

Юлия Грибер, Гелен Майна

ГРАДОСТРОИТЕЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ: анализ американской и европейской традиций

Монография

УДК 130.2 ББК 71в1 Г 820 Печатается по решению редакционно-издательского совета СмолГУ

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор А.Г. Егоров доктор исторических наук, профессор А.Ф. Гавриленков доктор психологических наук, профессор В.В. Селиванов

Г 820 Грибер Ю., Майна Г. Градостроительная живопись: анализ американской и европейской традиций: монография. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2014. 132 с.

ISBN 978-5-88018-553-5

Книга знакомит широкую аудиторию с результатами проведенного сравнительного исследования американской и российской культурных традиций. В первой части представлены теоретические основы американских и европейских исследований городской колористики. Вторая часть содержит практический анализ обозначенных цветовых закономерностей (цветовых узоров фронтальных видов городов, цветовых созвездий, суперфигур, колористики архитектурного фона, проявлений камуфляжа и мимикрии), выполненный на широком материале городов Америки и Европы. В оформлении книги использованы собранные за время исследования схемы, раскрашенные подосновы, эскизы, зарисовки, компьютерные модели.

Книга адресована архитекторам, культурологам, философам, искусствоведам, историкам, а также всем интересующимся историей развития цветовой культуры и городской колористики.

УДК 130.2 ББК 71в1

Книга издана при финансовой поддержке фонда Фулбрайта (грант № ASG 13-06).

ISBN 978-5-88018-553-5 © Ю. Грибер, Г. Майна, 2014 © Издательство СмолГУ. 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

| ВВЕДЕНИЕ | 4 |
|---|-----|
| ЧАСТЬ І. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ | |
| ИССЛЕДОВАНИЯ ГОРОДСКОЙ КОЛОРИСТИКИ | 5 |
| ГЛАВА 1. ГРАДОСТРОИТЕЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ | 6 |
| Авторы | |
| Зрители | |
| Расположение цветовых картин в городском пространстве | 15 |
| Структура рисунка | 19 |
| ГЛАВА 2. ЦВЕТ В ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ | 27 |
| Фоновый цвет | 28 |
| Механизмы образования фона: камуфляж и мимикрия | |
| Фигуративный цвет | 36 |
| Механизм образования цветового рисунка | 40 |
| ГЛАВА 3. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ | |
| ЖИВОПИСИ ЕВРОПЫ | |
| Цветовой рисунок городов Античности | |
| Градостроительная живопись Средневековья | 50 |
| Цветовой рисунок городов Нового времени | |
| Градостроительная живопись индустриальных городов | |
| Цветовая джентрификация | |
| Градостроительная живопись постиндустриального города | 64 |
| ЧАСТЬ II. ПРАКТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ | |
| ЦВЕТОВЫХ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ | 68 |
| ГЛАВА 4. ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ | |
| ПРОСТРАНСТВА | |
| Контент-анализ фонового цвета | |
| Наблюдение за механизмами образования фонафона | |
| Экспериментальное исследование фигуративного цвета | 81 |
| Количественный и качественный анализ механизма | |
| образования рисунка | |
| Картографирование цветовых созвездий | 98 |
| ГЛАВА 5. ЦВЕТ КАК ИДЕЯ | |
| Концептуальная основа использования цвета в архитектуре | |
| Цвет в городском проектировании | 109 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 115 |
| ЛИТЕРАТУРА | 117 |
| SUMMARY | 195 |

ВВЕДЕНИЕ

В книге представлены результаты сравнительного исследования американской и европейской культурных традиций цветового проектирования городского пространства.

Обсуждая проблемы развития и трансформации городской колористики, авторы объединяют две различных исследовательских парадигмы: с одной стороны, культурологический подход к анализу цветовых характеристик города и их исторической динамики, представленный в работах Ю. Грибер; с другой – взгляд архитектора-практика и теоретические историко-художественные идеи, обобщающие многолетний опыт работы Г. Майна над архитектурными проектами, в том числе в бюро Р. Вентури и Л. Кана.

Монография состоит из двух частей.

В первой части представлены теоретические основы американских и европейских исследований городской колористики.

Вторая часть содержит практический анализ обозначенных цветовых закономерностей (колористики архитектурного фона, проявлений камуфляжа и мимикрии, цветовых узоров фронтальных видов городов, механизмов образования и записи цветовых созвездий и суперфигур).

Исследование выполнено на широком материале городов Америки, с одной стороны, и городов Европы – с другой.

В оформлении книги использованы собранные за время исследования схемы, раскрашенные подосновы, эскизы, зарисовки, компьютерные модели, выполненные студентами, магистрантами и учеными Вашингтонского университета (США) и Смоленского государственного университета (Россия). В сочетании с глубоким научным подходом к теме обширный изобразительный материал убедительно подкрепляет выводы авторов, наглядно представляет американскую и европейскую традиции цветового проектирования и возможности их объединения в архитектурных проектах.

ЧАСТЬ І

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ГОРОДСКОЙ КОЛОРИСТИКИ

ГЛАВА 1 ГРАДОСТРОИТЕЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

Цветовое проектирование городского пространства представляет собой особый вид искусства. Основанием для того, чтобы рассматривать цветовой проект города как художественное произведение, служит тот несомненный факт, что он всегда содержит в себе экспрессивный компонент, обладает одновременно функциональностью и эстетическими качествами. М.Г. Бархин предлагает удачный термин для обозначения процесса формирования цвета города – «градостроительная живопись», противопоставляя ее «фабульной живописи», ограниченной в размерах, и считая, что «градостроительная живопись органично сочетается с пластикой города, которую по аналогии можно назвать градостроительной скульптурой» 1.

Как известно, традиционная типология живописи, основанная на назначении ее продуктов, ограничивалась выделением станковой и монументальной живописи. Продолжая этот ряд, градостроительная живопись по форме близка к архитектурной, но имеет более самостоятельное значение, так как отличается высокой степенью обобщения, весомостью идей, крупными размерами и в качестве основы использует всю ткань города.

 $^{^{1}}$ Бархин М.Г. Архитектура и человек. М.: Наука, 1979. С. 158–159.



Градостроительная живопись. Аэрофотоснимок Рима



Картина Дж. Поллока «No. 5»², 1948

² Картина Дж. Поллока «No. 5» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.wikipaintings.org/ru/jackson-pollock/number-5-1948-1# supersized-artistPaintings-185564 (дата обращения: 16.04.2014).

Авторы

Градостроительная живопись представляет собой коллективное произведение многих авторов. Цвет доступен и очень информативен, а потому активно используется жителями для «самопрезентации» и «управления впечатлением», которое, по мнению И. Гоффмана³, они хотят производить на окружающих.

Хотя «многое в отношении цвета на сегодняшний день остается спорным и вероятно никогда до конца не прояснится, - считает А. Хебештрайт, - однако совершенно очевидно, что первый осознанный контакт человека с краской был контактом с человеческой кожей»⁴. Научившись «проектировать» цветовое пространство собственного тела, раскрашивая его, человек стал покрывать цветом бытовые предметы и орудия. Затем люди смогли выбирать цвет собственных домов, заборов, растений, которые они выращивали на своих клумбах и балконах. Постепенно, наряду с индивидуальными, в цветовом поле города начали активно действовать коллективные авторы (социальные слои, профессиональные группы, этнические общности, возрастные группы и различные социальные институты), которые смогли оказывать на его цветовые качества гораздо более существенное влияние. На смену цветовому проектированию пространства отдельных зданий пришло цветовое планирование групп зданий, затем - цветовая разработка районов и проектирование развития целых регионов.

Действующие в городском пространстве авторы используют доступные по значению для

 $^{^3}$ $\,$ Goffman E. Symbols of Class Status // British Journal of Sociology. 1951. No. 2. P. 294–304.

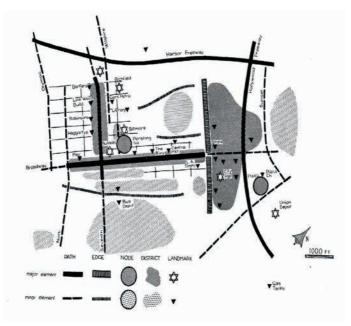
⁴ Hebestreit A. Die soziale Farbe. Wie Gesellschaft sichtbar wird. Berlin-Münster-Wien-Zürich-London: Lit. Verlag, 2007. S. 20.

других городских жителей цветовые символы. Как правило, они берутся из своеобразного каталога, образовавшегося в ходе долгого культурного развития. В этом «архиве культуры» собраны цветовые знаки, которые уже использовались раньше, апробированы и изучены по своему воздействию. Они вызывают запрограммированную реакцию на применяемый цветовой образ.

Представляя собой произведение многих поколений, цветовой текст города оказывается многоязычным, точнее, он содержит множество исторически складывающихся «диалектов» одного архитектурно-градостроительного языка. Цветовые элементы в городской среде выполняют разные функции: символическую (они обозначают, указывают, рекламируют, привлекают внимание, ориентируют), социальную (показывают статус или обозначают собственность), коммерческую (используются для повышения стоимости).

Зрители

Восприятие градостроительной живописи зрителем складывается из разделенных во времени отдельных фрагментов. Зритель последовательно «скользит» от одного элемента городского пространства к другому и «монтирует» эти отдельные описания в одну общую картину.



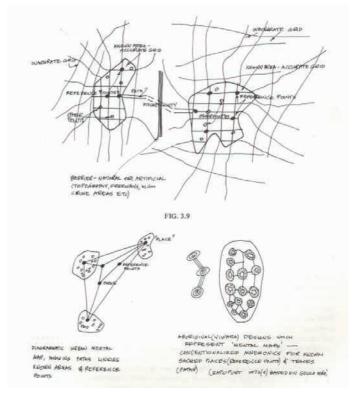
К. Линч. Диаграмма визуальной формы Лос-Анджелеса⁵

Изучая, как горожане распознают и складывают в целостный образ отдельные части города, К. Линч 6 использует идею «читаемости» городского

 $^{^{5}\,\,}$ Lynch K. The Image of the City. Cambridge, MA: MIT Press, 1960. P. 33.

⁶ Ibid.

ландшафта, а А. Рапопорт⁷ для обозначения способа, с помощью которого человек понимает, структурирует окружающее пространство и формирует ментальные карты для его освоения, применяет понятие энвайронментальной когниции (распознавания).



А. Рапопорт. Ментальная карта города⁸

 $^{^7}$ — Rapoport A. Evaluation, Cognition, and Perception // Human Aspects of Urban Form. New York: Pergamon, 1977. P. 113–115. 8 — Ibid.

Энвайронментальная когниция основана на многократном переживании одних и тех же фрагментов города, которые записываются в банк памяти и впоследствии сравниваются с новыми визуальными ощущениями. Пешеход видит и воспринимает части города как элементы единого визуального поля. Когда впечатления начинают повторяться, формируется ментальная схема, с которой сопоставляются новые зрительные образы. Процесс «чтения» места, в свою очередь, дает возможность создания полной картины города как целого.

Цветовой текст города хоть и разбит на отдельные части, разделенные пространственно, в реальном опыте все же воспринимается как нечто единое. Воспринять их не значит воспринять первый фрагмент, затем, забыв его, второй, забыв второй, третий и т.д. Воспринять цветовую картину – значит соединить все фрагменты, из которых она состоит. И только тогда, когда все элементы могут быть нами представлены в один миг, когда мы уже не чувствуем их сложенными из отдельных временных моментов, только тогда возможно условное деление целого на части, причем каждая часть тем самым будет нести в себе энергию целого.

Цветовые фрагменты имеют явную или стертую смысловую зависимость друг от друга. Они несамостоятельны, обретают смысл только в нераздельном единстве с другими частями. При восприятии градостроительных картин, как последовательной совокупности индивидуальных образов одного смысла, реципиент как бы решает в уме задачу, обобщая и приводя к общему знаменателю различные элементы. С. Эйзенштейн в статье «Монтаж 1938» пишет о том, что «два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как

новое качество. Это отнюдь не сугубо кинематографическое обстоятельство, а явление, встречающееся неизбежно во всех случаях, когда мы имеем дело с сопоставлением двух фактов, явлений, предметов»9. Зритель неясно ощущает за всеми различиями некий один идеальный предмет, конструирует среди недосказанности и эскизности некую идеальную сущность, притягательную все же своей неопределенностью, неполной осуществленностью, создает в уме своего рода концепт созерцаемого им мотива (термин «концепт», заимствованный из математической логики и являющийся одним из основных понятий когнитологии, по сей день не имеет однозначного толкования, но наиболее часто определяется как ментальное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода¹⁰; как своего рода «алгебраическое выражение значения» (Д.С. Лихачев)¹¹, которым мы оперируем, ибо охватить значение во всей его сложности просто не успеваем, не можем, а иногда по-своему интерпретируем его в зависимости от своего опыта).

С помощью такого распознавания формируются ментальные карты города, которые в нашей памяти всегда окрашены. Исследования убедительно доказывают, что мы не можем себе представить цвет без формы, а форма не существует без цвета (К. Герстнер)¹², что цветные виды окружающей среды запоминаются значительно легче, чем просто

 $^{^9}$ Эйзенштейн С.М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 томах. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 157.

¹⁰ Абушенко В.Л., Кацук Н.Л. Концепт // Новейший философский словарь. 2-е изд. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. С. 503–504.

¹¹ Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. 2-е изд., доп. СПб.: БЛИЦ, 1999. С. 150.

 $^{^{\}rm 12}$ $\,$ Gerstner K. Forms of Color. The Interaction of Visual Elements. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.

цвета (Б.Г. Ремус) 13 , и остаются в памяти дольше, чем черно-белые (Ф.А. Вихман и др. 14 , Д. Смайлек и др. 15).

Удачным примером изучения механизмов восприятия градостроительной живописи зрителем с помощью фотографий являются работы Т. Штрута. Его черно-белые снимки пустых улиц городов мира представляют собой особого рода экспериментальное исследование реальности, помогают понять, как именно горожане осваивают создаваемое для них архитектурное пространство, отражают коллективное представление об определенных местах города, дают возможность увидеть, как они меняются на протяжении десятилетий.





Т. Штрут. Улица Ванелла Гаэтани, Неаполь (Италия), 1988 (слева); улица Труда, Санкт-Петербург (Россия), 2005 (справа)¹⁶

¹³ Remus B. An Investigation of the Effects of Practice on Colour Memory as a Function of Condition, Dimension, and Colour: M.S. psychology thesis. Virginia: Polytechnic Institute, 2002. P. 32–33.

Wichmann F., Sharpe L., and Gegenfurtner K. The Contributions of Colour Recognition Memory for Natural Scenes // Journal of Experimental Psychology – Learning, Memory, and Cognition. 2002. Vol. 28, No. 3. P. 509–520.

Synesthetic Colour Experiences Influence Memory / D. Smilek, M. Dixon, C. Cudahy and P. Merikle / / Psychological Science. 2002. Vol. 13, No. 6. P. 548–552.

Struth Th. Unconscious Plases / with an essay by Richard Sennett. Munich: Schirmer/Mosel, 2012.

Расположение цветовых картин в городском пространстве

Исторически изменение способов и темпов территориальной мобильности повлияло на расположение цветовых картин в реальном физическом пространстве.

Первые цветовые пространства города были «вертикальными». Они представляли собой силуэты, которые лучше всего было наблюдать с определенной фиксированной или крайне медленно меняющейся позиции. Здесь элементы складывались воедино в процессе созерцания. Пространства, не рассчитанные на перемещения в них зрителя, привязывали его к определенной позиции, сковывали, ограничивали и лишали свободы выбора. Они показывали свою стабильность, завершенность и замкнутость, диктовали и навязывали свои смыслы.

С развитием пешеходной мобильности цветовые плоскости стали «наклонными», поскольку их оптические свойства детально продумывались автором, который помещал себя на место медленно перемещающегося внутри человека и учитывал его динамику. Такие пространства обычно оказывались поделены на «комнаты», и в каждой были созданы условия для рассматривания. Элементы соединялись в единое целое в движении и представляли собой виды «под широким углом зрения». «Вид под широким углом зрения, при котором можно заметить различные объекты, и вид под узким углом зрения - принципиально различны, - пишет об этом Д.С. Лихачев. - Первый как бы призывает посетителя к прогулке, к осмотру одного и того же объекта с разных сторон. В нем главное - гуляющий, его видение. Главное во втором - сам объект

созерцания»¹⁷. Рассчитанные на движение, «кинематические» пространства воплощали идеи свободы. Такое изменение семантики связано с переносом акцента с объективного на субъективное: в первом случае важно разглядеть, во втором – суметь почувствовать. Меняется тип репрезентации, и на смену морфологическим репрезентаторам, отсылающим к объектам-эталонам, приходят операциональные и онтологические.

Появление «горизонтальных» цветовых картин было спровоцировано изменением понимания роли градостроителя в процессе планирования. Теперь он располагался не внутри, а над своими проектами. Понимаемые таким образом и, по сути, представляя собой нанесенные на городской ландшафт геометрические или сильно стилизованные фигурные узоры, цветовые созвездия и суперфигуры приблизились по принципам своего создания, наделения значением и восприятия к доисторическим геоглифам. Как и в случае с гигантскими Линиями Наски или Уффингтонской белой лошадью, цветовые образы здесь невозможно распознать с земли, с позиции простого горожанина.

Развитие градостроительной живописи проходило параллельно «территориальному» росту и «кинетическому» развитию городов. Появление вследствие территориальной мобильности «движущихся» цветовых пространств постепенно привело к тому, что они перестали существовать как постигаемое глазом целое.

Отметим, что попытки развития до некоего метаязыка примерно в это же время были зафиксированы в ландшафтном искусстве. В переведенных на русский язык и опубликованных в «Экономическом магазине» (1780–1789) рассуждениях о садах немецкий поэт

 $^{^{17}}$ Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Наука, 1991. С. 275–276.

К.К. Гиршфельд пишет: «Долгое время почитались деревья одним только средством к произведению тени, и всякой доволен уже бывал, когда он мог произвести ее оными. Однако произведение одной тени еще не довольно, а вкус требует "множайшего". И так за правило в рассуждении рисовки листом, или картинного сопряжения зеленей, почесть можно то, чтоб прежде всего предлагать глазам зелень, сопряженную с белым и желтым колером. За сею надлежит последовать светло-зеленому, а за оным буро-зеленому, а наконец темно-зеленому и черноватому колеру. Темно-зеленому следует посему оказываться вдали, а светло-зеленому по большей части вблизи; а между ими могут помещаемы быть все прочие сродственного рода зелени по различным их степеням, и смотря по тому, которая к которой ближе подходит. Словом, садоустроителю должно иметь такую же способность, как и ландшафтному живописцу, к изображению разными колерами и зеленями картинных и прекрасных видов; и как сей производит то красками и кистью на полотне, так тот, напротив того, должен производить то же различными колерами дерев, кустарников и трав на местоположениях, предлагаемых ему вместо полотна натурою» 18 .

Развитие типов цветовых пространств сопровождалось изменением принципов цветового проектирования. Если сначала доминировали принципы зодчества, то в более поздних проектах стали преобладать принципы живописи, что полностью изменило все работы по проектированию цветовых пространств. В типах первой группы сначала разрабатывались чертежи и хроматическая структура отдельных сооружений или их групп, и общая цветовая картина была скорее следствием, чем предпосылкой такого планирования. В типах второй группы все было с точностью

 $^{^{18}}$ Экономический магазин. Ч. XXVII. М.: Университетская типография, 1786. С. 227, 240, 234.

наоборот: исходным моментом стал общий вид всего пейзажа, своего рода изображение города в целом, взгляд сверху, часто недоступный рядовому зрителю, но возможный, если этому рядовому реципиенту удастся оторваться от материальности и, перемещаясь в этом пространстве, понять его цветовой концепт.

Похожий принцип применяет в своих крупноформатных портретах известный американский художник и фотограф Ч. Клоуз, творчество которого ассоциируется с фотореализмом или суперреализмом. Вблизи его картины похожи на яркую абстрактную мозаику разных сочных цветов, но стоит отойти на пару метров назад – намечаются границы тональных переходов и из квадратиков возникают лица.





Фрагменты автопортрета Ч. Клоуза (2000) вблизи (слева) и на расстоянии (справа) 19

Вид сверху, на который рассчитаны рисунки современного городского пространства, в отличие от наглядной ортографической проекции или «витринного» представления, характерного для картины, висящей в раме на стене, сделал главным в восприятии структуру образа, план, добавил особой фактурности, дал возможность почувствовать, что формы города во многом создаются с помощью теней, градации оттенков и цветовых контрастов.

¹⁹ Фотореализм Чака Клоуза [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kulturologia.ru/blogs/270709/11332/ (дата обращения: 08.04.2014).

Структура рисунка

Изменение принципов цветового проектирования и, как следствие, способов репрезентации требует уточнения термина «городская ткань», который часто используется для обозначения плотности городской застройки, размеров кварталов, системы расположения улиц и других визуальных характеристик, имеющих непосредственное отношение к плану города. Этот довольно удачный во многих отношениях визуальный образ может ввести неискушенного исследователя городской колористики в заблуждение, поскольку ткань часто представляют себе в рулоне. В отличие от полотна, где бесконечное количество раз повторяются одинаковые узоры и фактура, город по ряду существенных признаков, скорее, больше похож на ковер.

Важное сходство города с ковром заключается в том, что оба имеют пределы, а их рисунок совмещает в себе декоративность и особенности физического пространства.

Планировка города напрямую связана с изучением физического пространства и особенностей местности. На основе этого анализа выделяются зоны и обозначаются значимые места. Затем они соединяются с помощью инфраструктуры путей и замыкаются в естественных границах, которые К. Линч предлагает понимать как «линейные разрывы непрерывности», возникающие «между двумя состояниями»²⁰.

²⁰ Lynch K. Op. cit.



Нью-Йорк, Центральный парк. Вид сверху 21



Персидский ковер

В структуре восточного ковра всегда есть как минимум одна линия границы – бордюр, окаймляющий внутреннее поле. Похожими строгими границами очерчено пространство некоторых городов, таких, например, как Венеция, города-крепости или барочные круглые города. И хотя для пространства большинства современных городов

²¹ Central Park Manhattan New York City [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://pt.hdscreen.me/wallpaper/2579995-Park-Manhattan-New-York (дата обращения: 25.03.2014).

характерно непрерывное развитие и заметная подвижность краев, их границы все же хорошо чувствуются.

Главный бордюр ковра часто включает второстепенные, образованные линиями узора и декоративных мотивов поля. Все бордюры, обозначающие края, провоцируют появление особых сочленений в общем дизайне ковра. Узорам и мотивам, из которых состоит основное поле, здесь приходится остановиться или измениться. Для этого используется несколько основных стратегий. В одних случаях элементы узора основного поля завершаются на границе, изменяя свое основное движение и располагаясь в том же направлении, что и кайма. В других случаях декор поля переходит под бордюр и мотив рассекается надвое. Иногда, наоборот, чтобы соединиться с основным узором ковра, изменяются края самого бордюра, которые обращены внутрь и соприкасаются с декором внутреннего поля. Часто мотив просто пересекает бордюр, оставаясь при этом совершенно нетронутым, как это происходит, например, на многих китайских коврах с медальонами и цветами. В отличие от исламских ковров на китайских коврах бордюр не рассматривается как основной элемент, который необходим для завершения целостности поля. Скорее, он понимается как несущественная рама, наполненная цветочными или геометрическими мотивами, часто не согласующимися по своей структуре с дизайном поля²².

В структуре многих итальянских городов довольно просто найти элементы, выполняющие функции границы и построенные по принципам, характерным для восточных ковров. Например,

 $^{^{\}rm 22}$ $\,$ Milanesi E. The Bulfinch Guide to Carpets. Boston: Little Brown and Co., 1992.

ярко все стратегии представлены в Риме. Для Венеции, с ее изогнутыми каналами, более характерны ситуации, когда здания непосредственно подходят к самому краю воды, и переходный бордюр в структуре полностью отсутствует. Это требует от зданий подстраиваться под множество необычных условий. Итальянские города-крепости, относящиеся к эпохе расцвета этрусской цивилизации, «идеальные» города Ренессанса, круглые города барокко представляют собой примеры городов с неподвижными границами. Как и в коврах, здесь используются разные стратегии для того, чтобы соединить их с пространством внутри.

Внутри поля, очерченного границей, образуется замкнутое пространство. Размещенные в этом пространстве фигуры определяют характер поля.

Большинство городов и восточных ковров используют похожие элементы дизайна. В обоих случаях вариативность сочетается со строгой ордерной системой, где части могут иметь собственный смысл, но все они подчинены единой идее. (Вопрос метафизики рисунка и порядка, объединяющий ковер и город, затрагивает в своей книге «Невидимые города» И. Кальвино: «О таинственной взаимосвязи столь несхожих меж собой явлений, как ковер и город, спрошен был оракул. - Один из них имеет форму, данную богами звездному небу и орбитам, по которым движутся миры, - ответил он, - другой же - приблизительное его отражение, как все рукотворное (...). Но, внимательно всмотревшись, убеждаешься, что каждому месту узора соответствует какоенибудь место в городе, а все наличествующее в городе отражено в узоре в своих истинных взаимоотношениях, ускользающих от взгляда, отвлекаемого толпами народа, суматохой, толчеей»²³).

Анализируя, из чего складывается образ города, К. Линч, кроме границ, выделяет такие его элементы как пути, районы, узлы и ориентиры²⁴. Районами считаются «относительно крупные участки города, обладающие некоторым общим характером». Узлами служат значимые постройки или открытые общественные пространства, предназначенные для соединения путей и отдыха. Среди узлов часто встречаются те, что служат для «концентрации сюжета»: максимально усиливают какую-то характеристику окружения и обладают известной уникальностью облика. Ориентиры – разные по размеру элементы, выделяющиеся из множества окружающих какимто уникальным и запоминающимся свойством.

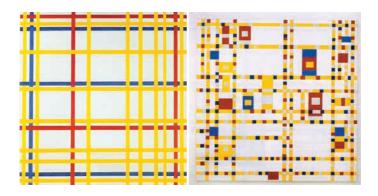
Р. Арнхейм в книге «Искусство и визуальное восприятие» хорошо показывает, насколько разные ощущения могут давать различные варианты взаиморасположения фигур в прямоугольном поле²⁵. Симметричный дизайн в обоих типах объектов создает ощущение покоя, например, это происходит, когда медальон используется в качестве центральной фигуры ковра или когда фонтан располагается в центре площади. Асимметричный дизайн создает напряжение, и глаз пытается восстановить покой в существующем расположении. Так происходит, если фигура смещена по отношению к центру. В этом случае может возникнуть иллюзия движения, поскольку глаз следит за расположением фигур в поле. Иерархическая композиция, в которой одни мотивы

 $^{^{23}}$ — Кальвино И. Невидимые города / пер. Н. Ставровской. М.: АСТ; Астрель, 2011. 224 с.

²⁴ Lynch K. Op. cit.

 $^{^{25}}$ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. $386\ {\rm c}.$

являются главными, а другие второстепенными, представляет собой случай, существенно отличающийся по принципам своего воздействия от поля с плотным однородным рисунком или с асимметричным дизайном. Значимые места и здания часто располагаются в центре и на пересечении осей главных улиц. Одни города имеют один центральный элемент, который на плане очень похож на дизайн медальона в структуре ковра. У других городов, среди которых и Рим, несколько значимых мест, каждое со своим собственным иерархическим дизайном.



В картинах «Нью-Йорк» (1942) и «Буги-вуги на Бродвее» (1942–1943)²⁶ П. Мондриан использовал принципы неопластицизма для передачи в абстрактной форме геометрии, динамики, движения и энергии улиц Нью-Йорка. Улицы выделены желтым цветом с красными и синими квадратами, появляющимися в ломаном ритме. Крупные кварталы, обозначенные красным и синим, соответствуют узлам, а все элементы вместе передают энергетику движущегося городского потока

 $^{^{26}}$ Картины П. Мондриана «Нью-Йорк» (1942) и «Буги-вуги на Бродвее» (1942–1943) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.wikipaintings.org/ru/piet-mondrian/mode/all-paintings (дата обращения: 08.04.2014).

Определенные типы зданий в пространстве города складываются в кварталы и воспроизводят рисунок лежащей в их основе структурной системы. Эти типы повторяются в разных городах и иногда слегка меняют свою конфигурацию, чтобы подстроиться под специфические условия места, но всегда сохраняют при этом свою основную структуру.

Все элементы города связываются в единое целое с помощью упорядоченной геометрии улиц. Городская улица представляет собой пространство между двумя рядами зданий. Это важный элемент инфраструктуры города и самое крупное общественное пространство в городе. Улицы формируют индивидуальность городских кварталов, их энергию, движение и определяют тип существующей здесь общественной жизни.

Начиная с этруссков, в Италии получила распространение особая стратегия расположения улиц – в виде решетки, формирующей кварталы.

Система решетки допускает огромное количество вариантов. Как ее разновидность можно рассматривать даже структурные секции зданий. Когда решетка прерывается линиями, которые не вписываются в систему, в точках пересечения образуется целый ряд элементов, которые играют роль границ.

В коврах роль решетки выполняет переплетение нитей. Узелковая техника дает возможность получать наклонные и изогнутые линии. Эти линии, в свою очередь, тоже содержат большое количество элементов, играющих роль границ.



Улицы Барселоны с высоты птичьего полета²⁷



 \mathcal{A} еталь пакистанского молитвенного коврика с лентообразным узором 28

 $^{^{27}\,}$ Барселона сверху [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gazeta.ru/travel/2013/11/20_a_5761241.shtml (дата обращения 25.03.2014).

²⁸ Ford P.R.J. Op. cit. P. 134.

ГЛАВА 2 ЦВЕТ В ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Для видов городов характерна довольно разнообразная палитра, образованная различными природными и неприродными материалами, расположенными на нескольких уровнях.

Уровень поверхности земли включает мощеные площади, улицы, тротуары, часто покрытые булыжником или щебнем, а также оттенки живой природы парков, садов, аллей, кустарников и отдельных деревьев. Тени вдоль улиц характеризуют профиль кварталов и геометрию инфраструктуры перемещений.

Ландшафт крыш формируется кровельной плиткой, керамическим покрытием, мрамором, камнем, гравием, материалами живой природы. Цветовое поле этого уровня обладает достаточной плотностью, высокой фактурностью и относительной однородностью.

Вместе все цветовые уровни города образуют довольно сложное по своей структуре поле²⁹, своего рода интерьер, состоящий из общественных и жилых зданий, хозяйственных построек, технических сооружений, «зеленой» архитектуры и даже одежды горожан.

Цвет в городском поле выполняет две прямо противоположные функции: в одних случаях он объединяет разрозненные элементы в единое целое, в других – используется в качестве средства для выделения отдельных деталей в структуре города.

 $^{^{29}\ \ \,}$ Ефимов А.В. Колористика города. М.: Стройиздат, 1990. С. 225.

Фоновый цвет

Формирование визуального единства городской ткани и, как следствие, поддержание территориальной идентичности достигается с помощью архитектуры фона. Фон – это основа городской ткани, особая матрица, которая определяет городские доминанты, давая им возможность выделяться. В городском пространстве фон образуется из повторяющихся форм и цветовых оттенков, представляя собой своего рода среднее арифметическое от их суммы.

Формирование фона городской ткани является следствием альтруистического поведения жителей города.

Размышляя над причинами успеха человека как биологического вида, выдающийся американский социобиолог Э.О. Уилсон в книге «Социальное завоевание Земли»³⁰ приходит к убедительному выводу, что главной движущей силой и причиной стремительного освоения человечеством планеты стали замена здоровой конкуренции на сотрудничество и изменение родового отбора на групповой. Если в ходе родового отбора индивиды жертвовали собой ради носителей общих с ними генов, своих родственников, и, помогая носителям тех же генов, которые есть у них, они в этом случае некоторым образом помогали себе, то в процессе группового отбора человек начал проявлять альтруизм и готовность жертвовать собой ради блага других членов социальной группы, никак генетически с ним не связанных.

Силой, заставившей особей стремительно развивать социальность, стало появление охраняемого места общего постоянного проживания. Именно тогда, когда несколько поколений особей стали жить вместе и прак-

 $^{^{30}\,}$ Wilson E. The Social Conquest of Earth. New York: W.W. Norton & Co, 2012.

тиковать разделение труда, они и начали действовать альтруистически по отношению друг к другу. Подобная тенденция хорошо видна у насекомых – муравьев, пчел, термитов, социальная жизнь которых возникает и развивается в лагере, гнезде, муравейнике.

В итоге, человека как вид сформировал многоуровневый отбор – индивидуальный и групповой, и в его психике продолжают сохраняться и действовать как альтруистические наклонности, так и предрасположенность к эгоизму. При этом оба вида отбора включаются то попеременно, то одновременно. В тех случаях, когда условия существования исключительно благоприятные и стабильные и выгода принадлежности к группе невелика, начинает проявляться эгоистичное поведение и происходит отделение от группы. Если для выживания и успешной репродукции необходимо принадлежать к группе, то в обществе доминируют альтруизм и конформизм.

Согласно теории эусоциальности, или «истинной социальности» Э. Уилсона, в развитом человеческом обществе своеобразным «гнездом», местом общего проживания, становится город, где характерный для социальной жизни многоуровневый отбор материализуется в архитектуре.

Созданные для защиты и совместного выживания, исторические города осуществляли строгий контроль за планированием и развитием их структуры. Истории известен не один случай, когда дух альтруизма одерживал верх над стремлением к иерархии, и это воплощалось в создании идеальных городов, основанных на высоких философских и художественных принципах.

С ростом индивидуального богатства и могущества в городской архитектуре отчетливо проявились эгоистические импульсы. Например, в Сан-Джиминьяно (Италия) – одном из самых живописных городов Тосканы, который, достигнув наивысшего расцвета во времена Средневековья, с тех пор мало изменился и замечательно сохранил свой средневековый облик, – наиболее знатные семейства, желавшие подчеркнуть свое общественное положение, воплотили свой эгоизм в каменных башнях – «небоскребах Средневековья». Всего в XI–XIII веках было выстроено, по разным данным, от 70 до 76 башен, до наших дней сохранилось 14.

В современных городах снова стала доминировать тенденция к соблюдению строгих организационных требований, необходимых для их выживания. Многие города в результате обретают узнаваемый вид, в основе которого лежит идея эстетического единства пространства.



Лос-Анджелес. Фигуративный цвет



Лос-Анджелес. Архитектура фона

Механизмы образования фона: камуфляж и мимикрия

Важными механизмами искусственного включения здания в архитектуру фона становятся камуфляж и мимикрия.

В основе законов камуфляжа лежат принципы зрительного восприятия, хорошо описанные в гештальтпсихологии. Основное правило заключается в том, что наше сознание стремится сложить из разрозненных цветовых пятен и форм законченный рисунок. Таким образом, целое становится больше, чем сумма составляющих его частей.

Дж. Pao^{31} выделяет четыре основных закона камуфляжа: законы близости, схожести, непрерывности и замкнутости.

Согласно принципу близости, предметы, находящиеся рядом друг с другом во времени или пространстве, воспринимаются объединенными. То есть объекты или фигуры, которые расположены близко друг к другу, представляются более связанными между собой, нежели вещи, которые находятся друг от друга на расстоянии. Даже если предметы имеют радикальные отличия, но расположены близко друг к другу, визуально они воспринимаются вместе.

Принцип схожести утверждает, что похожие предметы стремятся сгруппироваться.

Согласно принципу непрерывности, в нашем восприятии существует тенденция следования в направлении, позволяющем связать наблюдаемые элементы в непрерывную последовательность или придать им определенную ориентацию.

Принцип замкнутости говорит о том, что мы

 $^{\,^{31}\,}$ Rao J. Introduction to Camouflage and Deception. Delhi: Metcalf House, 1999.

стремимся завершить незаконченные фигуры – заполняем существующие пробелы.

Мимикрия представляет собой действие, прием или способ непосредственного подражания, которое часто используется для копирования или изображения природы.

Модель социальной мимикрии структурно похожа на природную мимикрию. Она включает три главных элемента: объект-имитатор, объект-прототип и оператор, в качестве которого может выступать отдельная личность, малая или большая социальная группа. Однако при социальной мимикрии человек часто не сам является имитатором, а делает продукт своей деятельности похожим на что-то, чем этот объект в действительности не является. Таким образом, структура социальной мимикрии расширяется и включает не три, а четыре компонента.

Такая усложненная структура своеобразно реализуется в архитектуре. Под мимикрией понимается близкое внешнее сходство одного архитектурного объекта (имитатора) с другим архитектурным или неархитектурным объектом (прототипом), которое «обманывает» оператора. Мимикрия имеет место в том случае, когда оператор начинает приписывать свойства объекта-прототипа объекту-имитатору.

Дж. Пуэтц³² рассматривает мимикрию как производное от «миметического» подражания. Мимесис является неотъемлемой частью отношений между природой и искусством. Для того, чтобы образ стал достоверным и допустимым, человек должен узнать в искусстве характерные черты своего собственного опыта восприятия мира. Мимесис ограничивает сферу иллюзий, призрачности, эстетики и образности, в которых существующий мир

 $^{^{\}it 32}$ – Puetz M. Mimesis // Theories of Media. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

открыт, изменен, переосмыслен. Образы являются частью нашего материального существования, но в то же время миметически привязывают наше восприятие реальности к субъективности и подразумевают чувственное восприятие, которое выходит за пределы реального.

По форме следует различать хроматическую и морфологическую мимикрию. Хроматическая мимикрия (гомохромность) – цветовое сходство архитектурных объектов с другими постройками или объектами. Морфологическая мимикрия (гомоморфизм) предполагает не только цветовое, но и морфологическое сходство архитектурного объекта со средой.

Вследствие разнообразия объектов-прототипов социальная мимикрия в архитектуре распадается на ряд типов.

В случае камуфляжной мимикрии имитатор копирует форму (камуфляжный гомоморфизм) или цвет (камуфляжная гомохромность) существующей естественной среды.

Вернакулярная (от лат. vernaculus – «местный») мимикрия, в отличие от камуфляжной, подражает форме (вернакулярный гомоморфизм) или окраске (вернакулярная гомохромность) не природных объектов, а продуктов определенной культуры. Этот тип мимикрии представляет собой попытку «вписать» постройку в существующий архитектурный контекст, добавляя ей характерные для данной культурной традиции элементы. Если считать архитектуру в целом особым языком, то постройки каждого региона будут представлять собой своего рода диалект этого языка. В словаре архитектурного ареала закрепляются уникальные знаки, которые в той или иной степени отличаются от универсальных элементов архитектурного языка.

Стилистическая мимикрия - это имитация ар-

хитектурных форм определенной эпохи или стиля. Она всегда имеет временной вектор. Ее прототип разделен с архитектурным объектом-имитатором во времени. Стилевое развитие архитектуры носит эволюционный характер. Эпохи сменяют друг друга, образуя определенную линейную последовательность. При этом накопленный в определенный исторический момент стилистический опыт по-разному реализуется в границах определенного географического пространства - страны, региона, города. Одни области оказываются более прогрессивными, другие более инертными. Каждый регион занимает определенную позицию на стилевой оси. Отстающей в стилистическом развитии областью в качестве образца для подражания может быть выбрана как предшествующая, уже пройденная данной архитектурной традицией форма, так и еще не освоенная. Таким образом, стилистическая мимикрия может быть ретроспективной и футуроспективной. Отставание в развитии региональной архитектуры имеет ряд причин. Самая существенная среди них - более низкий уровень технического и финансового обеспечения. Поэтому футуроспекция чаще всего сопровождается имитацией новых дорогостоящих строительных технологий, материалов и конструкций.

Функциональная мимикрия предполагает маскировку существующей архитектурной постройки под определенный тип общественного сооружения. В.Б. Кашкин называет функциональной мимикрией ситуацию, когда объект «имеет маркеры одной функции, однако на деле выполняет другую»³³.

Формы архитектурной мимикрии характери-

³³ Кашкин В.Б. Коммуникативная мимикрия и социальная власть [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kachkine.narod.ru/Articlea2003/Comm.Mimicri/htm (дата обращения: 25.11.2011).

зуются не только разной продуктивностью и коннотативными векторами, но и различными стратегиями взаимодействия прототипа и имитатора. В случае камуфляжной мимикрии прототипом служат природные объекты (небо, вода, деревья, земля), в случае вернакулярной - продукты культуры, которые никак не реагируют на имитатора. При функциональном типе мимикрии прототип и имитатор в действительности каждый является моделью для другого, сближаясь в ходе эволюции. Стилистическая мимикрия представляет собой типично паразитический случай: неприспособленный организм подражает социально адаптированной модели, которая из-за этого частично теряет некоторую степень своей защиты. В процессе социокультурной эволюции модель, как правило, уклоняется от имитатора, который ее догоняет.

Важный вклад в понимание механизмов архитектурной мимикрии вносят методология Ж.-Ф. Ланкло³⁴, предлагающая использовать в дизайне цвета окружающей природы, и методология Б. Ланге³⁵, связанная с изучением исторического контекста городского пространства.

Lenclos J.-Ph., Lenclos D. Colors of the world: the geography of color; preface by F. Barré; translated by G. Bruhn. New York: Norton, 2004; Lenclos J.-Ph., Lenclos D. Couleurs de la France, Géographie de la Couleur. Paris: Le Moniteur, 1992; Lenclos J.-Ph., Lenclos D. Couleurs de l'Europe, Géographie de la couleur. Paris: Le Moniteur, 2003.

Lange B. The Colours of Copenhagen. Copenhagen: The Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture, 1997; Lange B. The Colours of Rome. Copenhagen: Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture Publishers, 1995.

Фигуративный цвет

Активный цвет используется в городском пространстве лишь иногда. Из-за того, что доминируют преимущественно нейтральные оттенки, слишком светлое или слишком темное здание сразу выделяется в городском пространстве, становится фигуративным и участвует в образовании цветовых созвездий и суперфигур.

Цветовые созвездия представляют собой повторение в визуальном поле, в трехмерном пространстве города одного и того же цвета, которое в результате воспринимается как рисунок. Группы сходных по цвету поверхностей образуют цветовые доминанты. Если здание включается в цветовое созвездие, активность его цветовых элементов снижается. Однако, в целом, цветовые созвездия обеспечивают высокую видимость архитектурных объектов и представляют собой эффективное средство цветового проектирования пространства.

Чем выше интенсивность цвета одного и того же тона в цветовом созвездии, тем более он выделяется на фоне других оттенков. Такие цвета оптически выдвигаются вперед, и кажется, что они висят в воздухе, существуя отдельно от объектов, частью которых они являются. Вариации тонов в цветовых созвездиях, как правило, составляют не более 20%, оттенков – не более 10%.

В крупных городах расположено множество зданий с одинаковым цветом. Такие здания имеют тенденцию объединяться в группы, снижая, таким образом, свой фигуративный статус. Например, цветовые созвездия парка Ла-Виллет в Париже (Франция) состоят из нескольких скульптур насыщенного красного цвета, расставлен-

ных в парке по особой схеме, которая наиболее хорошо читается с воздуха. Но даже с позиции простого пешехода каждый из этих красных элементов мысленно отсылает нас к целой структуре созвездия, частью которой он является.

Примером того, как цветовые элементы образуют скопление, располагаясь близко друг к другу и выделяя определенный район в пространстве города, является университетский городок Сиэтла (Вашингтон, США). Здесь здания объединяются в единое целое с помощью красных оттенков.









Университетский городок Сиэтла³⁶

Среди цветовых акцентов, образующих в городском поле рисунок, можно выделить главную структуру (суперфигуру), которая доминирует сре-

 $^{^{\ \, 36}}$ Материалы исследования студента Вашинг
тонского университета К. Кинни.

ди цветовых доминант. Это становится возможным в двух случаях – при одновременном использовании нескольких цветовых акцентов разного вида и при сочетании цветовых акцентов с применением рисунка или узора.

По правилам визуального наблюдения, для того, чтобы один элемент созвездия становился доминирующим, он должен примерно вдвое отличаться по какому-либо качеству от других элементов в этом созвездии. В созвездиях, сформированных вертикальными элементами, доминирующий элемент должен быть вдвое выше окружающих его объектов.

Суперфигуры образуются в пространстве большинства городов, правда, чтобы увидеть их, как правило, требуется правильная точка наблюдения и оптимальная освещенность.

Главная причина появления в пространстве городов все новых и новых цветовых созвездий и суперфигур заключается в особенностях развития архитектурной культуры. Дизайн, инженерное конструирование и производство скульптурных мегаструктур развиваются под влиянием прогресса возможностей высокотехнологичного производства структурных систем экстраординарного размера и сложности, инновационного роста возможностей построения каркаса здания, использования кронштейнов и наружной оболочки, а также достижений в области производства стройматериалов и технических средств. Все вместе это усиливает соблазн создания в архитектуре фигуративных объектов.

Не случайно одним из основных критериев Притцкеровской премии – награды, которая ежегодно присуждается за достижения в области архитектуры и широко известна в мире как аналог

Нобелевской премии в науке, - является инновационный характер архитектурных идей, применяемых при проектировании. Работы лауреатов представляют собой массивные, скульптурные, динамические объекты, выделяющиеся в пространстве и приковывающие к себе внимание. Они обладают характеристиками, наиболее востребованными в коммерческом мире архитектуры: яркой образностью, узнаваемостью и заметностью, а потому тщательно изучаются и служат вдохновляющей моделью не только для студентов архитектурных факультетов, но и для состоявшихся практикующих архитекторов. Тенденция к самовыражению отличает работы японского архитектора Тойо Ито, который стал лауреатом Притцкеровской премии за 2013 год. Еще большей динамикой и фигуративностью характеризуются проекты Захи Хадид, первой женщины, получившей архитектурную премию в 2004 году. Она разрушает общепринятые каноны, нарушает правила геометрии, «растягивает» рамки привычного пространства, использует искаженную перспективу, выявляющую острые углы и кривые линии, и за счет этого усиливает внутреннее движение и деформации и придает пространству мощный динамический импульс.

Механизм образования цветового рисунка

Город – очень сложное поле для цветовых экспериментов. Но механизм образования цветового рисунка здесь похож на тот, что используется в живописи (возьмем для примера натюрморты Дж. Моранди) или фотографии (виды городов Т. Штрута). Во всех этих случаях мы имеем дело с одними и теми же предметами, но разными цветовыми акцентами, которые создают сильный и точный образ.



Натюрморты Дж. Моранди 37

Важным принципом противопоставления фигуры и фона в городском пространстве является визуальная экспозиция (выделение). Выделять – значит делать что-то видимым, заметным, отчетливо обозначая определенное качество. Экспозиция определяется как выставление на показ, как набор особым образом организован-

 $^{^{37}}$ Giorgio Morandi 1890–1964: Nothing Is More Abstract Than Reality / ed. by R. Miracco, M.C. Bandera. New York: Skira, 2008.

ных для обозрения предметов, считающихся красивыми, привлекательными или интересными.

Выделение может объединять в созвездие несколько визуальных элементов с различным фигуративным статусом. Каждое созвездие воспринимается как сложный рисунок, но имеет значение элемента по отношению к целому.

Основным механизмом образования рисунка в городском пейзаже являются цветовые контрасты, а потому фигуративность цвета оказывается зависимой от того, какие цвета размещаются рядом.

По справедливому утверждению Д. Джадда, цвет и форма неразрывно связаны между собой³⁸. В пространстве города цвет никогда не встречается изолированно, он всегда является частью системы отношений. Цвет всегда имеет форму, располагается на каком-то фоне и соседствует с другими цветами и формами. Взаимодействие цветов друг с другом всегда одновременно представляет собой взаимодействие форм и материалов. Комплексность этого переплетения отношений объясняет сложности работы с цветом³⁹.

Исследования⁴⁰ показывают, что среди цветовых эффектов главную роль в определении фигуративного статуса цвета в городском пространстве играют контраст светлого и темного, контраст

 $^{^{38}}$ $\,$ Judd D. Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular // Artforum. 1994. Vol. 32 (10). P. 70–113.

Schweizer G. Über den Umgang mit Farbe in der Architektur // Die Farben der Architektur: Facetten und Reflexionen / J. Uhl (Hrsg.) Basel [u.a.]: Birkhäuser, 1996. S. 118.

⁴⁰ Изучению сложной взаимосвязи между формой и цветом посвящено большое количество работ, среди которых – система цветового моделирования К. Герстнера. Развивая идеи В. Кандинского, К. Герстнер анализирует цветовые знаки. Затем, с помощью компьютерных программ, создает новые первичные формы: астроид (astroid), диагон (diagon), синуон (sinuon) – и предлагает так называемые «модели цветовых форм» (Gerstner K. Op. cit.).

цветового распространения и контраст цветового насыщения. Важное значение имеют также пространственные эффекты, возникающие в результате противопоставления теплых и холодных, светлых и темных тонов, цветовых плоскостей с разной насыщенностью и разными размерами⁴¹.

Подчиняясь правилам пространственных эффектов и одновременного зрительного контраста, находящиеся в разных точках городского поля насыщенные, схожие по тону и хроматичности пятна оптически соединяются друг с другом, образуют скопления или созвездия, и оптически наблюдателю кажутся размещенными в одной плоскости.

Как только фигуративные цвета начинают повторяться слишком часто, они становятся фоном. Это хорошо видно на примере Рима, Турина, Парижа, Стокгольма, а также большинства современных американских городов, где нет жесткого контроля над цветом и существующие ограничения касаются только массивности и высоты возводимых зданий.

 $^{^{41}}$ Minah G. Reading Form and Space: The Role of Colour in the City // Colour in Architecture / ed. M. Toy. London: Acadmie Group, 1996. P. 11–17.

ГЛАВА З ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ЕВРОПЫ

Поскольку жители города (социальные группы и индивидуальные социальные агенты) используют цветовые символы в своей коммуникации, обозначают с их помощью зоны контроля над территориями и ресурсами (маркируют территории) и выражают с помощью цветовых маркеров различные смыслы, каждый новый тип культуры неизбежно приводит к образованию в пространстве города нового рисунка и смене цветовых доминант. Синхронные и диахронные срезы цветового поля хорошо поддаются реконструкции. Они довольно точно отражают характер и расстановку социальных сил, показывают особенности взаимоотношений индивидуальных и коллективных агентов социального поля, характерных знаково-символических кодов, механизмов цветовой репрезентации и сохранения цветовых значений.

Изменения цветового рисунка города неизбежно связаны с большой продолжительностью жизни архитектурных объектов. Быстрый рост городов постепенно превращает их в «чудовищные» нагромождения построек, внутри которых проходит повседневная городская жизнь. Все новые и новые поколения людей живут на улицах, которые существуют веками. Горожане не могут избавиться от существующей архитектуры. Однако они могут использовать этот накопившийся архитектурный материал как основу для выражения новых идей с помощью цвета.

Обладая огромными ресурсами, коллективные авторы с помощью цвета «редактируют город» 42 .

 $^{^{42}}$ Тарханов А. Рем Колхаас: Я не строю здания-трюки. Я строю здания-эксперименты // Коммерсантъ. 5 июня. 2007.

Они могут наносить на городской ландшафт геометрические или сильно стилизованные фигурные узоры – цветовые созвездия и суперфигуры.

Городская колористика является удобным средством быстрого изменения восприятия городского пространства. Это происходит за счет смены соотношения между фоном и рисунком. Одни и те же городские объекты, составляющие городскую ткань, оказываются способными образовывать новые композиции.



Xристо и Жанна-Клод. Проект упаковки зданий Манхеттена 43

⁴³ Christo and Jeanne-Claude [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://christojeanneclaude.net/artworks/realized-projects (дата обращения: 09.09.2014).

Яркие примеры мгновенного изменения рисунка городской ткани представляют собой цветовые эксперименты Христо и Жанны-Клод (Христо Явачев и Жанна-Клод Дена де Гийебон)44, получивших всемирную известность благодаря своим работам, в которых они «упаковывали» в плотную синтетическую ткань и полиэтилен архитектурные постройки и монументальные природные объекты. Проект упаковки Сиднейского оперного театра, так же, как и зданий Манхеттена, были реализованы только на бумаге. В реальном пространстве были обернуты в ткань и, таким образом, изменили свой цвет Музей современного искусства в Чикаго и зал искусств в Берне (1968), фонтан и старинные здания в Сполето (1968), скалы в Австралии (1969), ущелье в Колорадо (Занавес долины, 1972), группа островов около Майами во Флориде (Окруженные острова, 1983), Новый мост в Париже (1985), здание Рейхстага (1995). Во всех этих проектах художники использовали материю, чтобы «переодеть» архитектурные сооружения, придать им совершенно новый облик, изменить наше устоявшееся представление о них и их месте в городском пейзаже. Функция тонкой внешней оболочки заключалась в том, чтобы притягивать и соблазнять, чтобы вызывать желание безотносительно к тому, что внутри. Для нашего исследования эти проекты представляют особый интерес, поскольку форма здесь полностью отрывается от содержания. В ранних работах крупные объекты завернуты в белую ткань, в «Окруженных островах в заливе Бискейн» для декорирования использована розовая синтетическая материя. Здесь хорошо видна сила воздействия такого цвета в пространстве.

⁴⁴ Christo and Jeanne-Claude [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://christojeanneclaude.net/artworks/realized-projects (дата обращения: 09.09.2014).

В реальной жизни процесс изменения цветового рисунка проходит гораздо медленнее. Городская ткань представляет собой сложное переплетение мест, наделенных смыслом и вместе с тем неразрывно включенных в единую организованную систему. Мы можем выделить в ткани города передний и задний планы. Отношения между этими планами закрепляют иерархию, которая, в свою очередь, помогает понять их значения.

Пространственная форма городского общества тесно связана со всеми механизмами его развития. Чтобы понять город, мы должны осознать процессы, управляющие созданием и изменением пространственных форм. Архитектурнопланировочные решения городов и отдельных кварталов отражают борьбу различных социальных групп и конфликты между ними. Другими словами, городская ткань в символической и пространственной форме представляет собой проявление более широких социальных сил.

Цветовой рисунок городов Античности

На протяжении всей истории развития городских поселений цвет играл важную роль в формировании рисунка городской ткани.

Отличавшееся социокультурной гетерогенностью общество античного города характеризовалось отсутствием выраженной цветовой маркировки существовавшего социального зонирования городского пространства. Несмотря на яркую динамику социокультурной гетерогенности, полис воплощал особый общественный идеал, связанный с ценностями общинной идеологии. В цветовом поле древнего города был отчетливо выделенего главный элемент — общественное пространство, которое обладало особой ценностью, служило источником острой коллективной положительной эмоции, чувства общинной солидарности и равенства и делало город не просто городом, а прежде всего гражданской общиной.

По цвету общественное городское пространство резко контрастировало с другими частями. В остальном пространстве цвет практически полностью отсутствовал, поскольку существовавшее социальное неравенство и сопровождавшую его сегрегацию принято было скрывать, создавая образ солидарности и равенства. Цвет помогал установить социально-культурную однородность, немыслимую в рамках полиса и практически отрицавшую его. Резко контрастируя с монохромностью цветовой ткани в целом, цвет центров городских поселений транслировал идею общинного порядка, почти уже исчезнувшую из реальных общественных отношений.

Содержание цветовых образов формировалось под влиянием религии, которая носила государственный характер, служила политическим задачам и играла большую роль в поддержании социальной иерархии и порядка в древних обществах (в своих работах это хорошо показали П. Бергер, И. Вах, Э. Дюркгейм, М. Мосс, С. Тамбайя, А. Юбер). Цветовые акценты в пространстве античных городов образовывались фасадами храмов. В основе существовавшего, на первый взгляд, цветового хаоса (теоретические и прикладные исследования Дж. Винкельмана, О. Джонса, Г. Земпера, А.-К. Катрмера де Кенси, Ф. Куглера, Г. Флепса, А. Фуртвенглера, Дж.-И. Хитторфа, К. Шефера показали, что цветовое наполнение пространства античных городов оперировало очень большим набором компонентов – отдельных цветов) лежало характерное стремление изобразить с помощью цвета свет. Свет, свечение, блеск, огонь, символизирующие союз с богами, подчеркивали гетерономность существующего социального распределения, воплощали нуминозное, внушали страх и трепет, формировали представление о возвышенности и величественности отмеченных этими цветовыми знаками частей городского пространства.



Tрехмерная реконструкция городского пространства Древнего Pима 45



Oформление стен зданий в Помпеях, Геркулануме и Риме 46

 ⁴⁵ Rome reborn [Электронный ресурс]. Режим доступа:

 http://www.ssqq.com/travel/barcelona2009romereborn.htm (дата обращения: 6.02.2013).

⁴⁶ Kunsthistorische Bilderbogen. Leipzig: Verlag von E.A. Seemann. 1883. No. 382.

Градостроительная живопись Средневековья

Основной предпосылкой изменения принципов цветовой репрезентации стало появление в социальной структуре могущественного социального агента – церкви, которая заняла место законодателя распределения цветовых доминант в городском пространстве. В отличие от Античности, где цветовое пространство было хорошо заметным и внешним, церковь выстроила стены, отделяя «нуминозные», до этого близкие и осязаемые, части от остальной ткани города, защищая и скрывая их.

Несмотря на существенное различие их форм, романский стиль, ставший первым общеевропейским архитектурным стилем (конец X-XII века), развивавшийся параллельно с ним византийский стиль и сменивший его готический держались на единой, идущей из Античности цветовой идее архитектурного люминизма. Цвет воплощал представление Средневековья об одухотворенности материи. Художественные техники (смальта, мозаика, полировка, шелк и имитация дорогих тканей, расписанное стекло) символически передавали свечение и мерцание. Гетерономные цветовые коды, оставаясь неизменными в основном (цвет понимался как божественный свет), менялись в своих проявлениях. Менялся принцип выбора цветов, их распределение и соотношение друг с другом.

Самое главное различие между Античностью и Средневековьем заключалось в том, что цвет, выражавший божественный свет, практически полностью переместился из внешнего пространства во внутреннее, но как бы просвечивался изнутри наружу. Характерной особенностью цветового рисунка Средневековья стало формирование закрытых, отграниченных от земного мира пространств, где цвет служил референтом сакрального. Внешние фасады рассматривались как оболочка, которая закрывала участвовавших в таинстве верующих. Стены ассоциировались со спасением, так как защищали внутреннее пространство от греха. А само цветовое пространство воспроизводило принципы мифологической модели острова, представляя собой «иной», священный мир.

В цветовом пространстве средневековых городов использовались мировоззренческие принципы обратной перспективы. Цвет существовал внутри особого таинственного микромира, наполнял пространство земного рая. Он поддерживал одну из главных черт христианского сознания – идею двумирности, разделения мира на реальный и потусторонний. Свечение, исходящее изнутри, показывало, что там скрывался мир божественный, прикоснуться к которому и понять который можно, только подчинившись церкви.

Земная власть понималась как аналогия небесной, и это представление сближало цвета и формы храмовой и дворцовой архитектуры Средневековья. В цвете жилой архитектуры отчетливее проступила социальная дифференциация. Однако в это время у пространственной сегрегации еще не было ярких визуальных маркеров. Более очевидным и резким стал существенный для средневековой культуры разрыв между элитой и простолюдинами, быт, нравы, язык и даже характер веры которых были различны.



Смоленск в XII веке. Реконструкция⁴⁷

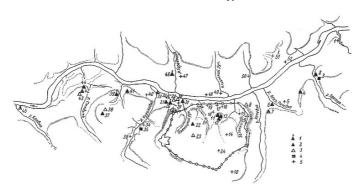


Схема расположения древних смоленских памятников (по Н.Н. Воронину, П.А. Раппопорту)⁴⁸

- 1 сохранившиеся памятники;
- 2 памятники, изученные археологическими раскопками;
- 3 неизученные, но существовавшие памятники;
- 4 изученные раскопками производственные комплексы;
- 5 сомнительные или несуществующие памятники

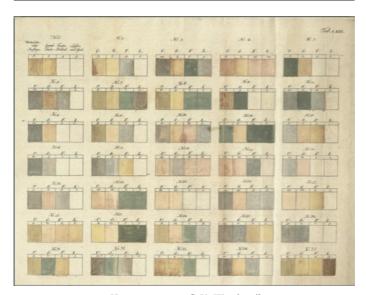
⁴⁷ Смоленск: между Востоком и Западом. Город-ключ / сост. О. Корсак, И. Флиманкова. Смоленск: Свиток, 2008. С. 6.

 $^{^{48}}$ Воронин Н.Н., Раппопорт П.А. Зодчество Смоленска XII–XIII вв. Л.: Наука, 1979. С. 334–335.

Цветовой рисунок городов Нового времени

Основной причиной изменения цветового рисунка стало утверждение безличного универсального закона социального неравенства и персонификация политической силы в фигуре абсолютного монарха, который занял ни для кого не доступную позицию сверхсилы, расположившись над социальной системой. Решающим компонентом социальной структуры городов стало появившееся в процессе ограничения самостоятельности социальных субъектов и централизации власти внутри дворянского сословия придворное общество. Сословные обязанности превратились в особую эстетическую практику, которая существовала в форме иерархических предписаний, касающихся распорядка придворной жизни и отличающихся обилием деталей.

Как и придворный быт, использование цвета в городском пространстве стало сложной, строго продуманной и жестко регламентированной церемонией. В конце XVII-XVIII веке в европейских государствах в разной форме появились первые письменные проекты цветовой организации пространства города: теоретическая работа Ф.К. Шмидта (1755–1830) «Народный зодчий»; разработка цвета отдельных групп зданий для объединения их в ансамбли в Дрездене (Германия), Риме (Италия); постановление муниципалитета Парижа (Франция), требующее сохранения и постоянного поддержания сложившейся общей гаммы застройки; утвержденные Советом по строительству Турина (Италия) цветовой план города и жесткие требования окраски, напоминающие современные цветовые паспорта; документы действовавших в России Комиссии по каменному строительству и Комиссии для строений.



Цветовая карта Φ .К. Шмидта 49



Проект фасада, предложенный Φ .К. Шмидтом 50

⁴⁹ Schmidt F.C. [Hrsg.]. Der bürgerliche Baumeister, oder Versuch eines Unterrichts für Baulustige. Bd. 1. Gotha, 1790. Tab. LXXI.

⁵⁰ Ibid. Plan XXII.

Характерная для более ранних периодов «вертикальная» (М. Бахтин) пространственная иерархия городских объектов (начиная с периода Средневековья здания, имеющие наибольшее общественное значение - административные сооружения, религиозные постройки, правительственные учреждения, - обычно были крупнее и выше других, богаче орнаментированы и располагались в самых заметных и значимых местах города, например, на вершине холма или на главной площади⁵¹) в городской культуре этого времени трансформировалась в иерархию цветов (на то, что такая иерархия складывается и исторически трансформируется в системе цветовых символов, указывали Б. Беренсон, Дж. Раскин, Дж. Гейдж), в значительной степени соответствовавшую правилам субординации людей в обществе. Каждый член общества знал, что нужно придерживаться сословных цветов. Они демонстрировали ранг и престиж, сохраняли, с одной стороны, общность внутри обозначенных границ и, с другой стороны, действовали как маркеры различия.

Цветовые пространства этого времени не показывали всю пеструю картину городской сегрегации. Характерным признаком цветового рисунка стало отчетливое обозначение верха и низа

⁵¹ Например, в городском пейзаже Сиены (Италия) начиная с XIII века выделялись два значимых элемента. Главный собор города, отделанный снаружи чередующимися полосами белого и зеленовато-черного мрамора, имел высокую колокольню и располагался на самом большом возвышении города. На фоне распространенного в городе темного кирпича и камня он казался неземным и символизировал сакральное. Здание городской управы тоже доминировало в силуэте города за счет выразительной башни и расположения на центральной площади. Однако материал здесь был другим – кирпич и серый камень, тот же, что и в остальной части города – и символизировал сферу профанного (мирского, тленного). Обе башни были хорошо заметны и выражали суть существовавшего общества.

социальной пирамиды через жесткое разделение насыщенного цветами народного искусства и высокой профессиональной аристократической цветовой культуры. Основные принципы колористики города этого времени – светлые материальные тона, дополненные естественными цветами применявшихся натуральных строительных материалов – выражали аристократическую сдержанность и противостояли пестрому и неупорядоченному цветовому быту остальных пространств, в иерархии ценностей располагаясь над ними и, таким образом, воплощая в городской ткани социальное строение взрослеющих авторитарных европейских государств.

Градостроительная живопись индустриальных городов

Индустриальная революция вызвала резкие изменения в развитии городов. Новые материалы, технологические новшества и, особенно, укрепление новых социальных институтов заметно изменили их внешний вид и потребовали новых способов выражения значений в архитектуре. Большинство архитекторов искали исторические прецеденты для физического воплощения новых социальных институтов в пространстве городов, другие, например, итальянские футуристы, пытались создать новые формы выражения, которые бы не имели связи с прошлым, и видели будущее архитектуры в развитии инженерного искусства и промышленности.

Модернизм представлял архитектуру универсальной - созданной из материалов массового производства, таких как сталь и стекло, и основанной на эстетике, выражающей функциональность и структурность, свободной от орнамента и очищенной от любых намеков на историческое прошлое (прецеденты) культурный символизм. В XX веке в архитектуре распространился единый интернациональный стиль, ориентированный на первичность формы и функции, структурную выразительность, необработанную натуральность материалов, которая и определяла цветовую палитру большинства из этих структур. Высокий статус значимых построек в городской ткани выражался через пластику формы и объем. В городском пейзаже доминировали возвышающиеся над другими постройками вертикальные здания офисов крупных корпораций. Здания главных социальных институтов терялись в решетчатой планировке городов и почти не отличались от других общественных структур.

Стремясь стать доступными и понятными для как можно большего числа адресатов, цветовые репрезентаторы приобрели черты, характерные для средств массовой информации, и цветовым образам стали свойственны анонимность, серийность, формульность, стандартизация, упрощение языка за счет сокращения количества знаков.

Сокращение цветовых знаков, адресованных массовому человеку, в городском пространстве началось сразу в нескольких различных направлениях. Использование колористики природы (работы А. Алто, Б. Дзеви, Л. Кана, Ф.Л. Райта, Э. Сааринена, Г. Херинга, Г. Шароуна и др.) и предшествующей архитектуры (стилизаторство, эклектика, ретроспективизм, неоклассицизм, модерн, поп-архитектура) не соответствовали требованиям народного вкуса, оказались для него непривлекательными или слишком сложными. Наиболее подходящей, доступной и созвучной цветовому вкусу массового потребителя стала третья линия – создание собственного словаря из первичных цветов и простых форм, которая во многом оказалась возможной благодаря быстрому технологическому развитию и в определенной степени была спровоцирована им.

Лейтмотивом быстро распространившегося упрощения цветового языка стало сокращение палитры до основных (первичных) цветов и так называемых не-цветов (черного, белого, серого). Такой простой и понятный набор позволял быстро противопоставить миру хаоса некую абстрактную гармонию. В качестве основы своего концептуального дизайна его использовали Б. Таут, конструктивисты и экспрессионисты (Х. Пельциг, Б.Г.Г. Шароун), представители группы «Де Стиль» (Т. Ван Дуисбург, П. Мондриан, Г. Ритвельд), цветовые идеи которых оказали огромное влияние на развитие архитекту-

ры 1920-х годов. Даже художники, которые не экспериментировали с городской средой, как минимум меняли цветовые характеристики пространства собственных домов (В. Кандинский, П. Клее, А. Муха, Г. Мюнтер, Э. Нольде, Л. Файнингер, О. Шлеммер), добавляя в интерьер окрашенные в основные цвета и не-цвета стены и отдельные детали, а затем изучая их воздействие.

Изменился сам принцип, определяющий связь между цветом и формой в современном городском пространстве. Если в доиндустриальном обществе цвет должен был занимать определенную позицию в силуэте города, то теперь городское пространство стало рассматриваться как особая ткань, как основа, которая может в основной своей массе быть белой, черной, серой или пестрой и служить своего рода фоном, на котором удобно размещать цветовые элементы абстрактного рисунка.

Эстетическая концепция цветовых проектов этого времени строилась на геометрических абстракциях из вертикальных и горизонтальных линий и плоскостей, которые окрашивались в яркие простые цвета. Для массового зрителя, на которого была рассчитана эта колористика, семантика отдельных цветов вообще была не важна. Наиболее значимым становилось психофизиологическое воздействие цвета, которое художники и архитекторы целенаправленно использовали в своих колористических упражнениях. Цвет участвовал в формировании особой театрализованной среды, используя эффектные композиционные приемы, создавал праздничное мажорное настроение.

Упрощение и функциональность средств, параллельно развивающиеся в живописи, архитектуре, промышленном дизайне и связанные с неограниченными возможностями комбинации логически задуманных основных методов, привели к тому, что цвет в городском пространстве на время отвлекся от социальной сегрегации. Акцент был перенесен с суровой реальной социальной действительности на абстрактные, легкомысленные цветовые образы. Оптически с помощью нанесенного на городскую ткань математически выверенного и геометрически правильного рисунка создавалось идеальное социальное пространство абстрактных форм, в котором не существовало стен, разделяющих людей, и все были равны.

Ориентируясь на массового человека, цвет в городском пространстве изменился не только в количественном отношении (теперь колористические образы покрывали практически всю ткань города), но и в качественном. Главным было выразить эмоции и абстрактные смыслы – передать движение, время. Это стало характерным и для других видов искусства этого времени «бегством от реальности».



Проект цветового решения фасадов складского помещения (Schuppen), автор Б. Таут (найдено в 1995 году в архиве Магдебурга)⁵²

 $^{^{52}\,}$ Bruno Taut. Eine Dokumentation Projekte – Texte – Mitarbeiter // Landeshauptstadt Magdeburg. Stadtplanungsamt Magdeburg. 1995. No. 20. S. 6.

Цветовая джентрификация

Цвет в быстрорастущих индустриальных городах стал важным социальным средством – ресурсом джентрификации. Термин «джентрификация» (от англ. «gentry» – «нетитулованное, мелкопоместное дворянство») был предложен Р. Гласс⁵³ для обозначения процессов преобразования заброшенных, запущенных городских территорий в эксклюзивные городские районы путем изменения их непривлекательного образа при помощи различных культурных мероприятий.

Многочисленные попытки цветового проектирования джентрификации в европейских городах стали ярким проявлением участия цвета в формировании социальных иллюзий, внушающих, что внутри этих пространств есть определенные (на самом деле несуществующие) качества. Цвет использовался для выражения представлений о престижном стиле жизни и демонстрации высокого общественного положения определенной социальной группы, для создания своего рода барьера между этой группой и другими членами общества (И. Гофман⁵⁴ называет такие места «символами статуса»), для отражения коллективных представлений общества («коллективные символы»), для ассоциаций с девиантным поведением отдельных личностей или социальных групп (в этом случае цвет служил своего рода «символом-стигматом»), для того, чтобы вводить окружающих в заблуждение, способствуя, в том числе, «мистификации» («дезориентирующие символы»).

Первые исследования джентрификации ка-

 $^{^{53}}$ $\,$ Glass R. Introduction // Center for Urban Studies [Hg.]: Aspects of Change. London: MacGibbon&Kee, 1964. S. XIII.

⁵⁴ Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. New York: Doubleday, 1959. P. 126.

сались североамериканских, британских и канадских 55 , позже немецких 56 и голландских городов 57 . Изучение процессов джентрификации приобрело особую популярность в Европе в 1980-х годах в связи с процессами ревитализации городов.

Наиболее интересный материал для изучения джентрификации представляют собой проекты первых десятилетий XX века, предложенные Б. Таутом, Ле Корбюзье, В. Гропиусом, М. Вагнером, Э. Майем, О. Хэслером, А. Гиакометти и др. на территории Германии, Франции, Швейцарии и других европейских государств, где, в отличие от предыдущих проектов цветовой организации пространства, архитекторы рассматривали цвет не как художественное средство, а скорее как средство социальное – как способ улучшения жизни простых людей. В советский период проекты джентрификации городского пространства были предложены представителями художественных объединений ВОПРА, АРУ, АСНОВА, ОСА.

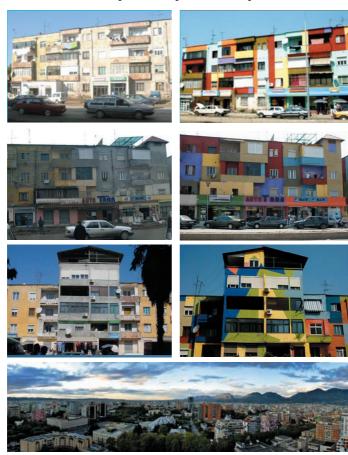
Социальное и политическое действия в масштабах целого города представляют собой применение цвета в Тиране (Албания), Бухаресте (Румыния), использование искусственных цветовых палитр в городах Марн-ля-Вале (Франция), Нойш-

Clay Ph. L. Neighborhood Renewal. Toronto: Lexington Books, 1969; Laska Sh.B., Spain D. [Hg.]. Back to the city. Issues in Neighborhood Renovation. New York: Pergamon Press, 1980; Smith N., Williams P. [Hg.]. Gentrification of the city. Boston: Allen & Unwin, 1986.

Dangschat J.S. Gentrification: Der Wandel innenstadtnaher Wohnviertel // Friedrichs J. [Hg.]. Soziologische Stadtforschung. Sonderheft 29 der Koelner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1988. S. 272–292; Dangschat J.S., Friedrichs J. Gentrifikation in der inneren Stadt von Hamburg. Hamburg: Gesellschaft für Sozialwissenschaftliche Stadtforschung, 1988.

Muster S., van Weesep J. European Gentrification or Gentrification in Europe? // Urban Housing for the Better-Off: Gentrification in Europe. Utrecht: Stedeljijke Netwerken, 1991. S. 11–16.

тадт в Шварцвальде (Германия), Лонгиербиен (архипелаг Шпицберген, Норвегия) и др.



Тирана (Албания). Здания города до (слева) и после (справа) перекраски⁵⁸. Распределение цвета в пространстве города (внизу)⁵⁹

 $^{^{58}}$ Администрация города Тирана (Албания) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.tirana.gov.al/?cid=2,10 (дата обращения: 11.03.2011).

⁵⁹ Tirana from the Aba Business Center [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://geraldthommes.eu/p/231 (дата обращения: 6.02.2013).

Градостроительная живопись постиндустриального города

Переломным моментом в развитии архитектуры стали книги Р. Вентури «Сложности и противоречия в архитектуре» 60 (опубликована в 1966 году Нью-Йоркским музеем современного искусства) и «Уроки Лас-Вегаса» 61 (написана Р. Вентури в соавторстве с его женой Д. Скотт Браун и коллегой С. Айзенуром). Неожиданно для самого Р. Вентури его смелая критика модернизма и горячая поддержка плюрализма и эклектичности спровоцировали возникновение так называемой постмодернистской архитектуры. Более того, его призыв к «беспорядочной жизненности вместо очевидного единства» стал девизом постмодернизма не только в архитектуре, но и во всем искусстве в целом. Интерес Р. Вентури к таким феноменам, как главная улица в Лас-Вегасе Стрип (the Strip), спланированная не для пешехода, а для движущегося со средней скоростью автомобиля, и заполненные придорожными рекламными щитами ее многочисленные разветвления, заставил его увидеть в этом ослепительном спектакле весь символизм и богатство, исключенные из городского пространства модернизмом. Исторические формы, плюрализм, локальная и региональная идентичность, а также цвет и орнамент вернулись в архитектуру современного города. Сложился новый подход к архитектурной выразительности, который хорошо соответствовал ценностям постиндустриального общества, движимого идеологией потребления и властью капитала.

Venturi R. Complexity and Contradiction in Architecture. New York: The Museum of Modern Art, 2002.

 $^{^{61}}$ Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form / R. Venturi, St. Izenour, D.Sc. Brown. Cambridge: MIT Press, 1977.

Средства массовой информации и реклама быстро научились использовать силу архитектурного образа, и под их влиянием внешний вид крупных зданий и целых городов начал меняться.

В XX веке социальная структура городов становится более фрагментарной, сложной и приобретает множество оснований дифференциации. В городе складывается наибольшее число различных общностей, как формальных, так и неформальных, и каждый горожанин оказывается в центре пересечения многих кругов общения. Следуя логике изменений в социальной структуре (теперь это не система, а неупорядоченное мозаичное образование), цветовая репрезентация используется не для того, чтобы выражать особенности существующей социальной иерархии (как в европейских городах Античности, Средневековья или Нового времени) и даже не для того, чтобы маскировать или искажать ее (как в социальных проектах идеального, равноправного, развивающегося или бесклассового общества), а для того, чтобы подвергать сомнению эту структуру, стараясь вернуть ей целостность с помощью определенным образом подобранных цветовых цитат.

Современные социальные проекты используют это свойство постмодерна для обозначения и воссоздания утраченной целостности структуры общества с помощью «цитирования» всех сложившихся в ходе исторического развития городского пространства типов цветовых рисунков. Здесь воспроизводится характерная для гетерономных ландшафтов Античности и Средневековья знаковость оппозиции «верх – низ» физического пространства и идея архитектурного люминизма. Пространства люминизма используются для того, чтобы отвлечь внимание горожан от локусов элиты, своими фасадами составляющих общественное пространство. В то вре-

мя как элита перемещается внутри этих пространств, их внешние оболочки - большие и притягательные, бесцветные, а точнее, искрящиеся и светящиеся сразу всеми цветами, стеклянные, бетонные, металлические, устремленные вверх - образуют своими фасадами центр, публичное пространство современного города. С одной стороны, они доступны каждому, с другой - это владение ими лишь внешнее, кажущееся, лишь симулякр. Цвет оптически дематериализует расположенные в этих локусах постройки, делает их лишь символическим представлением и инсценировкой. Эффект дематериализации достигается разными способами: с помощью прозрачных плоскостей и блеска, отражающих эффектов, переноса в городское пространство современных городов принципов авангардистских экспериментов в живописи, особенно таких течений, как «оп-арт» и «поп-арт», используется также способ «отвлечения внимания».

Кроме видоизмененных цветовых образов Античности и Средневековья, в современных городах мы находим цитаты пространств «нулевого цвета». Однако, как и в случае с люминизмом, теперь это тоже уже несколько иная, «осовремененная» материальность. Ее трансформация построена на расширении границ «естественности». Не только окружающая природа оказывает теперь влияние на формирование уникального характера архитектурного пространства, но и цвет «накопившихся» архитектурных построек становится своеобразным катализатором и воздействует на образ региона и на его характер. Кроме механизма мимикрии, границы «естественности» расширяются и вследствие появления новых строительных материалов, цвет которых по традиции рассматривается как не-цвет, как «нулевой» знак, интегральный по отношению к материалу или к субстанции.

В современных городах много цитат цветовых пространств массового общества. Здесь снова проявляется «новый народный вкус» социальных агентов индустриального города. Правда, в постиндустриальном городском пространстве этот вкус трансформирован практически до неузнаваемости. В постмодерне мы фактически уже имеем дело не с цветами, а с более абстрактными величинами, такими как «тон», «оттенок», «яркость», «насыщенность». В связи с изменением социального портрета участников коммуникации здесь меняются основные принципы репрезентации, и доминирующим средством выражения социальных смыслов становится метафора.

Цитаты разных исторических типов цветовых рисунков городского пространства характеризуются «фрактальной вложенностью» (А. Пелипенко): то, что на одном уровне организации выглядит как система, на другом - предстает в роли элемента структуры более сложного порядка. Различные, неподчиненные одна другой и, в принципе, представляемые как равноправные, цветовые образы (каждый образ – это определенная точка зрения) превращают город в полифоническое произведение. Единое цветовое поле, состоящее из самостоятельных и часто противоречащих друг другу философских построений, защищаемых его социальными агентами, в городском пространстве постмодерна складывается в своеобразный проект целостного общества – в «синтез идеологических голосов», полемизирующих друг с другом и пытающихся доразвиться до законченной системы. Каждый из голосов в этом случае, как правило, использует собственный цветовой язык, а полифоничность цветового поля образует парадоксальные случаи объединения точек зрения разных социальных групп в одном и том же цветовом образе.

ЧАСТЬ II

ПРАКТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЦВЕТОВЫХ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ

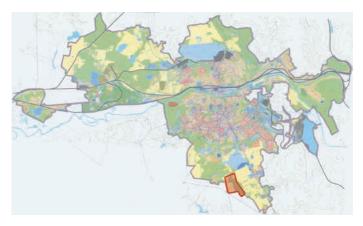
ГЛАВА 4 ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА

Контент-анализ фонового цвета

Надежным способом определения спектральной структуры архитектуры фона является использование методологии контент-анализа. С ее помощью была изучена городская усадебная архитектура Смоленска – одного из древнейших городов России, расположенного в 400 километрах к югозападу от Москвы в верхнем течении Днепра⁶².

Разработанный бланк контент-анализа городских усадеб города содержал три блока. Блок А описывал географию дома: район, в котором она расположена (Заднепровский, Промышленный, Ленинский), и улицу (в каждом из районов было выделено для исследования по три улицы). Блок Б кодировал информацию о внешнем виде дома: его этажности (один, два или три этажа) и материале (дерево, кирпич, пластик (сайдинг), штукатурка). В блоке С собирались сведения о колористике здания. Фиксировалось количество цветов, использованных в отделке (моноцветное или полицветное оформление), основной цвет дома. Так как, по справедливому наблюдению А.В. Ефимова, традиционно на Руси «наружная раскраска жилых построек сосредоточивалась, главным образом, на нижних поверхностях свесов и кровель, на верхних частях стен, углублениях наличников окон и столбов крылец, т.е. частях зданий, защищенных

 $^{^{62}}$ Грибер Ю.А. Эпистема цвета в смоленской архитектуре и живописи. Смоленск: Маджента, 2008. С. 130–137.



Смоленск. План города



Смоленск. Панорама города

от действия снега и дождя» 63, большое внимание уделялось также оформлению элементов дома. Изучалось применение цвета не только на фасадной поверхности, но и в деталях отделки фасада – декоративных вставках, особенностях оформления оконных и дверных проемов, веранды, крыльца, балконов и ограждений, а также кровель архитектурных сооружений.

Отбор был районированным в соответствии с количеством городских усадеб и численностью населения районов города. Использовалась процедура двухступенчатого кластерного (гнездового) обследования. В качестве кластеров отбирались отдельные улицы. В каждом кластере осуществлялось серийное (сплошное) обследование всех построек. Полученная таким образом выборка

⁶³ Ефимов А.В. Указ. соч. С. 25.

обеспечила репрезентативность и достоверность исследования.

Было установлено, что характер усадебной застройки меняется медленно. Подавляющее большинство домов овражных улиц за многолетнюю историю своего существования практически не изменило свой облик. Среди городских усадеб преобладают одноэтажные дома общей площадью около $40 \text{ м}^2 (68\%)$. Построенные в более позднее время здания имеют два этажа (29%), реже – три (3%). 39% домов имеют деревянные фасады, 20% - кирпичные, 6% - оштукатуренные и всего 3% отделанные сайдингом. В декорации остальных 32% построек использованы комбинации разных материалов, чаще всего сочетание дерева и кирпича (11%), дерева и штукатурки (10%), кирпича и сайдинга (5%), кирпича и штукатурки (3%), дерева и сайдинга (2%).

По результатам исследования наиболее часто встречаются дома белого цвета (37%), зеленого и красного цветов (по 19%). Реже – постройки голубого (10%) и желтого (9%) цветов. Дома серого и оранжевого цветов имеют одинаково небольшую частоту встречаемости (по 3%). Меньше всего зданий синего цвета (1%). Дома с основным фиолетовым цветом отсутствуют.

Белый цвет имеют, в основном, более поздние кирпичные и оштукатуренные постройки. Деревянные дома, как правило, сохраняют традиционную окраску, поэтому представляют особый исследовательский интерес в контексте анализа эпистемы цвета в смоленской архитектуре. Их цвет не менялся на протяжении жизни нескольких поколений. Спектральное распределение

деревянной архитектуры⁶⁴ отличается более выраженным доминированием зеленого (37%), красного (29%) и голубого (17%) цветов. Почти все деревянные дома имеют серую крышу. Цветные крыши – красные, зеленые, – как правило, отмечены у двух- и трехэтажных кирпичных домов.

Элементы дома, главным образом, образуют контраст к основному цвету. Наиболее распространенным цветом декора является белый (42%), далее идут голубой (27%), красный (15%), зеленый (13%), желтый (9%). Менее распространены оранжевый (4%), синий (2%), серый (2%), фиолетовый (1%), черный (1%). Общее процентное соотношение превышает 100%, так как элементы ряда домов оформлены полихромно с использованием не одного дополнительного, а двух, трех и четырех цветов.

Число отмеченных цветовых сочетаний составляет 23, из которых 9 уникальных (зафиксированы только по одному разу), это белый–зеленый-голубой; оранжевый–зеленый; желтый–голубой;

⁶⁴ Таблица Цвет фасадов и элементов деревянных городских усадеб Смоленска

| | Цвет фасадов | | Цвет элементов | |
|------------------------|------------------------|---------------------------|------------------------|---------------------------|
| | Абсолютная величина | Относительная величина | Абсолютная величина | Относительная величина |
| Белый | 2 | 2 | 55 | 53 |
| Красный | 30 | 29 | 1 | 1 |
| Оранжевый | 2 | 2 | 0 | 0 |
| Желтый | 11 | 11 | 2 | 2 |
| Зеленый | 39 | 37 | 11 | 11 |
| Голубой | 18 | 17 | 35 | 34 |
| Синий | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Фиолетовый | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Серый (натуральный) | 2 | 2 | 0 | 0 |
| Всего | 104 | 100% | 104 | 100% |

желтый-фиолетовый; белый-красный-оранжевый-желтый-голубой; белый-оранжевый-зеленый; белый-желтый-толубой; белый-оранжевый-зеленый; белый-желтый-зеленый-голубой; белый-зеленый-голубой. Дважды отмечены сочетания – зеленый-голубой; белый-красный-зеленый; белый-желтый-голубой; белый-голубой-серый. Трижды – белый-серый и белый-синий. Чаще встречается красноголубое, бело-красно-голубое, бело-оранжевое, бело-зелено-голубое, бело-желтое оформление элементов дома. Наиболее распространены в усадебной архитектуре города бело-зеленые (6,7%), бело-красные (8,2%) и бело-голубые (около 16%) элементы декора.

Оформление элементов деревянных построек несколько отличается как по спектральной структуре, так и по доминирующим цветам. Элементы деревянных домов чаще всего окрашены белым цветом (53%). Голубой цвет встречается в оформлении 34% домов, чаще всего в комбинации с белым (26%). Голубой цвет декора довольно часто используется при красном (15%) или зеленом (13%) основном цвете постройки. Зеленый использован в оформлении элементов 11% деревянных домов.

Наблюдение за механизмами образования фона

В качестве основного метода определения механизмов образования фона в городском пространстве Смоленска использовалось структурализированное полевое наблюдение за существующей городской колористикой⁶⁵. Запись результатов наблюдения проводилась с помощью карточек регистрации. Контроль полученных данных осуществлялся методом одновременного наблюдения объекта двумя наблюдателями с последующим сравнением результатов. Было обследовано 650 объектов (памятники гражданской и культовой архитектуры, промышленные здания, рядовые и массовые сооружения, городские усадьбы), сделаны авторские фотографии наиболее интересных из них.

Исследование показало, что главным механизмом формирования визуального единства городской ткани является хроматическая и морфологическая мимикрия разных типов.

Большее распространение в городской архитектуре Смоленска получила камуфляжная гомохромность, принципы которой стали широко использоваться при формировании цветовой среды жилых комплексов города со второй половины XX века. Продуктивность модели заметно возросла с появлением суперграфики, которая в отличие от классической монументальной росписи оказалась несвязанной с тектоникой фасадов зданий. Суперграфика маскирует архитектурные объекты под неархитектурные, часто природные – небо, деревья, бутоны цветов, ледяные глыбы. Предмет, выступающий в качестве прототипа, заметен в дискурсе (в рекламе,

 $^{^{65}}$ Грибер Ю.А. Мимикрия в смоленской архитектуре // Социальные трансформации. 2008. Вып. 15. С. 16–28.

публикациях, описании проектов)и часто отражен в названии (если оно имеется).



Смоленск. Жилой район Киселевка 66

Вернакулярная мимикрия реализована в большом количестве построек, повторяющих формы башен крепостной стены, фактуру и цвет материала стен и крыш. Большинство из них – сооружения неорусского стиля, которые датируются 1912–1913 годами и приурочены к торжественному празднованию 100-летия Отечественной войны 1812 года. Например, чтобы вписать здание городского училища в память войны 1812 г. (архитектор Н.В. Запутряев), построенного на месте разрушенной французами Кассандаловской (Артишевской) башни, в архитектуру стены, автор проекта использовал лицевую кладку кирпичных стен и украсил главный фасад декоративными башенками с машикулями – навес-

⁶⁶ Смоленский блоггер показал Смоленск с высоты птичьего полета [Электронный ресурс] // О чем говорит Смоленск. 2012. 7 декабря. Режим доступа: http://smolensk-i.ru/culture/smolenskiy-blogger-pokazal-smolensk-s-vyisotyi-ptichego-poleta 12998 (дата обращения: 26.03.2014).

ными бойницами, имитирующими боевые башни Смоленской крепости.



Смоленск. Здание городского училища в память войны 1812 г. Архитектор Н.В. Запутряев

Примером вернакулярной гомохромности является использование в архитектурном декоре узоров и цветов народной вышивки, которое имело место в оформлении церквей XII века. Так, сложенные из плинфы стены загородной княжеской церкви Петра и Павла изначально были покрыты тонким слоем штукатурки. Незатертыми оставались выпуклые кресты на угловой лопатке, элементы декора, углубленные в кладку (аркатура и поребрик стен, бегунец лопатки), оконные арки и арки слепых ниш на абсидах, а также их тонкие вертикальные тяги, связанные с карнизной аркатурой и поребриком. Эти детали читались как красный узор на белом фоне. Н.Н. Воронин, П.А. Раппопорт, описывая, как выглядела изначально церковь Петра и Павла, отмечают народный характер ее орнамента: «храм был бело-розовым, с оставленными открытыми краснокирпичными деталями декора. Это напоминало расцветку народной вышивки – красной нитью по белому холсту» 67 . Так же была оформлена крепостная стена.

Сходные мотивы встречаются в домах кирпичного стиля XIX века. Кирпич и отсутствие штукатурки фасадов определяют одинаковый основной красный цвет стен, с которым контрастирует узор. Строгая по цвету полихромия из чередования красного кирпича и белых плоскостей, простенков и обрамлений окон имитирует народные узоры и часто имеет достаточно сложный рисунок, напоминающий вышивку крестом, рогожку, плетенку, поребрик, пояски, бегунец. Более примитивным декором двухцветной кирпичной кладки отмечена архитектура советского периода.

Стилистическая мимикрия является неизменным атрибутом эклектики. Этот стиль соединяет детали различных исторических эпох и строит свою символику на том, что существует «привычка связывать определенные понятия со стилем» 68. Подражая деталям определенной эпохи, эклектика воссоздает ее обстановку. Стилистика академической эклектики содержит много элементов византийской архитектуры: дифории, трифории, кубические капители, прямые цилиндрические колонны. Архитектурная стилистика эклектики с элементами византийской архитектуры использовалась в массовой застройке конца XIX века.

«Радикальный эклектизм», соединяющий формы и детали разных стилей, характерен для постмодернизма. Постмодернизм использует прием

 $^{^{67}}$ — Воронин Н.Н., Раппопорт П.А. Зодчество Смоленска 12–13 вв. М.: Наука, 1979. С. 269.

⁶⁸ Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М.: Искусство, 1978. С. 98.

«сознательной дуалистичности», «двойного кодирования», «двойственности», «шизофреничности» (раздвоения). Все эти понятия обозначают в терминологии Ч. Дженкса⁶⁹ разрыв в культурах и степенях понимания языка архитектуры профессионалами (которые способны улавливать скрытые метафоры и тонкие значения архитектурных деталей) и потребителями (которые откликаются на явные метафоры, выступая в роли операторов модели мимикрии). Ч. Дженкс в своей «Библии постмодернизма» выделяет характерную черту архитектуры этого течения – ретроспективность, архаизацию архитектурного образа. Это связано с ориентацией на средние слои общества с их консервативными вкусами.

Большой фактический материал архитектуры 1960–1970-х годов отражает этапы ретроспекции. Сначала – «цитирование» исторических мотивов в современных композициях, подражание народному зодчеству. Затем – воплощение архаизованных образов. При этом для подражания постмодернизм не выбирает высокие архитектурные стили (как это делали эклектика или классицизм). Его образцы – буржуазные особняки, рядовая застройка XIX века, стилизация под архитектуру раннего функционализма.

Волны распространения функциональной мимикрии в архитектуре города вызваны переломными историческими событиями. В Смоленске функциональная мимикрия отчетливо проявилась во время польской оккупации, которая сказалась на развитии архитектуры на этой территории в первой половине XVII века. После захвата Смоленска в город начали прибывать униаты и католики. Экспансия католицизма сопровождалась созданием на территории

⁶⁹ Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / пер. с англ. В. Рабушина, М.В. Уваровой; под ред. А.В. Рябушина, Л. Хайта. М.: Стройиздат, 1985. 138 с.

города католических костелов. Специально культовые постройки строились редко. Гораздо более распространена была переделка православных церквей. Для латинизации населения поляки переделали ряд церквей под католические соборы: костел иезуитов на Вознесенской горе (1611), костел доминиканцев на Козловской горе (1614), костел бернадинов (10-е годы XVII века) на месте Троицкого монастыря на Кловке, Михайловский костел у Блонье и костел на месте взорванного Мономахова собора (1611), обращенный затем в униатский кафедральный собор. Изменения затрагивали только внешнюю атрибутику. Русские храмы были частично перестроены или только декорированы на основе модного в то время в Европе раннего барокко⁷⁰.



Осада Смоленска польской армией. 1609–1611. Гравюра начала XVII века

 $^{^{70}\,\,}$ Белогорцев И.Д. Архитектурный очерк Смоленска. Смоленск: Смолгиз, 1949. С. 30.

Еще одна волна мимикрии фиксируется в архитектуре периода национализации. В ходе национализации многие общественные и жилые здания стали использоваться не по своему непосредственному назначению. Информация о старой функции стиралась разными способами. В простейшем случае всего лишь убирали старую символику или заменяли ее новой. Часто перекрашивали здание. Например, когда в здании синагоги разместили кинотеатр «Пятнадцать», постройке постарались придать черты классической, выделив белым цветом элементы декора.

Выявленные модели социальной мимикрии имеют разные качественные и количественные показатели. Дискурсивная характеристика модели, то есть ее коннотативные векторы, – это качественный показатель. Как правило, мимикрия проявляется в тех признаках, которые хорошо заметны внешне: форма, цвет. Более глубокие признаки, например, расположение и количество элементов, чаще всего остаются неизменными. Продуктивность модели, то есть способность к развертыванию и типовые направления развертывания, - это количественная характеристика, которая показывает частотность использования соответствующей модели социальной мимикрии и позволяет сравнивать частотности различных моделей. В целом, каждый из типов мимикрии используется для того, чтобы «вписать» в городской контекст, а иногда и сделать невидимыми даже массивные архитектурные объекты, поддерживая, таким образом, территориальную идентичность и формируя фон рисунка градостроительной живописи.

Экспериментальное исследование фигуративного цвета

Экспериментальное исследование фигуративного цвета проводилось в Сиэтле – городе, где существуют довольно мягкие правила, регулирующие городскую колористику, и полностью отсутствует единая стратегия цветового развития и дизайна городского пространства. Как следствие, в городском пейзаже наблюдается большой диапазон оттенков и активная фигуративность цвета.



Сиэтл. Панорама города

Сиэтл представляет собой линейный город, расположенный на холмах и ограниченный на востоке и западе крупными водоемами. Начиная с поздней осени и до раннего лета погода здесь преимущественно облачная. Воздух, в основном, чистый, но зимой возможен туман. Городской пейзаж лучше всего виден с воды или со смотровых площадок на склонах холмов. Наиболее высокие здания сконцентрированы в деловом районе города, который располагается в его западной части. Кварталы с высокой плотностью населения застроены относительно невысокими зданиями от 6 до 10 этажей. В остальной части города располагаются двух- и трехэтажные дома, рассчитанные на одну семью.

Для исследования были сделаны фотографии отдельных фрагментов городского поля при различных атмосферных условиях и освещенности, на разном удалении, с использованием объективов

с фокусным расстоянием 35, 110 и 200 мм⁷¹. С их помощью в городском поле определялись структуры, которые благодаря их цвету воспринимаются как рисунок. Рисунок цветового поля города наблюдался при различных атмосферных условиях и освещенности, все изменения фиксировались с использованием обозначений системы NCS.





Центральный деловой район Сиэтла. Фотография (слева) и двухмерная модель цветового поля (справа)









Жилой район Сиэтла. Фотографии (слева) и двухмерные модели цветового поля (справа) при солнечном свете и облачности

Minah G. Figural Colour in the Seattle Cityscape // AIC Colour 97.
8th Congress Proceedings. Kyoto: The Colour Association of Japan, 1997.
P. 883–888.

На следующем этапе с помощью блоков системы NCS были построены двухмерные модели цветового поля, которые показывали приблизительное соотношение цветовых элементов городского пространства. Затем блоки цветов, участвовавших в образовании рисунка, замещались на другие, с различной интенсивностью (с) и темнотой (s), чтобы определить, какие именно характеристики цвета делают его фигуративным. Выделенные блоки фигуративных цветов дополнительно анализировались при солнечном свете и облачности.

В ходе эксперимента были изучены два фрагмента городского поля: жилой район города и центральный деловой район. В каждом случае была описана структура фигуративных цветов по соотношению светлого и темного, тону, интенсивности и установлено, как меняется рисунок цветового поля при различной освещенности и погодных условиях.

Было установлено, что в жилом районе города преобладают дома, стены которых отделаны окрашенным деревом или штукатуркой, а крыши покрыты гонтом; в гораздо меньшей степени распространены постройки из кирпича или камня. Здания здесь чередуются с деревьями и другой растительностью.

Примерная темнота (s) всех тонов зоны: s = 5 и ниже 5% s = 5 до 2030% s = 20 до 7063% s = 70 и выше 2% Примерная интенсивность (с) всех тонов зоны: с = 20 и ниже 90% c = 20 до 508% с = 50 и выше 2%

Цвета, которые становятся фигуративными

за счет контраста светлого и темного, в основном характеризуются близостью к белому, имеют темноту s=5 и ниже и располагаются в окружении крупных зон оттенков с темнотой s=50 и выше. Черный цвет и оттенки с темнотой s=70 и выше становились фигуративными и участвовали в образовании рисунка только в том случае, если располагались на контрастном белом фоне. Элементы этого фрагмента цветового поля не выделялись на фоне неба. Тени, полутени, темные тона крыш, улицы и деревьев снижали их фигуративность.

Большинство оттенков этого фрагмента цветового поля имели низкую интенсивность (с = 20 и ниже). Изменения тона практически не влияли на фигуративный статус. Оттенки с интенсивностью выше с = 20 имели более выраженную способность к образованию рисунка (фигуративность), поскольку контрастность их интенсивности возрастала по отношению к интенсивности фона. Оттенки с самой высокой интенсивностью, как правило, являлись наиболее фигуративными. Причем здесь наблюдались различия по тону. В большинстве случаев оттенки с низкой темнотой (s) и высокой интенсивностью (с) оказывались наиболее фигуративными. Желтые тона (Y) доминировали, за ними следовали желто-красные (YR), желто-зеленые (YG), красные (R), синие (B), синезеленые (BG), зеленые (G) и красно-синие (RB).

В анализируемом фрагменте поля наблюдались небольшие изменения рисунка при солнечном свете и в условиях облачности. В тумане бледные тона и оттенки с низкой темнотой (s) сохраняли свой фигуративный статус. Черный цвет и оттенки с высокими значениями показателя темноты (s) воспринимались как более светлые и утрачивали статус фигуративности. При солнечном свете все цвета с высокой интенсивностью люминисцировали и за счет этого оптически выдвигались вперед. При облачности свечение всех оттенков с высокой интенсивностью, особенно из красной части спектра (R), снижалось; розовый цвет (S 0530 R), наоборот, становился более фигуративным. Синие оттенки (В) составляли исключение и продолжали люминисцировать. Желтые тона (Y) утрачивали люминисцентность, но участвовали в образовании рисунка при всех условиях. Цвета зеленой части спектра (G) с высокой интенсивностью встречались в этом фрагменте городского поля редко, преимущественно в дорожных знаках, и подавлялись большим количеством зеленых оттенков деревьев и растительности.

В центральном деловом районе чаще использовались натуральные материалы. Цветовые доминанты формировались искусственными металлическими и стеклянными панелями, окрашенным металлом и кирпичной кладкой. Деревья в этом районе были практически незаметны.

Примерная темнота (s) всех тонов зоны:

| | (~) |
|---------------|-----|
| s = 20 и ниже | 60% |
| s = 20 до 50 | 30% |
| s = 50 до 70 | 8% |
| s = 70 и выше | 2% |

Примерная интенсивность (с) всех тонов зоны:

| 1 1 | (|
|----------------|-----|
| с = 20 и ниже | 80% |
| c = 20 до 50 | 15% |
| с = 50 и выше | 5% |

Черный цвет и оттенки с темнотой s = 70 и выше участвовали в образовании рисунка в том случае, если они были частью высоких зданий и располагались на фоне неба. Контрастируя с цветовым полем города, темные оттенки конкурировали в своей фигуративности с тенями, полутенями, темными стеклами,

объектами улицы и другими темными элементами. Бледные тона и оттенки с темнотой s = 5 и ниже образовывали рисунок в обособленных крупных зонах или в окружении темного фона. Эти цвета утрачивали свою фигуративность при облачности, поскольку в этом случае они меньше выделялись на фоне неба.

Несмотря на то, что 60% всех тонов центрального делового района города располагались в желто-красной (YR) и красной (R) частях спектра, здесь наблюдалась широкая вариативность оттенков. Оттенки тонов с интенсивностью с = 20 и ниже обладали низкой фигуративностью и редко участвовали в формировании в ткани города рисунка. Так же, как и в жилом районе, фигуративность цвета повышалась с возрастанием его интенсивности (с). Когда наблюдалось несколько фигуративных цветов с одинаковой интенсивностью, фигуративный статус цвета зависел от его тона. Доминировали желтые тона (Y), далее шли желто-красные оттенки (YR) (цвета желто-зеленой части спектра (YG) были не выражены в этом фрагменте поля). Фигуративность красных (R) и синих (B) тонов зависела от условий освещенности. Сине-зеленые (BG) и зеленые оттенки (G) с высокой интенсивностью (с) не зафиксированы.

При солнечном свете тени и полутени ослабляли фигуративность темных тонов (исключение составляли высокие здания), повышая при этом фигуративный статус светлых элементов. В условиях облачности белый цвет утрачивал свою фигуративность, поскольку плохо выделялся на фоне неба. В тумане и на большом удалении черный цвет и оттенки с высокой темнотой (s) казались более светлыми и теряли свой фигуративный статус.

При солнечном свете все цвета с высокой интенсивностью люминесцировали и за счет этого оптически выдвигались вперед. При облачности

свечение всех оттенков снижалось, за исключением синих (В), которые сохраняли люминесцентность, повышая таким образом свой фигуративный статус. Красные тона (R) становились более тусклыми, вследствие чего их фигуративность снижалась. Желтые оттенки (Y), а также тона, содержащие желтый цвет в качестве компонента, доминировали. Как правило, среди оттенков с одинаковой интенсивностью (с), но разной темнотой (s) более высокий фигуративный статус имели светлые тона.

В целом, основным механизмом образования рисунка в городском пейзаже Сиэтла оказались цветовые контрасты, а потому фигуративность цвета зависела от непосредственного соседства с другими цветами. Среди цветовых эффектов главную роль в определении фигуративного статуса цвета играли контраст светлого и темного, контраст цветового распространения и контраст цветового насыщения. Важное значение имели также пространственные эффекты, возникающие в результате противопоставления теплых и холодных, светлых и темных тонов, цветовых плоскостей с разной насыщенностью и разными размерами. В большинстве случаев доминировали желтые оттенки (Y) с высокой интенсивностью (с). Значимым фактором фигуративности являлась люминисцентность цвета, которая появлялась вследствие высокой интенсивности оттенка, яркого солнечного света или цветовых эффектов. В результате оттенки с высокой интенсивностью оптически выдвигались вперед, создавая иллюзию глубины и образуя воздушную перспективу. При солнечном свете свечение оттенков с высокой интенсивностью было наиболее значимым фактором фигуративности цвета. В условиях облачности люминисцентность оттенков всех степеней интенсивности сокращалась, за исключением синих (В).

Желтые тона (Y) продолжали доминировать, несмотря на то, что тоже утрачивали часть люминесцентности. В ситуации контраста светлого и темного, белый цвет оказывался более доминантным для низких зданий в крупных зонах. Черный цвет доминировал в высоких зданиях, но был подвержен значительным изменениям под влиянием атмосферных условий. Среди основных характеристик цвета – тона, темноты и интенсивности – наиболее важную роль в определении фигуративного статуса цвета в городском пейзаже Сиэтла играла интенсивность.

Количественный и качественный анализ механизма образования рисунка

Для изучения механизма образования цветового рисунка использовалась методология количественного и качественного анализа.

Количественный математический и вариационно-статистический анализ заключался в вычислении частоты повторения наблюдаемых явлений в городском пейзаже крупных городов⁷². В исследовании сравнивались фрагменты, представлявшие собой характерный городской контекст. Для определения средних значений тонов и оттенков фотографии наклеивались на вращающийся диск, а затем измерялись доминанты получившихся в результате вращения смешанных цветов. Использовались также намеренно расфокусированные фотографии городского контекста, которые давали размытое цветовое поле и позволяли сравнивать результаты. Приблизительная точность зафиксированных таким образом оттенков была достаточной для достижения целей исследования. Для анализа результатов применялся цветовой треугольник системы NCS.





Экспериментальное определение средних значений тонов с помощью вращающегося диска

Minah G. Blackness. Whitness. Chromaticness. Formulas for High Visibility in the Modern City // Color Communication and Management. AIC Proceeding / ed. by A. Hansuebsai. Bangkok, 2003. P. 26–30.

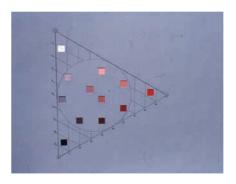
Было установлено, что подавляющее большинство зданий, образующих контекст современных городов, спроектированы и построены в конце XX века и поэтому отражают характерное для модернизма сдержанное отношение к цвету. Им свойственны тектоничность и нейтральные цвета с низкой темнотой (s=10-30) и низкой интенсивностью (c=10-40).

Выделенный в ходе измерений доминирующий оттенок (x) принимался за центр вписанной в треугольник окружности, расстояние до ближайшей стороны треугольника - как ее радиус. Цвета внутри окружности (Ах) считались фоновыми и рассматривались как цветовой контекст. Следуя предложенному принципу, максимальный радиус вписанная окружность имела в том случае, когда доминировал цвет со значением S 3333. Окружность с таким центром касалась каждой из трех сторон треугольника. Если радиус окружности был меньше, для дальнейших расчетов вокруг нее с помощью линий, параллельных сторонам большого треугольника, строился новый треугольник меньшего размера. Между заполняющими окружность фоновыми оттенками (Ах) и тремя вершинами треугольника располагаются фигуративные цвета (F), разделяясь на зону белизны (Fw), темноты (Fs) и цветности (Fc).

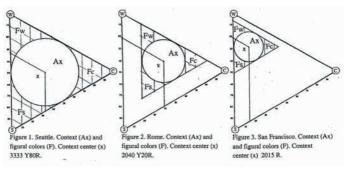
Расчеты, выполненные для Сиэтла, Рима и Сан-Франциско, показали, что цветовые акценты трех городов располагались в пространствах между окружностью и вершинами внутреннего треугольника – зонах белизны, темноты и хроматизма соответственно. А потому цветовые акценты города с меньшим радиусом фоновой окружности имели более узкий диапазон нюансов.

Качественный анализ строился на сравнении структуры и цветового строя восточных ков-

ров, созданных в Анатолии, Персии, на Кавказе, в Туркестане, Индии и Китае, и цветных аэропанорам Рима⁷³, Венеции⁷⁴ и Неаполя⁷⁵, выполненных в естественном освещении строго перпендикулярно поверхности в масштабе 1:1000 и 1:5000.



Анализ результатов исследования с помощью цветового треугольника системы NCS



Расчеты, выполненные для Сиэтла, Рима и Сан-Франциско

Вследствие того, что развитие каждого из изученных итальянских городов контролировалось и продолжает контролироваться строгими

⁷³ Atlante di Roma.

⁷⁴ Atlante di Venezia.

⁷⁵ Atlante di Napoli.

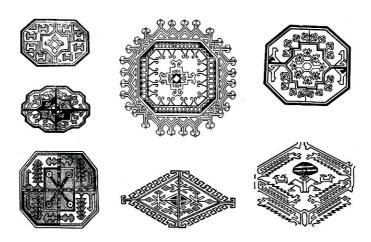
постановлениями в сфере охраны памятников истории и культуры, согласно которым все здания, включая современные, должны соответствовать существующим требованиям, в том числе и требованиям к высоте, все они сохранили средневековый центр и относительно равномерную высоту зданий. Жилые кварталы выглядят как партеры регулярного парка, а значимые объекты, такие как соборы, колокольни, монументы, до сих пор остаются более высокими. Городская ткань имеет равномерную оптическую плотность, которая проявляется на аэрографических фотографиях в одинаковых размерах и формах теней и полутеней.

Исследование показало, что элементы дизайна ковров имеют много общего с расположением городских кварталов⁷⁶. В городской ткани были выявлены элементы, структурно схожие с узором «гель» восточных ковров. Декоративные племенные и родовые эмблемы, известные как узор «гель», представляют собой восьмиугольные медальоны, заполненные различным декором в зависимости от традиций того рода, где ковер был соткан77. В городах рисунок, сходный с узором «гель», образуют здания с внутренним двором, внешний контур которых имеет четкую геометрию. Похожи по форме и дизайну на узор «гель» и планы многих барочных круглых городов, таких как Пальманова в Италии или расположенный на Кюросао, самом большом острове Нидерландских Антил, город Виллемстад⁷⁸.

Minah G. Urban Fabric: a Comparative Study of Color and Pattern in Arial Views of Cities and Oriental Carpets // Color & Textiles. AIC Color Proceedings / ed. by V. Golob, S. Jeler, Z. Stjepanovič. Maribor: University of Maribor, 2002. P. 196–202.

⁷⁷ Milanesi E. Op. cit.

 $^{^{78}}$ $\,$ Johnston N. Cities in the Round. Seattle: University of Washington Press, 1983.



 Φ ормы узора гель, характерные для туркменских ковров 79



Туркменский ковер с повторяющимся узором «гель» 80

 $^{^{79}~}$ Всеобщая история искусств в 6 т. Т. 2. Кн. 2. Искусство средних веков. / под общ. ред. Б.В. Веймана и Ю.Д. Колпинского. М.: Искусство, 1961. 508 с.

Ford P.R.J. Oriental Carpet Design. A Guide to Traditional Motifs, Patterns and Symbols. London: Thames & Hudson, 1981. P. 176.



 $Heanonь.\ \Piовторяющийся\ узор\ из\ nocmpoek\ c\ внутренним\ двором^{81}$



 $Аэрофотоснимок^{82}$ (слева) и план 83 (справа) города Пальманова

В некоторых коврах для того, чтобы организовать узор «гель» и другие декоративные мотивы используются пересекающиеся геометри-

⁸¹ Atlante di Napoli / ed. by R. Bonetta, I. Novelli. Venice: Marsilio Editori, 1992. P. 65.

⁸² Пальманова [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.google.com/maps/@45.904288,13.30326,2344m/data=!3m1!1e3?hl=ru-RU (дата обращения: 08.04.2014).

⁸³ План Пальманова [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://fr.wikipedia.org/wiki/Palmanova (дата обращения: 25.01.2008).

ческие линии, которые обозначают центр узора и подчеркивают структуру дизайна. Такие линии напоминают прямые коридоры потоков движения, которые имеют характерные тени и особенно хорошо читаются в фотографиях Рима.

На некоторых коврах в качестве линейного узора, организующего все поле, используются более светлые изображения виноградной лозы и арабески. Это делает их узор похожим на рисунок улиц в средневековых частях городов.

Близкими городской ткани по принципам организации пространства и представления архитектурных объектов оказались ковры с изображением райского сада. Мотивы многих ковров, воплощающих образы рая, часто были навеяны образами реально существовавших городов, ставших прообразами возвышенных пространств⁸⁴. Их сюжет и цветовая структура практически полностью повторяют воздушные виды городов. Они наполнены декоративными элементами, скрупулезно и детально изображающими зеленые всходы, окруженные клумбами с темными краями, деревья, синюю воду и отдельные архитектурные постройки.

Вместе с тем, образный строй восточных ковров включает гораздо больше мотивов и символов, поскольку здесь присутствуют не только объекты реального пространства, но и абстрактные обозначения облаков, неба, солнца, луны. На некоторых коврах с помощью контраста светлого и темного создается иллюзия глубины, когда узор из цветов как будто висит над неподвижным полем. В более древних, особенно в тех, что были созданы кочевыми народами или в маленьких деревнях, с помощью интенсивных тонов, сильных контрастов и четких

⁸⁴ Ford P.R.J. Op. cit.

контуров создается визуальная иллюзия движения.

Во всех изученных городах хорошо заметна фигуративность тонов с высокой насыщенностью (более с = 50). Спектр оттенков уровня элементов поверхности контрастирует с ландшафтом крыш. Большинство площадей выдержаны в светло-бежевых тонах, улицы - в серых, тени - в темно-серых, деревья - в темно-зеленых. Самые темные тона имеет вода, кроме того, характеризуясь большой вариативностью оттенков в зависимости от условий отражения света. Относительно небольшая высота зданий, нормы которой были утверждены до изобретения лифтов, и открытые внутренние дворы обеспечивают хорошее наполнение светом всех кварталов и особую структурность городской ткани, формирующуюся за счет постоянно присутствующих на аэропанорамах теней.

На уровне ландшафта крыш в каждом из этих городов формируется характерная палитра, относительно гомогенная по диапазону, с незначительными колебаниями оттенков и интенсивности, но с выраженными контрастами темного и светлого. Преобладают оттенки из красной и желтой частей спектра (YR) с интенсивностью от с = 5 до с = 30. Близкую палитру со сходными характеристиками цветовой гаммы по тону, насыщенности и близости оттенков к черному имеют многие персидские ковры из провинции Керман (XIX век), курдистанские ковры с изображением райского сада (XVIII век), ковры Кашан с зооморфными мотивами (XIX век), а также ковры Херат (XVII век) и Ушак из Анатолии (XVII век). До 1860 года в производстве этих ковров использовались натуральные красители, полученные из шафрана посевного, гранатовых корок, виноградных листьев, сока вишневых ягод, марены, скорлупы орехов, табака, чая⁸⁵. Слегка выцветшие со временем, они почти повторяют палитру ландшафта крыш итальянских городов. И хотя спрос на ковры на Западе спровоцировал распространение пастельных оттенков вместо тонов с высокой степенью насыщенности, свойственных ранним периодам (в красителях из восточной Персии только корень марены использовался для получения целого спектра различных оттенков красного, коричневого, рыжего, оранжевого, розового⁸⁶), более современные тона ковров еще более усилили их созвучие с ландшафтом крыш итальянских городов.

⁸⁵ Milanesi E. Op. cit.

⁸⁶ Ford P.R.J. Op. cit.

Картографирование цветовых созвездий

Моделируя рай и воссоздавая обстановку божественного сада, восточные ковры, с одной стороны, представляли возвышенное пространство как единое целое, а с другой – показывали, каким его видит стоящий на земле человек. Для этого в дизайне ковра объединялись и комбинировались принципы ортогональной и вертикальной проекции. Этот же подход мы использовали при разработке нового метода картографирования цветовых созвездий города – карты опыта (experience map)⁸⁷.

В начале исследования с уровня улицы были сделаны цифровые снимки отдельных зданий, расположенных в различных частях Рима и Сиэтла (Рим использовался в качестве модели исторического города, Сиэтл – современного). Эти снимки представляли собой определенную последовательность и продолжали друг друга, как если бы кто-то пересекал город, двигаясь по его улицам пешком.

Затем были определены и описаны визуальные элементы, которые играли наиболее важную роль в формировании визуального единства и создании гармонии – цвета фасадов, рисунок отделки и конструкция зданий.

Цвета фасадов, которые образовывали единое целое в городском пространстве, имели аналогичный тон и располагались в пределах 80-градусной дуги круга системы NCS. Например, в диапазоне от Y до Y80R, от Y80R до R60B и т.д. Для Рима значения находились в области от Y20R до R. Оттенки в палитре Рима колебались в интервале от s = 20 до s = 50 и от c = 10 до c = 40. Цвета, на-

Minah G. Memory Constellations: Urban Color and Place Legibility from a Pedestrian View // AIC Proceedings / ed. by J.L. Nieves, J. Hernandez-Andres. Granada: Gráficas Alhambra, 2005. P. 401–404.

ходящиеся за пределами этой области по тону и оттенку, становились фигуративными и участвовали в образовании рисунка. Для Сиэтла фигуративный статус имели оттенки в диапазоне от s=10 и ниже и s=80 и выше, а также c=50 и выше⁸⁸.

Рисунок отделки представлял собой комбинацию цветов, обычно содержащих контраст темного и светлого, сформированный распределением окон, декором и регулирующими линиями фасада здания. В историческом центре Рима окна большинства фасадов были однотипными, а соотношение площади стены с размерами окон структурно похожи, и это делало рисунок отделки важным визуальным элементом. В Сиэтле, наоборот, не было выявлено повторяющихся узоров окон в центральной части города, за исключением исторической части в районе площади Пионеров (Pioneer Square).

Высота зданий оказалась наиболее важным элементом конструкции, способным сформировать ощущение гармоничности городского пейзажа даже несмотря на то, что ширина соседствовавших друг с другом зданий значительно различалась. Высота воспринимавшихся гармоничными зданий улицы могла варьироваться не более чем от 1 до 1,5 для более высоких зданий и от 1 до 0,75 – для более низких. За пределами этих интервалов визуальная гармоничность зависела от других элементов. Именно такое соотношение высоты зданий было зафиксировано в Риме (исключение составили значимые фигуративные структуры – соборы, площади и башни). В Сиэтле такую пропорцию высоты имели только здания исторического центра города.

На следующем этапе исследования были разработаны графические символы, удобные для кар-

⁸⁸ Minah G. Figural Colour in the Seattle Cityscape. P. 883–888.

тографирования групп визуальных элементов, и определена стратегия их представления на едином плане города. Здания города изображались в ортогональной проекции, позволяющей записывать колористику и структуру отделки фасадов отдельных зданий. Относительная высота зданий передавалась с помощью толщины линий, очерчивающих их контур. Улицы и открытые пространства были оставлены пустыми. В этих пространствах присутствовали многообразные обозначения, показывавшие характер и впечатление от видов, открывающихся идущему по улице человеку. Схожие обозначения использовали К. Линч и А. Рапопорт.

Поскольку форму города трудно воспринять как единое целое, сложность заключалась в том, чтобы не просто найти для нее графическое выражение, но и передать при этом определенные эмпирические качества городского пространства. Цвет и структура вертикальных проекций зданий города были представлены под углом зрения, соответствующим уровню глаз наблюдателя, находящегося на противоположной стороне дороги.

Получившаяся в результате карта передавала пространственную организацию города и показывала палитру городской колористики, гармоничные сочетания и контрасты в группировках или созвездиях. Карта давала возможность выделять и объединять в созвездия здания с похожими формой и рисунком отделки, показывая, где проявляется визуальная гармония или дисгармония. Передававшие высоту различные по толщине контуры зданий выделяли в пространстве фигуры и фон. Карта опыта, в целом, представляла собой удобный способ репрезентации пространственной организации города, показывая его как целостную структуру и обозначая визуальные элементы, кото-

рые воспринимает идущий по улице человек, а ее графическая организация отражала когнитивную карту, сложившуюся в его памяти.



Сиэтл. Карта опыта



Рим. Карта опыта

ГЛАВА 5 ЦВЕТ КАК ИДЕЯ

Концептуальная основа использования цвета в архитектуре

На протяжении всего процесса проектирования цветового пространства города – начиная с фазы концептуального дизайна, на которой идеи представляются в виде графических схем, продолжаясь на фазе технического проектирования, где появляется форма, и заканчивая стадией рабочего проекта, когда проясняются детали и художественные приемы, – проектировщик все время должен задавать себе один и тот же вопрос: «Мы имеем дело с фигурой или фоном?».

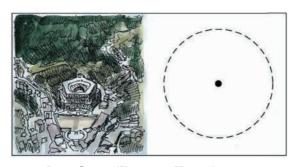
С архитектурной точки зрения выбор между фигурой и фоном, передним и задним планом – это очень важный выбор в проектном решении, поскольку он определяет иерархическую логику всего процесса дизайна.

В самом начале процесса архитектурного дизайна, на его концептуальной фазе происходит формирование основной идеи проекта и ее отвлеченное представление в виде схемы. Роль схемы заключается в том, чтобы перевести идею в форму, используя имеющийся в словаре архитектуры язык рисунка. Механизм и методологические принципы этого процесса хорошо описали в своих работах Л. Кан и Д. Граф.

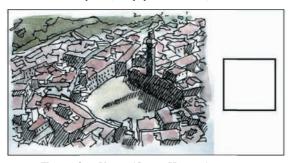
Л. Кан считал, что для правильного представления идеи необходимо задать себе вопрос: «Чем это здание хочет быть?»⁸⁹. Ответ на него предполагает использование метафоры, которая и поможет правильно передать концепт проекта и создать «набро-

Mallgrave H.F. Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673–1968. New York: Cambridge University Press, 2005. P. 393.

сок формы»: с помощью быстро начерченных контуров и образов представить идею и определить ее «неделимые части». Части архитектор условно делил на «служащие» (servant) и «обслуживаемые» (served). Каждая часть, по его мнению, должна изображаться так, чтобы была четко обозначена ее конструктивная природа. Например, метафорой репертуарного театра в Форт-Уэйне, втором по величине городе на северо-востоке штата Индиана, стала скрипка в скрипичном футляре. «Скрипкой» был театр с его строгими акустическими требованиями, а «футляром» – защитная внешняя оболочка, которая окружала театр, но при этом «не соприкасалась» со «скрипкой». Между этими двумя пространствами размещались переходы, билетные кассы, вестибюль.



Вилла Фарнезе (Капрарола, Италия) и ее схема



Пьяцца дель Кампо (Сиена, Италия) и ее схема

Д. Граф предложил использовать на концептуальной фазе архитектурного дизайна методологию формального анализа⁹⁰. Формальный анализ⁹¹ представляет собой процесс «сжатия», в ходе которого выделяются составные части здания и анализируется их отношение друг к другу. На схеме эти компоненты упрощаются до простых точек, линий, чертежей и объемов. Схема передает как конфигурацию компонентов, так и принцип их организации. Важное для схематизации выделение фигуры и фона показывается через обозначение центра и внешней границы архитектурного объекта. Например, с точки зрения формального анализа один из самых крупных строительных проектов Итальянского Возрождения виллу Фарнезе в местечке Капрарола, расположенном в 50 километрах к северозападу от Рима, можно схематически представить как точку в пространстве, а центральную площадь итальянского города Сиены, Пьяцца дель Кампо, как пустоту, заключенную в контур, очерчивающий внешние границы. Аналитические схемы, которые Д. Граф разработал для спроектированного Л. Каном здания заседаний Института Салка в Ла-Хойе, северо-западном районе калифорнийского города Сан-Диего, представляют пространство в центре как фигуру. Внешние границы образованы рядом соединяющихся зданий, у каждого из которых есть свой собственный центр и внешние границы. Так же, как и в случае с репертуарным театром, между компонентами существуют иерархические отношения, которые хорошо передает принцип организашии элементов схемы.

⁹⁰ Graf I.D. Diagrams as tools for «close reading» // Perspecta. The Yale Architectural Journal. 1986. No. 22. P. 59.

 $^{^{91}}$ Д. Граф преподает формальный анализ в Университете штата Огайо (США) в рамках курса архитектурной теории.

Добавление цвета в схемы дизайна может служить как для уточнения, так и для «перевода» идеи. Соответственно, цвет может выступать как в качестве компонента, так и в качестве «участника» в процессе схематического изображения формы, и способен усиливать идею, проявляя себя в процессе дизайна в трех разных качествах. В архитектурном дизайне одновременно используется динамический, тектонический и изобразительный цвет⁹².

Динамический цвет применяется для того, чтобы показать абстрактные отношения между основными частями здания. Соотношение и соположение друг с другом элементов линейной схемы передают лежащие в основе идею и концепцию и являются отправной точкой дизайна. Такие схемы обычно монохромны. Если же для выделения отдельных элементов в дизайне подобрать цвета, которые бы передавали их характер, тогда, соответственно, цветовые контрасты и взаиморасположение цветовых элементов начинают показывать динамические отношения частей. Например, контраст между красным и синим цветами может обозначать активные и пассивные элементы, насыщенные оттенки могут показывать главные части, а приглушенные тона - второстепенные. Эти новые сопоставления много значат для восприятия архитектуры, определения ее уровней, оппозиций, разделений, связей, переходов и аналогий. Несмотря на то, что выбор цвета на концептуальной фазе абстрактен и схематичен, он все же начинает оказывать влияние на выбор освещения, материалов и отделки, которые продолжаются на следующих этапах дизайна.

⁹² Minah G. Color as Idea: The Conceptual Basis for Using Colour in Architecture and Urban Design // Colour: Design & Creativity. 2008. No. 3 (2). P. 1–9.

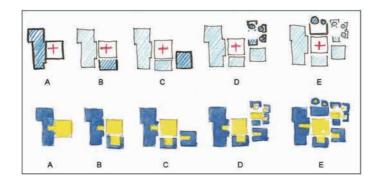


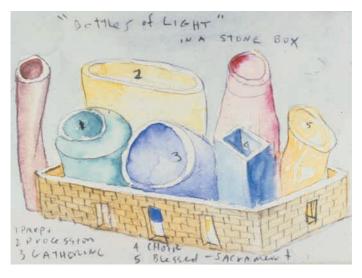
Схема спроектированного Л. Каном здания заседаний Института Салка (Сан-Диего, Калифорния, США). Динамический цвет в аналитических диаграммах

Тектонический цвет показывает особенности взаимного расположения частей здания. На фазе схематизации и разработки формы в архитектурном дизайне черновые планы и детали зданий изучаются с помощью эскизов и этюдов. Часто разработка формы представляет собой создание монохромных моделей из картона или пенопласта. В этих моделях форма уточняется с помощью тени и полутени. Артикуляция тектоники усложняется. Добавление цвета становится особенно важным в том случае, когда речь идет об объемных цветах, которые участвуют в выделении и противопоставлении фигуры и фона⁹³.

Изобразительный цвет – тема, привлекающая наибольшее внимание исследователей колористики в архитектурном дизайне. Цвета, с помощью которых воздействует на зрителя архитектура, выражают материальность, физический контекст, культурную среду, символизм, эмоциональные реакции, а также решают связанные с

⁹³ Swirnoff L. Dimensional Color. Boston: Birkhauser, 1989.

художественным образом концептуальные задачи и определяют форму. Многочисленные исследования в области связи цвета и культуры, цветового символизма и провоцируемых цветом эмоциональных реакций служат основой для цветовых решений на фазе разработки рабочего проекта.

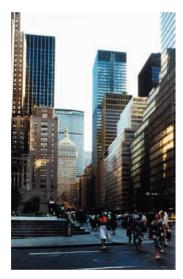


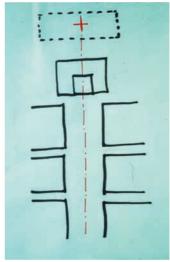
Изобразительный цвет: идея семи сосудов света в каменном ящике. Капелла Святого Игнатия в университете Сиэтла. Акварель. Архитектор Стивен Холл⁹⁴

⁹⁴ AD Classics: Chapel of St. Ignatius / Steven Holl Architects [Электронный ресурс] // ArchDaily. 2011. 01 March. Режим доступа: http://www.archdaily.com/115855/ad-classics-chapel-of-st-ignatius-steven-holl-architects/ (дата обращения: 26.03.2014).

Цвет в городском проектировании

В городском дизайне цвет применяется более часто, чем в архитектурном проектировании. Основное его назначение здесь заключается в группировке и уточнении разного рода визуальной информации, а также в репрезентации соотношения внутри формы города как единого целого отдельных элементов.





Фрагмент Нью-Йорка и его схема

Аналогично дизайну архитектурного объекта отправной точкой в дизайне города является разработка идеи, осмысление формы города и ее концептуальное представление.

Как и в случае с проектами виллы Фарнезе, Пьяццо дель Кампа, здания заседаний Института Салка, город можно представить как сложное единство взаимосвязанных элементов. Компоненты, образующие пути, границы, районы, узлы и ориентиры⁹⁵, на чертеже

⁹⁵ Lynch K. Op. cit.

переводятся в линии, контуры, точки, обозначающие центры, и фигуры. При этом город воспринимается как объект, которому внутренне присуща целостность, соответственно, части города могут быть представлены через их отношение к целому. Парадигма части – целого с вытекающими из нее иерархическими отношениями предполагает выделение переднего и заднего плана и, как и в архитектурном дизайне, использует определенный набор визуальных средств для графического представления компонентов.

На самом простом уровне (условно назовем его черно-белым) цветом на плане города просто очерчивается граница между телами и пустотой, фигурами и фоном. Классический пример такого рода представляет собой карта Рима XVIII века, на которой Дж. Б. Нолли в использовал цвет для того, чтобы провести условную границу между общественным и частным пространством города.



Дж.Б. Нолли. Карта Рима. 174897

 $^{^{96}\,}$ Nolli G. Rome 1748. The Pianta Grande di Roma / ed by J. H . Aronson. New York: Highmount, 1984.

⁹⁷ Ibid.

В ставших уже традиционными способах визуализации городского пространства – картах, комплексных планах, проектах планировки городских территорий, схемах использования городских земель, планах межевания – широко применяются стандартные цветовые знаки и коды, а правила выделения элементов образуют устойчивую традицию. В городском планировании для обозначения отдельных зон существуют общепринятые цветовые символы. Иногда в качестве дополнительного средства используются тени для того, чтобы показать высоты местности или плотность населения.

Формы цветовой репрезентации характеристик городского пространства стремительно расширяются. Например, на многих географических картах, продолжающих использовать устойчивые цветовые обозначения для выделения элементов городских пространств, часто места особого интереса показываются в вертикальной проекции или с соблюдением перспективы, чтобы сделать их более опознаваемыми⁹⁸.

Широко используют цветовые коды для представления отдельных характеристик городского пространства в картах «Google Maps», гео-информационных системах (ГИС) и созданных на их основе программах (Arc GIS и др.). Цифровые технологии обеспечивают легкий доступ к картам, планам и аэрофотоснимкам городов. Многослойные комбинации различных данных и использование цветовых сочетаний позволяют получить сложные репрезентации формы города. Интерес-

⁹⁸ Добавление дополнительной глубины сближает их по способу репрезентации с коврами, где абстрактные узоры цветочных, молитвенных, охотничьих ковров и ковров с изображением райского сада переплетаются с узнаваемыми объектными формами, представленными в вертикальной проекции.

ный в этом отношении пример представляет собой цветовое кодирование на городском плане количественных характеристик населения (переводить в цветовые фрагменты на плане города количественные данные переписи населения предложил американский графический дизайнер, основатель информационной архитектуры Р. Вурман⁹⁹). Каждый показатель (например, плотность населения, доход) в этом случае обозначается определенным цветом. Если два и более показателя накладываются друг на друга, используется прозрачный цвет и для группировки данных добавляются новые цветовые обозначения.

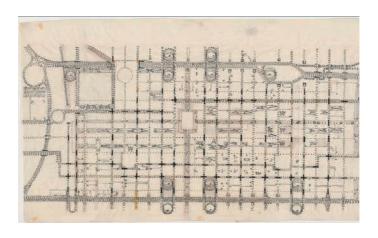
Цвет играет важную роль в визуализации эмпирических качеств улиц. Например, на схеме уличного трафика, разработанной Л. Каном¹⁰⁰ для центра Филадельфии (Пенсильвания, США)101, в качестве главных компонентов используются символы, обозначающие движение; стрелки показывают направление и объем трафика, система улиц представлена по аналогии с водными путями и портами. На картах из путеводителей по Нью-Йорку и Риму ощущение от уличной жизни передается другим способом. Карта размещения основных торговых зон Нью-Йорка показывает районы города в цвете, улицы как пустоту; полосы красного цвета (R) разной интенсивности, проведенные вдоль кварталов, обозначают места шопинга. На карте ночной жизни улицы обозначены светло-фиолетовым цветом (RB), кварталы - более темным

⁹⁹ Wurman R. Urban Atlas: 20 American Cities. Cambridge: MIT Press, 1966.

Kahn L.I. Toward a Plan for Midtown Philadelphia // Perspecta. The Yale Architectural Journal. 1953. No. 2. P. 10–27.

 $^{^{101}}$ Kahn L.I. Traffic Study, project Philadelphia. 1952. Ink, graphite, and cut-and-pasted papers on paper, 24 1/2 x 42 3/4" (62.2 x 108.6 cm). Image courtesy of The Museum of Modern Art.

(RB) (так с помощью цвета передается ощущение ночного города), зоны, где проходит ночная жизнь, обозначены как круги оранжевого цвета (YR), размер которых зависит от степени ночной активности¹⁰². На карте Рима улицы представлены как белые пространства, а транспортные артерии – как продолжающиеся желтые линии¹⁰³.



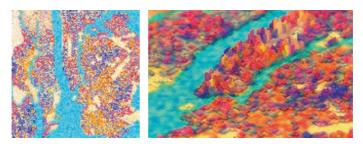
 $\it Л. \$ Кан. Схема уличного трафика центра Филадельфии $\it (Пенсильвания, США)^{104}$

Пример использования цветовых знаков в нестандартном представлении городского пространства представляет собой Лего Манхеттен, созданный Дж. Шмидтом на основе спутниковых изображений и с помощью различных цветов представляющий высоту зданий.

 $^{102}$ New York / ed. by N. Peck. London: Virgin Publishing, 1999. P. 98, 116.

 $^{^{103}\,}$ Roma. Piante di Citta / ed. by M. Ausenda. Milan: Touring Club Italiano, 1997. P. 34.

 $^{^{104}}$ Kahn L.I. Traffic Study, project Philadelphia. 1952. Ink, graphite, and cut-and-pasted papers on paper, 24 1/2 x 42 3/4" (62.2 x 108.6 cm). Image courtesy of The Museum of Modern Art.



Лего Манхеттен, созданный Дж. Шмидтом 105

Все эти виды картографирования в некоторых случаях показывают заметный и прогнозируемый порядок, однако часто пространство города выглядит скорее как хаос, соотношение элементов кажется случайным, а их развитие непрогнозируемым. В большинстве случаев, где порядок очевиден, в основе упорядоченной организации лежит авторитарное «правило» определенное ситуация характерна для большинства исторических городов). В современных городах контроль за визуальной экологией в большинстве случаев осуществляется с помощью регулирования мест застройки и высоты зданий, а не их колористики и формы. А значит, в современном городе нужна новая парадигма, способная объединить цвет, альтруизм и индивидуальные предпочтения.

Lego New York. 3D Illustration [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://cargocollective.com/jrschmidt/Lego-New-York (дата обращения: 26.03.2014).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В своем историческом развитии градостроительная живопись прошла путь от своеобразных случайных «автопортретов города», когда городская полихромия была «пассивной» (А.В. Ефимов), цветовые фигуры создавались в ткани города спонтанно и «проступали» в его силуэте сами собой, без активного вмешательства и контроля, до современных «активных» способов декорирования городского пространства, создающих исключительную цветовую атмосферу, в которой реальность переплетается с иллюзией, а обыденность уступает место своего рода театрализованному действу. На сегодняшний день ее можно смело рассматривать как особый и самодостаточный вид искусства, оригинальная по отношению к любому другому изобразительному творчеству основа которого базируется на высокой степени обобщения, весомости идей и крупных размерах. Эти качества делают градостроительную живопись благоприятной средой для интенсивного развития технологий управления и манипулирования массовым сознанием и остро ставят вопрос изучения механизмов формирования в городской культуре цветовых рисунков, возможностей их практического анализа и разработки концептуальной основы использования в архитектурном дизайне и городском проектировании.

Вместе с тем приходится признать, что хотя в разные столетия менялся главный язык текстов о цвете – в древнем мире таким языком был греческий, в Средние века – латынь, в эпоху Ренессанса – итальянский, в XVII веке – французский, начиная с XVIII века доминирующим языком остается английский – на русском языке существует лишь менее 2%

книг, посвященных цвету¹⁰⁶. В результате многие исследования имеют локальную известность и преимущественно краеведческую направленность.

Наша книга представляет собой попытку преодоления определенного хаоса, который внесла в изучение цветовых символов разрозненность разных ракурсов анализа цвета в городском пространстве по разным языкам.

Объединение ранее разнородных элементов в одну систему дает новые возможности для изучения цветовых характеристик объектов городского пространства. Предложенная систематизация цветовых рисунков позволяет использовать новые возможности для сравнительного анализа и новых интерпретаций города теперь не как отдельных явлений, а в контексте единого культурфилософского комплекса.

Caivano J.L. Bibliographical database on color: Information and statistics that can be extracted from it // Color Communication and Management. AIC Proceedings / ed. by A. Hansuebsai. Bangkok: The Color Group of Thailand, 2003. P. 319–323.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Абушенко В.Л., Кацук Н.Л. Концепт // Новейший философский словарь. 2-е изд. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. С. 503–504.
- 2. Администрация города Тирана (Албания) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.tirana.gov.al/?cid=2,10 (дата обращения: 11.03.2011).
- 3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 386 с.
- 4. $\mathit{Бархин}\, \mathit{M.}\, \mathit{\Gamma}.\, \mathsf{Архитектура}\, \mathsf{u}\, \mathsf{человек.}\, \mathsf{M.:}\, \mathsf{Наука}, 1979.\, 240\, \mathsf{c}.$
- 5. Белогорцев И.Д. Архитектурный очерк Смоленска. Смоленск: Смолгиз, 1949. 98 с.
- 6. *Воронин Н. Н.*, Раппопорт П.А. Зодчество Смоленска XII–XIII вв. Л.: Наука, 1979. 414 с.
- 7. Всеобщая история искусств в 6 т. Т. 2. Кн. 2. Искусство средних веков / под общ. ред. Б.В. Веймана и Ю.Д. Колпинского. М.: Искусство, 1961. 508 с.
- 8. *Грибер Ю.А.* Мимикрия в смоленской архитектуре // Социальные трансформации. 2008. Вып. 15. С. 16–28.
- 9. Грибер Ю.А. Цветовые репрезентации социального пространства европейского города. М.: Согласие, 2013. 480 с.
- 10. Грибер Ю.А. Эпистема цвета в смоленской архитектуре и живописи. Смоленск: Маджента, 2008. 296 с.
- 11. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / пер. с англ. В. Рабушина, М.В. Уваровой; под ред. А.В. Рябушина, Л. Хайта. М.: Стройиздат, 1985. 138 с.

- 12. Ефимов A.В. Колористика города. М.: Стройиздат, 1990. 266 с.
- 13. *Кальвино И*. Невидимые города / пер. Н. Ставровской. М.: ACT; Астрель, 2011. 224 с.
- 14. *Кашкин В.Б.* Коммуникативная мимикрия и социальная власть [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kachkine.narod.ru/Articlea2003/Comm.Mimicri/htm (дата обращения: 25.11.2011).
- 15. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. М.: Искусство, 1978. 396 с.
- 16. *Лихачев Д.С.* Очерки по философии художественного творчества. 2-е изд., доп. СПб.: БЛИЦ, 1999. 191 с.
- 17. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Наука, 1991. 390 с.
- 18. План Пальманова [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://fr.wikipedia.org/wiki/Palmanova (дата обращения: 25.01.2008).
- 19. Смоленск в XII веке. Реконструкция // Смоленск: между Востоком и Западом. Город-ключ / сост. О. Корсак, И. Флиманкова. Смоленск: Свиток, 2008. С. 6.
- 20. *Тарханов А*. Рем Колхаас: Я не строю зданиятрюки. Я строю здания-эксперименты // Коммерсантъ. 2007. 5 июня.
- 21. Фотореализм Чака Клоуза [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kulturologia.ru/blogs/270709/11332/ (дата обращения: 08.04.2014).
- 22. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж 1938 // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. 564 с.
- 23. Экономический магазин. Ч. XXVII. М.: Университетская типография, 1786. 416 с.

- 24. Atlante di Napoli / ed. by R. Bonetta, I. Novelli. Venice: Marsilio Editori, 1992.
- 25. Atlante di Roma: la forma del centro storico in scala 1:1000 nel fotopiano e nella carta numerica. Venice: Marsilio Editori, 1990.
- 26. Atlante di Venezia: la forma della citta in scala 1:1000 nel fotopiano e nella carta numerica / a cura di Ed. Salzano. Venice: Marsilio Editori, 1989.
- 27. Bruno Taut. Eine Dokumentation Projekte Texte Mitarbeiter // Landeshauptstadt Magdeburg. Stadtplanungsamt Magdeburg. 1995. No. 20. S. 6.
- 28. Caivano J.L. Bibliographical database on color: Information and statistics that can be extracted from it // Color Communication and Management. AIC Proceedings / ed. by A. Hansuebsai. Bangkok: The Color Group of Thailand, 2003. P. 319–323.
- 29. Christo and Jeanne-Claude [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://christojeanneclaude.net/artworks/realized-projects (дата обращения: 09.09.2014).
- 30. *Clay Ph. L.* Neighborhood Renewal. Toronto: Lexington Books, 1969.
- 31. Dangschat J.S. Gentrification: Der Wandel innenstadtnaher Wohnviertel // Friedrichs J. [Hg.]. Soziologische Stadtforschung. Sonderheft 29 der Koelner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1988. S. 272–292.
- 32. *Dangschat J.S.*, Friedrichs J. Gentrifikation in der inneren Stadt von Hamburg. Hamburg: Gesellschaft für Sozialwissenschaftliche Stadtforschung, 1988.
- 33. Ford P.R.J. Oriental Carpet Design. A Guide

- to Traditional Motifs, Patterns and Symbols. London: Thames & Hudson, 1981.
- 34. Gerstner K. Forms of Color. The Interaction of Visual Elements. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- 35. *Giorgio Morandi* 1890–1964: Nothing Is More Abstract Than Reality / ed. by R. Miracco, M.C. Bandera. New York: Skira, 2008.
- 36. Glass R. Introduction // Center for Urban Studies [Hg.]: Aspects of Change. London: MacGibbon&Kee, 1964. P. XIII–XVII.
- 37. Goffman E. Symbols of Class Status // British Journal of Sociology. 1951. No. 2. P. 294–304.
- 38. Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. New York: Doubleday, 1959.
- 39. *Graf I.D.* Diagrams as tools for «close reading» // Perspecta. The Yale Architectural Journal. 1986. No. 22. P. 59.
- 40. *Hebestreit A.* Die soziale Farbe. Wie Gesellschaft sichtbar wird. Berlin-Münster-Wien-Zürich-London: Lit. Verlag, 2007.
- 41. *Johnston N.* Cities in the Round. Seattle: University of Washington Press, 1983.
- 42. *Judd D.* Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular // Artforum. 1994. Vol. 32 (10). P. 70–113.
- 43. *Kahn L.I.* Toward a Plan for Midtown Philadelphia // Perspecta. The Yale Architectural Journal. 1953. No. 2. P. 10–27.
- 44. Kunsthistorische Bilderbogen. Leipzig: Verlag von E.A. Seemann, 1883. No. 382.
- 45. *Lange B.* The Colours of Copenhagen. Copenhagen: The Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture, 1997.
- 46. *Lange B.* The Colours of Rome. Copenhagen: Royal Danish Academy of Fine Arts, School of

- Architecture Publishers, 1995.
- 47. *Laska Sh.B.*, Spain D. [Hg.]. Back to the city. Issues in Neighborhood Renovation. New York: Pergamon Press, 1980.
- 48. Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form / R. Venturi [et al.]. Cambridge: MIT Press, 1977.
- 49. *Lenclos J.-Ph.*, Lenclos D. Colors of the world: the geography of color; preface by F. Barré; translated by G. Bruhn. New York: Norton, 2004.
- 50. *Lenclos J.-Ph.*, Lenclos D. Couleurs de l'Europe, Géographie de la couleur. Paris: Le Moniteur, 2003.
- 51. *Lenclos J.-Ph.*, Lenclos D. Couleurs de la France, Géographie de la Couleur. Paris: Le Moniteur, 1992.
- 52. *Lynch K*. The Image of the City. Cambridge, MA: MIT Press, 1960.
- 53. *Mallgrave H.F.* Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673–1968. New York: Cambridge University Press, 2005.
- 54. *Milanesi E.* The Bulfinch Guide to Carpets. Boston: Little Brown and Co., 1992.
- 55. *Minah G.* Blackness. Whitness. Chromaticness. Formulas for High Visibility in the Modern City // Color Communication and Management. AIC Proceeding / ed. by A. Hansuebsai. Bangkok, 2003. P. 26–30.
- 56. *Minah G.* Color as Idea: The Conceptual Basis for Using Colour in Architecture and Urban Design // Colour: Design & Creativity. 2008. No. 3 (2). P. 1–9.
- 57. *Minah G.* Color Constellations in the Seattle Cityscape // AIC. 2001. The 9th Congress of the International Colour Association / ed. by R. Chung, A. Rodrigues. New York: Rochester, 2001. P. 146–149.

- 58. *Minah G.* Figural Colour in the Seattle Cityscape // AIC Colour 97. 8th Congress Proceedings. Kyoto: The Colour Association of Japan, 1997. P. 883–888.
- 59. *Minah G.* Memory Constellations: Urban Color and Place Legibility from a Pedestrian View // AIC Proceedings / ed. by J.L. Nieves, J. Hernandez-Andres. Granada: Gráficas Alhambra, 2005. P. 401–404.
- 60. *Minah G.* Reading Form and Space: The Role of colour in the city // Colour in Architecture / ed. by M. Toy. London: Acadmie Group, 1996. P. 11–17.
- 61. *Minah G.* Urban Fabric: a Comparative Study of Color and Pattern in Arial Views of Cities and Oriental Carpets // Color & Textiles. AIC Color Proceedings / ed. by V. Golob, S. Jeler, Z. Stjepanovič. Maribor: University of Maribor, 2002. P. 196–202.
- 62. *Muster S., van Weesep J.* European Gentrification or Gentrification in Europe? // Urban Housing for the Better-Off: Gentrification in Europe. Utrecht: Stedeljijke Netwerken, 1991. S. 11–16.
- 63. New York / ed. by N. Peck. London: Virgin Publishing, 1999.
- 64. *Nolli G.* Rome 1748. The Pianta Grande di Roma / ed. by J.H. Aronson. New York: Highmount, 1984.
- 65. Palmanova [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.google.com/maps/@45.904288,13.30326,2344m/data=!3m1!1e3?hl=ru-RU (дата обращения: 08.04.2014).
- 66. *Puetz M. Mimesis* // Theories of Media. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- 67. *Rapoport A.* Evaluation, Cognition, and Perception // Human Aspects of Urban Form. New York: Pergamon, 1977. P. 113–115.

- 68. *Remus B.* An Investigation of the Effects of Practice on Colour Memory as a Function of Condition, Dimension, and Colour: M.S. psychology thesis. Virginia: Polytechnic Institute, 2002.
- 69. Roma. Piante di Citta / ed. by M. Ausenda. Milan: Touring Club Italiano, 1997.
- 70. Rome reborn [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ssqq.com/travel/barcelona2009romereborn.htm (дата обращения: 6.02.2013).
- 71. *Schmidt F.C.* [Hrsg.]. Der bürgerliche Baumeister, oder Versuch eines Unterrichts für Baulustige. Bd. 1. Gotha, 1790.
- 72. Schweizer G. Über den Umgang mit Farbe in der Architektur // Die Farben der Architektur: Facetten und Reflexionen / J. Uhl (Hrsg.). Basel [u.a.]: Birkhäuser, 1996. S. 118–122.
- 73. *Smith N.*, Williams P. [Hg.]. Gentrification of the city. Boston: Allen & Unwin, 1986.
- 74. Struth Th. Unconscious Places / with an essay by Richard Sennett. Munich: Schirmer/Mosel, 2012.
- 75. *Swirnoff L*. Dimensional Color. Boston: Birkhauser, 1989.
- 76. Synesthetic Colour Experiences Influence Memory / D. Smilek [et al.] // Psychological Science. 2002. Vol. 13, No. 6. P. 548–552.
- 77. Tirana from the Aba Business Center [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://geraldthommes.eu/p/231 (дата обращения: 6.02.2013).
- 78. *Venturi R*. Complexity and Contradiction in Architecture. New York: The Museum of Modern Art. 2002.
- 79. Wichmann F., Sharpe L., and Gegenfurtner K. The Contributions of Colour Recognition Memory

for Natural Scenes // Journal of Experimental Psychology-Learning, Memory, and Cognition. 2002. Vol. 28, No. 3. P. 509–520.

- 80. Wilson E. The Social Conquest of Earth. New York: W.W. Norton & Co, 2012.
- 81. Wurman R. Urban Atlas: 20 American Cities. Cambridge: MIT Press, 1966.

SUMMARY

The book contains scientific data that combines the American and European approaches to the role of color in urban design and is a new chapter in color education.

The first part explores theoretical strategies related to the role of color in architecture and urban design.

The starting point is the thesis that we have been using color to create idiosyncrasies in urban space as long as we have been living in cities. The rapid growth of urban communities is gradually transforming many cities into a disordered accumulation of construction containing everyday urban life. This physical environment is difficult to modify or change, but color strategies as a tool to bring order and comprehension to these urban environments is possible and has great potential.

In a modern city, color is accessible to individual citizens or 'actors' who desire a means of self-expression and control of the impression they wish make upon others. People can choose the colors in their personal spaces, dwellings, ornamentation, and landscaping. Together with these individual actors in the color space of the city we find collective actors as well (they are social and professional groups, ethnical communities, age groups and various social institutions), and the influence of these actors on color characteristics of the city is much more essential.

Having a great amount of resources, the collective actors 'modify the city' by use of color (R. Koolhaas). Collective subjects can influence the geometries and patterns of urban landscape, create order and spatial definition through constellations of similar colors in the architecture, and create hierarchy and status in parts of the urban environment through the use of figural colors in significant architecture.

The perception of color in architecture has the

potential to create patterns within urban space that play a larger role in the comprehension and meaning of place. Like prehistoric geoglyphs, such as the giant Nasca Lines and the Uffington White Horse, the pattern is visible from a larger perspective, but becomes color from the pedestrian view. This use of applied color and color materials has become a form of 'urban painting' in some cities and is regarded as a kind of fine art at a large scale.

The structure and design of a city are similar to that of Oriental carpets. Urban fabric, like a carpet, is finite. Some cities are spaces defined by fixed boundaries, such as Venice, walled cities, or Baroque circular cities. Others, like Rome, are dynamic and continue to redefine their boundaries and edge conditions the way some field designs, in carpets, can expand continuously. Urban fabric, as visual imagery, carries expressive content, and can, as an object of both function and beauty, be appreciated as an artistic expression. Function and beauty are, therefore, characteristics of both cities and Oriental carpets; and, as art they share common themes. Both begin with a conceptual design, which considers the total form as a synthesis of parts. This design is manifest in patterns derived from history, cultural tradition, local techniques, materials, and meaningful symbolism, all elements that determine a sense of 'place'. Carpets are differentiated by design and color. When cities are seen in aerial views, as in the Marsilio Editori atlases of Rome. Venice, and Naples, design and color also provide identity. Cities and carpets share many design elements including similarities in design process, use of repetitive typologies, and similar edge patterns. In each, elements are organized as hierarchical compositions within and infrastructure of intersecting lines. Colors in roofscapes and ground planes of cities are similar to many Anatolian and Persian carpets in hue, range of hue variation,

blackness, and chroma. Carpet spatial imagery, defined by line, color, figure-ground, and boundary are similar to the spatial density of medieval core cities, defined by hue variation and shadow patterns.

The perception of figure and ground in both color and form juxtapositions is a starting point for a logic for conceptual thinking in color–form design decisions. The perception of figure in architecture occupies a disproportionate amount of attention in architectural culture today; however, the background architecture shapes the city and provides the spatial context for the figural structures.

Principles of background architecture are based on altruistic value. There has been a lot of interest in altruism since E.O. Wilson's new theories in evolutionary biology and the publication of his book «The Social Conquest of Earth». In summary, human evolution comes from progress in activities that support groups of individuals rather than those solely centered on kin. Altruism is the tendency to make sacrifices for the survival of the group at a sacrifice to individual gain. The subject of self sacrifice and altruism versus self-centered individualism suggests that color choices in the environment might be a metaphor for what the evolutionary biologists are seeing as both the impulse of self-centeredness and a willingness to sacrifice self-expression for a larger altruistic purpose.

Color constellations contribute to the process of acquiring place legibility through sequential views of the city from a pedestrian's point of view. Through repetitive experiences with façade colors, patterns, and building envelopes, one forms a cognitive map of imagery organized in groupings, or constellations, as memory. These are memory constellations, and are used as a template for comparing previous experiences with new perceptions.

The second part of the monograph presents methodology involved observing and documenting urban colors and results of experimental research into the role that color can play in the built environment. These studies include color field, camouflage and mimicry, color constellations analysis, and color mapping and modeling of urban environments. In all of these the relationship between color patterns and ordering strategies is the emphasis.

In the conclusion of the book it is shown how color becomes a component and partner in all phases of the design process in both architecture and urban design. Color dynamics, color tectonics and color imagery describe roles color can play in the three phases of a design process. In urban design color can represent experience in drawings of the city, and these aid in the process of cognitive mapping. A future study is to represent an entire city with an 'experience map' showing color, elevation pattern, and building heights from a pedestrian view, and a representation of the life of the street with street activity diagrams. Color and pattern will comprise the visual vocabulary. The repetition of elements in this map will form constellations or clusters of information recalled from experience and memory that become meaningful from many points of view. One might read these maps like an abstract expressionist painting in which color patterns emerge from the complexity of the total color field. These repetitive patterns represent simultaneous experiences seen holistically.

Юлия Грибер, Гелен Майна

ГРАДОСТРОИТЕЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ: анализ американской и европейской традиций

Монография

Издательство Смоленского государственного университета

Редакторы Л.В. Бушуева, К.Н. Апазиди

Подписано к печати 12.04.2014. Формат 84х108/32. Бумага офсетная.

Усл. п. л. 6,93. Тираж 500 экз. Заказ № 39.

Отпечатано в ООО «ТМ Диджитал» 214000, Смоленск, ул. Коммунистическая, 5

Yulia Griber, Galen Minah

URBAN COLOR: THE EXPERIENCE OF AMERICAN AND EUROPEAN TRADITIONS

Monograph

Smolensk State University Press