯ 6

ХАРАКТЕРИСТИКИ І ОСОБЛИВОСТІ ПРОВІДНИХ ВИДІВ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ – ГРАФІЧНОГО, ПРОМИСЛОВОГО І СЕРЕДОВИЩНОГО

Розуміння характеру шляхів еволюції дизайну як частини світової культури дозволяє приступити до розгляду наступного блоку термінів і понять, що роз'яснюють конкретику видів і форм дизайнерського проектування.

Існування і зміст завдань сучасного дизайну якнайповніше ілюструються теорією і практикою трьох видів дизайнерської діяльності — **графічного дизайну, промислового дизайну і дизайну середовища.**

Поняття *графічний дизайн* включає художньо-проектну діяльність, в основі якої — графічне зображення, малюнок, креслення, що допомагає наочно представити значення того або іншого вислову, події або вказівки.

Найбільше поширення набув *промисловий дизайн*, пов'язаний з підвищенням споживацьких властивостей, промислових виробів, з формуванням *речового середовища* людини.



Рис.6.1. Промисловий дизайн. Тонет. Стілець (мал.. Зиновкіної М.)

Архітектурний дизайн - особливий розділ проектування, який сьогодні виділяють в рамках архітектури, загальною метою якого є організація матеріально-

просторових умов життя людини і суспільства, але конкретні завдання фактично розкладаються на переважно художні («архітектура як мистецтво»), що втілені в культових і унікальних суспільних спорудах, і приземлено прагматичні, що мають вираження в рядових житлових, виробничих і суспільних будівлях і комплексах. Саме остання частина архітектурної творчості і внесена в представлену таблицю.

Процес насичення всіх видів архітектурно-просторових ситуацій різного виду обладнанням та іншими творами дизайну привів до утворення нової інтегральної форми проектної діяльності — *дизайну середовища.*

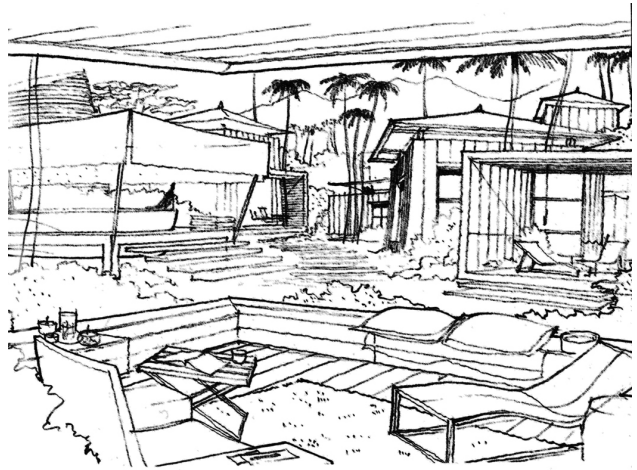


Рис.6.2. Середовищний дизайн (мал. Массанд).

Специфічною межею професійної технології цієї форми є *середовищний підхід* — включення в число провідних чинників проектування різного роду «неархітектурних» складових середовища — від динамічності середовищних процесів до суб'єктивних представлень їх учасників. Через що середовищне проектування пов'язано з постановкою і рішенням концептуально нових завдань комплексної організації життєдіяльності людини — одночасно і предметною, і просторовою. Окремо в словнику розглядаються аспекти особливої області цього виду проектування — *дизайну архітектурного середовища, що*

посилює роль художньої складової в середовищних об'єктах і системах. Середовищний дизайн — єдиний вид проектування, що розглядає всю сукупність умов і обставин людського буття як витвір мистецтва.

Уявлення про внутрішні зв'язки всієї системи «дизайнів» дає *табл.1*, що розкриває взаємостосунки між видами проектування і суспільством.

Характерні особливості виду (сфери)	Види (сфери) дизайнерського проектування			
	графічний дизайн	промисловий дизайн	архітектурний дизайн	дизайн середовища
Суб'єкт проектування	Художник-графік, (графічний дизайн)	Художник-конструктор, (промисловий дизайн, дизайн одягу, дизайн засобів	Архітектор, (архітектура)	Архітектор-дизайнер, (дизайн архітектурного середовища)
Об'єкт проектування	Книжкова графіка, візуальні комунікації, фірмовий стиль	Машини, прилади, побутове обладнання, меблі, одяг і т.д.	Планування і забудова населених місць, будівлі і споруди	Предметно-просторові комплекси середовища незаселеного, інтер'єри і відкриті міські простори
Форми обслуговування	Проблеми спілкування, орієнтації, естетичного стану середовища	Обладнання й оснащення промисловості, транспорту, науки, культурно-побутового сектора	Просторова організація міста і житлових, виробничих і рекреаційних процесів життєдіяльності	Комплексне забезпечення умов функціонування, житлових, виробничих, суспільних і міських об'єктів і систем
Орієнтири творчості	Унікальні рядові і «типові» розробки	Типологічно виправдані індивідуальні і тиражовані рішення	Ініційовані функціональними завданнями і контекстом індивідуальні і типові об'єкти	Синтез індивідуальних і типових просторових, речових і декоративних структур, що визначають характер середовища
Морфологічний тип «носія» об'єкту проектування	Площина	Об'єми і їх візуально-пластичне трактування	«Просторовий» каркас середовища, його обробка	Багаторівнева система об'ємних (предметних), просторових і площинних компонентів

Таблиця 1. Провідні сфери дизайнерської творчості.

Кожна з базових форм дизайну володіє своїм спектром функціонального додатку. «Графічний дизайн» направлений на вирішення завдань, пов'язаних з візуальними комунікаціями і так званим фірмовим стилем, «промисловий дизайн» зосереджений на проектуванні масової промислової продукції, яка повинна

відповідати вимогам доцільності і художньої виразності. Архітектурний дизайн обмежений завданнями матеріалізації просторових запитів життя. Що стосується дизайну, то він повинен з'єднати — синтезувати — всю палітру можливостей конкретних видів дизайнерського проектування (табл.2).

ВИДЫ ДИЗАЙНОВ	ГЕНЕРАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ	РОДСТВЕННЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВ	КЛАССИФИКАЦИЯ
ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН < • ВИЗУАЛЬНЫЕ КОММУНИКАЦИИ • РЕКЛАМА, УПАКОВКА • ФИРМЕННЫЙ СТИЛЬ • ПОЛИГРАФИЧЕСКАЯ ПРОДУКЦИЯ • КОМПЬЮТЕРНАЯ ГРАФИКА	ИНФОРМАЦИЯ	живопись, графика	
ПРОМЫШЛЕННЫЙ ДИЗАЙН < • МАШИНОСТРОЕНИЕ • ТРАНСПОРТНЫЕ СРЕДСТВА • ПРИБОРЫ, ИНСТРУМЕНТЫ • МЕБЕЛЬ, САНТЕХНИКА • БЫТОВЫЕ ПРИБОРЫ • ПОСУДА • ЭЛЕКТРОНИКА • ТКАНИ, ОДЕЖДА • ПАРФЮМЕРИЯ, БЫТОВАЯ ХИМИЯ • БИЖУТЕРИЯ, ЮВЕЛИРНОЕ ДЕЛО	ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ И БЫТОВЫЕ ПОТРЕБНОСТИ	декоративно-прикладное искусство, скульптура	
АРТ-ДИЗАЙН <	ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЗАПРОСЫ	скульптура живопись	
АРХИТЕКТУРНЫЙ ДИЗАЙН < • МАССОВОЕ ЖИЛИЩЕ • ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ ЗДАНИЯ МАССОВОГО СТРОИТЕЛЬСТВА • ИНЖЕНЕРНЫЕ СООРУЖЕНИЯ	ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ОСНОВА ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ	архитектура	
ЛАНДШАФТНЫЙ ДИЗАЙН < • СОЗДАНИЕ ИСКУССТВЕННЫХ, РЕАБИЛИТАЦИЯ РАЗРУШЕННЫХ ЛАНДШАФТОВ • ДЕКОРАТИВНАЯ ДЕНДРОЛОГИЯ	ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ РАВНОВЕСИЕ	садово-парковое искусство	
СРЕДОВОЙ ДИЗАЙН < ■ ИНТЕРЬЕРЫ ■ ГОРОДСКАЯ СРЕДА ■ "СРЕДА - СОБЫТИЕ"	ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОМПЛЕКСЫ	архитектура, декоративно-прикладное искусство, сценография	

Таблица 2. Дизайн архитектурной среды как один из видов дизайна и форма проектной культуры, синтезирующая слагаемые образа жизни в функционально-художественную целостность

Специфічним об'єктом дизайну (дизайнів) є сукупність різних предметних або просторових утворень — предметне або просторове середовище. Подібні системи мають не тільки складнішу морфологію, де взаємодіють об'єми, поверхні, внутрішні і зовнішні простори різного рангу — в них

повною мірою можуть бути реалізовані всі форми естетичних відносин людини до навколишнього нас світу.

Всі три «основні» види сучасного дизайну історично обумовлені та виступають спадкоємцями попередніх поколінь художників і ремісників. Графічний дизайн

увібрав праці і пошуки декораторів, креслярів, друкарів; промисловий — продовжив справу прикладного мистецтва, що створювало речі і пристрої, потрібні для праці і побуту — від прядок до посуду; дизайн середовища успадковував і розвинув проблеми формування інтер'єрів, що належали архітекторам, по-новому осмисливши завдання синтезу мистецтв і технічних рішень в просторах будь-якого типу.

6.1. Графічний дизайн

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН, як специфічна галузь творчості, є результатом поступового злиття двох напрямів в художній культурі. З одного боку, популярного комерційного мистецтва (афіша, реклама, газетні і журнальні ілюстрації), що розвивалось наприкінці XIX - першій половині XX століття і художника, який відкрив нову образотворчу мову, архітекторам і дизайнерам. З іншою - сучасного образотворчого мистецтва, що розвивалося в Європі в перші три десятиліття XX століття.

Графічний дизайн - інтернаціональне явище (одна з його сучасних назв - «візуальний комунікатор»), вирішує такі комплексні завдання проектування складних структур, як вироблення єдиних систем знаків, створення фірмових стилів, образу цілих галузей промисловості, оновлення зорово-інформаційного ряду підручників, створення візуальних комплексів для крупних заходів, виставок і т.д.

Візуально-графічним текстом є будь-який об'єкт, який сприймається зорово і розуміється як знакова система (етикетка, фірмовий стиль, архітектурна поліхромія, розклад руху потягів та ін.).

Виділення візуального тексту як самостійний об'єкт проектування безпосередньо пов'язаний з прикладною графікою і графічним дизайном.

Особливу роль графічний дизайн виконує в створенні *фірмового стилю*, основна мета якого - поява певного і постійного зорового образу всього, що запам'ятовується, що пов'язане з підприємством, його діяльністю і

продукцією. Основні елементи фірмового стилю - логотип, шрифт, колірна гема, композиційні принципи - можуть охоплювати широкі сфери, починаючи від стандартного мінімуму (фірмовий бланк, конверт і візитна картка) до графічного оформлення всієї документації фірми, її реклами, оформлення транспортних засобів, художньо-стилістичного рішення інтер'єрів фірми, моделей одягу співробітників та ін.



Рис.6.3. Графічний дизайн (мал.Єлісеєвої М.)

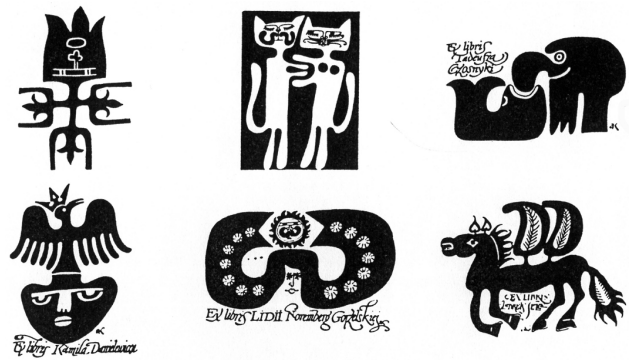
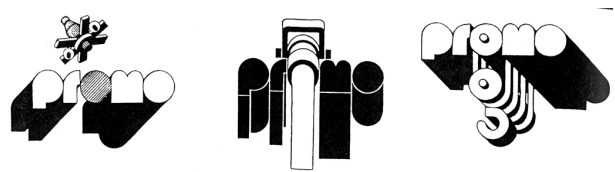


Рис.6.4. Графічний дизайн. Екслібрис.



Серія логотипів фірмового стилю «ПРОМ». В. Акілов, М. Аніст, В. Дяконов, Б. Трофімов, А. Шунілін, 1981

Рис.6.5. Графічний дизайн. Логотип.

Графічний дизайн дуже тісно взаємодіє з архітектурою і дизайном міського середовища, і цей контакт виявляється по-різному. Прикладом може бути такий вид графічного дизайну, як архіграфіка, яка включає систему прийомів і засобів візуальної комунікації: суперграфіки, візуальних знаків і символів (ідеограма, іконічний знак, піктограма, графічних елементів як інтер'єрного (вітрини, виставки), так і відкритого архітектурного простору.

Жодна проектна діяльність, а тим більше архітектурна, не може обходитися без графічної візуалізації авторського задуму. Основними видами архітектурної графіки, які відображають процес проектування, є ескіз, креслення і архітектурний малюнок, кожний з яких має свою образотворчу специфіку і відповідає певним вимогам. Наприклад, пошук архітектурної ідеї здійснюється за допомогою ескізу, а оформлення архітектурного креслення - за допомогою архітектурного малюнка.

6.2. Промисловий дизайн

ПРОМИСЛОВИЙ ДИЗАЙН - сфера проектної діяльності, зайнята художнім проектуванням елементів речового наповнення середовища людини, що створюються методами індустріального виробництва. Його можна розглядати як виняткове явище в проектній культурі, що поклало початок всієї області проектної діяльності та одержало в XX столітті назву «дизайн».

Основною відмінністю промислового дизайну від інших галузей проектної творчості вважається його **орієнтація на масове промислове виробництво**.

Основною сферою промислового дизайну було і залишається художнє проектування об'єктів масового промислового виробництва, з яких можна виділити наступні основні категорії:

- побутові предмети (посуд, радіо-, електрообладнання і т.д.);
- об'ємні елементи обладнання інтер'єру (меблі і великогабаритне обладнання);
- технологічне або виробниче обладнання (верстати і інші елементи обладнання виробничого середовища);
- транспортні засоби;
- інженерні пристрої і споруди;
- візуальні комунікації;
- унікальні об'єкти промислового виготовлення.

6.3. Дизайн середовища

ДИЗАЙН СЕРЕДОВИЩА, що ледве одержав статус самостійного виду проектної творчості в середині минулого

століття, відразу став претендувати на особливу роль в цій галузі культури. Позначаючи терміном «середовище» сукупність всіх компонентів і характеристик матеріально-просторових і емоційно-художніх умов існування людства, ми включаємо сюди і саму людину. А значить, і властиві їй феномени і норми культури - від її загальнолюдських чинників до проявів особистої культури поведінки і трудової діяльності.

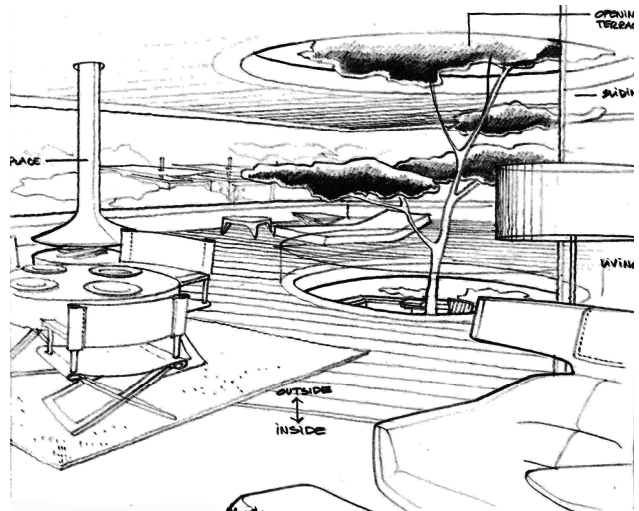


Рис.6.6. Дизайн середовища (мал. Массанд).

Дизайн середовища інтегрує в єдину функціонально-художню цілісність досягнення дизайнерів інших спеціальностей, що проектують обладнання, предметне оснащення, систему декоративно-графічних рішень і, зокрема, просторову ситуацію. Крім того, саме середовище є ареною робіт по *синтезу мистецтв*. Стає зрозуміло, чому дизайн середовища має всі права на роль завершальної ланки загальної системи робіт по художньому проектуванню.

«Заміщення» певної частки архітектурної творчості дизайном середовища відбувалося поступово. Рубіж XIX— XX століть був присвячений комплексному формуванню ряду «масових інтер'єрів» того часу - житлових квартир, кафе, магазинів, контор, що обумовлений становленням в суспільстві «масового замовника» - середнього класу. Прикладне мистецтво відгукнулося на це широким випуском серійних меблів, посуду. Сформувався стиль «Ар Нуво», що дав світу зразки мистецтва, відмінного від

попередників естетичними орієнтирами і засобами виразності. Ч.Макінтош в Англії створює серію знаменитих «чайних кімнат» - свого роду простонародних кафе; в Австрії працюють О.Вагнер і інші майстри «Старої віденської школи», в Росії - будує і прикрашає численні особняки й офіси Ф.Шехтель. Відмінною рисою всіх цих робіт є абсолютна стильова єдність архітектурної основи і речового наповнення, але поки що створене цілком, від конструкцій до чашок, одним автором.

Тоді ж з'явилися і повністю уніфіковані, виконані «на потоці» мобільні середовищні об'єкти: купе пароплавів і потягів, салони автомобілів. Вони робилися за одним зразком, але настільки якісно, що викликали мимоволі пошану до можливостей художнього конструювання форм середовища для масового виробництва.

Наступним кроком в розповсюдженні середовищного мистецтва стала творчість архітекторів 1920—1940-х років, що зберегли непохитність принципів єдності простору і предметного середовища, але що різко змінили стилістику своїх творів. Відмовившись від кустарності ручної праці в будівельному виробництві, «архітектурні бунтарі» того часу - В.Гропіус, Ле Корбюзьє, Міс ван дер Рое, Ель Лісіцький, В.Татлін - обернули відкритість, лаконізм нових конструкцій і матеріалів в естетичний принцип. Іншим став не тільки зовнішній вигляд їх будівель і інтер'єрів — з'явилося нове відчуття *масштабу і масштабності в середовищі, нове розуміння тектоніки цілого і деталі. Але головне — інтер'єри нових будівель заповнювалися речами не штучного, «замовленого», а масового, «анонімного» виробництва, та їх висока якість зробила комфорт середовищних відчуттів загальнодоступними.*

Разом з тим сухуватий раціоналізм середовищних об'єктів тієї пори, не дивлячись на свою незаперечну елегантність не завжди приймався публікою. Суспільство чекало від середовища не тільки сучасного і розумного, але і різного. І архітектори-дизайнери 1960-х - «пізній» Ф.Л. Райт, молоді Р.Вентурі,

Ф.Гері - охоче відгукнулися на цей запит, мало піклуючись про відповідність своєї творчої продукції чистоті теоретичних гасел «піонерів» середовищного дизайну. Тим більше що реально споруджені середовищні моделі раннього періоду були дуже «архітектурними».

Так в другій половині XX століття (коли промисловий дизайн вже давно усвідомив себе самостійною гілкою мистецтва) настала черга «зрілого» середовищного дизайну. Величезний досвід реального проектування почав кристалізуватися в теорію. І перші ж дослідження показали, що справа не тільки в первинності синтезу простору і речового наповнення (тобто в засобах проектування і засобах їх творчої інтерпретації), але і в цілях роботи. Дизайн середовища виявився багато універсальнішим, гнучкішим ніж архітектура, оскільки включив в орбіту художнього осмислення будь-які форми нашого оточення - від самих, здавалося б, неprestижних до взагалі «неархітектурних», наприклад свята і природні комплекси. Ширше виявилися і естетичні цілі середовищного дизайну: досягнення художнього образу стало далеко не головним турбуванням проектувальників, які зрозуміли, що зручності, ергономічні, екологічні завдання, загальні емоційні відчуття анітрохи не менш значимі для людини. Теорія середовищного дизайну, почалася роботами Т.Мальдонадо, Л.Кана, А.Пулоса, А.Іконникова, одержувала постійне підкріплення в багатьох експериментах проектної практики, що шукала «в натурі» прикмети і образи сучасного стилю середовища.

Аналіз феномена «середовище» як специфічної категорії проектування показав, що її зміст і властивості визначаються взаємодією п'яти що немов породжують одна одну, але різноякісних структур.

Початковим, очевидно, є **функціональний зміст** середовищного об'єкту, ті утилітарно-практичні потреби, що зумовили його виникнення, і ті емоційно-художні очікування, які відповідають (повинні відповідати) реалізації «замовлених» форм діяльності. Причому, як правило, навіть

в схожих випадках життя диктує набір майбутніх потреб зовсім не однозначно - можуть різнитися і їх якість, і кількість, і їх поєднання.

Функція середовища приводить до становлення двох інших самостійних підсистем: **об'ємно-просторової бази** (місця, де реалізується потреба) і **технологічних умов** (пристроїв) для її реалізації. Вони, зрозуміло, зв'язані деякими загальними параметрами, наприклад, розміри і поєднання приміщень повторюють габарити і послідовність технологічних ліній, але допускають варіантність відповідей і в межах кожної із структур, і в їх спільній організації.

Обидві структури, як будь-яке явище матеріально-фізичного миру, володіють специфічною плотською дією, перш за все — **візуальною організацією** (поєднання форм, кольору, світла й тіні, конфігурації, розмірів і т.д.). І ця підсистема також має багато варіантів: всі її доданки допускають масу модифікацій, які потім складаються в єдину для даного проекту комбінацію, що потрапляє до споживача.

Так в межах об'єкту, існуючого як ціле, виникає остання і ще непередбачувана в своїх проявах підсистема - сприйняття середовища людиною, яка, як відомо, бачить все залежно від своїх особистих здібностей, настрої, рівня освіти, від культурних традицій, що виховали її. Та і відбувається сприйняття середовища за різними, зовні не зв'язаними, хоча і взаємодіючими каналами — утилітарно-практичним, що фіксує стан комфорту або незадоволеності, і візуально-плотським. Останні посилюють ті або інші емоційні відчуття, апелюють до культурно-історичних, ідейно-образних асоціацій, тобто формують відношення споживача до середовища, оцінюючи його. А значить, підказують, якщо потрібно, різні переробки, корекції

середовищного стану, зокрема за рахунок деформації будь-якої з «базових» підсистем.

Та обставина, що всі п'ять структур можуть здійснюватися в безлічі варіантів, забезпечують автору-проектувальнику щонайширшу свободу вибору остаточного рішення, навіть якщо в конкретній ситуації окремі підсистеми будуть реалізовані неповністю або неоптимально. Це позначиться на «сумарній» якості середовища, але не порушить законів її будови і сприйняття: всі п'ять структур «працюють» спільно і впливають на глядача (споживача) одночасно, як фактично існуюча і одномоментно сприймана єдність.

Ці закони визначають головну властивість, головну характеристику середовища - **цілісність**. Але оскільки в сприйнятті й оцінці середовищного об'єкту задіяні всі п'ять підсистем, кожна з яких пов'язана із споживачем по-своєму, то наступною відмінною рисою середовища є її **комплексність**, багатофакторність, складність будови, і способу дії на людину. Звідси третя властивість середовищних систем - динамічність, що розуміється як діалектика взаємодії різних підсистем середовища, що по-своєму змінюються.

Контрольні запитання за темою:

1. Назвіть сучасні види дизайну.
2. Охарактеризуйте графічний дизайн.
3. Надайте характеристику промисловому дизайну.
4. В чому сутність дизайну середовища?
5. Чим середовищний дизайн суттєво відрізняється від архітектурного дизайну?

ЛЕКЦІЯ 7

МЕТОДИ КОМПЛЕКСНОГО ФОРМУВАННЯ МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА. ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ СЕРЕДОВИЩНИХ СТРУКТУР.

7.1. Дизайн середовища – особливий вид проектної творчості

Останні роки ХХ століття відзначені величезним інтересом фахівців і широкої публіки до офіційно не існуючої раніше галузі проектування - дизайну середовища - комплексному формуванню об'єктів і систем навколишньої нас «другої природи» як гармонійної, художньо осмисленої єдності всіх її компонентів, від будівель і приміщень до штор і побутової техніки. Відвіку розділені межами професій архітектура і прикладне мистецтво з'єдналися в нерозривне ціле - **предметно-просторовий ансамбль**.

Професія «дизайн архітектурного середовища» (спеціальність 290200, архітектор-дизайнер) з'явилася в нашій країні в 1987 р. *Комплексність (сукупність різномірних дій і заходів, направлених на отримання цілісного насамперед очікуваного результату) - незаперечна властивість проектного втручання в процес формування середовища. Вона витікає з існування феномену «середовище», де сплелися зовні незалежні, але, по суті, нероздільні доданки: простір, його обладнання і функціональний зміст, що породив їх. І будь-який проектний дотик, до одного з них, викликає у відповідь обов'язкові деформації як у всіх інших, так і в цілому, що вони утворюють.*

Автор проекту повинен навчитися відчувати середовище і як чуйний злагоджений механізм і як систему цікавих по суті і формі деталей цього механізму. Завдання не просте. Хоча б тому, що дуже рухомий, ефемерний, мінливий навіть зміст категорії середовище. На відміну від архітектурного, середовищний твір не можна уявити як якийсь стабільно існуючий матеріально-фізичний об'єкт, даний нам в зорових відчуттях. Образ середовища спочатку включає настрій, емоційний стан її споживача, естетичне забарвлення його діяльності. Інакше

кажучи, архітектор-дизайнер складає не проект середовища в її повному розумінні, а вузько націлений варіант предметно-просторових параметрів, потрібних для її виникнення і існування - те, що одержало назву - **«архітектурне середовище»**.

«Середовище» - ключове поняття кардинальної трансформації методів, результатів і цілей творчої діяльності, що відбуваються сьогодні, в проектній культурі. Ніколи художники, архітектори, ремісники, винахідники, працюючи над своїми полотнами, спорудами і механізмами, вирішували переважно конкретні і приватні завдання світоустрію, знайомі й цікаві особисто їм. Тоді як цілісна конструкція сфери незаселеного цивілізованої людини виходила стихійно.

Наш час поставив принципово нове завдання - проектувати середовище в цілому, пов'язуючи в гармонійній єдності всі її параметри: матеріально-фізичні, функціонально-прагматичні, соціальні, емоційні і естетичні. Очевидно, що вирішувати це завдання неможливо без розуміння ества категорії «середовище», дослідження її будови і властивостей.

У тлумачному словнику поняття

«середовище» означає наступне:

- тіла, сукупність умов, що оточують що-небудь; обстановка, в якій протікає діяльність людини або інших істот;

- сукупність людей або організмів, пов'язаних із спільністю цих умов, речовина, що заповнює простір;

Ці визначення двояко описують природу терміну, кажучи, що середовище є і те, що оточує що-небудь, і те, що знаходиться всередині, серед чого-небудь. Що не випадкове - значення слова має на увазі єдність умов існування будь-якого об'єкту (процесу, явища) і самого цього об'єкту. І в цій єдності - специфіка категорій «середовище» і феномену «архітектурне середовище».

Цим терміном (на відміну від інших видів середовища - інтелектуальної, сценічної, соціальної і т.п.) ми позначаємо

ту частину нашого оточення, яка утворена архітектурно (художньо) обґрунтованими об'ємно-просторовими структурами, системами устаткування і впорядкування, об'єднаними в цілісність за законами художньої єдності.

Концептуальне значення середовищної творчості полягає в тому, що воно приймає в сферу «високого» мистецтва твори людської майстерності, що відвіку вважалися «естетикою другого сорту» - твори декоративно-прикладні, ремісничі. В дизайні середовища вони зрівнялися, стали доданками структур вищого рівня. І в цьому - історична роль середовищного дизайну, що зробив прямий крок до синтетичного розуміння завдань світоустрію.

Загальновідомо - мистецтво є цінність негннна, його треба берегти і охороняти, той, хто руйнує витвір мистецтва - вандал і варвар. А хто береже старі сорочки? автомобілі? верстатні лінії, кухонний посуд, шпалери? Творами дизайну переповнені звалища, їх єдина перспектива після короткого періоду споживання - стати вторсировиною.

Вважається за істину - мистецтво є форма ідеології. Дизайн - принципово ідеологічний, його продукцією і результатами користуються з однаковою метою і раби і господарі, і білі, і чорні, і атеїсти і адвентисти сьомого дня.

Слово «архітектура» асоціюється перш за все з образом споруди, тобто тим, що «зроблено» будівником, а глядач спостерігає як якусь оболонку навкруги функціонального простору. І лише в другу чергу - з тим, що міститься усередині оболонки. Тобто середовище немислиме без одноразового існування й сприйняття «оболонки» та її «заповнення», «суб'єктів» і «об'єктів» видів діяльності.

У цьому єство проектного відношення до середовища: воно складається з архітектурних і дизайнерських (речових і просторових) джерел середовищного стану і самого цього стану (атмосфера середовища), які в межах професії нерозривні, оскільки всі три є предметом проектування.

Фундаментом становлення твору середовищного мистецтва традиційно

вважаються «носії» емоційного початку - певним чином організовані й націлені виробничі і побутові процеси, відповідні їм мікрокліматичні умови і - головне - учасники процесу, *люди, як безпосередні «виконавці» тієї або іншої діяльності та «спостерігачі» і «споживачі»* середовищних відчуттів. Другим компонентом вважається *архітектурно-просторова основа*, що виникла як втілення в площинах, висотах і конфігурації приміщень або відкритих міських просторів, відповідь на завдання розміщення тут даного процесу. Наступний структурний блок - *сукупність «дизайнерських» елементів*, що заповнюють або обладнають просторову основу - від функціонально необхідного технологічного обладнання до естетичних творів, що прикрашають середовище, графічного дизайну і декоративно-прикладного мистецтва.

7.2. Комплексне формування міського середовища

МІСЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ - сукупність відкритих і закритих просторів міста; різного роду фрагменти відкритих просторів міста з їх характерним предметним наповненням і емоційним забарвленням.

Просторова структура міського середовища є «каркасом», утвореним вуличною мережею, природним ландшафтом, архітектурними спорудами і іншими середовищними об'єктами і системами.

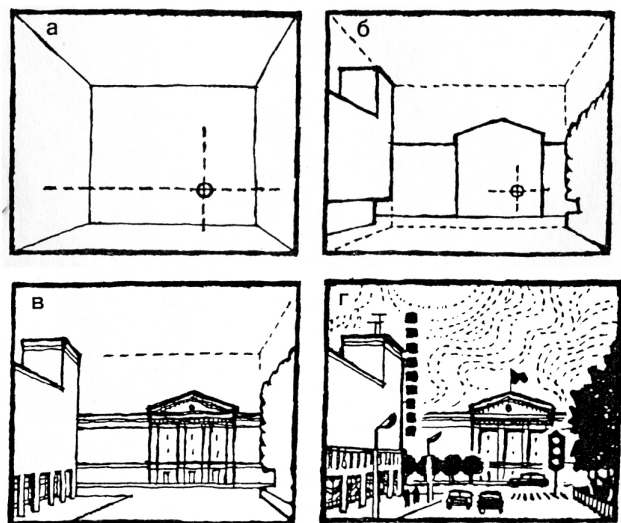


Рис.7.1. Міське середовище:

а - фактичне пространство; б - міське пространство; в - архітектурне пространство; г - міське середовище (за Мардером).

Більшість міських просторів зливається, «перетікає» один в одного, складаючи безперервний ланцюг різних «полів діяльності» і вражень. Це ставить перед проектувальниками спеціальні завдання:

а) уміти «розділити» засобами архітектури і дизайну вигляд сусідніх просторів, що зливаються разом;

б) знати прийоми «з'єднання», гармонізації не тільки функціональних процесів, але і вражень від різних, але примикаючих один до одного кутів міста;

в) уміти організувати сукупність поряд розташованих фрагментів міста як єдину функціональну і художню композицію, з своїми акцентами і кульмінаціями.

Розмір відкритих просторів такий, що в їх межах крім прямих функцій (наприклад, комунікація, торгівля) завжди з'являються додаткові (відпочинок, інформація) з своїм наповненням; при цьому для глядача головною стає не загальна огорожа забудови, а предметне наповнення ближнього плану, що формує, дану функціональну зону. Крім того, великий розмір міських просторів диктує і особливі прийоми його інженерного дизайну - від організації водостоку до прийомів освітлення.

Пряма дія на міський простір погодних умов зумовлює:

а) активне використання в її впорядкуванні ландшафтного дизайну і пов'язаних з ним малих архітектурних форм;

б) коректування мікроклімату середовища за допомогою планувальних засобів і об'ємних пристроїв (вітрозахисних стінок, сонячних «пасток» і т.п.), що вимагає особливих дизайнерських знань.

Нарешті, специфіка міського середовища зумовлює використання в дизайні його предметного наповнення. В результаті образ міського середовища - складається звичайно як калейдоскопічна, безперервно змінна картина, що увібрала в себе архітектурні і природні елементи міста, стиль і темп його життя, міру і завершеність вбрання його вулиць і майданів.

Особливу проблему формування міського середовища складає питання її масштабності, яка складається взаємодією масштабних носіїв вигляду середовища.

У міському середовищі розрізняють трьох «носіїв» відчуття масштабності, що створюють «масштабну шкалу» і маркірують образ міста. Перший - шляхи руху, лінійні простори, колись розраховані на пішоходів і рідкісні екіпажі, а нині - вимушено величезні, оскільки їх модуль - рухомий автомобіль. За твердженням А.Е. Гутнова - це «каркас» міського середовища. Другий - забудова. Її А.Е. Гутнов називав «тканиною» міста. Третій носій - оснащення перших двох: реклама, лавки, годинник, квіти і т.д. По Гутнову - «плазма» - без неї нормальне життя міста взагалі неможливе, а сьогодні, з урахуванням тенденцій зростання дизайнерської складової міського способу життя - тим більше.

Дизайн міського середовища - сукупність впорядкування, «обробки» і обладнання відкритих міських просторів, їх предметного наповнення, необхідних для функціонально-естетичної організації, реалізації способу життя і поведінки міського населення.



Рис.7.2.Чинники міського дизайну (за Мардером).

До елементів міського дизайну відносяться: мостіння, підпірні стіни, висока і низька зелень, водоймища та ін. форми ландшафтного дизайну; малі архітектурні форми і міське обладнання. Особливу групу компонентів міського дизайну складають пристрої і засоби інформації (годинник, покажчики, інформаційні табло, піктограми), побутова і торгова реклама (вітрини, афіші, плакати, щити і написи). Важлива частина міського дизайну - різні монументально-декоративні установки й об'єкти (декоративні орнаменти, символи, вази, розписи, рельєфи, суперграфіка). Сюди ж відносяться різні способи обробки (трактування) огорож міських просторів - фактура і колір стін, від окремих деталей до колористичної організації великих просторів, а також елементи періодичного, тимчасового і святкового оформлення (квіткові гірлянди, транспаранти, гасла, об'ємні установки). Завершують перелік форм міського дизайну такі утилітарно-необхідні, але вельми помітні в міському інтер'єрі речі, як тимчасові забори, будівельні ліси і конструкції, переносні огорожі і покажчики.

Елементи міського дизайну можуть виконувати в середовищі найрізноманітніші композиційні ролі - доповнювати «другим» масштабом крупні архітектурні простори, гармонізувати колористичний ряд «басейну сприйняття», посилювати яскравість, активність середовища, екранувати несприятливі видові кадри або навпаки, звертати на себе увагу глядача, відволікаючи його від другорядних або «слабких» місць. Нарешті, спеціальними прийомами і формами «вписувати» дану середовищну систему в загальний контекст місця, району.

Всі елементи міського дизайну можна умовно розділити на три групи залежно від призначення і умов розміщення:

а) обладнання і інженерні пристрої, викликані загальними потребами технології міської діяльності (вуличне освітлення, контактні мережі транспорту, покажчики

вуличного руху); ці форми як би належать всьому місту і проектується «абстрактно» з урахуванням цієї обставини;

б) речове наповнення, призначене забезпечити «місцеві» потреби (обладнання дитячих майданчиків, рекреаційних зон суспільних центрів, вітрини і реклами магазинів, набори малих форм і ландшафтних включень в спеціалізованих парках), які проектується і відбираються відносно вільно, в прив'язці до конкретної середовищної ситуації;

в) елементи міського дизайну, що вимагають одночасно і «місцевої» адреси, і відмітки про приналежність до будь-якої загальноміської функціональної системи (транспортній інфраструктурі, мережі «фірмових» установ обслуговування), де дизайнер повинен розкрити і родові якості свого твору, і його «особисту» особливість.

Мета міського дизайну – з'єднати різноманітні міські простори в цілісне утворення. В образному рішенні сучасного міського дизайну наголошується прагнення перетворити елементи предметного наповнення в незвичайні витвори пластичного мистецтва, що акцентують найзначніші точки середовища, що перетворюють середовище на новий культурний символ, «дух місця», стимулюючи уяву глядача, пропонуючи йому включитися в несподівану ігрову або розважальну ситуацію.

Контрольні запитання за темою:

1. Сформулюйте поняття «міське середовище».
2. Назвіть та охарактеризуйте основні структури феномену «середовище».
3. Охарактеризуйте методи комплексного формування міського середовища.
4. Назвіть всі елементи міського дизайну.

ЛЕКЦІЯ 8

ЕЛЕМЕНТИ КОМПОЗИЦІЇ І ВАРІАНТИ КОМПОЗИЦІЙНИХ ПОБУДОВ В СЕРЕДОВИЩІ

8.1. Композиція і цілісність сприйняття архітектурного середовища

КОМПОЗИЦІЯ (від лат. composito - твір, складання, з'єднання) В ДИЗАЙНІ – це цілісність взаємозв'язаних елементів за рахунок підпорядкування другорядних чинників головному, що відповідає призначенню і технічній ідеї дизайнерського твору, а також його художньому задуму, що відображає емоційно-чуттєві очікування споживача дизайнерського продукту.

Слово «композиція» означає будову (в значенні - структура), співвідношення і взаємне розташування частин, що становлять одне ціле. В мистецтві це тлумачення істотно ускладнюється, оскільки тут взаємодія, супідрядність частин утворює художньо виправдану систему форм, що викликає у глядача (читача, слухача) задуману автором естетичну реакцію - відчуття спокою, бажання дії або роздумів і т.д. В архітектурі і середовищному дизайні результатом композиційної діяльності є **ансамбль**, «узгодженість, стрункість частин єдиного цілого», що тим більше важке, оскільки частини ці надзвичайно різномірні по вигляду і функції і часто вважаються несумісними. Подолання цих невідповідностей, зведення їх в цілісність і є метою і мистецтвом композиції.

Цілісність - інтегральна властивість сприйманих глядачем (споживачем) середовищних відчуттів. Формалізується цілісність із композиційної зв'язності зорових вражень (об'ємно-просторових, колірних та ін.), що виникають при контакті з витвором середовищного мистецтва. А оскільки вони ж несуть і функціонально-змістовну інформацію про кожний елемент середовища, виходить, що будь-яке візуальне з'єднання доданків середовища в групи або послідовності утворює інформаційний ряд, що розкриває - через розуміння і зіставлення одиничних повідомлень - раціональне «ідейне» значення цілого. Таким чином, глядач одержує як

спільне уявлення про середовище, так і приватні відомості про всі його складові.

У творі середовищного мистецтва будь-які варіанти композиційно-зорової організації середовищних форм виконують три естетично орієнтовані функції: зацікавити, зібрати набір окремих частин в ціле, виявити в цьому цілому емоційно-чуттєвий зміст, близький спостерігачу. А для цього зорові компоненти повинні:

- вступити в ледь помітний глядачем конфлікт (через суперечності кольору, розмірів, контуру і т.п.);

- утворити добре сприймані оком і позбавлені неприпустимих суперечностей поєднання (візуальні «ідей» і «теми»);

- нести в межах взаємодій цих «конфліктів» і «тем» певну, чітко орієнтовану естетичну інформацію.

Але дія форми в дизайні (неважливо якому - предметному, архітектурному, середовищному) на розум і чуття глядача складається двояко.

По-перше, форма в дизайні функціональна, містить матеріалізовану відповідь на прагматичне завдання - важіль передає зусилля, кривля захищає від негоди і т.п. При цьому вона обумовлена конструктивно - властивостями матеріалу, схемою розподілу напруг та ін. А трансформація відповідних уявлень у відчуття надійності, зручності, крихкості і т.д. є базою тих або інших естетичних оцінок.

По-друге, будь-яка форма - предмету, простору, пейзажу - існує сама по собі, непов'язана з конкретикою її призначення або місця у всесвіті. І зміст «власне форми» - її виразність - розкриває на абстрактному рівні куди більш важливішу сутність, ніж пряма утилітарність природного світу: мінливість, яскравість, рухливість, гармонійність і т.п. Які, в свою чергу, так само окликаються в свідомості людини відповідними емоційними установками. Але - немов очищеними від функціональних підказок, залежними лише від візуальної організації

тіл і просторів. Проте цими зоровими параметрами дизайнер може розпоряджатися практично як завгодно - деформуючи, міняючи відтінки кольору, поєднуючи фактури і т.п. Тим більше що дію на глядача ці параметри надають не поодиночі, а в комплексі, при зіставленні один з одним.

Іншими словами, якщо при сприйнятті архітектурно-дизайнерських форм відмовитися від функціональної складової інформації, яку ми одержуємо, визнаючи в даному предметі стілець, чашку, автомобіль, дерево і т.д., залишаються два аспекти змістовності: **емоційний**, закладений в конкретних особливостях форми, і **асоціативний**, зв'язуючи риси даної форми з попереднім досвідом глядача і характером інших елементів середовища.

Обидва аспекти вражень визначаються психофізіологічними реакціями людини на оточення: червоний колір турбує і привертає увагу, зелений заспокоює, простір викликає відчуття свободи, тіснота пригноблює, предмет нерухомий втілює стабільність, безладно рухомий небезпечний. Але другий аспект більш умовний, оскільки прив'язує дану характеристику форми до особистих (або вихованих суспільством) споминів. Так, в Європі чорний колір асоціюється з трауром, сумом, а також - з парадністю, суворістю. В Китаї колір трауру - білий, що міняє всю гамму пов'язаних з ним емоційних уявлень.

Але у будь-якому випадку обидва аспекти викликають:

- розуміння форми і розміру (величини) об'єкту спостереження та його оточення;

- оцінку настроїв, що генеруються об'єктом, їх зіставлення з особистими перевагами і відчуттями спостерігача;

- відчуття завдань і можливостей використання (споживання) об'єкту, що визначають вибір лінії поведінки у середовищі;

У результаті їх синтезу виникають дві кінцеві форми реакцій людини на стан середовища: **емоційно-чуттєва** (свобода, скутість, збудження, спокій і т.д.) і **рухова** (завмерти, піти, відчувати та ін.), які залежно

від їх поєднання створюють у глядача суму вражень, запрограмовану автором. До них власне додаються і естетичні реакції: задоволення від спостереження форм урівноважених, гармонійних, привабливих для глядача (те, що називають відчуттям прекрасного); відторгнення форм різких, неспокійних, «потворних»; нейтралітет при погляді на форми рядові, «сірі».

У теорії і практиці проектування вся ця гамма відчуттів і оцінок інтегрується в системі естетичних категорій, свого роду показників художньої якості середовища: **оригінальність, масштабність, тектонічна організація, гармонійність, емоційна орієнтація.**

Складність сприйняття просторових відчуттів посилюється тим, що далеко не завжди **просторове тіло** середовища утворено реальними межами. В ландшафтному або міському середовищі часто межі розмиті, як би не відчутні.

І разом з тим - просторова складова в середовищному рішенні завжди прагне стати головною - простір зв'язує між собою всю різноманітність розміщених тут об'ємних форм, розміри простору - відстані між тілами - визначають силу і характер їх взаємодії, а конфігурація простору орієнтує емоційний світ людини, що тут знаходиться. Локальні утворення - залежно від розміру - зображують доцентрові або відцентрові компоновки, лінійні підказують глядачу можливість руху уздовж головної осі, складні «перетікаючі» простори, збільшуючи число варіантів вибору напрямку руху, говорять про свободу або невизначеність поведінки.

Схожим чином впливають на глядача розміри відведеного йому простору: просторі майдани або приміщення породжують відчуття урочисті, асоціюються з свободою думки і дії; тісні - обмежують, сковують відчуття, навіть - пригноблюють їх, говорять про камерність, індивідуальну приналежність даного середовища. Регулярні і симетричні компоновки об'ємно-просторових форм викликають відчуття парадності, порядку; схеми «несподівані», хаотичні настроюють на «безцілну» поведінку, розв'язують

інтуїцію. Теж відноситься до ритмічних побудов різного типу.

Об'ємні компоненти, що заповнюють або створюють простір, виконують інше завдання - відзначаючи індивідуальні особливості середовищних складових, вони розкривають систему «приватних» інформаційних сигналів про середовище.

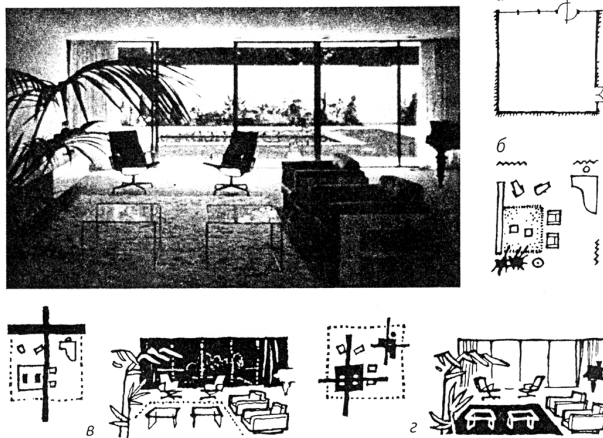


Рис.8.1. Структура середовищної композиції:
а – архітектурно-просторова основа;
б – предметне наповнення;
в,г – середовище (за Мардером).

Так, об'єм у формі кулі «ковзає» в середовищі; куб, навпаки, справляє враження стійкості, надійності; паралелепіпед, розташований горизонтально, усилює динаміку, спрямовує і т.д.

Ще більш розрізнені і випадкові враження створюють численні варіанти трактування об'ємних форм - колір, фактура, малюнок покриттів і т.п. Але всі вони - просторові, об'ємні і декоративні форми в дизайні середовища є специфічними **засобами архітектурно-дизайнерської композиції**.

Важливою властивістю композиції є **конфліктна ситуація** (зіткнення вертикальних і горизонтальних ритмів, контраст світлого і темного і т.д.). Спосіб вирішення конфлікту визначає зміст, художнє значення кінцевої композиції, яка диктує людині його відчуття і - як результат - лінію його поведінки.

8.2. Структурні елементи середовищної композиції, сценографічна модель її формування

Основними структурними елементами композиційного цілого вважаються:

1. **Домінанти** (від лат. головний, пануючий) - найважливіші, найпомітніші, компоненти, що привертають максимальну увагу в середовищі. Як правило, вони більш великі за інших, яскравіші за кольором, активніші за пластикою і відрізняються від інших чинників (виділяються на їх фоні) майже всіма візуальними параметрами. Вони ж переважно концентрують і змістовні характеристики середовища, як функціональні, так і емоційно-художні. Але головне - домінанта складає абсолютно необхідну частину даної композиції, без неї та просто розвалиться, зникне.

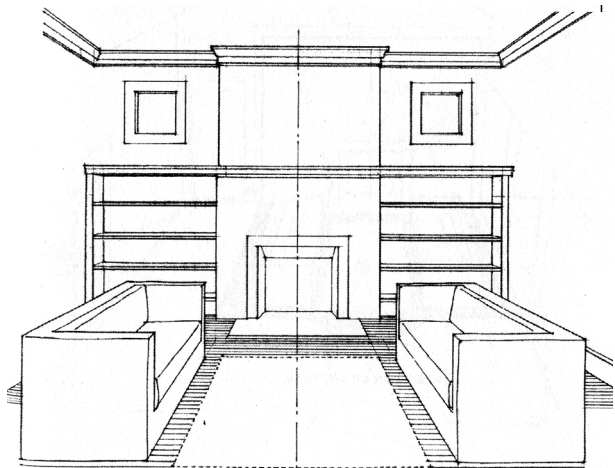


Рис.8.2. Камін виступає домінантою. (мал. К.Чин).

2. **Акценти** (від лат. accent - наголос) - помітно відрізняються від основної маси інших форм середовища якимось одним візуальним параметром (або їх обмеженою групою) - розміром, пластикою, кольором. Своїм розташуванням акценти наголошують на суттєвих в художньому або функціональному відношенні місцях середовищної композиції; звичайно вони збираються в розвинені взаємозв'язані системи, що підтримують композиційне значення домінуючого елементу. Примітно, що акценти в композиційній конструкції можуть розрізнятися за силою дії на глядача: умовно можна виділити головні акценти (1-го рангу), додаткові (2-го рангу) і так далі. Деформація або усунення тих або

інших акцентів може істотно спотворити композицію, але не в силах знищити її повністю.

3. **Фон** - основна маса чинників середовища, що створюють «поле» середовищної діяльності, «басейн» його сприйняття, що відображає деякий узагальнений зміст середовищного об'єкту, «задній план», на якому добре розрізняються візуальні характеристики домінантно-акцентного ряду. Найчастіше саме фонові елементи формують базові ознаки середовищного рішення - його «просторове тіло».

4. **Осі композиції** - уявлювані «силові» лінії, що позначають умовні напрями концентрації візуальних зв'язків між акцентно-домінантними складовими середовища. Розрізняються осі просторові і ті, що відзначені ланцюжком матеріальних тіл. В композиції всі вони підкреслюють бажані напрями уваги глядача, підказують орієнтацію руху.

Елементи композиції середовища завжди так чи інакше візуально позначені, втілені в формуванні простору, розміщенні споруд, в розмірах і формі будівель і обладнання, тобто реально, об'єктивно існують і сприймаються.

Складніше йде справа із зв'язками, які описують особливості їх взаємодії. Залежно від конкретної ситуації і волі автора елементи композиції можуть вступати у найнесподіваніші і суперечливі відносини - «тяжіння» (якщо розташовані близько один від одного), «відштовхування» (коли їх риси різко контрастують), «рівноваги», «накладання», «заперечення», «оточення» і т.д. Ускладнюється структурний аналіз композиції тим, що в ролі домінант або акцентів композиційної системи можуть виявитися не тільки об'єми або простори, але і їх елементи та поєднання.

У дизайні середовища цей аналіз ще складніший через те, що середовище живе і сприймається не одномоментно, а протягом часу, причому сприймається - через включення глядача в середовищний процес - з його «особистих» позицій. Так виникає унікальна властивість середовищних об'єктів і систем -

мінливість, динамічність композиційної структури.

Одна з причин цього - «трюхчасність» середовища, що включає функцію, простір та його наповнення. В процесі життєдіяльності в середовищі будь-який з них може зайняти командне місце в композиційній конструкції. Інша - об'єктивна зміна уваги споживача, що диктується організацією життєдіяльності.

Варіантів динаміки середовищних композицій множина. Зміна структур може відбуватися в часі - прибувають і йдуть фізичні носії процесу (вулиця, заповнена вдень людьми і машинами й пустинна вночі), змінюються умови сприйняття (щоденне або святкове освітлення площі), з'являються нові форми наповнення і т.п.

Таким чином, «чинник часу» стає ще однією найважливішою ознакою самостійності дизайну середовища серед інших видів мистецтва.

Одним із шляхів обґрунтовування вибору головного і другорядного з числа композиційних складових середовища можуть стати принципи **сценарного моделювання** за технологією театрального мистецтва, одного з найближчих середовищному дизайну видів творчості. Бо і там і тут йдеться про створення умов «художньої» реалізації даного процесу (драматургічного, або виробничого чи побутового) - необхідних для процесуальної дії просторів і «реквізиту» (речового наповнення).

Почнемо з того, що в театрі, як і в середовищі, джерелом розвитку «сюжету» (послідовності дій, композиційних побудов) є **конфлікт** сюжетної «інтриги» (художньої структури об'єкту або системи): світлого і темного, підступності і простодушності і т.д.

Інша аналогія - **розподіл ролей**. І на сцені і в середовищі є головні і другорядні «герої», «масовка» (хор) - персонажі або матеріально-фізичні елементи, створюючи фон для основних дійових осіб. Причому як головний герой п'єси по волі драматурга (а іноді - режисера) може виявитися будь-який характер, будь-яке амплуа. Також як в середовищній структурі домінуючим елементом може бути і динамічна дія (особливий ритм елементів, що

повторюються), і кольорові характеристики, і технологічне обладнання і т.д.

Є ще і третя сторона «сценографічної» моделі середовищного проектування - підказки, які містяться в сюжеті п'єси, в послідовності дій, зіткненні, діалогах її героїв. Тільки в середовищному об'єкті це не вигадана автором **драматургічна фабула**, а естетичний зміст функціональних процесів, що надаються дизайнеру «зверху», які є тут - замовником або жителям.

Інакше кажучи, в цій частині середовищного проектування архітектор-дизайнер виконує роль режисера, «диригуючи» і розстановкою акцентів, і трактуванням характерів, і значенням «мізансцен», де ведеться діалог архітектурно-дизайнерських тем, що формують композицію. А відповідно до цієї, породженою його фантазією концепцією художнього рішення середовища, він «призначає» ті або інші елементи на ролі акцентів або домінант, розфарбовуючи їх декоративно-пластичні властивості потрібними йому фарбами і деталями, змінюючи, якщо вдається, традиційну послідовність функціональних процесів. Тобто - підпорядковує вибір «осей», «акцентів» і «домінант» своєму розумінню середовищного образу.

У будь-якій функціонально-просторовій системі вірогідність появи нових композиційних структур практично не обмежена, оскільки вибір тієї або іншої комбінації залежить переважно від творчої концепції автора, де контекст завдання - лише один з чинників проектування.

Складність визначення типу композиційної ідеї іноді виникає через те, що середовищний організм, особливо міський, немов жива істота, що проходить

різні стадії розвитку, змінюючи при цьому композиційні ознаки.

Не випадково вважається, що добре сформоване місто не потребує пугівника. Такий інформаційний клімат невеликих історичних міст: їх архітектурні визначні пам'ятки, прив'язані до мережі суспільних центрів, утворюють легко читану послідовність добре ранжированих композиційних вузлів, розташованих близько один до одного, що перетворює будь-який рух по місту в ланцюжок зорових задовольень.

І це - ще один доказ багатогранності, комплексності композиційних дій в середовищному проектуванні, оскільки вони формують середовище не тільки як художнє, але і як прагматично осмислене ціле. Причому тут грають роль і індивідуальність зорового образу даної композиційної одиниці, і інтегральні особливості її структури, що додають до інформаційної цінності образу певну емоційну складову, що робить його ще більш впізнаним.

Контрольні запитання за темою:

1. Сформулюйте поняття композиції в дизайні.
2. Що означає категорія «цілісності» в дизайні середовища?
3. Що означає «конфліктна ситуація» в композиції дизайну?
4. Назвіть та охарактеризуйте структурні елементи середовищної композиції.
5. Як діє стенографічна модель в формуванні середовищної композиції?

ЛЕКЦІЯ 9

ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНОГО ФОРМУВАННЯ СРЕДОВИЩНИХ СТРУКТУР

Оцінка композиції в дизайні в процесі проектування аналізується з позицій виразності, логічної завершеності і естетичної доцільності форми, з погляду її існування в контексті культурної ситуації. Засоби і прийоми композиції в дизайні середовища - пропорційність, симетрія і асиметрія, масштабність, ритмічна організація, тектоніка, нюанс, тожність, контраст - поєднуються із сьогодишнім трактуванням засобів формування дизайн-продукції - асамбляж, комбінаторика, інсталяція, монтаж та ін.

Слід зазначити, що в дизайні, як і в інших галузях художньої творчості, композиція складає активний початок акту формоутворення, що «нав'язує» глядачу авторське трактування естетичного змісту майбутнього твору. Але в цьому процесі існує і друга сторона – гармонізація, впорядкування, узгодження, ліквідація приватних невідповідностей в елементах композиційного цілого (відтінків кольору, пластичних нюансів, ритмічного збиття і т.д.). Мета цих дій - усунення випадкових суперечностей форми і змісту дизайн-об'єкту, доведення до художньої і практичної досконалості результату композиційних зусиль.

Головне в композиції - рішення завдань, пов'язаних із супідрядністю як відповідністю і узгодженістю простору, маси і світлового потоку окремих елементів композиційної структури. За допомогою цих основних категорій теорії композиції організовані простори, маси конструкцій і матеріалу та їх світлові характеристики об'єднуються в єдине ціле. Використовуючи засоби композиції ми і створюємо не тільки функціонуючий архітектурний або дизайнерський об'єкт, але і його художній образ.

За кожною з цих категорій стоять конкретні засоби композиції. За **супідрядністю** - виявлення характеру об'ємно-просторової структури і тектонічних відносин; за **відповідністю** - знаходження необхідних пропорцій, метроритмічних,

масштабних та інших характеристик реальних архітектурних і дизайнерських структур, що сприяють (так само як і у випадку із супідрядністю) оптимальній організації форм, зокрема з погляду їх гармонізації; за **узгодженістю** - уточнення пластичних характеристик цих форм з урахуванням світло-кольорового середовища й умов сприйняття об'єкту або комплексу.

При всій важливості правильного використання засобів композиції, пов'язаних з категоріями відповідності і узгодженості, особлива увага повинна бути звернутою на такі її засоби, як об'ємно-просторова структура і тектоніка, оскільки саме вони, перш за все пов'язані з особливостями архітектурної і дизайнерської творчості.

У різних людей існує різне уявлення про простір, різне до нього відношення. За традицією дизайнер і архітектор піклуються головним чином лише про візуальну організацію того, що видно в споруді, але при цьому не завжди враховують, що кожний споживач має власне, виховане з дитинства, відношення до простору, і їх сприйняття композиції різне. Фактор **«людського»** чинника тут дуже важливий, оскільки даний конкретний простір завжди призначений для конкретних людей, конкретного регіону, для конкретного часу.

Вельми характерним засобом композиції є **тектоніка** - естетично осмислений вираз роботи конструктивної структури в пластиці «зовнішньої» форми. Для більшості проєктованих сьогодні об'єктів взаємозв'язку конструктивних елементів (їх маси) і організованого відведеного їм об'єму або простору вельми суттєві, оскільки складають основу їх виразності.

9.1. Композиційні особливості інтер'єру в дизайні середовища

Створення інтер'єру - мистецтво. Приміщення необхідно розпланувати, виділити головні зони, акценти, а кожний

аксесуар або предмет меблів повинен обов'язково знаходити так звану підтримку - інший предмет такого ж кольору або з таким же декором, або предмет інтер'єру, оформлений в тому ж стилі. Головне правило створення гармонійного житлового простору - нічого зайвого!

Композиція «тримає» ваш простір, організовує його і підпорядковує так званим законам композиції. Найчастіше зустрічається центрична композиція житла. В доісторичній печері центром життя роду, було вогнище, в Елладі і Стародавньому Римі - внутрішній дворик-атріум, в середньовіччя - камін, і, нарешті, в сучасній квартирі найчастіше таким центром є вітальня або їдальня. Композиційний центр їдальні або вітальні - обідній стіл, камін, телевізор, журнальний столик та ін.

Художні якості інтер'єру залежать від цілісного підходу і узгодженості всіх його елементів між собою. Просторова композиція інтер'єру визначається плануванням квартири і прийнятою функціональною програмою. Це, у свою чергу, впливає на колірне рішення, обробку приміщень, декоративне убрання, освітлення й озеленення.

При формуванні композиційного центру потрібно враховувати наведені нижче закономірності композиційної побудови, обумовлені психологією сприйняття:

- близькість - близько розташовані один до одного елементи сприймаються як єдине ціле;
- залежність від осей - сприйняття спрощується, якщо людина знаходиться на осі симетрії об'єкту;
- замкнутість - геометрично незавершені фігури можуть сприйматися як завершені;
- інерція - якщо у замкнутому просторі зустрічаються зображення, що повторюються, то інші елементи не сприймаються;
- контраст - контрастні лінії сприяють кращому сприйняттю елементів;
- призначення - елементи, що мають однакове призначення, сприймаються як єдине ціле;
- простота - простіші форми сприймаються легше;

• протиборство - елементи різної форми краще сприймаються, якщо вони рознесені в просторі;

• симетрія - симетричні елементи сприймаються як ціле;

• схожість - схожі елементи сприймаються як єдине ціле;

• впізнаність - легше сприймаються елементи, форми яких більш знайомі й прості;

• фігура-фон - елементи найпростішої форми сприймаються як фігури, що виразно відділяються від фону.

Побудова композиційного центру припускає скріплення окремих розрізнених предметів меблів, обладнання і декоративного мистецтва в єдине ціле. Їх об'єднання може проводитися за законами симетрії й асиметрії.

Симетрія як принцип угруповання елементів на площині або в просторі припускає наявність однієї або декількох осей, по відношенню до яких ведеться побудова. Симетрія як композиційний прийом викликає відчуття спокою, відпочинку, стриманості й сили, тому вживання її в житловому інтер'єрі створює відчуття деякої офіційності. Якщо симетрична побудова в якійсь мірі стримана і парадна, то асиметрія вносить в інтер'єр свободу, рух, динамізм. Вже незначні відхилення, внесені в симетричну схему, роблять елемент інтер'єру або інтер'єр в цілому складнішим і цікавішим. В основі асиметричної побудови житлового інтер'єру найчастіше має місце функціональна потреба.

Симетрична і асиметрична побудова припускає використання таких композиційних засобів як повтор, нюанс і контраст. Якщо в явищі повтору зберігаються розміри, матеріал, колір, фактура, та зміна хоча б однієї з цих складових в невеликих межах може надати нюансне рішення. Різкі зміни названих характеристик приводять до контрасту. Зміна розмірів може проводитися із збереженням форми, тобто на підставі подібності. Різниця в розмірах подібних фігур підкоряється геометричній або арифметичній прогресії. Геометрична прогресія приводить до контрасту, оскільки

тут різниця між першою і останньою фігурою ряду значна і відносини контрастні. За допомогою арифметичної прогресії можна одержати більш м'які нюансні зміни розмірів.

9.2. Чинники психологічного сприйняття в дизайні середовища. Ілюзії, які нам допомагають

Для створення дійсно комфортного інтер'єру необхідне також знання психології, специфічного сприйняття людиною різних форм і матеріалів, глибини простору. Ви коли-небудь чули про явище іррадіації (з латині - неправильне випромінювання)? Так ось, воно полягає в тому, що світлі предмети на темному фоні здаються більш збільшеними проти своїх справжніх розмірів і як би захоплюють частину темного фону. Дизайнери охоче використовують іррадіацію в тому випадку, якщо існує необхідність зробити акцент на якійсь частині приміщення, виділити особливо значущий для інтер'єру предмет.

Дуже багато помилкових зорових вражень обумовлено тим, що ми сприймаємо самі фігури і їх частини не окремо, а завжди в деякому співвідношенні з оточуючими їх іншими фігурами, деяким фоном або обстановкою. До цього розділу відноситься найбільша кількість зорових ілюзій, що зустрічаються на практиці. Всі вони можуть бути поділені на п'ять груп.

По-перше, порівнюючи дві фігури, з яких одна дійсно менше за іншу, ми помилково сприймаємо всі частини меншої фігури меншими, а всі частини великої - великими. Це обумовлено психологічним аспектом сприйняття, коли властивості фігури ми помилково переносимо на її частині.

По-друге, зустрічаються випадки ілюзій того ж роду з тією тільки різницею, що думка про зоровий образ йде у зворотному напрямі: не від «цілого» до «частини», а від «частини» до «цілого».

По-третє, при сприйнятті фігур в цілому і окремих їх частин зорові ілюзії можуть мати місце унаслідок так званого загальнопсихологічного закону контрасту.

Вчетверте, відомі ілюзії, причина яких криється в уподібненні однієї частини фігури іншій.

Завдяки розташуванню лінії, що сполучає очі людини в горизонтальній площині, ми володіємо здатністю точніше визначати горизонтальні відстані, ніж висоту предметів. Тому часто виникає необхідність змінювати зорово простір приміщення за рахунок ілюзорного збільшення горизонтальних площин.

Колір і фактура основних елементів інтер'єру, розміщення світильників і облік напрямку світлових потоків дозволяють зберегти або відкоректувати наявний простір за допомогою зорових ілюзій, тобто приміщення можна зорово поглибити, звузити, розширити, підвищити або знизити.

Для досягнення названих ефектів необхідно знати деякі основні положення. Дрібний орнамент зорово збільшує приміщення, крупний - зменшує (мал. 9.1 а, би). Горизонтальні смуги «розтягують» приміщення, створюючи ефект збільшення площі, але одночасно і знижують приміщення (мал. 9.1 г, е); вертикальні смуги «стискають» простір, зорово підвищуючи його (мал. 9.1 а, д). Один і той же ефект зниження висоти може бути досягнутий різними прийомами: розчленовуванням поверхні в нижній зоні і вживанням достатньо темного кольору біля стелі (мал. 9.1 в, е).

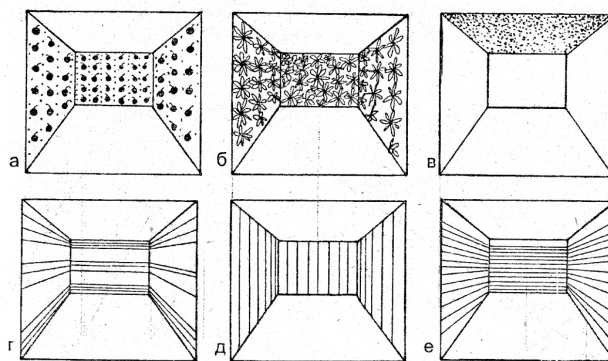


Рис.9.1. Оптичні ілюзії в інтер'єрі.

Відчутний просторовий ефект дає розчленовування навіть однією з площин. Приміщення може здаватися великим (мал. 9.2 а) або меншим (мал. 9.2 би), вузьким (мал. 9.2 в, г) або розширеним (мал. 9.2 д, е),

скороченим (мал. 9.2 ж, є) або подовженим (мал. 9.2 з).

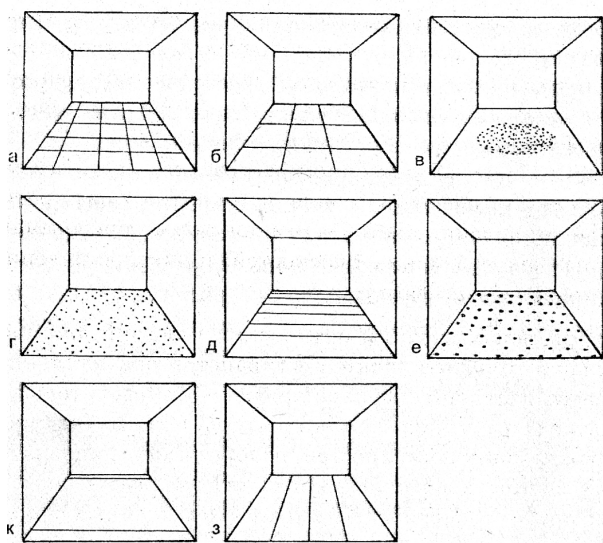


Рис.9.2.Оптичні ілюзії в інтер'єрі.

Якщо згрупувати прийоми, що дають один і той же просторовий ефект, то можна сформулювати наступні рекомендації:

- відчуття більшої висоти досягається: при використуванні контрастного до фону і крупного малюнка, при фарбуванні підлоги в насичений колір, при використуванні лакованої поверхні, за допомогою підсвічування нижньої зони приміщення; ефект зорового збільшення висоти приміщення забезпечується наступними прийомами декорування стелі: створенням блискучої поверхні або використуванням дзеркального скла, пристроєм вбудованих світильників, використуванням просторової структури підвісної стелі, використуванням світла у верхній зоні приміщення, що збільшує яскравість стелі;

- зорове розширення простору досягається: за допомогою світлих тонів, при контрастному зіставленні кольорів вертикальних і горизонтальних площин, при зіставленні контрастних фактур;

- при використуванні оптичних ілюзій для зорового коректування простору значний ефект дає направлене вживання освітлювальної системи (зміна яскравості окремих ділянок поверхні, використування направлених світлових потоків).

Заповнений горизонтально простір подовжується. Так будівлі, прикрашені декоративним орнаментом, здаються нам більшими за своєю дійсною величиною.

Цікаві зорові ілюзії мають місце при перспективному сприйнятті простору.

Багато ілюзій пояснюються здатністю нашого зору перебільшувати видимі на площинних фігурах гострі кути. Гострі кути завжди здаються більшими, ніж є насправді, і тому з'являються певні спотворення в істинному співвідношенні частин видимої фігури.

Великий вплив на людське сприйняття простору роблять також ілюзії зору, обумовлені впливом контрасту яскравості об'єкту і фону. На темнішому фоні ми бачимо фігури світлішими і, навпаки, на світлому - темнішими. Чим більше контраст яскравості, тим краще помітний об'єкт і тим виразніше видно його контур і форму.

Нарешті, є таке явище «відпадання до фону» деяких частин фігур. Так, якщо прямокутний чорний предмет спостерігати з деякої великої відстані на білому фоні, то він виглядатиме менше, а контури його спотворюються. Око дуже часто темні плями приймає за тінь від інших предметів, що розміщуються поряд.

Деякі кольори сприймаються як «виступаючі», а інші — як «відступаючі». «Виступаючими» звичайно здаються «теплі» кольори, а «відступаючими» — «холодні». За рахунок їх умілого поєднання можна створити ілюзію глибини і рельєфності простору.

Таким чином, в середовищі ми часто зустрічаємося з психологічними властивостями зорового сприйняття або ілюзіями і завдання дизайнера полягає в тому, щоб враховувати цей чинник і вміло його застосовувати при створенні цілісного гармонійного середовища.

Контрольні запитання за темою:

1. Охарактеризуйте особливості композиційного формування середовищ цих структур.
2. Охарактеризуйте композиційні особливості інтер'єру в дизайні середовища.
3. Назвіть основні чинники психологічного сприйняття в дизайні середовища
4. Що означає явище іррадіації в дизайні?
5. Надайте оцінку засобам і прийомам композиції в дизайні середовища.

ЛЕКЦІЯ 10

ТИПОЛОГІЯ І ОСОБЛИВОСТІ ПРОЕКТУВАННЯ СЕРЕДОВИЩНИХ ОБ'ЄКТІВ І СИСТЕМ

10.1. Чинники типологічної класифікації і інтегральні завдання середовищного проектування

Складність середовищного проектування посилюється ще однією обставиною. Це - різноманітність видів нашого оточення, що веде до активних різночитань прийомів і методів їх формування.

Порівняйте два середовищних об'єкти - житлову кімнату і театральний зал. Інтер'єр житла складається із безлічі речей і обладнання, так чи інакше пов'язаних з архітектурно-просторовою основою: стінами, розташуванням отворів, малюнком підлоги. Ролі цих речей достатньо явні: прилади опалювання, освітлення складають обладнання, посуд, книги відносяться до наповнення, картини, килими, завіси - виступають як елементи декору. Вони найтіснішим чином пов'язані з функціональним зонуванням інтер'єру: стіл, телефон, книжкові полиці утворюють «робочу» зону, гардероб, ліжка - «спальну», які плавно перетікають один в одного. В результаті в житловій кімнаті все переплетено, «перев'язано», всі залежать від всіх. Але загальною мірою всіх речей та їх комбінацій є особа мешканця, яка і «створює» образ середовища.

У театральному залі структура більш визначена: це осьова побудова, що оптимально демонструє сценічну дію і створює максимум умов для реалізації цієї дії. Також - «надвоє» - ділиться обладнання: сценічний круг, софіти, реквізит, аудіотехніка для спектаклю; крісла, люстри, декор залу - для глядача. Все переплетено і тут: форма залу визначається ергономікою, умовами видимості сцени, акустикою; форма сцени - типом видовища, його обладнанням. Але все підпорядковано процесу - організації спілкування «колективу» глядачів з «колективом» театру.

Два інтер'єри, два типи середовища. І хоча формально обидва (кожний по-своєму) складають єдність просторових і

речових комплексів, їх образні, смислові, масштабні, тектонічні характеристики розходяться у всьому. Можливо припустити, що по відношенню до так різних об'єктів поняття «комплексність формування» означає лише принцип. А реалізується він у кожному конкретному випадку за своїми специфічними сценаріями, які залежать від того, що формується. Інакше кажучи, **технологія комплексного проектування архітектурного середовища** (набір цілей, навиків і прийомів формування середовищних об'єктів і систем) багато в чому визначається **властивостями об'єктів проектування**. І саме це - тип об'єкту або системи - описується особливим розділом архітектурно-дизайнерської теорії, **типологією архітектурного середовища**.

Типологія взагалі - систематизація, ранжирування групи споріднених об'єктів або явищ за будь-якою ознакою (критерієм) відповідно до динаміки його участі у формуванні властивостей цих об'єктів. В дизайні середовища типологія розчленовує сукупність навколишніх людину середовищних ситуацій на характерні стереотипи, які складаються у послідовності (класи, ряди). І кожна показує, як змінюються інтегральні властивості цих ситуацій при зміні якої-небудь однієї з їх особливостей - розміру, функції, геометричної будови, стадії розвитку і т.п.

Для архітектора-дизайнера середовище - це єдність здійснюваної в даному місці діяльності і предметно-просторових характеристик цього місця. Тому саме функціональні і просторові параметри, що породжують процеси середовища і слід вважати первинними для складання типологічних схем. В цьому випадку класифікаційна таблиця повинна будуватися за двома взаємно пересічними осями координат - на одній наголошуватимуться значення просторових параметрів середовищних об'єктів, на іншій

функціональні характеристики (призначення).

У першому ряді - по вертикалі - фактичним критерієм зміни якості від об'єкту до об'єкту виступає фізична величина - **розмір архітектурно-дизайнерської форми**.

У другому ряді, по горизонталі (який традиційно складають об'єкти загальноміські, виробничі, суспільного призначення, житлові і призначені для відпочинку), критерій не такий очевидний. Тут характерною мірою виступає складова соціального плану, вона говорить про якість **відношення споживача** (суспільства, групи людей) до тієї або іншої діяльності, вказує на колективність або індивідуальність їх дій. Поки що прямий вираз такого критерію будь-якими умовними одиницями не розроблений, але «потужність» його прояву завжди відчувається і публікою і проектувальником, хоча б опосередковано, через просторові і технологічні параметри.

Наприклад, при переході від об'єктів житлової сфери до більш складніших і різноманітніших об'єктам суспільного і виробничого призначення спостерігається розширення і трансформація первинного набору видів і форм їх обладнання. Аналогічно - від меншого простого до більшого і складнішого - змінюється і конкретика просторових параметрів середовищних об'єктів і комплексів. В порівнянні із житлом в суспільному і тим паче виробничому середовищі набагато разів ускладнюється обладнання кожного процесу.

Також тенденція поступового ускладнення складнощів будови і обладнання середовищних комплексів при переході від однієї основної функції до наступної порушується різким стрибком, коли в ряду з'являється ще один вид архітектурного середовища - міські простори.

Місто охоплює своїми формами всі розглянуті раніше різновиди функцій, тому що його головна мета - забезпечити їм вільне і ефективне сумісне існування і розвиток.

Через що «приватні» функціональні орієнтири попередніх типологічних сфер - мешкання, спілкування, виробництво - замінюються якісно новими. Пріоритетною функцією міського середовища є комунікація - обмін міських територій людьми, товарами, інформацією, енергетикою і т.д. Тому тут помітні два пласти функціональних завдань: укрупнений «верхній» із специфічними прийомами просторової організації міського життя - комунікативні русла (вулиці, колектори і т.п.), вузли їх перетинів (площі, розв'язки, розводка інженерних мереж) і конкретніший, а тому більш багатоманітний «нижній» (зони, райони, квартали), де реалізується безліч вузьких за спектром функціональних призначень.

Подібна типологічна система вельми практична. Правда, вона не містить прямих емоційно-художніх характеристик середовища як вірогідне слідство функціональних і розмірних показників. Треба «перевести» значення цієї матриці на мову категорій естетичних, основою яких в середовищі є її емоційна дія і масштабність, художньо активні параметри середовищного образу.

Очевидно, що обидві ці категорії - масштабність і емоційна орієнтація об'єднують художню сутність середовища з її провідними матеріально-прагматичними параметрами.

10.2. Масштабність і рівні сприйняття середовища, динаміка завдань його формування

Під масштабністю об'єкту (предмету, споруди, середовища) нами розуміється уявлення про значення, що складається у глядача, ролі об'єкту по відношенню до оточення, людини, суспільства в цілому. Масштабність (на відміну від масштабу, який просто указує спостерігачу істинні розміри об'єкту і його оточення) - категорія переважно художня, вона оцінює смислову сторону об'єкту, визначає його місце серед інших елементів середовищної ситуації.

Кімната (приміщення) складає масштабний зміст наступного рівня, а група приміщень різного призначення (спальня + кухня + вітальня + туалет і т.д.), але

спільного профілю складають єдиний комплексний середовищний об'єкт, квартиру, співвіднесену за масштабом не з однією людиною, а з сім'єю.

Подальші рівні - міжетажні секції, будинок в цілому, будинок з його двором, квартал, район - розвивають первинні середовищні структури далі, додаючи до них нові об'єкти і системи, призначені для все більшої кількості людей, організованих в різного роду колективи і співтовариства. Причому серед приміщень, просторів і споруд кожного рівня знаходяться не тільки специфічно житлові елементи, але і об'єкти іншого призначення: в кварталі - дитячі сади, школи, магазини, в районі - культурні і спортивні центри, сади і парки, в місті - промислові зони, унікальні суспільні комплекси, ландшафтні і резервні території.

Відповідно змінюється обладнання і речове наповнення цих функціонально-просторових, а по суті - масштабних рівнів. На нижніх по перевазі використовується «типове» наповнення і обладнання вузького призначення - предмети побуту, масова санітарна і кухонна техніка (ванни, мийки, плити), або рівне за **масштабом з розмірами людини** і його «особистим» житловим приміщенням, або багато меншими за її габарити.

Середні «поверхи» активно поєднують масові і індивідуальні форми обладнання і наповнення, масштаб яких співвідноситься вже не з індивідуальним, а з **«колективним» споживачем**. А верхні рівні мають обладнання, взагалі **не прив'язане до людських масштабів**: стовпи електропередач, порталні крани, крупні паркові атракціони, які сприймаються як самостійні споруди, масштабні елементами міської забудови - мостам, будівлям та ін.

Це дозволяє більш чітко сформулювати професійні вимоги до формування масштабності середовищних об'єктів і систем.

1. Очевидно, що людській психіці для комфортного сприйняття середовища необхідна присутність в її візуальній структурі декількох типів масштабних відчуттів, від тих, що говорять про універсальність образу великих утворень, до підлеглих окремій людині уявлень про

подробіці середовища, побутові речі, деталі орнаменту і т.д. Збільшуючи або зменшуючи число градацій розмірних властивостей середовища, що сприймає глядач, художник зможе викликати у людини потрібні для образу враження, від інтимності до грандіозності - відповідно своїм ідейним установам.

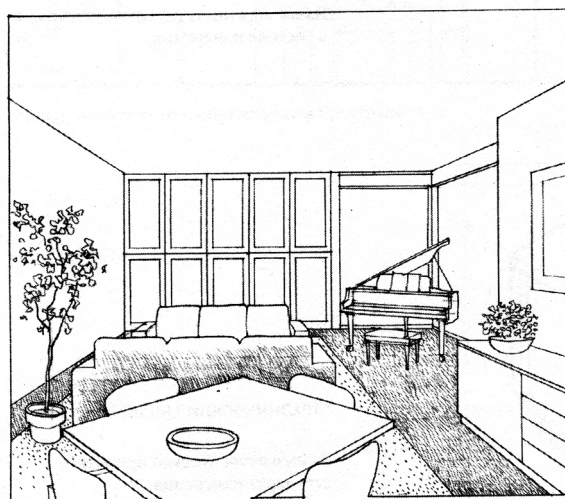
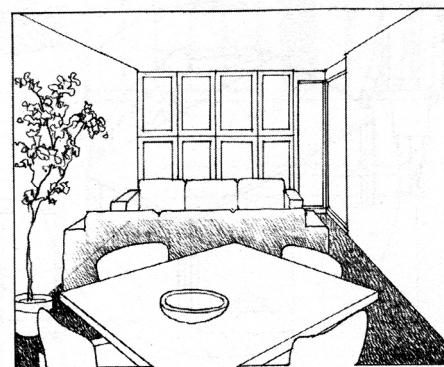
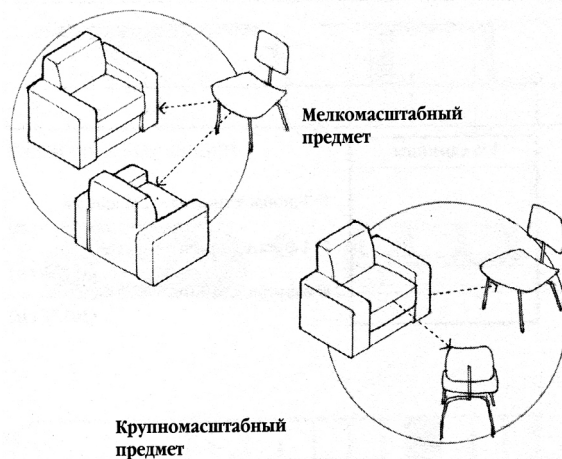


Рис. 10.1. Візуальний масштаб відносно інших предметів або приміщення.

2. Названі масштабні рівні, володіючи легко відчутними предметно-просторовими характеристиками, можуть

розглядатися як відносно самостійні розділи середовищного проектування. Тобто рівень сприйняття (споживання, проектування) середовища, що розкаже про співвідношення середовищного об'єкту і людини та розкриває масштаб зв'язків між ними, є категорія не формальна, а змістовна, а значить, кожному рівню повинна відповідати своя система прийомів формування середовища.

3. У загальній формі можна визначити, що чим крупніший, масштабніший, значніший середовищний простір, тим більш універсальне, різноманітне його обладнання. Чим ситуація більш компактна, менша, інтимна, тим вона більш активно орієнтована на одну провідну функцію, на особливого, «свого» споживача, і тим більше вага різних засобів обладнання. При ускладненні середовищної структури відбувається витіснення спеціалізованих комбінацій одиничних просторів з властивими їм формами оснащення багатофункціональними побудовами, орієнтованими на втілення загальної середовищної композиційної ідеї. Тобто естетика оснащення переходить на ролі, підлеглі образним ідеям цілого.

10.3. Значення і емоційний зміст середовища

Емоційна орієнтація середовища - сукупність очікуваних і фактичних емоційно-чуттєвих характеристик середовищних компонентів - емоційна складова процесів діяльності, просторові переживання, враження від вигляду і роботи елементів обладнання і предметного наповнення - втілює кінцеве уявлення про відчуття і настрої, що виникають у споживача в даному середовищному комплексі. Ця категорія - явище складніше, ніж масштабність (яка фактично входить в емоційний лад як одна з його складових) і в цілому стоїть ближче до очікуваного результату середовищного проектування, образу, оскільки синтезує багато більше показників, ніж структура масштабних, тобто перш за все розмірних побудов.

Функціональний зміст середовища відображається на її емоційному кліматі через психофізіологічні характеристики

процесу діяльності. З цих позицій все багатство можливих емоційно-чуттєвих уявлень про різні реалії життя можна показати як поєднання чотирьох «граничних» емоційних станів, чотирьох «векторів відчуття», де на одній парі півосей, що розходяться від нейтрального центру, протиставляються урочисті, героїчні, монументальні - інтимним, камерним, земним, а на другій - відчуття працьовитості, цілеспрямованості, раціональності утворюють протиположний стану відпочинку, розслаблення, розваги. Ці «полюсні» емоційні характеристики життєвих процесів, що створюють середовище, властиві їм об'єктивно і загалом повторюють емоційну спрямованість деяких типологічних форм середовища: працьовитість виражає дух промислових об'єктів; відпочинок - суть рекреаційних комплексів, парадність і урочистість властиві значним суспільним спорудам, камерність - відмінна риса житлових просторів.

Людині властива маса плотських опозицій, наприклад, «гнів - прощення», «турбота - заспокоєння», «радість - печаль», «симпатія - антипатія», «захоплення - презирство» і т.д. Але доводиться визнати; що вони в середовищі є відчуттями «другого плану», додатковою комбінацією індивідуальних відносин споживача до дійсності, що розігрується всередині системи головного схрещення чуттєвих осей типу «космос - інтим» і «справа - розваги», Схоже, що тільки ця система достатньо повно відтворена архітектурно-дизайнерськими засобами - простором, кольором, пластикою деталей. Тоді як інші або насилу піддаються візуалізації («радість - печаль», «турбота - заспокоєння»), або неприступні їй зовсім (наприклад, «гнів - прощення»), вимагають застосування засобів, що лежать і за межами архітектури, і дизайну. Тому в принципову схему емоційних зіставлень включені лише ті, що підвладні «прямої» архітектурно-дизайнерському віддзеркаленню, а прийоми реалізації тонших емоційних навіювань не описуються. Тим більше що вони звичайно складають частину особистого арсеналу

професійних засобів кожного проектувальника.

Але одна пара протиставлень повинна бути включена в число, що відповідає можливостям архітектора-дизайнера. Йдеться про опозицію -«статичне - динамічне», яка описує фундаментальні властивості середовищних утворень: стійкість, надійність, що символізують кардинальні «охоронні» закономірності світоустрію, або - рухливість, гнучкість, мінливість, що говорить про прагнення до розвитку, свободи, в потрібних середовищному комплексу поєднаннях. Причому «працюють» тут як незмінні архітектурні параметри середовища - розміри і форма простору, колір і фактура, так і мобільні дизайнерські: елементи, що трансформуються і пересуваються, зміни в освітленні, ландшафтне наповнення і т.д. Що означає постійну зміну проектних установок при наближенні автора до її вершини.

Динаміка емоційних і масштабних очікувань не завжди розподіляється за середовищною типологічною шкалою рівномірно. Показові в цьому плані приклади, де вирішальним чинником формування образу є не розмірні характеристики, а геометричні відмінності.

Наприклад, будь-які варіанти «міських інтер'єрів» складаються трьома різновидами просторів: вузловими (компактними) - майдани, перехрестя, що концентрують розподільні і «накопичувальні» функції міського життя; лінійними - вулиці, бульвари, де перш за все реалізуються комунікативні функції; і територіальними - двори, зони, райони, які так чи інакше поєднують обидва типи призначень. Відповідно, всі міські ансамблі, що належать в цілому до одного масштабного рівню, «макро», міняють свої емоційні характеристики тільки за рахунок

дії «великої» форми, нав'язуючи городянину або стабільні, або динамічні враження від середовища. Тільки в розчленованих просторах вони поєднуються або чергуються, дивлячись що хоче повідомити глядачеві проектувальник. І відбувається це не плавно, а стрибком, оскільки з'єднуються в ціле дві принципово різні форми простору.

Отже, художній зміст архітектурного середовища якнайповніше відображається в двох професійних категоріях проектної справи: масштабності і емоційних характеристиках. Які, таким чином, виступають відразу в двох смислових іпостасях:

- як свого роду класифікаційні критерії типологічної структуризації середовища;
- як інтегральні показники стану середовища, що практично визначають художні цілі його проектування, що втілюють комплексну дію всієї безлічі джерел і чинників появи середовищного образу.

Контрольні запитання за темою:

1. Сформулюйте поняття «типології» в дизайні?
2. Охарактеризуйте особливості проектування середовищ них об'єктів і систем.
3. Назвіть та охарактеризуйте основні категорії типології.
4. Сформулюйте поняття «масштабність».
5. Охарактеризуйте художній зміст архітектурного та міського середовища.
6. Надайте оцінку професійним вимогам щодо формування масштабності середовищ них об'єктів і систем.

ЛЕКЦІЯ 11

ПРОЕКТНИЙ ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА. ПРОЕКТНИЙ АНАЛІЗ І ДИЗАЙН-КОНЦЕПЦІЯ

11.1. Цільові установки середовищного проектування

Проектування в щоденній практиці - процес багато в чому інтуїтивний. Як малювання, де рука «випереджає» голову. Але виконується проект відповідно до засвоєних під час навчання емпіричних правил - алгоритмів, хоча ніхто про це не думає.

Чого чекає глядач (споживач) від твору архітектури (середовищного дизайну) і - взагалі мистецтва?

Перше - щоб було **цікаво**, було поміченим, запам'яталось. Друге - щоб **сподобалося**, було приємним, не набридало, щоб хотілося «спожити» ще і ще. Третє - щоб **виник ефект співчуття** - зіставлення своїх особистих уявлень про емоційний малюнок образу з тим, що вийшло, і його схвалення або заперечення.

Прагматичні питання проектування - «користь», «міцність» - в даному випадку залишаються за дужками: ясно, що без них і все інше втрачає значення. Таким чином, третя складова вітрувіанської тріади - «краса» - стає стержнем архітектурно-дизайнерської роботи.

Звичайно проектування починається з придумування і компоновки просторових блоків, що дозволяє реалізувати замовлені автору функції. Зовні це найдальша від проблем естетики і наймасштабніша за завданнями і методами операція. Але вона - вибір тектоніки об'ємів і просторів - зумовлює шляхи розвитку-більшості майбутніх особливостей об'єкту. Гра просторових форм розбуджує емоційний світ глядача, їх ранжирування стане заставою композиційних опрацювань. Проте **головний результат цієї стадії - оригінальність, несподіваність об'ємно-просторових зіставлень. Форми, якими маніпулює автор, завжди чимось відрізняються, і боротьба, конфлікт їх властивостей приверне глядача, насторожить його і примусить роздивлятися - бо кортить дізнатися, «чим закінчиться».**

Провідне завдання наступного етапу - **формально-естетичне вдосконалення об'ємно-просторових комбінацій, що вийшли «начорно»**, уточнення композиції (супідрядність частин комплексу між собою і по відношенню до цілого), гармонізація зорових суперечностей за рахунок коректування розмірів, узгодження кольору і пропорцій. Одночасно відбувається подальший розподіл смислових акцентів, що прояснюють емоційні установки початкових моментів проектування.

Але остаточне **формування емоційно-образної атмосфери відбувається на завершальних етапах проектування, при насиченні всіх намічених форм цілого конкретизацією, деталізацією змісту, коли кожна деталь, кожна тема ансамблю, від розпису до фактури, знаходить своє вираження.**

Внутреннее пространство



Рис.11.1 Проектний процес формування архітектурного середовища.

Так складається алгоритм архітектурного проектування: «простір - композиція просторів - насичення композиції деталями». Або - в більш приземленому, емпіричному трактуванні - «простір - конструкції - деталювання і обробка».

Тому в становленні архітектурного твору завжди очолює **АРХІТЕКТУРНА ІДЕЯ** - запропонована і розроблена автором система організації просторових співчуттів, що в цілому відповідає просторовим вимогам даного процесу.

Доводиться визнати, що наші вузи, приділяючи основну увагу першим етапам - пошуку просторової схеми і перетворенню

її в композиційну структуру - практично виключили із навчального процесу третю стадію. Тоді як зарубіжна школа, навпаки, саме майстерності доведення, завершення роботи додає особливу роль. Через що навіть примітивні за задумом споруди, виконані в якісних конструкціях і матеріалах, виглядають як цілком стерпна архітектура.

Сьогодні, коли єдиний потік архітектурної творчості розділюється на два русла, на всім знайому архітектуру і середовищний дизайн, стало ясно, що коло завдань останнього набагато ширше, але одночасно - ближче до життя, як би простіше, ніж у архітектури.

Сказане дозволяє зрозуміти змістовні особливості умовного алгоритму архітектурно-дизайнерського проектування («процес - простір - наповнення простору»). Тут домінують не ідейно-естетичні пошуки, прагматичні завдання. Творча суть кожного етапу роботи - пропозиція і розробка **дизайнерської ідеї**, технічного (функціонального, візуального, соціального) способу (принципу) вирішення існуючих в середовищній ситуації суперечностей.

Так інженерні системи вентиляції і освітлення підказують принципи планування підземних просторів, візуальні комунікації вирішують проблеми орієнтації в середовищі і т.д. Первинні суперечності можуть бути «глобальними», загальними для всіх видів середовища (рух людей і вантажів, природнокліматичні умови), можуть бути специфічними (зміна декорацій в театрі, поєднання штучного і природного освітлення при в'їзді і виїзді з тунелю), організаційними (розділення потоків пасажирів, що приїжджають і убувають, на вокзалі) або технічними (упровадження комп'ютерів в бухгалтерський облік). Але у будь-якому випадку дизайнерський підхід в середовищному проектуванні починається з утилітарно-прагматичного рішення реальних життєвих проблем - за рахунок механізмів, організації процесів, нових технологій, матеріалів і т.д., а завершується тим, що ці рішення вдягаються в естетично доцільну форму, злагоджену з виробництвом, функцією, оточенням і очікуваннями споживача.

Таким чином, мета дизайну середовища не саме враження, а **комплекс умов для появи задуманих автором вражень**, що істотно відрізняє його від архітектури. І дійти цієї мети треба завдяки трьом самостійним структурним рівням - процес, простір, предметний комплекс - які працюють тільки разом: зміни в одному змінюють і властивості інших, й ціле.

Як в театрі: драматургія створює конфлікт, сценографія - умови його вирішення, режисура - послідовність розвитку сюжету, актори - виразність протидіючих сил, а глядач «вірить» або не «вірить».

Такого роду системний підхід до середовищного дизайну дозволяє побачити всі елементи художнього цілого як самостійні витвори мистецтва різного рангу і типу, представити ці елементи окремо як деталі, фрагменти якоїсь картини, а їх сукупність - як композицію цієї об'ємно-просторової «картини», в якій активно задіяні схожість і контрасти візуальних параметрів об'ємних і площинних, «живих» і техногенних, мобільних і нерухомих елементів, кожен зі своїм, властивим тільки йому, характером і способом дії на глядача.

Таким чином, саме композиційне трактування всіх принципів і підходів до створення середовищних об'єктів і систем і є база комплексності цієї роботи.

11.2. Поняття про попередній проектний аналіз

Всі варіанти завдань композиційної організації середовищних комплексів можна розділити на дві групи:

1) створення об'єктів принципово нових, де синтезуються технічні, просторові і образні параметри, що не зустрічалися раніше;

2) внесення нових якостей у вигляд або технічне рішення об'єктів і систем, вже знайомих споживачу. Перший тип завдань носить в теорії дизайну назву «Проектування без аналогів», другий - «проектування за прототипами».

У другому варіанті йдеться про вдосконалення, модернізацію прийому організації середовища, пристосування відпрацьованої технічної або просторової схеми до нових смаків або обставин. Тобто

творча енергія націлена на пошук нових аспектів розвитку вже відомої форми і результатом повинна стати їх модифікація, а не повний перегляд і заміна новими.

Перший варіант виникає, якщо апробовані у минулому способи рішення середовищної проблеми вичерпали себе, якщо з'являються небачені раніше технологічні принципи, що кардинально перетворюють відомі прототипи, якщо з'являються нові проблеми - соціального, художнього, науково-технічного плану.

Відомо, що новизна дизайнерського «товару» має дві сторони: **прагматичну** (коли поліпшуються, споживацькі або конструктивні якості утилітарних речей) і **художню** (якщо міняються показники форми - конфігурація, колір, фактура і т.п.). Зрозуміло, що і в тому і в іншому варіанті з'являється новий продукт, новий стан середовища, новий тип взаємодії людини і його оточення.

Суть методики попереднього проектного аналізу в середовищному дизайні полягає в розчленовуванні процесу дослідження запропонованої дизайнеру ситуації на ряд етапів, самостійних за цілями і результатами роботи.

Перший - обстеження, знайомство із ситуацією контекстом розміщення майбутнього об'єкту, переліком властивостей, якими він повинен володіти - загальновідомий і є рутинною фазою будь-якого проектного процесу. Загальновідома і техніка цього етапу: вивчення аналогів, огляд літературних джерел і реальних прототипів, з'ясування їх позитивних і негативних якостей, формулювання прямих завдань подальшої роботи.

Особливості методу починають виявлятися на другому етапі, коли проектувальник виявляє проблематизацію завдання. Її значення - сприйняття завдання як проблему, тобто зіткнення суперечностей між обставинами майбутнього життя об'єкту і експлуатаційними характеристиками його структур. Діалектика вирішення цих протиріч служить змістом наступного смислового етапу - тематизації (вибору «тем») арсеналу можливих рішень проблемної ситуації, який передбачає перебір таких рішень, що

мають відношення до реальних складових передового комплексу: просторових «тіл», технологічних принципів і пристроїв, системам обладнання і т.д.

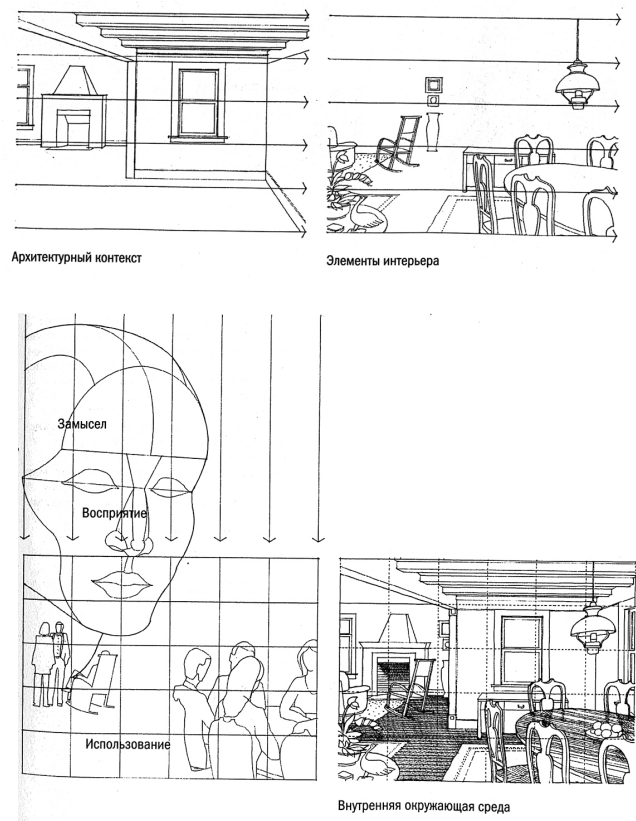


Рис11.2. Проектный анализ і дизайн-концепція.

Завершує попередній проектний аналіз порівняння «тем», тобто пропозицій, що розплутують окремі вузли проблеми, зведення їх в різні варіанти злагодженого загального рішення, і вибір серед цих варіантів найефективнішого. Це ще не проект, а - **дизайн-концепція**, принципова дизайнерська ідея майбутнього проекту, але що вже містить його реально наявні форми: інженерно-технічні, просторові, процесуальні і т.д. Як правило, формулюється дизайн-концепція у вигляді якої-небудь парадоксальної тези, несподіваної метафори, що найбільш явно відображає значення дизайнерської пропозиції: «перетікаючий простір» в житловому будинку, «сцена навкруги залу» в театрі без антрактів, «місто в місті» для гігантського супермаркету, «комунікації - на фасад» в будівлі центру Помпиду в Парижі і т.д.

11.3. Дизайн-концепція

Проектування в дизайні націлено на зміну первинної проектної ситуації і поділяється на дві частини, аналітичну і синтетичну, рухаючись від вивчення завдання через визначення об'єкту проектної роботи до синтезу нової форми, позбавленої недоліків, властивих її прототипам, що були вивчені на перших етапах роботи. Такого роду попередній проектний аналіз по суті справи є методичним забезпеченням дизайнерської діяльності. На його базі і розвивається власне формоутворення, яке включає спочатку облік формоутворювальних чинників, а потім, при композиційному виході на цілісну форму, завершує процес і тому виявляється іноді єдиним мірилом естетичної цінності проектного об'єкту.

Створення **дизайн-концепції** - самостійний розділ проектної роботи, що не має аналогів в інших видах проектного мистецтва. Через проблематизацію проектної ситуації (опис суперечностей проектного завдання), а потім тематизацію (відбір «тем» - можливих варіантів її рішення), складається цілісна модель майбутнього об'єкту, що реалізується в актах власне проектної роботи - **формоутворення**. А формоутворення на концептуальній основі виводить художнє проектування на рівень стилеутворювання в рамках даної культури, розробляючи підходи до свідомого використання ознак стилю.

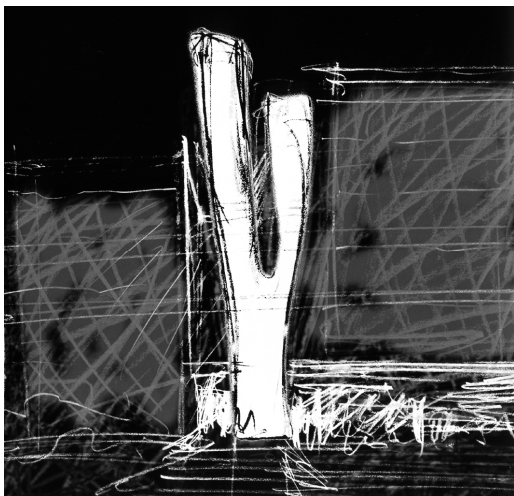


Рис.11.3. Дизайн-концепція (мал. Маммауд).

Єдність окремих структурних елементів архітектурно-дизайнерської форми створює не тільки цілісну і виразну форму об'єктів (споруд), але і їх комплексів, починаючи від меблевих гарнітурів і набору посуду і закінчуючи районами і зонами населених місць, де поєднання внутрішніх і зовнішніх просторів утворюють вельми складні комбінації. Так народжується поняття ансамблю, яке надзвичайно важливе і для декоративно-прикладного мистецтва, і для дизайну, оскільки пов'язано з необхідністю створення органічної єдності всіх вхідних до складу комплексу окремих художніх систем. Але особливо важливим воно є для організації міського середовища, де усвідомлення її як знакової системи ставить завдання — повернути середовищу візуальну цілісність, співвіднести глобальні задачі містобудівного дизайн-проектування з тенденціями розвитку самого життя.

Таким чином, завершенням попереднього проектного аналізу є концепція - ідея, що несе глядачеві індивідуальний образний потенціал майбутнього твору. Поєднання, синтез архітектурної і дизайнерської концепцій складає серцевину творчого підходу до формування об'єктів і систем архітектурного середовища.

11.4. Архітектурна ідея і дизайн-концепція в завданнях різного типу

Різноманіття форм і видів середовища відображається на технології їх проектного аналізу, навіть якщо йдеться тільки про варіації масштабних або колористичних пропозицій.

Ще активніше виявляється ця різниця, коли середовищна структура володіє виразним індивідуальним забарвленням, наприклад, якщо це не типова школа, а спеціалізована, зі своїм творчим напрямом. Тут до нормального для кожного проектувальника бажання внести свій внесок в появу оригінального високоякісного середовищного об'єкту додається необхідність виразити у середовищі ті характерні риси, що закладені в образі життя шкільного колективу.

Кожна концепція може формуватися абсолютно самостійно, як наслідок приватних попередніх проектних досліджень. Наприклад, проблеми вписування в контекст - містобудівний, історичний, ландшафтний - дозволяють відштовхуватися при пошуку форм майбутньої споруди від різних мотивів: протиставлення характерним особливостям місця, чи навпаки, «розчинення» нової споруди в існуючій ситуації, або - з'єднання, підсумовування цих підходів.

Складніше йде справа із пошуком ідей дизайнерських, що втілюють комплексні утилітарно-естетичні і просторово-технологічні рішення технічних, функціональних або соціальних проблем середовищного завдання. При цьому власне дизайнерське рішення вмиє «обростає» комплексом технічних пристроїв, просторових обставин, художніх пропозицій і т.д.

Так при розміщенні проекту художньої школи в тісному міському кварталі з'явилася необхідність доведення будівлі до 5-6 поверхів, що неможливе без вживання ліфтів. Приймаючи за основу технічного рішення цих підйомних механізмів їх максимальну, зовнішню виразність - консольне винесення скляної кабіни ліфта з шахти - автор прив'язав до нього центральний спільний хол школи, багатопверховий атриум, пронизаний драбинами і пандусами, оточений балконами і галереями, призначеними для проведення виставок і свят. Народилася дизайнерська ідея - організація в головному приміщенні школи свого роду постійного «мобіля» - ліфтового вузла, потрібного функціонально і для створення образу твору. А вже після цього уточнювалася архітектурна ідея комплексу: розміщення навкруги цього скляного холу лаконічних за виглядом «глухих» корпусів навчальних підрозділів школи.

Названими умовами пошуку концепції (контекст, дизайнерська ідея, принцип організації архітектурного простору) сучасний середовищний дизайн зовсім не обмежується. Надзвичайно важливу роль у формуванні атмосфери середовищного образу виконує ще одне джерело авторського рішення: опора на естетику, характерні риси вже існуючих явищ. Природа цих явищ може бути самою різною - та що виникла в світі мистецтв, техногенною, науковою і т.д.

Вибір остаточної художньої драматургії середовищного образу - через контраст, згоду або супідрядність - проводиться автором за порівнянням варіантів такого роду поєднань. Складання цих варіантів - обов'язковий етап на шляху пошуку дійсно оригінального і максимально виразного архітектурно-дизайнерського рішення, на шляху перетворення абстрактних ідей і пропозицій в художній-образ.

Контрольні запитання за темою:

1. Надайте оцінку цільовим установкам середовищного проектування.
2. Охарактеризуйте процес формування архітектурного та міського середовища.
3. В чому сутність архітектурної ідеї?
4. Перечисліть завдання проектного аналізу та охарактеризуйте їх.
5. В чому суть методики попереднього проектного аналізу?
6. Як взаємозв'язані архітектурна ідея і дизайн-концепція в завданнях різного типу?

ЛЕКЦІЯ 12

СТИЛЬ І ЕМОЦІЙНА ОРГАНІЗАЦІЯ СЕРЕДОВИЩА.

ІСТОРИЧНІ СТИЛІ В ДИЗАЙНІ

Класичне тлумачення терміну «стиль» - **спільність образної системи витвору мистецтва, спільність засобів художньої виразності, творчих прийомів, обумовлена єдністю ідейно-художнього змісту цього твору.**

Стиль (в дизайні) - художньо-пластична однорідність предметно-просторового середовища та його елементів, що виділяється в процесі сприйняття матеріальної і художньої культури як єдиного цілого.

Характерна ознака стилю - його відносна постійність. Важливим для дизайну є тісний зв'язок його проявів із суспільними та естетичними нормами епохи, а також ціннісний характер цих проявів. В дизайні стильове рішення часто носить концептуальний характер і виражає творчу платформу (наприклад, «хай тек», «ретро», «Мемфіс» та ін.).

У архітектурно-дизайнерському проектуванні стиль є фіксація в комплексі предметно-просторових реалій ознак і особливостей життя, що наповнює середовище. Воно виходить з уявлення, що дизайн середовища взагалі - це проектне віддзеркалення конкретного способу життя - історичного, соціального, позначеного професійною приналежністю і т.д.

Тому стиль творів мистецтва включає враження всіх складових параметрів і настроїв середовища - функціональних технологій, технічних пристроях, витворах декоративного мистецтва, габаритах простору, нормах його розуміння, психологічних і естетичних установках його використовування. Через що в історії культури кожний стиль точно прив'язаний до часу, нерозривної системи зорових образів, що зливаються в пам'ятник способу життя даної епохи. От чому однаково безглуздо намагатися відтворити «від аналога» вже відомі стилі і придумати «з нуля» новий стиль. Будь-який стиль - явище багатогранне, яке важко і несподівано

виникає, складається завдяки комплексу життєвих обставин.

Іншими словами, не можна зводити стиль тільки до зовнішніх ознак і прийомів. Це - нерозривний функціонально-художній комплекс, де видиме має сенс тільки як продовження прихованих фасадом властивостей і структур. Хоча сприймається перш за все «зовнішність» (тип силуету, музика ліній, пристрасті кольору, тобто «макіяж») - саме за нею ми і впізнаємо той чи інший стиль. І, якщо чесно, ми маємо рацію: візуалізація формальних параметрів стилю є «візитна картка» його змісту, тобто - способу життя соціуму, покоління, нації та ін. у відчутті зорової єдності. Тільки професіоналу не треба забувати, що суть життєвого ладу і його стиль зовсім не одне й саме.

Крім того, тут, як і у будь-якому вигляді середовищного проектного аналізу, треба розрізняти проблеми стилю, що відносяться окремо до архітектурного і дизайнерського середовища, а також до злиття їх в середовищному ансамблі. Тому що в кожному з них вимоги до чистоти stileобразотворчих форм достатньо своєрідні. Бо абсолютно різні фундаментальні основи формоутворення в архітектурі і дизайні, і синтез їх візуальних рис йде не за лінією «консенсусу» в орнаментиці, фактурі або пропорціях, а зовсім за іншими законами. Законами, що властиві «еклектичному» напрямку, який успішно використовує в своїх ансамблях тільки частину з 5-ти принципів гармонізації, більше покладаючись на фундаментальні властивості формування композиції в цілому: безумовне верховенство візуальних форм і функціонального змісту в домінуючому елементі в порівнянні з іншими складовими композиційної структури, ритмічна організація акцентних форм в просторовому контексті, виявлення композиційних осей, що зв'язують в ціле стилістично різні

елементи середовища, пошук відповідностей в масштабних рівнях і т.д.

Вирішення завдань індивідуалізації середовища має два варіанти.

Перший - розчинення новоутворення в стильовому контексті, нав'язування особливих, не завжди властивих йому зовнішніх прикмет.

Другий підхід творчо будується на принципах контрасту проєктованих форм щодо їх оточення.

12.1. Емоційна організація середовища

Всі аспекти «проєктних» оцінок, насамперед, націлені на формування головного результату архітектурно-дизайнерських зусиль - емоційної організації середовищного об'єкту. І в цьому плані проблеми визначення стильових переваг виявляються набагато важливими, ніж інші критерії проєктного аналізу - віддзеркалення в стилі змісту образу життя майже автоматично означає вибіркову реалізацію емоційно-чуттєвих характеристик середовища.

Виявляється, наші умовні прототипи стильових установок дуже нагадують певні комбінації провідних емоційних орієнтирів атмосфери середовища. «Техніцизм» підкреслює ділові, раціональні настрої, «готика» ближча до величних, парадних церемоній, «еклектика» лежить у сфері життєвих, буденно-камерних переживань, а «класика» тяжіє до вражень споглядальності, спокою. В результаті єдність образної структури, властива всякому стилю, примушує авторів середовищних творів так чи інакше орієнтувати свою роботу на окремі стильові напрями.

Таким чином, **стиль** - це образ життя, що утілюється в сферах мистецтва. А основна межа будь-якого стилю - естетична єдність об'єкту. Іншими словами, якщо деякі складові частини об'єднує загальний почерк, ідея, дух, то це стиль. Епоха, рівень розвитку матеріальної культури, мода і мораль часто диктують свої правила гри і обмежують буйство нашої фантазії.

12.2. Основні стильові напрями. Історичні стилі

Стиль - це струнка система конструктивних і декоративних елементів. Їх комбінація для кожного стилю індивідуальна і унікальна.

Введемо класифікацію, визначивши три основні групи стилів. Перша група - **історичні стилі**, такі як готика, бароко, класицизм, конструктивізм. Вони виникали в певні періоди, розвивалися і потім змінювалися новими.

Друга група - **сучасні стилі** (хай тек, поп-арт, мінімалізм і ін.).

Третя група - так звані **етнічні стилі**. Вони визначаються елементами народного (етнічного) побуту.

Щоб легше орієнтуватися в професійних проблемах вибору стилю, має сенс узагальнити нав'язаний нам мистецтвознавством калейдоскоп стилістичних нюансів **провідних стильових напрямів**, прив'язаних до якихось умовних архетипів образу життя.

Історичні стилі:

Історичні стилі існували в абсолютно певні історичні епохи. Вони не тільки мали свій художній образ, але були реалізовані в конструкціях і матеріалах того часу.

Античність - під античністю розуміють архітектуру Стародавньої Греції і Рима. Давньогрецька архітектура, що виникла на островах Егейського моря, була настільки гармонійною і цілісною, що згодом сприймалася пізнішими стилями як першоджерело, як еталон для наслідування.

Античний стиль - будь-яке звернення до ідеалів і форм античності, до рис, що утворювались під впливом ордеру, як в трактуванні принципів тектонічної організації і пропорційно-ритмічного ладу, так і в деталях, декоративних і орнаментальних мотивів. Цей напрям, який символізує стабільність і виразність ідеалів, повноту і радість життя за рахунок опрацювання пропорцій, простоти і логічності об'ємно-просторових схем, чистоти і врівноваженості композиційних побудов.

Романський стиль (XI - XII ст.) веде початок від архітектурних традицій

Стародавнього Рима і в результаті одержав свою назву від слова «Рома». Для нього характерні приземисті пропорції, арки, деяка важкість і похмура обґрунтованість.

Готичний стиль (2 пол. XII - XV ст.) став втіленням всього періоду Середніх століть. Готика - в основному архітектурний стиль, але і в дизайні інтер'єру йому властиві дуже суттєві відмінності від інших стилів: величезні вікна, багатоколірні вітражі, світлові ефекти. Гігантські ажурні башти, підкреслена вертикальність всіх конструктивних елементів.

Готика - романтично гостре, майже на межі містики, переплетення невідомих класичним спорудам конструктивних ідей, можливостей каменю, і нестримної фантазії в орнаментах і скульптурному вбранні, що так глибоко проникали в її декоративно-пластичний потенціал. Стиль, що колись став апогеєм ремісничої «дофабричної» майстерності і провідником безумовного домінування ідеології над «земною» матеріально-технічною базою, - незалежно від того, прославляють вони свержмогутність божества або природу. Його безумовна натхненність, прагнення до подолання матеріального, приземлених переживань і звичаїв - завжди знаходитиме послідовників.

Ренесанс (стиль Відродження) (XV—XVI ст.) привніс в мистецтво і культуру середньовічної Європи новий дух свободи і віри в безмежні можливості людини. Нова естетика найшла своє відображення і на дизайні інтер'єру: тепер для нього характерні великі приміщення з округлими арками, обробка різьбленим деревом, самоцінність і відносна незалежність кожної окремої деталі, з яких утворюється ціле.

Бароко (XVII - початок XVIII ст.). Цей стиль став втіленням своєї епохи. Бароко вперше в історії мистецтва з'єднав два поняття - стиль і образ життя.

Для бароко характерні пишність, просторовий розмах, мінливість, химерна гра образів, викривлення форм, овальні зали, арки, мармурові виті драбини, складний, іноді навіть переобтяжений декор: ліплення, позолота, різьблення, чеканка, інкрустація. В обробці

переважають рослинні мотиви: гірлянди квітів, листя, вінки.



Рис.12.1 Інтер'єр в стилі бароко (мал. Червоного В.).

Рококо (середина XVIII ст.). Основними принципами цього стилю в мистецтві були відхід від життя в світ фантазії, гри, міфічних і еротичних сюжетів. Панує граціозний, примхливий орнаментальний ритм. Інтер'єри витончені, декоративні, легкі. Декоративне мистецтво рококо належить до вищих досягнень мистецтва XVIII ст. за вишуканістю, красі асиметричних композицій, за духом інтимності, комфорту і зручності.

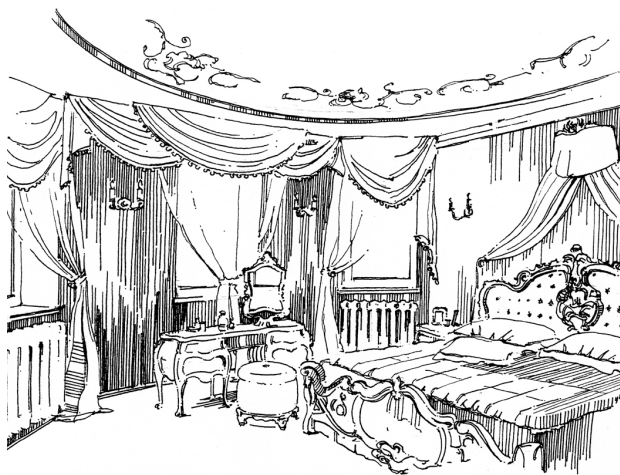


Рис.12.2 Інтер'єр в стилі рококо (мал. Столярова Д.).

Якщо ампір - безумовно, мужній стиль, то **рококо** (переводиться як «раковина», «перлина») - жіночний. Його філософія - це світ будуару, гри, карнавалу. В дизайні панує граціозний, примхливий

орнаментальний ритм. Лінії витончено зігнуті, текстура предметів драпірується або ховається під рясним декором. Інтер'єри витончені, легкі, прикрашені гірляндами квітів, раковинами, фігурками амурів. Вся ця розкіш щедро покрита позолотою і в поєднанні з світлими стінами створює витончено-розкішний стиль.

Класицизм (XVII - початок XIX ст.) був не чим іншим, як зверненням до античної спадщини, до давньогрецьких ідеалів краси. Класицизму властиві ясні геометричні форми, струнка і симетрична загальна композиція, стриманий декор і дорогі, якісні матеріали (дерево, камінь, шовк та ін.). Палаці того періоду відрізнялися парадною урочистістю і грандіозністю розкішних залів, стрункою чіткістю анфілад і садово-паркових ансамблів. Чіткі і прямі лінії, правильні симетричні форми, починаючи від колон, віконних отворів, меблів і закінчуючи геометричними формами підстрижених кущів в саду.

Краса класицизму гармонійна, струнка і благородна. Найяскравішим символом цього стилю є антична колона з її чіткими прямими лініями. В орнаменті також переважають античні рослинні мотиви (меандр, акант, пальметт). Кольори спокійні, приглушені.

Ампір (початок XIX ст.) часто називають також останнім етапом класицизму. Це парадний, урочистий, військово-тріумфальний стиль, що наслідує шик і розкіш Римської імперії. В дизайні інтер'єру використовується багатий декор з мотивами військової символіки (прапори, шоломи, шпаги в барельєфах, позолочені кисті, що нагадують генеральські еполети). Форми масивні і спрощені, підкреслена монументальність.

Це мужній і холодний стиль, помпезний і гордий. Форми ампіру чисті, прості і безжалісно логічні. Кольори в інтер'єрі ампіру стають яскравими і контрастними. Меблі масивні і прикрашені бронзовими накладками. В декорі переважають римські і єгипетські символи (левові маски, сфінкси, схрещена зброя).

Модерн (кінець XIX - початок XX ст.) - художньо-естетична система, що склалася на

хвилі неприйняття канонізованих форм реалізму і романтизму XIX століття, натуралістичного копіювання дійсності, безживності академізму, салонної художньої творчості.

Стилістичною особливістю модерна стала відмова від прямих ліній і кутів на користь природнішого плавного руху зігнутих ліній. Іншою особливістю нового стилю стало прагнення архітекторів і художників створити єдиний синтетичний стиль, в якому всі елементи архітектурного об'єкту, вбрання його інтер'єрів були б зв'язані в єдине художнє ціле.

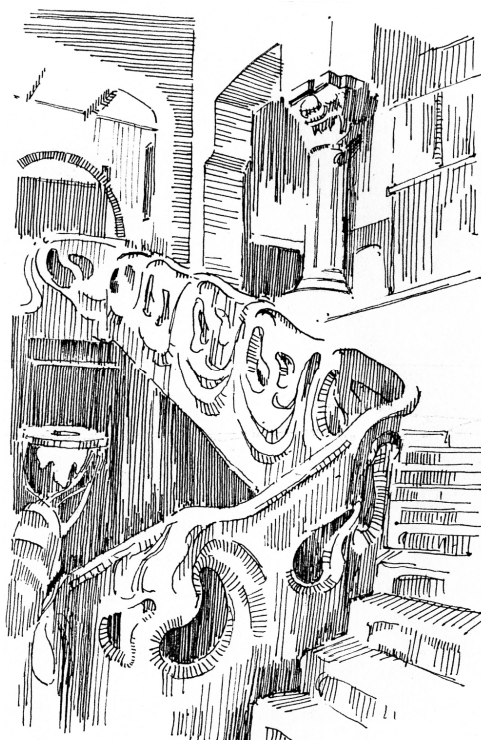


Рис. 12.3. Ф. Шехтель. Будинок Рябушинського. (мал. Столярова Д.).

Найважливішим для нового стилю стало гасло Анрі Ван де Вельде "Назад до природи". Природа була невичерпним джерелом ідей для художників модерна. Квіти, стебла і листя, завдяки своїм природно зігнутим силуетам, служили щедрим матеріалом для творчих фантазій.

Формальні шукання модерна націлені на пошук нових художніх форм, нових естетичних принципів, нової образотворчої мови.

Органічна архітектура - течія в архітектурно-дизайнерській творчості, при якій твір створюється в ситуації підвищеної

уваги до духу місця, до особливостей клімату, географії, ландшафту.

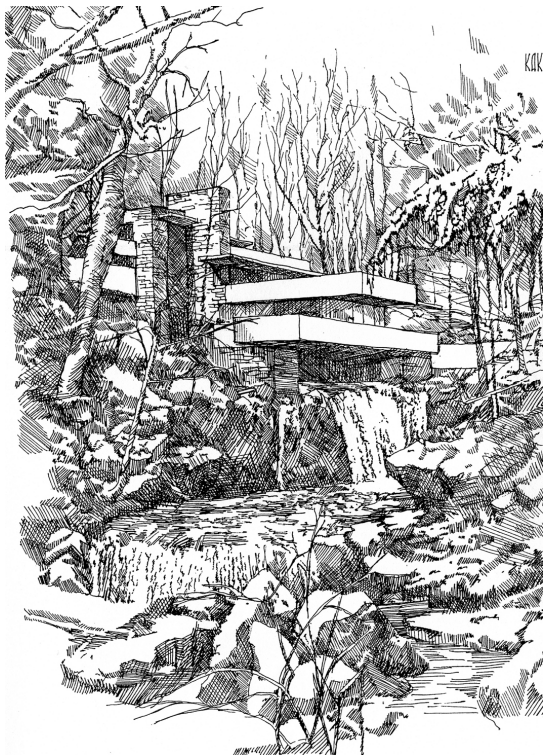


Рис. 12.4. Райт. Будинок Кауфманів. Органічна архітектура (мал. Бражник А.).

«Органічний» архітектор прагне злити архітектурну споруду з місцевою топографією, його робота часто виглядає як природний аналог, як її продовження. Такі архітектори, як Ф.Л.Райт, Е.Саарінен, Ч.Мур, Ф.Гері, Т.Андо та ін., відображають особливість регіонального духу не у вигляді спрощених стилістичних цитат, як тектонічні розробки простору, матеріалу і форми. Завдяки взаємозв'язку тектоніки, топографії і органічності, яка є принципом організації простору, їх роботи можуть вказувати напрям майбутнього розвитку.

Еклектика - стиль, що спокійно запозичує у будь-яких епох і стильових конструкцій їх елементи і форми, які приглянулися автору. Еклектика мало піклується про чистоту, рафінованості своїх рішень, справедливо (а іноді і не дуже) вважаючи, що за допомогою чисто формальних прийомів - зміни пропорцій, уточнення масштабу, накладання єдиного кольору і т.п. - можна «з'єднати нез'єднане», що в результаті може обернутися новою формою, незвичайним мотивом, новим

образом. Еклектика завжди існувала як слідство діалогу різних культур.

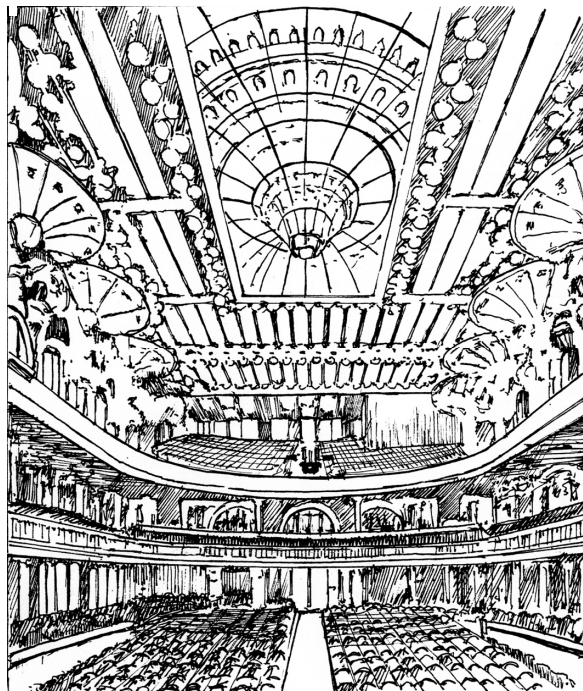


Рис. 12.5. Доменек і Монтанер. Палац музики. Еклектичний стиль. (мал. Бражник А.).

Особливою гілкою еклектичних формоутворень є **кітч**.

Кітч - предмети поганого смаку, синонім стереотипного псевдомистецтва, позбавленого художньої цінності. Як правило, кітч - непрофесійний «виріб», щось модне, сьогоденне, яскраве, що привертає увагу; виконано швидко, з підручного матеріалу, тиражує у неякісному виконанні популярні зразки.

Кітч звичайно символізує загальнодоступний, примітивно-розважальний стереотип масової культури, це - псевдодуховний, псевдохудожній, вульгарний вираз в мистецтві: Діснейленд, пластмасові квіти, стайлінг, гіпсовий орнамент на рядовому фасаді, зворушлива різдвяна листівка.

Це напрям, що зневажається ревнивцями «справжнього» мистецтва, який не озираючись експериментує з будь-якими ідеями і мотивами візуального світу, маючи тільки один орієнтир - подобатися покупцю - народу.

У той же час кітч, через масовість, «народність», може служити своєрідним

індикатором попиту, джерелом нових ідей для художників-професіоналів: саме з нього починалися рок-культура, молодіжна мода, постмодернізм, фрістайл та інші напрями в сучасному дизайні і архітектурі.

Кітч свого роду нігілізм в архітектурі, заперечення чистоти стилю, поєднання непоєднуваного. Це коли відвертий несмак стає принципом вибору, а нез'єднання кольорів і предметів інтер'єру, що б'є в очі, - його основною відмінною рисою. Цей стиль породила пересиченість і любов до епатажу.

Конструктивізм (перша пол. XX ст.) - напрям в архітектурній і дизайнерській творчості, характерний майже позбавленим від традиційних декоративних мотивів і метафор щодо базових формоутворювальних чинників матерії - лінії, площини, ритму, об'єму, тону, фактурі, світлу, кольору, простору. З'явився на початку 20-х років минулого століття. Зв'язаний, перш за все, з іменами К.Мельникова, А.Родченко, А.Гана, В.Татліна, братів Весніних, М.Гінзбурга та ін. Конструктивізм відрізняється прагненням до активного показу тектонічних цінностей предмету або

споруди, виявленням естетичних якостей їх конструктивного рішення.

У дизайні інтер'єру панують осмислені функціональні рішення та їх вимоги, компактні об'єми з чітко виявленим каркасом, технічна ясність форм. Відсутність ліпного декору. Широко використовуються вбудовані ніші, підсвітлення. Меблі відрізняються мобільністю і функціональністю.

Контрольні запитання за темою:

1. Сформулюйте поняття «стилю».
2. Назвіть три основні групи стилів.
3. Охарактеризуйте історичні стилі в дизайні.
4. В чому сутність емоційної організації середовища?

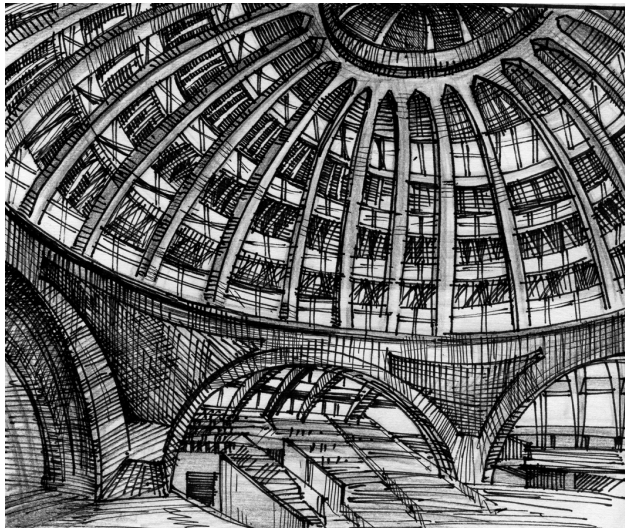


Рис. 12.6. Інтер'єр в стилі конструктивізм. (мал. Ткаченко О.).

ЛЕКЦІЯ 13 СУЧАСНІ СТИЛІ В ДИЗАЙНІ

Поп-арт - напрям в мистецтві, що виник в 1950-ті роки і розвивався в 1960-ті, головним чином, в США, звернувшись від високого мистецтва до краси буденного, банального, до життя у всіх його проявах, до того життя, що існує сьогодні - з шумом вулиці, рекламою, телевізійними шоу, криком вболівальників і драмою самотньої людини.

Вважається, що поп-арт виник на противагу абстрактному експресіонізму, який порвав з видимою реальністю. Художники поп-арту відкрили можливість не тільки відображати життя, але жити в ньому, реагувати на нього і одночасно вносити свій внесок у формування навколишнього середовища.

Об'єктами зображення художників поп-арту звичайно є кліше сьогоденної реальності, «американського образу життя», такі як прапор, консерви, кока-кола, кінозірки. Поп-арт часто користується образотворчою мовою засобів масової інформації, реклами; засоби зображення стають об'єктом зображення. Серед видатних художників поп-арту.: Р.Раушенберг, Дж. Джонс, Р.Ліхтенштейн, Е.Уорхол, К.Ольденбург, Т.Вессельман, Дж.Сигел і ін.

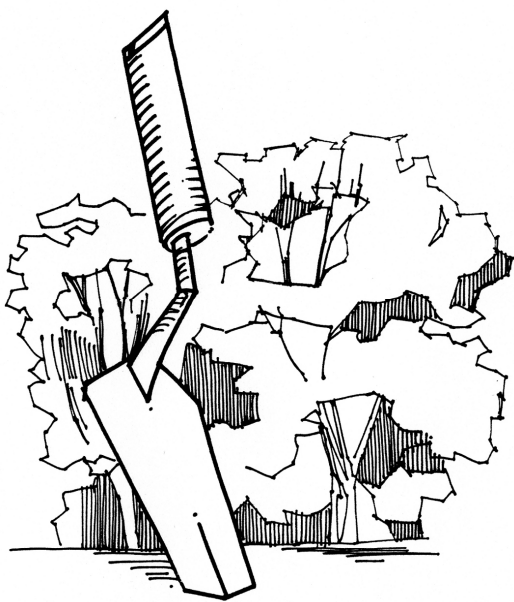


Рис.13.1. К. Ольденбург. Паркова скульптура «Кельма» (мал. Червоного В.)

Визнаний король поп-арту Енді Уорхол (1928-1987), він зробив з себе не просто відомого художника, але одну з ікон західної масової культури ХХ ст. Уорхол створює серію «портретів видатних людей», серед яких найбільш знаменитим є зображення Мерілін Монро. Окрема робота 1962 р. називалася «Губи Мерілін Монро». Героями інших робіт були Елвіс Преслі, актор Уоррен Бітті, Жаклін Кеннеді та ін.

Ще більшу популярність Уорхолу забезпечила серія «чудових американських предметів». Серед них - «Три пляшки кока-коли», своєрідна антиреклама «Гунець - отруйні рибні консерви» та інші зображення «символів» Америки. Найзнаменитіший предмет, який Уорхол знайшов у світі товарів, - банка супу «Кемпбелл». Вона зображалася їм і окремо, і групами. Саме з цієї миті Уорхол назавжди став королем поп-арту - з 1961 р., коли він вперше здогадався зробити з банок супу об'єкт мистецтва.

Мистецтво поп-арту тісно перепліталось з мистецтвом торгової реклами, що стала невід'ємною частиною американського образу життя. Таким чином, поп-арт в Америці органічно злився з рекламним бізнесом, який в Сполучених Штатах розвинувся до висот справжнього комерційного мистецтва. Основні ідеї поп-арту відразу були узяті на озброєння різного роду дизайнерами і промисловцями. З'явилися меблі у вигляді жіночих тіл, шпалери, що складаються з доларових купюр, майки з кадрами із коміксів та інше.

Таким чином, ідеї художників поп-арту отримали своє втілення в житті, адже всі вони намагалися працювати в просторі між життям і мистецтвом. Вони запропонували зображати повсякденні предмети і технічні вироби, примітивні образи національних фетишів, об'єкти телевізійної реклами, сучасне міське середовище - в надії зробити мистецтво зрозумілим широкому глядачеві, зробити його популярним. Звідси і скорочення «поп» в назві напрямку.

«Техніцизм», що змінив в ХХ столітті наївний прикладний «дизайн» попередніх поколінь, в першій половині сторіччя пройшов за знаком

конструктивізму і функціоналізму, що відкинули будь-які ордерні ремінісценції, замінивши їх «машинною» естетикою принципів життєустрою і організації виробництва. Озброївшись новітніми технологіями, що дозволяють реалізувати будь-яку пропозицію художника, він навмисне орієнтується на вишукано техногенні форми, оспівує естетику «ідеальних» конструкцій і інженерних пристроїв, виразність деталей і схем, доведених до голої «теоретичної» ідеї і лаконічності технічної формули.

Хай тек.

У 60-х рр. XX ст. ще один напрям в мистецтві зробив значний вплив на дизайнерів. Йдеться про стиль хай тек, назва якого походить від англійського словосполучення high technology - високі технології. Його творці шукали натхнення в творах архітектури 1920-1930-х рр., головним чином в творах конструктивістів. Хай тек в архітектурі перш за все асоціюється з великою кількістю скла у поєднанні з металевими конструкціями.

Одним з перших знаменних явищ хай теку світу був знаменитий Центр Жоржа Помпідю (архітектори Ренцо П'яно і Річард Роджерс). Цю будову зі скла, металу і бетону називають «міською машиною» - всі трубопроводи винесені назовні і забарвлені в різні кольори відповідно до свого призначення. Драбини замінені ескалаторами в прозорих трубах, що знаходяться також зовні будівлі. Таким чином, різні внутрішні комунікації, необхідні для експлуатації будівлі, перетворюються на архітектурні елементи, що беруть участь у формуванні вигляду всієї споруди. Цей принцип є основоположним для стилю хай тек.

В архітектурній композиції будівель хай тек активно включає елементи їх інженерного обладнання: воздуховоди, трубопроводи, вентиляційні шахти, а всі елементи інтер'єру підкоряються функціональному призначенню. Більшість елементів інженерного обладнання відкрита, а конструктивні вузли, кріплення, заклепки, велика кількість скляних і металевих деталей є своєрідним декором.

Улюблений метал цього стилю - алюміній. Для оформлення житлових інтер'єрів в стилі хай тек застосовуються

конструкції, властиві промисловим будівлям, металеві каркаси і технічні комунікації. Напоказ нарочито виставляються труби, арматура, воздуховоди, ліфти, перемички, балки, кабелі. Така конструктивна відвертість створює складну структуру простору. Адепти стилю не соромляться демонструвати публіці те, що звичайно прийнято ховати, - архітектурні і сантехнічні елементи. Найчастіше функціонального навантаження ці елементи не мають, але є виразниками образного ряду. Тут вони не просто беруть участь в створенні інтер'єру - вони його основа. Функція предмету виставляється напоказ і сама стає елементом дизайну.

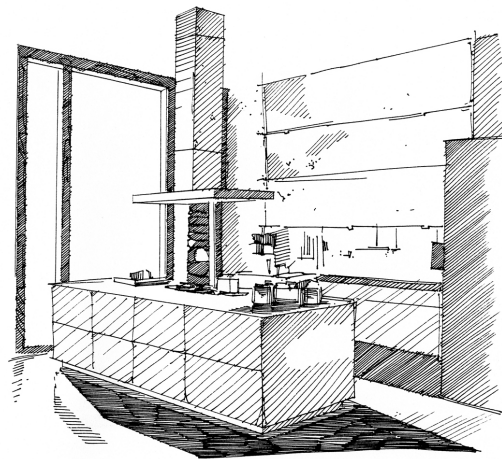


Рис.13.2. Інтер'єр в стилі хай тек (мал. Червоного В.).

Для цього напрямку характерні прямі стрімкі лінії, різкі форми, використання новітніх технологій, матеріалів і обладнання. Проте існує безліч витончених інтер'єрів, створених під впливом естетичних ідеалів хай тека. Головне тут - принцип техногенності, тому що хай тек народився як промисловий стиль. Повна відсутність прикрас в інтер'єрі компенсується «роботою» фактури: гра світла на склі, малюнок натуральної деревини, блиск хромованих труб, стрижнів і металевих полірованих поверхонь. Демонструються високі якості пластиків, легких сплавів, нових композитних матеріалів, кольорових блискучих і прозорих поверхонь.

У дизайні меблів, виконаних в стилі хай тек, форми і пропорції ретельно продумані, вони схожі на офісні: пластик, полірований метал. Замість порт'єр використовуються всілякі жалюзі, посуд одноколірний, без орнаментів і малюнків, світильники на

кронштейнах у вигляді плафонів простої форми - такі інтер'єри хай тека, де гармонійно поєднуються простір, світло, прості форми і ідеальні пропорції.

Постмодернізм - стан архітектурної думки і практики, що став очевидним після виходу у світ книги Ч.Дженкса «Мова архітектури постмодернізму» (1977). Постмодерністське означає те, що не лежить в руслі ортодоксального модернізму з його чіткою, але багато в чому надуманою етикою, естетикою, філософією. Відрізняється більшою терпимістю до неясного і суперечливого, увагою до особливостей контексту, свободою в обігу з історичними запозиченнями, діалогом із замовником, споживачем.

Постмодернізм живе одночасно в безлічі проявів. Споруди Ч.Мура, Р.Вентурі, Р.Стерна, М.Грейвза багатогранні, з очевидністю знаходять запозичення у Ле Корбюзьє, Л.Кана, а також образів Давнього Єгипту, Палладіо; подвійне кодування, тобто орієнтацію одночасно на професіоналів і широку публіку; особливу увагу до місцевої традиції, до духу місця; багатопланову метафоричність і особливий дух таємниці, метафізики.

Постмодернізм зруйнував канон «серйозності» архітектури і дизайну, що утримувався протягом багатьох десятиліть, а також звільнив їх від будь-яких стильових обмежень, відкривши майже безмежний шлях творчим експериментам.

Часто споруди майстрів постмодернізму та їх послідовників перетворюються в химерно розфарбовані просторові суперскульптури, іноді - позбавлені ортодоксальної архітектурно-функціональної або тектонічної логіки, але риси радісного здивування багатства життя, що повертає нас до забутих традицій, декоративної поліхромії храмів Стародавньої Греції або наївних пластичних символів культури Сходу.

Мінімалізм — сучасна інтерпретація давньосхідного стилю. Його девіз: відмова від потрібного на користь найнеобхіднішого. Мінімалізм характеризується відсутністю декору як такого і пошуком ідеальних пропорцій, нових колірних рішень.

Здавалося б, що може бути простіше - створити інтер'єр в стилі мінімалізму: викинути все зайве, залишивши мінімум, тільки найнеобхідніше. Проте незаперечний закон творчості свідчить: чим простіша річ, тим складніше її зробити. В простому лаконічному творі завжди більш помітні невірні, зайві або фальшиві штрихи, ноти або деталі.

Мінімалізм входить в моду періодично. Прагнення до нього виникає, як правило, на рубежі епох, коли художні цінності попередньої епохи відмітаються, і їм на зміну приходять нові. В такі періоди людина звичайно переживає відчуття втомленості, настрій декадансу, тоді і виникає туга до простих і чистих форм та рішень. Так відроджується мода на мінімалізм. Формальні джерела мінімалізму знаходяться в конструктивізмі 1920-х років, а духовні - в інтер'єрах Японії. Принципи стилю добре відображені в знаменитій формулі архітектора Міс ван Дер Роє: «Менше - значить більше».

Сучасний інтер'єр в стилі мінімалізму можна охарактеризувати як моделювання простору і світла з використанням лише необхідних предметів. Найважливішим при створенні таких інтер'єрів є простір, в якому багато розсіяного, спокійного світла, що грамотно сплановано та створює відчуття великої кількості повітря. Щоб створити відчуття широти і простору, приміщення за можливістю звільняється від внутрішніх перегородок. Великі вікна, що насичують простір світлом, з'єднують житло з навколишнім світом. Складні перегородки, світлі стіни і стеля, блискуча світла підлога створюють відчуття свободи.

Кольорова палітра світла, заснована на грі півтонів, багато білого кольору, графічно підкресленого чорним або сірим. Взагалі чорно-біле поєднання є прекрасною основою, яка добре відтіняє будь-який колір. Палітру доповнюють природні тони дерева, цеглини, металу, блиск скла. Використовуються прості природні обробні матеріали, часто необроблені, з грубою фактурою: цеглина, бетон, дерево та ін. В мінімалістичному інтер'єрі дуже важливі прості форми й лінії, а також відсутність декору на вікнах і стінах. Форми меблів теж

прості: прямі кути, немає пластичних ліній. Це справжнє царство простору і світла, геометрично правильних форм і горизонтальних площин.

Підсумовуючи сказане, відзначимо, що в інтер'єрах мінімалізму все зроблено функціонально, міцно і красиво. Дизайн побудований на грі нюансів. Всі приміщення в будинку витримані в одному стилі, але при цьому яскраво індивідуальні. В них комфортно відпочивати, вони затишні і спокійні.

Аксіоми створення мінімалізму:

1. Основою всього є білий колір.
2. Характер простору формується за допомогою світла.
3. Апофеоз геометрії.
4. Інтер'єр повинен бути ритмічним, як музика.
5. Акцент - на кожному предметі. Будь-яка з складових інтер'єру індивідуальна і по-своєму ефектна й значима.

Деконструктивізм - напрям в архітектурі, ще одна, вслід за постмодернізмом, протестна реакція на архітектуру «міжнародного стилю», створену В. Гропіусом, Ле Корбюзьє, Міс ван Дер Роє та їх спадкоємцями.

Народження деконструктивізму як стилю відбулося 22 червня 1988 року в Музеї сучасного мистецтва (Нью-Йорк) на виставці «Деконструктивна архітектура», організованої Ф.Джонсоном. Натхненні образами супрематизму і радянського конструктивізму 1920-х років, деконструктивісти на зміну ідеалам архітектурної гармонії, цілісності, ясності пропонують формальну дисгармонію в поєднанні із смисловим розломом і таємницею. Деконструктивізм - це ще одна спроба нового синтезу живопису, скульптури і літератури з архітектурою. Вчинити акт «деконструкції» - значить знайти приховану логіку відносин між значенням та його виразом. П.Ейзенман говорить про свою архітектуру як про «зміщення» форм, просторів, матеріалів і, звичайно, значень. Тактика зміщення підлегла генеральній стратегії «невизначеності» або «ослаблення форми», а саме створенню такої форми, яка не має

стійких зв'язків з історією, програмою, контекстом і іншими жорсткими параметрами. На відміну від «сильної», «слабка форма» дозволяє будь-яке дивне і незвичайне тлумачення. Ідеологія деконструктивізму виражена думкою П.Ейзенмана: «Я проти тих, хто шукає вічної правди в архітектурі або вдається до ностальгії за архітектурним минулим, а тим самим вбиває архітектуру».

Техно - стиль, якому властива особлива психологія життя. В дизайні інтер'єрів житлових приміщень використовується не часто, проте дуже популярний в дискотеках, ресторанах і т.д.



Рис.13.3. Інтер'єр в стилі техно (мал. Грос олова С.).

Техно поєднує в собі всі можливості сучасних технологій і особливу атмосферу світловистави. В обробці обов'язково присутній метал, скло.

Кантрі - («сільський» стиль) є антиподом урбанізованого хай тека, оскільки ратує за повернення до «простого» життя. Він став виразом ностальгії за сільським будинком. Домінуючим і визначним його мотивом є традиції, особливості, самотність, приналежність до

тієї або іншої етнічної групи. Залежно від країни, чий колорит відтворює кантрі, можуть змінюватися практично всі декоративні елементи в оформленні інтер'єру. Кантрі притаманні «сільські» меблі, килимки і покривала з латочками (печ-ворк), плетені скриньки і крісла, велика кількість кераміки і композиції з сухих квітів, картини із зображенням тварин, сцен сільського життя, натюрморти в простих дерев'яних рамах. В меблях та обробці приміщень використовуються виключно натуральні матеріали: дерево, камінь і т.д.

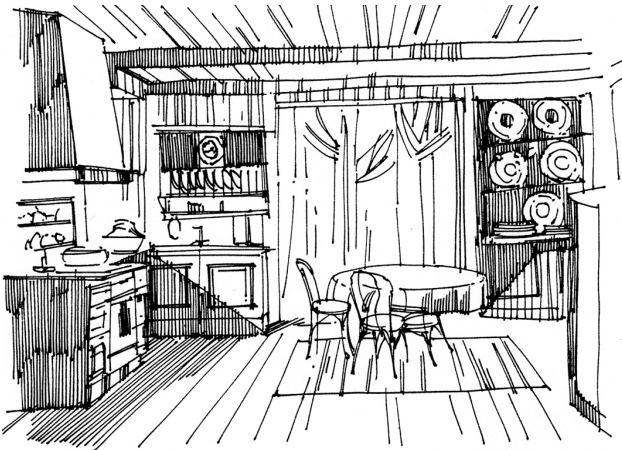


Рис.13.2. Інтер'єр в стилі хай тек (мал. Червоного В.).

Головний принцип при створенні таких інтер'єрів - простота, функціональність і відсутність химерності. Колорит таких

інтер'єрів витриманий в близьких до природи фарбах. Для кантрі характерна багатокольоровість, але не яскрава, а швидша густа, соковита, трохи приглушена.

Форми внутрішніх просторів заміського житла запозичуються у самої природи. Кімнати будинку, що побудовані із традиційної цеглини і дерева, найчастіше розташовувалися в уявному безладі і переходили одна в іншу, як поляни в лісі. Легкі стіни іноді просто замінювалися декоративними перегородками. Стилiстика кантрі визначається комфортабельністю і доцільністю. Кантрі багато в чому наївний стиль. Тому в розписі ніякого незрозумілого орнаменту - тільки конкретні квіткові мотиви. Ще одна дуже типова деталь сільських інтер'єрів - піч з димарем або камін, навкруги якого і ставилися дивани й крісла.

Контрольні запитання за темою:

1. Охарактеризуйте сучасні стилі в дизайні.
2. Надайте оцінку стильовому напрямку «поп арт».
3. Порівняйте «хай тек» із «деконструктивізмом».
4. Що спільного та від'ємного в стилях «мінімалізм» і «кантрі»?

ЛЕКЦІЯ 14

КОЛЬОРІ І ЇХ ВЛАСТИВОСТІ ТА СПРІЙНЯТТЯ В АРХІТЕКТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

14.1. Людина та кольорове середовище

Без кольору немислимий наш світ. На людину постійно впливає кольорове середовище, в якому вона мешкає. Велику частину знання про навколишній світ він одержує, сприймаючи колір, який ще на зорі цивілізації був людям і засобом інформації, і символом, і прикрасою. В цьому полягає соціальна значущість кольору. З якнайдавніших часів і донині кольоровість природи — невичерпне джерело емоційних відчуттів і естетичних вражень. Ця нескінченно різноманітна палітра кольорів завжди живила творчу уяву, привертала пильну увагу науки, мистецтва, використовувалася в практичній діяльності.

Зараз важко назвати галузь людської діяльності, де колір не використовувався б в тій або іншій формі. Його цілеспрямоване вживання стало своєрідним показником культури суспільства.

Колір має незаперечний вплив на умови життя людей, полегшуючи або ускладнюючи їх. Тому люди, бажаючи зробити його спільником, а не ворогом, завжди прагнуть до кольорової гармонії, розфарбовують певним чином простір, предмети побуту, одяг, харчові продукти, освітлення і навіть звукам додають ті або інші кольорові характеристики.

Своєрідний характер використання кольору у вигляді кольорових площин, барвистих орнаментальних інкрустацій або монументально-декоративних розписів, ті або інші переважні кольорові поєднання оформилися в різні епохи і знайшли своє втілення в різних стилях архітектури.

Стародавні азіатські народи, єгиптяни, греки, римляни, араби розфарбовували свої будівлі зовні і всередині. Навіть мармурові храми і статуї в Стародавній Греції розписувалися фарбами. Це свідчить про абсолютне неприйняття стародавніми греками безбарвної архітектурної форми.

Архітектурі візантійського і романського періодів середньовіччя також властива поліхромія. Архітектори старовини і раннього середньовіччя вважали колір невід'ємною частиною форми і одним з головних нюансів, що обумовлює враження від архітектурного твору. Останню обставину необхідно враховувати і в сучасній архітектурній практиці.

Мерехтливі мозаїки Равенни і Візантії, вітражне кольорове світло готичних соборів, тріумфуюча барвистість російських теремів XV-XVII століть, колірنا пишність бароко і благородна стриманість класицизму, настінні орнаменти середньоазіатських пам'ятників - лише невелика частина переконливих свідочств дуже широкого використання кольору в архітектурі у всі часи.

Ле Корбюзьє говорив, що всі прогресивні архітектурні течії активно використовують колір, а академізм - безбарвний.

В наш час колір стає активним засобом поліпшення життєвого середовища, естетичної організації зовнішнього простору, і, особливо, інтер'єру. Проте вживання кольоровості має свої, виправдані відомими умовами межі.

КОЛІР — якість зорового відчуття, що виникає в результаті сприйняття світлових хвиль випромінювання в діапазоні від 460 нм (фіолетовий колір) до 700 нм (пурпурний). Чорно-біла шкала не має власного кольорового (хроматичного) компоненту, будучи ахроматичною. Колір визначається наступними характеристиками: колірним **тоном** — червоний, синій, жовтий і др.; **світлотою**, рівного певного ступеню чорно-білої шкали; **яскравістю**, рівною свіченню еталона; **насиченістю** — процентним змістом чистого (спектрального) кольору в кольоровому еталоні.

Колір не має матеріального носія і тому є властивістю форми, що візуально сприймається в середовищі. Це дозволяє дизайнеру, архітектору, художнику

використовувати колір як засіб створення художньої форми. Розрізняють безліч кольорів одного кольорового тону - **монохромія** і безліч кольорів різних кольорних тонів - **поліхромія**.

Кольоровий тон позначає власне кольорові відчуття - червоний, оранжевий, жовтий, зелений і т.д. Кольоровий тон - первинний і вражаючий елемент кольорової композиції - служить первинним матеріалом для численних перетворень на основі світлоти, чистоти, фактури, насиченості фарби, а також градації, отриманих при змішенні пігментів. Первинність і можливість численних перетворень відносяться до головних особливостей кольорового тону.

Наука про колір всі кольорові враження поділяє на дві групи - **хроматичні і ахроматичні кольори**, що чітко розрізняються.

Хроматичні кольори мають кольоровий тон, світлоту і чистоту (червоні, оранжеві, жовті, зелені і ін.).

Ахроматичні кольори розрізняються тільки за світлотою (білі, сірі й чорні).

Не торкаючись суб'єктивних кольорових переваг, залежних від особливостей психіки, від віку, від характеру занять, від виробничого середовища і багато від чого іншого, можна з упевненістю сказати. Хроматичність або відносна ахроматичність інтер'єру вельми відчутно і багатогранно впливають на людей, їх фізичний і психічний стан. Безбарвність і колірна монотонність викликають відчуття байдужості і млявості; неорганізована багатокольоровість хаотична і втомлювальна; чисті, сильно насичені колірні тони за відомих умов активно впливають на різні сторони психіки.

Властивість, що виражає близькість хроматичних і ахроматичних кольорів до білого або чорного, називають **світлотою**.

За світлотою можна порівнювати будь-які кольори: ахроматичні з ахроматичними, хроматичні з хроматичними, хроматичні з ахроматичними.

У шкалі світлот найсвітліший - білий колір, найтемніший - чорний. Між ними лежить градація чисто-сірих.

Велика вага білого в кольоровій гаммі інтер'єру активно підвищує освітленість останнього, сприяє виявленню відтінків хроматичних кольорів.

Чорний колір застосовується відносно рідко і в невеликих дозах, оскільки він пригноблює психіку, володіє похмурим символічним значенням і, що особливо важливе, знижує освітленість приміщення. Проте іноді чорний колір додають великим площам, особливими прийомами нейтралізуючи його негативні особливості. В сучасному інтер'єрі він все ж таки частіше застосовується на малих поверхнях для створення сильного контрасту або для виявлення чистоти хроматичних кольорів.

Сірі кольори різного ступеню світлоти використовуються дуже часто, історія архітектури знає багато прикладів дивно ефективного їх вживання. Вони особливо бажані, коли потрібно виявити тонку пластику, підкреслити скульптурність архітектурних форм, зосередити увагу на моделюванні поверхні, створити світоніньовий акцент замість кольорового.

Градація світлоти, так само як і кольорового тону, ілюзорно міняє просторову характеристику інтер'єру, збільшує або зменшує, полегшує або навантажує, виділяє або приховує архітектурні форми, додаючи інтер'єру емоційне забарвлення.

Чистота (Р) — це ступінь наближення даного кольору, до чистого спектрального, що виражається в частках одиниці.

Найбільшою чистотою володіють кольори спектру. Тому чистота всіх спектральних кольорів приймається за одиницю, не дивлячись на їх різну насиченість. Найбільш насичений синій колір, якнайменше — жовтий. Особливо насичені кольори спостерігаються в спектрі, який не містить домішок білого або чорного.

Будучи одним із засобів композиції інтер'єру, колір володіє специфічними, тільки йому властивими засобами і

закономірностями композиції, які направлені на здійснення загальних принципів композиції інтер'єру, що відповідають певному творчому методу.

Образ, тектоніка і гармонія - три тісно зв'язані фундаментальні принципи композиції, в сукупності або при різних співвідношеннях у кожному конкретному випадку перетворюють інтер'єр на витвір мистецтва. Для втілення цих принципів притягуються всі засоби і закономірності архітектурної композиції, у тому числі і колір з його власними композиційними засобами і закономірностями, здатністю викликати емоції і естетичні переживання, впливати на формування внутрішнього простору. Архітектурний задум повинен виражатися одночасно в матеріальній формі і в кольорі. Інтер'єр не просто розфарбовують, а замислюють в кольорі.

Незалежно від того, в якому вигляді колір бере участь в композиції інтер'єру, чи створений колоритом матеріалу, забарвленням або освітленням, різні кольорові враження завжди характеризуються кольоровим тоном, світлотою, чистотою, які є основними властивостями кольорів і які в науці прийнято вважати основними координатами системи кольорів, оскільки колір є величина, що підлягає вимірюванню. Основні властивості потрібно ясно розрізняти в кожному кольорі, вміти порівнювати за цими властивостями будь-які кольори.

Додатковими характеристиками кольору служать **фактура кольорової поверхні і насиченість фарби**. Кожна з цих характеристик - активний засіб кольорової композиції, що проявляє при її створенні свої відмітні особливості.

В інтер'єрі не можна говорити про червоний, синій, жовтий або інший колір взагалі, безвідносно. Можна говорити про червоний колір підлоги, синій колір стін, жовтий колір тканин, тобто потрібно говорити про колір видимої поверхні речей і матеріалів.

Про роль фактури поверхні в сприйнятті кольору говорять прості приклади. У каштана, що впав з дерева і звільненого від колючої оболонки, дуже красивий блискучий коричневий колір.

Обсохши, він стає тьмяним і непривабливим. Мокра галька на морському березі іскриться безліччю відтінків з чітким гарним малюнком, а висохши, втрачає всю свою красу. Такі відмінності в сприйнятті одного і того ж кольору обумовлені видимою структурою поверхні кольороносія.

Властивість поверхні матеріалу, що залежить від характеру її обробки і світловіддзеркалення та впливає на сприйняття її кольору, називається **фактурою**.

Розрізняють три види фактур.

Матова поверхня – з невеликими порами, шорстка, розсіює світло у різних напрямках, однаково яскрава зі всіх точок огляду, а тому сприймається рівномірно освітленою, ніколи нічого що не віддзеркалює, але рефлексно відбиває кольорові проміння. Це фактура цеглини, штукатурки, дерев'яних плит, тканини і т.д.

Глянцева поверхня не відображає навколишніх предметів, але має слабкі відблиски. Це фактура масляного забарвлення, лака, лінолеуму, лінкрусту, пластмаси, глазурованих плиток і т.д. Їй властивий і своєрідний шовковий блиск, що виникає на гладкій поверхні, що характерна для особливих сортів паперу, пластмасових плівок і т.д.

Блискуча поверхня - гладка, відбиває світло в одному напрямі, має світлі відблиски, тобто дуже яскрава з певної точки зору, але темна - зі всіх інших, відображає навколишні предмети. Такою фактурою володіють кольорове скло, дзеркала, полірований природний камінь і метал і т.д.

Залежно від виду фактури і властивого їй характеру світловідбиття один і той же колір виглядає по-різному.

14.2. Композиційні властивості кольору в середовищі

У середовищі людина край рідко бачить тільки один колір. Звичайно він сприймає складну кольорову гамму, тобто на нього психофізіологічно впливають не окремі кольори, а їх поєднання. Ці поєднання створюються на основі ряду закономірностей, з урахуванням

взаємовпливу кольорів, що поєднуються в середовищі.

Таким чином, кольорову композицію можна побудувати, використовуючи основні властивості кольорів або одного з них, наприклад, кольоровий тон, світлоту, насиченість, фактуру, або ж особливості сприйняття кольору.

Для побудови багатьох кольорових поєднань використовують **кольоровий коло**, який допомагає вивченню кольорових явищ, визначенню величини кольорових контрастів, нюансних і контрастних

гармоній двух-, трьох- або численних кольорових комбінацій.

Якщо всі кольори, що плавно переходять один в інший, розташувати по колу (за годинниковою стрілкою), то зелений виявиться напроти червоного, жовтий - напроти синього і т.д.

У кольоровому колі діаметрально протилежні кольори є найконтрастнішими за кольоровим тоном (додаткові кольори) і складають гармонійні пари. Три кольори, розташовані в крузі на однаковій відстані один від одного, утворюють гармонійні тріади і т.д.

а. Схема кольорового кола

Ряд за кольоровим тоном - червоний, оранжевий,, жовтий, жовто-зелений, зелений, " синій, фіолетовий, пурпурний.

б. Характерні лінії в колі

1. Лінія спектральних кольорів
2. Лінія оптимальних кольорових пігментів
3. Лінії, що характеризують чистоту і насиченість кольорів в площині круга

в. Додаткові кольори

- 1—1 Червоний — зелений
- 2—2 Оранжевий — синій
- 3—3 Жовтий — фіолетовий
- 4—4 Пурпурний — жовто-зелений
5. Лінії змішування додаткових кольорів — двохтональний ряд з гармонійним переходом між цими кольорами через ахроматичну крапку в центрі
6. Темно-сірий колір — результат змішування двох додаткових кольорів

г. Лінії змішування недодаткових кольорів

1. Лінія змішування оптимального кольору з ахроматичним — ряд по чистоті і насиченості.
2. Лінія змішування недодаткових оптимальних кольорів — трьохтональний ряд з гармонійним переходом між тонами.

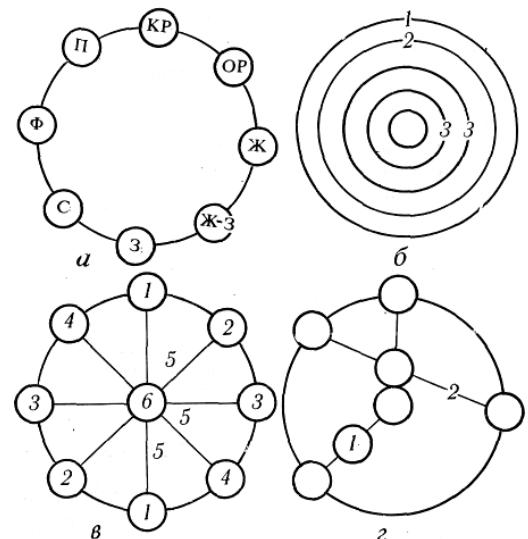


Рис.14.1. Кольорове коло. Поєднання кольорів за схожістю або протиставленням.

Перш за все дія кольорових поєднань складається під впливом схожості або протиставлення кольорів, тобто колірного контрасту. Вплив контрасту може бути таким значним, що іноді його доводиться нормувати.

Великі контрасти - психологічна полярність кольорів за всіма їх властивостями - дуже дієві, викликають відчуття великої кольорової енергії, чіткості і визначеності. Вони взаємно посилюють характеристики кольорів, що поєднуються. Саме в цьому випадку особливо важливо відшукати міру протиставлення, оскільки небезпека строкатості, крикливості або різкості поєднань тут вельми вірогідна.

Малі контрасти утворюють порівняно одноманітні, звично спокійні, малоактивні, без строкатості і крикливості, викликають відчуття єдності поєднання. Близькість або рівність будь-яких характеристик поєднання кольорів діє за з'єднанням. Якщо між рівносвітлими, малоактивними і слабо насиченими кольорами через малий контраст відсутня явна різниця за кольором та за іншими характеристиками, зокрема за площею, виникає неприємна одноманітність, створюється малогармонійне поєднання. Кольорова відмінність не повинна бути галасливою, але і схожість не слід доводити до втрати відчуття різноманітності.

Можна порекомендувати: поєднувати кольори за тоном. Краще всього, переходячи від одного до іншого за кольоровим колом (неважливо, в яку сторону). Вийде інтер'єр, витриманий в єдиній гаммі. А щоб приміщення не виглядало млявим і монотонним, основний колір можна розбавити декількома колірними нюансами або контрастами. Наприклад, в синьо-фіолетову кухню поставити жовтий або оранжевий холодильник і відгукнутися на нього жовтими серветками і абажуром. Або в спальню, витриману в зелених тонах, кинути на ліжко яскраво-червоні подушки. Така яскрава пляма пожвавить інтер'єр.

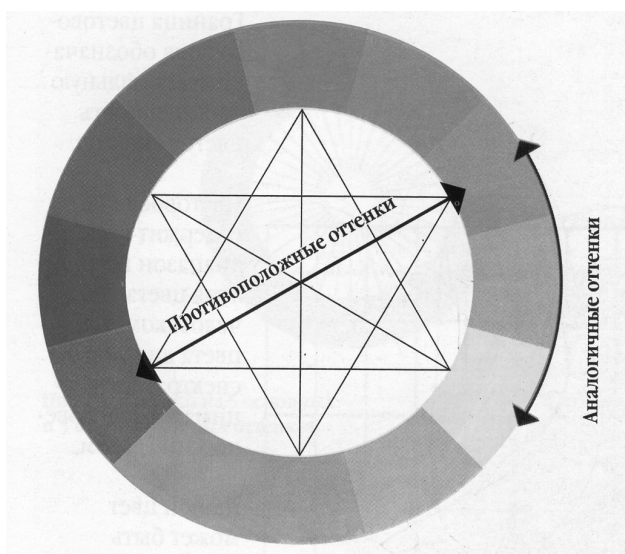


Рис.14.2. Кольорове коло.

При поєднанні різних кольорових тонів, рівних за світлотою, необхідно вводити білий або чорний контур для посилення дії таких поєднань або виявлення форми кольорових плям.

Падури, фризи, тяги, карнизи, посилені кольором, опоясуючи приміщення за замкнутим контуром, також підкреслюють його форму і створюють враження замкнутості. Взагалі роль кольорового контуру слід підкреслити особливо. Він застосовується перш за все там, де треба долати млявість близьких за тоном кольорів, світлоті або насиченості.

Чорний контур добре підкреслює контур кольорових плям, підвищує їх яскравість і чистоту, відділяє один колір від іншого при їх зіткненні і одночасно полегшує їх гармонізацію; перешкоджає взаємному контрастному фарбуванню; в ролі

контурної сітки додає композиції площинний характер; допускає будь-які поєднання кольорів подібно вітражу. Світлий контур на темному фоні виглядає інакше, ніж темний на світлому фоні. Кольорові контури повинні бути більш товстими ніж чорні, оскільки інакше вони будуть менш помітні, ніж останні, особливо при їх слабкій насиченості. Чорні і кольорові контури підвищують виразність композиції кольорових площин.

Кольорова гармонія - поєднання окремих кольорів або кольорових сполучень, створює єдине органічне ціле і викликає естетичне переживання.

Оцінка кольорової гармонії взаємозв'язана із кольоровою семантикою - смисловим змістом окремих кольорів та їх поєднань. Різноманітне смислове наповнення одних і тих же кольорів в різних культурах приводить до різного тлумачення одних і тих же кольорових побудов. Їх сприйняття залежить від просторового розташування кольорових елементів на площині, об'ємній або просторовій формі, від часу і графіка руху в кольоровому середовищі.

14.3. Колір в композиції інтер'єру

Науково-технічний прогрес, розвиток культури і мистецтва значно розширили наші пізнання про колір і межі його використання в самих різних сферах людської діяльності, зокрема в створенні як зовнішнього середовища, так і інтер'єру. Тепер можливості архітектурної поліхромії в композиції інтер'єру можуть розкриватися цілеспрямовано і за всією їх повнотою. Для цього необхідно ясно уявляти собі особливості кольору в замкнутому середовищі, допустиму або виправдану тут міру кольорового навантаження, загальну структуру композиційного процесу.

Вибір інтер'єру залежить від смаку господарів, їх естетичних смаків і, звичайно, характеру, темпераменту. «Створюючи своє житло», треба враховувати, що колір має певне значення.

Колір інтер'єру залежить від призначення кімнати. Наприклад, в дитячих від похмурих кольорів краще відмовитися, як, втім, і від надмірно

яскравих, здатних викликати емоційну втомленість дитини.

Як відомо, кольори спектру діляться на «теплі» і «холодні». Розподіл відбувається в області зеленого кольору. До теплих, що викликають асоціації з сонячним теплом і світлом, відносяться жовто-оранжеві тони спектру (від зеленого у бік червоного), а до холодних, які нагадують про прохолоду морських глибин, відносяться синьо-зелені тони (від зеленого у бік фіолетового). «Температура» найзеленішого визначається співвідношенням в ньому теплої жовтої і холодної синьої кольорів. Приміщення, що вирішені в «теплих» кольорах, виглядають затишними і гостинними, але при цьому меншими за розміром. Кольори холодної гамми називаються віддаляючими, оскільки приміщення стає просторішим і холоднішим на вигляд.

А ось декілька порад, які допоможуть вам правильно вибрати кольорове рішення ваших кімнат:

- при використанні світлих кольорів стін приміщення здається ширше і вище;
- темні стіни візуально звужують вашу кімнату;
- стеля виглядатиме вище, якщо вона світліша за стіни, і нижче, якщо темніша;
- шпалери з вертикальними елементами декору роблять кімнату вищою;
- шпалери з вертикальними елементами узору роблять кімнату вищою;

Колір приміщень має істотний вплив на настрій і працездатність. Тому кольорове рішення може (і повинно) змінюватися залежно від призначення приміщення. Розглянемо це на прикладі основних кольорів (червоного, синього і жовтого).

Червоний колір - найактивніший, що створює відчуття тепла і ефектного інтер'єру. В той же час приміщення, вирішене в червоних тонах, виглядатиме менше і нижче. Цей колір підходить для приміщень, де відбувається найактивніше життя сім'ї (вітальні, кабінети, холу, кухні і т. д.). В спальні його краще не застосовувати.

Іншим основним кольором є синій. Це колір спокою і заспокоєння. Вживання ясно-блакитного кольору на стелях візуально зробить приміщення вищим і просторнішим.

Відтінки синього особливо добрі для невеликих приміщень. Присутність синього кольору в інтер'єрі завжди додає кімнаті вишуканість і благородність.

Жовтий колір є дуже насиченим і інтенсивним, тому в чистому вигляді практично не застосовується. Цей колір краще дещо приглушити. Будь-які поєднання жовтого кольору добре підходять для дитячих кімнат. Теплота або холод відтінку, разом з яскравістю і насиченістю, впливають на здатність кольору привертати нашу увагу, фокусуючи його на певних предметах, і створюють простір. Теплі і насичені тони вважаються візуально активними і стимулюючими, а холодні і ненасичені пригнічують і розслабляють.

Таким чином, колір в інтер'єрі може активізувати або повністю формувати зорове сприйняття, його ідейно-художній образ, здатний виражати тонкі відтінки відчуттів і настрою, розбуджувати уяву, гармонізувати середовище.

Контрольні запитання за темою:

1. Якими основними характеристиками визначається колір?
2. Які кольори хроматичні, а які ахроматичні?
3. Охарактеризуйте значення кольору в дизайні середовища.
4. Охарактеризуйте композиційні властивості кольору в середовищі.
5. Як використовують кольорове коло при формуванні кольорового середовища?
6. Яке значення має колір в композиції інтер'єру?

ЛЕКЦІЯ 15

ПСИХОЛОГІЧНІ ВЛАСТИВОСТІ КОЛЬОРУ

15.1. Кольорова символіка

Вивчаючи культуру стародавніх народів, ми знаходимо приклади того, що колір використовувався як символ позначення приналежності до різних соціальних слоїв, каст, як символічний знак для виразу міфологічних або релігійних ідей.

На Сході споконвіку складається особливе відношення до кольору. З нагоди трауру китайці надягали білий одяг, що означало - вони супроводжували того, що йде до царства чистоти і неба. Білий, вважалося, допомагає померлому досягти верховного царства. Досягнення певної духовної досконалості, у буддистських ченців пов'язано з оранжевим кольором, вважається, що це суміш жовтого сонця і червоного вогню.

У Китаї жовтий - найяскравіший колір - колір сонця, золота, божественної влади. За часів династії Цин цей колір призначався тільки для імператора, Сину Неба. Ніхто інший не смів носити жовтого одягу. Жовтий колір був символом вищої мудрості. А ось на Заході значення цього кольору вкрай протилежне. Жовтий часто вважався кольором нездоров'я і відносились до нього з недовірою. Зв'язано це з тим, що в Європі жовтий хрест ставили на чумних будинках, а жовтий прапор на кораблі означав, що на борту є інфекційні хворі. Жовтий також вважають кольором зради, ревності, брехні і боязкості. В церковному мистецтві Каїн і Іуда Іскаріот часто зображалися з жовтими бородами. В християнських країнах євреїв іноді зображають в жовтому одязі, оскільки вони «зрадили Ісуса». Єретики, осуджені іспанською інквізицією, спалювалися в жовтому одязі, що символізувало їх зраду Богу.

Також Схід і Захід не знаходять спільної мови і в сприйнятті фіолетового кольору. Згідно фен-шуй - стародавній китайській науці про створення гармонійного навколишнього середовища, - фіолетовий колір вважається неприродним і, відповідно, несприятливим. Оскільки цей

колір є поєднанням червоного і синього, що належать до протиборчих стихій вогню і води, він сприймається китайцями як символ конфлікту, тривоги і невпевненості. А ось в європейській геральдиці фіолетовий свідчив про приналежність до королівської сім'ї.

З давніх часів глибоку символіку мав червоний колір. Символ пристрасті, вогню, війни - цей агресивний і високоемоційний колір перш за все з кров'ю. Багато народів були упевнені, що в крові знаходиться душа людини. Вважаючи кров чудодійною, люди мимовільно пов'язували її магічні властивості з червоним кольором. В старовині хворих і мертвих розфарбовували в червоний колір, іноді кров'ю, намагаючись влити в них життєву силу, зцілити або підготувати до замогильного життя. Коли римські полководці поверталися додому з перемогою, вони одягалися в позолочену зброю; символізуючи сонце, а лице розфарбовували червоною фарбою, що свідчило про бойовий дух. Декларуючи поеми, стародавні греки одягалися в червоні одіяння. Синій там вважався кольором мертвих, а червоний - живих. На лицарських гербах червоний був символом відваги і готовності загинути на полі брані.

Зелений колір - символ життя, позитивної енергії і «вільного шляху» - іноді в історії мав зовсім інше значення. Якщо в одних культурах він вважався символом безсмертя, то в Давньому Єгипті зелений був атрибутом Осіріса, покровителя мертвих. Зелений колір називали то кольором фінансового процвітання, а то - банкрутства (в деяких європейських країнах банкрутів зобов'язали носити капелюх зеленого кольору). В скандинавському фольклорі це колір ельфів - символ неслухняності і проказ. Ще один цікавий факт: якщо пасажери на корабельній палубі раптом помічали зелений прапор, то неминучою була паніка і страх. Зелений прапор в морі означає корабельну аварію. Та все ж сучасні дослідники кольору погоджуються з тим, що зелений здатний вселяти надію.

У менталітеті багатьох народів чорний і білий кольори займають особливе місце. Своїм корінням ці уявлення, пов'язані з ними, йдуть в далеке минуле. Так білий колір є символом досконалості, простоти, легкості, прозоріння, святості, невинності. Білий одяг означає чистоту, непорочність, тріумф духу над плоттю. Білий асоціюється як з життям і любов'ю, так і зі смертю і похоронами. В шлюбі цей колір символізує смерть старого життя і зародження нового. В багатьох країнах існує традиція вирішувати стіни в білому кольорі, що пов'язане з матеріальною реалізацією сонячного денного світла. Адже даремно в народі день називається білим. Цікаво, що слово «кандидат» походить від латинського — «сліпуче білий».

Символіка чорного кольору як кольору смерті теж має свою багатовікову історію. Звичай надягати чорне на знак скорботи народився із боязні перед духами померлих. Одягаючись в траур, люди вважали себе невразливими і невпізнаними. Проте це уявлення властиве далеко не всім культурам. В Ефіопії, під час похоронних обрядів надягали сіро-коричневий одяг - колір землі, яка приймає померлого. На південних островах в даних церемоніях використовують одяг, розфарбований чорними і білими смугами, — це є символом того, що надія і скорбота, світло і тьма, життя і смерть завжди чергуються. Білий колір, який найчастіше використовується на Сході, символізує тут щастя і процвітання, які чекають покійного в іншому світі. Цигани надягають на похорони червоне, тим самим затверджуючи земне життя і енергію.

Таким чином, приведені вище історії як не можна краще доводять, що чарівність кольоровості світу сприймається по-різному не тільки в різних країнах і часах, але і кожною людиною.

Таким чином, **кольорова символіка** - здатність кольору виражати деяку ідею, нести певне значення. Виникла в результаті відчуття людиною деяких явищ природи: сприйняття світла і тьми, синяви неба, зелені рослин. Крім того, психологічний і фізіологічний стан людини також зв'язаний з використанням певних фарб.

Існують декілька типів кольорових символів. Перший виник в результаті прямого перенесення: так первісні люди вважали, що вогонь - це червоне. Другий тип символу з'явився від асоціації з подією або переживанням: чорний колір асоціювався із смертю або відчаєм. Третій тип символу встановлювався за рахунок випадкового звичаю: білий колір для позначення трауру в Китаї. Кожна культура має свою систему кольорних символів, що підтверджує існування глибокого взаємозв'язку між кольором і культурою.

15.2. Дія кольору на людину

«Каждый Охотник Желает Знать Где Сидит Фазан» - за допомогою цієї класичної фрази ми ще в дитинстві успішно запам'ятовували основні кольори сонячного спектру. Адже вся ця кольорова гамма завжди багато значила для психології людини, часто визначаючи його душевний настрій і створюючи психологічний комфорт, або дискомфорт. Тому до кольорового рішення свого житлового простору ми повинні підходити з особливою ретельністю.

Колір і сам по собі впливає на душевний стан людини, здатний викликати ті або інші відчуття. Таким чином, є підстава вважати психологічну дію кольору в значній мірі об'єктивним чинником, а отже, і засобом композиції.

Для вирішення колористичних завдань в інтер'єрі необхідно знати особливості емоційного впливу кольорів. Наука ділить всі кольори на дві групи: активні кольори діють збудливо, прискорюють процеси життєдіяльності, часто покращують самопочуття (червоні і оранжеві кольори). Пасивні кольори (сині і фіолетові) надають протилежну дію.

Існують загальні закономірності дії кольору на людину. Серед них первинні психологічні реакції, які визначаються тим, що кольорове середовище може створити легкий, піднесений настрій або, навпаки, пригнічувати активність. Колір здатний викликати відчуття бадьорості і втомленості, легкості і важкості.

Залежно від психологічних реакцій всі кольори діляться на збудливі і

заспокійливі. До першої групи відносяться теплі кольори - жовтий, жовто-оранжевий, оранжево-червоний, червоний і всі похідні від них. Заспокійливі кольори холодні - голубий, синій, синьо-фіолетовий.

Червоний колір - емоційний, зігріваючий, активний, енергійний, проникаючий, тепловий, активізує всі функції організму. Червоний колір - перший серед кольорів, що має активну дію на людину. Він вселяє в людину життєрадісність, силу і впевненість. Червоний колір - ідеальний «подразник» (не тільки для биків на кориді), тому даремно він визнаний і найсексуальнішим. Але не варто забувати, що він також «найагресивніший» і у великих кількостях діє пригніблюючи, особливо на меланхоліків. Через це включення червоного кольору в інтер'єр специфічне.

Оранжевий - тонізуючий; діє в тому ж напрямі, що і червоний, але слабкіше; прискорює пульсацію крові, покращує травлення. Цей колір - саме втілення радості і енергії. На початку XX століття оранжевий колір був дуже популярний серед художників, які використовували його в рекламних плакатах нарівні з червоним, тому цей колір несе практично таке ж сильне смислове навантаження, як і його побратим. Оранжевого в інтер'єрі майже ніколи не буває багато. Він яскравий, але може бути непомітним, він веселий, але може бути серйозним. Таким чином, веселий оранжевий є природним продовженням червоного і підводить нас до знайомства із справжнім сонячним кольором - жовтим.

Жовтий - найсвітліший в спектрі, тонізуючий, фізіологічно оптимальний, якнайменше стомлює око; стимулює зір і нервову діяльність. Його використання в інтер'єрі приносить відчуття сонячності, світла, радісного настрою. В жовтому кольорі легко прочитуються тепла і холодна тональності. Так, стронцій дає відтінок напруженого і холодного лимонного кольору, а кадмій жовтий, неаполітанський жовтий - значно м'якші і тепліші відтінки. Тому відтінки цього кольору легко використовуються при декорі приміщень, орієнтованих як на північ, так і на південь.

Оскільки жовтий стоїть останнім у ряді кольорів та активно впливає на людину, він достатньо часто займає великі площі. Але в цьому випадку його насиченість і повнота знижуються. Зате при включенні його як акцентний колір насиченість може бути значною.

Зелений - приємний для органу зору, фізіологічно оптимальний; на тривалий час підвищує працездатність. Зелений колір займає проміжне положення між групами холодних і теплих кольорів. Це найзвичніший і широко поширеніший колір природного оточення, що асоціюється для людини із спокоєм і надійністю.

Голубий - заспокійливий; знижує мускульну напругу і кров'яний тиск, заспокоює пульс і уповільнює ритм дихання. Глибокий голубий колір, при довгому в ньому знаходженні, може викликати у людини оптичні ілюзії. Психологічна дія його пов'язана з широким розповсюдженням в природі. Для людини - це колір чистого, ясного неба і спокійної води, гірських вершин, що йдуть до горизонту.

Синій - відноситься до групи холодних кольорів, але його заспокійлива дія при великій насиченості кольору переходить в пригніблюючу; сприяє загальмовуванню функцій фізіологічних систем людини. Специфічна психологічна дія його може бути пов'язана з тим, що в природі синій колір - це колір перехідних, часто напружених станів: короточасного вечірнього неба між голубим денним і чорно-фіолетовим нічним; колір штормового моря і грозових хмар. Можливо, тому насичений синій колір не використовується на великих площах житлового інтер'єру, щоб не додавати йому характер зайвої суворості, холодності.

Фіолетовий - жорсткий і неспокійний, сполучає ефект червоного і синього кольорів; проводить пригніблюючу дію на нервову систему. В помірних кількостях він допомагає зрівноважити емоції, позбавитися старих образів, у великих дозах вводить від реальності. За старих часів це був аристократичний колір, доступний далеко не кожному, адже фарба здобувалася з рідкісних молюсків. Обстановка у фіолетових тонах допомагає

підвищити відчуття власної гідності. Оскільки він діє пригноблюючий, то в своїй повній спектральній насиченості зустрічається лише у вигляді акцентної плями невеликої площини. Цей колір при включенні в інтер'єр часто поєднується із сірим рівної світлоти.

Пурпурний - є результатом змішення фіолетового і червоного і через це володіє певною подвійністю. Наприклад, психологи говорять про те, що темний пурпурно-фіолетовий — це колір розкішний, що прославляє, а пурпурно-червоний — могутній, «міцний», але приземлений.

Сірий колір - діловий, безпристрасний, доречний в офіційній обстановці, дозволяє настроїтися на робочий лад.

У створенні грамотного колірного рішення, вам також допоможе знання про те, як впливають на людину різні поєднання кольорів в дизайні інтер'єру :

- червоний з жовтим виділяє променисте тепло і радість;
- червоний з синім викликає відштовхуюче хвилювання;
- червоний із золотим - підкреслює значність і розкіш;

- червоний з чорним - прояв небезпеки і пригніченості;

- оранжевий з голубим виявляє накопичену внутрішню силу;

- оранжевий з ясно-зеленим створює враження обволікаючої теплоти;

- оранжевий з фіолетовим може оглушити і оп'янити;

- оранжевий з чорним асоціюється з насильством;

- жовтий з синім створює ефект сильної напруги, відчуття руху;

- ясно-зелений з рожевим підкреслює жіночність і слабкість;

- синій з ясно-зеленим народжує відчуття ніжності;

- синій з білим дає відчуття холодної чистоти і віддаленості;

- синій з рожевим - символізує боязкість і соромливість;

- фіолетовий з жовто-зеленим посилює імпульсну дію.

Таким чином, колірне оточення здатне формувати у людини певний емоційний і психічний стан.

Крім того, колірні рішення поверхні предметів мають різний вплив на людину залежно від того, яка з площин мається на увазі. Цю залежність легше всього представити у вигляді таблиці:

Колір	Локалізація		
	Вгорі	Бокові поверхні або перспективи	Внизу
Червоний	Збуджує, мобілізує, іноді сприймається неприродно	Збуджує	Сприймається неприродно, може «обпалювати»
Рожевий	Відчуття легкості, щастя	Відчуття ніжності, легкості	Часто асоціюється з нюховими відчуттями
Оранжевий	Сприяє концентрації уваги	Відчуття тепла, сприяє релаксації	Ефект «приналежності» і тепла, іноді сприймається неприродно
Жовтий	Викликає приємні відчуття розрядки, сприяє релаксації	Збуджує, може викликати неприємні відчуття	Ефект «піднесення», іноді паріння

Зелений	Сприймається неприродно	Заспокоює	Заспокоює, «охолоджує», може надавати снодійну дію
Голубий	Відчуття легкості, сприяє релаксації	«Охолоджує», викликає відчуження	«Охолоджує» (більш виражено, ніж зелений)
Коричневий	Відчуття важкості тиску	Пригноблює, посилює іпохондричний настрій	Відчуття впевненості, твердості
Синій	Викликає тривожність, турботу	Відчуження, спокій, відчуття холоду іноді страху	Тривога, холод, відчуття «безодні»

Контрольні запитання за темою:

1. Яке має значення в суспільстві символічність кольору?
2. Охарактеризуйте психологічні властивості кольору.
3. Надайте оцінку дії кольору на людину.
4. Які психологічні властивості притаманні «теплим» кольорам, а які «холодним»?
5. Що означає «інформативність» кольору?
6. З якими явищами пов'язана символічність кольору?

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ачкасова Л.Ф. Интерьер и дизайн вашего дома. – Харьков: ВАТ ХКФ им. Фрунзе, 2006 – 399 с.
2. Аронов В.Р. Дизайн и искусство. – М.: Знание, 1984. – 163 с.
3. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. – М.:ВНИИТЭ, 1992. – 122 с.
4. Батий Я.А., Панкова М.А, Скляренко В.М. Ваш дом. – Харьков: «Фолио», 2005 – 317 с.
5. Волокотруб И.Т. Основы художественного конструирования. Моделирование материалов и биоформ. – К.: Вища школа. Головное изд-во, 1982. – 152 с.
6. Вопросы интерьера. Жилые и общественные здания /Под ред. Н.Д.Манучаровой. – К.:Госстройиздат, 1953. – 173с.
7. Глазычев В. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. - М.: Искусство, 1970. - 191 с.
8. Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды // Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 58. - М.: ВНИИТЭ, 1989. - 144 с.
9. Дижур А. Л. Дизайн в капиталистических странах. - М.: Знание, 1968. - 63 с.
10. Грожан Д.В. Справочник начинающего дизайнера. – Ростов н/Д: Феникс, 2005. – 318 с.
11. Дизайн. Иллюстративный словарь-справочник. /Под ред. Минервина Г.Б., Шимко В.Т., Ефимова А.В.. – М.: «Архитектура – С», 2004. – 288 с.
12. Кравец В.И. Колористическое формообразование в архитектуре. – Харьков: Вища школа, 1987. – 131 с.
13. Ковешникова Н.А. Дизайн: история и теория: Учеб. пособие. – М.: Омега-Л, 2005. – 224 с.
14. Ле Корбюзье Архитектура XX века. – М: Прогресс, 1977. – 303 с.
15. Манохин В.П. Интерьер общественного здания. Методическая разработка и практические задания самостоятельного изучения курса для студ. Архитектурных специальностей. – Харьков: ХГАГХ, 1999. – 52 с.
16. Михайлов С.М. История дизайна: Учеб. для вузов. – М.: «Союз дизайнеров России», 2000. – 264 с.
17. Михайлов С.М., Кулеева Л.М. Основы дизайна. – М.: «Союз дизайнеров», 2002. – 240 с.
18. Нельсон Дж. Проблемы дизайна. – М.:Искусство, 1971. – 207 с.
19. Степанов Н.Н. Цвет в интерьере. – К.: Вища школа. Головное изд-во, 1985. – 184 с.
20. Тиц А.А., Воробьева Е.В. Пластический язык архитектуры. – М.: Стройиздат, 1986. – 312 с.
21. Топорова Л., Марина З. Интерьер и дизайн современной квартиры. – М: Из-во Эксмо, 2007. – 320 с.
22. Форест Д.Э. Американские школы дизайна. – Нью-Йорк, 1990. – 124 с.
23. Чин Д.К., Бинжелли К. Дизайн интерьера. Иллюстрированный справочник. – Харьков: ВАТ ХКФ им. Фрунзе, 2007. – 336 с.
24. Шимко В.Т. Комплексное формирование архитектурной среды. Книга 1, «Основы теории». – М.: МАРХИ, Изд-во СПЦ-принт, 2000. – 108 с.
25. Jean-Marie Massaud. Human nature. – Tokyo: Time&style, 2006. – 193 p.

Навчальне видання

Дизайн міського середовища: Конспект лекцій для студентів 5 курсу денної форми навчання напрямку 1201 - «Архітектура» спеціальності 7.120102, 8.120102 – «Містобудування»

Автор: Коптєва Гелена Леонідівна

Редактор: М.З. Аляб'єв

Коректор: З.І. Зайцева

Комп'ютерна верстка: Г.Л. Коптєва

План 2008, поз.71Л

Підп. до друку 26.10.2008	Формат 60x84 1/8	Папір офісний
Друк на ризографі	Умовн.- друк. арк. 5,2	Обл. - вид. арк. 5,2
Замовл. №	Тираж 50 прим.	

61002, Харків, ХНАМГ, вул. Революції, 12

Сектор оперативної поліграфії ЦНІТ ХНАМГ

61002, Харків, вул. Революції, 12