

Разработчик(и) методических указаний

Гуреева Марина Васильевна, доц. каф. ГСАиД
(ФИО, должность, ученая степень, ученое звание)


(подпись)

Королева Светлана Владимировна, доц. каф. ГСАиД., к.иск.
(ФИО, должность, ученая степень, ученое звание)


(подпись)

1 Цель и задачи освоения дисциплины (модуля)

Целью освоения дисциплины (модуля) является формирование у магистров навыков, связанных с проектированием предметно-пространственной и архитектурной среды, архитектурно-дизайнерского проектирования

Задачами дисциплины (модуля) являются:

- в ходе обучения магистры должны понимать закономерности развития предметно-пространственной и архитектурной среды в культурно-историческом и эстетико-аксиологическом контексте
- в ходе обучения магистры должны выполнять архитектурно-дизайнерское проектирование во взаимосвязи ценностных ориентиров и принципов стилеобразования

2 Место дисциплины (модуля) в структуре основной профессиональной образовательной программы

Дисциплина (модуль) относится к обязательной части основной профессиональной образовательной программы.

Дисциплина (модуль) изучается в 3 семестре

3 Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине (модулю)

Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине (модулю), соотнесенных с планируемыми результатами освоения основной профессиональной образовательной программы (формируемыми компетенциями), установленными в общей характеристике основной профессиональной образовательной программы, приведен ниже.

В результате освоения дисциплины (модуля) обучающийся должен:

Знать:

основные этапы развития мирового искусства; основные стили и направления в интерьерах и в архитектуре, типы зданий и сооружений (код компетенции ПК-2, код индикатора – ПК-2.1);

Уметь:

анализировать основные этапы и закономерности исторического развития общества, использовать эстетические идеи исторического периода для раскрытия авторского замысла и назначения помещения; проводить художественный анализ; применять в практической деятельности законы формообразования, принципы стилеобразования в интерьере (код компетенции ПК-2, код индикатора – ПК-2.2);

Владеть:

методами оценки и интерпретации художественной ценности предметно-пространственной и архитектурной среды; навыками архитектурно-дизайнерского проектирования, достижения оптимальной предметно-пространственной организации и образности дизайнерских решений в архитектурной среде, навыками формирования стиля в современном интерьере (код компетенции ПК-2, код индикатора – ПК-2.3).

Полные наименования компетенций и индикаторов их достижения представлены в общей характеристике основной профессиональной образовательной программы.

Содержание практических (семинарских) занятий

Очная форма обучения

3 семестр

1. Особенности средового творчества дизайнера

Среда как объект проектирования, ее характеристики и слагаемые.

Архитектурная среда, ее отличия от архитектуры. Роль дизайна среды среди других видов дизайна, архитектурная среда и интерьер

«Среда» — ключевое понятие происходящей сегодня кардинальной трансформации методов, результатов и целей творческой деятельности в проектной культуре. Некогда художники, архитекторы, ремесленники, изобретатели, работая над своими произведениями — картинами, постройками, приборами — решали преимущественно специальные, знакомые и интересные лично им задачи мироустройства, тогда как общая конструкция создаваемой их руками «второй природы» — сферы обитания человечества — получалась стихийно. Наше время, не умаляя важности улучшения частных сторон человеческого бытия, поставило принципиально новую задачу — проектирования среды обитания в целом, гармонично увязывая все ее параметры: материально-физические, функционально-прагматические, социальные и эмоционально-художественные.

В русском языке словом «среда» обозначаются:

— система набора природных (физических) условий, «внутри» которых протекает некая деятельность; социально-бытовое окружение, обстановка;

— совокупность людей и вещей, связанных с общностью этих условий, вещество, заполняющее средовое пространство.

Эти определения, с одной стороны, указывают, что среда есть нечто, окружающее что-либо, с другой — то, что окружено, находится внутри чего-либо. Двойственность эта неслучайна — в целом понятие подразумевает единство условий существования объекта (процесса, явления) и самого этого объекта. В этой неразрывности — специфика категории «среда» вообще и феномена «архитектурная среда» — в частности.

Этим термином (в отличие от других видов среды — интеллектуальной, сценической, социальной и т. п.) мы обозначаем ту часть нашего окружения, которая образована архитектурно художественно обоснованными структурами, где комбинации пространств, объемов и систем оборудования и благоустройства для проходящих здесь процессов жизнедеятельности объединены в целостность по законам художественного единства, являются результатом реализации определенного архитектурно-дизайнерского замысла. Обычно эти средовые образования отличаются прямым участием в их формировании профессиональных проектировщиков, нацелены на получение комплексного утилитарно-художественного результата, что делает произведения дизайна архитектурной среды явлениями искусства.

Средовой дизайн занимает совершенно особое место в проектной культуре, что становится понятным при сравнении его с архитектурой.

Объединяют, делают близкими архитектуру и дизайн архитектурной среды общие свойства — «пространственность» методов, целей и результатов работы, использование прежде всего визуальных средств формирования конечного объекта. Различает их сам результат.

Понятие «архитектура» ассоциируется прежде всего с образом постройки, того, что «сделано» строителем, «видно» зрителю, служит оболочкой некоего внутреннего пространства. И только во вторую очередь — с тем, что происходит внутри и около оболочки. Иначе говоря, зодчество, применяя разные способы художественной организации пространства, формирует у зрителя особый продукт своего искусства — архитектурный образ, принципиально отличающийся от образов других видов искусств. Зодчество изначально абстрактно, никогда не критикует действительность, не может вызвать зло и даже лишено чувства комического. Оно всегда восславляет и утверждает сущее в своих произведениях.

Поэтому в истории цивилизации зодчество всегда стояло особняком, доминировало среди других искусств, воплощая фундаментальные идеи своей эпохи. Самоценность образа архитектурного сооружения, который продолжает жить и работать на зрителя даже если исчезают или трансформируются причины, вызвавшие его появление — одно из свойств архитектуры, роднящее ее с другими видами искусств.

Иначе обстоит дело с архитектурной средой — она немыслима без единовременности существования и восприятия «оболочки» и ее заполнения, субъектов и объектов осуществляемых здесь видов деятельности. Суммируется восприятие средового состояния в «атмосфере» или «образе среды», который отличается от термина «архитектурный образ»

комплексным взаимодействием эмоционального содержания протекающих здесь процессов, чувств человека, участвующего в этих процессах, его впечатлений от облика вещей и предметов, заполняющих пространственную ситуацию, и архитектурного решения этой ситуации.

Другими словами, если в архитектуре процесс (утилитарная потребность) служит как бы поводом, толчком к появлению архитектурного образа, который после воплощения в постройке начинает жить сам по себе, вне породивших его задач, то образ среды принципиально ориентирован на единство «причины» проектирования — функции — и «следствия» проектной деятельности — комплекса материально-физических и эстетических условий выполнения функциональной задачи.

В этом — сущность проектного отношения к среде: она состоит из архитектурных (пространственных), дизайнерских (предметных) источников средового состояния и самого этого состояния (атмосфера среды), которые концептуально неразрывны и все три являются предметом проектирования, хотя способы их проектного формирования различны.

Фундаментом становления средовой структуры считаются «носители» эмоционального начала — определенным образом организованные и нацеленные производственные и бытовые процессы, соответствующие им микроклиматические условия и — главное — участники процесса, люди как «исполнители» данной деятельности, так и ее «наблюдатели», «потребители» средовых ощущений. Смысл этой части работы — дизайн процесса, составление своего рода эмоционально-технологического сценария, определяющего эффективность и художественную нацеленность здесь происходящего.

Следующим структурным блоком признана архитектурно-пространственная основа, воплощающая в площадях, высотах и конфигурации помещений или открытых городских пространств и облике их ограждений ответ на задачи размещения здесь задуманного средового процесса. Эта часть работы практически воспроизводит традиционное архитектурное проектирование, с тем отличием, что дизайнер все время «примеряет» варианты пространственных предложений к параметрам функциональных требований, надеясь их уточнить или реформировать.

Третий блок — совокупность «дизайнерских» компонентов, приспособляющих пространственную основу к процессу — от функционально обусловленного оборудования до элементов артдизайна. Эта группа работ имеет двойной смысл. С одной стороны, проектировщик выступает в роли дизайнера, отвечающего за оптимальное оснащение процесса, подбирая (или придумывая) инженерно-технические решения, которые сделают его комфортнее, яснее, красивее. С другой — обращается с попавшими в поле его зрения вещами и устройствами как с элементами средовой композиции — уточняет их пространственные комбинации, выявляет декоративный смысл, устанавливает цветовую гамму и пр. Т. е. — работает и как дизайнер, и как архитектор, следящий, среди прочего, как вписался пространственный ансамбль предметного наполнения в архитектурное пространство среды.

В результате весь огромный мир «внеархитектурных» предметов и явлений, иногда весьма далеких от эстетических задач, автоматически включился в число событий художественных, стал средством формирования произведений нового вида искусства. Нового, потому что архитектура и дизайн среды различаются предназначением: первая внушает зрителю свое представление о смысле жизни и данного пространства, второй — создает этот смысл вместе со зрителем, не гнушаясь при этом никакими реалиями окружающей действительности.

Поэтому средовые объекты и системы не всегда претендуют на статус произведения искусства, которое обладает покоряющим сердца художественным образом. Им достаточно охватить лишь часть слагаемых образа: оригинальность облика, способность затронуть чувство прекрасного, пробудить волнение, успокоить и т. д. Это хорошо видно при сравнении произведений средового дизайна и их архитектурных «собратьев», интерьеров зданий и городских пространств.

Их многое роднит: генетическая зависимость от начальной функции, «пространственность», включение в художественную структуру «внеархитектурных» компонентов (элементов ландшафта и оборудования), способность к синтезу с изобразительными искусствами. Но интерьеры, как продукт чисто архитектурного творчества, могут существовать и оцениваться сами по себе, вне учета протекающей здесь жизни. Их проектирование характерно своего рода невмешательством в течение функциональных процессов — они задаются «сверху» (обычаем, заказчиком, технологом) и только «оформляются» архитектурными средствами. Соответственно архитектурное проектирование интерьеров ведется в традиционной последовательности: «пространство (слепок функции) — художественная организация (композиция) пространства — насыщение композиции выразительными

детальями (конструкции, декор, оборудование и пр.)», которую, правда, можно интерпретировать по-разному.

Специалисты даже разделяют интерьеры «архитектурные» и «предметные» — первые созданы преимущественно архитектурой и архитекторами и представляют собой «самоценное», мало зависящее от условий эксплуатации образование; тогда как главное в облике вторых — оборудование, мебель, личные вещи, «случайно» собранные владельцем.

«Предметные» интерьеры намного ближе к понятию «среда», т. к. их архитектурная основа только обозначена, задумана как абстрактная сцена, где «живет и действует» непредусмотренная замыслом зодчего обстановка, преобразовавшая помещение соответственно интересам заказчика. Что объясняет весьма специфические художественные возможности дизайна среды — его произведениям, в отличие от архитектурных, подвластны ирония, смех, они могут «критиковать» действительность, осуждая ее, создавать «отрицательные» образы, унижать и даже, в отдельных случаях, — разрушать по специальному заказу человеческое в человеке. И делается это, как правило, за счет того эмоционального климата, который во многом зависит от третьего слагаемого среды — оборудования и предметного заполнения.

Естественно, что при этом каждый из «малых дизайнов» — промышленный, графический и т. п. — участвует в общем деле формирования среды. Но — в соответствии со своими возможностями.

Большинство крупных стационарных дизайнерских форм — оборудование цеха, мебель, сооружения парковых аттракционов — организуют пространственные структуры, превращаясь в своего рода архитектурные объемы и детали. «Штатные» средства транспорта, вагоны метро, автобусы — проясняют, усиливают или даже определяют эмоционально-психологический настрой средового пространства. Посуда, бытовые приборы придают этому состоянию различные оттенки; визуальные коммуникации, ландшафтный дизайн — формируют эксплуатационные условия. И все вместе они образуют чрезвычайно широкую гамму воздействий на средовую структуру, участвуя буквально во всех видах ее проектных трансформаций.

Сказанное разъясняет концептуальный смысл средового творчества — оно вводит в обиход «высокого» искусства творения человеческих рук, испокон веку считавшиеся «эстетикой второго эшелона» — вещи декоративно-прикладные, бытовые, ремесленные. Преодолен разрыв между абстрактным стремлением к морально-нравственному идеалу, которым занимались исключительно музы, и утилитарностью обслуживающих «низкие» стороны человеческой природы явления и устройств. В дизайне среды они сровнялись, став слагаемыми идейно-нравственных структур более высокого уровня. Такова историческая роль средового дизайна, сделавшего прямой шаг к синтетическому пониманию задач жизнестроительства.

Пониманию, в котором архитектору-дизайнеру — новой архитектурной профессии, появившейся на стыке двух ветвей проектного творчества — зодчества и художественного проектирования — отводится совершенно исключительная роль: инициатора, координатора и «режиссера» всех проектных начинаний, отражающихся на облике и состоянии среды.

Типология форм среды и задачи ее проектирования.

Разнообразие видов и форм среды.

Критерии классификации средовых объектов и систем. Типы среды — интерьеры, городская среда, «среда - событие», интегральные формы, особенности их формирования

Сложность средового проектирования, имеющего дело одновременно и с архитектурными, и с дизайнерскими слагаемыми среды, усугубляется очевидным разнообразием видов нашего окружения.

Сравните два средовых объекта — жилую комнату и театральный зал. Интерьер жилища почти целиком складывается обликом образующих его вещей — мебели, цветов, посуды, ковров, книг, осветительных приборов, более или менее привязанных к архитектурно-пространственной основе (стенам, расположению проемов и т. д.). Роли вещей неоднозначны: приборы отопления или освещения можно рассматривать и как оборудование, и как предметное наполнение среды; посуда, книги, ковры, занавеси нужны и функционально, и как элементы декора. Правда, все они теснейшим образом связаны с функциональным зонированием интерьера: стол, телефон, книжные полки образуют «рабочую» зону, гардероб, кровать — «спальную». Но и эти зоны не абсолютны, достаточно переставить мебель. А главной мерой всех вещей и их комбинаций является личность проживающего, которая и «лепит» образ среды.

В театральном зале структура гораздо жестче: это осевое построение, а) обеспечивающее показ сценического действия зрителю и б) создающее широкий спектр условий для его реализации.

Также делится и оборудование: сценический круг, софиты, занавес, реквизит, аудиотехника — для спектакля; кресла, люстры, декор зала — для зрителя. Но предметно-пространственные взаимосвязи прочерчены довольно строго: форма зала определяется эргономикой, условиями видимости сцены, акустикой, форма сцены — типом зрелища и его оборудованием. И все подчинено главному — организации процесса общения «коллектива» зрителей с «коллективом» театра.

И хотя формально оба типа среды составляют (каждый по своему) единство пространственных и вещных компонентов, их образные, смысловые, масштабные, тектонические характеристики расходятся во всем. А значит, и проектировать их должны разные специалисты. Иными словами, технология формирования средовых комплексов во многом определяется «типовым» набором их свойств, который описывается особым разделом науки — типологией.

В средовом дизайне типология расчленяет совокупность окружающих человека средовых ситуаций на характерные стереотипы, которые составляют в узнаваемые последовательности (классы, ряды). Они показывают, как меняются интегральные свойства этих ситуаций при изменении какой-либо одной из их особенностей — размера, геометрического строения, функции, стадии развития и т. д.

Понятно, что несхожесть возможных критериев исключает появление единственной «абсолютной» типологии среды. Но специфическая нацеленность проектного процесса на появление средового образа, т. е. явления художественного, позволяет ограничить разброс возможных вариантов наиболее существенными.

Если среда есть органичное взаимодействие осуществляемой в данном месте деятельности и предметно-пространственных характеристик этого места, то функциональные признаки и пространственные параметры породивших среду видов деятельности следует считать первичными для составления типологических схем. В этом случае классификационная таблица должна строиться по двум взаимопересекающимся осям координат — на одной будут отмечаться значения пространственных параметров средовых объектов, на другой — их назначение.

В первой последовательности — по вертикали — критерием смены качества от объекта к объекту выступает физическая величина — размер архитектурно-дизайнерского образования («рабочие места» или зоны на одном полюсе и градостроительные средовые системы — на другом).

Но та же последовательность раскрывает и динамику строения средового комплекта (от интерьерных, внутренних пространств к открытым, городским), олицетворяет смену отношений «объект—зритель» (изменение размера всегда сопряжено с перестройкой всех особенностей восприятия среды), рассказывает о специфических формах оборудования объектов разного уровня.

Во втором случае — по горизонтали, — который традиционно составляют объекты жилые и предназначенные для отдыха, общественного и производственного назначения и городские пространства — критерий не столь очевиден. Здесь мера отсчета — функциональные характеристики — социального плана, она говорит о характере включенности потребителя (группы людей, слоя общества) в данный вид деятельности, о коллективности или индивидуальности их действий, о целях и особенностях их поведения. Пока что прямое выражение такого критерия какими-либо условными единицами не придумано, но «мощность» его проявления в зависимости от назначения среды ощущается всеми.

В обобщающей таблице оба ряда, пересекаясь, складываются в решетку, каждая клеточка которой содержит определенный тип средового объекта с конкретными «эталонными» особенностями строения и использования, что позволяет при работе с аналогичными заданиями отталкиваться «от образца». Подобная типологическая система весьма практична, хотя, к сожалению, не содержит прямых эмоционально-художественных характеристик представленных в ней типов среды — эстетическое здесь присутствует «за кадром», как вероятное следствие функциональных и размерных показателей.

Но ее «присутствие» легко распознается и визуализируется.

Размеры и строение средового пространства дают базовые ощущения о самочувствии человека в среде: тесно здесь или просторно, легко ли читается объемно-пространственная структура, отвечает ли насыщенность предметным наполнением представлениям о других пространственных параметрах. Короче говоря, потребитель понимает, где он находится, осознает свою роль и свое место в этом конкретном фрагменте среды и связь этого фрагмента со средовым контекстом в целом.

Воспринимает то, что в теории архитектуры носит название «масштабность» и является одной из базовых категорий формирования средового образа.

Другой ряд слагаемых атмосферы — ее эмоциональная ориентация — почти целиком определяется тем, что происходит в среде. Каждый функциональный процесс накладывает свой отпечаток на ее эмоционально-психологический климат: производственная деятельность тяготеет к рациональности, исполнительности; магазины, музеи, спортзалы — место разнообразных форм общения с очень широким диапазоном эмоций — от делового обмена товарами или информацией до накала страстей во время спортивных состязаний; в жилище эмоции приглушены, окрашены личными интересами. Облик оборудования функционально разных средовых форм, как правило, закрепляет эти принципиальные установки.

Несколько особняком ощущаются настроения в городских ансамблях — примерно тот же всер эмоциональных векторов здесь деформирован «эффектом толпы», где каждый занят своим делом, отделяя себя от тех, кто случайно оказался рядом.

Размерные и функциональные характеристики, разумеется, не исчерпывают перечень факторов, создающих средовую атмосферу. Огромную роль играют визуальные характеристики второго плана, присвоенные художником компонентам среды субъективно, вне связи с их содержанием. Таковы яркость и пластика ограждений, формы и цвет элементов предметного комплекса, варианты их комбинаций и группировок. Не менее важны ощущения контекста средового объекта — даже одинаково задуманные фрагменты городской среды в исторических или современных кварталах воспринимаются неоднозначно из-за представлений, навязанных зрителю «сверху», характером города или района. А облик элементов мобильных — машины, мебель, одежда посетителей кафе или музея — уточняют эмоциональные характеристики объектов или ситуаций «снизу».

Относительно независимо от визуальных параметров формируют характер среды ее эксплуатационные качества. Неудобство, дискомфорт разрушают, дискредитируют положительные свойства среды; понимание ценности или оригинальности устройства элементов обстановки делает среду значительнее, интереснее. Т. е. в комплекс средовых воздействий структуры, назначения и облика в целом вплетаются нюансы чисто «дизайнерского» происхождения. Причем и визуальные, и функционально-психологические причины нашего отношения к среде тесно взаимосвязаны: яркая окраска или активные острые формы вещного наполнения будут способствовать возбуждению, обострению чувств посетителя музейного комплекса, понимание серьезности происходящего в театре торжественного собрания подчеркнут парадные черты его интерьера и т. д.

Детальная трактовка размерно-функциональной типологической матрицы, указывающей проектировщику приоритетные средства формирования среды, подсказывает существование и иных классификационных систем, рассчитанных на специфическое приложение.

Например, полезно разделение всех форм среды на две разновидности — «среда—состояние» и «среда—событие». К первому типу относятся ситуации при «нормальной», штатной эксплуатации: в магазине торгуют, в школе идут уроки и т. д. Вторая предусматривает работу тех же объектов в экстраординарных вариациях: во время презентаций, праздников, в день выпускного бала и т. п. Она характерна привлечением специального дополнительного оснащения, перегруппировкой, неожиданным применением тех дизайнерских элементов, которые функционируют в обычной обстановке. Интерьер украшается плакатами и цветами, столы составляются вместе для приема гостей, устанавливаются ненужные обычно микрофоны и громкоговорители, устраивается иллюминация, придумывается особый сценарий действия с приглашением артистов.

Существенно размежевание средовых систем по признаку «интерьер здания (сооружения)» и «городская среда» (открытое пространство). Это — частный случай «размерного» ряда типов среды.

На элементарных уровнях пространственной иерархии средовых структур находятся рабочие места и рабочие зоны — специально оборудованные условные единицы пространства, сконцентрированные вокруг какого-либо частного процесса: связка «мойка—плита» на кухне, туалетный уголок в спальне и пр. Как правило, эти зоны, имея закрепленное оборудованием место в помещении, сами по себе еще не образуют интерьера, т. к. лишены собственных ограждений и по-разному комбинируются в границах данной комнаты.

Комната (помещение) составляет средовое содержание следующего уровня, это уже отдельный, самостоятельный интерьер, со своими границами и наполнением. Группа помещений

разного назначения (спальня + туалет + гостиная + кухня + прихожая) образуют следующее звено (квартиру) — комплексный средовой объект, единую систему интерьеров, объединенную принадлежностью одному «хозяину», взаимодействием назначений в пределах общей функциональной ориентации и т. п.

Последующие уровни — поэтажные секции, дом в целом, дом с принадлежащим ему двором, квартал, район — развивают начальные средовые структуры дальше, вливая в них новые элементы и системы, предназначенные для все большего количества людей, организованных в разного рода сообщества потребителей. Причем в состав каждого такого уровня входят компоненты «нетитульного» назначения — в жилом доме лестнично-лифтовые узлы «общего пользования», в квартале — детские сады, магазины и т. д.

Твердая граница между уровнями не всегда ощутима. Но сами по себе эти целостные представления о среде (назовем их условно «микроуровень», «мезо», «макро» и «гиперурони») легко представимы. Прежде всего потому, что очевидны их качественные различия. В основании находятся практически только интерьерные образования, обслуживающие одну генеральную функцию (жилье, производство и т. д.). На следующих ступеньках рассматриваются целостности комплексного характера — интерьеры обрастают фасадами и окружающей дом внешней средой, которая чем дальше, тем больше становится главным содержанием средовой системы.

Качественный водораздел между верхними и нижними уровнями отмечен появлением нового типа пространства, не целиком замкнутого в ограждающих конструкциях, а открытого природной среде по крайней мере сверху, со стороны неба. «Интерьер» превращается в «городскую среду», причем ее верхние «этажи» занимают формирования столь крупные, что мы перестаем воспринимать их непосредственно как целое, а только фрагментами: магистрали отдельно, жилые дворы, парковые зоны — отдельно.

Так формализуется самое важное для художника-профессионала отличие интерьеров и открытых городских пространств — особенности их восприятия, как бы отражающие все другие виды различий (степень замкнутости, размер, назначение и оборудование и т. д.). Измеряемые максимум одним-двумя десятками метров интерьерные образования улавливаются глазом практически мгновенно и целостно, со всеми подробностями; причем именно подробности видны в первую очередь. Фрагменты городской среды имеют сечения во многие десятки метров, и облик их осознается зрителем не сразу. Сначала он ощущает общие габариты ситуации и укрупненные характеристики ее ограждений — размер, цвет, силуэтное построение. И только потом различает детали: архитектурный декор, ландшафтные компоненты, малые формы и пр.

Также «скачком» трансформируется и оборудование этих функционально-пространственных образований. На элементарных уровнях используются, по преимуществу, «типовое» наполнение и оборудование узкого назначения (в жилье это предметы быта, массовое санитарное и технологическое оснащение — ванны, плиты, лифты), либо сопоставимые с размерами человека и «индивидуальных» пространств, либо много меньшие по габаритам. Средние «этажи» — интерьеры и открытые пространства — активно сочетают массовые и индивидуальные формы, которые соотносятся не с единичным, а с «коллективным» потребителем. А верхние уровни — городская среда — имеют «оборудование», вообще не привязанное к человеческим масштабам: мачты электропередач, гигантские парковые аттракционы, порталные краны, которые соразмерны, в лучшем случае, с элементами городской застройки — мостами и зданиями.

Таким образом, динамика эмоциональных и масштабных ожиданий далеко не всегда распределяется по элементам типологической шкалы равномерно. В этом плане показательна разница понятий «средовой объект» и «средовая система», которые различаются отнюдь не размерными или геометрическими показателями.

Средовой объект — это самостоятельный интерьер или тесно связанный общим назначением и художественным смыслом комплекс интерьеров. Таковы фойе театра или зал в музее, а также театр или музей целиком. Главное их свойство — активная эмоционально-зрительная связь лежащих рядом пространственных фрагментов, непрерывность их взаимодействия. Средовые системы состоят из близких по функции и облику средовых объектов, разделенных значительными объемными или пространственными преградами иного назначения и художественного содержания. Примеры систем — цепочка станций метрополитена, городская сеть магазинов мощной фирмы и т. д. Если средовые объекты представляются своего рода узлами концентрации единых творческих исканий, образующих самобытные зоны эмоционально-образных напряжений, то системы воспринимаются как бы

«пунктиром», где разделенные во времени и пространстве индивидуальные фрагменты целого воссоединяются в общий образ «по памяти». С одной стороны, это затрудняет и проектирование, и сознательное восприятие таких систем. С другой — позволяет собрать в средовую структуру огромные территориальные образования, где всплески одинаковых средовых впечатлений перемежаются разрывами иного характера, что делает городскую среду в целом интереснее и ярче.

Проектная практика дает нам и другие комплексные варианты типологии средовых образований. Например, интегральные формы — когда ведущая функция столь значительна, что ей подчиняются все характеристики средовых систем и их элементов. Таковы транспортная среда, среда для эксперимента в экстремальных условиях (в космосе, под водой), религиозная или армейская сферы. Могут различаться и узко специализированные средовые комплексы, например, системы ориентации в городском пространстве или структуры со специфическими геометрическими характеристиками — линейные, узловые, расчлененные.

Но все они обладают легко узнаваемыми признаками, отчетливо воспринимаются и составляют относительно самостоятельные разделы средового проектирования. А это означает, что почти умоизмеримое явление — типологическая классификация видов среды, описывающая специфику их материально-физических параметров, — есть категория не формальная, а содержательная. Она всесторонне раскрывает конкретику связей средовых форм между собой и человеком, т. е. как бы назначает и разумно ограничивает набор приемов формирования среды, наилучшим образом отвечающий ее особенностям.

Но следует помнить, что это всегда именно комплекс проектных действий, включающий одновременно:

- активное дизайнерское отношение к формирующему средовое состояние функциональному процессу, стремление превратить предложенную для освоения средовую деятельность в своего рода «искусство жить»;
- глубокое понимание законов формирования архитектурно-пространственных условий для реализации размещаемых здесь функций и отвечающих им средовых состояний;
- всесторонний учет художественного потенциала утилитарно-прагматических и технологических средовых процессов и необходимых для них дизайнерских устройств и компонентов, которые во многих средовых ситуациях обладают выразительностью и декоративными свойствами, вполне сопоставимыми с возможностями архитектурно-пространственных решений;
- понимание динамики средовых состояний, заставляющей предусматривать самые неожиданные варианты функционирования и восприятия средовых объектов и систем и обеспечивать их соответствующими дизайнерскими приспособлениями;

Среда как объект проектирования

Комплексность разработки средового решения. Композиционная роль предметного наполнения. Функциональная динамика средовых композиций, развитие среды во времени. Эмоциональная ориентация — как конечный результат проектной работы

Пространственность средовых построений — ведущее, но не единственное их отличие от других произведений дизайнерского творчества. Объекты и системы среды, как правило, физически много больше творений предметного и графического дизайна, что предопределяет особенности их восприятия — не одномоментно, сразу, а по частям и в течение времени. Они много сложнее и богаче по формам и способны создать в сознании зрителя столь содержательную категорию, как художественный образ. Но для специалиста-проектировщика все это означает, что их формирование представляет собой многослойный, разноаспектный, развернутый во времени и достаточно неопределенный по результатам процесс.

В основе художественных решений среды лежат три самостоятельные визуальные конструкции — процессуальная, пространственная и предметного наполнения, каждая из которых проектируется по собственным законам. В конечном счете они должны образовать гармоничное единство, составить комплекс поддерживающих друг друга композиционных структур. И достаточно одной из них вступить в принципиальное противоречие с остальными — разрушается, уродуется задуманная образная концепция. Даже идеально решенная система предметно-пространственных условий для какого-либо нужного, но неприятного для потребителя процесса — слишком шумного, трудозатратного, затянутого по времени — практически не может стать эстетическим достижением. Тем более не станет шедевром средового дизайна объект, где нарушены художественные законы его построения, как бы идеально не был отлажен сам процесс: не позволят визуальные помехи.

Поэтому комплексность — совокупность разнородных действий и мероприятий, направленных на получение целостного, заранее задуманного результата — обязательное условие и кардинальное свойство проектного формирования среды. Она неизбежно следует из существа феномена «среда», зависящего от столь разных и влиятельных слагаемых — любое проектное прикосновение к одному из них вызывает ответные деформации как в остальных слагаемых, так и в том целом, которое они образуют. Поэтому столь своеобразна методика средового дизайна, которая указывает, какие проектные действия в той или иной ситуации наиболее эффективны для реализации авторского замысла, помогает ощущать среду и как чуткий слаженный механизм, действующий ради общей цели, и как систему интереснейших по сути и форме деталей этого механизма, само сцепление которых уже есть захватывающее зрелище.

Задача тем более сложная, что категория «образ среды» изначально включает в свое содержание эмоциональный настрой ее потребителя, т. е., в отличие от архитектурного образа, куда сильнее зависит от его субъективных возможностей. Иначе говоря, дизайн среды подразумевает не абсолютное предопределение будущего средового состояния, а создание набора условий, необходимых для появления ожидаемой системы его модификаций. Архитектор-дизайнер проектирует не единственную и не изменяемую версию средового образа, а максимально емкий вариант предметно-пространственных параметров для его возникновения и понимания.

Это обстоятельство объясняет близость методологии средового и архитектурного проектирования, одинаково пользующихся зрительными образами для своих идейно-эстетических целей. Но здесь же лежит и грань между архитектурой и дизайном среды: последний куда теснее привязан к противоречивому и часто не зависящему от автора предметному комплексу, который может как обогатить, так и исказить эстетический посыл, заложенный в идеях архитектурной организации средового пространства.

Избежать такого рода неопределенности можно, только хорошо понимая, как именно дизайнерское оснащение средового организма будет влиять на его образное содержание. Базой соответствующих представлений является неразделимость пространственной сути всех средовых конструкций. Именно она включает обе «внеархитектурные» ветви средового комплекса — интерпретацию его функциональных процессов и систему форм оборудования и предметного наполнения — в орбиту «пространственных переживаний» ансамбля.

Так возникает специфически «средовой» принцип классификации элементов обустройства среды — по способу и степени их участия в формировании ее пространственной структуры.

Этот принцип опирается на очевидную разницу соответствующих потенциальных возможностей разных видов оборудования. Одни из них могут быть, подобно архитектурным формам, жестко привязаны к средовой оболочке, другие — и это их принципиальное отличие от архитектурных деталей — могут менять свое местоположение, образуя в одной и той же ситуации, но в разное время новые пространственные комбинации.

Анализ показывает существование пяти уровней мобильности средового оборудования, не связанных ни с его генезисом, ни с функциональной ориентацией.

1. Встроенное оборудование, жестко интегрированное в архитектурно-пространственный каркас среды. Как правило, это инженерные устройства — решетки и короба вентиляции, камины, радиаторы отопления, скрытое освещение и пр., — выступающие как своего рода детали архитектурной композиции.

2. Приставное (пристроенное) объемное оборудование — корпусная мебель, сантехника, раздвижные перегородки, шторы и т. д. Их размещение в интерьере обычно зафиксировано удобствами пользования и привычками хозяев, образуя пространственную основу уклада жизни «второго порядка» (если архитектурное решение считать основой «первого»). Однако эта расстановка, при необходимости, может быть изменена без ущерба для функции, но с полной или частичной трансформацией облика среды.

3. Стационарное предметное наполнение — вещи, обычно имеющие постоянное место (телевизор, пианино), но передвигаемые «к случаю» без кардинального изменения характера помещений. Сюда же относятся декоративные элементы интерьера — крупные вазы, картины, аквариумы и пр.

4. Подвижные и напольные элементы — кресла, ковры, торшеры, нагреватели, имеющие несколько «законных» вариантов размещения, предопределяющих и функцию, и облик интерьера (сравните праздник с гостями или семейный вечер в общей комнате).

5. Мобильное наполнение — посуда, книги, инструменты, игрушки, одежда и т. д., — которое может оказаться в самых неожиданных местах комнаты, хотя для него существуют и свои привычные варианты (посуда в шкафу либо на столе, игрушки в детском уголке или в месте для игр и т. п.).

Все пять групп играют в формировании среды двоякую роль: а) становление пространственной структуры и б) декоративное обогащение некоей начальной картины. И чем стабильнее оборудование, тем активнее его пространственная роль, а чем мобильнее, тем важнее декоративное содержание. В функциональном плане устойчивые компоненты образуют «каркас» протекающей здесь деятельности (предназначенность данного места в определенные часы суток конкретному назначению, что составляет опору образа жизни потребителя), «передвижные» приспособляют коренные комбинации функций и характеров проживающих к нетиповым вариантам их поведения. Также переплетаются в жизни и в проектировании способы совместной компоновки всех пяти групп: постоянные места мобильных элементов зависят от расстановки приставного оборудования, соединение встроенных форм с архитектурной базой должно предусматривать разные возможности перестановки стационарного или мобильного наполнения.

Поляризация средового наполнения по признаку «стабильности» и «мобильности» сказывается не только на размерах, сроках амортизации и других «физических» характеристиках, что уже важно для проектирования. Имеет она смысл и с чисто «художнических» позиций. Например, гибкое использование всей гаммы габаритов «стабильного» и «мобильного» оборудования помогает формировать масштабность интерьера. Ибо чем «неподвижнее» элемент наполнения, тем ближе он по масштабному воздействию к крупным членениям пространства, чем динамичнее его статус, тем чаще он олицетворяет микромасштабы среды. А сознательное исключение из теоретически возможной палитры масштабов интерьера какого-либо из уровней — «стационарного» или «мобильного» — усиливает оставшиеся масштабные ощущения.

Сходным образом градуируется и шкала эмоциональных оценок элементов наполнения, хотя здесь «чувственные» категории реже совпадают с показателями подвижности — слишком зависит эмоциональный образ предметной формы от ее внешнего вида — окраски, размера и пр. Но в принципе, чем жестче, консервативнее роль данного компонента в средовом контексте, тем спокойнее становится образ среды. И наоборот, подвижные, «свободные» предметы и вещи снимают с него черты устойчивости, но делают его декоративнее, привлекательнее.

Наконец, то же распределение ролей заметно и при формально-композиционном анализе средовой структуры: обычно более устойчивые элементы становятся главными в композиции, а подвижные довольствуются положением «ассистентов» стабильного ядра.

Этот ряд обстоятельств смыкается с еще одной важной особенностью средовых объектов и систем — они, в отличие от архитектуры, произведений предметного и графического дизайна, динамичны, меняются во времени и функционально, и физически, не теряя, однако, качеств среды.

Первая позиция связана с очевидной деформацией образа объекта. В квартире один настрой существует в будни, другой — в дни семейных торжеств; перестраивается система средовых впечатлений с изменением состава, возраста ее членов; в театральном зале приподнятая атмосфера вечернего спектакля наутро сменяется деловым характером репетиционной работы и т. д. Этим видам перемен присущ повторяющийся ритм — суточный, сезонный. Нередки и такие варианты, когда в пространстве, предназначенном для определенных функций, разворачиваются совсем другие действия: манифестация вытесняет магистрали транспортные потоки, территория стадиона отдается торговой ярмарке или выставке.

Очевидно, что соответствующие приспособления среды к новой функции почти никогда не затрагивают ее пространственное тело, а осуществляются за счет специального или временного оборудования — как стационарного, так и мобильного.

Иное дело, когда среда претерпевает необратимые физические изменения — как позитивные, так и отрицательные. Например, вызванные обстоятельствами ее формирования (реконструкции) или деградацией ее систем. В этом случае различают объекты формирующиеся — обладающие только частью своих будущих структур (например, не до конца обставленная только что заселенная квартира) — и стабильно функционирующие. Последние практически идеально приспособились к своему назначению, имеют полный комплект оборудования и декоративного оснащения и не рассчитаны на перемены, в т. ч. внешнего вида, кроме незначительных косметических.

Разница этих состояний существенно отражается на наборе используемых в композиционной структуре компонентов среды — он всякий раз зависит от конкретных задач и условий эксплуатации. Не последнюю роль здесь играет возможность использования в качестве ведущих элементов композиции как «стабильных», так и «подвижных» слагаемых средового комплекса.

Приведенные положения соответствуют работе не только с интерьерами жилых и общественных зданий с их относительно небольшими габаритами. Они действенны и для другого масштабного крыла среды обитания — градостроительного. Здесь, несмотря на многократное увеличение размеров системы, типология форм ее наполнения подчиняется тем же критериям «участия» в деле формирования среды: постоянные формы примыкают к пространственным факторам, подвижные определяют структуру и адаптационные возможности средовой ситуации.

Однако размер объектов городской среды накладывает свой отпечаток на эти закономерности. В «городских интерьерах» картина фактически расчленяется на гигантскую «емкость», образованную массивами зданий и зелени, и заполняющий ее на уровне земли слой дизайнерского оборудования, машин и людей, насыщающий среду жизненным содержанием, т. е. здесь заведомо существуют два «несоединяющихся» масштабных уровня. Кроме того, меняется точка отсчета масштабных и эмоциональных конструкций — они сравниваются не с человеком, а с крупными элементами среды — машинами, деревьями и т. д. При этом из восприятия городского пространства почти исчезают столь важные для интерьеров компоненты вещного наполнения — книги, посуда и пр. В городе они играют активную роль только при непосредственном контакте с ближними планами.

Но все эти отличия не меняют принципа: оборудование и наполнение в среде различаются не столько назначением, сколько показателями стабильности и подвижности, которые определяют их способность вступать в разного рода пространственные комбинации между собой и с исходной пространственной основой. Комбинации, которые создают — масштабом, степенью мобильности, силой единства с архитектурной базой — эмоционально-художественный климат средовых комплексов, становящийся, таким образом, во-первых, прямым результатом композиционной деятельности проектировщика, а во-вторых, интегральным признаком степени гармоничности средового решения.

Исправление и преобразование схемы визуальной организации средового объекта

Варианты проектных деформаций средовой системы в процессе проектирования. Масштабная координация. Кардинальные изменения композиционной структуры. Взаимосвязь средств корректировки средового решения

Из предыдущего материала видно, что алгоритм средового проектирования складывается из взаимодействия композиционных и гармонизационных проработок, представляющих две стороны единого процесса дизайнерского творчества.

Первая фаза этой работы призвана преобразить условия проектной задачи в принципы ее решения, создать из описания потребности модель материально-пространственного объекта, ее удовлетворяющего. Причем ее визуальные параметры обретают статус признаков произведения искусства. И первый из них — композиционная структура — становится основным приоритетом этапа.

Вторая фаза посвящена детальной прорисовке композиционных предложений, в ходе которой автор неизбежно корректирует часть визуальных параметров. Прежде всего ту, что мешает восприятию композиции. Т. е. на этой стадии стержнем процесса становятся гармонизирующие мероприятия. И хотя в обоих случаях технологические принципы проектных действий одинаковы — речь идет о сознательной обработке формы слагаемых средового комплекса — нацеленность этих действий различна.

Обе задачи — композиция и гармонизация — реализуются двумя подходами к визуально-процессуальным формам:

- частичное исправление в принципе устраивающих автора решений, додумывание и доделывание принятой к исполнению композиционной схемы;
- кардинальное преобразование сложившегося в натуре или в проекте предметно-пространственного строя, придание ему новых визуальных, а значит, и эмоциональных качеств и состояний.

Первый путь уточняет выбранную компоновочно-композиционную идею, второй означает ее весьма существенную подмену. Понятно, что из-за многоуровневого строения среды автор, работая над одним и тем же объектом, может на разных уровнях и в разных сферах его формирования

использовать оба подхода, что делает дизайн среды весьма свободным видом творчества, т. к. гармоничность его продукции в равной степени достигается и за счет работы с пространственной основой среды, и при проектировании ее предметного слоя.

Правда, технологии согласования этих визуально-содержательных уровней чрезвычайно самобытны, ибо различны геометрические основы формообразования в архитектурном и предметном дизайне, а синтез их визуальных черт идет не по линии «консенсуса» в орнаментике, фактурах или пропорциях, а по совсем другим законам. Например, можно использовать в построении ансамбля только часть из 5 принципов гармонизации, больше полагаясь на фундаментальные свойства композиции: безусловное главенство визуальных форм и функционального содержания в доминантном элементе, активное выявление композиционных осей, поиск соответствия в масштабных уровнях и т. п.

Только в этом случае можно свести несводимые в обычных условиях формы средового комплекса к одному «ансамблевому» знаменателю. Причем «читаемость» конечного решения во многом будет зависеть от того, как художник разложит композиционную структуру на зрительные комбинации. Например, если контрастные по стилю дизайнерские компоненты будут сравниваться в предметных цепочках и группах, а объемно-пространственные построения (и дизайнерские в том числе) будут рассматриваться в пределах «архитектурных» взаимодействий.

Это общее положение сильно осложняется неоднородностью функционально-образной природы предметного наполнения и систем оборудования, что резко дифференцирует их эстетические возможности.

Наиболее мощным средством формирования и исправления композиции средового объекта является его технологическое оборудование, реализующее базовый функциональный процесс. Оно формирует не только объемно-пространственные комбинации наполнения, нередко заслоняющие визуальный строй архитектурной основы, но и привносит в образ среды эмоциональный климат, характерный для данного процесса. При этом облик такого оборудования часто содержит весь арсенал художественных средств формирования средовых ощущений — от светопластических и размерных характеристик до кинетических и аудио свойств.

Скромнее потенциал элементов наполнения, носящих общее название визуальные коммуникации — они формируют прежде всего информационные показатели (направление движения, его скорость, места узлов пересечения и перераспределения потоков и пр.). Но внешний вид этой группы средств столь активен, что часто они «перевешивают» в облике среды роль других ее компонентов.

По-своему участвуют в преобразовании среды отделочные материалы. И здесь чисто декоративные возможности — чередования цвета, прорисовка членений, усиление яркости — дополняются «функциональными»: появляется «мягкость» контакта с ковровыми, текстильными фактурами, «отталкивающий» эффект зеркальных, полированных поверхностей, возникают неожиданные прочтения одного и того же материала при разных возможностях его восприятия.

Совершенно исключительна в среде роль декоративной составляющей — украшений, предметов арт-дизайна, облика функционально необходимых мебели, штор, посуды, орнаментов на ограждающих поверхностях. Часто именно ее воплощение составляет генеральную линию формирования средовой ситуации, причем относительно независимую от функционального назначения носителей декоративного начала.

И все это — не считая возможной корректировки собственно функциональных процессов, которая может создавать совершенно новые условия восприятия зрительных образов, работавших раньше в других эмоционально-функциональных обстоятельствах.

Наиболее ярким примером «корректировочных» мер гармонизации среды является ее масштабная координация, иначе говоря — уточнение масштабности средового комплекса.

Напомним, что чувство масштабности базируется на точности восприятия масштаба (размера) деталей и фрагментов среды, подводящего

зрителя к представлению о значимости объекта в целом. При этом чем больше в композиции разного рода деталей, тем она кажется измельченнее, подробнее. Большое количество слагаемых иллюзорно увеличивает размер целого, а отсутствие членений или деталей делает размер целого неизвестным, неопределимым.

Навязывая среде тот или иной масштаб, т. е. формируя чувство ее масштабности, архитектор-дизайнер в конечном счете работает «на эмоцию», превращая ее в конкретный зрительный образ.

Инструментом влияния на восприятие масштабности является выборочное наложение нескольких классов понимания размерности элементов среды, от «меньше человека» до «не имеет прямых с ним связей». Например, сопоставление масштабов, присущих архитектурной основе, и тех, что отмечают габариты ее оборудования. В тех случаях, когда проектировщик хочет подчеркнуть идеи величия, парадности, он будет «выпячивать» сверхкрупные размерные характеристики, затушевывая, убирая мелкие членения. А если будут стоять цели смягчения, гуманизации — на первый план выйдут размерности, близкие человеку.

При этом к чисто размерным характеристикам дизайнерских компонентов добавляется их функциональный смысл, и они становятся не просто «указателями масштаба», но и знаками деловых и процессуальных связей, эмоциональными и даже идеологическими символами. Тем более что элементы оборудования могут выполнять и другие композиционные роли: корректировать цветовую гамму, образовывать ритмические последовательности, исправлять пропорции, т. е. отвечать всему спектру задач гармонизации произведения средового искусства.

Когда возможности корректировочных мероприятий для достижения нужных автору эмоционально-художественных целей оказываются недостаточны, в силу вступают приемы активного преобразования композиционной структуры средового комплекса. Часть их названа ниже.

1. Внесение новой доминанты — решение, весьма распространенное в практике проектирования. В этом случае к сложившейся системе элементов добавляется новый, превосходящий по силе и значимости все существующие, «забывающий» их воздействие и потому перестраивающий весь порядок композиционных соподчинений.

Отмечают два варианта этого приема: а) «новое строительство» на условно свободном месте, без ломки сложившихся форм среды; б) «реконструкция», серьезная переделка одного из имеющихся в наличии композиционных элементов. При этом композиция либо полностью изменяется, либо активно деформируется, приобретает иное художественное содержание.

2. Объединение совокупности объектов или пространств с разными эмоционально-художественными характеристиками за счет системы одинаковых (или близких по облику) акцентных элементов, обобщающих «случайный» исходный строй. В этом приеме «физический» объем вносимых изменений, как правило, много меньше общей массы существующих объектов. Но он, будучи однородным по впечатлению, принципиально перестраивает композиционную структуру, подчиняя индивидуальные различия прежних акцентов более крупному «порядку считывания» ансамбля в целом.

Новые включения могут, тиражируя заметные черты существующих компонентов комплекса, создавать общность новой системы с помощью старой; могут, вводя активное чередование новых форм с разнообразием прежних, преобразовать беспорядочное скопление в единый ритм; могут небольшими достройками «успокоить» высотные разночтения, создать у разных фасадов общий уровень насыщения деталями и членениями и т. п. Но все эти предложения опираются на принцип максимального сохранения своеобразия сложившихся элементов комплекса, что делает данный прием чрезвычайно действенным при реконструкции или при организации в среде специальных временных мероприятий.

3. Развитие, обогащение сложившейся композиционной системы дополнительными для исходной ситуации средствами выразительности. Этот прием также принадлежит к числу «реконструктивных», но здесь используются разные способы усиления имеющейся художественной схемы — внесение новых пластических элементов вместо старых, изменение цвета, использование ландшафтных включений и т. д. И в том числе — деформация, искажение формы хорошо знакомых зрителю образных или тектонических конструкций.

«Неоправданному», волевому изменению могут подвергаться разные признаки исходной формы: пропорции, силуэт, соотношения материалов, тектонические связи. Но в этом варианте часто преследуется цель не

столько совершенствования прежней схемы, сколько ее переосмысления. Таким образом, сохраняя в новой системе или отдельные узнаваемые элементы старой, или принципиальную «формулу» их соединения в целое, можно «расшатать» отношение зрителя к привычному, приучить к неординарным художественным конструкциям.

В средовых объектах и системах все приемы преобразования композиционных схем могут применяться к любым их составляющим — и архитектурным, и дизайнерским. Причем в ряде

случаев дизайнерское начало создает для новой художественной схемы более весомые последствия, чем вмешательство в архитектурные свойства.

Именно дизайнерскими средствами достигается выразительность интерьеров Ч. Макинтоша, где странные, почти карикатурные формы мебели и настенного декора образуют неповторимую атмосферу «тревожной комфортности» рубежа веков.

Меры гармонизации являются мощнейшим инструментом выстраивания эмоционально-содержательной конструкции средового ансамбля. Здесь впечатления от элементов оборудования, индивидуальные уже в силу особенностей их предназначения, сопоставляются с контрастными им образными характеристиками архитектурных компонентов. Возникает нужное средовому климату сращивание тяготеющих к постоянству впечатлений от архитектуры, символизирующей мир идей — с гибкими и своенравными чертами предметного наполнения, которое в конечном счете определяет уровень «человечности» контактов среды и потребителя.

Разумеется, возможны и другие по смыслу сочетания — легкость архитектурных конструкций может служить фоном для солидных, массивных форм и объемов мебели, нередко комбинации близких по образу «оболочек» и «наполнения». Но всегда чисто визуальные сопоставления от компонентов среды, разных по происхождению, художественному замыслу и производимому эффекту, будут тут же дополняться сравнением их прагматических качеств, что придает общей средовой атмосфере особую глубину и многозначность.

С позиций технологии проектирования это означает желательность составления нескольких вариантов такого рода сочетаний. Их сравнение и выбор комбинации, максимально отвечающей авторскому представлению о содержании средового объекта, завершает эскизное, «предрабочее» проектирование — ту стадию проектного процесса, когда закладывается художественный стержень комплексного формирования средового организма — образ или атмосфера среды.

Формирование эмоционального климата среды.

Эмоциональная структура, ее виды и особенности формирования. Свобода и иерархия проектных действий. Технологии дизайна среды

Рассмотрение порядков и результатов средового проектирования показывает, что все они в конечном счете интегрируются в характере одного из ведущих признаков средового образа — эмоциональной ориентации средового объекта. Это одна из важнейших сторон содержания произведения средового дизайна, напрямую поддающаяся сознательному проектированию. В процессе работы над проектом эмоциональный смысл будущего комплекса как бы угадывается художником, затем, по мере развития проекта, вызревает, уточняется, шлифуется до деталей и в конце работы предстает внутреннему взору автора как сложная перетекающая система разного рода впечатлений, вместе вызывающих у зрителя нужный проектировщику отклик. Противопоставляя друг другу чувства контрастные (печали и радости, движения и покоя), складывая однонаправленные ощущения (возвышенного, парадного, праздничного), художник суммирует их, используя и архитектурные, и дизайнерские средства выразительности, в единую идейно-эмоциональную конструкцию — образную суть среды.

Эмоциональная структура может строиться во времени (праздник, музей, выставка) и в пространстве (интерьер цеха, квартиры, городской площади).

В первом случае структурная последовательность средовых впечатлений будет формироваться «по законам театра», где существуют два типа эмоционального взаимодействия — «узловой» и «линейный».

Одно — «мизансцена» — представляет собой относительно компактное пространственно-временное образование, концентрирующее возбуждения от восприятия обстоятельств средового действия и его прямых участников. Эмоциональная информация «мизансцены» воспринимается по принципу моментального кругового обзора впечатлений от предметно-пространственной ситуации, мгновенного вычисления среди них главных и второстепенных компонентов, оценки их выразительности и смысла в виде акцентно-доминантной системы данного «узла».

Другой тип — «фабула», цепочка подобных эмоционально-содержательных комбинаций, растянутая по пространственно-временной (если речь идет о движении вдоль улицы, о музейном маршруте и т. п.) или по временной оси (если проектируется праздник или митинг в границах одного пространства). Тут «театральность» композиционных приемов еще заметнее: художник (и зритель) рассматривает «перечисление» разных по эмоционально-художественному состоянию узловых композиционных комплексов, где каждый последующий призван либо подчеркнуть, либо развить и

усилить свойства предыдущего. И так — пока не будет создана «линейная» композиционная структура, собирающая в целостность узлы разного ранга и типа.

В «пространственных» вариантах эмоциональных структур роль «временных» сопоставлений чувственных состояний почти незаметна, особенно в небольших по габаритам помещениях (комната, квартира, класс и т. д.). Но чем больше размер интерьерного комплекса, чем сложнее его визуальная организация, тем чаще и здесь приходится прибегать к приемам раздельного восприятия единичных узлов во времени. На большой городской площади зритель невольно сравнивает эмоциональный мир средовых комбинаций переднего плана и тех ощущений, которые характерны для удаленных от него частей ансамбля, рассматривая эти фрагменты среды по несколько раз попеременно. В сложных по конфигурации пространствах такие же порядки попеременной концентрации внимания используются глазом для оценки кардинально отличающихся обликом мест среды; так же наше сознание оценивает эмоциональное «давление» от разноречивых по стилю слоев средового организма, например, архитектурной основы и предметного наполнения.

Но в любом случае конечная эмоциональная структура будет формироваться в соответствии с задуманной автором «ярусной» схемой взаимодействия работающих здесь впечатлений, где эмоциональные параметры «нижних этажей» — наборов бытового оборудования, «частных» реакций на комфортные характеристики и т. п. — будут поправляться, перекрываться или, наоборот, активизироваться настроениями, возникающими на «верхних этажах»: от облика помещения в целом, от сравнения расположенных рядом уголков перетекающих пространств и т. п.

Формализация, сведение такого рода представлений в некую условную схему — одно из мощнейших средств проектного анализа. Это хорошо известно проектировщикам. Именно с этой целью они разработали различные формы предъявления проектного материала: иллюминированные планы, развертки, чертежи плафонов. Аналогичную роль играют перспективы и макеты. Надо только научиться видеть в них не демонстрационный материал, рассчитанный на заказчика (хотя и этот аспект очень важен), но главным образом — инструмент проверки выразительности и точности собственных идей.

Осознанием эмоциональной ориентации теоретически завершается эскизное проектирование средового объекта. Однако в реальной работе отмеченная последовательность постановки и решения «внутрипроектных» задач далеко не всегда проступает столь очевидно. Таковы особенности проектного творчества: на разных этапах работы, иногда даже неожиданно для автора могут появиться новые идеи и предложения, «ломающие» эти условные порядки.

Больше того, одно из свойств средового проектирования — отсутствие жесткой иерархии как степени важности слагаемых среды (когда в конкретной ситуации доминантой образа становятся то пространственные проработки, то облик оборудования и т. д.), так и приемов разработки проекта (на одной стадии преобладают композиционные задачи, на другой — аналитические или гармонизационные) — не позволяет даже рекомендовать единую для разных вариантов работы последовательность проектных действий.

Но знать о существовании такой «идеальной» цепочки надо. Она не позволит автору «проскочить» мимо важных аспектов совершенствования проектного решения. Другими словами, речь идет не о догмах технологической организации проектного процесса, а о принципах методологии проектирования, раскрепощающих авторское сознание и обеспечивающих максимальную свободу дизайнерского творчества.

В искусстве слепое следование каким-либо жестким алгоритмам или регламентам чревато следствиями, противоположными поставленным целям. Ведь главная цель произведения искусства — выразить новое содержание в новой форме — в образе, комбинации ощущений. А в искусстве средоформирования — еще и создание новых оттенков в образе жизни человека, семьи, общества.

Иначе говоря, скрытая пружина деятельности художника, проектировщика, дизайнера среды — не подчинение нормам и правилам, а их нарушение, поиск неизвестного в жизни, в искусстве, в себе чтобы избежать непроизвольного повторения чужих творческих результатов. А для этого надо знать эти правила и уметь их выполнять, иначе нарушения будут бессмысленными и неконструктивными.

Но один закон средового проектирования — закон комплексности формирования средовых объектов и систем, иначе говоря, попеременного учета ведущих факторов их становления — надо соблюдать неукоснительно. Для этого в ходе работы надо все время менять точки приложения творческих усилий, переходя от анализа процессуальной основы среды к созданию

пространственных условий ее реализации или комплекса средств ее оснащения; надо уметь различать разные смыслы задуманных компоновочных структур, представляя их то в виде композиционной схемы, то в качестве эмоциональной или масштабной конструкции; надо все время сверять получающиеся результаты с критериями целостности, выразительности, комфортности и т. д.

Контрольные вопросы

1. Охарактеризуйте типологию среды
2. Что такое «предметные» интерьеры?
3. Сравните два средовых объекта — жилую комнату и театральный зал.

2. Структурность как формообразующий принцип проектной деятельности

Геометрическое формообразование объектов является одним из основных методов проектирования объектов дизайна и раскрывает большие возможности создания новых форм.

Анализ и изучение геометрического формообразования объектов развивает в рамках подготовки будущих дизайнеров основные способы мыслительной деятельности (сравнение, сопоставление, анализ, синтез, обобщение, систематизация) и всех профессионально направленных видов памяти.

Общеизвестно, что форма отражает целесообразность существования и назначение проектируемого объекта – его эстетичность и функциональность. Под формой предмета понимают его пространственное строение, организацию геометрических и материальных отношений всех его элементов и частей: точек, линий, поверхностей.

Рассмотрим примеры образования поверхностей и геометрических тел как структурообразующие основы создаваемого объекта.

Поверхностью называют геометрический образ, полученный в результате движения какой-либо линии (образующей) непрерывно перемещающейся в пространстве определенным образом. Если линия вращается вокруг оси, то она образует поверхность вращения.

К поверхностям вращения относят следующие геометрические тела: сфера, цилиндр, конус, тор. Отметим, что названные геометрические тела можно представить, как тела, полученные в результате вращения плоского контура (прямоугольник, треугольник, круг) вокруг оси вращения, которая может быть стороной прямоугольника, диаметром круга, катетом треугольника.

Наряду с поверхностями вращения существуют многогранные поверхности – пирамидальные, призматические. Рассмотрим образование названных поверхностей.

Если прямая линия (образующая) перемещается параллельно своему исходному положению или проходит через какую-либо неподвижную точку пространства – вершину, то образуются линейчатые поверхности.

Если при образовании многогранной поверхности движение образующей задано по замкнутой ломаной прямой (треугольник), то поверхность называется треугольной призмой.

На основе многогранных поверхностей формируются геометрические тела. Рассмотрим структуру правильных многогранников («тела Платона»), поскольку они входят в группу «базовых» форм, образующих различные смысловые и формальные конструкции. Названные тела имеют грани в виде правильных и равных многоугольников, равные углы при вершинах, около каждого из них можно описать сферу.

Применение вариативного комбинирования названных форм дает возможность образования системы новых объектов.

Необходимо подчеркнуть, для выбора из эмпирического многообразия целостных объектов, выявления главного и исключения случайного весьма актуально применение метода проб и ошибок. Суть данного метода заключается в простом переборе возможных вариантов направляющих и образующих.

Геометрическое формообразование успешно реализуется с учетом средств композиции, которые положительно влияют на важные свойства образа, системность, структурность и целостность проектируемого объекта. Рассмотрим применение средств композиции в процессе проектирования объектов: ритм, симметрия, пропорция и пропорциональность, комбинаторика.

Подчеркнем, что геометрическое формообразование с применением «базовых форм» (куб, призма, пирамида, конус, цилиндр, шар) предполагает в процессе проектирования использование

различных приемов. Они следующие: вычитание, сложение, дробление, срез, сопряжение и т.д. Рассмотрим морфологические свойства формы проектируемого объекта.

Подчеркнем, что каждый элемент формы структурно связан с другими внутри целого. Элементы формы представляют собой разработанные модули.

Морфологическая пространственная структура анализируемых объектов образована сложением и вычитанием составляющих «базовых форм» - модулей, где заданы направления проектирования: величины, положения, схема расположения элементов.

Геометрическое формообразование предполагает создание устойчивых объектов из «базовых форм». Они могут выполняться путем трансформации исходного модуля, вычитания (удаления) модулей такого же типа и проектирование облегченной формы.

В процессе создания и преобразования формы применяют прием чередования, который заключается в определенном равномерном повторении двух или несколько элементов.

Прием дробления заключается в разделении объекта на несколько самостоятельных однородных частей. Применение названного приема обеспечивает быструю и удобную замену элементов, проектирование сборных и разборных конструкций. Заметим, что методы (проб и ошибок, унификации, гирлянд случайностей и ассоциаций, морфологический, контрольных вопросов и т.д.), применяемые при проектировании новой формы являются своеобразной стратегией этого процесса. Рассматриваемые приемы принимаются в процессе создания нового объекта в качестве тактического инструмента, дающего широкие возможности, вариативность формообразования. Выбор приема, его методическая ценность определяются спецификой и сложностью объекта проектирования.

Рассмотрим прием геометрического формообразования объекта на основе построения параметрического размерно-подобного ряда (типоразмерного, унифицированного). Названный прием предполагает определение совокупности числовых значений базовых параметров проектируемого объекта (или выбор существующих значений параметрического стандарта).

При построении размерно-подобного ряда может быть использована арифметическая или геометрическая прогрессия. В результате получаются возрастающие или убывающие морфологические структуры. Все это существенно облегчает и обогащает поиск композиционного и стиливого единства проектируемых объектов.

Положение составляющих элементов в них может изменяться (трансформирующиеся ряды), не меняя самого принципа построения ряда. Такой прием используют, например, в решении комплекта посуды для туриста. Компактность комплекта достигается особым порядком построения: уменьшением формы так, чтобы она могла быть вложена в другую форму (прием матрешки). Схема построения модульной структуры может быть представлена решетчатой структурой (вкладываемые объемы), в основании которой последовательно вписаны треугольники, квадраты, круги и т.д.

Особое внимание при проектировании нового объекта необходимо уделить преобразованию положения и ориентации элементов объекта в пространстве.

Под изменениями положения объектов в пространстве понимается последовательное перемещение предмета параллельно одной или нескольким осям координат. Под изменением ориентации в пространстве понимается поворот (вращение) элемента относительно его собственной оси на определенный угол.

Прием изменения формы заключается в переходе от плоских геометрических фигур к объемам, от прямолинейных поверхностей к криволинейным, от прямоугольных многогранных поверхностей к цилиндрическим и сферическим.

Рассмотрим примеры изменения формы объекта способом пересечения поверхностей секущей плоскостью. При рассечении боковой поверхности конуса вращения можно получить различные линии, называемые коническими сечениями (все виды кривых второго порядка): окружность, если секущая плоскость перпендикулярна оси вращения конуса; эллипс (замкнутая кривая), если секущая плоскость наклонена к оси вращения и пересекает все образующие конуса; параболу (незамкнутая прямая), если секущая плоскость параллельна какой-либо одной образующей конуса; гиперболу (незамкнутая прямая), если секущая плоскость параллельна двум образующим конуса; две прямые, если секущая плоскость проходит через вершину конуса. В процессе проектирования форм возможно исследование следующих сочетаний элементов: пассивная связь (осуществляется посредством дополнительного элемента); активное соединение (два сочетаемых элемента, связанных непосредственно, причем форма одного из них является продолжением другого)

При рассечении боковой поверхности цилиндра можно получить следующие фигуры сечения: эллипс, если секущая плоскость наклонена оси вращения; круг, если секущая плоскость перпендикулярна оси вращения (нормальное сечение) ; прямоугольник, если секущая плоскость параллельна оси вращения (пара параллельных прямых).

При рассечении сферы плоскостью всегда получают круг, Однако проекции этого сечения могут изображаться: отрезком прямой линии, окружностью, эллипсом, прямой.

Вместе с тем, изучение геометрических особенностей поверхностей раскрывает значительное разнообразие вариантов по созданию новых форм. Представляет особый интерес формообразование на основе поверхностей параболоида вращения, гиперболоида вращения (однополостного и двуполостного), эллипсоида вращения, коноида, винтовых поверхностей.

Параболоид вращения образуется вращением параболы вокруг ее оси. Однополостный гиперболоид вращения образуется вращением гиперболы вокруг ее мнимой оси. Двуполостный гиперболоид вращения образуется вращением гиперболы вокруг ее действительной оси.

Эллипсоид вращения образуется вращением эллипса вокруг его оси.

Винтовые поверхности образуются при винтовом движении некоторой линии (образующей). Под винтовым движением понимают совокупность двух движений - вращательного вокруг некоторой оси и поступательного, параллельного этой оси, пересекающейся с осью вращения группы винтовых поверхностей относят поверхности винтового цилиндриоида, прямого и наклонного (или архимедова) геликоида, коноида.

Геликоидом (линейчатой винтовой поверхностью) называется винтовая поверхность, образующая которой является прямая линия .

Геликоид называется прямым, если прямолинейная образующая пересекает ось под прямым углом. Наклонный геликоид (или архимедов) отличается от прямого тем, что его образующая пересекает ось геликоида под постоянным углом, отличным от прямого (см. прил.). Коноид образуется движением прямолинейной образующей по двум направляющим, из которых одна - кривая, а другая - прямая линия.

Анализ линий пересечения поверхностей вращения дает возможности применения их динамики для образования эстетически выразительных объектов.

Линия пересечения кривых поверхностей в общем случае представляет собой пространственную кривую, которая может распадаться на две и более составляющие (могут быть плоскими кривыми). Линию пересечения двух поверхностей строят по ее отдельным точкам (см. прил.). Общий метод построения этих точек является способ поверхностей-посредников. Пересекая заданные поверхности вспомогательной плоскостью, определяют линии пересечения ее с данной поверхностью. В пересечении этих линий получают точки, принадлежащие искомой линии пересечения. Вначале определяют проекции характерных точек, которые могут быть получены без вспомогательных построений, затем находят положение промежуточных точек.

Наиболее часто в качестве поверхностей-посредников применяют плоскости и сферы. В зависимости от этого различают следующие способы построения точек линий пересечения двух поверхностей: способ вспомогательных плоскостей и способ вспомогательных сфер. Применение одного из этих способов зависит от типа поверхностей и их взаимного расположения.

Способ вспомогательных проецирующих плоскостей применяют, когда обе пересекающиеся поверхности возможно расечь по графически простым линиям некоторой совокупностью проецирующих плоскостей.

Способ вспомогательных сфер можно применять при построении линии пересечения таких поверхностей, которые имеют общую плоскость симметрии, расположенную параллельно какой-либо плоскости проекции.

Геометрическое формообразование предполагает применение многогранных поверхностей в качестве аппроксимирующих, т.е. происходит замена криволинейных поверхностей плоскогранными. Изображают названные поверхности на плоскости в виде проекций многогранников (двадцатигранника или стовосьмидесятигранника), вершины которых лежат на сферической или цилиндрической поверхности. Грани названных геометрических тел состоят из равнобедренных треугольников.

Рассмотрим пересечение многогранников с плоскостью. Сечением многогранника плоскостью является многоугольник, вершины которого есть точки пересечения ребер многогранника с секущей плоскостью, а стороны являются отрезками прямых – линиями пересечения

граней с этой плоскостью. Число сторон многоугольника равно числу граней многогранника, пересекаемых секущей плоскостью.

Геометрическое формообразование объектов дизайна часто проектируется на основе взаимного пересечения многогранников. В общем случае многогранники пересекаются по некоторой пространственной замкнутой ломаной линии. Стороны ломаной образуются в результате пересечения граней одного многогранника с гранями другого. Вершинами ломаной являются точки пересечения ребер первого многогранника с гранями второго и ребер второго многогранника с гранями первого.

При выполнении конструкторской документации к проекту рассматриваемой формы необходимо знать, что проекции ломаной могут находиться только в тех границах, в которых проекция одного многогранника налагается на проекцию другого.

Фундаментальной категорией, определяющей процесс создания новой формы, является цель проекта.

От цели зависит содержание процесса, используемые методы и средства. В каждом конкретном случае устанавливается некоторое равновесие решений, реализующих поставленные цели. Несмотря на множество факторов, влияющих на принятие решения, существенную роль играют объективные свойства формы, обусловленные ее геометрией, размерами, положением в пространстве, пропорциональным соотношением элементов и их взаимосвязями.

В связи с этим изучение основ геометрического формообразования необходимо систематически сочетать с выполнением упражнений и проектов на репродуктивном, исследовательском и творческом уровнях. Их содержание должно быть направлено на отработку способов и приемов формообразования новых объектов, развития образного мышления и проектной культуры.

В основе комбинаторно-модульного проектирования лежит поиск, исследование и применение закономерностей вариантного изменения пространственных, конструктивных, функциональных и графических структур, а также способ проектирования объектов дизайна из типизированных элементов.

Основой комбинаторно-модульного проектирования является модуль. Также он является средством гармонизации целого. В дизайне модуль – это величина, принимаемая за основу расчета размеров, какого-либо предмета, машины или сооружения, а также их деталей, узлов и элементов, которые всегда кратны избранному модулю. Модуль как исходная единица измерения, которая повторяется и укладывается без остатка в целостной форме, известен во всех сферах человеческой деятельности. Нужно отметить, что применение модуля несет и художественное начало.

В связи с этим рассмотрим понятие модуля. «Модулем» (от лат. *modulus* — маленькая мера) называют единицу измерения, которая служит для придания соразмерности всему сооружению или его частям.

Для глубокого понимания основ комбинаторно-модульного проектирования и его актуальности в современности, представляется необходимым провести исторический анализ возникновения модуля и развитие опыта его применения человеком.

С точки зрения классической архитектуры, в качестве модуля принимался радиус колонны у её основания. Размеры различных элементов здания — например высота колонны, ширина и высота окна или портала — устанавливались соразмерно этой единице. Витрувий, римский зодчий 1 в. до н.э., в своем трактате об архитектуре писал, что пропорция есть соответствие между членами всего произведения и его целым — по отношению к части, принятой за исходную, на чем и основана вся соразмерность, и соразмерность есть строгая гармония отдельных частей самого сооружения и соответствие отдельных частей всего целого одной определенной части, принятой за исходную.

Стоит отметить, что есть и другие, не менее значимые примеры модульности в жизни. Со времен древней Греции к нам пришло выражение «Человек есть мера всего». Такие единицы измерения, как косая сажень, пядь, фут и т. п. также произошли из физических характеристик человека. Исходя из этого сам человек есть модульная система. Если за модуль взять голову, то рост человека обыкновенного можно выстроить 7 головами. Причем на расстояниях, кратных такому модулю, мы можем определять ключевые точки построения человека.

В том числе метрическая система, которую мы используем, тоже является модульной. Один метр состоит из ста модулей «сантиметр», который тоже в свою очередь можно расчленить на более мелкие модули.

Кроме того, и в самой природе заложены структурные принципы построения (линейные структуры повторяются в строении русла реки с притоками, в морозном узоре, в звездном небе, клеточном строении живой ткани, кристаллических образованиях и т. д.).

Стоит отметить, что при проектировании дизайнерами часто за основу формы модуля берется квадрат. Квадрат очень удобный модуль. Он широко используется в современной мебельной промышленности, в особенности, при конструировании сборной мебели. Двойной квадрат издавна известен как модуль традиционного японского дома, где размеры комнат находились в соответствии с тем, сколько раз уложится на полу циновка-татами, имеющая пропорции двойного квадрата.

Модульное проектирование предполагает конструктивную, технологическую и функциональную завершенность. Примером удачного дизайнерского решения комбинаторного модуля можно считать «Тетра пак». В 1943 г. на шведском предприятии бала внедрена упаковка для молока, представляющая собой комбинаторную объемно-пространственную форму и виде треугольной призмы, полученной из плоского упаковочного материала. В 1958 г. в Дании появилась детская игра-конструктор «Лего», состоящая из ярких модульных элементов.

Сам модуль может быть законченным изделием или являться составной частью изделия, в том числе другого функционального назначения. Одна модульная конструктивная деталь часто используется различных изделиях. Взаимозаменяемость элементов, универсальность конструкций ведет к высокой экономичности производства, позволяет модернизировать устаревшие части изделия заменой отдельных агрегатов, продлевая их срок службы.

Неотъемлемой частью комбинаторно-модульного проектирования является модульная система – совокупность правил расчета и модулей, используемых для этого расчета. В результате применения модульной системы все элементы будут взаимосвязанными. Также важным является выбор способа соединения модулей, особенно, если применяется метод трансформации с целью изменения формы, назначения и ассортимента изделия.

Таким образом, исходя из того что модуль — это единица измерения, установленная для придания соразмерности, то модульная сетка — система пропорций.

Для изучения построения модуля и модульной системы, является необходимым рассмотрение математических закономерностей композиции основанных на рядах чисел. Среди систем пропорционирования, используемых в архитектуре, дизайне, в прикладной графике следует упомянуть системы «предпочтительных чисел» и различные модульные системы.

«Предпочтительные числа» — ряд чисел геометрической прогрессии, где каждое последующее число образуется умножением предыдущего числа на какую-нибудь постоянную величину.

Известна система пропорционирования — так называемые «итальянские ряды», в основе которых лежат первые числа ряда Фибоначчи — 2, 3, 5.

Особое внимание следует уделить рассмотрению комбинаторных принципов формальной композиции, являющихся одним из перспективных методов формообразования.

Комбинаторика – это приемы нахождения различных соединений (комбинаций), сочетаний, размещений из данных элементов в определенном порядке. Комбинаторные (вариантные) методы формообразования применяются для выявления наибольшего разнообразия сочетаний ограниченного числа элементов. Сложность целостной формы, отвечающей множеству требований – функциональных, конструктивных, эстетических и других, затрудняет создание развитых комбинаторных систем «в чистом виде». При проектировании идея комбинаторики выступает лишь в качестве стимула – за основу формообразования берутся те элементы формы, из которых можно создать комбинаторную систему (геометрические, конструктивные, цветовые и др.). Принципиально важным обстоятельством для управления комбинаторным процессом является тот факт, что в комбинаторике всегда присутствуют два начала: постоянное и переменное. Постоянным началом комбинаторики служат идея, концепция или схема, направляющая комбинаторный поиск– концептуальная комбинаторика.

При поиске комбинаторного элемента должны решаться следующие основные задачи: неповторимость разнообразных композиционных приемов, декоративная и эстетическая ценность. Декоративный комбинаторный элемент должен вписываться в любую структуру, быть составной частью композиции. Поиск декоративного комбинаторного элемента на основе геометрических фигур с прямолинейными контурами является наиболее продуктивным. В природе встречаются самые разнообразные геометрические формы. Очень часто природа унифицирует геометрические

конструкции – лепестки цветов, листья деревьев, семена злаков, чешуя рыб, панцири животных. Декоративный комбинаторный элемент на основе природного аналога с криволинейными контурами обладает меньшими формообразующими способностями. Формообразующие способности элементов зависят от их структурного типа (геометрических параметров), от степени регулярности его строения и уровня собственной симметрии. Наименьшие они у круга или криволинейного контура, велики у квадрата, правильного треугольника или прямоугольного контура.

В ряду идей программированного формообразования комбинаторика занимает одно из главных мест. Процесс создания комбинаторных систем может идти разными путями: совершенствование исходных элементов, чтобы получить ряд дискретных конструктивных или композиционных построений; поиск новых конструктивных построений на основе известных элементов и систем связей. Наиболее перспективным для автоматизации видом комбинаторики является формальная комбинаторика – всевозможные операции по изменению морфологических качеств объекта (формы, конфигурации, размеров, расположения частей и т.д.). К числу таких операций относятся:

- перестановки (размещение) частей или элементов целого;
- образование сочетаний элементов и их качеств;
- изменение количества элементов, образующих целое;
- изменение элементной базы (объемных и геометрических деталей);
- изменение материала, фактуры и цвета.

Стоит отметить, что формализация комбинаторных операций придает универсальный характер процедурам гармонизации пропорций помощью подбора соответствующих соотношений и размеров. Комбинаторный анализ – раздел математики, в котором изучаются вопросы, связанные с размещением и взаимным расположением частей конечного множества объектов произвольной формы. Применение формул математической (перечислительной) комбинаторики при определении числа вариантов различных форм и при определении количества связей между элементами системы для линейных одномерных комбинаторных форм повышает эффективность процесса проектирования.

К основным приемам комбинаторного формообразования относятся: комбинирование элементов на плоскости при создании раппортных композиций; соединение типизированных стандартных элементов (модулей) в единой целостной объемно-пространственной форме; комбинирование деталей, пропорциональных членений внутри формы. Главная специфика комбинаторного формообразования состоит в том, что это пространственная комбинаторика, которая подчиняется геометрическим законам, опирается на теорию симметрии и комбинаторную симметрию. Примером прикладного комбинаторного формообразования в полиграфии, колористическим прототипом которого в изобразительном искусстве был пуантализм, может быть применение принципа раstra, позволяющего на основе различных комбинаций точек ограниченной разновидности и определенной (квадратной) сетчатой матрицы получать тональные изображения. В числе компьютерно-комбинаторных задач – автоматизированный способ создания и реализации паркет-орнаментов. Пример паркет-орнамента, составленного из треугольников, приведен на рис. 14. Ключевыми в программах такого рода являются применение режима графической компоновки, определенной номенклатуры исходных элементов переноса и поворота базисного графического элемента. Правила комбинаторной компоновки могут быть различными, в том числе допускающими наложение ячеек друг на друга. Однако для получения плотных плоских многокомплектных раскладок деталей изделий, в частности в швейной отрасли, необходимо добиться, чтобы на произвольно взятой плоскости отношение площади покрытых фигурами (лекалами) участков ко всей площади раскладки было бы максимальным.

Контрольные вопросы

1. Расскажите о геометрическом формообразовании в дизайне
2. Расскажите о комбинаторно-модульном проектировании
3. Назовите примеры удачного дизайнерского решения комбинаторного модуля?

3. Минимализм средств в проектной культуре

Что такое минимализм?

Вообще, минимализм — это широкое понятие, которое употребляется в разных сферах человеческой деятельности. В словаре Merriam-Webster оно определяется как «стиль или техника (в

музыке, литературе или дизайне), которые характеризуются крайне малым количеством элементов и простотой». К каким бы областям ни применялось понятие, оно сохраняет свои базовые отличительные свойства: простота и смысловая насыщенность.

Минимализм как направление в искусстве приобрело особую популярность в Нью-Йорке в 1960е годы, когда художники и молодого, и старшего поколения стали склоняться к геометрически абстрактному стилю в живописи и скульптуре. Идеи этого движения нашли отражение в работах представителей школы Баухаус, общества Де Стейл, такого художественного направления, как конструктивизм, и так далее. Во многих сферах изобразительного искусства ключевой принцип минимализма состоит в том, чтобы оставлять только самые необходимые элементы, тем самым сосредоточивая внимание зрителя и создавая общее ощущение элегантности. Линии, фигуры, точки, цвета, пустое пространство, композиция — всё должно служить определенной цели и быть тщательно организовано. Сегодня мы можем встретить минималистичный подход в самых разных сферах жизни: архитектуре, живописи, фотографии, разных видов дизайна и даже сервировке еды.

«Форма, объем, цвет, поверхность — все это самостоятельные сущности. Не следует прятать их в составе существенно отличающегося целого. Формы и материалы не должны видоизменяться под влиянием контекста», — так сказал Дональд Джадд, американский художник, которого относят к минималистам. Дизайнеры, которые работают в этом стиле, стремятся сделать интерфейсы простыми, но насыщенными, стильными, но не перегруженными. Обычно они используют пустое пространство, цепляющие глаз цвета и сочетания шрифтов, а также многофункциональные детали, чтобы придать простоте элегантность. Перешагнуть черту между простым и примитивным очень просто. Именно поэтому многие дизайнеры не идут на риск и отказываются от этого стиля: кому-то он кажется слишком прилизанным, кто-то не может придумать, как выразить все необходимое малым числом элементов.

Характеристики минимализма.

Основные черты, которые отмечают дизайнеры, говоря о минимализме, включают:

Простоту

Ясность

Выраженную визуальную иерархию

Большое внимание к пропорциям и композиции

Функциональность каждого элемента

Много пустого пространства

Меньше деталей и больше внимания к каждой

Типографику как важный элемент дизайна

Отказ от нефункциональных декоративных элементов.

Конечно, этот список можно продолжать, но приведенных пунктов достаточно, чтобы сделать вывод: минимализм производит впечатление тренда, который делает интерфейсы удобнее для пользователя. Если применять его с умом, можно указать пользователю на самые значимые элементы и сделать его путь интуитивным и осмысленным. Кроме того, минималистичные интерфейсы обычно выглядят очень изысканно и аккуратно, доставляя смотрящему эстетическое удовольствие — а это один из самых ключевых факторов, которые приносят привлекательность в UX.

Практики минимализма в цифровом дизайне.

Сейчас минимализм стал одной из самых распространенных тенденций в веб-дизайне и дизайне мобильных приложений. Основные моменты, которые следует иметь в виду, можно обобщить, описав следующие практики:

Плоский дизайн.

Как мы уже говорили в одной из предыдущих статей, в современных цифровых продуктах плоский дизайн ощутимо поддерживает минимализм. Самая яркая особенность этого направления — то, что вместо реалистичных, детализированных скевоморфических изображений используются плоские, двухмерные визуальные детали. Плоские изображения обычно проще по структуре, с ними можно обойтись без бликов, теней, градиентов и текстур. Этот подход позволяет создавать картинки, кнопки, иконки и иллюстрации, которые будут хорошо смотреться в разных разрешениях и размерах. Таким образом, дизайнеры получают возможность поддерживать юзабилити и визуальную гармонию между элементами интерфейса на высоком уровне.

Однако понятия «плоский» и «минималистичный» не должны подменять друг друга, как это часто бывает. Это разные вещи. Когда мы говорим «плоский», речь идет о стиле иконок,

иллюстраций, кнопок и других визуальных элементов интерфейса в том, что касается градиентов, текстур, теней и тому подобного. Слово «минималистичный» имеет намного более широкий смысл и описывает макет в целом: композицию, цветовую гамму, контрастность и все техники визуального представления, которые в нем применяются. Соответственно, плоскость можно назвать одной из техник, которая применяется при минималистичном подходе к созданию интерфейсов.

Палитра в оттенках серого или с минимумом цветов.

Цвет — это аспект в дизайне интерфейсов, который обладает огромным потенциалом, так как может способствовать установлению как эмоциональной связи, так и информационного обмена между продуктом и пользователем. Дизайнеры, работающие в минималистичном стиле, обычно пытаются извлечь максимум из выбранной палитры и в большинстве случаев ограничиваются оттенками серого или минимальным набором цветов. Подобная гамма усиливает эффект, который производят отобранные цвета, и не отвлекает пользователей излишней пестротой. Эта схема особенно эффективна для тех интерфейсов, где внимание пользователя должно быть сосредоточено на определенном действии: покупке, подписке, пожертвовании, установке. Вдобавок, с точки зрения психологии, цвета обычно транслируют пользователям определенные ассоциации и эмоции, так что небольшое число цветов в палитре усиливает эффект также и в этом отношении.

Яркая, выразительная типографика.

Типографика в минималистичном дизайне рассматривается как один из базовых визуальных элементов, который не только сообщает пользователям информацию о контенте, но также задает стиль и способствует визуальному представлению. Делая выбор в пользу точных, продуманных решений, дизайнеры обычно уделяют большое внимание подбору шрифтов и не жалеют времени на то, чтобы опробовать различные размеры и сочетания. Как и цвет, шрифта и начертания считаются важными составляющими графики, которые помогают сделать дизайн элегантным и создать нужный эмоциональный посыл. С другой стороны, читаемость и разборчивость остаются важными факторами, влияющими на выбор.

Ограниченный выбор.

Одно из главных преимуществ минимализма в интерфейсах — высокая концентрация внимания пользователя. Когда на первый план выходят функциональность и простота, страницы и экраны, выполненные в таком стиле, обычно не перегружают восприятие пользователя декоративными элементами, тенями, цветами, деталями, анимацией — следовательно, его внимание не рассеивается и он может быстро сориентироваться на сайте или в приложении и решить свою проблему.

Тематические визуальные элементы, притягивающие взгляд

При работе над минималистичным интерфейсом дизайнеры не используют много изображений, но те, которые идут в ход, всегда очень «цепляющие» и информативные. Такой подход требует долгого и тщательного подбора «той самой» картинки, которая будет соответствовать всем этим требованиям и сразу создавать нужное настроение. В самой фотографии или иллюстрации также должны соблюдаться принципы минимализма — не соответствующее общему стилю изображение может нарушить целостность макета.

Лаконичная и интуитивная навигация.

Навигация по минималистичным интерфейсам ставит перед дизайнерами еще одну проблему: им приходится жестко расставлять приоритеты, чтобы отображать только элементы первостепенной важности. Существуют различные техники, позволяющие скрывать часть навигации, но применяя их, крайне важно удостовериться, что пользователям будет легко найти то, за чем они пришли. Это одно из самых весомых оснований для критики минимализма в дизайне: ведь такие решения, как меню-гамбургеры или скрытые элементы макета, если их недостаточно тщательно протестировать или плохо реализовать, могут привести к тому, что пользователь заблудится на сайте. Само собой, о положительном опыте в таком случае говорить не приходится, поэтому при работе над любыми навигационными решениями следует придерживаться философии «семь раз отмерь, один отрежь».

Свободное пространство.

Свободное, или пустое, пространство в цифровом дизайне связано больше с понятием пространства, чем цвета. В минимализме это один из самых эффективных способов сделать дизайн элегантнее и выделить ключевые элементы. К тому же, если речь идет об интерфейсе в оттенках серого или с минимумом цветов, пустое пространство играет большую роль в создании контрастности и делает текст проще для чтения.

Сетки.

Система сеток в минималистичных интерфейсах помогает придать странице структурированный вид, особенно на ней представлено много однородного контента. Другой плюс сеток заключается в том, что они хорошо подходят для отзывчивого дизайна.

Контрастность.

Придерживаясь философии простоты и ограничений, минимализм во многом полагается на контраст как инструмент оптимизации визуального представления. Подбор цветов, форм и позиций элементов зачастую производится с опорой на контраст, который выступает в качестве основополагающего принципа.

Итак, из всего сказанного ясно, что минимализм дает немало преимуществ и представляет разумный подход к созданию интерфейсов, удобных для пользователя. Тем не менее, это не значит, что его следует применять где только можно: для каждой цели существуют свои средства. Но одно можно сказать с уверенностью: чем минималистичнее дизайн, тем больше времени и сил дизайнер должен вложить, чтобы сделать его прозрачным и функциональным. Красота и элегантность интерфейса должны поддерживать глобальную цель — обеспечить пользователю позитивный опыт.

Контрольные вопросы

1. Что такое минимализм?
2. Где и когда минимализм приобрел особенную популярность?
3. Охарактеризуйте минимализм
4. Назовите основные черты минимализма

4. Контекстуальность-основа профессиональной этики дизайнера среды

Понятие «контекст» (контекстуальный метод, контекстуализм) обсуждается в самых разных областях гуманитарных и естественных наук: в лингвистике, философии, психологии, истории, математике, информатике, физике, архитектуре и дизайне. Разностороннее использование термина «контекст» весьма характерно для современных междисциплинарных взаимоотношений искусства, естествознания и гуманитарных наук; терминологическое и методологическое взаимопроникновение которых стимулирует постановку новых задач и часто заставляет по-новому взглянуть на известные профессиональные проблемы. Неудивительно, что в это понятие подчас вкладываются самые разнообразные смыслы. Поэтому в процессе рассмотрения контекста в средовом дизайне принципиально важно оставаться на почве профессиональной стилистики и ориентироваться на методическую и практическую ценность рассуждений.

В средовом дизайне контекст давно признан инструментом одновременно познавательным и творческим: контекст расширяет границы теории, практики и методики профессиональной деятельности; он имеет отношение ко всем этапам дизайнерского проектирования – от зарождения замысла на основании представлений о среде – и до того момента, когда проектный замысел материализуется и подвергается оценке и интерпретации представителями различных социальных групп. Таким образом, в нашем случае контекст фиксирует одновременно зарождение проектного замысла как творческое событие и интерпретацию готового проекта как событие восприятия или отторжения.

Контекст в дизайне и архитектуре стал предметом целого ряда теоретических исследований; достаточно глубоко изучены и описаны предпосылки и временной промежуток появления контекстуального аспекта, процесс его зарождения, тенденции развития и особенности современного понимания. Мы же коснемся некоторых частных, но существенных и малоизученных вопросов, связанных со спецификой понимания термина «контекст» и границами его использования в дизайне среды, взаимосвязи контекстов и структур среды, возможности разделения контекстов среды по типам, методической и практической применимости контекстов и т. д. Эти вопросы рассмотрены лишь в первом приближении и требуют более глубокого раздельного исследования. Одновременное их присутствие в данной статье продиктовано, прежде всего, их взаимосвязью и взаимообусловленностью и ставит своей целью создание предварительных теоретических позиций.

Включение вопроса контекста в проблематику средового дизайна было связано с определением архитектурно-дизайнерской среды как совокупности условий, осмысляющей (или переосмысляющей) значение отдельных предметов и вещей в процессе их функционирования в конкретной среде. Среда при этом понималась как общность психологических, функциональных,

композиционных, стилевых, образных, экологических факторов, обеспечивающих жизнедеятельность человека и выражающая определенный социальный и художественно-образный смысл. В дизайне и архитектуре появилось понятие «средовой контекст», обозначающее некое архитектурное и предметное окружение, определяющее значение отдельных структурных единиц и подсказывающее принципы проектного вмешательства в среду. Сближение понятий контекста и среды стало противопоставлением изолированному подходу к объектам дизайна в проектной деятельности. Пришло понимание того, что изолированных предметов в действительности не бывает, и что их истинное значение и смысл возможны только в среде, в ее многообразии и переменчивости. Контекстом стала считаться сама среда, имеющая смыслообразующую функцию и выражающая причинность смысловых связей между разными объектами.

Со временем произошло сужение объема и уточнение содержания термина, и сейчас взамен отождествления понятий «контекст» и «среда» выдвигается мнение о контексте как о смыслообразующем факторе в среде, о ее контекстуальном свойстве. При этом среда понимается как сочетание контекстов, которое уточняет и обосновывает смысл объектов среды и их комплексов. Современные дизайнеры по-разному понимают взаимосвязь понятий контекста и среды: как смыслообразующий потенциал и совокупность формально-композиционных условий, как структурообразующий фактор и предметно-функциональный комплекс, как содержательно-смысловую систему и ее материальную реализацию и т.п. Определение специфики взаимосвязи этих понятий – сложная задача, поскольку контекст есть область изучения и понимания причинности смыслового содержания предметной структуры среды и возможности ее проектного преобразования, а среда – это область существования и функционирования предметов и вещей в их разных структурных сочетаниях. Стремление ограничить широкий объем и понятия, выделить в нем ведущий компонент, уточнить сам термин «контекст», привело к различным взглядам на контекст в средовом дизайне. В некоторых случаях считается, что контексты надо изучать с точки зрения влияния линейных внутривидовых связей предметных комплексов, детерминирующих значение исследуемого предмета, на единицу среды. Иначе говоря, если термином «контекст» обозначить какую-либо предметную группу, объединенную линейными связями, то контекстом может стать любой отрезок среды, вычлененный и объединенный каким-либо предметом, который функционирует в нем, демонстрируя свой доминирующий смысл. В других случаях считается, что контексты образуются благодаря сочетаниям вложенных в предметы разных значений – следовательно, он не может влиять на свою составляющую. Существует и мнение, что реализация значения предмета зависит (непосредственно или опосредованно) не от структуры контекста и закономерностей организации этой структуры, а от обстоятельств, сопутствующих данному предметно-структурному окружению, но не сводимых к его материальной форме.

Рассматривая работы зарубежных и отечественных авторов (Ч. Дженкс, Р. Вентури, Х. Херинг, Р. Боффиль, Ч. Мур, Ю. Паласмаа, Л. Крие, Б. Крие, М. Грейвз, В. Глазычев, А. Рап-папорт, А. Скокан, Е. Асс, А. Рябушин и др.) посвященных понятию «контекст» в средовом дизайне можно обобщенно выделить наиболее популярные три точки зрения. В первом случае в качестве контекста рассматривают группы предметов, имеющих самостоятельные, однозначные предметно-понятийные значения, которые с трудом поддаются контекстному осмыслению, но связаны друг с другом для реализации некой общей цели. Этот аспект подразумевает, в большей степени, формальную, конструктивную, функциональную, технологическую сочетаемость предметов в среде.

Согласно второй точке зрения, контекстом среды является объединение малых и больших групп предметов в ещё большую группу, выражающую синтаксические связи между ними. В этом случае, контекст среды представляется как сложное синтаксическое целое, лишённое четкой морфологически выраженной структуры и формально обозначенных вариантов моделей (в отличие от первого случая). Структура контекста, с этой точки зрения, прежде всего, семантическая. Ее элементы (группы предметов), препарированные синтаксическими связями, объединены на коммуникативном, функциональном, образном и семантическом основаниях.

Согласно третьему аспекту, контекстом считается средовое окружение рассматриваемого предмета. Т. е. контекст отождествляется с окружением анализируемой предметной единицы среды.

При этом окружении считается не только и не столько реально осязаемая материально-предметная ситуация, но и смысловое, содержательное, символическое, образное, стилистическое, метафорическое, ассоциативное окружение. В лингвистических исследованиях такое окружение называют «контекстным окружением» и объясняют как любое текстовое окружение анализируемой

единицы. В средовом дизайне термин «контекстное окружение» понимается несколько иначе. Среда контекстно вариативна, поэтому каждый предмет непременно является структурным элементом одного или нескольких контекстов. Следовательно, структурные элементы контекстов всегда окружены другими контекстами и с разной степенью интенсивности участвуют в структурном построении других контекстов. Именно такое окружение в дизайне можно называть контекстным окружением. При таком понимании контекста в среде актуальным становится вопрос терминологический – вопрос о границах определения самого понятия.

Вопрос определения границ контекста в среде, важен тем, что при сильной минимизации или максимизации признаков, формирующих контекст, он теряет свой смысл и влияние. Могут появляться различные абстрактные модели средовых ситуаций, ошибочно понимаемые как контексты. Абстрактные модели необходимы в проектном творчестве для построения моделей возможных состояний предметного наполнения среды, но эти модели являются не контекстами, а лишь обстоятельствами или предпосылками для их структурного построения. Абстрактные модели чаще всего выступают как простые наборы предметов, не отличающихся структурными отношениями и лишенных системных связей. Каждый предмет в абстрактных моделях выражает какой-либо самостоятельный смысл, не имеющий содержательно-смысловых связей с другими, и не несущий какую-либо общую информацию. Контексты среды возможны исключительно в структурных смысловых отношениях предметных комплексов, в их содержательном единстве.

Предметно-понятийный смысл как совокупность характерных признаков, дифференцированных и отличающих предмет или вещь от других и позволяющих понимать суть обозначаемого объекта, не может рассматриваться в качестве контекста среды. Он отражает эмпирически накопленное знание о логических причинно-следственных связях закодированных в предметах, детерминирует форму, конструкцию и функцию объекта. Технологические требования, функциональное предназначение, конструктивные особенности являются формообразующими параметрами и формируют структурную логику предмета, но не создают необходимое содержательное поле, стимулирующее формирование контекста. Рассуждения о технологических или конструктивных особенностях отдельно взятого предмета как о его контекстах противоречат смыслу самого понятия, поскольку контекст немалым вне предметного и содержательного окружения. Совокупность формообразующих параметров предмета не содержит свойств контекста, а лишь выражает логику бытия самого предмета. Следовательно, предметно-понятийное значение объектов среды является тем минимальным уровнем, когда понятие «контекст» не может быть использовано.

Максимальный уровень определения контекстов среды ограничивается возможностью передачи непосредственной информации, т. е. когда контексты выходят за рамки понимания как средства передачи и восприятия конкретной, прямой информации. С точки зрения восприятия средовых ситуаций «удаленность» контекста приводит к разрыву между контекстообразующими элементами и его структурой. Например, композиционное или стилистическое единство как контексты среды могут образоваться благодаря сильно выраженному контекстному потенциалу какого-либо структурного элемента, но будучи обязательными составляющими, например, контекста культуры, выражать его семантическое значение и выступать как более сложный и многокомпонентный контекстообразующий структурный элемент, при этом растворяя, в общем, контекстные значения своих структурных единиц. Следовательно, контекст культуры, в котором можно рассмотреть любой вид среды, любую форму жизнедеятельности человека, не является контекстом среды, но играет неоспоримую роль в восприятии, интерпретации и оценке различных средовых ситуаций.

Один из сложных вопросов, связанных с контекстами среды, – разделение по типам, формам и видам. Как остроумно замечает Г.В. Вершинин, «построение типологии контекста представляется сложной задачей: контекст стал настолько естественной частью мышления, что количество форм контекста ненамного отличается от количества слов в словарях мира». гуманитарных и естественных науках различают контексты контактные и дистантные, гомогенные и гетерогенные, однокомпонентные и многокомпонентные, в лингвистике рассматривают микроконтексты, макроконтексты, операционные, ситуативные, прагматические контексты и т. п. Применительно, в частности, к дизайну и архитектуре, этот вопрос рассмотрен в работах Г.В. Вершинина, А.А. Зайцева и др. В первом случае, рассуждая о типологии художественных контекстов, автор предполагает, что «в основе контекстного мышления лежат личный (относящийся к личности

художника), общественный, природный и временной виды контекста, а также контекст произведений человеческого творческого гения, ... проектный». Во втором случае автор, исследуя контекстуализм как стилистическое течение, выделяет отдельные его разновидности, которые, по сути, с некоторым допущением, можно называть видами контекстов среды.

Он выделяет «контекстуализм композиционный, историзирующий, стилизационный, региональный (традиционный), орнаментально-декоративный, структурно-морфологический, образно-символический, типологический и тектонический». Все возможные варианты разделения контекстов по видам и типам схожи отсутствием четко очерченных границ между выделенными группами (обязательным условием существования таких групп является наличие внутригрупповых объединяющих общих признаков).

Типизация как познавательный метод в науке предполагает выделение группы предметов или явлений по какому-либо общему существенному признаку. Группировать контексты среды по этому принципу практически невозможно. Каждый контекст со всеми его возможными характеристиками по-своему уникален, в то же время все контексты взаимосвязаны и взаимопроникаемы. Именно взаимообусловленность и взаимопроникаемость контекстов исключает возможность их четкой типизации. Среди контекстов среды, пожалуй, основным общим признаком является свойство информативности. В связи с этим может возникнуть мнение о разделении контекстов по группам на основе качества, интерпретируемости или объема содержащейся в них информации. Однако, содержание, качество и объем информации, закодированной в контекстах, проявляется в процессе непосредственной интерпретации каждым человеком конкретных средовых ситуаций, а оценка информации зависит от его социокультурных характеристик или – если ставится вопрос о проектном вмешательстве в среду – от профессиональных качеств дизайнеров и архитекторов,. Поэтому типизация контекстов среды по содержанию, качеству и объему закодированной информации нецелесообразно. Тем не менее, вопрос содержания, качества и объема информации интересен сам по себе, поскольку непосредственно влияет на значимость контекста. Значимость того или иного контекста среды предполагает его лидирующее положение относительно других, в большей степени зависит от содержания, чем от объема закодированной информации. Например, функциональная структура среды в качестве контекста может содержать больший объем информации, но быть менее содержа-тельной, а этнокультурный контекст, обладая высшим уровнем содержательности, нести при этом наименьший объем информации.

Рассмотренные уровни определения контекстов среды подсказывают целесообразность их деления на контексты внутренние и внешние. Термины «внутренний и внешний контексты» заимствованы из лингвистики, где они рассматриваются как два аспекта одного и того же явления. Важность использования в средовом дизайне понятий «внутренних» и «внешних» контекстов объясняется не требованием контекстной вариативности среды, не очередной попыткой типизации, а контекстуальными свойствами самой среды и выявленными границами определения контекстов.

Во внутреннем контексте мотивируется предметно-понятийное значение предмета в структурах среды. Он непосредственно определяет информативную значимость предметов, интерпретируемость средовых ситуаций и их коммуникативный потенциал. Во внешних контекстах оценивается значимость структурных построений внутренних контекстов, рассматриваются и осмысливаются их взаимосвязи. Внешний контекст особо актуализируется при проектном вмешательстве, когда возникает необходимость оценки предлагаемых изменений в структурах среды, – например, с позиции их общекультурной или общенациональной значимости.

Внутренний контекст ограничивается границами одного вида структуры среды (например, функциональную структуру можно рассматривать как функциональный контекст, композиционную структуру как композиционный контекст и т. п.). Внешний контекст иногда включает в себя все возможные внутренние контексты, тем самым выстраивая свою более сложную структуру. Например, этнокультурный контекст, в качестве внешнего контекста, включает в себе почти все внутренние контексты. Следовательно, внутренние контексты можно считать, с одной стороны, самостоятельными частями внешнего контекста, пригодными для автономного коммуникативного применения, с другой – подчиненными контекстообразующим требованиям внешнего контекста.

Членение контекстов среды на внутренние и внешние аргументируется степенью и формой влияния на виды структуризации среды. Внутренний контекст выявляет структурное значение предметов, не выходящее за рамки смысла данной структуры, выступающей как условие реализации этого значения. Во внутреннем контексте предметы получают конкретный контекстный

смысл. Уточняется не форма, композиционное решение или функциональное на-значение предмета, а именно контекстное значение. Уточнение контекстного значения является результатом взаимодействия разнотипных значений одного и того же предмета в разных видах структуризации или значения данного предмета со значениями других предметов внутри одного вида структуризации. Внутренний контекст мотивирует содержательный смысл структуры, но не всегда объясняет линейные связи между ее элементами. Внутренний контекст, таким образом, это смысловая реализация средовых условий, сформированных в процессе жизнеобеспечивающей деятельности человека.

Внешний контекст не ограничивается той или иной структурой среды или одним видом среды. Во внешнем контексте рассматриваются одновременно разные виды среды с разными, иногда противоречивыми структурами. Внешний контекст не имеет пространственных и временных ограничений и основан на общечеловеческих ценностях.

Уровень коммуникационного потенциала контекстов среды определяется степенью интерпретируемости закодированной в них информации. Вопрос интерпретационной доступности информации актуализируется при рассмотрении внутренних контекстов, когда происходит непосредственное «общение» и осмысление человеком предметного окружения. Внешние контексты, отражающие, в определенной степени, общечеловеческие ценности создают исходные позиции, формируют некий объем знаний, исходя из которых, интерпретатор воспринимает и оценивает заложенную во внутренних контекстах информацию. Внешние контексты обеспечивают связь смыслов внутренних контекстов и внесредовыми информационными структурами. Если внутренний контекст ограничен сегментом общей информационной структуры среды, выражающей минимально-необходимую информацию, достаточную для интерпретации структуры передаваемой информации, то внешние контексты включают много разных явлений, так или иначе связанных с передачей, мотивировкой и оценкой средовых и внесредовых информационных кодов в совокупности, т. е. создают условия интерпретации бытующих в среде контекстов и отражают различные знания, известные интерпретатору о среде.

Причина многоаспектности понимания термина «контекст» – не только в различных точках зрения на одну и ту же проблему, но и, что принципиально важно, в отнесении контекста теоретико-методическим или онтологическим понятиям средового дизайна. Другими словами, применяется ли понятие «контекст» для усовершенствования методики и теории средового дизайна или же используется преимущественно для практических дизайнерских разработок.

Теоретическая и методическая значимость понятия «контекст» для средового дизайна неоспорима, специалисты по этому поводу солидарны. Что касается практической значимости вопроса, то скептики не учитывают тот факт, что именно рассмотрение контекстов дает возможность на проектном уровне определить и обеспечить внутрисредовые композиционные, смысловые и даже функциональные связи предметных единиц, и при этом учитывать внесредовую объективную реальность (политическую, социальную, идеологическую и т. п.). Если среду рассматривать как возможность реализации самых разных характеристик отдельно взятых предметов и вещей или как систему, образованную благодаря структурным связям предметных единиц, то контекст можно понимать как призыв к обоснованию и осмыслению системности среды и конкретизации приобретенных (иногда абстрактных) значений предметов в пределах системы. В дизайне контекст как методическое средство служит, с одной стороны, для определения формального, содержательного и смыслового значения предметов и вещей в сочетаниях с другими составляющими среды, с другой – для изучения причин формирования смысла и содержания тех или иных предметных комплексов. Рассматривая контекст в средовом дизайне в методологической точки зрения, можно сказать, что он есть метод анализа содержательно-смысловых характеристик предметов, вложенных на проектном уровне или приобретенных в процессе функционирования в среде в кругу смысловых «соратников» или «антиподов». В качестве методического средства в дизайне кон-текст можно использовать для изучения практически всех элементов среды. Это позволяет исследовать самые разные характеристики как отдельно взятых предметов, так и предметных комплексов во всем многообразии их внутренних и внешних связей и взаимодействий.

В рамках средового дизайна контекст представляет собой метафизическую схему, охватывающую не только оценку смыслового соответствия предметов структурным построениям среды, но и уровень их практической необходимости для обеспечения устойчивости структуры, а также степени социальной и культурной значимости в процессе возможных разноаспектных

интерпретаций среды. Контекст является не только условием реализации характеристик предметов (функциональных, композиционных, стилевых), но и условием их порождения. Он является средством материализации, передачи и выражения конкретных мыслей и проектных идей, иногда возникающих под влиянием внесредовой информации, не имеющей непосредственного отношения к предметной структуре среды, но влияющей на ее формирование.

Контекст в дизайне актуален не только как средовое явление, требующее самостоятельного теоретического исследования, как средство изучения средовых единиц и ситуаций, но и как форма репрезентации проектного отношения к среде, как метод проектных изысканий и предложений, как стимул генерации проектных идей, как результат функционирования этих идей в среде. Генерированной контекстом проектной идеей может стать, например, восстановление прошлых или актуализация несущественных значений предмета в новой смысловой окраске или новое применение одного из его значений с новой образно-смысловой ориентацией в специфическом, необычном предметном окружении, в своеобразной средовой ситуации. Кроме смысловых преобразований, в результате которых предметы могут обрести новые значения, через контексты прогнозируется появление новых предметов в структурах среды, формируются проектные модели новых средовых ситуаций. Актуализируя смысловые и логические структуры проектных моделей средовых ситуаций, контекст превращает их в средство трансляции разного качества информации, начиная от конкретных мыслей, чувств, идей дизайнеров-архитекторов, заканчивая информацией исторического и общекультурного значения.

Таким образом, с точки зрения теоретико-методического значения и практической (в том числе проектной) применимости, контексты среды можно характеризовать как специально препарированные, разнохарактерные, организованные, материально-смысловые динамические системы для разноаспектного понимания, описания и проектного преобразования объектов и их комплексов в среде.

Препарированность структур контекстов отсылает к мысли о рукотворности, искусственности архитектурно-дизайнерской среды, ее проектности и зависимости от воли дизайнеров - архитекторов. Подтверждение разнохарактерности и организованности контекстов вытекает из факта их вариативности в среде и структурной организованности каждого.

Контекст как дизайнерское понятие является объективной реальностью, поддающейся специальному изучению. Его включение в методический и практический арсенал средового дизайна отвечает современным требованиям к проектной деятельности.

Контрольные вопросы

1. Как вы понимаете взаимосвязь понятий контекста и среды?
2. Что такое внутренний контекст?
3. Что такое внешний контекст?

5. Типы контекста, их учет и значение в проектном процессе.

В непрерывном развитии города – пространственном и историческом – неизбежно возникает вопрос о сосуществовании старого и нового. Здесь необходимо разобраться в том минимуме, что мы должны обеспечить историческому городу в аспекте сохранения его сложившихся качеств, и в том максимуме, который мы можем допустить в направлении переустройства и обновления его ансамбля.

Современная теория архитектуры выдвигает справедливое положение о том, что любое архитектурное сооружение должно соответствовать духу своего времени. Стилизаторские имитации архитектуры прошлых лет категорически отвергаются как порочный, эклектичный метод, за исключением тех случаев, когда вновь возводимое здание можно трактовать как воссоздание утраченного элемента ансамбля, завершенной системы.

Теоретически возникло несколько градаций в трактовке стилевых качеств нового строительства в исторической среде: противопоставление нового сооружения окружающей среде – для доминирующих зданий; выделение нового здания в рядовой застройке – для местных акцентов; подчинение нового сооружения закономерностям построения сложившейся системы, включая объемную структуру, пропорции, ритм, материал, тектонику, цвет и др. – для рядовых зданий, являющихся частью целого; приближение

стилистики нового здания к традиционной и в отдельных случаях имитация стиля – при нюансном выделении новостроя или при воссоздании утраченных элементов ансамбля.

Практика современного строительства в исторических городах показала, что главным образом соблюдение закономерностей системы исторической застройки, а не ее имитация делает новые здания родными в историческом окружении, даже при остросовременной трактовке их решения.

Непрерывность преобразований как естественный процесс развития и обновления городской среды. Историко-культурное наследие и ограничение преобразований.

Интенсификация использования освоенных территорий, масштабы и темпы новых «вторжений» в исторические районы городов и актуальность изучения вопросов не только сохранения архитектурно-градостроительного наследия, но и специфических параметров среды, которые могут и должны быть использованы в архитектурном формообразовании.

Современные архитекторы обосновывают свое творческое присутствие в исторических центрах извечной традицией внедрения новых стилей и гармоничного сочетания их с достижениями прежних эпох. Это соответствует утверждению, что истинное искусство всегда найдет общий язык с истинным искусством. Проблема состоит в необходимости нахождения для новых архитектурных включений своего места в историческом окружении и создании нового архитектурного произведения достаточно высокого уровня. Только при удовлетворении обоих условий новый объект может быть отнесен к разряду произведений искусства.

Сохранение историко-культурного наследия является обязательной функцией современного государства и составляет одно из направлений его политики в сфере культуры.

Роль современных концепций формообразования (отечественных и зарубежных) в определении отношения к сложившейся городской среде.

Концепция архитектурного формообразования определяет систему взглядов на элементы и процесс формообразования; являющуюся концентрированным выражением внутри- и внепрофессиональных проблем создания искусственной среды - «второй природы». От специфики состава и строения концепций, от направленности и динамики внутрипрофессиональных тенденций, от характера и изменчивости «внешних» условий зависит определение конкретных позиций. Анализ концепций формообразования в их становлении и развитии позволяет раскрыть причины и природу смены этих позиций, оценить конкретные способы учета исторической среды города. При этом важно выявить какие параметры городской среды на каком этапе и как учитываются в архитектурном формообразовании.

Обусловленность характера, формы и способов отношения к исторической среде города, а также соответствующего учета данных окружения конкретными концепциями архитектурного формообразования.

Предпосылки эволюции концепций в сторону учета сложившейся городской среды. Внутрипрофессиональные тенденции, характеризующиеся углублением исследования вопросов архитектурной формы: от формы абстрактной - к конкретной, сложной. Конкретизация представлений о потребителе архитектуры - от человека вообще, как биологического существа, к человеку общественному, социализация объекта проектирования. Расширение самого объекта проектирования - от отдельного здания к градостроительному образованию.

Применение научных достижений в архитектуре постиндустриального общества. Формы новейших построек и проектные концепции зданий и сооружений. Одна из тенденций в современной архитектуре: тяготея к имитации живой природы, она пытается возвратиться к своей традиции, которая заключается в уподоблении рукотворной среды среде естественной. Это максимально возможная имитация естественно-природного за счет средств научно-технической базы, являющейся источником новаторства для

архитектуры. Взаимодействие архитектуры с окружающей её действительностью – антропо- и биосферами.

Анализ профессиональных представлений о включении современной архитектуры в исторический контекст на примере творчества мастеров архитектуры первой половины XX века.

Деятельность профессиональных союзов и школ, созданных в разных странах, например производственного союза «Веркбунд» (1907) и Школы «Баухауз» (1919–1933) в Германии, ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН (1920–1930) в России, способствовала формированию современных стилевых направлений на основе тесной связи с промышленностью.

Образы архитектуры XX столетия основывались на преклонении перед индустриализацией и техникой, идеях покорения природы. Основой новой эстетики стал отказ от канонизированных композиционных стереотипов, выявление функции во внешней структуре зданий, тектоническая трактовка несущих конструкций и ориентация на применение в композиции стандартных конструкций заводского изготовления. В основе формообразования была функция. Формирование предметно-пространственной среды зданий и застройки было поставлено на научную основу по объективным законам биологической и функциональной целесообразности. Ко второй половине XX в. научный подход к проектированию стал всеобщим методом проектирования.

Специфика отношения к исторической среде в новаторской отечественной архитектуре 1920-х гг. Теория и практика советского конструктивизма и рационализма.

На рубеже 20-х – 30-х гг. XX в. меняется представление о стилях. В отличие от предыдущего столетия, когда стиль в архитектуре воспринимали лишь во внешнем декоре, в понятие стиля включаются функциональные основы зданий и градостроительных ансамблей, их художественный образ и детали. Стилистическая проблема становится генеральной проблемой эстетики города. В зависимости от стиля устанавливалась система пропорций, колористика, отношение к ландшафту, формировались композиционные системы. По отношению к исторической застройке прослеживаются две тенденции:

- слияние новой застройки с окружением
- противопоставление нового и старого

В дальнейшем эволюционный процесс развития стиля и образа в эпоху модернизма сводился к выяснению главенства формы, функции или пространства. И этот процесс стилиобразования зашел в тупик, когда архитектура стала терять национальное и региональное своеобразие и приобрела «интернациональные» качества.

Понятие контекста городской среды и его разновидности. «Контекстуализм» 1960-1990-х годов. Теория и практика.

Контексты городской среды - формы существования и свойства целостности застройки, а в отношении к объекту - «звенья» взаимодействия и система координат сооружения. Классификация видов контекстов проведена в результате обобщения совокупности представлений контекстной связности и о природе средовой информации. Каждый вид имеет особое содержательное основание единства и в каждом осуществляется координация вполне определенных свойств объекта.

У человека есть два механизма визуального восприятия: восприятие целого и восприятие объекта по частям. К примеру, если мы читаем слово, то мы воспринимаем его части, то есть буквы, а если мы видим лицо человека, то мы воспринимаем его как нечто неделимое. Это значит, что легко узнавая лица наших друзей, мы с большим трудом узнали бы отдельно их носы или щеки. Наше восприятие архитектурного контекста, думается, схоже с нашим восприятием человеческих лиц. Исторический контекст – это не набор колонн, пилястр, шпилей и фронтонов. Это некий сверхсложный организм, сложившийся из огромного количества закономерностей и случайностей, объективных и субъективных факторов. Проектируя новое здание в историческом контексте необходимо охватить

взглядом некий общий пейзаж и представить, чего в нем недостает, что стало бы органичным его продолжением.

Исторический город как специфическая художественная целостность. Понятие архитектурного ансамбля.

Понятие «архитектурный ансамбль» в России получило широкое распространение в период 30–70 гг. XX в. и стало определять самый высокий статус оценки художественных достоинств архитектурного объекта. М.Г. Бархин определил ансамбль как систему зданий, сооружений и открытых пространств, закономерно организованных в соответствии с жизненными потребностями общества, обладающих художественной выразительностью и единством.

С точки зрения художественной организации, архитектурный ансамбль представляет собой связанную совокупность зданий и сооружений, элементов природного ландшафта, образующих целостную композицию. Построение ансамбля может подчиняться художественным принципам, свойственным периоду его возникновения, определяться взглядами архитекторов или заказчиков, а также историей его развития.

Специфика формирования и возможности развития архитектурно-градостроительного ансамбля. Примеры ансамблей, гармонично развивающихся во времени.

Формирование архитектурного ансамбля обусловлено разнообразными природными факторами: природно-ландшафтным окружением, гидрометеорологическими и геоморфологическими данными, условиями инсоляции, направлением господствующих ветров. Особенности окружающей среды определяют компактность или расчлененность территории, занимаемой ансамблем, ее конфигурацию и размеры, композиционно-пространственные взаимосвязи с природным ландшафтом.

В процессе развития ансамбля возможны различные подходы включения природного ландшафта в его композицию: сохранение и использование существующих ландшафтных форм или активное преобразование их на базе озеленения, обводнения, создания искусственного рельефа. Выбор того или иного решения обусловлен раскрытием индивидуальности архитектурно-пространственной композиции ансамбля, ее целостности и гармоничности взаимосвязи с окружающей природой.

Контрольные вопросы

1. Расскажите об архитектуре в контексте историко-культурного наследия
2. Расскажите об архитектуре в контексте новейших форм и технологий
3. Какие вы знаете контексты городской среды?

6. Диалектика рационального и иррационального в творческом процессе

Дисциплина «проектирование» внедрена в учебный процесс дизайнеров. В ее основе – композиционная деятельность. Посредством композиции осуществлялось не только приобретение и усвоение профессиональных знаний и умений, необходимых для выполнения творческих задач, но и прививалось понимание взаимосвязанности всех художественных процессов в целом, протекающих и в данный момент времени, и в исторической последовательности, формирующих культурно-ценностную платформу социальной среды. Композиция, по своей этимологической сути, тождественна созиданию нового. Это сложная форма художественного творчества.

Трансформация композиции в проектирование скорее явилась результатом изменения целей в подготовке дизайнеров среды и была вызвано потребностью в более точной фокусировке прикладываемых знаний и инструментов для получения конкретного интеллектуального продукта. Изменение названия дисциплины не вызвало существенных изменений в главном, в процессе создания проектных концепций и самого проекта. Именно создание художественного образа объекта осталось приоритетной, ключевой задачей, но изменились подходы к осмыслению и постановке самой задачи, возникли и утвердились стратегии по формированию новой интеллектуальной модели художника-проектировщика и, как следствие – потребителя и, в целом, социальной среды.

При переходе на Болонскую систему образования и возникновении бакалавриата, как первой ступени высшего образования, проектирование регламентируется, строго описываются границы проектных задач по созданию определенного интеллектуального продукта, базирующегося на заданных гуманитарных и технических параметрах, посредством компетенций и усвоенных знаний.

Но кто формирует этот базис или что является движущим фактором в создании интеллектуального продукта в каждый период времени?

Как правило, это государственная стратегия, посредством декларируемых ценностных критериев производит модели эстетических, гуманитарных, экономических, политических предпочтений, предлагаемых в той или иной форме общественному сознанию. Переходя к сравнительному анализу рационального и иррационального в области художественного проектирования, разумно процитировать В.С. Швырева, который рассуждая о рациональном, отмечает, что «рациональность – это определенный тип отношений человека к миру, способ его вписывания в него, овладения собственным способом существования».

Рациональное окружает нас повсеместно и ежедневно. Оно имеет понятную нам природу, принято общественным сознанием, является рабочей моделью, вернее механизмом реализации социальных потребностей. Фактически, рациональное – это принятый, опробованный и распространенный штамп, клише, позволяющий без приложения особенных усилий, достигать определенного результата.

Е.В. Романова в своей статье «Соотношение рационального и иррационального в картине мира» пишет: «Под иррациональным понимается все то, что противопоставляется рациональному мышлению, средствам логики. Это – вера, воля, откровение, озарение, экстаз, нирвана, интуиция и т. п., то есть то, что трудно объяснимо, загадочно и относится к сфере неразумного. Как правило, проявление иррационального связывают со сферой чувств, а также проявлением подсознательного и бессознательного в психике человека, то есть тот духовный опыт, который невозможно упорядочить и постичь с помощью разума».

Но если в повседневной жизни это норма, то в мире существования художественного образа или идеи рациональное закономерно уступает место иррациональному, то есть – фантазии. Фантазийное – мечтательное состояние человека, как правило, воспринимается общественным сознанием, как деструктивное и бесполезное, так как оно не создает конкретный материальный продукт. По существу, это состояние мышления человека иррационально, следовательно, иррациональны и все возможные экстраполяции этого состояния.

Но если предположить, что мечтательное состояние – это состояние творца, то меняется весь контекст поведения человека. «Бессмысленное» мечтание облекается в ткань созерцания – еще более непонятного, «неразумного», загадочного поведения индивида. Созерцание позволяет художнику воспринимать ипостаси образа, возникающие в «тонких материях» и ассоциациях.

Академик Б.В. Раушенбах, рассуждая о соотношении рационального и иррационального, отмечает, «то, что называется иррациональным, нерациональным может вполне оказаться рациональным с более широких позиций познающего интеллекта, объясняющего и оценивающего чувственный опыт и образное мышление».

Из множества можно привести два примера «представителей» иррационализма из разных эпох и сфер искусства.

Эль Греко – Доменико Теотокопули (1541–1614 г.г.) – яркий пример иррационального подхода в эпоху Испанского Ренессанса. Осознанный или неосознанный отход от изобразительного и живописно канона, высоких примеров эпохи Позднего Возрождения, естественное для художника, но не для общества состояние ума, выходящего за очерченные пределы привычного и естественного. Сама психологическая модель поведения художника может не только лишить его комфортных условий бытия, но и извергнуть его вон из настоящей реальности, даже уничтожить его.

Но такова сущность Художника-Мыслителя опровергать и не соглашаться, нарушать регламенты и порядок, превращая в единый монолит рациональное и иррациональное.

Френк Оуэн Гери (род. 1929) – один из самых выдающихся классиков современной архитектуры. Визуальное ошеломление – эффект, производимый объектами его творчества. В пределах рационального остаются только функции, технологии и, конечно, их пользователь. Художественный же образ существует в собственной иррациональной «системе координат» или, точнее, вне каких-либо системных представлений, утверждая принципы свободной композиции со знаком бесконечности.

Стремление художника, скульптора или архитектора «оторваться от поверхности» устоявшихся стерео-типов может быть:

- неосознанной потребностью открытия;
- стремлением к самовыражению;
- а также желанием эпатировать публику.

Если первое оставляет за собою произведение культурного наследия, второе – субъективное многообразие художественных воплощений, то третье – просто удовлетворяет чувственно-эмоциональные потребности социальной среды.

В образовательном процессе, как совершенно рациональном способе овладения профессиональными знаниями и умениями, необходимо соблюдать баланс прагматичного и противного тому с неизбежными колебаниями в ту или иную область, выстраивая линию композиционно-проектного поиска художественного образа объекта, как высшей цели художественного творчества.

Постановка задачи, предваряющей все последующие предпроектные, композиционно-проектные и проектные действия является фактом умной, рациональной модели поведения, например дизайнера. Выяснение всех необходимых факторов и требований к создаваемому объекту проектирования определяет границы проектного поиска в целом, но последующие действия, предваряющие проектирование, находятся в плоскости иррационального. На этом этапе не рассматриваются физические принципы, технологии воплощения замысла и сама целесообразность не является определяющим фактором создания проектной концепции. Можно сказать, что этот процесс протекает вне времени и пространства. Само возникновение идеального образа объекта метафизично, по сути, так как нет объяснения происходящему в ментальном пространстве, нет и привычного для последующих этапов порядка, и определенного регламента. На этой стадии формируются ценностные критерии и идеальные свойства объекта. Возникает среда, способная и произвести образ, и содержать его в себе. Возникновение и быстрая трансформация «образной ткани» позволяют оперативно создавать художественные модели образа объекта, «заряженные» определенным содержательным потенциалом и пластичностью.

Уникальность этих моделей заключается в их сверх выразительности и предельной чистоте воплощения. По сути, это дитя, в котором нет ничего, кроме естества новорожденного и несущего в себе потенциал будущего.

В процессе работы с художественно-образными моделями автор как бы сознательно провоцирует себя на преувеличения и абсолютизацию. Его действия могут носить и радикальный, и хаотичный характер. Весь смысл идеи может быть выражен одной или несколькими линиями в плоскости листа или в пространстве. Предлагая иррациональные смысловые конструкции, автор ищет новые формы, новую образную среду, обладающую способностью изменять собственные представления автора и, как следствие, общества.

Последующие действия автора идеи – «наращивание плоти» на смысловую конструкцию рациональны и последовательны. Они не менее интересны и сложны, но предсказуемы, так как являют собой логическую цепочку постановки стандартных проектных задач и поиска нестандартных решений.

Контрольные вопросы

- 1.Что является движущим фактором в создании интеллектуального продукта в каждый период времени?
- 2.Что подразумевается под иррациональным?
- 3.Расскажите об иррациональном, то есть о фантазии

7. Амбивалентность проектного процесса

Раскрывается понятие амбивалентности в творчестве, смысл амбивалентности по Эйгену Блейлеру и Зигмунду Фрейду. Применительно к феномену творчества амбивалентность выражается в двойственности стилей, совмещенных идей, интерпретации и др. Также в статье систематизирован материал по теории творчества: подходы к определению его сущности с точки зрения различных исследователей. В научном дискурсе имеет место точка зрения, согласно которой под творчеством подразумевается исключительно созидание, а не разрушение и

уничтожение: «Истинное творчество состоит не в том, чтобы зачеркивать чужую линию, а в том, чтобы рисовать свою». При таком подходе творчество представляется процессом, не просто вносящим некоторые изменения в существующий порядок вещей, а именно создающим новые ценности.

1. Сущность творчества. Феномен творчества на сегодняшний день мало изучен и понят, мало того этот феномен всеохватен, а так же часто осмысливается людьми скорее эмоционально, нежели логически – что создает почву для появления великого множества определений.

Обоснованию сущности творчества посвящают свои исследования представители различных наук: в философии – В.С. Библер, Е.С. Громов, А.Г. Спиркин, М.Г. Ярошевский и другие; в психологии – А.В. Брушлинский, Д.Б. Богоявленская, Л.С. Выготский, В.Н. Дружинин, Б.И. Коротяев, А. Маслоу, А.В. Матюшкин, К.К. Пла-тонов, Я.А. Пономарев, В.Н. Пушкин, П.М. Якобсон; в педагогике – В.И. Андреев, В.И. Загвязинский, В.А. Кан-Калик и Н.Д. Никандров и другие исследователи.

Для одних – это возникновение новой мысли или идеи, которой не существовало до сих пор. Данная концепция стоит на том, что все новое возникает в природе по одним и тем же законам на всех уровнях ее организации.

Для других - Творчество — деятельность, приводящая к открытию или созданию нового: – к новому знанию в случае познания-открытия; – к новому благу в случае изобретения; – к новой красоте, эстетике в случае художественной деятельности; – к новым достижениям в спорте.

Как видим, новое в творчестве — не вообще новое, не любое новое, а новое, имеющее то или иное положительное значение для человека. Исходя из этого можно выделить три аспекта творчества:

1. Творчество как создание духовных и материальных ценностей — ценностный (аксиологический) аспект.

2. Творчество как создание или открытие нового, небывалого — эвристический аспект.

3. Творчество как самовыражение, самоутверждение и самосовершенствование человека — гуманистический аспект.

Существуют два подхода к определению сущности понятия «творческая деятельность». Согласно первому, необходимо различать творческие и нетворческие виды деятельности. Продуктивной творческой деятельности противопоставляется деятельность репродуктивная, то есть не связанная с производством качественно новых материальных и духовных ценностей.

Творчество представляет собой способ бытия человека в мире. Посредством творчества осуществляется изменение действительности. Зачастую понятию «творчество» придается нравственно-положительный смысл: под творчеством подразумевается созданное на «благо человечества». Творческий продукт – любое материальное выражение творческой работы индивидуума, все то новое, чем творческий человек способен поделиться с миром. Продуктивная творческая личность – это в общем смысле личность, производящая творческий продукт, имеющий ценность. Иными словами, сущность творчества усматривается в созидательной деятельности.

А. Маслоу одним из первых указал, что творчество выступает наиболее универсальной характеристикой личности, неотъемлемым свойством природы человека, которое потенциально присутствует, во всех людях от рождения. Однако он также признавал, что большинство людей утрачивает это качество в результате «окультуривания». По его мнению, способность к творческой деятельности заложена в каждом из нас, поэтому она выражается не только в специальных талантах или способностях. Творчество есть универсальная функция человека, которая делает возможным самовыражение в самых различных формах. Следовательно, творческими могут быть люди различных специальностей, а могут и не быть таковыми.

В философии понятие «творчество» раскрывает существенный момент специфики человеческого отношения к действительности, специфики социальной формы отражения.

Творчество есть социальное явление. Оно немислимо вне общества. При этом творчество является жизненной необходимостью для существования человека как человека.

Проанализировав различные подходы к определению художественно-творческой деятельности, мы сформулировали следующее понятие: художественно-творческая деятельность — это социальный процесс, основанный на специфической человеческой деятельности, выявляющий эмоционально-эстетическую активность личности и развивающий комплексную способность личности к созданию нового, которая выражается в продукте художественного творчества, а также в мыслительных (образованность, оригинальность, гибкость, беглость), перцептивных (воображение, фантазия, интуиция, впечатлительность), характерологических (нацеленность на дело, эмпатия, эмоциональная отзывчивость, артистизм, чувство собственного достоинства), качественных изменениях личности.

Вместе с тем, следует признать, что творчество человека приносит в мир не только конструктивные изменения; далеко не всякий результат творческой деятельности оказывается гуманным по своей сути, служащим целям дальнейшего развития, совершенствования, гармонизации как общества, так и мира в целом. Поэтому данные изобретения не находят признания и одобрения со стороны социума. Более того, как показывает практика, результат творческого воздействия может оказаться бесполезным, асоциальным, вызывающим регрессивные изменения в окружающей среде и обществе или даже несущим угрозу. Так, например, можно расценивать изобретение новых видов вооружения, средств совершения преступлений в различных сферах деятельности и т.п. С нашей точки зрения, говорить о творчестве как феномене, наполненным исключительно положительным содержанием, было бы неверно. Все многообразие творческих проявлений в мире свидетельствует об амбивалентном характере творчества.

Творческая деятельность, как и любая другая, это деятельность целеполагающая. Цель может быть и благой, и ориентированной на опасное воздействие. По всем формальным характеристикам такая деятельность является творческой, однако в социальной оценке и роли находит общественное осуждение, а потому противоположна ей. Деятельность может быть и асоциальной, и аморальной в аксиологическом плане, но содержать элементы нового, носить креативный характер, поэтому расцениваться как творческая.

В научном дискурсе имеет место точка зрения, согласно которой под творчеством подразумевается исключительно созидание, а не разрушение и уничтожение: «Истинное творчество состоит не в том, чтобы зачеркивать чужую линию, а в том, чтобы рисовать свою». При таком подходе творчество представляется процессом, не просто вносящим некоторые изменения в существующий порядок вещей, а именно созидающим новые ценности.

С момента зарождения разум человека не перестает совершенствоваться, постоянно поднимаясь на все более высокие уровни познания. Однако многие высшие проявления этого разума находили свое выражение не только в гуманных целях, но и направленных против существования и развития человека. При этом зачастую, многие из творений и открытий имели под собой личный интерес их создателей, которые не задумывались о последствиях, могущих возникнуть в результате их труда. Возможно, что в таких ситуациях творческая личность не всегда в полной мере способна осознавать последствия своей деятельности в силу ряда причин. Как часто в истории различные теории и идеи, имеющие своей целью благо всего человечества или его отдельной части, в действительности приводили к трагическим непоправимым последствиям. Но следует также признать, что и намеренная разрушительная деятельность человека имеет место быть.

2. Понятие амбивалентности в творчестве.

Амбивалентность (от лат. *ambo* — «оба» и лат. *valentia* — «сила») — двойственность отношения к чему-либо, в особенности — двойственность переживания, выражающаяся в том, что один объект вызывает у человека одновременно два противоположных чувства.

Термин введен Эйгеном Блейлером. Он выделял три типа амбивалентности:

- Эмоциональную: одновременно позитивное и негативное чувство к человеку, предмету, событию (например, в отношении детей к родителям).

-Волевою: бесконечные колебания между противоположными решениями, невозможность выбрать между ними, зачастую приводящая к отказу от принятия решения вообще.

-Интеллектуальную: чередование противоречащих друг другу, взаимоисключающих идей в рассуждениях человека.

Его современник Зигмунд Фрейд вкладывал в этот термин иной смысл. Он рассматривал амбивалентность как сосуществование двух изначально присущих человеку противоположных глубинных побуждений, самыми фундаментальными из которых являются влечение к жизни и влечение к смерти.

Амбивалентность творчества выражается в двойственности стилей, совмещенных идей, интерпретации и др. К примеру, художница из Гонконга Peony Yip прославилась под псевдонимом The White Deer, то есть «Белый олень». Так же она называет и многие из своих иллюстраций, в которых она демонстрирует взаимную связь между человеком и природой. Наиболее удачно мастер выразила это в необычных минималистических портретах, объединенных названием «Дикая жизнь» (Wildlife).

Также под термином амбивалентность понимается неоднозначность проявления и трактовки в отношениях человека с миром, что находит выражение в многовариативном характере их взаимодействия. Один объект может вызывать как приятие, так и неприятие субъекта. Амбивалентность не всегда очевидна; вероятнее всего, одна из амбивалентных сторон вытесняется и маскируется другой.

Именно такая ситуация характерна для феномена творчества. Творческая деятельность определяется как высший вид человеческой активности, тем самым, сразу относится к разряду положительных ценностей.

Как было установлено при обсуждении шопенгауэрова понятия воли, его метафизический тезис разбился о неестественное смешение двух тенденций желания. Инстинкт и воля стоят единым фронтом против интеллекта, и хотя оба являются желанием, но с разной направленностью. Художественное творчество как таковое хоть и представляет собой свободное формирование, но и здесь эта первоначальная формирующая воля разделяется, по крайней мере, на два силовых потока.

Например, один вид художественных произведений называли аполлоновым, другой дионисовым и хотели тем самым обозначить как нравственные различия, так и разные стили художественного творчества.

Тот факт, что результат творчества может носить бесполезный или разрушительный характер, не принимается во внимание. Однако при этом не стоит понимать амбивалентность как полярность, амбивалентные тенденции творческого процесса представляют собой полифоничность, реализацию творческого осмысления в самых различных аспектах.

В художественном творчестве наиболее остро амбивалентность выступает в ситуации одновременного переживания художественного произведения как действительности и сознания его условности. Трудности художника заключаются в том, что он легко, незаметно для себя соскальзывает либо в натуральность переживания и отражения реальности, либо забывает о ней, целиком погружаясь в условности моделирования действительности. Дизайнерское проектирование трудно и постепенно, но движется от обнаженной функциональности, откровенного декоративизма, наивного наукообразия к полноценному неоднозначному амбивалентному творчеству, живущему одновременно в мире высокого и низкого, светлого и темного, умного и наивного, планируемого и спонтанного, серьезного и ироничного, традиционного и сегодняшнего, простого и сложного.

Контрольные вопросы

- 1.Расскажите о сущности творчества
- 2.Расскажите о понятии амбивалентности в творчестве
- 3.Что такое амбивалентность?

8. Граничность как искомая категория проектного мышления и принцип формообразования

Сегодняшний интерес культуры к проблемам организации среды существования человека, к городской среде, к улицам, площадям, рекреациям, жилым районам города, к пограничным с жилой

средой производственным образованиям, проблемам, которые не решаются в русле архитектурной деятельности, приводит к необходимости говорить о профессии, реально существующей, но до последнего времени не имевшей статуса специальности.

Речь идет о профессии архитектора-дизайнера, специалиста в области искусства проектирования среды, профессии, базирующейся на глубочайших традициях культуры архитектурного проектирования, формирующей при этом собственный аспект внимания и деятельности, лежащей на стыке таких областей художественного творчества, как архитектура, дизайн, искусство организации среды. Средовая ориентация деятельности архитектора-дизайнера предельно широка, касается самых различных областей материально-художественной культуры — промышленного дизайна, прикладного, оформительского искусства, искусства экспозиции, театра, кино, непосредственно формирующих окружающую нас предметно-визуальную реальность.

Речь идет о необходимости формирования сегодняшнего художника среды, нового проектировщика, не обладающего традиционным консерватизмом архитектора; не обладающего ограниченностью индустриального дизайнера, но сильного его проникновением в мир представлений потребителя, в миры технологий, материалов; универсального художника-проектировщика, творящего в духе времени.

Стержнем образования архитектора-дизайнера, решающего разнообразные визуально-значимые задачи, является развитое композиционное мышление и пространственная чувственность, то есть чувство формы, пространства, чувство материала, способность образного сопереживания предметной реальности, способность организации пластической материи (линейно-графически, ритмически, тонально, колористически) на плоскости, в объеме и пространстве в соответствии с поставленной задачей.

Архитектор-дизайнер должен обладать профессионально-художественной культурой, включающей владение многообразными средствами выражения мысли; понимать сегодняшнюю социально-культурную ситуацию; чувствовать тенденции развития современной художественной культуры; ориентироваться в вопросах экологии, технологии, экономики, организации архитектурно-дизайнерского производства, материаловедения, тектоники организации формы.

Эти многочисленные знания и умения объединяются, концентрируются вокруг единого стержня — своеобразного архитектурно-дизайнерского мышления, которое и формируется, главным образом, в процессе обучения. Как много может дать концентрация внимания на оформлении характера мышления, показывают сочинения студентов третьего курса (через полгода после начала обучения по специальности), написанные в 1989 году в течение сорока минут на тему "Профессия архитектор-дизайнер — что это?":

- Время ставит новые и новые задачи, их нельзя решать прежними методами, необходимы поиски новых путей. Синтез архитектуры и дизайна является выражением назревшей необходимости (О. Куликов);
- Архитектор-дизайнер тот, кто не только создает архитектуру, но и оформляет среду, пространство "архитектурными средствами" (Л. Самарцева);
- ...то есть организует архитектурное пространство и предметный мир (О. Куликов);
- Он синтетический специалист, работающий на стыке сфер деятельности архитектора, художника, социолога, конструктора (Е. Коваль);
- ... обладающий нестандартным мышлением (Д. Коротких);
- Архитектор-дизайнер — свободный, насколько это возможно, человек. Человек-личность, здорово чувствующий цвет, форму, пространство, остро чувствующий современность. Раскрепощенный, умеющий работать с различными материалами. Архитектор-дизайнер должен, в отличие от художника, уметь обосновать "почему", "зачем" (Ю. Кулева);
- Архитектор-дизайнер должен не беспредметно создавать проекты, не представляя их реального осуществления, а закладывая в проект неприменную возможность реализации (Е. Коваль);
- Архитектор-дизайнер немного психолог, немного поэт и немного человек каменного века, который впервые смотрит на огонь и проводит первую линию на стенах пещеры (М. Альбанова);
- Человек, занятый искусством, способный создать такой предмет, среду, которые вызывают ощущение того, что это "так и было здесь всегда", т.е. работающий по подобию природы — это и есть архитектор-дизайнер (М. Соколова);
- Архитектор-дизайнер — художник нашего времени (А. Усачев);

- Бытие архитектора-дизайнера — поиск, но не отвлеченная игра ума, питаемая тщеславием, а открытие другим многогранности мира вокруг нас, его естественной красоты и неповторимости. В конечном счете, это "научение" нас жизни в этом мире (В. Кузьмин);

Важной компонентой структуры архитектурно-дизайнерского мышления является самоощущение проектировщика во времени, его отношения с традицией и современностью. Наряду с формирующимися собственными представлениями об этих материях, значительное влияние на его творчество оказывает характер современного профессионального мышления.

Не затрагивая всерьез структуры профессионального мышления, можно заметить, что присущие ему сегодня ретроспективность, раскрепощенный историзм, игра с различным (часто одновременно) историческим материалом, доходящая до поэтизации старомодности, повседневности, вневсильности, естественно приводят к реализациям, на которые легко навешиваются уничтожающие или возвышающие ярлыки ретроспекции, стилизации, эклектики. За "ретро-ширмой" зачастую не усматриваются пластические характеристики профессионального языка, присущие сегодняшнему мышлению проектировщика, характеристики, называемые здесь "актуальной визуалистикой". Традиционные для проектной культуры структурная определенность, законченность реализуемого художественного принципа, понятность, тектоничность формообразования сегодня дополняются спонтанностью, непредсказуемостью, незаконченностью, открытостью, эскизностью пластических решений.

Подобный пластический строй — следствие антифункционалистических тенденций вместо профессиональной однобокости, профессионального пуризма — это стремление к живой среде, к диалогу с потребителем, к окружению, лишенному блеска, герметичности и неприступности новодела; вместо эстетического функционализма, когда функция, конструкция, материал однозначно определяют форму, — эстетика эскизности, непосредственности, нечаянности.

Далеко не все, создаваемое сегодня в архитектуре и дизайне, можно называть современным, т.е. обнаруживающим признаки специфически сегодняшнего пластического сознания. Сегодняшнее — не синоним современного. Сегодняшняя популярность проектных ретроспекций не делает их автоматически современными. Декоративизма, неопуризма, неоклассики, необарокко, эклектики, традиционности или архитектуры контекста еще недостаточно — важно, чтобы это создавалось руками, мыслью, чувством проектировщика, руководствующегося актуальными визуально-пластическими представлениями, важно, чтобы приемы делания обнаруживали сегодняшний день.

Не осознавая необходимость мыслить пластически и современно, проектировщики повсеместно всерьез, натуралистически впадают в неоклассицизм, вновь переживают пафос архитектуры 1930-х годов, не сознают и не создают дистанции между сегодняшними ощущениями и материалом, к которому апеллируют. Нет присутствия современного пластического мышления, которое в состоянии так подать ретроматериал, что человек будет себя чувствовать на современной улице, обладающей ценностями традиционной городской среды.

Вероятно происходящее сегодня нельзя считать этапом развития современного стиля. "Современный стиль" является, скорее, последним этапом классического понимания формообразования, для которого характерны законченные композиции, ясные гармонии, тектонические структуры. И хотя ситуация этапа "современного стиля" весьма своеобразна — резко расширившаяся палитра новых материалов (бетон, металл, стекло), новых конструктивных приемов (структуры, оболочки, вантовые и надувные конструкции), новой безорнаментальной "облезлой" эстетики, построенной на ритмике проемов, рельефа, массы, — все-таки цель формообразования остается традиционной, классической — создание ясной целостности.

Сегодня — иное. Сегодня вместо гармонии простоты — сложность и противоречивость; вместо логической четкости — непоследовательность и двойственность; вместо однозначности толкования — множественность значений. Точнее, не вместо, а рядом, вместе, не "или то, или другое", а "и то, и другое". Сегодня актуальны не выбор и исключение, а включение и приращение (по выражению Л.П. Монаховой), работа на границе мысли и чувства, эмоции и абстракции, реального и концептуального, выразимого и невыразимого, общепонятного и субъективного, остросовременного и исторического, традиционного.

Теоретически эти представления были сформулированы еще в 1966 году Р. Вентури, а практически реализованы во множестве архитектурных построек, дизайнерских изделий, произведений изобразительного искусства, в том числе и задолго до опубликования его книги

"Сложности и противоречия в архитектуре". И вряд ли можно рассчитывать на возвращение к академизму законченности, определенности, абсолютных гармоний, потому что работа "на границе" рождает "пограничные реализации". Сегодня — это не только приращение сознания, в которое постоянно вливаются новые ценности, расшатывая простодушное сознание "современного" архитектора, непрерывно его усложняя.

Содержание мышления архитектора-дизайнера во многом опирается на традиции мышления дизайнера, который стремится к тому, чтобы видеть объект проектирования целостно, изнутри, от определенного образа жизни, от структуры организуемого пространства. В учебном проектировании такой взгляд на вещи открывает целый ряд проблем, с которыми можно и не столкнуться, строя проектирование от внешнего образа, от фасада.

Возьмем, к примеру, одноэтажный поселковый жилой дом. Мы обнаруживаем, что необходимо учитывать не только географические, климатические условия вообще, но и особенности сельской жизни: работу на улице (грязь на обуви, сырая одежда), необходимость кладовых для продуктов и вещей, необходимость домашних мастерских, наличие домашних животных (собак, кошек, не говоря уж о поросятах и курах). Все это, безусловно, должно отражаться в структуре построения дома.

Далее на характере жилища отражается не только количество человек в семье (чем обычно удовлетворяются), но и тип семьи — молодожены либо великовозрастная семья, семья с детьми-дошкольниками либо со взрослыми детьми. Тогда задача проектирования оказывается не в том только, чтобы запланировать помещения для членов семьи, но и в необходимости учесть образ жизни семьи полевода или механизатора, работника управления или культуры: необходимость работы в домашней мастерской, на участке или за письменным столом; необходимость реализации двигательной активности детей и т.д.

А за образом жизни просматривается и определенная система художественных предпочтений, не позволяющая проектировщику не замечать эту реальность, хотя и не отменяющая естественной возможности реализации авторской субъективности, правда, соотношенной с художественными предпочтениями потребителя. Подобного же внимательного отношения к человеку, к его образу существования или функционирования, к его собственным художественным ориентирам, к особенностям художественной культуры времени и региона требует каждая проектная тема, решаемая в манере проектирования изнутри.

Дизайн с его интересными традициями очень разнообразен. Но есть в дизайнерском мышлении общее, что объединяет самые разные проявления дизайна — от узко-коммерческого до художественно-критического. Это сочетание высокой степени рациональности, осмысленности, системности творчества с основательностью, глубиной проникновения в содержание конкретных условий решения проектных задач.

Повышенная аналитичность дизайнерского творчества связана с теми сверхзадачами, которые ставят себе дизайнеры. Вспомним Дж. Нельсона: дизайн — особый вид искусства, превращающий в явления культуры вещи человеческого обихода, но именно поэтому выходящий за рамки искусства в области экономики, политики, науки, пытающийся мыслить категориями природы и общества.

Обширность задач требует повышенной дисциплины мышления, точности анализов, сопоставлений, системности работы с обширной информацией. Новизна задач, решаемых дизайнером, не позволяет "выезжать" на прошлых знаниях и приблизительных представлениях, требует постоянной переориентации сознания, постоянной осмысленности действий.

Нередко эта тенденция приводила к появлению концепций дизайна, строящихся исключительно на расчете, на строжайшем учете всего комплекса возможных факторов и условий проектирования, вплоть до почти не поддающихся строгому контролю художественных характеристик. Такова была Ульмская школа дизайна (ФРГ) в 1950-х—1960-х годах, руководимая Т. Мальдонадо, в которой преподавали и учились такие выдающиеся дизайнеры, как Отл Айхер, проектировщик фирменного стиля Мюнхенской Олимпиады 1972 года, или Дитер Рамс, заложивший основы дизайна фирмы "Браун", во многом влиявшего на тенденции развития европейского дизайна 1960-х годов.

Конечно же, в своих крайних проявлениях "мания табличности" выглядела почти карикатурно, приводя к сухим, неэмоциональным, "вычисленным", якобы интернациональным решениям, лишенным признаков национального или субъективно-дизайнерского своеобразия.

Но дизайн характерен не этими крайностями. Высочайшая осмысленность проекта в лучших образцах помножена на тонкую художественную интуицию, но интуицию, работающую на материале серьезных, многоплановых анализов, предлагающую основательно подготовленный экспромт.

"Системная содержательность" дизайнерского мышления базируется на нескольких специфических основаниях.

Во-первых, дизайнер, в отличие от архитектора, делает вещи, которые должны пользоваться непосредственным покупательским спросом. Поэтому он не может удовлетвориться приблизительным портретом будущего потребителя, чем нередко, к сожалению, удовлетворяется архитектор, а должен достаточно точно представлять себе не только социальные характеристики, национальные, культурные, профессиональные, возрастные, половые особенности, но и характеристики психические, личностные ценности и предпочтения потенциального владельца радиоприемника или настольной лампы, кресла или чайного сервиза.

Анализ человеческих особенностей потребителя, анализ проектной ситуации приводят к методике проектирования не столько вещей, сколько потребительских эффектов, когда проектируется не столько светильник, сколько определенный характер освещения, не кресло, а определенный комфорт или деловое настроение. Заказчик, например, предлагает запроектировать книжную полку, — дизайнер же обнаруживает, что нужна не полка неизвестного адресата, а система простых сборно-разборных емкостей универсального назначения для учащейся молодежи, либо, напротив, солидное стационарное дорогостоящее изделие, дополняющее интерьер домашнего кабинета, либо что-то еще, но непременно предусматривающее своего потребителя, определенную среду функционирования. Разумеется, что подобным выводам предшествует серьезная аналитическая работа. Принятая в результате предпроектного анализа направленность проектирования предопределяет в дальнейшем характер компоновки, выбор материалов, способы их обработки, стилистические, художественные приемы формообразования.

Второе основание содержательности дизайнерского мышления заключается в серьезном внимании к художественным проблемам формообразования. Они образуют три группы вопросов.

Первая — это вопросы художественных предпочтений потребителей: у каждой группы потребителей — возрастной, половой, профессиональной — собственные вкусы, предпочтения, художественные нормы. Их исследуют психологи, социологи, а дизайнеры их сознательно используют.

Вторая — вопросы собственных художественных предпочтений проектировщика. Часто они не совпадают с первыми, а в практической работе, так или иначе, переплетаются. Это заставляет дизайнера осмысливать свой художественный мир, осознанно работать на пересечении художественных ценностей собственных и заказчика, потребителя, а также учитывать художественные веяния времени. Художественный дух, аромат времени, особенности художественного видения и решения жизненных и проектных проблем ждут от дизайнера специального внимания и образуют третью группу вопросов художественной ориентации. Все это требует от дизайнера такого же внимательного, осознанного отношения к вопросам формообразования, как и к вопросам функциональным, техническим.

Третьим основанием содержательности является необходимость сочетания формообразования вещи с особенностями конкретных применяемых, зачастую изоциренных, технологий — литья или штамповки, вакуум-формования или гальванической обработки. Необходимость добиваться определенных художественных эффектов заставляет всерьез изучать производственные особенности, зачастую учитывая возможности технологии, изменять замысел, развивая гибкость формообразующего мышления дизайнера.

Постоянная работа с конкретными и самыми разнообразными материалами — металлом, деревом, пластмассами, тканями, способными приобретать самые разные структурные и визуальные характеристики, непосредственный контакт с материалами выполнения изделия будят, формируют у дизайнера мир тактильных, зрительных, пластических эмоций, ощущений, мало знакомых архитектору. Может быть лишь в работе над интерьером у архитектора возникает реальная потребность всерьез задумываться над пластическими свойствами применяемых конструкционных и отделочных материалов. Для дизайнера это — повседневная необходимость.

Все это вместе взятое дает дизайнеру широкую палитру приемов формообразования, позволяющих создавать грамотные, удобные, привлекательные вещи, выходящие, однако, за рамки распространенной в архитектурном проектировании стереотипной равновесной триады (удобство —

польза — красота), слишком часто приводящей к нивелирующе-невыразительным решениям, когда внешний облик сооружений постоянно отражает одну и ту же каркасно-панельную конструктивную систему.

Речь идет о нередко используемой в дизайне возможности акцентирования в приемах образования формы вещи тех или иных особенностей ее возникновения и существования. Это может быть, например, ориентация на характерные особенности потребителя — дизайн для подростков, учитывающий, например, их стремление к внешней выразительности, яркости, экстравагантности формы вещи; дизайн для туристов, акцентирующий удобства, легкость, быстроту сборки-разборки предметов походного обихода.

Это может быть формообразование, подчеркивающее рациональность устройства вещи — акцентированные струбцины, соединительные элементы в универсальном светильнике для работы; выделенные монтажные ручки в трансформирующейся мебели. Возможно обыгрывание в форме вещи принципа компоновки ее из отдельных блоков, подчеркивание ее конструктивной организации либо характерных свойств образующих ее материалов — их пластичности или упругости, их фактуры и цвета. Наконец, актуальным в дизайне является "принесение" всего вышеупомянутого "в жертву" привносимой художественной идее, базирующейся на той или иной геометрии — жесткой, ортогональной, оперирующей прямыми либо острыми углами; или мягкой, органической, использующей плавные или экспрессивные кривые. Работа в определенной геометрической стилистике позволяет создавать вещи, рождающие ту или иную атмосферу среды, которую они образуют — деловую или романтическую, созерцательную или энергичную.

Специального внимания заслуживает особенность деятельности и мышления дизайнера, связанная с технологической обусловленностью творчества. В сущности, дизайн в целом является продуктом развитой технологии. Додизайнерский период — это эпоха ручного или кустарного производства вещей, рождавшая эстетику индивидуального, неповторимо рукотворного облика изделий. Варианты формы или декора вещи возникали естественным следствием неиндустриальной технологии. Архитектура XX века, в своем стремлении к созданию уникальных сооружений, являет немало примеров подобной строительной технологии: Капелла Рон-шан Ле Корбюзье, Сиднейская Опера Й. Утсона, аэровокзалы Э. Сааринена. Впрочем, еще показательнее в этом отношении массовая архитектура с ее земляными, штукатурными, малярными работами.

Есть, однако, и иные сооружения, примеры архитектурного дизайна, такие, как сооружения Мис ван дер Роэ, буквально обожествлявшего технологию, как Культурный Центр им. Ж. Помпиду в Париже, собранный из стандартных элементов, подобно тому, как собирается на конвейере автомобиль, радиоприемник или часы. Архитектурный дизайн сознательно следует технологическим закономерностям и специально подчеркивает, эстетизирует их, — чего нет, в основном, в нашем индустриальном домостроении: технология современная — эстетика традиционная. Граница между традиционной архитектурой и архитектурным дизайном проходит по технологиям, точнее, по индустриальной эстетике, по специфическому художественному сознанию.

Практика унифицирования, тиражирования формирует специфическое художественное мышление человека эпохи научно-технической революции. Если доиндустриальный художник ценил нестандартность облика вещи, строящегося на иррациональных, неметрических пропорциональных отношениях, то современный художник видит и ценит острую красоту повторов, прямых углов, больших нерасчлененных плоскостей, простых геометризованных объемов, ясных ритмов ограждающих поверхностей, рождаемых современной технологией. Целый ряд крупнейших художников нашего времени построили концепции творчества на подобной индустриальной эстетике. Голландский художник Пит Мондриан, оперируя простейшими членениями плоскости и элементарными сочетаниями цвета, приоткрывал тайны значимости пластических первооснов. Венгр Виктор Вазарели, создавая серии композиций из повторяющихся геометрических элементов (квадратов, ромбов, кругов, треугольников и их производных), открывал богатейшие пластические возможности комбинаторной эстетики. Американец Александр Колдер поэтизировал сварные, клепаные конструкции, создавая нетрадиционную мобильную скульптуру. Это лишь немногие из тех, кто в искусстве находил язык выражения индустриально-художественного мироощущения, рождая индустриальную эстетику, вдохновляя архитектурный, дизайнерский авангард первой половины XX века. За последние десятилетия индустриальная эстетика обрела весьма изощренные формы: пройдя через время активной пластики монастыря Ля-Туретт, построек Чандигарха Ле Корбюзье и сооружений К. Танге, возвращается к утонченным реминисценциям в стиле П. Мондриана, кубизма

Хуана Гри или раннего Ле Корбюзье, демонстрируя необычайную пластичность казалось исчерпавших себя простых геометрий (например, в работах архитекторов Чарльза Мура, Ричарда Мейера, Майкла Грейвза, Питера Айзенмана и др.).

Собственно дизайнерская практика почти повсеместно в тех или иных формах демонстрирует свою приверженность художественно-технологической ориентации проектного мышления. Проявляется это в подчеркнутых членениях корпуса пишущей машинки "Оливетти", обнаруживающих принцип сборки ее элементов; в "нарочитой" обнаженности "молний", замков, элементов крепления обивки стульев к каркасу; в обнаженных, однако достаточно безопасных источниках света в бытовых светильниках; в обыгрываемых, подчеркиваемых узлах соединения элементов самой различной мебели. Произведения архитектуры в жанре архитектурного дизайна характерны подобными приемами формообразования: акцентированием функциональных, технологических, эксплуатационных особенностей сооружения.

Мы видим, что для дизайна в целом, для дизайнерского способа мышления характерна повышенная осмысленность действий в вопросах функциональных, требующих углубленных знаний о человеке — потребителе дизайнерской продукции; в вопросах производственно-технологических, непосредственно связанных с процессами образования формы, решения художественного облика вещи; в вопросах собственно художественных, точная ориентация в которых позволяет дизайнеру не только учесть желания будущего покупателя, но и выразить собственное понимание красоты, сопряженное с пониманием процессов, происходящих в современной художественной культуре. Такая осмысленность творчества позволяет дизайнеру предлагать человеку предметы не просто полезные, но включенные в современную культуру и в культуру в целом.

Углубленность в проектную проблематику открывает дизайнеру все новые возможности формообразования, обогащая его художественную палитру.

Таким образом, тактика дизайнерского проектирования предлагает нам, подсказывает эффективную идеологию проектирования архитектурной среды от человека с его характеристиками, от функционального процесса, от особенностей жизни будущего объекта к архитектурно-дизайнерскому оформлению этих процессов внутри и снаружи.

Художественные ориентации, выбор стилистической направленности проектирования, конечно же, могут быть очень разными в зависимости от социально-культурной реальности, ожиданий заказчика, применяемых технологий и материалов, наконец, настроений проектировщика. И все же в этом многообразии самое интересное — понимание того, что принадлежит духу времени, того, что можно называть современным.

По каким же конкретным пластическим характеристикам можно узнать вещь современную?

Во-первых, по "прямолинейности", эскизности, спонтанности пластических решений, приводящих к неожиданности, парадоксу. Мотивы пластической немотивированности, "естественной случайности" являются органическим эмоциональным вкладом проектировщика в сознательно выстроенную определенность, "случайность" возникает вместе со структурой вещи. Принципиальная незавершенность моделировки формы, дополняющая умную ее организованность, эскизность решений проявляется в отсутствии заботы об абсолютной чистоте линий, силуэта, объема, в обращении к безыскусным качествам поверхности, к бесхитрому колориту.

Во-вторых, по артикулированности, демонстрации приема формообразования — принципа компоновки или конструктивного приема, характера геометрии формы, либо ее колористического строя. Даже функция может выступать темой создания образа функциональной вещи, серьезность решения которой подается через флер рефлексивности — своего рода полемика с будущим потребителем и самоирония.

В-третьих, по традиционному интересу к простым первоосновным формам, ритмам, сочетаниям цветов, к ясным линиям, силуэтам, простым объемам, которые строятся на основе куба, цилиндра, пирамиды, шара, дополняемому интересом к естественной многослойности, неисчерпаемости впечатлений, производимых вещью.

Наконец, в-четвертых, современную вещь можно узнать по интересу проектировщика к "абсолютным пластическим ценностям", к ценностям нестареющей традиционной предметности, очищенной от затертости, возникшей в результате долгого употребления, и ее смысловым первоосновам. Отсюда интерес к натуральным материалам и рукотворным способам их обработки.

Объемное, подвижное, диалогичное художественное сознание рождает своеобразную профессиональную этику. Если традиционно архитектор, вообще художник стремится выразить

определенное, устоявшееся, свое, то сегодняшний проектировщик стремится использовать всякую возможность для того, чтобы выйти за пределы своих сегодняшних профессиональных представлений, чтобы не повторяться. "Выходы" осуществляются на почве включения в конкретную ситуацию, в контекст проектной задачи через тесную связь с потребителем, заказчиком, через использование мотивов исторических, этнографических, региональных, через привнесенную извне образность и метафору, через интерес к самодеятельному, обыденному, непрофессиональному и многое другое.

Следующий существенный этический принцип заключается в стремлении к непростоте, равной непростоте жизни; отсюда нелюбовь к традиционным, ясным планировочным, объемным фасадным схемам и завершенным формам. Нетрадиционная профессиональная этика рождает новую эстетику, которую можно пытаться не только воспринимать чувством, но и характеризовать словом.

К сказанному выше о принципиальной дополнительной, умной организованности формы "естественной спонтанностью", непредсказуемостью, эскизностью решения необходимо добавить, что эскизность становится не характеристикой качества делания, а самостоятельной пластической ценностью, одной из определяющих сегодняшнюю эстетику.

С эскизностью граничит повышенная концептуальность творчества, когда становится важнее сделать заявку на идею, чем показать ее реализованной. Проект, оказывается, возможно описать словами. Подобное происходит и в изобразительном искусстве, когда дело доходит до написания текстов вместо холстов, когда важнее не форма, а мысль, новация. Правда, и в этом случае возникают специфические проблемы формы, которые нередко решаются весьма выразительно.

Гуманистическая проектная этика возвращает в лоно эстетических художественные ценности массовой культуры, позволяет высоко оценивать тихую красоту обыденности, привлекательность камерности, малого масштаба, скромных рядовых объектов. Привлекательными становятся не блеск новизны, а некоторая потертость, подобно поношенному любимому пиджаку, который, конечно, гораздо уютнее новой вещи. Дело доходит до преднамеренной руинированности построек (предлагаемых, например, группой САЙТ или Л. Кроллем), уже в процессе проектирования преодолевающих трудности адаптации, вживания.

Вообще сегодняшняя художественная культура активно обнаруживает ценности непрофессионального, самодеятельного творчества — непосредственность, непринужденность, освобожденность от профессиональных догм. Открывает художественные достоинства "анонимных" инженерно-технических объектов — придорожных сооружений, водонапорных башен, газгольдеров, находя в них правду делания, энергию чувствования, отсутствие утомляющего маньеризма.

Отсюда — вновь и вновь открываемая красота простых первоосновных форм: квадрата, куба, цилиндра и их острых сочетаний, красота вечных архитектурных мотивов — портала, фронтона, группы опор, стен, проемов, ступеней, архитектурной "эмблематики" (канеллированная колонна, облом, капитель, сандрик, люкарна).

Соединение воспринимаемой художественной реальности со структурой субъективности рождает понятие граничности, помогающее объяснить постоянный интерес к ограничивающей предметности — горизонту, соединению, сопряжению, стыку; к переходным граничным состояниям — началу, встрече, утру, вечеру; к двусмысленным объектам — стене без объема, забору, балюстраде, заколоченному окну, неоткрывающейся двери, предметам, вынесенным из интерьера на улицу. Здесь же стремление соединять в натюрморте, пейзаже дыхание реальности с рефлексивностью приема воспроизведения; в проекте — соединять контекстуальность размышлений о проблеме с необходимостью самовыражения; в педагогической работе — абсолютную осмысленность условий решения учебной задачи сочетать со стихийностью, интуитивностью собственно творческого акта.

Работа на границе чувства и мысли, эмоции и абстракции, реального и концептуального, общепонятного и субъективного вновь указывает на повышенную ценность эскизности, незавершенности, своего рода "небрежности" пластических характеристик проектных решений и проектной графики, актуальных на фоне засилия решений манерных, салонных, "зализанных", несущих непременно черты нарочитой новизны. Эстетика граничности раскрывает привлекательность решений, нарочито необнаруживающих авторское "я", почти анонимных, "поживших", "потертых", нарочито банальных, противопоставленных слишком распространенному в художественной среде стремлению непременно "наследить", оставить после себя вечный памятник своей активности.

Сознательное оперирование средствами "актуальной визуалистики", "эстетики граничности" может помочь в достижении цели, решении актуальных проблем (не надуманных, не тех, что тешат профессиональное сознание проектировщика), решении на уровне требований сегодняшней художественной культуры с учетом своеобразия нашей социокультурной и производственной реальности.

Контрольные вопросы

1. Назовите особенности образования архитектора-дизайнера?
2. Охарактеризуйте эстетику граничности
3. Охарактеризуйте работу на границе чувства и мысли, эмоции и абстракции, реального и концептуального, общепонятного и субъективного

9. «Поэтическое мышление» как доминантная модель постмодернистского сознания

Можно сказать, что постмодернизм синтезировал теорию постструктурализма, практику литературно-критического анализа деконструктивизма и художественную практику современного искусства и попытался обосновать этот синтез как "новое видение мира". Разумеется, все разграничения здесь довольно относительны, и очень часто мы встречаемся с явной терминологической путаницей, когда близкие, но все же различные понятия употребляются как синонимы. Разнообразие существующих сегодня точек зрения позволяет лишь сказать, что начинает возобладать тенденция рассматривать постструктурализм как предварительную стадию становления постмодернизма, однако насколько сильной она окажется в ближайшем будущем, судить крайне трудно.

Проблема постмодернизма как целостного феномена современного искусства лишь в начале 80-х гг. была поставлена на повестку дня западными теоретиками, пытавшимися объединить в единое целое разрозненные явления культуры последних десятилетий, которые в различных сферах духовного производства определялись как постмодернистские. Чтобы объединить многочисленные "постмодернизмы" в одно большое течение, нужно было найти единую методологическую основу и единообразные средства анализа.

Обнаружению постмодернистских параллелей в различных видах искусства был посвящен специальный номер журнала "Critical Inquiry" за 1980 г.. Особенно оживились подобные попытки на рубеже 80-х годов. Среди работ на эту тему следует отметить в первую очередь следующие:

"Художественная культура: Эссе о постмодерне" (1977) Дугласа Дэвиса; "Язык архитектуры постмодерна" (1977) Чарльза Дженкса; "Интернациональный трансавангард" (1982) Акилле Бенито Оливы; "После "Поминок": Эссе о современном авангарде" (1980) Кристофера Батлера;

"Постмодернизм в американской литературе и искусстве" (1986) Тео Д'ана; "Цвета риторики: Проблема отношения между современной литературой и живописью" (1982) Уэнду Стейнер.

Сюда же, очевидно, стоит отнести и тех литературоведов и философов, которые стремятся выявить основу "постмодернистской чувствительности", видя в ней некий общий знаменатель "духа эпохи", породившей постмодернизм как эстетический феномен: Ихаба Хассана, Дэвида Лоджа, Алана Уайлда, того же Кристофера Батлера, Доуэ Фоккему, Кристина Брук-Роуз, Юргена Хабермаса, Михаэля Келера, Андре Ле Во, Жан-Франсуа Лиотара, Джереми Мадзаро, Уильяма Спейноса, Масуда Завар-заде, Вольфганга Вельша и многих других.

Проблема постмодернизма ставит перед исследователем целый ряд вопросов, и самый главный из них - а существует ли сам феномен постмодернизма? Не очередная ли это фикция, результат искусственного теоретического построения, бытующего скорее в воображении некоторых западных теоретиков искусства, нежели в реальности современного художественного процесса? Тесно связан с ним и другой вопрос, возникающий тут же, как только на первый дается положительный ответ: а чем, собственно, постмодернизм отличается от модернизма, которому он обязан помимо всего и своим названием? В каком смысле он действительно "пост" - в чисто временном или еще и в качественном отношении?

Споры о сущности постмодернизма.

Все эти вопросы и составляют суть тех дискуссий, которые весьма активно ведутся в настоящее время как сторонниками, так и противниками постмодернизма, и ответы на которые свидетельствуют о том, что в какой-то мере проблема постмодернизма оказалась в начале 80-х гг. неожиданной для западного теоретического сознания.

В предисловии к сборнику статей "Приближаясь к проблеме постмодернизма" его

составители Доуве Фоккема и Ханс. Бертенс пишут: "К большому замешательству историков литературы, термин "постмодернизм" стал ходячим выражением даже раньше, чем возникла потребность в установлении его смысла. Возможно, это верно как относительно США, так и Европы, и наверняка справедливо по отношению к Германии, Италии и Нидерландам, где этот термин был практически неизвестен три или четыре года назад, в то время как сегодня он часто упоминается в дискуссиях о визуальных искусствах, архитектуре, музыке и литературе".

Если говорить только о литературе, то здесь постмодернизм выделяется легче всего - как специфический "стиль письма". Однако на нынешнем этапе существования как самого постмодернизма, так и его теоретического осмысления, с уверенностью можно сказать лишь то, что он оформился под воздействием определенного "эпистемологического разрыва" с мировоззренческими концепциями, традиционно характеризующимися как модернистские. Но вопрос, насколько существенен был этот разрыв, вызывает бурную полемику среди западных теоретиков. Если Герхард Хоффман, Альфред Хорнунг и Рюдигер Кунов утверждают наличие "радикального разрыва между модернистской и постмодернистской литературами, отражающегося в оппозиции двух эпистем: субъективность в противовес потере субъективности", то Сьюзан Сулейман и Хельмут Летен выражают серьезные сомнения в существовании каких-либо принципиальных различий между модернизмом и постмодернизмом. Сулейман, в частности, считает, что так называемая "постмодернистская реакция" против модернизма является скорее всего критическим мифом или, в крайнем случае, реакцией, ограниченной американской литературной ситуацией. Однако и она, при всем своем критическом отношении к возможности существования постмодернизма как целостного художественного явления по обе стороны Атлантики, вынуждена была признать, что "Барт, Деррида и Кристева являются теоретиками постмодерной чувствительности независимо от терминов, которые они употребляют, точно так же, как и Филипп Соллерс, Жиль Делез, Феликс Гваттари и другие представители современной французской мысли".

Очевидно, что сейчас уже можно говорить о существовании специфического постструктуралистского-постмодернистского комплекса общих представлений и установок. Первоначально оформившись в русле постструктуралистских идей, этот комплекс затем стал все больше осознавать себя как "философию постмодернизма". Тем самым он существенно расширил как сферу своего применения, так, возможно, и воздействия.

Суть этого перехода состоит в следующем. Если постструктурализм в своих исходных формах практически ограничивался относительно узкой сферой философско-литературных интересов (хотя нужно отметить и явно относительный характер подобной "узости"), т. е., условно говоря, определялся французской философской мыслью (постструктурализмом Ж. Дерриды, М. Фуко, Ж. Делеза, Ф. Гваттари и Ю. Кристевой) и американской теорией литературоведения (деконструктивизмом де Мана, Дж. Хартмана, Х. Блума и Дж. Х. Миллера), то постмодернизм сразу стал претендовать как на выражение общей теории современного искусства вообще, так и особой "постмодернистской чувствительности" - специфического постмодернистского менталитета. В результате постмодернизм стал осмысляться как выражение "духа времени" во всех сферах человеческой деятельности: искусстве, социологии, философии, науке, экономике, политике и проч.

Для подобного расширения потребовались и переоценка некоторых исходных постулатов постструктурализма, и привлечение более широкого философского и "демонстрационного" материала. Как спешит уверить страстный сторонник постмодернизма Вольфганг Вельш, "конгруэнция постмодернистских феноменов в литературе, архитектуре, как в разных видах искусства вообще, так и в общественных феноменах от экономики вплоть до политики и сверх того в научных теориях и философских рефлексиях просто очевидна".

Как и всякая теория, претендующая на выведение общего знаменателя своей эпохи на основе довольно ограниченного набора параметров, постмодернизм судорожно ищет подтверждения своим тезисам везде, где имеются или предполагаются признаки, которые могут быть истолкованы как проявление духа постмодернизма. При этом частным и внешним явлениям нередко придается абсолютизирующий характер, в них видят выражение некоего "духа времени", определяющего все существующее. Иными словами, постмодернизм пытается объяснить весь современный мир, вместо того чтобы из своеобразия этого мира вывести постмодернизм как одну из его тенденций и возможностей.

Однако сколь сомнительным ни было бы приведенное суждение Вельша, с ним необходимо считаться, так как оно выражает довольно широко распространенное умонастроение современной

западной интеллигенции: "в целом необходимо иметь в виду, что постмодерн и постмодернизм отнюдь не являются выдумкой теоретиков искусства, художников и философов. Скорее дело заключается в том, что наша реальность и жизненный мир стали "постмодерными". В эпоху воздушного сообщения и телекоммуникации разнородное настолько сблизились, что везде сталкивается друг с другом; одновременность разновременного стала новым естеством. Общая ситуация симультанности и взаимопроникновения различных концепций и точек зрения более чем реальна. Эти проблемы и пытается решить постмодернизм. Не он выдумал эту ситуацию, он лишь только ее осмысливает. Он не отворачивается от времени, он его исследует". При этом следует иметь в виду (как пишет сам Вельш), что "постмодерн здесь понимается как состояние радикальной плюральности, а постмодернизм - как его концепция".

Относительно того, что считать самыми характерными признаками постмодернизма, существует весьма широкий спектр мнений. Ихаб Хассан выделяет в качестве его основных черт "имманентность" и "неопределенность", утверждая, что произведения этого направления в искусстве в целом обнаруживают тенденцию к "молчанию", т.е. "с метафизической точки зрения" ничего не способны сказать о "конечных истинах". В то же время Алан Уайлд считает, что самым главным признаком постмодернизма является специфическая форма "корректирующей иронии" по отношению ко всем проявлениям жизни. Согласно Д. Лоджу, разрабатывавшему в основном теорию литературного постмодернизма, определяющим свойством постмодернистских текстов оказывается тот факт, что на уровне повествования они создают у читателя "неуверенность" в ходе его развития.

Дата возникновения постмодернизма.

Другим спорным вопросом является дата возникновения постмодернизма. Для Хассана он начинается с "Поминок по Финнегану" (1939) Джойса. Фактически той же периодизации придерживается и К. Батлер. Другие исследователи относят время его появления примерно к середине 50-х годов, а к середине 60-х - его превращение в "господствующую" тенденцию в искусстве. Однако большинство западных ученых, как литературных критиков, так и искусствоведов, считают, что переход от модернизма к постмодернизму пришелся именно на середину 50-х гг.

Постмодернизм как направление в современной литературной критике выступает прежде всего как попытка выявить на уровне организации художественного текста определенный мировоззренческий комплекс, состоящий из специфических эмоционально окрашенных представлений. Основные понятия, которыми оперируют сторонники этого направления: "мир как хаос" и "постмодернистская чувствительность", "мир как текст" и "интертекстуальность", "кризис авторитетов" и "эпистемологическая неуверенность", "двойное кодирование" и "пародиинный модус повествования" или "пастиш", "противоречивость", "дискретность", "фрагментарность" повествования и "метарассказ".

"Поэтическое мышление" и Хайдеггер.

Выход на теоретическую авансцену философского постмодернизма был связан с обращением к весьма значимому для интеллектуальных кругов Запада феномену, лежащему на стыке литературы, критики, философии, лингвистики и культурологии, - феномену "поэтического языка" или "поэтического мышления", в оформлении которого важную роль сыграли философско-эстетические представления восточного происхождения, в первую очередь дзэн буддизма (чань) и даосизма.

Важное последствие этого уже описанного нами выше явления - высокая степень теоретической саморефлексии, присущая современным писателям постмодернистской ориентации, выступающим как теоретики собственного творчества. Да, пожалуй, и специфика этого искусства такова, что оно просто не может существовать без авторского комментария. Все то, что называется "постмодернистским романом" Джона Фаулза, Джона Барта, Алена Роб-Грийе, Рональда Сьюкеника, Филиппа Соллерса, Хулио Кортасара и многих других, непременно включает весьма пространные рассуждения о самом процессе написания произведения. Вводя в ткань повествования теоретические пассажи, писатели постмодернистской ориентации нередко в них прямо апеллируют к авторитету Ролана Барта, Жака Дерриды, Мишеля Фуко и других апостолов постструктурализма, заявляя о невозможности в новых условиях писать "по-старому".

Симбиоз литературоведческого теоретизирования и художественного вымысла можно, разумеется, объяснить и чисто практическими нуждами писателей, вынужденных растолковывать читателю, воспитанному в традициях реалистического искусства, почему они прибегают к непривычной для него форме повествования. Однако проблема лежит гораздо глубже, поскольку эссеистичность изложения, касается ли это художественной литературы или литературы

философской, литературоведческой, критической и т. д., вообще стала знаменем времени, и тон здесь задают такие философы, как Хайдеггер, Бланшо, Деррида и др.

Как же сложилась эта модель "поэтического" мышления, вполне естественная для художественного творчества, но, на первый взгляд, трудно объяснимая в своем философско-литературоведческом варианте? Она сформировалась под несомненным влиянием философско-эстетических представлений Востока, что разумеется, не предполагает ни автоматического заимствования, ни схематического копирования чужих традиций во всей их целостности.

Каждый ищет в другом то, чего ему недостает у себя, далеко не всегда осознавая, что ощущаемый им недостаток или отсутствие чего-либо есть прямое, непосредственное порождение его собственного развития - естественная потребность, возникшая в результате внутренней эволюции его духовных запросов. Поэтому воздействие и, соответственно, восприятие философско-эстетических концепций иного культурного региона, в данном случае, восточного интуитивизма, происходило всегда в условиях содержательного параллелизма общекультурных процессов, когда возникшие изменения не находят у себя соответствующей формы и вынуждены в ее поисках обращаться к иной культурной традиции.

Как уже говорилось выше, современный антитрадиционализм постмодернистского сознания своими корнями уходит в эпоху ломки естественно-научных представлений рубежа XIX- XX вв., когда был существенно подорван авторитет как позитивистского научного знания, так и рационалистически обоснованных ценностей буржуазной культуры. Со временем это ощущение кризиса ценностей и трансформировалось в неприятие всей традиции западноевропейского рационализма - традиции, ведущей свое происхождение от Аристотеля, римской логики, средневековой схоластики и получившей свое окончательное воплощение в картезианстве.

Аллан Меджилл выявляет один существенный общий признак в мышлении Ницше, Хайдеггера, Фуко и Дерриды: все они - мыслители кризисного типа и в данном отношении являются выразителями модернистского и постмодернистского сознания: "Кризис как таковой - настолько очевидный элемент их творчества, что вряд ли можно оспорить его значение. "Кризис" - "это утрата авторитетных и доступных разуму стандартов добра, истины и прекрасного, утрата, отягощенная одновременной потерей веры в божье слово Библии". Меджилл связывает все это с "крахом", приблизительно около 1880-1920-х гг., историзма и веры в прогресс, которую он считает "вульгарной формой историзма".

Высказывания подобного рода можно в изобилии встретить сегодня практически в любой работе философского, культурологического или литературоведческого характера, претендующей в какой-либо степени на панорамно-обобщающую позицию. В этих условиях дискредитации европейской философской и культурной традиции возникла острая проблема поисков иной духовной традиции, и взоры, естественно, обратились на Восток. Призыв к Востоку и его мудрости постоянно звучит в работах современных философов и культурологов, теоретиков литературы и искусства: следует отметить призыв к Востоку Фуко в его "Истории безумия в классический век"; к ветхозаветному Востоку обращается Деррида в своем "антиэллинизме"; апеллирует к китайской философии Кристева в своей критике "логоцентризма индоевропейского предложения", якобы всегда основывающемся на логике (в результате оно оказывается неспособным постичь и выразить алогическую сущность мира, и в силу своей косности налагает "запрет" на свободную ассоциативность поэтического мышления).

Наиболее значительную роль в формировании основ постмодернистского мышления сыграл М. Хайдеггер. Его, разумеется, нельзя назвать постструктуралистом, но он был среди тех, кто основательно подготовил почву для этого движения. Именно в результате реинтерпретации некоторых элементов его учения постструктуралисты выработали собственный способ философствования, и самым существенным из этих элементов была его концепция "поэтического мышления".

Хэллибертон в своем исследовании этой проблемы ("Поэтическое мышление: Подход к Хайдеггеру", 1981) утверждает, что по мере того как Хайдеггер все более отходил от традиционного стиля западной классической мысли, открывая для себя то, что впоследствии Поль де Ман назовет "слепотой откровения" или "слепотой проникательности", он все более приближался к "классике" Востока. Апеллируя к авторитету Лаодзы, Хайдеггер характеризует его стиль как поэтическое мышление и воспринимает дао как наиболее эффективный способ понимания "пути" к бытию.

"В слове "путь" - Дао, - замечает Хайдеггер, - может быть, скрыто самое потаенное в

сказывании...", и добавляет:

"Поэзия и мышление являются способом сказывания".

По хайдеггеровской терминологии, "оказывание" относится к сущностному бытию мира, к подлинному, аутентичному его существованию. Чтобы испытать язык как "сказывание", надо ощутить мир как целостность (основная задача хайдеггеровской философии), как "здесь-бытие", охватывающее всевременную тотальность времени в его единстве прошлого, настоящего и будущего.

Особую роль в "сказывании" играет поэтический язык художественного произведения, восстанавливающий своими намекающими ассоциациями "подлинный" смысл слова. Поэтому Хайдеггер прибегает к технике "намек", т. е. к помощи не логически обоснованной аргументации, а литературных, художественных средств, восходящих к платоновским диалогам и диалогам восточной дидактики, как они применяются в индуизме, буддизме и прежде всего в чаньских текстах, где раскрытие смысла понятия идет (например, в дзэновских диалогах-коанах) поэтически-ассоциативным путем.

Именно опора на художественный метод мышления и стала формообразующей и содержательной доминантой системы мышления и философствования позднего Хайдеггера. Строго говоря, хайдеггеровская модель мышления менее всего сводима к одному лишь Хайдеггеру и связана с широким кругом явлений, условно определяемых как феномены "постнаучного мышления". Если ограничиться хотя бы только французской традицией, то среди приверженцев подобного стиля мышления мы найдем Гастона Башляра и Мориса Бланшо. Особо следует отметить последнего, сочетавшего в своей практике деятельность философа-теоретика и писателя и оказавшего немалое воздействие на некоторые концепции Дерриды. Все они в той или иной степени предлагали альтернативные модели нового способа философствования. И тем не менее одному лишь Хайдеггеру удалось создать такую модель мышления, которая смогла удовлетворить в то время еще смутные запросы только что зарождавшегося нового сознания и предложить ему те формы, в которые оно жаждало вылиться.

Итак, Хайдеггер под влиянием восточной философской традиции создал ту модель "поэтического мышления", которая стала доминирующим признаком постмодернистского сознания. "Это мышление, - пишет Хэллибертон, - вызвало интерес не только у его коллег-философов Теодора Адорно, Оскара Беккера, Жака Дерриды, Мишеля Дюфренна, Мишеля Фуко, Карла Ясперса, Эммануэля Левинаса, Мориса Мерло-Понти и Жана-Поля Сартра, но и таких культурологов, как Макс Бензе, социологов, таких как Альфред Шютц и Люсьен Гольдман, писателей (Морис Бланшо, Антонио Мачадо, Джон Ноллсон, Октавио Пас и У. Перси".

Хэллибертон рисует внушительную картину воздействия Хайдеггера и его образа мышления на манеру письма современных философов, культурологов и литературоведов, на специфическую философски-эстетическую позицию, на особый дух, стиль эпохи - на то, что можно было бы назвать "метафорической эссеистикой". Хайдеггер как никто другой "спровоцировал" огромное количество дискуссий "о взаимоотношении между философскими и литературными проблемами, между тем, что мы называем метафизическими, эпистемологическими или онтологическими вопросами, с одной стороны, и, с другой, проблемами художественной презентации, формы и содержания, эстетической ценности". Хэллибертон особо отмечает ту роль, которую сыграло влияние Хайдеггера на "оформление литературной и эстетической практики" США и Великобритании, и перечисляет в этой связи имена практически всех представителей американского деконструктивизма: Поля де Мана, Ричарда Палмера, Джозефа Риддела, Уильяма Спейноса и многих других.

В том, что касается сферы литературоведения, Хэллибертон несомненно прав - влияние Хайдеггера, особенно в 1950-е гг., было настолько значительным, что даже очевидные промахи его этимологических изысканий, столь характерных для его манеры отыскивать в словах их изначальный, «первичный» смысл, промахи, убедительно доказанные квалифицированными специалистами, не смогли поколебать авторитета его толкования.

Поразительный пример. В 1940-1950-х гг. в кругах немецкоязычных филологов разгорелся спор вокруг интерпретации Хайдеггером одной строчки стихотворения Мерики "Auf eine Lampe". Известный литературовед Лео Шпитцер подверг убедительной критике ошибочность хайдеггеровских семантических штудий, тем не менее для последующих поколений западных литературоведов толкование, предложенное философом, оказалось, если судить по ссылкам и цитатам, более заслуживающим доверия, даже вопреки логике и здравому смыслу. Склонность Хайдеггера видеть в поэтическом произведении "потененный смысл", где во внезапных озарениях его

автор вещает о недоступном профаническому сознанию, была им явно ближе по своему духу, по тому, к чему она взывала *de profundis*, нежели позитивистские и поэтому презираемые доводы Шпитцера, опирающегося на проверенные факты истории языка.

Подводя итоги этим спорам, Эдит Керн отмечала в 1978 г.: "Шпитцер в том же самом периодическом издании обвинил философа в игнорировании филологических законов. Однако ложная этимология Хайдеггера (Деррида назвал бы ее сегодня "деконструкцией языка") смогла выстоять перед натиском несомненно более глубоких знаний Шпитцера в филологии и лингвистике".

Значительно было влияние хайдеггеровской концепции поэтического языка, опосредованное интерпретацией Дерриды, и на многих представителей французского постструктурализма. В частности, обращение к новой манере письма и было в свое время наиболее характерным, хотя и внешним признаком перехода Кристевой с позиций структурализма на платформу постструктурализма, и то радикальное изменение формы философствования, которое претерпело ее мышление, не было бы возможным без влияния Хайдеггера. Если говорить об Америке, то, по мнению Лейча, пристрастие к поэтическому мышлению обнаружилось примерно на рубеже 60-70 х гг. вначале у И. Хассана и С. Зонтаг, затем "подобная же трансформация произошла в стиле других философов-критиков вроде Джеффри Хартмана и Харольда Блума". Именно начиная с "Предисловия" к "Расчленению Орфея" (1971) Хассан отказался от традиционных "модусов литературоведческого письма", представленного как раз в этой книге, и перешел к фрагментарному, афористическому и глубоко личностному стилю, которым отмечена новая "паракритическая" фаза в его эволюции".

Постмодернизм, как и любая другая эпоха в искусстве, немислим вне идейных, философских, эстетических и политических течений своего времени. И стилистика постмодернизма, разумеется, диктуется определенным мировидением, тем более что его теоретики никогда не ограничивались чисто формальным анализом внешних сторон явления, стремясь прежде всего выявить его мировоззренчески-эстетическую основу, или, как они предпочитают выражаться, "эпистемологические предпосылки".

Контрольные вопросы

1. Какую теорию синтезировал постмодернизм?
2. Назовите дату возникновения постмодернизма?
3. Какими понятиями оперируют сторонники постмодернизма?
4. Назовите особенности «поэтического языка»?

10. Архитектурно-дизайнерское мышление как основа подготовки дизайнера

Дизайн сегодня рассматривается как деятельность проектная, при которой овладение концептуальными и образно-пластическими способами решения творческих задач выступают как приоритетные умения дизайнера. При этом специфика дизайнерской деятельности заключается в динамизме процессов и постоянной изменчивости форм. Эффективность деятельности дизайнера заключается в творческом подходе и особом мышлении дизайнера, направленном на активное созидание и преобразование мира. Творческое начало личности дизайнера, его профессионально-мировоззренческие позиции формируются наиболее активно в процессе обучения в вузе.

Большинство современных школ отечественного и зарубежного дизайна исходят из того, что в процессе обучения решающее значение приобретают не столько овладение частными умениями и знаниями, сколько способность их интеграции на высоком профессиональном уровне, что указывает на необходимость формирования целостных познавательных структур личности. Профессиональная деятельность дизайнера опирается одновременно на рационально-логическое мышление и на эмоционально-образное. При этом изготавливаемый продукт должен соответствовать техническим требованиям, а так же быть оригинально окрашенным художественно-эстетическим мастерством профессионала, нести индивидуальность автора.

Как писал Б.М. Неменский, отстаивая идею особой роли и специфики художественно-образного мышления: «Искусство предстает ... как проявление выработанной за миллионы лет человеческого существования, ничем не заменимой формы мышления, без которой человеческое общество, вообще не могло бы состояться».

В то же время формирование профессионального мышления у студентов-дизайнеров является актуальнейшей педагогической проблемой. При этом из-за нерешённости данной проблемы в значительной мере страдает качество подготовки будущих дизайнеров. В настоящий момент пока

существует недостаточно исследований, направленных на изучение сущностных характеристик мышления дизайнера.

Нередко мышление дизайнера разными авторами определяется как «проектное» или «дизайнерское». При таком подходе учитывается профессионально-деятельностная характеристика мышления, но не раскрывается сущность познавательного процесса в художественно-проектном творчестве. На первое место выходит специфика взаимодействия тех образов, которые существуют в представлениях различных субъектов-участников проектного процесса о будущем дизайнерском объекте.

В этих образах отражается с различной степенью противоречивости совокупность представлений о структуре, функциях, узнаваемости, комфортности, социально-культурной значимости дизайнерского объекта. Поэтому актуальным становится процесс формирования у студентов-дизайнеров проектного мышления, а также факторов, которые влияют на их содержание, при-чин, вызывающих их различия и совпадения, а также вариантов достижения согласованности и выделения основных характеристик проектируемого объекта.

Понятие «проектно-образное мышление», столь часто употребляемое в теоретических исследованиях по дизайну, недостаточно раскрыто на уровне познавательных процессов личности. Его специфика заключается в особом преобразовании информации, где проблема, представленная словесно-логически, наглядно воплощается в целостный концептуально-пластический образ. Как отмечают исследователи данной проблемы, для поиска путей формирования профессионального мышления дизайнера определение его как проектно-образного, как одной из форм образного мышления является наиболее целесообразным.

По мнению И. Каримовой, проектно-образное мышление – это познавательная деятельность, направленная на пре-образование проектной проблемы посредством последовательного и целенаправленного оперирования образами.

Специфика проектно-образного мышления дизайнера заключается в том, что в процессе проектирования принимает участие его наглядно-действенное, наглядно-образное и абстрактно-логическое мышление. В основе проектно-образного мышления лежит творческое (креативное), мышление, как направляющее на создание нового, ранее не создававшегося.

При этом формирование проектно-образного мышления рассматривается как деятельность студента в процессе создания субъективно нового продукта, проектного образа, в который обучаемый вложил свои знания, умения и навыки, приобретенные посредством практической деятельности в качественно новой ситуации.

Исследователь А.Д. Григорьев рассматривает содержание понятия «проектное мышление студентов-дизайнеров» (это понятие по смыслу очень близко к понятию проектно-образное мышление студентов-дизайнеров) представлено следующими компонентами:

- проектный замысел,
- выработка оптимальных решений проектных творческих задач,
- выбор материалов и средств отображения и визуализации,
- планирование творческого процесса профессиональной деятельности с учетом специфики проектной ситуации.

Выделяется следующий комплекс педагогических условий, направленный на эффективное развитие проектно-образного мышления у студентов-дизайнеров:

- применение учебно-профессиональных проблемных заданий, направленных на отработку различных видов проектного мышления;
- обеспечение принципа преемственности в проектной деятельности студентов,
- создание проектно-художественной творческой среды на основе диалогического взаимодействия субъектов учебного процесса.

В декоративность, как прием художественно-образного мышления, характерной чертой которого является создание особой композиционной модели, служащей для выявления внутренней согласованности произведения, соразмерности и упорядоченности всех его деталей и форм.

Как отмечает М.А. Карнаев, специфика подготовки будущих художников-дизайнеров заключается не только в обучении профессиональному мастерству, но и в подготовке их к самостоятельной творческой работе.

Одним из главных условий эффективной подготовки будущих дизайнеров, является разработка перспективных методик обучения живописи, с учетом специфики дизайн-образования.

Перед педагогом-дизайнером стоит проблема формирования познавательной сферы студента, воспитание личности, восприимчивой к проблемам материальной культуры и понимающей социальную значимость тех преобразований, которые несет дизайнерское творчество. Поэтому педагогу в этом процессе необходимо найти пути и методы обучения и воспитания, направленные на развитие личности творческой, эстетически чуткой, мыслящей неординарно, и способной к активной преобразовательной деятельности, обладающей развитым профессиональным мышлением.

Таким образом, анализ практики проектного творчества показывает, что занятия декоративной живописью являются способом постижения проектного образа и репрезентации проектного замысла. Подготовка будущего художника-дизайнера основывается на организации занятий, способствующих формированию проектного мышления, где важную роль играет определение содержания учебных заданий, выявление эффективных методов и приёмов, определение необходимых для этого процесса условий.

Контрольные вопросы

1. В чем заключается эффективность деятельности дизайнера?
2. На что опирается профессиональная деятельность дизайнера?
3. Охарактеризуйте понятие «проектно-образное мышление»

Основная литература

1. Проектирование и моделирование промышленных изделий: Учеб. для вузов / С.А. Васин, А.Ю. Талашук, В.Г. Бандорин, Ю.А. Грабовенко, Л.А. Морозова, В.А. Редько; Под ред. С.А. Васина, А.Ю. Талашука. – М.: Машиностроение – 1, 2004 – 692 с. — ISBN 5-94275-127-7 95 экз.
2. Бурлаков, М.В. 3ds Max 9 : энциклопедия пользователя: наиболее полное руководство / М.В.Бурлаков .— СПб. : БХВ-Петербург, 2007 .— 1024с. : ил. + 1опт.диск(CD ROM)
3. Маров, М.Н. 3ds Max 8 / М.Н.Маров .— М.[и др.] : Питер, 2006 .— 907с. : ил. + 1опт.диск(CD ROM) . - ISBN 978-5-94157-921-1 4 экз.
4. Устин, В. Б. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве : учеб. пособие для вузов / В. Б. Устин .— 2-е изд., уточн. и доп. — М. : АСТ : Астрель, 2008 .— 240 с. : ил. 15 экз.
5. Васин, Сергей Александрович. Эргономические основы проектирования : учеб.-метод. пособие / С. А. Васин, А. А. Кошелева ; ТулГУ .— Тула : Изд-во ТулГУ, 2016 .— 96 с. : ил.
6. Васин, Сергей Александрович. Конструирование в промышленном дизайне : учебно-методическое пособие для вузов. Ч. 1 / С. А. Васин, А. А. Кошелева ; ТулГУ, Ин-т гуманитар. и соц. наук, Каф. "Дизайн" .— 2-е изд. — Тула : Изд-во ТулГУ, 2016 .— 163 с. : ил.
7. СТ ТулГУ 8.6-01-2018. Положение об итоговой (государственной итоговой) аттестации по образовательным программам высшего образования – программам бакалавриата, программам специалитета и программам магистратуры. Тула, ТулГУ, 2018 г. – Режим доступа: www.tsu.tula.ru
8. Королева С.В. Дизайн-проект интерьера городской квартиры в типовом жилом доме: учебно-методическое пособие / С.В.Королева; Тульский государственный университет. – Тула: Издательство ТулГУ, 2021. – 69 с.: цв.ил. Текст : электронный // Цифровой образовательный ресурс BookOnLime: [сайт]. — URL:<https://tsutula.bookonlime.ru/product-pdf/dizayn-proekt-interera-gorodskoy-kvartiry-v-tipovom-zhilom-dome-uchebno-metodicheskoe> (дата обращения 10.06.2022).— Режим доступа: для авторизир. пользователей.
9. Королева С.В. Дизайн-проект интерьера торгового зала небольшого фирменного магазина: учебно-методическое пособие / С.В. Королева; Тульский государственный университет. – Тула: Издательство ТулГУ, 2021. – 37 с.: цв.ил. Текст : электронный //

- Цифровой образовательный ресурс BookOnLine: [сайт]. — URL: <https://tsutula.bookonlime.ru/product-pdf/dizayn-proekt-interera-torgovogo-zala-nebolshogo-firmennogo-magazina-uchebno> (дата обращения 10.06.2022).— Режим доступа: для авторизир. пользователей.
10. Королева С.В. Методы и технологии моделирования ArchiCAD, Autodesk 3dsMax в дизайн-проектировании загородного дома: научное пособие / С. В. Королева ; Тульский государственный университет. - Тула : Издательство ТулГУ, 2022. - 173 с. : цв. ил. Текст : электронный // Цифровой образовательный ресурс BookOnLine: [сайт]. — URL: <https://tsutula.bookonlime.ru/product-pdf/metody-i-tehnologii-modelirovaniya-archicad-autodesk-3dsmax-v-dizayn-proektirovanii> [сайт]. — URL: <https://tsutula.bookonlime.ru/viewer/44956> (дата обращения 10.06.2022).— Режим доступа: для авторизир. пользователей.
11. Королева С.В. Предпроектный анализ дизайн-концепции загородного дома: научное пособие / С. В. Королева ; Тульский государственный университет. - Тула : Издательство ТулГУ, 2022. - 295 с. : цв. ил. Текст : электронный // Цифровой образовательный ресурс BookOnLine : [сайт]. — URL: <https://tsutula.bookonlime.ru/product-pdf/predproektnyy-analiz-dizayn-koncepcii-zagorodnogo-doma-nauchnoe-posobie> [сайт]. — URL: <https://tsutula.bookonlime.ru/viewer/44954> (дата обращения 10.06.2022).— Режим доступа: для авторизир. пользователей.
12. Королева С.В. Дизайн-проект концептуального решения загородного дома: учебно-методическое пособие / С. В. Королева ; Тульский государственный университет. - Тула: Издательство ТулГУ, 2022. - 342 с. : цв. ил. Текст : электронный // Цифровой образовательный ресурс BookOnLine : [сайт]. — URL: <https://tsutula.bookonlime.ru/product-pdf/dizayn-proekt-konceptualnogo-resheniya-zagorodnogo-doma-uchebno-metodicheskoe-posobie> [сайт]. — URL: <https://tsutula.bookonlime.ru/viewer/44953> (дата обращения 10.06.2022).— Режим доступа: для авторизир. пользователей.
13. Бареев, В.И. Архитектура, строительство, дизайн : учебник для вузов / Бареев В.И.[и др.];под общ. ред. А.Г.Лазарева .— Ростов-н/Д : Феникс, 2005 .— 320с.- *Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+3520+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>*
14. Минервин, Г.Б. Дизайн архитектурной среды : [Учебник для вузов] / Г.Б.Минервин [и др]. — М. : Архитектура-С, 2005 .— 504с.-*Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+3520+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>*
15. Ткачев, В.Н. Архитектурный дизайн.Функциональные и художественные основы проектирования : учеб.пособие для вузов / В.Н.Ткачев .— М. : Архитектура-С, 2006 .— 352с. – *Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+3520+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>*
16. Рунге, В.Ф. Эргономика в дизайне среды : учеб. пособие / В.Ф.Рунге, Ю.П. Манусевич .— М. : Архитектура-С, 2005 .— 328с.- *Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+3520+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>*

Дополнительная литература

1. Грашин А.А. Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды (дизайн унифицированных и агрегатированных объектов : учеб.пособие / А.А.Грашин .— М. : Архитектура-С, 2004 .— 232с..
2. Дизайн. Основные положения. Виды дизайна. Особенности дизайнерского проектирования. Мастера и теоретики : иллюстрированный словарь-справочник:учеб.пособие / Г.Б.Минервин [и др.];под общ.ред.:Г.Б.Минервина,В.Т.Шимко .— М. : Архитектура-С, 2004 .— 288с.

3. Долгополов, С.П. Евроремонт. Оригинальные элементы дизайна из гипсокартона / С.П. Долгополов, А.Л. Герусова. — 2-е изд. — Ростов-н/Д : Феникс, 2007. — 224с.
4. Ковешникова, Н.А. Дизайн: история и теория : учеб. пособие / Н.А. Ковешникова. — 2-е изд., стер. — М. : Омега-Л, 2006. — 224с.
5. Нойферт, П. Проектирование и строительство. Дом, квартира, сад : иллюстрированный справочник для заказчика и проектировщика: пер. с нем. / П. Нойферт, Л. Нефф. — 3-е изд., перераб. и доп. — М. : Архитектура-С, 2005. — 264с.
6. Протопопов, В.В. Дизайн интерьера: (Теория и практика организации домашнего интерьера) / В.В. Протопопов. — Ростов-н/Д : МарТ, 2004. — 128с.
7. Семенов, В.Б. Товарный знак - битва со смыслами. Технологии создания логотипов / (Маркетинг для профессионалов) - М. [и др.] : Питер 2005. 256с.
8. Бареев, В.И. Архитектура, строительство, дизайн : учебник для вузов / Бареев В.И. [и др.] ; под общ. ред. А.Г. Лазарева. — Ростов-н/Д : Феникс, 2005. — 320с.
9. Васин С.А. Проектирование и моделирование промышленных изделий : учебник для вузов / С.А. Васин [и др.] ; под ред.: С.А. Васиной, А.Ю. Талашука. — М. : Машиностроение-1: Изд-во ТулГУ, 2004. — 692с.
10. Квасов А.С. Основы художественного конструирования промышленных изделий : учеб. пособие для вузов / А.С. Квасов. — М. : Гардарики, 2006. — 95с.
11. Минервин, Г.Б. Дизайн архитектурной среды: [Учебник для вузов] / Г.Б. Минервин [и др.]. — М. : Архитектура-С, 2005. — 504с.
12. Проектирование в графическом дизайне : учебник для вузов / С.А. Васин [и др.] — М. : Машиностроение-1, 2007. — 320с.
13. Рунге, В.Ф. Эргономика в дизайне среды : учеб. пособие / В.Ф. Рунге, Ю.П. Манусевич. — М. : Архитектура-С, 2005. — 328с.
14. Ткачев, В.Н. Архитектурный дизайн. Функциональные и художественные основы проектирования : учеб. пособие для вузов / В.Н. Ткачев. — М. : Архитектура-С, 2006. — 352с.
15. Васин, Сергей Александрович. Эргономические основы проектирования: учеб.-метод. пособие / С. А. Васин, А. А. Кошелева ; ТулГУ. — Тула : Изд-во ТулГУ, 2010. — 96 с. : ил. — ISBN 978-5-7679-1853-9. 5 экз.
16. +38 экз. в издательство ТулГУ
17. Васин, Сергей Александрович. Конструирование в промышленном дизайне: учебно-методическое пособие для вузов / С. А. Васин, А. А. Кошелева ; ТулГУ. — Тула : Изд-во ТулГУ, 2014. — 176 с. : ил. — ISBN 978-5-7679-2762-3. 1 экз. + 15 экз. в издательство ТулГУ

Перечень ресурсов информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», необходимых для освоения дисциплины (модуля)

1. Актуальные направления в дизайне [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://designyoutrust.com/>
2. журнала «Как». [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://kak.ru/>
3. Блог о дизайн-графике и креативе. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://tutdesign.ru/cats/books/>.
4. Журнал о красивых вещах, интерьерах, домах, дизайнерах, архитекторах, событиях в мире промышленного дизайна и архитектуры. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.djournal.com.ua/>
5. Дизайн. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sibdesign.ru/>
6. Wallpaper [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.wallpaper.com/>
7. SALON-interior - проект Издательского дома «Салон-Пресс». [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.salon.ru/>

8. Интернет-проект Издательского дома «Салон-Пресс», посвященный вопросам реконструкции и оформления интерьера жилых помещений. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ivd.ru/>

Перечень информационных технологий, необходимых для осуществления образовательного процесса по дисциплине

Перечень необходимого ежегодно обновляемого лицензионного и свободно распространяемого программного обеспечения, в том числе отечественного производства

1. MS Office 2003/7 или OpenOffice
2. Текстовый редактор Microsoft Word;
3. Программа подготовки презентаций Microsoft Power Point;
4. Autodesk 3ds Max
5. Autodesk AutoCAD
6. CorelDraw 13/14/15
7. Internet Explorer

Перечень необходимых современных профессиональных баз данных и информационных справочных систем

1. Компьютерная справочная правовая система Консультант Плюс.