МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ
С.Г. СТРОГАНОВА

На правах рукописи

Алиева Рена Интизар кызы

МАЛЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ ФОРМЫ В ФОРМИРОВАНИИ ОТКРЫТЫХ ПРОСТРАНСТВ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Специальность 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Лаврентьев Александр Николаевич

Москва — 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4

ГЛАВА 1. ГОРОДСКАЯ СРЕДА. ПРОСТРАНСТВЕННО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ 14

1.1. Генезис городской среды и ее социокультурная роль 14

1.2. Открытые пространства городской среды; формирование архитектурно-дизайнерскими средствами 22

1.3. Цвет и свет как средства художественной выразительности в формировании городской среды 39

1.4. Идентичность среды исторического города; бренд территорий 53

Выводы 71

ГЛАВА 2. МАЛЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ ФОРМЫ В ОТКРЫТЫХ ПРОСТРАНСТВАХ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ 73

2.1. История возникновения малых архитектурных форм 73

2.2. Типология малых архитектурных форм 85

2.3. Масштабные соотношения малых архитектурных форм и архитектурного контекста; особенности восприятия 90

2.4. Колористика и светодизайн малых архитектурных форм 99

2.5. Малые архитектурные формы как средство ориентации в городской среде 115

Выводы 124

ГЛАВА 3. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МАЛЫХ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ В ОТКРЫТЫХ ПРОСТРАНСТВАХ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ 125

3.1. Малые архитектурные формы в среде исторического города и его новых районов 125

3.2. Влияние пластических искусств XX века на становление малых архитектурных форм 133

3.3. Новые технологические возможности создания малых архитектурных форм 146

3.4. Восприятие городского пространства в дневное и вечернее время и его освоение системой малых архитектурных форм 162

Выводы 169

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 171

ПРИМЕЧАНИЯ 173

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 180

ВВЕДЕНИЕ

В числе объектов, наполняющих современное городское пространство, выполняющих ориентационные, информационные, средообразующие и иные функции, все активнее проявляется роль малых архитектурных форм, которые служат созданию комфортных условий в городских публичных пространствах.

В настоящей работе всесторонне рассматривается генезис и роль малых архитектурных форм в формировании открытых пространств городской среды. Работа нацелена на систематизацию теории, методики и опыта проектной практики благоустройства крупных городов с введением различных типологических групп малых архитектурных форм.

Малые архитектурные формы (МАФ) — элементы наполнения среды, имеющие ярко выраженное «архитектурное» происхождение (играющие роль в организации пространства, обладающие собственным пространственным содержанием, возникшие в результате архитектурной деятельности по формированию открытых пространств) [1].

Открытые пространства — пространственные ситуации, не имеющие — полностью или частично — ограждений (стен) и покрытий и поэтому непосредственно подверженные прямым природно-климатическим воздействиям (ветер, осадки, температура воздуха и т.п.) [2].

Городская среда — специфическое представление о городе как антиподе среды природной или сельской, символ “городского” образа жизни в условиях глобального процесса урбанизации; совокупность открытых и закрытых пространств города, различного рода фрагменты открытых пространств города с их характерным предметным наполнением и эмоциональной окраской [3].

В работе приведены примеры малых архитектурных форм в открытых пространствах в основном следующих крупных городов, которые по мнению

---

[1] *Минервин Г.Б. и др*. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник. Архитектура-С. М., 2004. С. 112.

[2] Там же. С. 122.

[3] Там же. С. 87.

урбанистов, теоретиков дизайна и архитектуры, становятся лидерами в области городского благоустройства: Париж, который остается одной из великих художественных столиц мира и постоянно накапливает выдающиеся произведения зодчества; Лондон — неисчерпаемый в разнообразии и многочисленности своих архитектурных памятников; Рим, обладающий способностью стимулировать размышления о судьбе нашего мира, смысле истории; Берлин как лаборатория общественных процессов; Барселона — центр каталонской культуры; Нью-Йорк — сложнейший живой организм; Москва — памятник российского и мирового искусства.

Необходимо отметить, что приведенные в диссертации примеры малых архитектурных форм относятся не только к крупным, но и к малым городам Европы и США, которые демонстрируют широкий спектр приемов и типологий. Разрозненные пригороды большого города являются важной частью его собственной социальной активности. Столичная культура подразумевает связи между мегаполисами [4] (табл. 1) и менее крупными городами и к инновациям в этой сфере [1].

В диссертации не рассматриваются *некапитальные нестационарные сооружения,* а также *уличное техническое оборудование.* (см. 2.2)

Актуальность исследования обусловлена необходимостью выработки новых стратегий проектирования городской среды и ее элементов, адекватных проблемам XXI века: глобализации и утраты культурной идентичности, нарушению экологического равновесия и урбанизации территорий. В теории и практике дизайна и архитектуры ощущается потребность в поиске разумного баланса между оптимизацией функциональных процессов, повышением комфорта (в том числе визуально-эмоционального, психологического) и гуманизацией среды. Открытые пространства являются зонами транспортных и пешеходных потоков, а также информационными и рекреационными зонами, необходимым местом общения горожан — взаимодействия между ними. Застройка большого города формирует

[4] *Махрова А.Г.* Мегаполис // Большая российская энциклопедия. Т. 19. Маниковский — Меотида. С. 451.

улицы, площади и парки, окруженные фасадами и медиафасадами зданий, транспортными магистралями. В исторических и новых районах для организации городских микропространств особое место отводится *малым архитектурным формам (МАФ)*, которые варьируются по характеру пластики и масштабу, колористике, учитывают требования вечернего освещения, что является определяющим фактором формирования открытых пространств городской среды.

В настоящее время ревитализация исторических районов города служит отправной точкой при проектировании малых архитектурных форм, выборе их материалов и применении новейших технологий. Малые формы являются своеобразным ключом к поддержанию идентичности города, гуманизации его среды.

Степень научной разработанности темы.

Содержание термина «городская среда» в XX веке исследовали историки и градостроители К.А. Линч, А.В. Иконников, А.Э. Гутнов, В.Л. Глазычев, а также социологи М.К.Э. Вебер, Г. Зиммель, Р.Э. Парк; возможности развития крупных городов с точки зрения социокультурной парадигмы в XXI веке освещали в своих трудах Ч. Монтгомери, Р. Колхас, Ш.Л. Зукин, Г.И. Ревзин, Р. Хейнц.

Изучению открытых пространств города и малых архитектурных форм посвящены труды Г.В. Барановского; современные и эффективные подходы к обновлению городских пространств рассмотрены К. Полссоном; история возникновения улиц, социально-психологические, функционально-технологические и композиционно-художественные аспекты формирования пешеходных улиц исследованы П.С. Велевым, М.И. Беловым, А.И. Урбах, М.Т. Лин; становление и развитие городских площадей освещены в трудах В.В. Седова, Е.Г. Никулиной, В. Белоголовского, Б. Шульца; анализ парков представлен в исследованиях А.М. Прохорова, А.П. Вергунова, В.А. Горохова, В.Я Курбатова, Д. Имберт. Типология элементов городского дизайна, иерархия пространств раскрыта в трудах и проектной деятельности С.М. Михайлова и А.М. Михайловой.

В XX веке австрийский теоретик архитектуры К. Зитте одним из первых предложил рассматривать эволюцию современного города в историческом

контексте. В СССР отношение к культурному наследию города формировалось под влиянием творчества архитектора И.В. Жолтовского. Реконструкцией городов и реставрацией памятников архитектуры занимались такие мастера архитектуры как М.В. Посохин, С.А. Торопов, С.Б. Ткаченко.

В своих трудах Д.О. Швидковский, Д. Каннадин призывали сохранять идентичность городской среды. Теоретические и практические аспекты создания бренда территорий освещены в работах Ф. Котлера, К. Асплунда, И. Рейна, Д. Хайдера, М. Каваратциса, Т.А. Атаевой, В.К. Мальковой, В.А. Тишковой, Н.П. Шалыгиной и др.

Учет национальных традиций и местных условий в значительной степени выражается в органической связи с малыми архитектурными формами. Особенности быта и мировоззрения русского народа в 30-х годах XIX века исследовали А.Л. Веселовский, Е.В. Аничков, С.А Токарев, Е.Э. Бломквист, Г.С. Маслова, Б.А. Рыбаков, В.Я. Пропп. В проектировании малых форм мастера использовали визуальный пластический язык, составляющий, согласно теории Р. Кхана, наряду с литературой и устным народным творчеством основу культурной идентичности народа. Э. Силтавуори и А.К. Чекалов в своих работах также опирались на традиции народной культуры.

Особое значение в контексте работы имеют фундаментальные труды Г.Б. Минервина, Г.П. Степанова, А.К. Бурова, Н.И. Брунова, Л.И. Кирилловой, В.Т. Шимко, А.Г. Цирес, А.Н. Носова, Д.Л. Мелодинского и др., повлиявшие на изучение масштабных соотношений малых форм и открытых пространств города.

На исследование малых архитектурных форм с позиций семантики, как средства смыслового наполнения городской среды, повлияли труды М. Блауга, Дж. Локка, Ч. Пирса, Г. Фрегге, Ф. де Сюссора, Р. Барта, Ю.М. Лотмана. Вопросы визуальной информации и ориентации в городе затрагивал Е.В. Асс.

Целенаправленной проектной разработкой малых архитектурных форм в начале XX века занимались Вл. Стори, позднее — В.М. Свидерский. Внедрением малых архитектурных форм в благоустройство городов занимались Н.Я. Колли, В.А. Артамонов, Е.А. Тарасова, И.А. Толстой. Исследования П.А. Спышнова и

Р. Хопвуд представляют изучение эволюции отдельных видов, например, фонтанов, как утилитарной группы малых архитектурных форм.

В формировании комфортной городской среды большая роль принадлежит садово-парковому искусству, созданию цветового и светового климата. Именно малые архитектурные формы способны решать многие из возникающих экологических проблем. Теоретические взгляды мастеров русского садово-паркового искусства отражены в работах А.Т. Болотова, И.Е. Забелина, А. Регеля.

Ранние исследования специфики использования цвета в античной архитектуре принадлежат Ж.И. Гитторфу. Концепцию архитектурной полихромии XX века развивали архитекторы-рационалисты Н.А. Ладовский и В.Ф. Кринский. Ле Корбюзье предсказывал, что цвет в архитектуре достигнет равного статуса с формой по своей пространственно-композиционной выразительности. Французские колористы Ж.Ф. Ланкло, Ж. Филласье, Б. Лассюс подчеркивали визуально-пластическую роль цвета в городе.

Огромное значение для создания проектов цветового зонирования российских городов имели исследования А.В. Ефимова («Колористика города», 1990, «Цвет+Форма. Искусство 20-21 веков», 2014), раскрывшего влияние цвета на эволюцию предметно-пространственной среды города. В монографии «Архитектурная колористика и пластические искусства» (2019) А.В. Ефимов и Н.Г. Панова доказывают, что пластические искусства XX века оказали основополагающее влияние на формообразование малых архитектурных форм.

Культуру светового дизайна и архитектуры развивали зарубежные исследователи и практики Г. Герц, Т. Эдисон, С. Накамура, И. Акасаки, Л. Мохой-Надь. В середине XX века ряд ученых выступил за гуманные подходы в создании световой среды города — К. Линч, Р. Карсон, Дж. Джейкобс. Светодизайн малых архитектурных форм исследован в книге Н.И. Щепеткова «Световой дизайн города». Автор утверждает, что многие пластические формы городских пространств становятся «светонесущими»; свет в них в вечернее время составляет их вторую равнозначную функцию.

С.О. Хан-Магомедов в книге «Пионеры советского дизайна» показал развитие отечественного городского дизайна 1920-х годов, в частности, посредством малых архитектурных форм, интегрировавших кинетические и свето-цветовые аспекты формообразования.

Современные малые архитектурные формы как произведения пластических искусств черпают силу в истории городов, выражая тем самым их идентичность. Р. Ли Флеминг в книге «Искусство создания мест» утверждает, что исторический объект рассматривается как средство поддержания исторической памяти.

Малые модульные архитектурные формы в пространстве исторического города и его новых районов наглядно исследованы в трудах и проектных работах Д.А. Азрикана, Г.П. Беккера, К. Ван Уффелена.

Феномен медийности современной архитектуры радикально повлиял на восприятие городской среды. Малые архитектурные формы в XXI веке предъявляют новые требования к формообразованию, функциональности и адаптивности, и становятся «медианесущими», что показано в трудах С. Маккуайра, С. Виича, Д. Джексон и в иллюстративном материале.

Анализ существующих исследований малых архитектурных форм в среде открытых городских пространств показал необходимость комплексного подхода в дальнейшем изучении данной темы, в формулировании принципов формирования городской среды посредством малых архитектурных форм. Сегодня эта проблема стала очевидной в связи с небывалым ростом крупных городов, стиранию индивидуальных различий в образном решении пространства. Таким образом, становится актуальным проведение системного исследования малых архитектурных форм в формировании открытых пространств городской среды включающего анализ исторической и современной практики, технологические и архитектурно-пространственные, функциональные и социально-культурные, а также художественно-эстетические аспекты.

Цель исследования — выявление принципов интеграции малых архитектурных форм в среду открытых пространств города, принципы формообразования малых архитектурных форм.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи.**

Проанализировать:

- отечественный и мировой опыт проектирования малых архитектурных форм;
- открытые пространства городской среды для внедрения малых архитектурных форм;
- влияние тенденций пластических искусств на становление малых архитектурных форм;
- художественно-композиционную роль малых архитектурных форм в формировании открытых пространств городской среды.

Выявить:

- многообразие малых архитектурных форм как объектов дизайна, влияющих на структуру и художественно-образное решение городских ансамблей;
- новые технологические возможности создания малых архитектурных форм.

Определить:

- типологию малых архитектурных форм;
- основные факторы, влияющие на создание малых архитектурных форм в исторической и современной городской среде;
- роль цвета и света как композиционно-выразительных средств в проектировании малых архитектурных форм;
- тенденции развития городской среды в результате внедрения малых архитектурных форм.

Объект исследования — малые архитектурные формы как феномен формирования открытых пространств городской среды.

Предмет исследования — художественно-композиционная роль малых архитектурных форм в организации городской среды, отечественный и зарубежный опыт.

Хронологические границы исследования: XX — начало XXI века с необходимыми экскурсами в предысторию.

Географические границы исследования — преимущественно европейский регион, включая Россию, а также США, что обусловлено широким спектром реализованных малых архитектурных форм в городской среде.

Методы исследования. Всесторонний анализ малых архитектурных форм проведен с использованием ряда традиционных для искусствознания методов. Формально-стилевой метод позволил выявить композиционные и архитектурно-пластические особенности открытых городских пространств и место в них малых архитектурных форм, композиционную структуру и средства образно-художественной выразительности. С помощью культурно-исторического анализа систематизированы этапы и генезис развития малых архитектурных форм в различных градостроительных образованиях. Использование средового подхода дало возможность акцентировать внимание на сценарных и образных аспектах внедрения малых архитектурных форм в городскую среду. Системно-структурный подход выявил важные для методики проектирования комбинаторные, функционально-конструктивно-технологические принципы формообразования малых архитектурных форм. Семиотический анализ позволил обозначить семантические аспекты в создании малых архитектурных форм столь существенные при решении проблем идентичности и ориентации в городской среде.

Научная новизна исследования состоит в том, что:

- обозначена специфика объекта проектной деятельности дизайнера и архитектора — малых архитектурных форм и выявлены этапы их эволюции в XX — начале XXI века;

- определены подходы к типологизации и систематизации малых архитектурных форм;

- выявлены дополнительные факторы, влияющие на формирование, развитие и совершенствование городской среды, связанные с понятиями «светопространство» и «светофома»;

- проанализирована практика применения новейших технологий и медиа в малых архитектурных формах;

- введено новое понятие «медиаформа», отражающее современную городскую среду, учитывающее новое функциональное содержание и художественно-образное решение;

- сформулированы принципы интеграции и формообразования малых архитектурных форм в среду открытых пространств города с целью ее совершенствования;

- доказана необходимость интеграции малых архитектурных форм в городскую среду, гарантирующая повышение ее функциональности (колористика + свет), эстетических качеств (пластические искусства) и смыслового содержания (история, идентичность), что объективно обеспечивает создание комфортной городской среды.

Практическая значимость исследования состоит в привлечении внимания к проблеме, недостаточно освещенной в современном декоративно-прикладном искусстве и архитектуре.

Выводы исследования могут быть применены в рабочих программах и пособиях по средовому дизайну в ВУЗах художественного и архитектурного профиля, а также в проектных организациях.

Исследование сопровождается обширным томом иллюстраций в качестве яркого ознакомительного материала для художников, дизайнеров и архитекторов.

Теоретическая значимость исследования. Систематизированные и введенные в научный оборот результаты исследования могут быть использованы в учебной и проектной практиках.

Гипотеза исследования. Интеграция малых архитектурных форм в открытые пространства — новый вектор эффективного развития городской среды в XXI веке.

Положения, выносимые на защиту:

1. Анализ опыта исторического развития городской среды в XX-XXI веке свидетельствует о повышении роли малых архитектурных форм в создании комфортной и функциональной среды.

2. Потенциал развития городской среды в XXI веке связан с активным использованием малых архитектурных форм.

3. Малые архитектурные формы — необходимый элемент формирования открытых пространств городской среды, выполняющий композиционные и средоформирующие функции, используя художественно-выразительный потенциал пластических искусств.

4. Современные тенденции развития малых архитектурных форм в среде открытых городских пространств включают решение информационно-медийных, функциональных и пространственно-композиционных задач.

Апробация результатов исследования. По теме диссертации опубликованы 13 статей, в которых нашли обоснование теоретические принципы и результаты работы, в том числе в сборниках научных трудов по материалам научно-практических конференций. Результаты исследования неоднократно докладывались на научно-практических конференциях.

Результаты исследования применены в педагогической практике, научной и научно-методической работе. Педагогический опыт освещен в коллективной монографии «Научно-методический опыт проектирования в дизайне среды» по дисциплинам «Проектирование», «Специальный рисунок», «Учебная проектная практика». Основные положения по теме исследования прошли апробацию в двух учебно-методических пособиях: «Малые модульные архитектурные формы в городской среде», «Малые архитектурные формы в формировании городской среды» и в коллективной монографии «Мировая художественная культура XXI века. Предметно-пространственная среда и проблемы культурной идентичности» (Том I).

Структура и объем диссертации. Структура работы определена поставленной целью и задачами исследования. Диссертация состоит из двух томов. Первый том объемом 203 страницы включает введение, три главы, заключение, примечания и список литературы. Текст диссертации изложен на 172 страницах, список литературы включает 312 наименований. Второй том объемом 131 страница включает: список иллюстраций, иллюстрации к тексту, графические таблицы.

ГЛАВА 1. ГОРОДСКАЯ СРЕДА. ПРОСТРАНСТВЕННО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ

1.1. Генезис городской среды и ее социокультурная роль

Согласно выработанным в теории градостроительства концепциям генезиса городов движущими силами зарождения городской среды являются виды деятельности, потребности, социально-экономические факторы, мотивы и интересы людей [5]. Люди, движимые своими нуждами и интересами, основывали и создавали города. «Город — произведение человеческое <…> он разумен», — утверждает Г. Ревзин [6]. И так как насущные потребности человека бесконечно разнообразны, изменчивы, противоречивы, то и причины возникновения городов столь же разнообразны:

- потребность в защите, оздоровлении, выполнении административных функций, в отдыхе и лечении, в производстве орудий труда и предметов потребления;
- необходимость удовлетворения культурных и духовных потребностей (религиозные города, университетские города и т.д.);
- торговая и финансовая деятельность.

Город можно охарактеризовать как относительно компактное пространственное расположение населения, производства, органов управления, жилья, инфраструктуры и т.п. Компактное расположение является одним из условий существования города, т.к. имеет место так называемый агломерационный

---

[5] *Визгалов Д.В.* Пусть города живут / сост. Михаил Губергриц, Надежда Замятина, Михаил Ледовский. – Москва: Сектор, 2015. – 272 с.; *Глазычев В.* Урбанистика. Часть 1 / В. Глазычев — «Европа»,2008 — 330 с.; *Монтгомери Ч.* — Счастливый город. Как городское планирование меняет нашу жизнь / Чарльз Монтгомери; [пер. с англ. Юлии Константиновой]. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. — 368 с.

[6] *Ревзин Г.* Как устроен город: 36 эссе по философии урбанистики. М.: Strelka Press, 2019. С. 13.

эффект — экономия, обусловленная территориальной близостью предприятий, учреждений, концентрацией различных институтов на одной территории.

Исследование литературы в области градостроительства показывает, что городская среда складывается под воздействием экономических, географических, исторических, социальных и культурных процессов, а также из множества средовых объектов и систем. Теоретик архитектуры А.В. Иконников обосновал данные аспекты к применению комплексного подхода в исследовании города; А.Э. Гутнов определил в городской среде три «носителя» масштабности («каркас», «ткань» и «плазма»); К. Линч рассматривал городскую среду как единство материальной и духовной составляющих городской жизни [7].

В данном разделе диссертации исследуется генезис городской среды и определяется ее социокультурная роль. Город представляется нам не как элементарная частица поселения, но как социокультурный феномен, т.е. его основание и эволюция обусловлены в том числе и воздействием культурно-мировоззренческих явлений. «Город» не является предметом изучения исключительно социологии. Если учесть, что социология сама является детищем большого города, то можно уверенно заявить, что в унаследованном от нее багаже знаний найдутся важные подсказки и точки опоры для «социокультурной роли». Бесспорно, что в эпоху, когда закладывались основы социологической науки, большой город воспринимался как нечто революционно новое, и в таком качестве он становился темой для рефлексии [8]. Обратимся к концепции М. Вебера, которую он создал для описания западного города: «город производителей» / «город потребителей» [9]. Рассмотрим работы Г. Зиммеля, трактуемые сегодня как манифест социологии города [10]; вспомним наблюдение Р. Парка: «…поскольку у большого

---

[7] *Иконников А.В.* Формирование городской среды. М.: Знание, 1973; *Гутнов А.Э., Глазычев В.Л.* Мир архитектуры: Лицо города. М.: Молодая гвардия, 1990; *Линч К.* Образ города / Пер. с англ. В.Л. Глазычева. М., 1982.

[8] *Беркинг Х., Лев М.* Собственная логика городов. Новые подходы в урбанистике / Коллективная монография под отв. ред. Х. Беркинга и М. Лев; пер. с нем. К. Левинсона. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 19.

[9] *Вебер М.* Город // Вебер М. Избранное. Образ общества / Пер. с нем. М.: Юрист, 1994.

[10] *Зиммель Г.* Большие города и духовная жизнь // Логос: журнал по философии и прагматике культуры. 2002. № 3–4.

города есть совершенно своя жизнь, существуют границы осуществимости произвольных изменений 1) в его физической структуре и 2) в его моральном порядке» [11]. Город всегда стремился к созданию комфорта для жителей. Мы постоянно стараемся понять: как преобразовать город, чтобы горожанам было уютно, и что мы вкладываем в это понятие? Эти вопросы занимали философов и социологов, афинское и римское общество, гуру, юристов и, конечно, градостроителей.

Чарльз Монтгомери в своей книге «Счастливый город» проводит параллель между природой человеческого счастья и качеством среды проживания, стремясь выявить генезис городской среды через философию античности. По его мнению, «невозможно отделить жизнь и планировку города от попытки понять счастье, испытать его и создать его для жителей. Этот поиск определяет форму города, а тот, в свою очередь, задает параметры поиска» [12].

Так было в Афинах. С середины V века до н.э. счастье стало одной из важнейших целей человеческого существования. Хотя лишь относительно небольшой процент населения Афин обладал правами граждан, имевших достаток, время и свободу спорить о хорошей жизни…Аристотель резюмировал: каждый из нас частично согласен с тем, что удача, здоровье, друзья, власть и материальное богатство влияют на состояние эвдемонии. Но таких частных компонентов недостаточно даже в городе-государстве, где доступны все радости жизни [13]. «…Чем держится и что губит государство вообще и каждое государство в частности, и в силу каких причин одни управляют хорошо, а другие — дурно. Рассмотрев это, мы, пожалуй, яснее увидим, какое государственное устройство — лучшее, и как каждое устроено, и какими законами и обычаями оно пользуется» [14].

---

[11] *Park R.E.* The City. Suggestions for Investigation of Human Behavior in the Urban Environment / E.W. Burgess. Chicago; London [orig.1925]. 1984 P. 1–46.

[12] *Монтгомери Ч.* Счастливый город. Как городское планирование меняет нашу жизнь / Пер. с англ. Ю. Константиновой. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. С. 24.

[13] Там же. С. 25.

[14] *Аристотель.* Этика / Пер. с древнегреч. Э.Л. Радлова. М.: Эксмо, 2019. С. 377. («Философия в кармане»).

Общественное и личное процветание тесно переплелись[15]. «Город-государство, полис, был общим проектом, который афиняне пестовали почти с религиозным пылом. Город оказался не просто механизмом удовлетворения повседневных нужд. Это была целая концепция, связывавшая воедино культуру, политику, традиции и историю Афин. Жители города, согласно Аристотелю, стали гребцами на корабле с общей задачей заставить его двигаться вперед. Он утверждал, что полис — единственное средство, благодаря которому человек способен достичь эвдемонии. Любой, кто сторонится общества, не может считаться цельной личностью» [16].

Концепцию эвдемонии горячо обсуждали в академиях Платона и Эпикура. Но она всегда возвращалась к агоре. Ее открытость в центре города-государства была не только демонстрацией значимости исполнительной власти (как многие современные площади), но и приглашением к участию в жизни города… Сложно сказать, что первично: повлияла ли архитектура на развитие гражданской философии афинян или же последняя определила архитектурный облик города [17]. (рис. 1–2)

Чарльз Монтгомери продвинулся дальше в своих рассуждениях о философских концепциях счастья и трансформации городского пространства, вспомнив о градостроительстве в Римской империи, где «элита пожелала возводить монументы во славу себя. Марсово поле, общественный район в Риме, со временем начало напоминать переполненную шкатулку с драгоценностями: его застроили величественными сооружениями, практически все они уходили вглубь, а передвигаться между ними было крайне затруднительно <…> Римляне, как и граждане Афин, были настолько привязаны к своему городу, что сам он стал настоящим духовным проектом. Гражданская гордость стимулировала героические

---

[15] Даже последователи гедонизма (хотя сегодня их изображают исключительно любителями вина и разврата) считали, что самое большое удовольствие — в добродетельных поступках. По мнению большинства мыслителей того времени, люди, ведущие абсолютно добродетельную жизнь, встречаются настолько редко, что их, вероятно, уже можно считать богами.

[16] *Монтгомери Ч.* Счастливый город. Как городское планирование меняет нашу жизнь / Пер. с англ. Ю. Константиновой. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. С. 26.

[17] Там же. С. 26–27.

достижения инженерной и архитектурной мысли — от акведуков, дорог и системы канализации до огромных храмов и базилик. В результате Рим оказался первым в мире мегаполисом с населением свыше 1 миллиона человек» [18]. (рис. 3)

«После долгого исторического интервала, который принято именовать Средними веками, герои итальянского Возрождения заново прочли античные тексты и много размышляли о создании идеального города. Так, у Филарете (Антонио Аверлино) тщательно описываются не только система улиц и каналов, не только нормы жилых помещений для представителей разных сословий <...> но даже расписание занятий и меню для учеников лицея и рисунок шевронов на рукаве камзола лицеиста.<...>Литература и живопись существенно опережали практику — люди, которые все еще жили в средневековых домах и ходили одетыми по бургундской моде, читали трактаты и смотрели на фрески с изображениями бесконечных колоннад и купольных зданий, каких еще не существовало» [19]. Монументально-декоративное искусство и скульптура выполняли роль своеобразных посредников меняя масштаб зданий, градостроительных элементов и человеком.

С течением времени менялась философия градостроительства: она зависела от политических взглядов того или иного правителя, что естественным образом отражалось в концепции планировки городской среды. В связи с этим обстоятельством трансформировался главный философский вопрос — о мировоззрении счастья человека и взаимодействии ощущения его в городской среде.

Вячеслав Глазычев утверждает, что «первое послереволюционное десятилетие в России стало временем безудержных мечтаний о новом городе нового, справедливого общества. <...> Полное отсутствие крупномасштабной практики в разоренной стране, где с установлением НЭПа только возрождалось жилищное строительство, освобождало фантазию и от каких-либо технико-экономических ограничений. <...> С началом пятилетних планов с мечтаниями о “голубых городах”

---

[18] *Монтгомери Ч.* Счастливый город. Как городское планирование меняет нашу жизнь / Пер. с англ. Ю. Константиновой. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. С. 27.

[19] *Глазычев В.* Урбанистика. М.: Европа, 2008. Часть 1. С. 21.

в сталинском Советском Союзе было жестоко покончено, представление о городском планировании уступило место идее градостроительного проектирования, причисленного к цеху архитектуры.<...> Вопросы же формы города то задвигались на второй-третий план, как это было в годы первой пятилетки или в эпоху Хрущева, то напротив — приобретали первостепенное значение, будь то в позднюю сталинскую эпоху, после победы в войне, или в конце эпохи брежневской. Представления о потребностях горожан (третья ветвь) были выстроены по нормативной модели, на основе идеологических установок о том, что действительно нужно советскому человеку, тогда как реальными потребностями реальных людей, в силу полного запрета на социологию, не интересовался никто» [20]. Потому вполне вероятно, что гедонистический [21] и эвдемонистический [22] подходы к счастью и благополучию в городской среде помогли бы определить, как город влияет на настроение жителей, усилить положительные моменты и снизить влияние негативных. В этот период агитационно-политические функции городского открытого пространства развивались благодаря разнообразным временным малым архитектурным формам.

Сегодня вопрос об укреплении межличностных отношений в городах актуален как никогда. Существование городов зависит от нашей способности «выйти за рамки семьи и “племени” и доверять людям, которые выглядят и действуют иначе, чем мы. Это поможет развивать справедливые отношения, соблюдать договоренности, быть способными пожертвовать личными интересами ради общего блага» [23].

Следовательно, городская среда должна способствовать укреплению социальных связей между людьми. Именно они и есть самые серьезные достижения и возможности города. Городу необходимо признать судьбу людей, которые в нем проживают. Это будет способствовать эмпатии и сотрудничеству, а также поможет справиться с самыми серьезными вызовами нашего века. Так мыслил Альдо Росси,

---

[20] Там же. С. 27.

[21] Идеи гедонизма занимают центральное место в утилитаризме И. Бентама и Дж. Милля.

[22] Данный феномен исследовали Н. Бредберн, Э. Динер.

[23] *Монтгомери Ч.* Счастливый город. Как городское планирование меняет нашу жизнь / Пер. с англ. Ю. Константиновой. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. С. 69.

который утверждал, что «градостроение, понимаемое таким образом, представляет собой часть истории культуры и — благодаря своему всеобъемлющему характеру — одну из главных ее частей» [24].

Авторы интегрального подхода эмпирически обнаружили «взаимосвязь между устройством жизни в городе, дизайном городской среды и внутренним состоянием горожан, их действиями и общей культурой жизни общества» [25]. Однако причина некоторых противоречий кроется в изменении роли культуры в больших городах, которая за последние несколько лет стала гораздо более значимой в городской политике и проектах.

Рем Колхас исследует большой город как сложнейший живой организм, когда новая культура индустриального века избрала Манхеттен своим городским интерьером для исследований. «На этом фантастическом острове создание и испытание нового, присущего метрополису образа жизни — и сопутствующей ему архитектуры — превратились в коллективный эксперимент, в ходе которого весь город сделался фабрикой по производству искусственной среды, а все настоящее и естественное перестало существовать» [26]. (рис. 4–5)

Шарон Зукин посвятила данной проблематике свой труд «Культуры городов»[27]. «Являясь источником образов и воспоминаний, культура обозначает принадлежность того или иного пространства. Как совокупность архитектурных мотивов культура играет ключевую роль в стратегии редевелопмента, которая строится на идее сохранения местного исторического наследия» [28]. Изучая места культурного производства и потребления, она задумывается о том, как культура отображается в общественных пространствах — площадях, парках, улицах города, — и делает вывод: сама культура определяется через конкуренцию за право наполнять, концептуализировать и контролировать указанные пространства.

---

[24] *Росси А.* Архитектура города. М.: Strelka Press, 1976, 2011. С.13.

[25] *Монтгомери Ч.* Счастливый город. Как городское планирование меняет нашу жизнь / Пер. с англ. Ю. Константиновой. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. С. 5.

[26] *Колхас Р.* Нью-Йорк вне себя. Ретроактивный манифест Манхэттена / Пер. с англ. М.: Strelka Press, 2013. С. 6–7.

[27] *Зукин Ш.* Культуры городов. М.: НЛО, 1999.

[28] Там же. С. 10.

Как видим, культурная среда, различные виды искусства становятся средо- и градообразующими факторами. На примере Нью-Йорка Ш. Зукин исследует город на рубеже XIX–XX веков, который становится ведущим центром распространения культурных тенденций и новаторских начинаний. Переселенцы из Европы и Азии, имея в своем распоряжении первоначальный капитал, вносили свои исторические, национальные символы в складывающуюся культуру, создавая невероятную мозаику в социолого-культурном пространстве средового наполнения мегаполиса. Тенденция к увеличению концентрации производственно-экономических мощностей и их соответствующая конкуренция в рамках трансформации культурных ценностей в общество способствовали тому, что Нью-Йорк быстро становился законодателем мод культурной индустрии в сферах графического дизайна, дизайна одежды, киноиндустрии и театрально-сценических постановок.

Таким образом, из калейдоскопа конкурирующих между собой компаний по производству «продукта культуры» сложилась моноцентрическая метрополия в области экономико-культурной сферы с едиными идейными связями в материальной инфраструктуре. Резкое увеличение количества представителей шоу-индустрии, моды, музыкантов и служителей Мельпомены способствовало в средине 1950-х годов их объединению в духе «свободной культуры» и привлечению внимания мировой общественности, прежде всего деятелей искусства, к тематике абстрактного экспрессионизма в живописи, продвинутого нью-йоркской школой в лице Барнетта Ньюмана, Марка Ротко, Виллема де Кунинга и Джексона Поллока [29]. Понимание данной стилистики живописи как «свободы от всего»: правил, формализма, логики, традиционных канонов и композиции, — прямота и непосредственность выражения символизировали и материализовали выход эмоций, накопившихся в американском обществе за время государственной экономической депрессии 1930-х годов. Все это синтезировало культуру общества, превращая Нью-Йорк с его масштабной сетью музеев, галерей и кинозалов в культурную столицу западного искусства.

---

[29] *Гесс Б.* Абстрактный экспрессионизм. М.: Арт-Родник, 2008.

Культура — это инструмент материальной цивилизации, в которой образы используются как годные для продажи товары, способствуют росту туристического бизнеса и рынка недвижимости, а также помогают коллективной самоидентификации. Культура способна создавать образ города и влиять на его восприятие. Эта способность особенно выросла благодаря развитию современных городов и мегаполисов, когда население стало более мобильным и разносторонним. Горожане создают образы, формируя тем самым коллективную идентичность. Улица, площадь, парк, сквер, двор, квартал, медиакорпорации, художественные музеи или политики — все они создают новые пространства для общественной культуры.

В разделе были рассмотрены точки зрения ряда авторов на теоретическое освоение социально-градостроительной проблематики, с тем чтобы заложить фундамент для проведения в будущем эмпирических исследований, результаты которых помогут сформулировать социокультурный подход в изучении крупных городов через процессы сохранения и воспроизводства ценностей, создание и распространение их особой интеллектуальной и духовной атмосферы.

1.2. Открытые пространства городской среды; формирование архитектурно-дизайнерскими средствами

В данном разделе диссертации исследуется история возникновения открытых городских пространств — улиц, площадей и парков — на примере городов Америки, Европы и России. Представлен широкий исторический контекст, позволяющий более полно представить зарождение, существование, развитие и формирование открытых пространств. Примеры открытых пространств приведены в «Архитектурной энциклопедии» Г.В. Барановского [30].

«Пространственное строение городской среды составляется из множества средовых объектов и систем и практически повторяет сформированную по законам

[30] *Барановский Г.В.* Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Том V. Улицы, площади, парки. СПб., 1907.

архитектуры и градостроительства структуру открытых пространств города (“каркас”, образованный уличной сетью, ландшафтной опорой, расположением общественных центров, и “ткань” — застройка, здания и сооружения, заполняющие ячейки “каркаса”)» [31]. «Наряду с этим рациональные схемы построения городского пространства, рожденные в эпоху героического функционализма (Ле Корбюзье), постепенно вытеснялись постмодернистскими концепциями (А. Гутнов, Р. Колхас), предполагавшими определенное “размягчение” жесткой сетки <…> формирующее современный город по нелинейному принципу, допускающему метафизические отклонения в виде “избыточности”, “перенасыщенности” и “парадоксальности» [32].

Несомненно, что открытые пространства сливаются и «перетекают» друг в друга, составляя тем самым непрерывную цепь разнородных «полей деятельности» и ощущений. Для горожан главным в облике улицы, площади и парка становится не застройка, а предметное наполнение ближнего плана, формирующее данную категорию открытого пространства. Более того, большой размер этих пространств диктует и особые приемы его дизайна — нестандартность, множественность форм предметного наполнения, что приводит к появлению совершенно несхожих архитектурно-дизайнерских средовых композиций, образующих открытые пространства — средства формирования средового объекта или системы [2].

Основными средствами формирования открытых пространств городской среды являются архитектурные объемы и массы, а также технологическое оборудование и визуальные коммуникации, транспортная система и объекты городского дизайна. В совокупности они определяют композицию и структуру открытых пространств, а их форма и ритмическое чередование с определенными паузами задают эмоционально-художественное впечатление крупного города. Кроме того, в формировании открытых пространств участвуют произведения монументально-декоративного искусства (монументы, рельефы, обелиски, стелы),

---

[31] *Ефимов А.В. и др.* Дизайн архитектурной среды: Учеб. Для вузов / Г.Б. Минервин, А.П. Ермолаев, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов, Н.И. Щепетков, А.А. Гаврилина, Н.К. Кудряшев — М.: Архитектура-С, 2005. С. 163.

[32] *Белов М.И., Михайлов С.М., Михайлова А.С. и др.* Дизайн пешеходной улицы: учебное пособие для вузов / под ред. С.М. Михайлова. Казань: «Дизайн-квартал», 2015. С. 8.

информационные устройства и установки (реклама, вывески, витрины), элементы ландшафта (газоны, цветники, водоемы).

Важную роль в системе архитектурно-дизайнерских средств формирования открытых пространств играют малые архитектурные формы. Они предстают перед нами в виде уникальных объектов, делая определенное место в городской среде знаковым и узнаваемым, имеют собственную пластическую тему, что позволяет дизайнерам с их помощью, формировать открытые пространства. Они способны иметь различное смысловое содержание и функциональную роль, становится символом исторического города и его новых районов, завершать убранство и благоустроенность улиц, площадей и парков.

Термин *улица* обозначается как «территория в пределах населённого пункта, предназначенная главным образом для движения городского транспорта и пешеходов, расположенная обычно между рядами застройки; улица включает в себя проезжую часть, тротуары, зеленые насаждения и элементы благоустройства (фонари, ограды, указатели переходов и др.». В книге П. Велева структура открытых пространств города — “каркас”, образованный уличной сетью, трактуется как «пешеходная зона» — это могут быть аллеи, пешеходные дорожки или совокупность пешеходных пространств [33].

В Древнем Египте города строили с ровными улицами, которые пересекались под прямым углом — сеткой. Позднее римляне начали применять тот же принцип для планировки города. В постсредневековой истории западного градостроительства сетка часто использовалась для проектирования новых городских кварталов. Такая практика существовала в Европе, США и в Латинской Америке, положив начало одному из направлений градоустройства.

Другое направление основано на стихийно сложившейся системе улиц Средневековья, когда «в городском пространстве постепенно начинают складываться особые формы общения горожан, отражая особенности и приоритеты

---

[33] *Прохоров А.М.* Улица // Большая советская энциклопедия. Т. 44. С. 189; *Велев П.* Пешеходные пространства городских центров / Пер. с болг. Д.П. Кривошеева: под ред. В.В. Владимирова. – М.: Стройиздат, 1983. С.70.

городского образа жизни <…> размещения смысловых и пространственных доминант, а также формы и функциональное содержания предметного наполнения» [34] открытого пространства.

В период эпохи Возрождения города проектировались на основе ренессансных идеалов порядка, симметрии и единства (г. Пальманова, север Италии). Линейные пространства постепенно переустраивались все более изыскано. Уличные планировки подвергались тщательному анализу с точки зрения перспективы, их линии напрямую влияли на то, как горожане ощущали себя в городе и ориентировались в нем. К примеру, итальянский архитектор Себастьяно Серлио часто использовал театральные декорации для исследования планов улиц [3].
(рис. 6-8)

В 1480 году Леонардо да Винчи выдвинул идею разделения путей движения конного транспорта и пешеходов на разных уровнях. Наряду с этим великий изобретатель понимал, что требования визуальной гармонии, могут быть удовлетворены при условии подчинения человеческому масштабу раскрывающейся городской перспективы [35].

Важный итог рассмотрения эволюции улицы как структуры формирования городской среды представлен в исследовании и учебном пособии «Дизайн пешеходной улицы». Авторы утверждают, что «функциональные и культурологические предпосылки создания многофункциональной городской улицы как особой формы общественного центра, нашли свою реализацию в XX веке во время новой идеальной формы города. Пешеходная улица как многофункциональный торгово-рекреационный центр общегородского значения стала материализованной формой проявления городской культуры на новом этапе своего исторического развития» [36].

---

[34] *Белов М.И., Михайлов С.М., Михайлова А.С. и др.* Дизайн пешеходной улицы: учебное пособие для вузов / под ред. С.М. Михайлова. Казань: «Дизайн-квартал», 2015. С. 14.

[35] *Урбах А.И., Лин М.Т.* Архитектура городских пешеходных пространств. М.: Стройиздат, 1990. С. 9; *Велев П.* Пешеходные пространства городских центров / Пер. с болг. Д.П. Кривошеева: под ред. В.В. Владимирова. – М.: Стройиздат, 1983. С.14.

[36] *Белов М.И., Михайлов С.М., Михайлова А.С. и др.* Дизайн пешеходной улицы: учебное пособие для вузов / под ред. С.М. Михайлова. Казань: «Дизайн-квартал», 2015. С.14.

В настоящее время ввиду увеличения транспортного потока проблема пешеходного движение становится наиболее актуальной, в частности в Москве. В городе осуществляется большое количество проектов, которые исходят из необходимости правильной организации центральных пешеходных улиц. «Реконструкция центров городов в наши дни служит инсценированию традиций и инноваций. Крупный европейский город должен сегодня в концентрированной форме отражать историю и специфические местные особенности, т.е. собственную уникальность. В то же время он демонстрирует устремленность в будущее и инновативность как потенциал для дальнейшего развития. Цель одна — создание полноформатной картины “Центр большого города”, в которой представлены темы “История” и “Будущее”», — утверждает Б. Шульц [37].

Представляет интерес реконструкция Тверской улицы в рамках благоустройства правительства Москвы «Моя улица» [38]; Пасео де Сан Хуан в Барселоне реконструирована в 2012 году для того, чтобы улучшить условия для пешеходов и создать зеленый коридор, ведущий к парку Сьютаделья, и стала пространством гармоничного сосуществования малых архитектурных форм и городской среды. (рис. 9-17)

Целью реновации Вестер Вольдгаде в Копенгагене было создание комфортного променада с местами для встреч, торговли, игр и культурной жизни. Широкие тротуары вымощены гранитной плиткой трех оттенков серого цвета и создает неповторимое цвето-графическое решение открытого пространства. Малые архитектурные формы (скамьи, фонари, ограждения для деревьев) формируют целостный и привлекательный облик данного района. (рис. 18-23)

Одна из идей Рамбла дель Побленоу [39] в Барселоне заключается в том, чтобы стать местом размещения инновационных компаний, специализирующихся на

---

[37] *Шульц. Б.* Возвращение к площади, или искусство создания интерьеров в пространстве города. SPEECH: площадь/square. 2009. № 3. С. 18.

[38] Реконструкция Тверской улицы. https://prorus.ru/projects/Reconstruction-of-Tverskaya-street/(дата обращения: 12.10.2021); «Моя улица». Официальный портал Мэра и Правительства Москвы. https://www.mos.ru/city/projects/moscow2020/ (дата обращения: 12.10.2021)

[39] Рамбла – это свободное пространство, место для встреч и общения, а также безопасного перемещения в этой части города.

новых технологиях и медиа. После реконструкции район пронизан сетью линейных соединений. Крупные парки стали связующим звеном с небольшими площадями и пешеходными улицами, ориентированными на комфортное передвижение велосипедистов и пешеходов [40]. (рис. 24-27)

Таким образом, пешеходные маршруты помогают создавать важные точки социального взаимодействия, проходя вдоль внутренних границ исторического города, а также вдоль «швов», связывающих между собой новые районы. Так, Жиль А. Тибергьен в предисловии к книге Франческо Карери «Пейзажи прогулок» пишет: «Пешие прогулки выявляют внутренние границы города и его деление на районы. Этому феномену книга и обязана своим названием, подчеркивающим способность индивида и общества исследовать территорию, делать открытия и преображать реальность. Этот процесс <…> позволяет сосуществовать в равновесии искусству, градостроительству и социальной активности — компонентам, которые одинаково важны для эффективного освоения открытых пространств и их благоустройства» [41].

Городские площади — это открытые пространства для общественной жизни и важнейшие элементы структурной ткани города. Возникновение площадей относится к эпохе Античности, а их развитие — к эпохе Средневековья. Развитие городских площадей не только совершенствовало городскую планировку, но заметно влияло на культуру освоения городского пространства разнообразными функциями общественного назначения.

Классификация городских площадей постоянно расширялась, реагируя на требования городской жизни. Возникали площади дворцовые и церковные, базарные и привокзальные, что наглядно иллюстрировало процесс развития города. История представляет знаменитые площади европейских монархий Италии, Франции, Англии, Испании и др., впоследствии ставшие образцами для подражания в градостроительстве других стран.

---

[40] *Polsson K.* Public Spaces and Urbanity. DOM publishers. Berlin/Germany. 2017. P. 192

[41] *Careri, Francesco.* Walkscapes – El andor como practica estetica. Barcelona: Gustavo Gili, 2nd edition. 2014.

Площади в городах Древней Греции и Древнего Рима имели четко ограниченную форму и четкую «специализацию», то есть были храмовыми, торговыми, административно-судебными. Их повсеместно можно обнаружить среди руин античных городов Средиземноморья. Эти площади исчезли, оставив после себя лишь воспоминания о прямых углах.

«Площади Ренессанса, барокко и классицизма, создаваемые с XV по XIX век, воплощали воспоминание и одновременно — мечту об архитектурном порядке и ясной форме: трапециевидные (площадь перед собором в Пиенце, Капитолий в Риме), квадратные (Сантиссимы-Аннунциаты во Флоренции), круглые (площадь Побед в Париже, площадь Редонда в Валенсии), треугольные (площадь Дофина в Париже, площадь Амалиенборг в Копенгагене). Эти площади возникали из стремления к пространству и свободе и из воли к форме», — утверждает архитектор В. Седов [42]. (рис. 28-34)

Площади в средневековой Москве возникали на пересечении торговых путей с городскими укреплениями: у стен Кремля, Белого города и Земляного города, возле городских ворот; границы их закреплялись застройкой. Так возникли основные московские площади: Красная, Арбатская и др., уже наметившие в очертаниях городского плана места основных композиционных узлов, которые впоследствии неоднократно трансформировались. В средневековой Москве камерные площади, располагавшиеся перед храмами, практически отсутствовали. (рис. 35-36)

Значимые градостроительные ансамбли на основе площадей возникли в конце XVIII века, а после войны 1812 года началось их программное строительство. У стен Кремля и Белого города проектируется полукольцо классических центральных площадей, его ядро — развитый классический ансамбль Театральной площади архитектора О. Бове [43]. (рис. 37)

В 1820–1830-х годах демонтируются стены городских укреплений и на их месте возникают кольцевые трассы: Бульварное кольцо и Садовое кольцо. Возле их

---

[42] *Седов В.* Эссе о площади // SPEECH: площадь/square. 2009. № 3. С. 36.
[43] *Покровская З.К.* Осип Бове. М.: Стройиздат, 1999. — 352 с.

пересечения с радиальными улицами в соответствии с классицистическим каноном создаются площади с правильными геометрическими очертаниями: Калужская, Таганская, Серпуховская, Страстная. Одновременно внутри кварталов (в Замоскворечье, в Кадашах, в районе Бульварного кольца и т.д.) складываются камерные благоустроенные территории по аналогии с европейскими площадями у паперти.

«Есть все основания считать — утверждает Елена Никулина, — что период классицизма и ампира для русских городов и особенно для Москвы был наиболее результативным с точки зрения преобразования средневековой структуры и приемов регулярного градостроительства в классический ансамбль. В этот период Москва отличалась необычной целостностью и гармоничностью пространства. Ансамбль застройки городского центра подчинялся строгой иерархии. В городском пейзаже господствовали вертикали храмов и колоколен, которые хорошо просматривались в перспективах улиц и с возвышенных пространств в окружении городских усадеб» [44].

Архитектура и градостроительство модернизма XX века прервал традицию создания площадей. До 1970-х годов в европейской практике многие ранее возникшие городские площади превратились в транспортные развязки или грандиозные стоянки для автомобилей. «Грохот трамваев. Вся расцвеченная, площадь то движется вперед, то вдруг останавливается», — обрисовывает в своем произведении Театральную площадь В.А. Гиляровский [45]. «Некогда бурно торговая Красная площадь омертвлена нахождением там Мавзолея и некрополя в стене, и только в последние годы ее стали оживлять новогодние ночные гуляния и редкие концерты на Васильевском спуске. Манежная, долгое время заполненная автобусами, вдруг ожила в конце 80-х годов, когда на ней собирались многотысячные митинги. <…> От прочих московских площадей остались одни названия» [46].

---

[44] *Никулина Е.* Эволюция как разрушение архитектурной формы. Проблемы градостроительной реабилитации московских площадей //SPEECH: площадь/square. 2009. № 3. С. 143.

[45] *Гиляровский В.А.* Москва и москвичи. Public Domain, 2008. С. 11.

[46] *Глазычев В.* Урбанистика. М.: Европа, 2008. Часть 2. С. 96.

В США революционным шагом по созданию площади с уверенностью можно считать площадь перед Сигрэм-Билдинг в Нью-Йорке (арх. Л. Мис ванн дер Роэ). Именно благодаря реализации этой площади в 1961 году Комитет планирования Нью-Йорка разработал новую концепцию зонирования, следуя которой городские власти стали поощрять возникновение новых городских площадей. В обмен на такую инициативу город стал разрешать увеличение высотности планируемых зданий. Более того, создание площади перед Сигрэм-Билдинг привело к переосмыслению гражданской позиции в отношении ценности общественного городского пространства [47]. (рис. 38)

«Постмодернистское движение 70–80-х годов XX века существенно пошатнуло распространенное до этого градостроительное представление о площади как точке схода нескольких улиц и транспортной развязке. Достаточно вспомнить Piazzad'Italia, созданную по проекту Ч. Мура в Новом Орлеане в 1977 году. В духе входящего тогда в силу постмодернизма в виде цитат в ней были объединены фрагменты античных и классических архитектурных форм. Эта площадь больше похожа на чрезмерно декорированную сцену. При этом Ч. Мур был озабочен не столько созданием площади как местом встречи или общения местных жителей, сколько созданием эффектного зрелища для восстановления почти утраченной модернизированной Америкой способности воспринимать архитектуру и ее составляющие в состоянии покоя, в непосредственной близости», — отмечает Б. Шульц, немецкий архитектурный критик [48]. (рис. 39)

Ревитализация городских пространств в конце XX — начале XXI века породила множество разных площадей, опирающихся на специфические исторические примеры с целью придать им утраченные в период господства модернизма художественные и функциональные достоинства. Это, к примеру, Лубянская и Новая площади в Москве, Марштальплац в Мюнхене, Олд-Маркет-сквер в Ноттингеме, Сомерсет-Хаус в Лондоне и Пале-Рояль в Париже —

[47] *Белоголовский. В.* Полезная площадь // SPEECH: площадь/square. 2009. № 3. С. 53.

[48] *Шульц. Б.* Возвращение к площади, или искусство создания интерьеров в пространстве города // SPEECH: площадь/square. 2009. № 3. С. 19.

феноменальный архитектурный комплекс аспектно-ориентированный на его трансформацию. Эта частная резиденция кардинала Ришелье, построенная в XVII веке, неоднократно реставрировалась. Арт-объекты, инсталляции — малые архитектурные формы, появившиеся на площади перед дворцом в 1980-х годах, вполне соответствуют духу места (см. 1.4) данного исторического архитектурного пространства. В 1980-х годах по инициативе Министерства культуры, занимающего часть дворца, была произведена масштабная реконструкция пешеходного пространства площади. Художник Даниэль Бюрен оформил территорию в стиле ультра-модерн, разместив на ней 260 колонн разной высоты, облицованных черными и белыми мраморными полосами. Это смелое решение художника было одной из первых попыток интегрировать современное искусство в исторический архитектурный контекст. «Колонны Бюрена» дополняет малая архитектурная форма — фонтан бельгийского художника Поля Бюри. (рис. 40-48)

В Большой советской энциклопедии *парк* определяется как земельный участок с естественной или специально посаженной растительностью, обустроенными дорогами, аллеями, водоемами, предназначенный для отдыха и прогулок, как открытая озелененная территория, с продуманным ландшафтным дизайном, подчиняющимся рельефу местности [49].

Исторически сложилось так, что предназначение этого открытого пространства, в основном ориентированного на пешие прогулки, открывает большие возможности для самых разнообразных пространственных решений, а также характеризуется большим набором архитектурно-дизайнерских средств.

Парковое искусство возникло на заре цивилизации. Это одно из самых сложных синтетических искусств. Парковые картины строятся по законам классической живописи, а чередование разнообразных зрительных эффектов в парке, воспринимаемых в движении, подчиняется столь же сложным ритмическим закономерностям, как, например, в музыке… «Многоликость» парка является органически присущим ему качеством и специфическим преимуществом;

[49] *Прохоров А.М.* Парк // Большая советская энциклопедия. Т. 19. С. 213–214.

необходимой и неизбежной характерной чертой художественных произведений этого вида искусства. Поэтому важной предпосылкой изучения парков становится их анализ в динамике перемен и исторически возникших наслоений [50].

Информацию о первых парках мы находим на барельефах и в манускриптах Египта и Месопотамии. Эти наглядные материалы свидетельствуют, что первые парки были прямоугольными и симметрично распланированными. В Древней Греции и Риме парки часто формировались из живописно расположенных рощ, гармонировавших с видами горных уступов; раскопки Помпеи позволяют судить о зеленых двориках (виридариях), окруженных колоннами (перестиль) и оформленных фонтанами (дом Веттиев, дом Саллюстия, вилла императора Адриана в Тиволи и т.д.). Наследие мавританского паркового искусства — знаменитые сад Генералиф и дворец Альгамбра в Гранаде. (рис. 49-53)

В Средние века парки — это лабиринты или дворцы Дедала (участки парка, прорезанные сплетенным рисунком дорожек с одним или несколькими выходами). Особенно прочно мода на парки-лабиринты привилась в Англии, где их поддерживают до сих пор. Архитектурно устроенные сады впервые появились в окрестностях Флоренции. Свидетельствует этому сад Боболи (XVI век), прилегающий к палаццо Пити [4].

В XIV–XVI веках эпоха Средневековья сменилась Возрождением. Художники, архитекторы, скульпторы в своих произведениях стали чаще акцентировать своё внимание на культурном наследии Античности. Это явилось следствием перехода от религиозных представлений феодального общества к гуманистическим представлениям не только в искусстве, но и философии. Специалисты по проектированию городских пространств того времени больше внимания начинают уделять взаимосвязи пространства города и ландшафту парков, конкретнее — садово-парковому искусству. При этом концепция возведения сада базировалась на чёткой убеждённости в том, сад или парк, преобразованный человеком по законам флористики и архитектуры, являются идеальной природой.

---

[50] *Вергунов А.П., Горохов В.А.* Русские сады и парки. М.: Наука, 1988.С. 5.

Регулярные композиции строились на основе следующих принципов: стилевое единство архитектурного ансамбля — дома или серии строений, а также и сада; сдержанность монументальности (рациональные и гармоничные пропорции); последовательность (анфиладность), строгая организованность; статика и динамика; визуальная ясность планировочного решения (квадрат, круг); организация продольных (вдоль склонов), а затем и глубинных (поперек склона) перспектив; создание всевозможных театрализованных эффектов; подчеркивание преемственной связи с античным Римом. К наиболее характерным приемам построения пространств относятся следующие примеры построения садовых композиций итальянских вилл: террасирование склонов холмов; оформление высокими стенами, вазами, балюстрадами, скульптурами и гротами; обводнение территории сада системой каскадов, фонтанов и бассейнов; завершение садовых перспектив амфитеатром со скульптурой на фоне зелени (заимствовано у древних римлян) или свободно растущих групп деревьев [51]. Знаменитые итальянские архитекторы и художники Рафаэль (вилла Мадама), Дж. Романо (сад палаццо дель Те в Мантуе), Райнальди (сад дворца в Боргезе) оказали существенное влияние на развитие теории и практики садово-паркового искусства [5]. (рис. 54-56)

«Романтическая идеализация природы все более глубоко охватывала европейскую культуру, начиная от философии и заканчивая литературой, живописью и архитектурой. Появившись впервые в Англии, пейзажный стиль вскоре проник во Францию, а за ней и в другие европейские страны. В 1774 г. создается маленький парк Монсо под Парижем с его “страной иллюзий”, где можно было увидеть искусственные холмы, китайские мосты, ветряные мельницы, скалы, руины замка и другие “затеи”. В начале 1780-х годов строится живописный пейзажный парк Малый Трианон. Реконструируются парки Багатель (Париж), Шенбрунн (Вена), Сан-Суси (Потсдам) с фонтанными композициями и многие другие» [52]. (рис. 57-63)

---

[51] Там же. С.37.

[52] *Вергунов А.П., Горохов В.А.* Русские сады и парки. С. 86.

«XVIII век по праву считается “золотым” веком русского садово-паркового искусства. <...> 1770–1780-е годы связаны с радикальным переворотом в садово-парковом искусстве, отказом от регулярного и утверждением живописного пейзажного стиля. По всей России строительство садов и парков при дворцах, в городских и загородных дворянских усадьбах приобрело самый широкий размах.<...> Один из самых первых пейзажных парков в России был заложен в 1745 году в Гатчине в имении Г.Г. Орлова» [53]. (рис. 64)

Парковое искусство в России развивалось своими собственными путями, связанными, конечно, с общим прогрессом мировой культуры, и в первую очередь культуры Европы XVIII–XIX веков. Оно определялось специфическими историческими, социально-экономическими и географическими условиями, сложившимися бытовыми устоями и своеобразными художественными традициями. При этом парковое искусство находилось в русле общеевропейских тенденций, чутко реагируя на изменяющиеся запросы времени. Само соотношение национальных черт и устремлений, привнесенных из-за рубежа, менялось в соответствии с общим ходом русской истории: XVII век был отмечен воздействием преимущественно устойчивых местных традиций, с самого начала XVIII века пошло интенсивное освоение мировых достижений, для XIX века характерны поиски своего пути уже на базе обретенной высокой культуры отечественного паркостроения [54].

В создании парковых ансамблей в России XVIII века принимали участие прославленные зодчие: Ж. Леблон, В. Растрелли, И. Коробов, П. Еропкин, А. Квасов, Д. Ухтомский, И. Егоров, Н. Львов, Ф. Аргунов, М. Земцов, В. Баженов, Ч. Камерон, Д. Кваренги, А. Воронихин. В XIX веке это были Е. Тюрин, А. Менелас, М. Быковский, П. Дубровский, Н. Краснов, А. Миронов. В восстановлении парковой и городской среды после московского пожара 1812 года участвовали Д. Жилярди и А. Григорьев. Большую роль в украшении парковых ансамблей сыграли художники-декораторы, скульпторы и «фонтанных дел»

[53] Там же. С. 81, 102.
[54] Там же. С. 8.

мастера: К. Растрелли, П. Баратта, П. Гонзаго, Ф. Гордеев, И. Мартос, М. Козловский, И. Матвеев, И. Зверев, Х. ван Болос и др.

Теоретические взгляды мастеров русского садово-паркового искусства выражены преимущественно в журнальных статьях, пояснительных записках к проектам и других рукописных материалах. Таковы, например, труды А.Т. Болотова в журнале «Экономический магазин» [55] и И. Забелина «Опыты изучения русских древностей и истории» (1803) [56], пояснительная записка Н.А. Львова к проекту сада Безбородко в Москве [57], извлечения из историко-дидактического очерка А. Регеля «Изящное садоводство и художественные сады» (1986) [58].

XX век в архитектуре и искусстве стал веком перемен. Это объясняется бурным развитием технологий, ростом городов, потребностью в решении художественно-планировочных задач, возникновением нового метода пластического мышления. Все это, несомненно, повлияло и на реорганизацию парков. Наблюдаемый объект в парке должен был иметь для посетителей определенное практическое или эмоциональное значение; средства формирования среды использовались таким образом, что вызывать даже у малочувствительного наблюдателя четкое восприятие предвиденного образа.

В своей книге «Нью-Йорк вне себя» Рем Колхас пишет, что парк отменил традиционные понятия красоты и гармонии и породил радикально новую культуру

---

[55] «Экономический магазин», или Собрание всяких экономических известий, опытов, открытий, примечаний, наставлений, записок и советов, относящихся до земледелия, скотоводства, до садов и огородов, до лугов, лесов, прудов, разных продуктов, до деревенских строений, домашних лекарств, врачебных трав и до других всяких нужных и небесполезных городским и деревенским жителям вещей. В пользу российских домостроителей и других любопытных людей образом журнала издаваемый — российский сельскохозяйственный журнал, выходивший в 1780–1789 гг. в Москве. Журнал выходил в виде приложения к газете «Московские ведомости»; за 10 лет издания вышло 40 выпусков.

[56] *Забелин И.Е.* Опыты изучения русских древностей и истории: Ч. 2: Исследования, описания и критические статьи / Изд. К. Солдатенкова. М.: Тип. Грачева и К., 1873. — 511 с.

[57] Проект Н.А. Львова был впервые детально изучен и опубликован Г.Г. Гриммом в 1954 г. Он хранится в Ленинграде, в музее Академии художеств под № КП 100/3 [*Гримм Г.Г.* Проект парка Безбородко в Москве (материалы к изучению творчества) Н. А. Львова) // Сообщение Ин-та истории искусств АН СССР, 1954. № 4/5. С. 107–135].

[58] *Регель А*. Изящное садоводство и художественные сады. Историко-дидактический очерк. Фитон+, 2007. — 312 с.

и архитектуру; «парк — архитектурный эквивалент пустого холста» [59]. Триада характеров и профессий, которые представляют Тилью, Томпсон и Рейнолдс — специалист по развлечениям, профессиональный архитектор и девелопер-политик, — нашла свое отражение в трех разных парках. Концепция «Стипль-чез-парка» родилась почти случайно, под давлением истерического спроса на развлечения; концепция «Луна-парка» разработана очень последовательно — и тематически, и архитектурно; в «Стране грез» предыдущие достижения были подняты на новую идеологическую высоту; среда парка формировалась совершенно иными архитектурно-дизайнерскими средствами. (рис. 65-71)

Авторы радикально изменили участок земли в Кони-Айленд в сравнении с его изначальным природным состоянием. Их парки расширили горизонты, как раньше не удавалось никакой архитектуре. «Они превращают его в волшебный ковер, который способен:

- воспроизводить переживания и создавать практически любое ощущение;
- вмещать любое количество ритуальных представлений, призванных предотвратить апокалиптические кары за грехи большого города, выдерживать натиск более миллиона посетителей в день» [60].

Начало XX века в парковом искусстве Европы связано с французским ландшафтным архитектором Жан-Клодом Николя Форестье, которого привлекал мавританский стиль — парк Марии-Луизы в Севилье, открытый в 1914 году. Данный пример показывает контактность посетителя и открытого пространства, которое отличается подчеркнутой интимностью; характеризуется большим набором малых архитектурных форм (ротонды, мостики, скамьи, вазоны, многочисленные скульптуры и фонтаны с обилием изразцов). (рис. 72-73)

Модернизм в пластических искусствах искал новые идеи. В живописи, архитектуре и ландшафтном дизайне авторы раскрывали достижения прошлого века

---

[59] *Колхас Р.* Нью-Йорк вне себя. Ретроактивный манифест Манхэттена / Пер. с англ. М.: Strelka Press, 2013.С. 38-39.

[60] Там же. С. 65.

и ускоряли развитие будущего [61]. Если модернизм понимается как отход от старых моделей и способов мышления, то возможны ли некие правила, которые действовали бы в различных отраслях культуры и были бы приняты, в частности, создателями ландшафтной архитектуры? Среди тех, кто устанавливал такие правила, был Кристофер Таннард. Он стал родоначальником модернистского подхода к ландшафтному дизайну, основные положения которого изложил в труде «Сады в современном пейзаже»: отказ от украшений, сентиментальности и классических намеков в пользу функционального минимализма.

Можно согласиться с комментарием Гарварда Арнасона по поводу того, что «в исследовании искусства единственным главным доказательством является произведение искусства; и поэтому свод правил становится невозможным для достижения» [62]. Но между искусством, архитектурой и средовым дизайном можно увидеть некоторую общность, включая поиск сущности формы, человеческой или неодушевленной. Скажем, в скульптуре Константина Бранкузи, который оказал влияние на более поздние скульптурные сады Исаму Ногучи; абстракция и сюрреализм Бена Николсона и Рене Магритта, работы которых позже нашли свое отражение в проектах архитектора и ландшафтного дизайнера — Джеффри Джеллико [63]. (рис. 74)

Возникший в 1870–1880-х годах символизм в искусстве спустя два столетия оказал динамическое влияние на помыслы американских ландшафтных архитекторов. Именно фигуры с картин Василия Кандинского и Казимира Малевича появились в парках, спроектированных американцем Гарреттом Экбо [64]. Захватила воображение ландшафтных дизайнеров и красочная геометрия картин Пита Мондриана — Парк-дель-Каламот (1990 гг.), расположенный на вершине холма в

---

[61] Эта тенденция была подтверждена пейзажными картинами, выставленными на Парижской выставке 1900 года «Экспозиция Universelle»; *Ageorges S.* Sur les traces des Expositions Universelles (на франц. яз.). Parigramme, 2006.

[62] *Arnason H.H.* Preface to A History of Modern Art. 4th Edition. London: Thames & Hudsen, 2000. P. 12.

[63] *Spens Michael.* The Complete Landscape Designs and Gardens of Geoffrey Jellicoe. Thames & Hudson, London, 1994.

[64] *Гарретт Экбо.* https://www.gardener.ru/gap/person/page4411.php. (дата обращения: 01.10.2020).

районе Барселоны, целиком был спроектирован на основе композиции художника. (рис. 75)

В XX веке идеи модерна воплотил Антонио Гауди в проекте парка Гуэль в Барселоне. Однако, в отличие от модерна, ар-деко включает в ландшафт парков декор. Особенности этого стиля были открыты на Всемирной выставке в Париже 1925 года, где экспонировались произведения современного декоративного искусства, архитектуры и дизайна. Крупные проекты представил французский скульптор и живописец Ф. Леже, высокую оценку за электрическую декорацию фонтанов получил Р. Лалик [65]. (рис. 76)

Исторические данные подтверждают то, что к настоящему времени в городской среде сформировалась широкая классификация парков: национальный (Хот-Спринг в США), культуры и отдыха (ЦПКиО им. М. Горького в Москве), развлечений (Диснейленд в Анахайме, США), ландшафтные (парк Стоу, Букингем, Англия), и поэтому существует необходимость более предметного исследования многих из них (на примере городов США, Европы и России). (рис. 77-80)

Современные улицы, площади и парки, включающие многообразие функций, учитывающие историческую значимость конкретного места, его художественный потенциал и новые технологические возможности, стали необходимой составляющей городского организма. В проектировании помимо специалистов по городскому и транспортному планированию стали принимать активное участие архитекторы и дизайнеры широкого профиля — создатели малых архитектурных форм. Гармоничное сочетание малых форм и полифункциональность открытых пространств приводит к согласованию цвета и света в городской среде, позволяет рассматривать мегаполис как единый ансамбль, создавать живое пространство для общения как днем, так и ночью.

---

[65] *Imbert D.* The Modernist Garden in France. New Haven and London: Yale University Press, 1933. P. 233.

1.3. Цвет и свет как средства художественной выразительности в формировании городской среды

В данном разделе диссертации рассматривается светоцветовая организация открытых пространств, их влияние на сложившуюся городскую среду в вечернее время суток.

Архитектура и дизайн создают материально-пространственную и художественно-эстетическую основу искусственной предметно-пространственной среды. Цветовые компоненты этой среды играют ключевую роль в ее восприятии зрителем. В искусственной среде, окружающей человека, отсутствует светоцветовая динамика, своего рода саморегулирование, существующее в природе, которое создает впечатление непрерывной пространственно-временной последовательности. Возникла необходимость обосновать регулирование светоцветовых характеристик искусственной предметно-пространственной среды, поскольку в ней доминируют статичные искусственные компоненты. В этом случае она представится как пространственно-временной феномен, пронизывающий окружающую среду, воспринимающийся как непрерывное светоцветовое поле [66].

Современная светоцветовая культура обогащается новыми проявлениями полихромии. Дизайнеры и архитекторы остро реагируют на общую заинтересованность в свете и цвете, которые неразрывно связаны с пространством. Культура освоения открытых пространств требует познания феноменов света и цвета, так как значимость светоцветового окружения в жизни человека возрастает с повышением концентрации людей, интенсификацией использования пространства, его полифункциональностью. Взаимосвязь пространства со светом и с цветом

---

[66] Подробнее в статье: *Алиева Р.И., Ковальчук А.Н.* Парковые комплексы в контексте колористики города // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019. № 3. Часть 2. С. 194.

требует совершенной конструкции многомерного светоцветового поля, сопровождающего и «обрамляющего» социальную реальность [67].

Цвет присутствовал во все эпохи — в египетских пирамидах, минойских дворцах, в греческих и римских храмах, на исламских куполах и в средневековом искусстве. Специфика полихромии [68] в предметно-пространственной среде определялась не только структурными особенностями объектов архитектуры и дизайна, но и связью с природным окружением и духовной сущностью той или иной эпохи, которая зависела от мировоззрения людей [69].

Профессор Николай Щепетков обращает внимание на некоторые особенности, связанные с восприятием света и цвета. «Традиционно свет как “носитель” цвета в окружающем нас мире привлекает гораздо меньше внимания, чем полихромные материальные формы. Говоря о цвете, мы стереотипно представляем себе лишь окружающие нас объекты, отражающие падающий на них свет, в большинстве жизненных ситуаций белый, и забываем о спектральном разнообразии самого света — первопричине зрительных образов» [70]. Невозможно не согласиться с данным утверждением. В действительности дневной свет, наиболее нам знакомый, — белый со сплошным спектром. Он имеет разные оттенки по интенсивности на разных земных широтах, а также в зависимости от погодных условий и времени суток, но всегда воспринимается белым, цветной свет природа демонстрирует нам в радуге [6].

Согласно исследованиям историков искусства XIX века цвет активно использовался в архитектуре эпохи готики и ренессанса. Еще в 1830 году архитектор Жак Иньяс Гитторф [71] описал использование цвета в греческих зданиях. Его работа

---

[67] Там же. С.194.

[68] Полихромия (др.-греч. πολύς — многочисленный и χρῶμα — цвет) — многоцветная раскраска или многоцветность материала в архитектуре, скульптуре, декоративном искусстве.

[69] Подробнее специфика полихромии в предметно-пространственной среде рассмотрена в работе: *Алиева Р.И.* Малые модульные архитектурные формы в городской среде. Учебно-методическое пособие. М., 2019. С. 89.

[70] *Щепетков Н.И.* Световой дизайн города. Учебное пособие. М.: Архитектура-С, 2006. С. 26.

[71] *PinonP. Hittorf J.I.* Institute national de l'histoire de l'art.https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/hittorff-jacques-ignace.html (дата обращения: 05.04.2020).

«Del'Architecture Polychrome chez les Grecs» подтверждается археологическими находками в Помпеях, Пестуме, Селинунте и других древних городах, где были обнаружены красочные фрагменты зданий и фигур. Многообразие цветовых решений среди древних культур проявляется в храмах, статуях и рельефах египтян, а также в сохранившейся архитектуре шумерской, вавилонской, ассирийской и персидской цивилизаций. Специфика полихромии предметно-пространственной среды определялась структурными особенностями объектов архитектуры, связью с природным окружением и духовной сущностью той или иной эпохи, а также мировоззрением общества, существующей цветовой символикой. Исторически полихромия и монохромия в архитектуре сменяли друг друга. К примеру, в России пастельная гамма классицизма через ахроматику конца XIX века сменилась довольно насыщенными фиолетовыми, зелеными и оранжевыми цветами модерна, а в эпоху конструктивизма возвратила архитектуре монохромию (белый, серый) [72].

Значительный вклад в разработку новых концепций цвета в архитектуре внесли архитекторы-рационалисты Николай Ладовский и Владимир Кринский — профессора ВХУТЕМАСа, входившие в Ассоциацию новых архитекторов (Аснова). «Членам Аснова принадлежит инициатива создания новой цветовой среды Москвы с помощью “окраски зданий в масштабе всего города” (1929). Основной единицей цветовой структуры они считали улицу. Цвет должен был объединять фасады домов, формирующих улицу, а “не выделять отдельные, ничего общего между собой не имеющие владения”. Архитектурная полихромия поднималась на качественно новый уровень. Организуя цветом урбанистическую среду, она перерастала в колористику города» [73].

Архитектор Ле Корбюзье предсказал в 1928 году, что цвет как художественное средство в конечном итоге достигнет равного статуса с формой в качестве художественно-выразительного средства. Цвет, по его мнению, поможет

---

[72] Подробнее в статье: *Алиева Р.И.* Современные тенденции применения цветного стекла в архитектуре и городской среде // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. № 1. Часть 1. С. 148–162.

[73] *Ефимов А.В.* Колористика города. М.: Стройиздат, 1990. С. 488.

расширять и модифицировать пространства, формировать их и в конечном итоге вступать с ними в диалектические отношения [74].

Профессор МАРХИ Андрей Ефимов доказывал, что колористика города — это целостная система множественности цвета архитектурных и природных объектов, технических сооружений, объектов городского дизайна, произведений искусств и других составляющих, образующая «подвижное цветопространственное поле». По его мнению, «колористика города выполняет утилитарную и художественно-эстетическую функцию. Ее формирование обусловлено комплексом факторов и происходит в результате сочетания ее самостановления и профессионального управления» [75].

XX век заимствовал цвет из обширного эклектизма XIX века и искал новое значение в абстракции. Профессор МГХПА им. С.Г. Строганова Николай Соловьев, анализируя общее состояние архитектуры и градостроительства Франции 1960 — 1970 -х годов, полагает, что «эклектика <...> повинная в разрушении предметных и образных связей между отдельными искусствами, вызвала к жизни другое явление — принцип ансамблевого единения разных искусств, временами весьма далеких друг от друга по своей стилистической и идейной направленности» [76]. На примере новых парижских районов наблюдается соединение изобразительной поверхности с формой. Важным элементом городской полихромии по мнению Н. Соловьева становятся «мозаичные панно и живопись синтетическими красками покрывают поверхности водонапорных башен, вентиляционных колодцев для подземных помещений, различных служебных коммуникаций. Огромные изображения, исполненные в стиле «поп-арт», вносят крайне неожиданный эффект, преображая подсобные сооружения, объединяя их со всей средой обитания <...> к вечеру эта

---

[74] *Ле Корбюзье*. Архитектура XX века / Пер. с франц. В.Н. Зайцева и В.В. Фрязинова; сост. М.В. Толмачев; ред. С.Д. Комаров; послесл. К.Т. Топуридзе. 2-е изд. М.: Прогресс, 1977. С. 161.

[75] *Ефимов А.В.* Цвет+форма. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт). М.: БуксМАрт, 2014. С. 261.

[76] *Соловьев Н.К., Турчин В.С., Фирсанов В.М.* Современная архитектура Франции. — М.: Стройиздат, 1981. С. 33.

среда, затейливо иллюминированная и продуманно освещенная, значительно преображается» [77].

Сегодня уже невозможно представить архитектуру без цвета. Это наглядно демонстрируется цветными зданиями и цветными проектами XX–XXI веков, в том числе и тех цветов, которые доминировали в мексиканской архитектуре со времен Луиса Баррагана. Аналогичным образом голландскому архитектору Бену ван Беркелю удалось преодолеть тоскливость жилищных новостроек 1960-х благодаря своей сверкающей новой красно-желтой агоре в Лелистаде [78]. (рис. 81-83).

Экспрессивный характер экспериментов с цветом в современной архитектуре не является чем-то исключительным. Строительный бум XXI века говорит о готовности к риску многих государственных заказчиков, а использование компьютерных технологий в процессе проектирования облегчило применение всевозможных цветовых комбинаций. Так, Испания стала одной из первых строительных площадок в Европе для множества цветовых экспериментов: MUSAK (Музей современного искусства Кастилии в городе Лион) архитекторов Луиса Мансилья и Эмилио Туньона (2005); многоцветное ночное освещение барселонской башни Агбар архитектора Жана Нувеля (2005), напоминающее яркое птичье оперение [79]. (рис. 84-85)

Архитектурное бюро Зауербрух Хаттон [80] наглядно демонстрирует цветовую логику. По словам Матиаса Зауербруха, «в теории цвета существуют два основных направления. Одно из них наиболее полно олицетворял Готфрид Земпер, который видел цвет как нечто надетое сверху, дополнительное, как элемент создания атмосферы. И второе направление — это “Де Стиль” — структуралистский подход, основанный на использовании основных геометрических форм и основных цветов. И если выбирать между этими двумя полюсами, мы видим себя на стороне Земпера.

---

[77] Они же. С.33.

[78] Театр Агора (2002–2007). Лелистад, Нидерланды. https://agora-lelystad.nl (дата обращения: 05.04.2020).

[79] Подробнее в статье: *Алиева Р.И.* Современные тенденции применения цветного стекла в архитектуре и городской среде // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. № 1. 2020. Часть 1. С. 171.

[80] Sauerbruch Hutton. http://www.sauerbruchhutton.de (дата обращения: 28.10.2020).

Работая с цветом, мы понимаем, насколько сильна его способность преображать пространство, идет ли речь об интерьере или о пространстве города» [81]. (рис. 86-87)

Американский архитектор, художник и композитор Кристофер Дженни [82], известный своими работами по части взаимосвязи архитектуры и музыки, в течение 30 лет «объединял» звук, свет и цвет с пространством. Его произведения призывают зрителей стать участниками создаваемой им динамичной среды. Он делает радужные переходы в аэропортах, превращает парковочные гаражи в музыкальные шкатулки и общественные площади — в места для творческого общения с собственным музыкальным сопровождением. (рис. 88-89)

В современном мире цветовые предпочтения горожан изменились, что свидетельствует о развитии цветовой культуры. Поэтому крупные объекты предлагается трактовать как акценты городской среды, обладающие наибольшей цветовой активностью и задающие тон всей полихромии городского окружения. К примеру, новые современные формы парков входят в непосредственный контакт с общественными и жилыми сооружениями, создавая новое проявление современной средовой колористики. Поскольку городская среда Чикаго (США) имеет сдержанный цветовой язык, авторы проекта Миллениум-парк сочли, что в условиях его монохромной атмосферы, образуемой сероватыми небоскребами, насыщенные цвета парка будут влиять на городскую среду и отчасти создавать полихромную атмосферу, которая в летнее время вспыхивает множеством зеленоватых оттенков растений, а вечером обогащается яркой цветной подсветкой деревьев, павильонов и малых архитектурных форм [83]. (рис. 90)

---

[81] *Зауербрух М*. Цвет — основной материал в нашей работе. SPEECH: цвет/color. 2010. № 6. С. 231; Шукурова А.Н. Де Стейл // Большая Российская энциклопедия: В 30 т.] / Председатель Науч.-ред. совета Ю.С. Осипов; Отв. ред. С.Л. Кравец. — Т. 8. Григорьев — Динамика. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. — С. 580.

[82] *Дженни Кристофер.* https://www.janneysound.com (дата обращения: 05.04.2020).

[83] Подробнее в статье: *Алиева Р.И., Ковальчук А.Н.* Парковые комплексы в контексте колористики города // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019. № 3. Часть 2. С. 195.

Олимпийский Парк в Лондоне — пример активного цветового пятна в пространстве города. Масштабность и ритмика объектов достигнута здесь в том числе с помощью яркого цвета (Orbit Tower). Архитекторы решили, что монохромной атмосфере Лондона, образуемой сероватыми и светло-охристыми зданиями, необходима насыщенная полихромия парка. Сейчас эта точка зрения не вызывает бурных дискуссий как раньше, когда архитектурная монохромность соответствовала естественной норме [84]. (рис. 91)

В окружении исторической архитектуры мегаполиса, характеризующейся многообразием цветового и архитектурно-пластического решения, парк «Зарядье» возник как своего рода альтернатива. Его своеобразие заключается в том, что цветовая гамма парка противостоит устоявшейся полихромии архитектуры центрального района Москвы. Цветовая среда парка зависела от пространственного окружения, своеобразного каркаса, достаточно активного по цвету. Это и московский Кремль с его яркой терракотовой стеной и выступающей на контрасте белой колокольней Ивана Великого, Церковью Варвары Великомученицы в светлых тонах и с золотым куполом. Кроме того, здесь прочитываются белоснежные палаты Старого Английского двора и храм Василия Блаженного, насыщенно-красная с белым колокольня Знаменского монастыря, его Собор и корпуса. Церковь Георгия Победоносца на Псковской горке, белые палаты бояр Романовых и также белая церковь Зачатия Святой Анны на фоне краснокирпичной Китайгородской стены поддерживают общую контрастную полихромию [85].

Исследования показали, что традиционным для этого района было пространственное цветовое поле, основанное на контрастах активных насыщенных тонов и оттенках белого, а также на нюансных сочетаниях разбеленных цветов. Следует особо отметить роль золота в исторической полихромии улицы Варварки. Золоченые купола и детали множества церквей и колоколен в прошлом создавали над этой частью Москвы видимое издалека «золотое марево» [86].

---

[84] Там же. С.195.
[85] Там же. С. 198.
[86] Там же. С. 199.

Авторы проекта «Зарядье» использовали колористику в создании цельного образа своего объекта в дневное время. Они, видимо, хотели избежать раздражающей многословной пестроты в достижении цветового контакта своего парка и окружающего исторического архитектурного контекста [87]. (рис. 92)

Интересны своим полихромным решением улицы и площади больших городов. Так, пространство станции метро «Amsterdam Bijlmer Arena» в Амстердаме демонстрирует драматический характер, площадь в Копенгагене с обширным набором малых архитектурных форм впечатляет своим цветным мощением, Юго-Восточный прибрежный парк в Барселоне поражает своим масштабным покрытием [88]. (рис. 93-108)

Жан-Филипп Ланкло [89], решая задачи по проектированию колористической среды парижского предместья «Новый Кретей», школы в Обервилье или ряда заводов близ Парижа, выстраивал свои концепции на глубоком анализе культурно-исторических традиций полихромии французских городов. Он представлял, в частности, природные материалы (земля, типы зелени и проч.), делал наброски местности в разные времена года и после тщательного анализа вырабатывал палитры оптимальной цветовой гаммы для каждого района.

Другой известный мастер, Жак Филласье [90], снискавший себе признание в области формирования колористической среды промышленных предприятий, эмпирически пришел к выводу, что архитектуру следует воспринимать как часть окружающего пейзажа. С целью придания пейзажу характерной пластичности он ввел в качестве индивидуального элемента цветовое освещение. Функция пластики цвета, связанная с проблематикой органической взаимосвязи пейзажа и индустриальных форм, была одной из его основных задач.

---

[87] Там же. С. 199.

[88] *Uffelen Ch.,van*. Pedestrian zones. Car-Free Urban Spaces. Salenstein, Switzerland. Braun Publishing AG, 2015. P. 114, 180.

[89] *Ефимов А.В.* Колористика города. М.: Стройиздат, 1990. С. 94.

[90] Там же. С. 100.

Бернар Лассюс [91] пришел к выводу, что цвет, несмотря на свою насыщенность, иногда перестает восприниматься. Всеобщая полихромия может привести к такой же серости и бесцветности, как и ее отсутствие. Активным средством художественного формирования цветовой среды становится для него «зеленая архитектура». Его опыты с композициями, состоящими из зелени и цветов, способными декорировать фасады жилых домов, опираются на традиции южных городов.

Известно, что архитектурная полихромия проявляет пластику фасадов зданий, создает визуально новую форму или ее новый ритм, расставляет новые акценты в средовом контексте города. Полихромия архитектуры имеет возможность изменить масштаб архитектуры и предложить ее новую визуальную трактовку, особенно для маловыразительных типовых сооружений.

В первые советские годы в России художники использовали приемы, создававшие остроконфликтное сочетание цвето-графического декора с тектоникой зданий с целью создания оригинального художественного образа. Декор выступал как автономная художественная система, которая как бы накладывалась на другую — архитектоническую. Исследуя работы авторов той эпохи, можно сказать, что самый сильный художественный эффект возникал в том случае, когда две системы контрастировали друг с другом. Примером художественного конфликта между оформительской структурой и архитектурным массивом является дом Моссельпрома в Москве (архитектор Н. Струкова) [92]. (рис. 109)

В этом произведении использован новый принцип взаимосвязи бездекоративных объектов архитектуры и привнесенной цветографической структуры, которую сегодня мы называем суперграфикой. Суперграфика как самостоятельная сфера цветографического творчества, основанная на возможностях формообразующего действия полихромии и графических средств, направила свои

---

[91] *Lassus Bernard.* https://www.bernard-lassus.com (дата обращения: 29.10.2020).

[92] Подробнее в статье: *Алиева Р.И.* Суперграфика и стрит-арт как наследие авангардных художественных течений начала XX века // Пространство ВХУТЕМАС в мировой культуре XX–XXI веков. Сб. ст. по мат. междунар. науч. конф.-форума. М.: МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова, РАХ, Московский политехнический университет, 2020. С. 482.

усилия на художественно-пластическое преобразование архитектуры и других материальных объектов городской среды. Суперграфика прочно завоевала место художественного средства в творчестве выдающихся профессионалов архитектурного дизайна. Она в кратчайшие сроки приобрела популярность, постепенно развившись до самостоятельного вида пластического искусства [93].

Показательным примером служат объемы выходов вертикальных коммуникаций (технические надстройки и вентиляционные дефлекторы), расположенные на эксплуатируемых крышах торгового центра в парижском пригороде Кретей. Эти объекты, подчеркнутые насыщенной цветовой суперграфикой, выполняют роль пространственных ориентиров для парковки транспорта и одновременно рассчитаны на восприятие с нижнего пешеходного уровня прилегающих к торговому центру кварталов в качестве малых декоративных форм [94].

«В последние десятилетия выявился и был продемонстрирован спектр возможностей суперграфики в архитектуре и малых формах как метода конструирования визуального пространства города. В эпоху современного индустриального строительства суперграфика способна решать задачи формирования смысловой выразительности и эстетической средовой целостности новых комплексов» [95].

Ярким современным примером служит в этом отношении творчество французского художника Патрика Коммеси, который создает иллюзорные опусы в архитектуре. В его работах часто представлены герои фильмов и книг, исторические персонажи, например, на фресках в городе Орек-Сюр-Луар [96]. Фестиваль mural-art под названием «Городской морфогенез», проходивший в 2019 году в микрорайоне Новая Трехгорка подмосковного Одинцово, продемонстрировал, что обычный

---

[93] Там же. С. 482–483.

[94] *Соловьев Н.К., Мержанов Б.* Эстетика технических форм. // Декоративное искусство СССР. — М.: Советский художник, 1981. № 5 (282). С.32.

[95] *Ефимов А.В., Панова Н.Г.* Архитектурная колористика и пластические искусства: монография. 2-Е изд. М.: БуксМАрт, 2019. С. 312.

[96] *Патрик Коммеси.* http://izbrannoe.com/news/iskusstvo/strit-art-kotoryy-nravitsya-vsem-falshivye-fasady-patrika-kommesi (дата обращения: 11.03.2020).

жилой район высотной застройки за месяц может превратиться в музей современного искусства. Авторы из США, Мексики, Италии и России для преображения зданий, мощения, крыши детского сада использовали цвет [97]. (рис. 110–112)

В каждом крупном городе США (Нью-Йорк, Чикаго, Лос-Анджелес) за последние годы образовалось сообщество монументалистов. В 1976 году в Лос-Анджелесе художник и общественный деятель Джудит Бакка основала Центр социальных и общественных художественных ресурсов (SPARC), ориентируясь на социальную деятельность и искусство. За последние тридцать лет программа Джудит Бакка расширилась, чтобы привлечь внимание к сообществу монументалистов в Калифорнийском университете Лос-Анджелеса, где она является профессором, а также городскую молодежь к художественным и образовательным проектам. В 1990 году, тоже в Лос-Анджелесе, местный художник Пол Ботелло создал традиционную акриловую настенную роспись «Объединенные силы», изображающую борьбу между человечеством, технологиями и природой во времена быстрых перемен. Тем самым роспись в Филадельфии «Гордость и прогресс» авторов Энн Нортап и Ларисы Дановиц сохраняет эстетику стен, делая их разнообразными и динамичными [98]. (рис. 113)

Художники стрит-арта представляют альтернативный способ испытать городскую среду, они как бы заново воспринимают общественное пространство, где каждый достоин проживания, переживания и наслаждения. Очевидно, что современные произведения стрит-арта отличаются от того, что до недавнего времени мы могли назвать суперграфикой. К стрит-арту относятся некоммерческие постеры, граффити, трафареты, различные скульптурные инсталляции, арт-объекты, перформансы и т.п. Как правило, эти работы носят социально-политический характер, где важна каждая деталь, мелочь, тень, цвет, линия.

---

[97] Urban Morphogenesis. https://urbanmorphogenesis.ru. (дата обращения: 11.03.2020).

[98] *Fleming R.L* The art of Placemaking. Interpreting Community Through Public Art and Urban Design. Marrell. London, 2007. P. 104–106.

Цель большинства авторов стрит-арта — вовлечь зрителя в диалог и показать разнообразную сюжетную программу. Так, парк Хай-Лайн в Нью-Йорке является одним из центров современного стрит – арта, одной из важнейших черт современной цветовой культуры города. Данный пример показывает, что диапазон возможного взаимодействия сдержанной полихромии города и ярких цветовых пятен парка на основе контраста расширяется.

На психологию зрительного восприятия открытых пространств городской среды существенно влияет вечернее освещение. Однако проектирование освещения улиц, площадей и парков, рассчитанное только на удовлетворение функциональной деятельности человека, часто противоречит его эстетике. Следовательно, предназначение света — это способность решать одновременно как утилитарные, так и эстетические задачи.

В основе световой культуры города лежат законы масштабности, тектоники, ритма и других категорий композиции. Комплексное проектирование улиц, площадей и парков, стремление представить мегаполис как единый организм придает проблематике вечернего освещения особое значение. Самые современные инновационные решения в этой области не нуждаются в энергии. Солнечные светодиодные лампы для ночного освещения и спутниковые смартфоны для обмена мгновенной информации по всему миру — это ключи XXI века для освещения мегаполисов.

Свет является универсальным источником всего человеческого потенциала. После тысячелетий человеческой зависимости от освещения огнем Томас Эдисон продемонстрировал первую коммерчески жизнеспособную электрическую лампу [99]. Он «включил» современную эру неустанно сияющих мегаполисов, начав с Эйфелевой башни в 1889 году. Пролетая в самолете над Нью-Йорком, американский физик-атомщик Ник Холоньяк (тогда молодой исследователь из «General

---

[99] *Цверава Г.К.* Эдисон Томас Алва // Большая советская энциклопедия. Т. 29: Чаган — Экс-ле-Бен. С. 566–567; *Davis L.J.* Fleet Fire: Thomas Edison and the Pioneers of the Electric Revolution. NewYork: Doubleday, 1998; Томас Эдисон. https://www.biography.com/people/thomas-edison-9284349 (дата обращения: 15.04.2020); *Kitsinelis S.* Light Sources: Technologie san d Applications. CRC Press, 2016.

Electric»)[100] подумал, что освещение города требует принципиально иного подхода. В 1960 году он изобрел красный полупроводниковый лазер, который сегодня известен как лазерный диод, в конце XX века нашедший широкое применение в CD- и DVD-проигрывателях и в сотовых телефонах [7].

До конца XIX века живопись в основном изображала свет от солнца и звезд. После появления электрической лампочки инновационные художественные практики сместились с представлений о свете к реалиям света. Художественные произведения стали генераторами изучения света. И начиная с импрессионизма XIX века до пика монохроматической живописи XX века свет утвердился в абсолютном статусе средства живописи. В 1801–1803 годах Томас Юнг предположил, что глаз воспринимает только красный, зеленый и фиолетовый и что различные их сочетания дают все другие цвета. Эта трихроматическая теория и сегодня считается научно доказанной [101].

К концу XIX века высота коммерческих зданий в быстрорастущих городах США взлетела далеко за пределы человеческого масштаба. В феврале 1930 года компания «General Electric» опубликовала отраслевой информационный бюллетень «Архитектура ночи» с целью продвижения на рынке новых стратегий освещения.

В начале 1960-х годов некоторые английские и американские интеллектуалы выступали за более гуманные и чуткие к природе подходы к городскому планированию и развитию. Эта проблематика отражена в трудах: «Образ города» Кевина Линча (1960) [102]; «Безмолвная весна» Рейчел Карсон (1962) — эта публикация положила начало экологическому движению [103]; «Смерть и жизнь великих американских городов» Джейн Джекобс (1961) [104].

---

[100] *Урюпин И.В.* Дженерал электрик» // Большая российская энциклопедия. Т. 8: Григорьев — Динамика. С. 648.

[101] *Gurney H.* Memoir of the life of Thomas Young, M.D., F.R.S. With a catalogue of his works and essays. L.: John & Arthur Arch, 1831; *Peacock G.*Life of Thomas Young: M.D., F.R.S., & c.; and one of the eight foreign associates of the National institute of France. L.: J. Murray, 1855.

[102] *Линч К.* Образ города. М.: Стройиздат, 1982.

[103] *Карсон Р.* Безмолвная весна. М.: Прогресс, 1965.

[104] *Джекобс Дж.* Смерть и жизнь больших американских городов / Пер. Л. Мотылев. М.: Новое издательство, 2011.

Концепции Джекобс игнорировались в течение 60-х годов XX века. Человеческий подход в городском дизайне и общественном освещении стал преобладать с 1970-х. Дизайнеры начали различать живое сценическое освещение, а также стандартное техническое освещение. С продолжающейся эволюцией светодиодов и других полупроводниковых систем, новый цифровой язык света развивается (Ritter, 2006). После 1960-х годов бум в международном туризме способствовал созданию пространственной среды городских историко-культурных центров с целью проектирования их собственной индивидуальности. Генеральные планы городского освещения включают стратегии обеспечения безопасности, идентичности, престижа, рекламных вывесок, борьбы с загрязнением окружающей среды. Новое осветительное оборудование и методы проектирования обеспечивают эстетическую интеграцию освещения в чутких к природе зонах, вызывают тонкие эмоциональные переживания. Светодиодная технология позволяет создавать различные световые сцены в течение годового цикла.

Сегодня наиболее преобразующая технология света включает в себя люминесцентные диоды, светодиоды (LED). Если электрический ток протекает через диоды, они излучают свет, а это означает, что светодиоды в основном вызывают электролюминесценцию, как, например, «Танцующие тротуары» на площади Суонси в Уэльсе. Меняющие цвет полосы расположены по диагонали планшета. Эти светодиодные ленты Philips Color Kinetics RGB, разработанные британским художником по свету Питером Финком, плотно инкрустированы покрытием из темной гранитной сетки. Они разделяют площадь на отсеки, активируемые датчиками движения. (рис. 114-116)

Площадь в Барселоне (Plaça de les Glòries), в совокупности с культовой и меняющей цвет башней Агбар и Музеем дизайна, представляет собой игровую площадку с голосовым управлением. Из установленной на шесте трубы раздаются крики «bruum ruum!», белые светодиодные светильники по краям квадратных плит направляют пешеходов, помогая им ориентироваться в темное время суток.
(рис. 117-119)

Таким образом, яркое техническое освещение необходимо во многих крупных городах, особенно для обеспечения безопасности пешеходов на улицах, площадях и парках. Новой границей экоэффективного освещения в больших городах является интеллектуальная энергосистема, которая позволяет распределять электроэнергию между пользователями в локальных соседних сетях, стратегия, позволяющая минимизировать потери электроэнергии на больших расстояниях. «Мегаполисы меняются от чисто функциональных организаций к очагам цвета, света, движения и звука. Это города мечты. Они больше не изобретены и не используются как простые туристические достопримечательности, а являются естественной средой обитания цифровых технологий. Это места — декорации для самопрезентации, движущиеся стихи света, места, где свет и тень смещаются, как движущиеся буквенные блоки» [105].

1.4. Идентичность среды исторического города; бренд территорий

В разделе представлены теоретические исследования и примеры художественно-проектных разработок темы идентичности как системы, порождающей и определяющей образы и качество городской среды. Выявлены специфические особенности образа города как систем культурной идентификации, рассмотрены вопросы формирования комфортной среды больших городов как особой формы повышения качества жизни и создания имиджей урбанизированных территорий.

Города, возникшие в разные исторические времена при различных условиях и ставшие нашим естественным окружением, имеют свой неповторимый вид. Каждое столетие, смена эпох и стилей, школ и парадигм оставляют своеобразный отпечаток в облике города, формируя его историческую ткань. Городская среда постоянно трансформируется в соответствии с потребностями общества и отражает его эстетические, культурные, экономические и другие воззрения. Эти изменения

---

[105] *Jackson D.* Superlux: Smart Light Art, Design and Architecture for Cities. Thames &Hudson Ltd, 181A Hight Holborn, 2015.

обуславливают ее развитие, но при этом в архитектуре неизбежно возникает противостояние «нового» и «старого», «исторического» и «современного». Зачастую исторический центр, как и любая исторически сложившаяся часть города, является культурным центром. На этой территории, как правило, сосредоточены выдающиеся монументы, принадлежащие к различным эпохам и стилям, а также основные городские ансамбли. Подробно об этом пишет Вячеслав Глазычев [106].

Современные агломерации — это смешение исторических и современных архитектурных объектов различных стилей со своим предметным наполнением, сооружениями всевозможных форм и размеров. Изменения в жизни общества существенно меняют облик городской среды. Сегодня наиболее активны тенденции увеличения и трансформации объектов, возникших при создании дополнительных условий для отдыха и развлечений горожан. Это улицы, площади, городские парки и другие локации кратковременного пребывания, которые делают городскую среду комфортной, наполненной разнородными функциями.

Преобразование окружающей среды происходит на основе социальных, экономических и научно-технических изменений и должно включать совершенствование как историко-культурную преемственность, основанную на активном использовании объектов культурного наследия и принципов формирования исторической среды — идентичности [107].

Специалисты неоднократно задавали вопрос: «Стоит ли придерживаться исторической преемственности, идентичности или нужно творить современную футуристическую архитектуру?» Так, на рубеже XX века австрийский архитектор и теоретик Камилло Зитте начал рассматривать город в историческом контексте. «Историческая среда для К. Зитте на удивление прекрасна, однако он постоянно повторяет, что достоинства прошлого нельзя механически перенести на современность, нельзя имитировать. Отстаивая тезис о необходимости сохранения гуманистических ценностей в городской среде, он подчеркивает, что не может быть

---

[106] *Глазычев В*. Урбанистика. М.: Европа, 2008. Часть 3. С. 40–46.

[107] *Иконников А.В., Михайловский Е.В., Лавров В.А. и др*. Историко-архитектурное наследие и современный город (обзор). М.: ЦНТИ по гражданскому строительству и архитектуре, 1973. С. 16–24.

универсальной модели для прямого подражания. Сохранение преемственности в пространстве и во времени возможно лишь на основе тонкого художественного чутья» [108]. Идеи К. Зитте разделяли В. Хегеманн, Р. Анвин, П. Геддес, Г. Джованни и многие другие.

Вышеназванные архитекторы, градостроители и теоретики проецировали современный исторический город в будущее, создавая тем самым преемственность эпох. Они считали памятники архитектуры и историческую городскую ткань основой современного городского дизайна. Город представлялся постоянно развивающимся организмом. Архитектор видел свою задачу в соединении функциональности и эстетики. Появились программно-аналитические методы, которые именовались в Европе «общественным искусством» или «искусством в городской среде» («artpublic», «arturban», «civicart»), а в Америке — «движением за красоту города».

Однако важность этих взглядов и методов не признавалась антиисторическими и функционалистическими подходами модернистов, утверждающих свои позиции в эпоху становления модернизма (первая половина XX века) и последующих течений (вторая половина XX века — наши дни). Архитекторы имели противоположные позиции по поводу развития мировой архитектуры. Модернизм получили широкое распространение и развитие в Европе и США, который основывался на обновлении форм и конструкций, а также на отказе от стилей прошлого, последующие отказывались от идей модернизма, заменив модернистскую форму антиформой, игрой, случайностью и анархией. Современные течения следовали тенденции «погони за новизной», что породило отторжение и разрушение многих исторических традиций архитектуры.

В первой половине XX века появлялись многочисленные манифесты архитекторов, провозглашавшие полный отказ от идеалов прошлого или

---

[108] *Зитте К.* Художественные основы градостроительства / Пер. с нем. Я. Крастиньша. М.: Стройиздат, 1993. С. 16.

необходимость формообразования, основанного на преобразовании исторических принципов проектирования и строительства [109].

В манифесте футуристической архитектуры (1914) итальянский архитектор Антонио Сант'Элиа утверждал, что здания и города должны выстраиваться из современных материалов и соответствовать духу своего времени. Футуристическая архитектура, по мнению Сант'Элиа, «не может быть покорна ни одному закону исторической преемственности» и «она должна быть новой, как новое состояние нашей души» [110]. Таким образом, архитектор призывал к сокрушению того, что представлялось ему как нелепое и тяжелое: традиции, стиль, эстетика и пропорции, — а также говорил о создании новых форм, линий, гармонии архитектурных объемов, соответствующих специфическим условиям современной жизни и новому мировосприятию, что могло стать эстетической ценностью нового времени.

Менее радикальной точки зрения придерживалась группа из семи молодых итальянских архитекторов, называвшихся «Gruppo 7». Члены группы опубликовали манифест (1926) первого итальянского рационализма, предлагая синтез и взаимодействие различных видов искусства; по их убеждению, этот процесс будет способствовать созданию собственного стиля. Участники «Gruppo 7» пропагандировали современную архитектуру, ориентированную на логику и рациональное начало, однако в отличие от Сант'Элиа они полагали: «Между нашим прошлым и нашим настоящим нет несовместимости. Мы не хотим рвать с традицией: она принимает новые формы, под которыми ее и узнают <…> Тот самый классический субстрат, дух традиции (не просто классические формы, в которых только и видят традицию, а именно дух) так глубок в Италии, что естественно и как бы автоматически новая архитектура должна будет сохранить след типически нашего. И в этом огромная сила, поскольку традиция не исчезает, но меняет

---

[109] *Агишева С.Т., Мубаракшина Ф.Д.* Проблемы развития современной архитектуры в исторически сложившейся среде города // Известия КГАСУ. 2013. № 4 (26). С. 10.

[110] *Сант'Элиа А.* Манифест футуристической архитектуры. 1914 г. (перевод с ит.А.Г. Вяземцевой по тексту: Manifesto d' architecttura futuristia. Milano. 1914);https://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569773 (дата обращения: 04.07.2020).

облик» [111]. Данная идеология основывалась на концепции, позволяющей добиться национальных черт при условии отказа от индивидуальной архитектуры и только из сплавления всех тенденций в одно-единственное русло. С помощью метода «отбора» может возникнуть архитектура, способная сохранить в каждой стране национальный характер, несмотря на свою абсолютную современность.

Концепция реставрации античного культурного наследия стала складываться в Европе еще в XVIII веке. По отношению к частично сохранившимся памятникам Средних веков и Возрождения в Европе XIX века применялся метод стилистической реставрации. В начале XX века его сменил метод археологической реставрации и анастилоз [112]. Родоначальницей научного подхода в сохранении памятников культурного наследия в России стала графиня П.С. Уварова.

В РСФСР–СССР в 1917–1928 годы отношение к культурному наследию формировалось под влиянием Ивана Жолтовского: «Москву надо перестроить так, чтобы она стала художественно-осмысленным, удобным для человека городом. Для этого <...> использовать все великое и мудрое, что было создано человечеством на протяжении многих веков» [113]. После переноса столицы в Москву архитекторы, реставраторы и искусствоведы составили опись архитектурных памятников, чтобы в дальнейшем использовать эту информацию не только для реставрации, но и при разработке генпланов. Профессионалы думали о том, как «классифицировать наследие не только как “вещь в себе”, как объекты наследия включить в будущие планы по преобразованию города» [114].

В период с1935 по 1950 год масштабная реконструкция Москвы по Генплану 1935 года привела к исчезновению ряда исторических комплексов, мешавших созданию новой градостроительной структуры столицы: Казанский собор на

---

[111] «Gruppo 7» об архитектуре. Первый манифест итальянского рационализма / Пер. А.Г. Вяземцевой по: Il Gruppo «7». (Ristampe) // Quadrante. № 23. Marzo 1935. P. 22–24; https://archi.ru/lib/e_publication.html?id=1850569824 (дата обращения: 04.07.2020).

[112] Анастилоз — метод реставрации, который заключается в воссоздании разрушенного памятника из его отдельных частей.

[113] *Жолтовский И.В*. Проекты и постройки / Вступ. ст. Г.Д. Ощепков. М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1955. С. 92.

[114] *Смирнов Ф*. Векторы будущего. Интервью с руководителем Департамента культурного наследия города Москвы А.А. Емельяновым // Московское наследие. 2018. № 1 (55). С. 4–13.

Красной площади, палаты Голицына, церковь Параскевы Пятницы в Охотном ряду, Китайгородская стена, Сухаревская башня и многие другие памятники были снесены.

После Второй мировой войны Россия и Европа занялись восстановлением городов. В СССР реставрация велась методом in sity [115], ставшим популярным в Европе в 1960–1970-х годах. Воссозданные памятники, в особенности комплексы, формировали общественные пешеходные пространства. Советские реставраторы занимали твердую позицию: «Восстановить можно лишь такой памятник, который сохранил в натуре следы изначального образа, бесспорно подтвержденные подробными обследованиями» [116].

В Генеральном плане развития Москвы 1971 года на период 1985–1990 годов были предусмотрены мероприятия по программе сохранения природного и культурного наследия и включения его в городскую структуру, что должно было соблюсти историческую преемственность и сберечь самобытность Москвы. Главный архитектор города Михаил Посохин писал: «Москва, непрерывно совершенствуясь, сохранит свой особый характер и будет ярким выражением идей нашей эпохи, ибо она развивается по научно обоснованному плану, оберегая ценности прошлого, приумножая их новыми свершениями и передавая творческую эстафету потомкам» [117].

В Европе конца 1950-х — середины 1970-х годов преобладал модернистский подход в реконструкции городов. На первый план выдвинулись принципы разумной упорядоченности планировочной структуры и рациональной организации городской среды. «Основным методом реконструкции в Европе стало активное вмешательство в исторические территории городов, реализация крупных проектов, меняющих привычный облик городского центра. Это градостроительная агрессия вызвала

---

[115] Incity (лат. «на месте») — сохранение памятника на месте постоянного размещения. Противоположный in city способ сохранения — перенос памятника.

[116] *Торопов С.А*. Памятники архитектуры и методы их реставрации // Городское хозяйство Москвы. 1947. № 5. С. 26–37.

[117] *Ткаченко С.* Один век московского градостроительства. В 2 т. Книга первая, Москва советская. М.: Прогресс-Традиция, 2019. С. 211–215.

ответную реакцию общества и профессионалов. В 1962 году ЮНЕСКО выпустил рекомендации “О сохранении красоты и характера пейзажей и местностей”» [118].

В США в начале 1960-х годов также возникло движение за сохранение исторических памятников, «которое, будучи весьма элитарным, отстаивало “мир, который мы потеряли”. Под началом архитекторов и критиков, занимавшихся городским планированием, участники движения сосредоточились на достопримечательностях как ключевых зданиях материальной культуры города и символах духовности, которую уничтожила модернистская архитектура. Многие из защищаемых ими построек были общественными зданиями, построенными знаменитыми архитекторами. Со временем представление о том, что старые здания являются материальным выражением культуры городов, распространилось и на жилые кварталы с их менее значимыми архитектурными образцами. Распространением историко-охранного этноса оправдывается перемещение представителей среднего класса из одного района в другой и повышение цен на недвижимость в результате джентрификации [119]. Этот процесс совпал со становлением новой концепции городского развития, ключевыми понятиями которой стали децентрализация и местное самоуправление. Таким образом, охрана исторических зданий стала и целью мобилизации масс на низшем уровне, и средством формирования местной идентичности» [120].

Леон Баттиста Альберти в трактате «Десять книг об архитектуре» писал: «А те, кто строили в наши времена, прельщались скорее новыми безумствами суетности, чем прекраснейшими чертами прославленных произведений. Посему, и этого никто отрицать не будет, вскоре эта <…> отрасль жизни и познания

---

[118] Там же. С. 298.

[119] Джентрификация — термин, предложенный британским социологом Рут Гласс для описания процесса, в результате которого бедняки вытеснялись из некоторых частей Лондона, где впоследствии создавались некое гетто для представителей высшего класса.

[120] *Зукин Ш.* Культуры городов. М.: НЛО, 1999. С. 103.

совершенно погибнет…» [121]. Сегодня это высказывание, относящееся к середине XV столетия, звучит вполне современно.

Преобразование жизненной среды человечеством, по мнению профессора Дмитрия Швидковского, представляется более чем печальным. «Утрата зримой красоты — несомненно, одно из самых заметных глобальных изменений окружающего нас мира. Это происходит повсеместно, в каждой стране. Естественно, что в отношении природного ландшафта и облика исторического города России мы воспринимаем подобные явления особенно остро» [122].

Почти во всех регионах России происходит исчезновение традиционной застройки. «Исторические города не в состоянии сохранить свой облик, передающий память человечества, и одновременно принять в себя произведения последней архитектурной моды. Компромисс здесь, увы, вряд ли может быть достигнут. С одной стороны, очевидно, что принципы “Венецианской хартии” [123], определявшие три десятилетия баланс старого и нового в исторической среде <…> престали действовать. С другой — пока трудно увидеть иной выход из существующей ситуации, кроме выделения анклавов прошлого как своего рода “островов культуры” в вырвавшейся из рамок всех цивилизованных норм коммерческой застройки <…> Изменения, произошедшие на рубеже тысячелетий, затрагивают не только архитектуру, но и человеческую культуру в целом<…> Встает вопрос, сохраняются ли вообще связи между традиционным искусством и самыми современными формами художественного творчества? Очень многие сегодня отвечают на такой вопрос отрицательно» [124].

---

[121] *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве: В 2 т. М., 1935–1937. Т. I. Десять книг о зодчестве в переводе В.П. Зубова и Фрагмент анонимной биографии в переводе Ф.А. Петровского. —MCMXXXV. — XXIX. С. 175.

[122] *Швидковский Д.О.* От мегалита до мегаполиса: очерки истории архитектуры и градостроительства. М.: Архитектура-С, 2009. С. 220.

[123] Венецианская хартия — документ Международного Совета по охране памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС), принятый в 1964 г. и с тех пор определяющий международные нормы в области реставрации и реконструкции исторических зданий, городов и ландшафтных комплексов.

[124] *Швидковский Д.О.* От мегалита до мегаполиса»: очерки истории архитектуры и градостроительства. М.: «Архитектура-С», 2009. С.200, 222 – 223.

Компенсацией процессов унификации и разрушения исторически сложившейся городской среды часто служат декоративные объекты, скульптура, малые архитектурные формы. По мнению Шарон Зукин, «культура способна создавать образ города и влиять на его восприятие. Особенно это стало возможным при развитии современных городов <…> Горожане создают образы, тем самым формируя коллективную идентичность» [125]. В историческом центре Москвы есть произведения искусства, которые уже давно стали визитной карточкой того или иного общественного пространства и отражают историю города. Это своего рода композиционные и смысловые ядра, определяющие семантические особенности городского пространства. К примеру, на Пушкинской площади в Москве установлен памятник А.С. Пушкину работы А.М. Опекушина [126], памятник Булату Окуджаве — на пересечении Плотникова переулка и Арбата скульптора Г. Франгуляна. В большинстве случаев объекты искусства подчиняют себе окружающее пространство. Пример тому — скульптуры Ж. Тэнгли и Н. Де Сен-Фалль на площади Игоря Стравинского в Париже; скульптура Ричарда Серра «Tilted Ark» на Федерал-плаза в Нью-Йорке; установленный в 1969 году на территории Сигрэм-Билдинг мобиль «Ordinary» Александра Колдера и в 1998-м — скульптура «Light Up» Тони Смита. (рис. 120-125)

Архитектор Франсиско Мангадо добился на мадридской Пласа-де-Дали равновесия между архитектурой и искусством. Одной из главных задач Мандаго было сохранение художественного содержания площади, поэтому он решил добавить к уже существующим работам Дали (скульптуры «Посвящение Исааку Ньютону» и «Дольмен») специально созданные произведения скульптора Франсеска Торреса. Самое заметное из них — бронзовая «Тысячелетняя олива», через поры в стволе которой сочится вода. (рис. 126-128)

Цель пластических искусств состоит в том, чтобы создать объекты, которые могут питать и поддерживать конкретное место в исторической среде города.

---

[125] *Зукин Ш.* Культуры городов. М.: НЛО, 1999. С. 11.

[126] *Крейн А.З.* Рукотворный памятник (1880–1980). К столетию открытия в Москве памятника Александру Сергеевичу Пушкину работы А.М. Опекушина / Худ. В.В. Кошмин. М.: Советская Россия, 1980. — 48 [32] с.

В процессе достижения цели необходимо восстановить подлинное ощущение «духа места». Чтобы достичь образ места и сохранить его, нам нужно подтвердить возросшее чувство идентичности в старой и новой среде города. Петр Вайль описывает улицы, дома, комнаты, мужчин, женщин, воспроизводит разговоры. «Чувство места — не просто сумма литературных, художественных ассоциаций, смешанных с личными впечатлениями. Речь идет об уникальном переживании автора, передающемся читателю» [127].

Среда конкретного фрагмента исторического города обладает «духом места». Создаваемый объект не может существовать вне места, которое всегда имеет историю, обладает индивидуальным характером, собственной идентичностью. При этом важно понимать, что новая форма или средовой ансамбль могут изменить место, придать характеру среды неповторимость и знаковость. По мнению итальянского архитектора Чино Дзукки [128], автора проекта загородного парка Сан-Донади Пьяве в Венеции, «понятие места отличает архитектуру от других искусств. Литература, живопись, музыка являются “автономными” продуктами и не определяются каким-то особенным контекстом <…> У мест, как и у людей, есть характер. То, чем мы являемся, — это плод взаимодействия генетического отпечатка и жизненного опыта. Так и характер места — это сумма его изначальной “геологической” конфигурации и наслоение последующих трансформаций» [129]. При этом важно понимать, что новая форма или средовой ансамбль могут изменить это место, придать характеру среды неповторимость и знаковость.

«Дух места» формируется в нашем сознании сочетанием предметно-пространственных отношений, городских и ландшафтных картин. Таким местом, несомненно, является «Архстояние» в селе Николо-Ленивец Калужской области, место, которое является «мистическим» и очень давно притягивает архитекторов и дизайнеров для создания различных объектов: малых архитектурных форм,

---

[127] *Вайль П.* Гений места. М.: Ко Либри, 2006. С. 297.

[128] *Чино Дзукки.* https://archi.ru/architects/world/10303/chino-dzukki (дата обращения: 07.06.2020).

[129] *Бродский А.* Дух города не исчезает — он просачивается сквозь щели, уходит в подвалы… //SPEECH: geniusloci / дух места. 2012. № 9. С. 18.

инсталляций, скульптур и т.п. Автор павильона «Ротонда» Александр Бродский говорит: «…Поле — это совсем другое место. Но это то же место, обладающее какими-то собственными ярко выраженными особенностями» [130]. (рис. 129)

Смысл артефактов Франциско Инфанте и Нонны Горюновой — «Жизнь треугольника», «Зимний квадрат», «Странствия квадрата», «Круг» — оценивается по-разному в зависимости от традиции и географии. Инфанте и Горюнова ищут характерные ландшафты (Россия, Украина, Шотландия, Италия, Испания, Япония), в которых настройка звучания их артефактов происходит по законам местной культуры. «Каждый раз они выявляют особенность genius loci и делают это чутко и нередко с иронией. Они утверждают, что конечным результатом физических и художественных процессов является исчезновение, сведение к нулю и бесконечности. Горюнову и Инфанте привлекает безграничное пространство как обязательное условие возникновения бесконечности», — пишут арт-критики Джон Боулт и Николетта Мислер» [131]. (рис. 130-133)

Борис Подрекка убежден, «что у современных людей есть потребность в социуме, в чувстве принадлежности к какому-то сообществу, в востребованности. И эту потребность в социализации, в непосредственном участии в жизни и общении всегда удовлетворяли площади», где очень важны ее «дух» и ее материальность [132].

В настоящее время градостроительство, учитывающее создание площадей, развито как никогда. Примечательным событием, продемонстрировавшим родство градостроительства и площади, стала выставка «Новый урбанизм. Европейский город в XXI веке» (Архитектурный музей Франкфурта, конец 2008 — начало 2009). Это родство показано и в статье Херальда Боденштатца, посвященной ревитализации исторических центров европейских городов: «Реконструкция центров в наши дни служит инсценированию традиции и инновации. Крупный европейский город должен сегодня в концентрированной форме отражать историю

---

[130] Там же. С. 221.

[131] *Ефимов А.В.* Цвет + форма. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт). М.: БуксМАрт, 2014. С. 536.

[132] *Шипова И.* Пространство ментальной эстетики. SPEECH: площадь/square. № 3. 2009. С. 215.

и специфические местные особенности, т.е. собственную уникальность. В то же время он должен демонстрировать устремленность в будущее и инновативность как потенциал для дальнейшего развития» [133].

Когда в 1974 году в историческом центре Нового Орлеана началось строительство Пьяццад'Италия Чарльза Мура, отношение к ней было самое противоречивое, но архитекторы и критики восславили ее как ранний памятник постмодернистского городского дизайна. Он сочетает в себе все пять классических архитектурных стилей (каждый — в своем материале): дорический, ионический, тосканский, коринфский и композитный. Пьяцца напоминает традиционную итальянскую площадь с фонтанами и бассейнами в форме плана Италии, образующими основу площади [134].

Испанский архитектор Рикардо Бофилл предложил в те же годы совершенно иную площадь-сцену, решенную чисто архитектурными средствами. В пригородах Парижа Сержи-Понтуаз и Сен-Кантен-ан-Ивелин он спроектировал гигантские кварталы социального жилья в псевдоклассических и барочных формах. Это монументальные микрорайоны с симметричными осевыми композициями, разделенные фонтанами, площадями и аллеями и рассчитанные на пешие прогулки.

В связи с подготовкой к Олимпиаде 1992 года Барселона пережила настоящий бум восстановления городских пространств. Так, в историческом центре «Barriogotico» в 1995 году открылся Музей современного искусства (проект Ричарда Майера), получивший каменную аванплощадь. Это свободное пространство внутри тесно застроенного исторического центра особенно любимо молодежью и скейт-бордистами.

Исследуя проблематику градостроительной реабилитации московских площадей, Елена Никулина утверждает, «что трагедия Москвы прежде всего в активности преобразовательных процессов в социальной сфере и, как следствие, в трудоустройстве, в непоследовательности этих преобразований во времени,

---

[133] *Bodenscharts H.* The Contres of major European cities in a state of transition. New Urbanity. DAM, 2008. P. 22.

[134] *Патерсон S.* «Bellisimo! Новый Орлеан иитальянское сообщество и Piazzad'Italia». Сент-Чарльз-авеню. Март 2009. https://www.myneworleans.com/bellisimo (дата обращения: 22.06.2020).

отразившихся на генеральном плане столицы. На протяжении нескольких веков город лихорадочно видоизменялся. При этом планируемые мероприятия отчасти не доводились до конца, запаздывали во времени.<…> Изменение геометрии земли Манежной площади, активное благоустройство и скульптурное оформление, появление крупных объемов вентиляционных шахт привело к практически полному уничтожению пространства площади <…> Стремление инвесторов разместить в городской структуре центра Москвы как можно больше коммерчески выгодных крупных торговых и офисных зданий привело к полному исчезновению площади Курского вокзала» [135].

Основной сюжет «Смерти и жизни аутентичных городских пространств» Шарон Зукин — трансформация городской жизни под давлением крупного капитала, делающего все крупные города похожими друг на друга и вытесняющего из них образы жизни, которые не вписываются в рынок. Зукин полагает, что сохранить и расширить островки аутентичности под напором вездесущей «урбанины», то есть джентрификации, можно лишь за счет коллективных действий локальных сообществ, защищающих свое право на город [136].

По мере джентрификации городов образованные горожане стали высоко ценить то, что они считают «аутентичной» городской жизнью: стареющие здания, художественные галереи, небольшие бутики, фермерские рынки, этнические рестораны, старожилы. Они символизируют аутентичность места в противопоставление грубой стандартизации пригородов и городских окраин. Ш. Зукин рассматривает экономическую и социальную эволюцию шести архетипических районов Нью-Йорка: Уильямсбурга, Гарлема, Ист-Виллиджа, Юнион-сквер, Ред-Хука, общественных садов, а также историю первого в городе магазина IKEA и площадки Всемирного торгового центра. Она полагает, что для последователей Дж. Джекобс подобная трансформация — это извращение сути

---

[135] *Никулина Е.* Эволюция как разрушение архитектурной формы //SPEECH: площадь/square. 2009. № 3. С.143–-150.

[136] *Зукин Ш.* Обнаженный город. Смерть и жизнь аутентичных городских пространств / Пер. с англ. А. Лазарева и Н. Эдельмана; под науч. ред. В. Данилова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 188.

города. Как и Джекобс, Зукин анализирует, что именно придает районам местный колорит, и при этом утверждает, что со временем акцент на своеобразии и самобытности становится инструментом, который экономические элиты используют для взвинчивания цен на жилье. Ш. Зукин объясняет, как наше желание потреблять аутентичный опыт стало главной силой, делающей города более закрытыми и элитарными [137].

Таким образом, исследование открытых пространств Нью-Йорка показало, «что аутентичность пространств отражает уровни управления — от социальных норм политического контроля и финансовых инвестиций до метасоциальных норм гражданства и национальной идентичности. Общедоступный парк — отнюдь не только озелененная территория и деревянные скамейки. За возникающим в нем ощущением “идентичности” стоят местная культура и государственная власть» [138].

Британский писатель и историк Дэвид Каннадин [139] заметил, что «столетие не может начаться, пока те, кто родился в прошлом столетии, не умрут» [140]. Это означает две вещи: у века нет твердых границ, а люди носят с собой исторический багаж прошлого. Второе особенно верно в отношении архитекторов и дизайнеров среды, чей исторический багаж может включать многие событийные отголоски прошлого. Если мы не можем понять культурный контекст, мы не сможем понять место. Примером этого утверждения служат городские и ландшафтные парки со своей историей, неповторимой предметной наполненностью. Многие из них являются визитной карточкой города, представляя собой самостоятельный акцентно-доминантный строй, выражающий творческое содружество архитекторов и дизайнеров. К примеру, на северо-востоке Парижа находится Парк де ла Виллетт с малыми формами Б. Чуми [141]; парк Андре Ситроена [142] рассматривался как

---

[137] Там же. С. 189–193.

[138] Там же.

[139] *Дэвид Каннадин.* https://history.princeton.edu/people/david-n-cannadine (дата обращения: 07.06.2020).

[140] *Cannadine D*. «How do you Write the Nineteenth Century»? Seminar at the Institute of Historical Research. London, 30 November 2000.

[141] *Neal P*. Park de la Villette // Landscape Design. 1988. February. P. 30–34.

[142] Парк Андре Ситроена. https://www.gardener.ru/gap/garden_guide/page340.php (дата обращения: 07.06.2020); Бернар Чуми. http://www .tschumi. com (дата обращения: 07.06.2020).

механизм стимулирования возрождения городов; Эмшер-парк [143] в Германии к началу 1990-х годов оказался перед проблемой восстановления экологии исторически сложившейся территории; парк Хуана Миро [144] соединяет открытые пространства в горных хребтах, идущих параллельно побережью. В пространстве парка расположены скульптуры: «Женщина и птица» Миро, «Нептун» Мануэля Фукса (1881), «Альт-рапсодия» Энтони Каро (1985) и др. (рис. 134 -138)

Центральный парк в Нью-Йорке — один из крупнейших в США. Проект парка был разработан архитекторами Фредериком Олмстедом и Калвертом Воксом. По поводу этого исторического места высказался Эдвард Дж. Ливайн: «Большой и общедоступный парк хотя и потребует средств, но при этом облагородит, сделает культурным национальный характер, воспитает любовь к сельской красоте <…> в таком парке жители будут кататься на повозках, верхом на лошадях<…> и на время забудут грохот мостовой и ослепительный блеск кирпичных стен» [145].

Д.О. Швидковский отмечает, — «видимо, главное, что должно стать основой художественного воспитания тех, кто будет преобразовывать дальше жизненную среду человечества, — уважение к прошлому. Это включает не только памятники древнего искусства, не только старые церкви и парки, но и экологическую основу мира, традиции осмысления окружающего пространства <…> Чтобы выразить идеи экологического сохранения и воспроизводства жизненной среды, дизайнеры должны будут воспринимать “охранительное” отношение к истории <…> Уважение к традициям существования человечества на нашей планете может быть привито лишь последовательным их изучением, постепенным овладением видением формы, чувством пластики, ощущениями ритмов, заключенных в памятниках прошлого и природном пейзаже <…> Архитектура должна идти вперед, непрестанно оглядываясь назад, в глубину памяти человечества и природы» [146].

---

[143] Научиться договариваться: Эмшер-парк. https://stnmedia.ru/mag/september-2013/17793 (дата обращения: 07.06.2020).

[144] Parc Joan Miró. http://www.aviewoncities.com/barcelona/parcjoanmiro.htm (дата обращения 15.06.2020).

[145] *Levine E.J.* Central park. Arcadia Publishing. P. 10.

[146] *Швидковский Д.О.* «От мегалита до мегаполиса»: очерки истории архитектуры и градостроительства. – М.: «Архитектура-С», 2009. С. 226-228.

Сегодня проектирование новых открытых пространств в историческом центре города — скорее исключение из правил. В исторической застройке городских центров чаще всего речь идет о ревитализации пришедших в упадок пространств, о придании им нового имиджа и статуса, о создании комфортабельной для жителей города и туристов среды обитания. Происходит замещение внутреннего и внешнего: находящееся снаружи, вне зданий — улицы, площади и парки — являются одновременно внутренним пространством города, пространством для жизни. «Чтобы вернуться к прежнему знанию и умению, необходим прежде всего общий подъем искусства и прежнее слияние его с жизнью <…> Ознакомление с прошлым теперь важно не только для возможности перехода к лучшему будущему, но и для сохранения того старого, что может послужить зародышем новых прекрасных творений», — отмечает Владимир Курбатов [147].

В наше время существенно модернизируется среда исторического города. Привычные для XX века приемы проектирования городской среды, монументально-декоративных форм сменяются многочисленными приемами развития современных городов — бренд территории. Архитекторы и дизайнеры, работающие над городским пространством, добиваются решения проблемы путем отбора новых средств, выявлять совокупность их действия, чтобы создать визуальный каркас будущего произведения. Идентификационные знаки и системы, интерактивные световые инсталляции и медиафасады — современный способ идентификации места, способ повышения художественной привлекательности и создания образа урбанизированных территорий.

Теоретические и практические аспекты создания бренда территорий исследовали многие ученые. Так, вопросы маркетинга территорий освещены в работах Ф. Котлера, К. Асплунда, И. Рейна, Д. Хайдера [148], представивших свою концепцию, согласно которой в современном обществе горожане становятся

---

[147] *Курбатов В.Я.* Сады и парки: История и теория садового искусства. Петроград: Т-во М.О. Вольф, 1916. С. 2.

[148] *Котлер Ф., Асплунд К., Рейн И., Хайдер Д.* Маркетинг городов. Привлечение инвестиций, предприятий, жителей и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы. СПб.: Стокгольмская школа экономики, 2005.

потребителями, а территории (города, регионы и страны) — товарами. Исследования Михалиса Каваратциса доказывают, что бренд территории определяется как плановое изображение бренда города, и это представляет проблему для городских в усилиях городов презентовать себя в ответ на все более жесткую конкуренцию в контексте глобализационной культуры [149]. Отечественные авторы также исследуют проблемы территориального бренда. Т. Атаева определяет, что бренд страны, региона, города опирается на социокультурный потенциал [150]; В. Малькова и В. Тишкова рассматривает историко-культурный образ-бренд территории как широкий комплекс ее реальных характеристик и потенциальных возможностей, который имеет историческое и культурно-психологическое значения для прошлого, настоящего и будущего региона и его жителей [151]; Н. Шалыгина полагает, что бренд территории — это процесс создания и управление брендом [152].

«Территориальный бренд является новым для России явлением. Успешный бренд играет важную роль в развитии экономики, культуры и туристической инфраструктуры территории. Бренд территории означает создание такого общественного климата, который бы повышал привлекательность территории как объекта инвестирования и как среды жизнедеятельности» [153].

В связи с этим необходимо отметить, что в настоящее время интерактивные светоформы (см.2.4) и медиафасады как родственные жанры превратились в постоянные интерфейсы для коммерческого брендинга и привлечения покупателей. При этом ценность архитектурного освещения определяется его семиотической функцией, а также сценографическими и сюжетными качествами, создающими

---

[149] *Kavaratzis M.* Towards Effective Place Brand Management // M. Kavaratzis, G. Ashworth. Edward Elgar Publishing Limited, 2010. P. 53.

[150] *Атаева Т.А.* Маркетинг территорий как фактор развития инфраструктуры региона // Маркетинг — реальность и проекции в будущего. Мат. конф. Варна, 28–29 июня 2012. С. 3.

[151] *Малькова В.К., Тишкова В.А.* Культура и пространство: историко-культурные бренды и образы территорий, регионов и мест. Сб. науч. тр. / Науч. ред. В.К. Мальковой, В.А. Тишкова. Ростова н/Д: ЮНЦ РАН, 2012. С. 29.

[152] *Шалыгина Н.П.* О роли брендинга в формировании туристской привлекательности региона / Н.П. Шалыгина, М.В. Селюков, Е.В. Курач // Фундаментальные исследования. 2013. № 8. С. 1166.

[153] *Якубова Т.Н., Крюкова А.П.* Территориальный брендинг как инструмент развития региона // Молодой ученый. Ежемесячный научный журнал. 2014. № 21 (80). С. 484.

впечатляющие образы. Медиафасады устранили многие ранее существовавшие различия между архитектурным освещением и графикой движения. Социальные медиаплатформы теперь являются важными каналами для обмена яркими впечатлениями о бренде. Они связывают стационарные установки с виртуальным миром ради обеспечения всесторонней коммуникации бренда. Помимо отдельных коммерческих брендов, сообщества открыли потенциал освещения для городского маркетинга. Сегодня это престижные световые фестивали: в Лионе («Fete des lumieres»), «GLOW» в голландском городе Эйндховен, «Luminale» во Франкфурте, «Круг света» в Москве, «Vivid» в Сиднее [154]. (рис. 139–143)

Актуальная задача — найти способы изображения в тех средах, которые стимулируют нашу заинтересованность в том месте, где мы находимся, вдохновляют на мысли о том, каким образом мы можем претендовать на будущее. Синтез искусства и культуры способен сделать хранилище человеческой информации доступным для всего сообщества. Современное общество живет в своем сознании, даже если у него скромное понимание архитектуры и средового дизайна.

Позитивная сила повышения доступности предметно-пространственной среды должна восстановить представление о месте как явлении общественной ценности. Именно эта умственная связь с чувством ценности, с обществом становится основой этики дизайнера, объединяющим стимулом для того, чтобы относиться к окружающей среде, к ее идентичности с большим чувством ответственности.

---

[154] Fete des lumieres. https://www.fetedeslumieres.lyon.fr (дата обращения: 27.12.2020); GLOW. https://www.gloweindhoven.nl/en (дата обращения: 27.12.2020); Luminale.https://www.luminale.de/startseite/ (дата обращения: 27.12.2020); Круг света. http://lightfest.ru (дата обращения: 27.12.2020); Vivd Sidney.https://www.vividsydney.com (дата обращения: 05.06.2020).

Выводы

1. Генезис городской среды доказывает необходимость создания открытых пространств, которые играют основополагающую роль в формировании городской культуры на микроуровне из множества эпизодов повседневной жизни улиц, площадей и парков — пространств, где горожане активно вливаются в общественную жизнь.

2. Открытые пространства городской среды — основная сцена общественной жизни, представляющая картину города; это место утверждения его ценностных ориентиров, позволяющее горожанину стать полноценным участником городской жизни, поддерживать идентичность, отраженную в его бренде.

3. В начале XXI века стало возрождаться понимание роли открытых пространств в массиве современного города, поэтому возникла волна ревитализации существующих и создания новых открытых архитектурных пространств, преобразующих среду городов.

4. Эволюция городской среды привела к зарождению самостоятельных цвето- и свето-формообразующих областей проектной деятельности на стыке архитектуры и дизайна. В дальнейшем этот опыт активно осваивается при создании малых архитектурных форм, выполняющие также цвето-свето-декоративные, информационные и идентификационные функции.

5. Светоцветовая городская среда как носитель смысловой, эмоциональной и эстетической информации является необходимым компонентом функционирования городов в дневное и вечернее время суток. Малые архитектурные формы в сочетании со светоцветовыми средствами и новыми технологиями их использования (медиафасады и др.) обеспечивают создание функционального и эстетически значимого компонента городской среды.

6. Идентичность города чаще всего характеризуется и отличается малыми архитектурными формами, которыми оснащены улицы, площади и парки; благодаря малым формам город запоминается.

7. Малые архитектурные формы являются наиболее современным и актуальным способом развития городской среды, ее важным компонентом, способным сделать публичное пространство адаптированным к повседневным потребностям горожан.

8. Интеграция малых архитектурных форм способствуют организации пространственной структуры городской среды и его предметного наполнения, дает возможность модифицировать композицию открытых пространств, позволяя вносить желаемые коррективы.

ГЛАВА 2. МАЛЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ ФОРМЫ В ОТКРЫТЫХ ПРОСТРАНСТВАХ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

2.1. История возникновения малых архитектурных форм

Историческая эволюция малых архитектурных форм традиционно рассматривается в контексте исследования функциональных процессов и социальной функции. Мы считаем необходимым дополнить этот анализ рассмотрением художественно-пластических аспектов, повлиявших на формирование и развитие различных типов малых архитектурных форм.[155] (табл. 2)

Архитектура малых форм опирается на многовековое культурное наследие, на национальные традиции, отвечающие художественным запросам народа и местным условиям. При этом важно взаимодействие преемственности и новаторства. Архитектор Оскар Нимейер писал: «Если мы обратимся к тем творениям прошлого, которые рассматриваются как образцы высокой архитектуры, мы непременно убедимся, что именно в этих произведениях лучше всего выражен дух их времени» [156]. Это воплощение духа времени он видел именно в художественном образе сооружений: «...в памятниках изящества и красоты для последующих поколений отступают на задний план их функциональные и утилитарные характеристики <...> Только подлинно художественные творения продолжают жить в веках. Безусловно, мы не призываем идеалистически относиться к архитектуре, к лозунгу “искусство ради искусства”, реакционное содержание которого давно уже разоблачено. Мы лишь просим признать, что в этих бессмертных, священных творениях на наши чувства влияет прежде всего красота, неожиданность и гармония композиционного решения» [157]. Таким образом, объясняя свой метод освоения архитектурного наследия, Нимейер заявлял: «Мы стремимся сохранить прежние архитектурные

---

[155] Подробнее художественно-пластические аспекты МАФ рассмотрены в работе: *Алиева Р.И.* Малые архитектурные формы в формировании городской среды. М., 2020. С. 7.

[156] *Нимейер О.* Архитектура и общество. М.: Прогресс, 1975. С. 17.

[157] Там же. С. 32.

традиции, но не копируя элементы старого архитектурного комплекса, а используя лишь общую идею применительно к новым техническим возможностям» [158].

Образ жизни людей и предметно-пространственная среда находятся в тесной взаимосвязи и являются частью национальной традиции, пронизывающей все сферы социальной и духовной жизни. Начало изучения особенностей быта и мировоззрения русского народа было положено в 30-х годах XIX века. Обширные этнографические труды представляли собой собрания материалов, посвященных духовной жизни народа, его воззрениям и обычаям, изобразительному и устному творчеству, фольклору, мифологии, древним ремеслам. В научный оборот входят работы А.Л. Веселовского, Е.В. Аничкова, С.А Токарева, Е.Э. Бломквиста, Г.С. Масловой, Б.А. Рыбакова, В.Я. Проппа — работы не только по этнографии, но и по фольклору, мифологии, древним ремеслам [8].

Для проектирования, ориентированного на традиции народной культуры, существенным становится стремление к познанию визуального пластического языка, составляющего, согласно теории Р. Кхана, основу культурной идентичности народа (наряду с литературой и устным народным творчеством). Изучая «мануальные» ремесла, считает Э. Силтавуори, мы изучаем память о нашем роде. Материал может приобрести форму, дух и выразительность только с помощью «мудрости» человеческих рук. Памятники народного искусства, оставшиеся от наших предков, сохраняют отпечатки этой «мудрости рук». Они предназначены не столько для зрения, сколько для осязания [159].

К примеру, скамьи для садово-парковых и городских пространств в XIX веке в России изготавливались, как правило, из дерева и металла. Над их композиционным строем и обликом много работали как крепостные мастера, так и мастера русского классицизма В.П. Стасов, Ю.М. Фельтен, В.И. Неелов, Росси и др. Они добились предельной легкости формы металлических скамей, несмотря на сложное литье; продуманность конструктивных элементов говорит о высоком

---

[158] *Нимейер О.* О бразильской архитектуре // Бразилия. Экономика, политика, культура. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. С. 386–387.

[159] *Чекалов А.К.* Народная деревянная скульптура русского Севера. М., 1974. С. 136.

мастерстве их авторов. Умело расставляя скамьи, увязывая их с зеленью и скульптурными объектами, зодчие создавали в дворцовых и усадебных парках живописные уголки [160].

В СССР скамья, как объект малой архитектурной формы, становится предметом типизации. В 1962 году НИИЭП жилища б. Академии строительства и архитектуры выпустил альбом типовых стационарных скамеек для городских магистралей, площадей, общественных и торговых центров, мест массового отдыха, остановок городского транспорта, внутриквартальных территорий. Этой теме посвящаются отдельные исследования. В издании ЦНИИП Градостроительства отмечали конкурсы на выполнение скамеек для улицы, ссылаясь на опыт Великобритании [161].

Традиционным элементом садово-парковой среды с XVIII века являются вазоны. Их формы, так же как формы обыкновенных ваз, претерпели много трансформаций: амфоры, легкие лекифы, плоские чаши, широкие кратеры, образно напоминающие чашу цветка, кувшинообразные гидрии и пелехи предполагают возможность широкого выбора при проектировании. Большую известность приобрели древние вазы: на вилле Мецената, сплошь покрытые тончайшим орнаментом, и вилле Боргезе [162].

Вазоны в композиционном отношении связаны с архитектурой, поэтому их форма и декоративные свойства следуют тому или иному архитектурному стилю. Вазоны устанавливают на парапетах кровли, перилах лестниц, ими украшают ворота и порталы. Монументальные вазоны играют важную роль в композиции садов и парков, на пересечении аллей и в центре цветочных клумб, они могут использоваться для высадки декоративных растений (вазон-клумба). В истории

---

[160] *Свидерский В.М.* Малые архитектурные формы: Ограды, фонари, вазы, скамьи. Киев, 1953. С. 189.

[161] *Колли Н.Я., Артамонов В.А., Тарасова Е.А, Толстой И.А.* Малые формы в застройке и благоустройстве городов. ЦНИИП Градостроительства. М.: Стройиздат, 1964. С. 112, 117.

[162] Галерея Боргезе. Т. 18. Директ-Медиа, 2011. С. 5.

западноевропейской ландшафтной архитектуры и русского садово-паркового искусства наиболее распространена так называемая «ваза Медичи» [163]. (рис.144)

Мастера русского классицизма, переняв формы античного искусства, привнесли в пластику ваз новаторские черты, свидетельствующие о влиянии народного искусства: цветочные декоративные вазы в виде больших витых ваз-корзинок, вазы-жертвенники у павильонов на Елагином острове, вазы в Летнем саду, Петродворце, Павловске и др. (рис. 145)

В Москве в советские годы вазы-цветочницы (в основном железобетонные) изготавливались по типовым проектам САКБ [164]. Являясь одним из видов городской декоративной пластики, вазоны, расположенные в парках и скверах, прекрасно вписываются в урбанистический ландшафт. Вазы на небольших площадках в центре пересечения парковых дорожек, либо на цветочных клумбах служат локальным центром композиции, а установленные на ограждениях, балюстрадах, перилах и лестницах — завершают архитектурную композицию.

Самый распространенный элемент малых архитектурных форм — фонарь, представляющий нам долгую историю развития систем освещения городов в вечернее время. Впервые о ночном освещении улиц — в Антиохии — упоминается уже в IV веке до н.э. В древних Афинах фонари (laterna) для уличного освещения делали из прозрачного рога. В Помпеях и Геркулануме были найдены бронзовые фонари, имеющие вид цилиндра с крышкой сверху; свет из них проходил через тонкий рог, пузырь или стеклянную стенку. А в Риме не было редкостью и экстраординарное освещение, т.е. иллюминация. Например, весь город был освещен лампами и факелами в честь Цицерона после открытия им заговора Катилины. В дальнейшем в древнем городе часто использовали не только повседневное, но и праздничное освещение [165]. (рис.146)

В средневековой Германии зародился обычай праздновать день святого Мартина (11 ноября) шествием с фонариками. В Англии уличные фонари впервые

---

[163] Ваза Медичи. Галерея Уффици. https://www.uffizi.it (дата обращения: 20.08.2020).

[164] Главмоспромстройматериалы. Бюро технической информации. Изготовление железобетонных ваз-цветочниц для озеленения улиц.

[165] *Велишский Ф.Ф.* Быт греков и римлян. Милиткий и Новак, Прага, 1878. С. 200.

зажгли в 1417 году по указу лорд-мэра Лондона Генри Бартона (тогда в них использовали свечи). В 1669 году голландец Ян ван дер Хейден изобретает конструкцию фонаря на основе масляной лампы с хлопковым фитилем. Газовые фонари Уильяма Мердока появились в Лондоне в1807 году, а в 1839-м их стали зажигать и в Санкт-Петербурге [166].

До XIX века в общественном освещении применялись фонари на основе процессов горения. Первые электрические уличные фонари были угольными дуговыми лампами с переменным током между двумя электродами. Известные как «свечи Яблочкова», они были продемонстрированы в 1876 году русским телеграфистом Павлом Яблочковым [167].

Париж завоевал прочную репутацию Города огней в 1878 году — когда по всему Grands Magasins du Louvre (первый в мире универмаг) зажгли множество свечей. В том же году в Лондоне были установлены первые электрические фонари —вокруг виадука Холборн на набережной Темзы.

Искусственное освещение открытых пространств, обеспечивающее безопасность и эстетику городской среды, формируется путем специального подбора осветительных приборов; их форма нередко имитирует форму светильников доэлектрической эры. Существуют и авторские светильники, отражающие вкус и стиль эпохи и спроектированные видными архитекторами и дизайнерами. Прекрасные образцы создавали как для своих сооружений, так и для города Ф.О. Шехтель, А. Аалто, И.А. Фомин, А.К. Буров, А. Гауди, Д. Понти, Ф.Л. Райт. (рис. 147-149)

Улицы Москвы в начале XX века в основном освещались керосиновыми и газовыми фонарями. Обычно они состояли из чугунной опоры с подвесными

---

[166] День фонариков — Латерне. https://mamamoetramu.ru/stranovedenie/den-fonarikov-laterne.html (дата обращения 20.08.2020); История уличного фонаря. http://www.megatavr.com/art-lantern-history.html (дата обращения: 20.08.2020); Рапсовое масло и газовый фонарь: история уличного освещения. https://oyla.xyz/article/rapsovoe-maslo-i-gazovyj-fonar-istoria-ulicnogo-osvesenia (дата обращения: 20.08.2020); Лондон отметил 200-летие газовых фонарей на улице. https://www.svoboda.org/a/398829.html (дата обращения: 20.08.2020); Газовые фонари. http://www.lensvet.spb.ru/gazovye_fonari (дата обращения: 20.08.2020).

[167] *Капцов Н.А*. Павел Николаевич Яблочков, 1847–1894: Его жизнь и деятельность. М.: Гостехиздат, 1957. 96 с. — (Люди русской науки).

дуговыми электрическими лампами и развитой цокольной части, которая не только служила архитектурным элементом, но и предохраняла кабель, лебедку и трос, заключенные в цоколь, от внешних повреждений [168].

Ограды, как один из элементов малых архитектурных форм, занимают важное место в формировании пространств улиц, площадей и парков. Они позволяют более четко организовать движение пешеходов и транспорта, защитить зеленые насаждения, ограничить доступ на запретную территорию. Применение в оградах различных строительных материалов обогащает городскую среду. По-прежнему остаются примерами ограды парков и набережных Лондона, Парижа и Москвы, к примеру металлическая ограда, установленная в 1953–1955 годах вокруг ЦПКиО им. М. Горького. (рис.150)

Роль малых форм в создании архитектурных ансамблей весьма разнообразна. Зачастую они перестают играть подчиненную роль и становятся едва ли не главным художественным компонентом при восприятии больших сооружений. А иногда приобретают самостоятельность в архитектурном отношении — как, например, фонтанные композиции.

История строительства фонтанов на городских площадях и улицах уходит в далекое прошлое. Люди издавна научились ценить и использовать декоративные качества воды. В засушливых землях Древнего Египта вода являлась важнейшим элементом: определяла образ жизни, диктовала форму садов. Ежегодные паводки использовались для орошения земли вдоль берегов Нила, а закрытые сады были превращены в зоны уединения с использованием речной воды для полива растений и снабжения бассейнов. Вплоть до нашей эры планировка египетских садов в течение столетий следовала одной и той же схеме, ее главной особенностью было сохранение бассейна, часто для рыбы, водоплавающих птиц и также для созерцания. Изображения общего плана древнеегипетского сада можно увидеть в гробницах

---

[168] *Колли Н.Я., Артамонов В.А., Тарасова Е.А, Толстой И.А.* Малые формы в застройке и благоустройстве городов. ЦНИИП Градостроительсва. М.: Стройиздат, 1964.С. 149.

фараонов, о чем свидетельствует роспись гробницы Небамона в Фивах (около 1400 года до н.э.) [169]. (рис.151)

Одно из самых ранних упоминаний художественного оформления источника мы читаем в «Метаморфозах» римского поэта Овидия. Он описывает грот Дианы в Гаргафии — пещеру с ручьем [170]. Искусственные фонтаны в гроте были найдены в Помпеях, например в атриумно-перистильном доме Лорея Тибуртина. Портик фонтана контрастирует с шероховатой облицовкой внутренней стены, напоминающей пемзу, и полосой синего цвета с изображением рыбы; внутренняя ступенька когда-то поддерживала скульптуру мальчика с урной, из которой текла вода. «В пещерах и гротах древние имели обыкновение покрывать стены неровной отделкой из мелких кусочков пемзы или пены тибуртинского камня, которую Овидий называл дикой пемзой», — писал Альберти [171]. (рис.152)

Интересен факт, что там, где настоящие фонтаны не были включены в планировку сада, их часто изображали на стенах. Например, на дальней стене сада в доме Венеры в Помпеях есть роспись с водной тематикой. Римляне считали близость к воде жизненно важной для здоровья и отдыха. Водохранилища и акведуки строились по всей Империи и стали характерными чертами римского мира. Витрувий в своей книге «De Architectura» признал преимущества римского водоснабжения и сам предложил определенный наклон акведуков, необходимый для движения воды. От Витрувия мы также узнаем, насколько важно было для римлян иметь воду в городе [172].

В Европе V–VIII веков н.э. не было какого-либо прогресса в гидравлике, но она развивалась в Северной Африке и на Ближнем Востоке, когда арабы захватили Старую Персидскую империю (конец VII века). Арабы ассимилировали персидский

---

[169] *Hopwood R*. Fountains and water features. Frances Lincoln Limited publishers, London.2009. P. 9.

[170] *Овидий.* Метаморфозы. Книга третья.http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1303001003 (дата обращения: 09.10.2020).

[171] *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве: В 2 т. М., 1935–1937. Т. I. Десять книг о зодчестве в переводе В.П. Зубова и Фрагмент анонимной биографии в переводе Ф. А. Петровского. — MCMXXXV. — XXIX, 392 с., ил. Книга 9. Глава 4. С.315

[172] *Vitruvius / Eds.* I.D. Rowland and Th.N. Howe) // The Ten Books on Architecture. Cambridge University Press, 2002. (Hereafter referred to as Vitruvius, The Ten Books on Architecture.)

стиль садов и фонтанов, а со временем интерес к гидравлике стал частью их культуры. Для арабов, знакомых с суровой жизнью в пустыне, «фонтаны, льющиеся водой», казались подражанием Райским садам, описанным в Коране. Исламские инженеры опирались на трактаты Филона из Византии и Герона Александрийского и разработали передовые методы контроля воды [173].

Наследие арабского фонтанного искусства — Королевский фонтан во дворе (клуатре) кафедрального собора в Монреале на Сицилии [174]. Он сверкает цветным стеклом и мозаикой, сливаясь с лесом из колонн. Клуатр поэтически описан Ги де Мопассаном в произведении «Бродячая жизнь»: «Пусть те, кто любит монастырские дворы, пройдутся по двору этого монастыря, и они забудут почти все другие, какие они когда-либо видели <…> Чудесный монастырский двор в Монреале наполняет душу таким чувством красоты, что вы охотно остались бы в нем хоть навсегда. Он обширен, образует правильный квадрат, полон тонкого и пленительного изящества; тот, кто его не видел, не способен и представить себе, как может быть гармонична колоннада. Изысканная соразмерность, невероятная стройность этих легких колонн, идущих попарно, одна возле другой, причем все они разные — то выложенные мозаикой, то совсем гладкие, то украшенные несравненной по тонкости работы скульптурой или простым узором, вырезанным в камне и обвивающимся вокруг них, как растение, — сначала поражают взгляд, потом чаруют, восхищают и порождают ту эстетическую радость, которые глаза передают душе при виде вещей абсолютного художественного вкуса» [175]. (рис.153)

Несмотря на преимущества бронзовых фонтанных скульптур, более выносливых к выветриванию по сравнению с мраморными, проблема их разрушения

---

[173] Большая Российская энциклопедия: В 35 т. / Председатель Науч.-ред. Совета Ю.С. Осипов. Отв. Ред. С.Л. Кравец. Т.7, с. 15. Т. 33 с. 365. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2017; Большая Советская Энциклопедия. (В 30 т.). Т. 6. Гл. ред. А.М. Прохоров. Изд. 3-е. М., «Советская энциклопедия», 1971. С. 424.

[174] Собор в честь Рождества Пресвятой Богородицы города Монреале (итал.Duomo di Monreale, или Santa Maria Nuova) — архиепископский кафедральный собор, расположенный в Монреале, пригороде Палермо. Важный памятник арабо-нормандской архитектуры, заложенный сицилийским королем Вильгельмом II Добрым. Известен великолепным циклом мозаик на темы Ветхого и Нового Завета, относящимся к XII в. 3 июля2015 г. внесен ЮНЕСКО в список объектов всемирного культурного наследия.

[175] *Мопассан Ги де*. Бродячая жизнь. СПб.: Леонардо, 2011. С. 105.

все-таки существовала. Из 1212 фонтанов, зарегистрированных в Риме во времена правления Константина Великого, осталось только шесть. Самый выдающийся — Делла Пинья (бронзовая «шишка») в центральной части атриума Святого Петра в Ватикане. (рис.154)

Из литературных источников известно, что в Средние века во внутренних дворах многих монастырей были установлены фонтаны с рельефом религиозной тематики. Например, для святого Августина было важно число «шесть», так как оно связано с шестым днем Страстной недели — днем распятия, которое Августин принял за символ уничтожения тела греха. Поэтому часть фонтанов имела шестиугольную форму. Восьмиугольные бассейны также берут свое начало в христианской доктрине, где восемь сторон представляют восьмой день, означающий воскресение Христа, которое одновременно стало и первым днем, или началом, другого мира. Исходя их этого факта в символике присутствовал сдвоенный крест. В рельефах часто использовались библейские сюжеты, связанные с водой, такие как крещение Христа и Иоанна Крестителя, а также «рассказы» о жизни Моисея (рельеф на купели в Сан-Фредиано в Лукке, Италия) [176]. (рис. 155-156)

Характерны для этого периода и гражданские фонтаны. Многие из них, несмотря на простоту исполнения, представляют собой настоящие произведения искусства и символ гражданской гордости. Фонтан Маджоре в Перудже украшен резьбой по камню и бронзовой скульптурой Николая Пизано и его сына Джованни. Он был завершен в 1278 году и стал главным достижением реконструкции центра города. Фонтан сочетает в себе архитектурные элементы и скульптуру из разных материалов: розовый и белый мрамор, травертин и бронзовые фигуры [177].

Со временем мастера и художники Италии, получившие более обширный набор знаний о материалах и гидравлике, стали создавать новые программы и планы водных объектов. Меценаты стремились владеть садами и виллами, и фонтаны, устроенные в них, должны были свидетельствовать об уровне современного

---

[176] *Hopwood R*. Fountains and water features. Frances Lincoln Limited publishers, London.2009. С. 32.

[177] Там же. С. 40.

мышления и изобретательства, популяризировать культурные ценности общества. Так, гуманист Аннибале Каро написал историю возникновения фонтанных комплексов, объясняя значение исторических и мифологических сцен для городских мероприятий и пасторальных — для загородной виллы и сада. Ярким примером данного факта служит вилла Медичи в Кастелло недалеко от Флоренции.

В 1537 году герцог Козимо Медичи предложил Никколо Триболо построить несколько фонтанов на его вилле в Кастелло. Это был определяющий момент в инженерном искусстве фонтанов эпохи Возрождения. Вода для фонтанов Кастелло поступала с холма Кастеллина. Вилла была расположена на склоне горы Монте-Морелло и изначально имела дополнительное преимущество в виде двух больших прудов, в которые вода поступала из древнеримского акведука. Сад украшают фонтаны, Геракла и Антея, фонтан Флоренция, который Овидий описал так: «…из грубых обтесанных камней была сделана прекрасная статуя, обнаженная Венера, которая выжимает свои залитые брызгами волосы» [178]. (рис.157)

В 1569 году Франческо I купил землю в Пратолино, по дороге в Болонью, и Бернардо Буонталенти создал там для него искусственную природу. Знаменитые чудеса Пратолино начинались от виллы и заканчивались огромным овальным бассейном у подножия сада. До наших дней сохранились два фонтана скульптора Джамболоньи: так называемый Апеннино, который олицетворяет местные горы, и арочный фонтан «Муньоне» со скульптурным изображением бога реки, расположенным в гроте. (рис.158)

Вершиной фонтанного искусства являются скульптурные фонтаны виллы Ланте, расположенной в местечке Баньяйя под Витербо. При входе в парк (эталон итальянского парка эпохи маньеризма) посетителей встречает фонтан «Пегас»: из-под копыта крылатого коня выбивается струя воды, представляющая источник Гиппокрена, известный как купель девяти муз. (рис.159)

В середине XVI века состоятельные римляне считали, что специально разработанная садовая программа впоследствии может использоваться в качестве

---

[178] *Овидий*. Метаморфозы. Книга третья. С. 78; http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1303001003 (дата обращения: 09.10.2020).

энциклопедии. Следуя этой мысли, кардинал Ипполитод'Эсте превратил заброшенный участок в Тиволи в фантастические водные сады (1560–1572): фонтан Дианы Эфесской символизировал мать-природу; каскадный фонтан «Орган» издавал волшебную музыку водяных струй; овальный фонтан демонстрировал роскошь и положение его хозяина; фонтан Рима, представляющий собой полукруглый водный театр, был окружен изображениями семи холмов Великой Империи. Была там и аллея из 100 фонтанов. (рис.160)

Особенно широкое развитие декоративные фонтаны получили в XVII–XVIII веках в Италии, Франции, Британии и других странах Западной Европы. Множество фонтанов различных форм и размеров было построено в Риме. Часть из них, представляющая скульптурные или архитектурные композиции, до сих пор играют существенную роль в декоративном убранстве города. Фонтан Баркачча расположенный у подножия лестницы на площади Испании (скульптор Л. Бернини), фонтан на площади св. Петра работы скульптора К. Мадерна, фонтан Треви архитектора Сальви (скульптор П. Бранчи) и многие другие стали неотъемлемой частью городского ансамбля Рима. Из многочисленных фонтанов Парижа можно назвать фонтан Невинных в Сен-Дени (скульптор Ж. Гужон, архитектор П. Леско), фонтаны на площади Согласия и у ворот Сен-Клу [179]. Знаменитые фонтаны Великобритании, такие как «Диана» в Мидлсексе, Большой фонтан в саду Хэмптон-Корт, Фонтан морских коней в Дербишире и многие другие ознаменовали величие эпохи фонтанного искусства [180].(рис. 161)

В России климат средней полосы, расположение городов на берегах больших рек, обилие естественных водных бассейнов, высокий уровень грунтовых вод и равнинный рельеф не способствовали строительству фонтанов. В Средние века их прообразами были водосвятные чаши, которые устанавливали перед соборами. Так,

---

[179] *Колли Н.Я., В.А. Артамонов В.А., Тарасова Е.А, Толстой И.А*. Малые формы в застройке и благоустройстве городов. ЦНИИП Градостроительсва. Москва. Стройиздат. 1964. — 189 с. С. 44.

[180] Подробнее в статье: *Алиева Р.И.* Эволюция фонтана как малой архитектурной формы: от древности до современности // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2021. № 1. Часть 1 – С. 89 — 100.

в 1165 году перед дворцовым собором Рождества Богородицы стоял шатровый киворий над белокаменной чашей с освященной водой [181].

В 1681 году на южном скате Кремлевского холма были разбиты верхние сады с небольшими фонтанами — «воды взводные», к которым вода проводилась по свинцовым трубам. В то же время появляются и «мастера водовзводных дел»: Иван Ерохов, Иван Корила, Андрей Фомин, Никита Галактиона, Трефил Шарутин и др.[182].

Усилия Петра I способствовали значительному совершенствованию гидравлической техники. В годы его царствования был сооружен бассейн, из которого вода по трубам подавалась в водонапорную башню, а из нее по перекинутым через реку Фонтанку трубопроводам — в систему водоснабжения фонтанов Летнего сада в Санкт-Петербурге [183].

В течение XVIII–XIX веков крупнейшие зодчие России проектировали и строили фонтаны: в Петербурге и Москве, в императорских дворцах и парках, в имениях знати. Монументальные фонтаны с широким привлечением пластики создавали В.И. Баженов и А.Н. Воронихин. Фонтаны Петергофа были в основном построены в первой половине XVIII века по приказу Петра I. Более двух столетий архитекторы Ж-Б.А. Леблон, М. Земцов, Броунштейн, Б. Растрелли, Микети, Дж. Кваренги; скульпторы Изохтин, Вассу, Пино, Лабзин, Сидоров, Козловский, Шубин, Толстой; множество литейных и каменных дел мастеров — создавали фонтанный комплекс Петродворца, по праву считающийся лучшим в мире. (рис.162)

Во время восстановления Москвы после пожаров 1812 года городские площади стали обустраивать малыми архитектурными формами, в том числе фонтанами в стиле классицизма таких авторов, как И. Витали и О. Бове.

После Второй мировой войны социалистическая реконструкция Москвы включает большие работы по благоустройству открытых пространств — это дало широкое развитие малым архитектурным формам. Струйные и скульптурные

---

[181] *Строков А.А.* Отчет о раскопках древнего русского водопровода // Новгородский исторический сборник. 1939. Вып. VI.

[182] *Спышнов П.А.* Фонтаны. М.: Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1950. С.12

[183] Там же. С. 14.

фонтаны стали неотъемлемым элементом города. Характерные примеры — фонтан на Арбатской площади (скульптор С. Меркуров) и фонтан в Сокольническом парке культуры и отдыха (проект архитектора Б.С. Виленкого, 1959 год).

Пластическая выразительность малых архитектурных форм позволяет создавать композиционно завершенные открытые пространства города. Многообразием принципов их построения и способами взаимосвязи элементов занимались такие исследователи, как Вл. Стори, В.М. Свидерский и Г.В. Барановский [184]. В своих трудах они стремились показать все разнообразие мотивов малых форм — широкий диапазон их функций и технологии производства.

2.2. Типология малых архитектурных форм

В разделе рассматривается типология малых архитектурных форм, выявляется сходство и различие элементов, их формирующее значение — создание единого художественно-стилевого комплекса.

С зарождением городской цивилизации открытые пространства постоянно находились в состоянии преобразований и изменений. Качество жизни в городе зависит от доли доступного общего пространства и его использования. При этом очевидно, что малые архитектурные формы способствуют тому, чтобы сделать присутствие горожан в этих пространствах комфортным и удобным. В открытых пространствах города малые архитектурные формы уникальны: это не только отдельные предметы городской мебели определенного типа, но и порой целые ансамбли, включающие скамьи, цветочницы и вазоны, трельяжи, фонтаны, велопарковки, ограждения, элементы освещения, носители визуальных коммуникаций, общественной информации и т.д. Все эти элементы являются продуктами серийного производства. Их образные, смысловые, масштабные,

---

[184] *Стори Вл.* Мотивы садовой архитектуры. СПб.: Изд-во П.П. Сойкина, 1911; *Свидерский В.М.* Малые архитектурные формы: Ограды, фонари, вазы, скамьи. Киев, 1953. — 216 с.; *Барановский Г.В.* Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Том V. Улицы, площади, парки. СПб., 1907. — 484 с.

тектонические характеристики зачастую весьма разнообразны. Существует необходимость в поиске надежных способов идентификации малых форм, позволяющих систематизировать исторический и проектный опыт. Особенности формирования художественно-стилевого комплекса посредством малых архитектурных форм во многом определяется «типовым» набором их свойств, которые необходимо обозначить и классифицировать [185].

Типология основывается либо на понятии «типа» как основной логической единицы расчленения изучаемой реальности, либо на использования иных логических форм, например классификации. Исходя из построения иерархических систем классов на основе некоторых признаков МАФы делятся на декоративные (скульптурные композиции, фонтаны, вазоны, декоративные водоемы, трельяжи и решетки, альпийские горки или рокарии и др.) и утилитарные (пандусы, лестницы, подпорные стенки, беседки, навесы, мостики, скамьи, торговые киоски, транспортные остановки и др.).

В настоящее время малые архитектурные формы являются необходимым оборудованием современной городской среды, номенклатура которых постоянно пополняется, а внешний вид, конструкция, материалы определяются назначением и специфическим техническим оснащением [186].

Согласно российским нормативно-правовым документам (МГСН 1.02-02) номенклатура малых архитектурных форм включает следующие элементы и оборудование (табл. 3) [187].

Особняком стоят такие элементы благоустройства как:

- *игровое и спортивное оборудование* (игровые, физкультурно-оздоровительные устройства, сооружения и (или) их комплексы);

---

[185] Большая Советская Энциклопедия. (В 30 томах). Т. 25. Гл. ред. А.М. Прохоров. Изд. 3-е. М., «Советская энциклопедия». 1976. С. 563.

[186] Большая Советская Энциклопедия. (В 30 томах). Т.15. Гл. ред. А.М. Прохоров. Изд. 3-е. М., «Советская энциклопедия». 1976. С. 293.

[187] Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. https://docs.cntd.ru/. (дата обращения: 30.09.2021). Типологическая классификация малых архитектурных форм строится по двум взаимопересекающимся осям координат – слева значение малых архитектурных форм, справа – их назначение.

- *освещение и осветительное оборудование* (фонари, городские светильники, газонные и встроенные установки, архитектурное освещение, световая информация);

- *средства наружной рекламы и информации;*

- *некапитальные нестационарные сооружения* (объекты мелкорозничной торговли, попутного бытового обслуживания и питания, остановочные павильоны, наземные туалетные кабины, боксовые гаражи, другие объекты некапитального характера);

- *оборудование зданий и сооружений* (колористическое решение внешних поверхностей стен, отделку крыши, некоторые вопросы оборудования конструктивных элементов здания (входные группы, цоколи и др.), домовые знаки — указатели улиц и номера домов).

- *ограждения;*

- *парковые сооружения* (беседки, павильоны, бельведеры, ротонды и др.).

Исследования и проектная практика предоставляют и другие комплексные варианты типологии малых архитектурных форм, например, их *интеграция с архитектурой.* Непрерывное интегрирование различных по типу и классификации малых архитектурных форм в открытые пространства приводит к созданию целостного ансамбля, в особенности пешеходной зоны и органически включаются в структуру городской среды. Тем самым важной характеристикой малых архитектурных форм является их контактность, которая отражается в гармоничной взаимосвязи с окружающей архитектурой.

В современном городском пространстве, в случае его использования как реакционного, у пешеходов существует потребность увидеть новые и особенные объекты, сфотографироваться на их фоне. В настоящее время отдается предпочтение *малым архитектурным формам как произведениям арт-дизайна* (арт-объекты, пневмоконструкции, объекты кинетического искусства, павильоны, оснащенные цифровыми технологиями), которые порой составляют чуть ли не генеральную линию формирования средовой ситуации, причем относительно независимую от

функционального назначения носителей декоративного начала, а также служат средством рекламы и бренда города. (рис.163-174)

Открытые пространства крупного города периодически обновляются, реагируют на сезонные изменения, выходные и праздничные дни, общественно важные события. В частности, пешеходная улица, где широкое распространение получили *малые архитектурные формы как временный объект* (фотозоны, объекты социального значения, инсталляции, флаги, перетяжки, штендеры и т.п. элементы). «Легко возводимые, мобильные и способные к изменениям, недолговечные и легко заменяемые элементы городского дизайна способны реагировать на изменения ситуации. Обладающие высокой гибкостью, формообразование элементов городского дизайна способного создать своеобразный мостик между историческим прошлым улицы и современностью» [188]. Таким образом мобильность акцентирует сезонные и праздничные архитектурно-декоративные формы. (рис. 175-204)

Особое место по своей значимости следует отнести *малым формам как изделиям промышленного производства.* Осветительное оборудование, ограждения, парковые сооружения как продукты промышленного производства уже давно приобрели статус самостоятельной дизайнерской отрасли. Являясь прямым наследником архитектуры и пластических искусств, малые архитектурные формы значительно расширили их пределы и продолжают развиваться, поставляя нам новые виды услуг и форм деятельности. «Дизайн, в принципе, ориентирован на обязательную массовую реализацию, а стало быть, на высокую технологическую эффективность и реалистичность производства. <...> Дизайнерская форма всегда рассчитана на максимально удобное для производства решение, позволяющее с полной отдачей использовать существующее оборудование, экономить материалы, энергию и прочие производственные ресурсы <...> Произведения «промышленной эстетики» всегда предельно привязаны к особенностям производственной базы,

[188] *Белов М.И., Михайлов С.М., Михайлова А.С. и др.* Дизайн пешеходной улицы: учебное пособие для вузов / под ред. С.М. Михайлова. Казань: «Дизайн-квартал», 2015. С. 116.

изготавливающей материальную основу данного дизайнерского предложения» [189]. (рис.205-208)

Следовательно, городской житель нуждается в малых архитектурных формах, обладающих такой эстетической ценностью и пространственными характеристиками, которые отвечают специфике открытых пространств. «Вполне обосновано желание потребителя видеть не только совершенную, но и максимально выразительную архитектурную форму, не просто информирующую, но и заключающую в себе целостное отношение к объекту с позиции всей человеческой культуры» [190].

Необходимо также отметить, что типология малых архитектурных форм с точки зрения видов и жанров искусства не обязательно совпадает с их классификацией: декоративные МАФы (фонтанные композиции, вазоны, трельяжи и решетки) могут быть произведениями пластических искусств и наоборот; утилитарные (пандусы, лестницы, скамьи и др.) в настоящее время все чаще становятся объектами арт-дизайна. Так, американский скульптор Майкл Бейтс [191] перенастраивает представления об обычной городской мебели. Оценивая культурное значение и назначение малых архитектурных форм, скульптор ограничивает способность каждого придуманного им предмета служить местом социального взаимодействия; таким образом он указывает на сложность человеческих отношений, иногда в юмористической форме. (рис.209-212)

---

[189] *Шимко В.Т.* Основы дизайна и средовое проектирование: Учеб. пособие. — М.: Издательство «Архитектура-С», 2007. — С.36-37.

[190] *Ефимов А.В. и др.* Дизайн архитектурной среды: Учеб. Для вузов / Г.Б. Минервин, А.П. Ермолаев, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов, Н.И. Щепетков, А.А. Гаврилина, Н.К. Кудряшев — М.: Архитектура-С, 2005. С.97.

[191] *Michael Beitz*. https://michaelbeitz.com (дата обращения: 06.11.2020).

2.3. Масштабные соотношения малых архитектурных форм и архитектурного контекста; особенности восприятия.

В разделе рассмотрены труды отечественных и зарубежных авторов, работы которых повлияли на исследование масштабных соотношений малых форм и открытых пространств города.

Малые архитектурные формы сегодня — это мощное средство для создания убедительного образа средовых объектов и систем различного характера. В большинстве случаев основная функция МАФов в исторических ансамблях — развитие стилевых характеристик «большой» архитектуры и архитектурной среды в целом в приближенных к человеку масштабах. Этим объясняется присутствие в современных городских ансамблях относительно самостоятельных пространственных композиций из малых архитектурных форм, неочевидно связанных с архитектурной основой, однако формирующих необходимые человеку «мини-пространства», частично изолированные фрагменты, имеющие свое художественное лицо, созданное комплексом малых форм.

Каждому элементу городской среды (улице, площади, парковому комплексу) обычно соответствует специфический масштабный строй, который складывается в результате восприятия параметров пространства и его наполнения, порожденных утилитарной и художественной необходимостью. При этом полифункциональная, многокомпонентная природа средового образования одномоментно генерирует множество масштабных шкал, принадлежащих всем относительно самостоятельным элементам среды, в том числе и малым архитектурным формам. В большинстве случаев масштаб создается (и достигается масштабность) за счет внесения определенного количества членений в элементы наполнения и окружающее их пространства (в том числе за счет их продуманного размещения). Чем меньше членений, чем реже их ритм, тем значительнее, мощнее, кажется, средовая система; чем их больше, тем она представляется миниатюрнее. Но простота этого приема обманчива: рост количества членений размельчает форму, одновременно иллюзорно увеличивая ее размеры, а отсутствие членений делает его зрительно меньше

истинной величины. Подобные ошибки восприятия исключают осознанное применение в средовом объекте нескольких масштабных шкал одновременно. Умелое манипулирование ими, деформация одних, затушевывание других и подчеркивание третьих позволяют автору создавать в данной средовой ситуации нужный ему набор масштабных, а стало быть, и художественных ощущений [192].

Под масштабностью понимается соизмеримость объекта с человеком. При проектировании малых архитектурных форм дизайнер должен заботиться о том, чтобы они по величине и размерам отдельных частей соответствовали своему назначению и были связаны со средой. К теме масштабности обращались многие известные аналитики искусства архитектуры у нас в стране и за рубежом, стремясь распознать скрытые механизмы эстетических ощущений у воспринимающего человека (А. Буров, Н. Брунов, А. Иконников, Л. Кириллова и др.). Говоря об эволюции взглядов на представление о масштабности, можно отметить стремление к осознанию значимости широкого культурно-исторического контекста.

Во второй половине XIX века был развит новый взгляд на искусство как со стороны творцов-художников, так и со стороны воспринимающих — потребителей продукции. Этот гуманитарный подход, учитывающий особенности человеческой натуры, психики и собственно творческого потенциала субъекта произведения, открыл совершенно новаторские представления об искусстве и его культурном содержании. Было обосновано наличие симоволических систем, расположенных между человеком и природой, которые опосредуют все его связи с ней. Этот синтез отразился также и в отношении к структурным особенностям произведений архитектуры, в том числе и масштабности. Стала заметна роль масштаба и масштабности, равно как и других композиционных средств [193].

Таким образом, в истолковании масштабности в ее знаковом, символическом значении появился новый аспект. В образной картине, создаваемой геометрическими соотношениями объемов и пространств, находили отражение

---

[192] *Минервин Г.Б. и др*. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник. Архитектура-С. М., 2004. С. 113.

[193] *Мелодинский Д.Л.* Масштабность в современной архитектуре // Международный электронный сетевой научно-образовательный журнал AMIT. 2012. № 4 (21). С. 2

закономерности жизни, ее упорядоченность в отношении к человеку как субъекту и к социуму в целом. В этом отношении масштаб и масштабность становятся поэтической сутью профессионального сознания архитектора и дизайнера, генерирующим методом проектного творчества. О подобных масштабных соотношениях поясняют как о взаимосвязях более совершенного уровня или рассматриваемых в более широком диапазоне смыслового контекста. Именно их имел в виду А.К. Буров, говоря о трех видах проявления масштабности в архитектуре [194].

А.К. Буров представил убедительную картину архитектурного масштаба в системном выражении. Особенности восприятия человека предметно-пространственного окружения проявляет себя трояко. Автор полагает, что архитектурная форма влияет на воспринимаемый визуально объект, когда человек соотносит эту форму со своим телом, с возможностью его перемещения в пространстве («жестами») и устанавливает масштабные соотношения. При сопоставлении этого конкретного зрительного акта с собственным культурным опытом человек формирует суждение о выразительной стороне воспринимаемого архитектурного объекта. Но полная картина дополняется другими соотношениями этого объекта с окружающей пространственной средой, насыщенными множеством иных ему подобных объектов. Они могут находиться в ближайшей зоне или в отдалении, могут быть в контрастном или нюансном величинном или качественном отношении. Весь этот визуальный контекст, воспринимаемый непосредственно или возникающий в образах памяти, участвует в той или иной форме в вынесении суждения о масштабном воплощении конкретного объекта архитектуры [195].

Г.П. Степанов делает особый акцент на то, что при индивидуальном восприятии архитектурной формы исключительно важную роль играют оптические иллюзии [196]. А профессор А.Э. Коротковский осуществил в свое время интересный

---

[194] *Буров А.К.* Об архитектуре. М.: Стройиздат, 1960. С. 126.

[195] *Мелодинский Д.Л.* Архитектурная масштабность как система: эволюция понятия // Архитектон: известия вузов. Март 2015. № 49. С. 24

[196] *Степанов Г.П.* Масштабность // *Иконников А., Степанов Г.* Основы архитектурной композиции. Гл. 6. М.: Искусство, 1971. С. 119.

опыт, активно продвигая методологию системного представления теории архитектуры. Исследователь видел в этом возможность продвинуть понимание архитектурной композиции, в том числе и масштабную категорию, опираясь на методы и представления семиотики [197].

По аналогии с типологией масштабов восприятия объектов светового дизайна, разработанной Н.И. Щепетковым, предлагается типология масштабов восприятия малых архитектурных форм, которая строится с учетом условий зрительного восприятия (день, вечер), удаленности наблюдающего субъекта от малой формы, скорости его перемещения в пространстве (пешеход, велосипед, автомобиль), целевой установки его зрительного поиска. Этот комплекс можно охарактеризовать двумя категориями масштаба восприятия: ансамблевого и камерного [198].

Ансамблевый масштаб свойственен восприятию малых архитектурных форм с дистанции 30–100 метров при движении с относительно небольшой скоростью в автомобиле или пешком, когда они воспринимаются в качестве полноправного элемента архитектурно-градостроительной формы, некой ее равновесной компонентой. Примеры: светоформы в испанском Тэруэле; светильники в виде торшеров в немецком Штутгарте. (рис.213-214)

Задачи «ансамблевого масштаба» решались в парке Зарядье в Москве, проектах центральных улиц, площадей и парков Нью-Йорка, Лондона, Парижа, Барселоны и др., где осуществлена образная проработка светопространств, фрагментов освещения застройки, дизайна осветительных установок вместе со световым планом. Обеспечение композиционных связей малых архитектурных форм с окружением достигается прорисовкой их общего силуэта, направлением планировочных осей и проработкой многоплановости как меры глубины в архитектурно-пространственной композиции. В зависимости от замысла авторов — архитекторов, дизайнеров и художников — группы малых форм либо мягко вписываются в архитектурное окружение, добавляя в него некую новую ноту, либо

---

[197] *Коротковский А.Э.* Основы архитектурной композиции: цикл лекций. Свердловск: Свердловский архитектурный ин-т, 1974. С. 6.

[198] *Щепетков Н.И.* Световой дизайн города. Учебное пособие. М.: Архитектура-С, 2006. С. 196.

довольно решительно контрастируют с окружением, заставляя его звучать по-новому.

Ансамблевый масштаб восприятия позволяет воспринимающему субъекту ощутить художественно-композиционные качества взаимодействия малых архитектурных форм (раскрытие — замкнутость, целостность — дробность, статика — динамика, монохромия — полихромия и проч.), прочувствовать эмоционально-ассоциативные характеристики создаваемого фрагмента городской среды (торжественность — обыденность, мажорность — минорность), а также ее социально-функциональные характеристики (традиционность — авангардность, типичность — уникальность и др.).

Камерный масштаб — это масштаб восприятия пешехода на дистанции 5–30 метров. Человек перемещается в соизмеримом с ним, «интерьерном» пространстве (двора, торгового центра, местной улицы), непосредственно контактирующем с архитектурной средой и людьми, которые являются ее активным компонентом. Внимание человека обращено на ближнюю зону в поле центрального зрения, воспринимаемую фрагментарно в деталях и различных ракурсах, — малые формы на улице в Окленде в Новой Зеландии. (рис. 215)

Приемы создания камерного масштаба восприятия малых архитектурных форм, наблюдаемых на сравнительно коротких расстояниях, основаны на формировании пластических, фактурных, текстурных и колористических качеств окружения, на детальной разработке преимущественно нюансных светоцветовых сочетаний.

Композиционная структура состоит из доминант, акцентов и фона. При формировании камерного масштаба более значимыми, чем в предыдущем случае, становятся фон и акценты в поле центрального зрения, создаваемые материальным окружением и «планшетом» земли. «Фон — основная масса образующих архитектурное пространство поверхностей, которая создает в целом усредненное представление о его объемах, колорите, материалах. Эти элементы составляют “интерьер” площади, улицы, двора, т.е. окружение более ярких компонентов композиции — акцентов и доминант <…> Акценты — части композиции и

элементы, выделяющиеся среди других деталей за счет особого решения отдельных характеристик <…> Важной чертой акцентов являются их способность и даже стремление к “коллективной работе”, образованию рядов, компактных групп, регулярных сочетаний, усиливающих при совместном восприятии отдельные впечатления» [199].

Использование ритма композиции малых архитектурных форм может стать действенным гармонизирующим средством. Создаваемый при этом светоцветовой ритм может совпадать с планировочным или вносить в него масштабные коррективы. Ритм в модуляции яркости и цветности освещения МАФов более четко выявляет пластические особенности, акцентирует внимание на композиционных осях, придает композициям зрительный динамизм: ритм городских белых скамей в парке «Музеон» в Москве, в Manly Corso и Darling Quarter в Сиднее. (рис. 216-218)

В системе создания гуманизации среды, рассчитанной на зрительное восприятие, на переход от одной пространственной ситуации к другой, особое значение имеют не только ритмы малых форм, но и элементы изобразительного искусства (например, в районе Дефанс в Париже). «Довольно часто используются скульптурные произведения, временами стилистически совершенно разнородные <…> Они отнюдь не имеют монументального характера для того, чтобы «сопрягаться» в своих масштабах с архитектурными сооружениями, обладая, напротив, почти станковой формой. Но этим они вносят элемент соразмерности человеку, включаясь в “гуманизированную зону”» [200]. (рис. 219-220)

А.Г. Цирес связывает аспект масштабности архитектурной композиции с категориями пропорций и ритма, определяющими характер пластических членений сооружения. Ритм он рассматривает в понятии художественной прогрессии, считая ее воздействие одним из исключительно важных способов выявления размеров архитектурной части, а через нее и архитектурного целого. «Принцип этот заключается в соблюдении определенного закона нарастания или убывания

---

[199] *Шимко В.Т.* Архитектурное формирование городской среды. М.: Высшая школа, 1990. С. 67–68.

[200] *Соловьев Н.К., Турчин В.С., Фирсанов В.М.* Современная архитектура Франции. — М.: Стройиздат, 1981. С.33.

архитектурных форм, или элементов. Если в архитектурную композицию введена художественная прогрессия, то есть если в конструкции расположено в ряд несколько частей или элементов, однородных, нарастающих или убывающих по определенному закону, то этим зритель предрасполагается к восприятию дальнейших частей или элементов как продолжающих данную последовательность по тому же закону» [201].

Тема связи масштаба и пропорций в архитектуре не раз затрагивалась в прошедшем столетии. Так, известный канадский архитектор Перси Э. Ноббс отмечает, что взаимодействие масштаба и пропорций имеет тесную связь, которая проявляется во всех развитых архитектурных системах [202]. Он обращает внимание на качество масштабности, возникающее не из объективных геометрических параметров, а благодаря условиям и обстоятельствам, которые связаны с аппаратом зрительного восприятия и опытом осознания архитектурной формы и содержатся в следах памяти. Это положение Ноббс поддерживает убедительными примерами из Древней Греции. По-разному выраженная тема зрения и видимости будет многократно выходить на передний план в работах архитектурных аналитиков.

В 30-х годах XX века российский теоретик А.Н. Носов занимался исключительно проблемой архитектурного масштаба. Свой аналитический подход в осмыслении эстетической сущности масштабности он связывал с пропорциональными отношениями, которые характеризуют архитектурную форму: «Система взаимоотношения отдельных элементов композиции и их пропорционального членения не может служить раз и навсегда установленным законам построения любого сооружения. Такая система в подлинно архитектурном сооружении всегда неразрывно связана с его реальным масштабом и масштабностью» [203].

Теорию А.Н. Носова вполне можно связать с особенностями восприятия масштабных соотношений малых архитектурных форм и архитектурного контекста.

---

[201] *Цирес А.Г.* Проблема масштабности в архитектуре // Архитектура СССР. 1934. № 12. С. 44–54.

[202] *Nobbs P.E.* Design. A treatise on the Discovery of form. New York, 1937. Chap. VIII «Scale».

[203] *Носов В.А.* Масштабность в архитектуре // Архитектура СССР. 1938. № 6. С. 23.

По мысли А.Н. Носова, различия между большими и малыми архитектурными сооружениями подобны закономерностям соотношений в природе и особенно в живой природе: «Сооружения меньшего масштаба по своим пропорциональным отношениям должны носить, выражаясь той же терминологией, более коренастый характер. С увеличением же масштаба сооружения должна увеличиваться и стройность всей композиции» [204]. Под стройностью здесь понимается соразмерность и цельность.

С выражением масштабности средствами пропорционирования сооружений связана идея «модулора» Ле Корбюзье, который предлагал ввести в архитектурное проектирование некий пропорциональный модуль, основанный на измерении человека и содержащий определенное единство между пропорциями и масштабностью. Пропорционирование решает главные функциональные задачи и закономерность соотношения различных частей объекта, выражает соразмерность двух и более отношений, характеризует взаимосвязь нескольких форм.

Следовательно, масштаб и пропорции играют решающую роль при включении малых архитектурных форм в открытые пространства. Происходит дифференциация пространственно-структурных форм, приобретающая характер всеобщего порядка: в регулировании соотношений МАФов и фрагмента города, с одной стороны, и большого города в целом — с другой.

Пропорциональность малых форм и архитектурного контекста может быть достигнута или не достигнута. Важно при этом, что ее достижение не зависит от соотношения с «функцией». Функционализм в градостроительстве отрезает город от внешнего мира и заставляет его служить слишком узким целям. Неслучайно он отдает предпочтение отдельному фрагменту города — будь то улица, площадь или парк, — перед городом как целым. Как открытым пространствам дозволяется следовать своей функции, так городскому целому дозволяется быть лишь суммой этих пространств. Однако если градостроительная мера являет собой репрезентацию условий мира, то она должна быть обретена прежде всего в городском целом. Таким

[204] Там же. С. 27.

образом, связь репрезентации с внешним миром означает, что не отдельные малые архитектурные формы будут образцом пространственных систем, а город и комплекс МАФов в целом [205].

Несомненно, на масштабные соотношения малых архитектурных форм и архитектурного контекста влияют особенности восприятия. Образ МАФов с их геометрией и параметрами, оцениваемый зрителем, обладает относительностью, поскольку обусловлен индивидуальным опытом человека. «В осознание такого масштаба включаются как феноменологические реакции, так и общекультурные представления, выраженные в знаково-смысловой форме», — утверждает архитектор Дмитрий Мелодинский [206].

Исследуя особенности восприятия масштабных соотношений МАФов, необходимо упомянуть о материальности форм. Польский архитектор Ян Маас в своей большой статье «Масштаб в архитектуре» уделяет особое место вопросам влияния на архитектурный масштаб строительных материалов, способам их обработки, особенностям конструкций. Существуют два типа масштаба, пишет Маас: материала и конструкции. Оба типа масштаба действуют вместе, так как вид конструкции зависит от возможностей материала, а характерные качества материала могут быть использованы по-разному, за счет соответствующего выбора конструкции [207]. Подробнее о материалах и конструкциях рассказано в разделе 3.3. настоящей диссертации.

Употребляя понятие «масштаб» по отношению к малым формам, непросто вывести нужный смысл из контекста, так как, например, феноменологические и образно-смысловые характеристики (свойства) тесно слиты. При этом сами они могут быть равнозначными или иметь некий перевес в одну из сторон. Так, целый ряд масштабных эпитетов, упомянутых в данном разделе (ансамблевый, камерный,

---

[205] *Беркинг Х., Лев М.* Собственная логика городов. Новые подходы в урбанистике / Коллективная монография под отв. ред. Х. Беркинга и М. Лев; пер. с нем. К. Левинсона. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 241.

[206] *Мелодинский Д.Л.* Пропорции и масштаб в архитектуре // Международный электронный сетевой научно-образовательный журнал AMIT. 2015. № 1 (30). С. 2.

[207] *Maas J.* Oskaliwarchitecture // Architectura (Warszawa). 1954. № 12.

визуальный и т.д.) может выражать феноменологическое переживание, но в определенном отношении — учитывать метафорическое содержание, воплощенное в малой архитектурной форме.

2.4. Колористика и светодизайн малых архитектурных форм

На основе отечественного и зарубежного опыта в разделе анализируется проблема колористики малых архитектурных форм, определяются факторы, влияющие на светодизайн предметно-пространственной городской среды.

Цвет и форма — непреходящие важнейшие категории художественного творчества; между ними постоянно ведется диалог, отражающий интеллектуальный уровень художника, его эстетические ориентиры. Цвет — свойство формы, влияющее на формирование ее визуального образа. Изменение цвета формы приводит к визуальному изменению ее очертаний, массивности и пространственности. Об этом убедительно заявляет Андрей Ефимов, раскрывая формообразующий потенциал колористики [208].

Цвет в дизайне — уникальный феномен, существенно влияющий на качество материально-пространственной среды, которая формируется в соответствии с историко-культурной значимостью места, функциональной наполненностью среды и эстетическими представлениями общества на конкретный период времени [209].

Создание теории и методики формирования гармоничной комфортной цветовой среды есть важнейшая задача науки, называемой колористикой. В результате управляющего воздействия человека на материально-пространственное окружение возникает целостное пространственное цветовое поле, в которое погружен человек и которое он преобразует в соответствии со своими потребностями. «В создании материально-пространственного окружения ярко проявляются тенденции колористической культуры, в частности отобранные

---

[208] *Ефимов А.В.* Цвет+форма. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт). М.: БуксМАрт, 2014. С. 8.

[209] Подробнее о цвете в дизайне рассмотрено в работе: *Алиева Р.И.* Малые архитектурные формы в формировании городской среды. М., 2020. С. 171.

временем проявления народного искусства, а также современные живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт» [210].

Как известно, начавшаяся в XX веке революция цвета в живописи предопределила функцию предметно-пространственной среды, в частности ее наполнения. Фовизм [211] стал первым из авангардных движений, утвердившим новый взгляд на сущность цвета. Движение явилось результатом творческих исканий Анри Матисса, Андре Дерена, Мориса Вламинка, а также Альбера Марке, Анри Шарля Мангена, Жана Пюи, Луи Вальта, Кесаван Донгена, Жоржа Руо и др.[212].
(рис.221-223)

В начале XX века цвет фовизма восстал против академизма на холсте художника, во второй половине века он уже восставал против архитектурной формы, отрицая вечный тезис «цвет следует структуре формы». Цветовая стихия стала проводить свою собственную линию визуально-пластического переустройства формы.

Живописные супрематические конструкции К. Малевича вышли за рамки двухмерного пространства, превратившись в объемный эксперимент. В 1925 году в Инхуке, в Лаборатории супрематической архитектуры, Малевич разработал методику перехода от плоскостной супрематической конструкции к трехмерному объекту [213]. (рис.224-225)

Как известно, мощный толчок в развитии архитектурной колористики исходил также от неопластицизма («Де Стиль»), органики, оптического искусства (оп-арт), абстрактного экспрессионизма. Лидер оп-арта Виктор Вазарели справедливо

---

[210] *Ефимов А.В., Панова Н.Г.* Архитектурная колористика и пластические искусства: монография. 2-е изд. М.: БуксМАрт, 2019. С. 9.

[211] *Лемари Ж.* Фовизм. Париж: SKIRA, 1995. — 120 с.

[212] *Эссерс В.* Матисс. Tashen/Арт-Родник, 2002. — 96 с.; *Kalitina N.* Andre Derain. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1976; *Гальцова Е.Д.* Морис де Вламинк // Энциклопедический словарь экспрессионизма. М.: РАН, ИМЛИ, 2008. С. 131–133; *Марке М.* Альбер Марке. М.: Искусство, 1969. — 136 с.; *Henri Manguin.* https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/manguin-henri (дата обращения: 18.05.2020); *Жан Пюи.* http://www.newestmuseum.ru/data/authors/p/puy_jean/index.php (дата обращения: 18.05.2020); *Луи Вальта.* https://www.valtat.com/en (дата обращения 18.05.2020); *Kees van Dongen.* https://www.britannica.com/biography/Kees-van-Dongen (дата обращения: 18.05.2020); *Maritain J.* Georges Rouault. N. Y.: H.N. Abrams, 1954.

[213] *Малевич.* Художник и теоретик. М.: Советский художник, 1990. — 240 с.

утверждал, что «умножение комбинационных возможностей цвета и формы возможно на основе элементарных форм и первичных цветов. Простые перестановки элементов способны привести к созданию сотен комбинаций. Что касается выхода оп-арта в сферу предметно-пространственной среды, то он представлялся художнику не только естественным, но и необходимым». Естественным — потому что обеспечивал индустриальным производством элементов любого размера и цвета. Необходимым — потому что работа художника с представителями технических дисциплин делала более реальным и обоснованным процесс формирования колористической среды, этого «блока цветоформ» — по словам Виктора Вазарели, бесконечного вместилища гармоний, стимулирующего жизнедеятельность человека, необходимого для сохранения психического равновесия огромных концентраций людей [214]. (рис.226)

В пластических искусствах цвет предопределил функцию предметно-пространственной среды и ее наполнения. Будучи носителем информации, он способен вызвать у зрителя эмоциональные реакции и эстетические переживания. Художники и дизайнеры разных стран стремились усовершенствовать колористическую среду городов, руководствуясь достижениями пластических искусств, как это делал немецкий художник и скульптор Отто Хайек — мастер крупных полихромных форм в городском пространстве [215]. «В своих монументальных росписях Хайек пытается примирить противопоставленные пластические импульсы: мондриановскую рисуночную упорядоченность он смыкает с цветовой стихийностью Кандинского. В монументальных работах идея примирения различных пластических начал осложняется необходимостью дополнительного оперирования скульптурным и архитектурными объемами, массами, имеющими пространственное соподчинение. В результате восприятия композиция подчиняется определенной цветовой ритмике, динамике,

[214] *Хольцхай М.* Виктор Вазарели: Чистое видение. Köln: Taschen; М.: Арт-Родник, 2006.
[215] *Hajek O.H.* Raum-Farbe-Zeichen. Tübingen: Wasmuth, 2007.

конструктивности, напряженной контрастности цвета и его плотности», — отмечал В. Манин [216].

В середине 1960-х годов появилась первая работа Хайека «Пути цвета». И в дальнейшем его работы уверенно вписывались в индустриальную бетонную архитектуру и окружающую среду. Хайек мыслил урбанистическими мотивами, отличающимися геометризмом и рациональностью, которые скульптор дополнил эмоциональностью полихромии. Хайек утвердился как один из основателей нового вида пространственного искусства, адресованного городской среде. (рис.227)

Проблемы связи скульптуры и живописи исследовали в своих работах Э. Каро («Полдень», 1960) и А. Колдер, («Четыре элемента», 1961; «Алебардщик», 1971; «Фламинго», 1974), чьи работы стали прообразами современных малых форм [217]. (рис. 228-229)

В 1920-х годах в России бурно развивается сфера городского дизайна — в связи с оформлением праздников и различных массовых действий. «Малые формы и различного рода элементы городского оборудования были тогда, как правило, неотъемлемой частью архитектурного ансамбля, поддерживали и выявляли его художественно-композиционные особенности <…> В праздничном оформлении города в революционной эмблематике наибольшей популярностью пользовались пятиконечная звезда, серп и молот. Нередко использовались абстрактно-геометрическая символика, лишенная сюжетно-предметной конкретики, шрифтовое наполнение, колористическое решение составляли черные и красные цвета» (например, павильон «Махорка» Константина Мельникова, где в пластически сложную структуру объекта включены цветовые орнаментально-декоративные и сюжетные композиции) [218]. (рис.230)

«Обращение к колористической проблематике связано также со все более остро заявляющей о себе экологической темой. Архитектура и весь предметный мир

---

[216] *Манин В.* Отто Херберт Хайек и его творчество // Каталог выставки «Цвет в жизнь». М.: Манеж, 1989. С. 5.

[217] *Caro H.D.A.* The economics of surprise. London: Tate Pubblishing; *Baal- Technova J.* Alexander Calder. Cologne: Taschen, 2002.

[218] *Хан-Магомедов С.О.* Пионеры советского дизайна. М.: Галарт, 1995. С. 118–119, 130.

заметно порывают связи с природным окружением, их независимость от естественных материалов постоянно увеличивается, что грозит нарушением гигиены цветового зрения, выработанной многими тысячелетиями эволюции человека. Эта “эрозия натурализма” представляет собой открывающуюся дверь для революции цвета в архитектурно-пространственной среде. И здесь на помощь архитектору приходят забытые традиции народной культуры, открытия пластических искусств…» [219].

Традиционная российская любовь к природе, ее поэтизация, врастание художественных событий в реальную жизнь нашло свое отражение в работах Николая Полисского [220]. Его произведения созданы из экологически чистого материала — дерева, на которое было возложено решение необычной задачи: представить научный эксперимент «Большой адронный коллайдер» (2009), первый объект автора для интерьера Музея современного искусства Люксембурга. Николай Полисский развивает русскую ветвь лэнд-арта. В 2002 году он создает (с участием Александра Панова) один из самых своих грандиозных проектов — «Медиа-башня» в деревне Никола-Ленивец Калужской области. Соединив русский авангард с народностью, он создал произведение из подручного деревенского материала —из прутьев. «Маяк на Угре», «Арт Базар», «Границы империи» и другие работы растворяются в ландшафте экологически концептуальными малыми формами. Триумфальная арка «Лихоборские ворота» (2005) в московских Лихоборах в полной мере осуществляет связь городского пространства с малой архитектурной формой. Реализованные объекты подтверждают действенность колористики — ощущение пространства в ландшафтной и городской среде, их художественную выразительность и смысловую содержательность. (рис. 231)

Полисского с полным правом можно назвать первым русским лэнд-артистом, хотя сам он считает, что это «лэнд-арт с натяжкой, скорее — паблик-арт <…> Что

---

[219] *Ефимов А.В., Панова Н.Г.* Архитектурная колористика и пластические искусства: монография. 2-Е изд. М.: БуксМАрт, 2019. С. 11.

[220] *Кулик И.* Облако, озеро, башня. Николай Полисский // Культура. 2004. 29 апреля.

касается будущего пути русского лэнд-арта, то вряд ли он откроет свои ноу-хау, но он может создать свою интонацию» [221].

В современном мире полихромный объект дизайна в городской среде становится местом притяжения горожан, превращаясь в арт-объект и достопримечательность городской среды. Полихромия насыщенных цветов малых архитектурных форм в настоящее время подобна маркетинговому ходу: дизайнеры выплескивают свои цветовые идеи и напрямую воздействуют на эмоциональное восприятие человека. Этот опыт к тому же позволяет использовать цвет в малой архитектуре как композиционное средство, структурирующее форму. Современные эксперименты с цветом неразрывно связаны с применением различных материалов, а компьютерные методы проектирования позволяют экспериментировать с цветом, «изобретать» его оригинальные сочетания. К примеру, «Красная лента» в городе Циньхуандао охватывает 500 метров природного ландшафта, а цвет создает запоминающийся контраст в окружающей среде; разноцветные формы «Trottola» в итальянской Парме исполняют роль акцентов в игровом парке; скамья в форме волны в Токио включает такие предметы мебели, как стол и стул, а изготовлена она из кожи и стекловолокна с напечатанным белым узором на розовом полиэстере; ярко-желтая спиралевидная велосипедная стойка на набережной в Бергене в Норвегии, одновременно служащая ограждением, очень популярна среди детей (интересна она еще и тем, что стальное основание покрыто желтой резиной — этот материал местные жители используют для создания бамперов маленьких лодок) [222]. (рис. 232-235)

Цвет является одним из важнейших композиционных средств, используемых при проектировании малых модульных архитектурных форм. Разработка колористики модуля МАФов позволяет обеспечить его цветовую вариативность в реальной городской ситуации. Модуль в малых архитектурных формах развивается по трем координатам — длине, ширине, высоте, и важно предусмотреть развитие

---

[221] *Орлова М.* Большой народный коллайдер // КоммерсантЪ. 2009. 12 мая.

[222] Подробнее в работе: *Алиева Р.И.* Малые архитектурные формы в формировании городской среды. М., 2020. С. 172.

цвета в объеме и пространстве, учесть его масштабность. Яркие примеры: красная скамья во внутреннем дворе библиотеки университета в Утрехте, Нидерланды, состоящая из сегментов круглой формы; малая форма в Мехико из металлических красных модулей, напоминающая гнездо; проект «Mitrum» рядом с новым зданием и лекционным залом в Техническом университете Дрездена (расположение системы модулей по квадратной модульной сетке и колористическое решение отражают направленность университетской деятельности); разноцветные скамьи в Саду им. Н.Э. Баумана в Москве; одна из самых длинных скамей в Западном Сассексе в Великобритании [223]. (рис. 236-240)

Малые архитектурные формы, обладающие наибольшей цветовой активностью способны задавать тон полихромии всего окружения, помогают утвердить их доминантную роль, создать систему ориентиров. Цветовой проработке подлежит весь предметно-пространственный комплекс фрагмента городской среды. Объекты этого комплекса рассматриваются во взаимосвязи с природным и искусственным окружением с учетом дневного и вечернего времени суток (при искусственном освещении радикально изменяется колористика, а, следовательно, и пластический образ).

«Искусственный свет может иметь любое направление в пространстве в зависимости от расположения его источника, что позволяет создавать эстетические эффекты, противоречащие каноническим, привычным условиям освещения. При множестве разноспектральных источников света в среде возникает сложное многоцветное тенеобразование, освещение “снизу” зрительно лишает объем гравитационной ориентации и т.п., что создает непривычные, нередко драматизированные ощущения. По уровням освещенности искусственный свет в открытых пространствах несопоставимо меньше дневного, но может иметь любую цветность излучения — от белого до монохроматического — и относительно легко регулируются системами управления по всем параметрам» [224].

---

[223] Там же. С. 172–180.

[224] *Минервин Г.Б. и др.* Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник. Архитектура-С. М., 2004. С. 45.

Следовательно, синтез света и формы связан с «врастанием» источников искусственного света в материальные формы предметного мира и с дальнейшим развитием технологий его художественного освоения. Искусственный свет ночью может быть понят в двух аспектах: во-первых, как изгнание тьмы и преобразования ночи в день; во-вторых, как управление тьмой и создание зрелищ. Две эти функции искусственного света исторически эволюционировали.

Когда в городах появилось уличное освещение, фонарщикам приходилось зажигать лампы в сумерках, присматривать за ними всю ночь и аккуратно гасить их по утрам; а кроме того, сопровождать пешеходов в темных зонах, между хорошо освещенными местами общего пользования. Эта система широко распространилась во времена Римской империи.

В 1417 году мэр Лондона издал официальный указ об общественном освещении, в соответствии с которым домовладельцы должны были каждый вечер зажигать свечи и масляные лампы у своих входных дверей. В Париже аналогичный закон был издан примерно век спустя, в 1524 году. До начала эпохи Просвещения европейские граждане довольствовались масляными лампами, которыми освещали торжественные залы и сады, театры и кофейни; зажигали их также вдоль маршрута конных экипажей. Ночные зрелища с фонтанами, синхронизированными с живой музыкой, огнями и фейерверками, были популярны в великолепных садах Версаля при Людовике XIV (1661–1715) и на итальянской вилле д'Эсте.

С XVII по XIX век английские увеселительные сады, например Vauxhall в Лондоне, стали постепенно открываться для представителей всех социальных слоев. По вечерам там встречались и члены королевской семьи, и аристократы, и горожане; юношам и девушкам сады служили местом для знакомства [225] [9].

В начале XVIII века швейцарский химик Ами Арганд разработал масляный светильник нового типа. Большой фитиль и цилиндрическая стеклянная труба могли

---

[225] *Coke D., Borg A*. Vauxhall Gardens: A History. New Haven: Yale University Press, 2011. P. 303.

поддерживать более яркое — и более безопасное при переноске — пламя. Этот способ до сих пор широко используется на открытом воздухе [226].

Газ не использовался для общественного освещения до тех пор, пока английский ученый Стивен Хейлз не добыл легковоспламеняющуюся жидкость из угля (1726). После нескольких успешных демонстраций, организованных английским промышленником Уильямом Мердоком в 1790-х годах, Фредерик Альберт Уинсор впервые установил угольно-газовые фонари вдоль лондонского Pall Mall (1807) [227].

Балтимор был первым городом Соединенных Штатов, где в 1816 году были установлены газовые лампы. Если говорить о европейских столицах, то в 1820 году первые газовые фонари появились в Париже, а в 1853 году во Львове (бывшая часть Австрии, нынешняя Украина) были введены фонари керосиновые. В конце XIX века газовые лампы уже стояли на всех главных улицах большинства крупных городов северного полушария [228].

В 1879 году американский инженер-телеграфист Томас Алва Эдисон подал заявку на патентование электрической лампы накаливания, аналогичной лампе Свона: это была «углеродная нить или полоса, намотанная и соединенная с платиновыми контактными проводами». Получив патент, Эдисон испытал карбонизированную бамбуковую нить, которая продолжала гореть более 1200 часов. Теперь его компания Edison Electric Light могла производить и продавать лампы. Эдисон заявил: «Мы сделаем электричество настолько дешевым, что только богатые будут зажигать свечи». В результате патентных баталий с американскими конкурентами, продолжавшихся в течение 1880-х годов, Эдисон заключил партнерство с компанией Свон по продаже электрических ламп накаливания в Великобритании [229].

---

[226] Аргандовы лампы // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). Т. 2.— СПб., 1890—1907. С.30.

[227] *Jackson D*. Superlux: Smart Light Art, Design and Architecture for Cites. London Thames & Hudson Ltd, 2015. С. 180.

[228] Там же. С. 180.

[229] *Георгиевский Н.Н*. Эдисон, Томас-Алва // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907. С. 93.

Многие художники-импрессионисты, например Пьер Боннар и Камиль Писсарро, запечатлели романтичную атмосферу освещенного фонарями Парижа. Яркий пример — картина Винсента Ван Гога «Ночная терраса кафе» (1888). В конце XIX века в городе загорелись и разнообразные общественные указатели; особенно эффектными были чугунные порталы первых станций Paris Métropolitain, построенные по проектам Эктора Гимара в 1900 году.

«Энергетическая теория» Вильгельма Оствальда, автора книги «Цветоведение» и многих других трудов, особенно повлияла на русских конструктивистов, деятелей Баухауса и «Де Стиля» [230]. Воспринимая цвет как форму энергии, как лучистую энергию, художники смогли заменить свет краской, цветом, поскольку свет — это и есть не что иное, как энергия и электромагнитные волны. Цвет стал явлением света. Свет стал всеобъемлющей концепцией, самостоятельным средством и материалом формирования среды.

В начале 1920-х годов мастер русского авангарда Владимир Баранов-Россине создает клавир — новый вариант оптофона, каждая клавиша которого соответствует не только определенному звуку, но и цвету (свет, проходя через оптические фильтры, проецировался на экран — «хромотрон»). В 1923–1924 годах в Театре В. Мейерхольда и Большом театре в Москве прошло два цветовизуальных концерта. «Партию света» исполнял сам художник. Оптофон был встречен публикой одобрительно. Баранова-Россине считал, что его изобретение можно использовать в массовых действиях, проецировать изображения и лозунги на облака или дым [231].

Ласло Мохой-Надь в статье «От пигмента к свету» заявляет: «Наши знания о свете <…> то есть об элементарных основах оптической художественной выразительности, еще очень скудны». Он предсказал — для эпохи электричества — не только развитие от живописи к «световой игре», но и богатство «других новых оптических переживаний, способных сильнейшим образом потрясти зрителя». Так, в 1930 году Мохой-Надь разработал модулятор светового пространства —

---

[230] *Родный Н.И., Соловьев Ю.И.* Вильгельм Оствальд, 1853–1932. М.: Наука, 1969; *Оствальд В*. Цветоведение. М.; Л.: Промиздат, 1926.

[231] *Сарабьянов А*. Владимир Баранов-Россине. М.: Трилистник, 2002. С. 10.

кинетическую скульптуру из плексигласа, металла и стекла. «Я мечтал о световых аппаратах, с помощью которых можно было бы ручным или автоматически-механическим способом забрасывать световые видения в воздух <…> и которые одним поворотом выключателя можно было бы окунать в сияющий свет, в флуктуирующие световые симфонии, в то время как сами поверхности медленно сдвигались бы, превращаясь в бесконечное множество управляемых деталей»,— писал он в письме к Фр. Каливоде [232]. (рис. 241)

Творческие объединения художников-экспериментаторов в послевоенной Европе и Америки активно осваивали новые формы художественного выражения, связанные с движением, неоновым освещением, кинетическими объектами [233].

В 1947 году итальянский художник Лучо Фонтана [234], основатель спациалистского [235] движения, издал «Технический манифест спациализма», призвав к радикальному включению технологий в формы художественного выражения. В 1949 году он создал «Buchi» (первую серию картин с проткнутым холстом) и первую пространственную композицию «Spatial Environment» (галерея Naviglio, Милан), которая предвосхитила более поздние явления искусства — энвайронмент и перформанс. Эта первая временная инсталляция представляла собой гигантскую амёбообразную форму, освещенную неоновыми огнями в затемнённой комнате. Вскоре после этого Фонтана начал использовать в своих работах неоновые трубки. Он построил свой первый «Ambiente spaziale» с пространственными формами, перфорированной картой и холстом, сквозь которые проникал ультрафиолетовый свет. Автор связывал искусство с развитием новых технических средств, таких как неон. (рис.242)

---

[232] *Мохой-Надь Л.* Telehor. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 50.

[233] Arte madi y tlconcepto de «Invension». El abstraccionismo rioplatense, medio siglo (y pico) después. http://revista.escaner.cl/node/1331 (дата обращения: 15.04.2020).

[234] *Lucio Fontana.* https://gagosian.com/artists/lucio-fontana (дата обращения: 15.04.2020).

[235] Спациализм (итал.*Movimento spaziale*, от итал.*spazio* — пространство) — направление в современном искусстве Италии, рассматривающее живопись и скульптуру как один вид искусства, объединяющий цвет, звук, пространство, движение и время. Спациализм сочетает в себе элементы конкретизма, дадаизма и ташизма.

Окончательный переход от цветных технологий в работах художников 1920-х и 1930-х годов в световые совершился в 1950–1960-х годах, когда появились совершенно новые формы искусства. Художники Николя Шеффер, Отто Пиене, Адольф Лютер, Франсуа Морелле начали создавать люмино-динамические скульптуры, световые балеты, стеклянные монтажи, световые короба и неоновые объекты [236].

Дэн Флавин, американский художник-минималист, мастер световой инсталляции, преобразовывал архитектурные объекты с помощью флуоресцентных светильников. «Использовать свет как художественную форму Флавин начал в 1961 году в серии “Иконы”, которая создана под впечатлением художников русского авангарда. Иконы представляют собой монохромные абстракции (в том числе “черный квадрат”), к которым присоединены разнообразные источники света — неоновые лампы и лампы накаливания» [237]. (рис.243)

В 1967 году Вячеслав Колейчук совместно с инженером Г. Рыкуновым и композитором Л. Термином впервые в отечественном искусстве апробировал идею свободно движущейся пространственной композиции. Эта идея нашла свое воплощение в объемно-пространственной форме «Атом», установленной на площади Курчатова в Москве. Композиция состояла из дюралевых стержней, опиравшихся на стальной каркас, и свободно вращалась в пространстве. Игра металлических конструкций в сочетании со светомузыкой Термена оказывали сильное психоэмоциональное воздействие на зрителей.

Яркое изобретение Колейчука — светографика. «Эта рукодельная голография является новой оригинальной технологией формообразования. В первый момент, когда я сформулировал сам принцип и проверил его практически, я испытал

---

[236] *Schöffer N.* https://doi.org/10.1093/benz/9780199773787.article.B00164552 (дата обращения: 27.04.2020); *Glibota A*. Otto Piene (monograph). Delight Edition. Paris / Hong Kong, 2011. — 756 p.; Jürgen *C.* Otto Piene // Liebe die Kunst. Eine Autobiografie in einundzwanzig Begegenungen. Kerber Verlag / ZKM; *Эймерт Д.* Искусство и архитектура. XX век. В 2 т. Бертельсманн, 2011. С. 23; *Olivennes H*. François Morellet, French Abstract Artist, Dies at 90 // The New York Times. 13 May 2016; https://www.nytimes.com/2016/05/14/arts/design/francois-morellet-french-abstract-artist-dies-at-90.html?_r=0 (дата обращения: 24.09.2020).

[237] *Ефимов А.В.* Цвет+форма. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт). М.: БуксМАрт, 2014. С. 474.

интеллектуальный шок, — рассказывал автор в одном из интервью. — Оказывается, так просто руками, гравируя металл, можно создавать пространственные композиции, освещая гравировку светом (точечным источником), как в голографии…» [238]. (рис.244)

Таким образом, художники и дизайнеры XX века сформировали основную платформу для исторических переходов в использовании в искусстве света как средства композиционной организации пространства. Американский архитектор Луис Кан [239] сказал аудитории в нью-йоркском Институте Пратта: «Свет действительно является источником всего сущего». Ле Корбюзье внушал поколениям студентов концепцию 1923 года: «Архитектура — это виртуозная, правильная и великолепная игра архитектурных форм, собранных светом. Я уверен, что наши глаза созданы, чтобы любоваться этими объемами при различном освещении: только свет и тень раскрывают суть архитектурной формы» [240]. Опыт художников и архитекторов привел к необходимости теоретического и проектно-методического осмысления новых объектов, появлявшихся в городской среде.

Говоря о светодизайне малых архитектурных форм, необходимо обратиться к книге «Световой дизайн города» Н.И. Щепеткова. Ее автор утверждает, что к объектам городской среды, из которых формируются световые ансамбли, относятся прежде всего природные элементы (поверхность земли и воды), «планшет» ансамбля, зеленые насаждения и другие вертикальные поверхности («ограждения» организуемого пространства) и третья группа объектов — «заполнение» пространства. В роли этих объектов выступают малые архитектурные формы, как декоративные, так и утилитарные. В художественном освещении элементов «заполнения» применяются те же приемы, что и в архитектурном освещении объектов городской застройки. Однако световые образы на улицах, площадях, в

---

[238] Там же. С. 348.

[239] *Луис Кан*. http://architime.ru/architects/a_louis_kahn.htm (дата обращения: 28.04.2020).

[240] *Ле Корбюзье*: пять мыслей о свободе, свете и Париже. https://www.interior.ru/design/7207-le-korbyuze-pyat-myslej-o-svobode-svete-i-parizhe.html (дата обращения: 05.09.2020).

парках, порой более декоративны [241]. По мнению Н.И. Щепеткова, многие пластические формы городских пространств могут стать и уже стали «светонесущими», в которых свет становится в вечернее время их второй, равнозначной функцией [242]. К примеру: подсвечиваемые фонтаны в Москве (сухой фонтан в Бабушкинском и Таганском парках, фонтан на Болотной площади, «Мега-Торнадо» в Мытищах, фонтан в парке «Музеон», фонтан на Биржевой площади (он отличается от других наклонной формой чаши) [243]. Интересны своим проектным решением и светоцветовым дизайном тематические фонтаны в Великобритании: «Сады Мира» (1998) и «Халлам» (2005) в Шеффилде, Йоркшир; фонтан в саду Пиккадилли в Манчестере (2002) [244]. (рис. 245-248)

Поющие фонтаны по всему миру дают магические представления, построенные на взаимодействии света, музыки и потоков воды: фонтан им. Франциска Кржижика в Праге (Чехия) «танцует» под произведения Моцарта; «выступление» фонтана в Сиане (Китай) сопровождают национальные и всемирно известные мелодии; фонтан в парке развлечений в Нячанге (Вьетнам) полностью управляется компьютером; у светомузыкального фонтана в московском парке Царицыно звучит «Вальс цветов» П.И. Чайковского и произведения, исполняемые оркестром Поля Мориа [245].(рис. 249)

В городской среде обращают на себя внимание малые формы, освещенные снизу и излучающие свет — светоформы. Например, круглые скамьи в Мэнли-Корсо в Сиднее, при вечерней подсветке напоминающие газовые конфорки; Bubble Bench на центральной улице острова Большой Кайман (напоминают пузырьки в морской воде); Glass Bench — полупрозрачные скамьи на территории музея Jewish Heritage в Нью-Йорке. Жители и туристы Сингапура приходят посмотреть на световое шоу

---

[241] *Щепетков Н.И.* Световой дизайн города. Учебное пособие. М.: Архитектура-С, 2006. С. 269.

[242] Там же. С. 279.

[243] Сухие фонтаны в Москве. https://kudago.com/msk/list/suhie-fontany-v-moskve-i-podmoskove (дата обращения: 22.05.2020).

[244] *Hopwood R.* Fountains and water features. Frances Lincoln Limited publishers,2009. С. 171–173.

[245] Десять самых красивых поющих фонтанов мира. http://infotera.ru/items/place/5154 (дата обращения: 22.05.2020).

«Садовая рапсодия». По вечерам здесь оживают иллюминированные деревья и звучит музыка. Светоформы напоминают «сверхдеревья», причем система освещения спроектирована для благоприятного фотосинтеза растений. Приборы для подсветки таких габаритных сооружений питаются солнечной энергией.
(рис.250-252)

Качели как самостоятельные светоформы доказали свою состоятельность в городской среде. Так, канадские архитекторы превратили двухместные качели в музыкальный инструмент. На Фестивальной площади Торонто «Lateral Office» и «CS Design» установили 30 интерактивных конструкций, которые светятся и воспроизводят музыкальные звуки. Интенсивность излучения и звучания зависит от высоты подъема качелей, а также от скорости движения. Конструкция изначально разрабатывалась и тестировалась для зимних условий: даже полностью покрытый льдом и снегом корпус из поликарбоната продолжает издавать звуки и светиться. (рис. 253-254)

Инсталляцию из 20 светящихся изнутри кольцевых качелей «Swing Time» в Бостоне (Howeler + YoonArchitecture) установили перед выставочным центром. Конструкции собраны из сварного полипропилена и оснащены акселерометрами и светодиодами, изменяющими цвет в зависимости от положения качелей: в спокойном состоянии объект дает мягкое белое свечение, а в движении цвет плавно меняется на ярко-фиолетовый. (рис.255-256)

Городские бюджеты требуют установки универсальных светильников. В конце 1990-х годов сиднейский инженер по свету Барри Уэбб и архитектор Алек Цаннес создали инновационные многофункциональные «умные палки», чтобы обеспечить порядок на улицах во время Олимпиады 2000 года. И теперь смартполы являются символами «умных городов» по всему миру. Один из последних вариантов применили в Гавре. Каждый смартпол состоял из двух вертикальных люминесцентных ламп и трех небольших проекторов с фильтрами «гобо» [246]. Таким

[246] Термин «гобо» является аббревиатурой и расшифровывается как «идет перед оптикой (Goes Before Optics)». Гобо – это трафарет (шаблон с прорезями внутри), который помещают в переднюю часть профессионального светового прибора, для придания лучам заданной формы или узора.

образом авторы проекта обеспечили общее освещение, обозначили периметр площади и разместили навигационные сигналы для жителей.

Голландские дизайнеры Daglicht Vorm (Рудольф Теуниссен и Маринусван дер Вурден) разработали городские светильники с технологией «гобо» в старом районе Роттердама. Установленные с интервалами вдоль фасадов кирпичного здания, они отбрасывают на тротуар свет таким образом, что рисунок тени напоминает листву деревьев. В Москве аналогичные гобо-проекторы установлены в открытых пространствах, превращая их в театральную сцену (светильники на Страстном бульваре). (рис. 257)

В XXI веке в городах по всему миру используются светодиодные лампы и цифровые системы, расширяющие возможности управления освещением и экономии энергии в общественных пространствах. Эта технология позволяет создавать различные световые сцены в течение годового цикла. Освещение может быть запрограммировано с учетом местных факторов окружающей среды, включая снижение уровня освещенности в периоды низкой активности человека. Оно все больше интегрируется в малые архитектурные формы — светоформы, как, например, изделия со светодиодной подсветкой от архитектора и дизайнера Карстена Винкельса, основателя бюро «Winkels Concepts» [247] и бюро «Zumtobel» [248] в Германии или фантастический сад из светящихся «растений» в Стингапуре от французских художников по свету Франсуа Фуйе и Жан-Батиста Лоде. Светоформы от швейцарской художницы Софи Гайо сопровождаются звуками, передаваемыми через миниатюрные динамики; четырнадцать желтых светоформ Уоррена Лэнгли в Сиднее, облицованные полиэтиленом и укрепленные стальными рамами, излучают свет от внутренних светодиодных ламп и «поддерживают» автостраду словно кариатиды древнего средиземноморского храма. (рис.258-260)

Исследуя отечественный и зарубежный опыт использования искусственного света в городской среде, можно утверждать, что в будущем почти все малые архитектурные формы станут «светонесущими». Этому благоприятствуют

---

[247] Winkels Concepts. https://www.winkels-concepts.com (дата обращения: 14.07.2020).
[248] Zumtobel. https://www.zumtobel.com/ (дата обращения: 14.07.2020).

тенденции развития осветительной техники в направлении миниатюризации, эффективности и безопасности осветительных приборов. Ночное освещение в открытых пространствах городской среды посредством МАФов — как художественный потенциал и процесс технического производства, индустриализм и материальная культура — организуется для ориентации и создания новых эмоциональных символов.

2.5. Малые архитектурные формы как средство ориентации в городской среде

В разделе рассматривается интерпретация городского пространства, основанная на символических структурах среды, и применение социологических подходов в изучении знаковых систем.

Создание знаков как средства ориентации выстраивает последовательность психических ассоциаций в устойчивое повествование, которое помогает сделать открытые пространства запоминающимися. Именно способность материальной среды жить в сознании особенно важна для искусства создания места. Как память может питать место, так и воображение может оживлять и расширять его резонанс. Дизайнеру среды необходимо оставить в пространстве знаки в виде малых архитектурных форм, чтобы каждое поколение могло постигнуть смысл своего времени. В свое время президент Линкольн назвал это «мистическими аккордами памяти» [249], оживляющими умы тех, кто может создать на их основе ментальные ассоциации.

История создания комфортной среды с помощью визуальной информации и идентификации субъекта в этой среде уходит в далекое прошлое. Городские указатели обнаружены в Древнем Египте и в античной Греции: ориентирами в городах служили тогда особые каменные знаки — хоросы. Они обозначали границы между общественным пространством агоры (центральная площадь) или рынка и

[249] Lincoln Abraham, from his inaugural address, March 4, 1861.

специальными территориями: военными лагерями, портом и т.д. На каменных блоках выбивали соответствующие надписи: «конец агоры», «отсюда и далее — территория порта» и др. В середине I тысячелетия до н.э. на центральных площадях уже существовала торговая реклама и информация, размещенная на гипсовых пластинах. Однако из статьи Е. Асса мы узнаем, что активное информационное насыщение городской среды связано с развитием капитализма. Автор утверждает, что в России коммерческие вывески были узаконены в 1770 году специальным правительственным решением: к этому времени рекламы было столько, что ее пришлось взять под городской контроль. Первоначально бóльшая часть рекламы носила символический, образный характер, но со временем ее стала вытеснять текстовая информация [250].

Знак, понимаемый как символ, побуждающий к определенному действию в городской среде, обнаруживает свою прикладную функцию. Материальное общественное окружение способно создать и отобразить собственный ассортимент символов, сохраняя и развивая структуру и семантику. В XVII веке Дж. Локк [251] использовал термин «семиотика» для обозначения учения о знаках, задача которого — «рассмотреть природу знаков, которыми ум пользуется для понимания вещей или для передачи своего знания другим» [252].

Основы семиотики как науки о знаковых системах и выполняемых ими функциях в жизни общества были заложены в конце XIX века Ч.С. Пирсом [253]. Американскому философу принадлежит создание базовых для классификации знаков:

- иконические знаки (*icon*), содержащие образ предмета;
- знаки-индексы (*index*), прямо указывающие на предмет;

---

[250] Город и дизайн (тематический номер). Статьи Е.В. Асса, А.В. Иконникова, С.О. Хан-Магомедова, П.В. Бестужева-Лады, Е.Л. Беляевой, И.А. Поповой // Техническая эстетика. 1980. № 6.

[251] *Блауг М.*, Локк, Джон // 100 великих экономистов до Кейнса = Great Economists before Keynes: An introduction to the lives & works of one hundred great economists of the past. СПб.: Экономикус, 2008. С. 175–177.

[252] *Лотман Ю.М.* Люди и знаки // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2010. С. 8.

[253] *Пирс Ч.С.* Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000. — 412 с.

- знаки-символы (*symbol*), произвольно и на основании конвенции обозначающие предмет [254].

Немецкий логик Г. Фреге утверждает в своих классических статьях («О смысле и значении», 1892; «Мысль: логическое исследование», 1918–1919), что наиболее существенными для семиотики являются его понятия значения и смысла знака; швейцарский лингвист Ф. де Соссюр в курсе общей лингвистики определяет создаваемую им семиологию как «науку, изучающую жизнь знаков в рамках жизни общества». Постепенно лингвистические методы Ф. де Соссюра начали переносить и в другие научные области изучения реальности. Впоследствии французский философ Р. Барт посвятил себя исследованию семиотического языка явлений жизненного уклада, подчеркивая их символическую природу посредством анализа мифологических обрядов. Благодаря научным исследованиям Р. Барта во Франции сформировалась Французская школа семиотики [255].

С конца XIX века в России надписи, суперграфические композиции, рекламные щиты и т.п. становятся частью архитектуры, активно влияют на характер пространства и его восприятие. В проекте Ново-Сухаревского рынка, существовавшего в 1925–1930 годах в Москве (между современными Большим Сухаревским переулком и Трубной улицей), К. Мельников предложил необычное архитектурно-планировочное решение торговых павильонов. Для удобства покупателей каждый из них имел свой индивидуальный номер, начертанный в верхней части крупным шрифтом, а также особую окраску, соответствующую рыночному ряду и виду торговли. В структуру киоска как малой архитектурной формы К. Мельников ввел знаковую систему идентификации.

---

[254] *Бурмистров С.Л.* Чарльз Сандерс Пирс.https://web.archive.org/web/20101226062728/http://anthropology.ru/ru/texts/burmistr/peirce.html (дата обращения: 16.06.2020).

[255] *Бирюков Б.В.* Фреге // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / пред. науч.-ред. совета В. С. Стёпин. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Мысль, 2010. — 2816 с.; *Соссюр Ф. де*. Курс общей лингвистики // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 54; *Он же*. Заметки по общей лингвистике / Пер. с франц. Б.П. Нарумова. М.: Прогресс, 1990. С. 44; *Барт Р*. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с франц., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. — 616 с.; *Манаенкова Е.А*. Семиотические школы и направления // Аналитика культурологии. 2013. https://cyberleninka.ru/article/n/semioticheskie-shkoly-i-napravleniya (дата обращения: 10.10.2020).

Подобное взаимодействие знаков и малых форм особенно стало заметно с появлением новых информационных средств: электронных табло, бегущих газет, аудиовизуальных систем. Информация, превращенная в зрелище, создает новые отношения человека со средой — снижает роль пространственных ее факторов и повышает активность изобразительных. Однако появление новых информаторов не отменило традиционных вывесок/объявлений и указателей, т.е. информационная среда усложнилась. (рис. 261)

В СССР семиотика развивалась московско-тартуской семиотической школой, во главе которой стоял Ю.М. Лотман [256], занимавшийся разработкой изучения города в рамках знаково-символических систем. Согласно его утверждению, человеческая культура способна воспроизводить целую систему знаков природного и искусственного происхождения. Городская урбанистическая среда, как единый пространственный организм, способна в свою очередь с помощью знаков транслировать любое смысловое содержание, которое любая культура старается объяснить по-своему [257].

Представители московско-тартуской семиотической школы так определяли понятие символ: это «...знак, который обозначает такую обширную группу текстов, что употребление его включает некоторый культурно-смысловой регистр, большую культурно-смысловую область <…> он — указание на смысловое поле, на определенную культурную традицию, на некоторую область общей всем памяти. Таким образом, символы можно рассматривать как сигнал общей культурной памяти данного коллектива» [258].

Малые архитектурные формы заключают в себе целый ряд образных ассоциаций посредством особого коммуникативного информационно-знакового потенциала, различного на каждом этапе развития общества. Они представляют собой одну из важнейших составляющих окружения человека. Показательным

---

[256] *Лотман Ю.М.* Люди и знаки // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2010.

[257] *Он же.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — культура. М., 1999. С. 25.

[258] *Он же*. Символ в системе культуры // Уч. зап. Тартуского университета. Труды по знаковым системам 21. Тарту, 1987. Вып. 754. С. 10–21.

примером является решение городского парка Кудраи, расположенного в центре Эланкур-Морепа (Сен-Кантен-Ан-Ивлин, Париж, арх.-пейзажист М. Коражу). Активными средствами организации пространства парка служат искусственный рельеф, малые архитектурные формы и произведения пластических искусств. Благодаря точно найденной композиции всех элементов среды, масштабу и колористическому решению они стали ведущими участниками организации композиции парка, создали пространственные ориентиры. (рис. 262)

Жизнь крупного город сопровождается непрерывным процессом символизации, результаты которого оформляются в фольклоре, топонимике городских пространств и объектов, исторических повествованиях, в многообразии речевых жанров при описании места. Соответственно, культурное значение того или иного архитектурного объекта обусловлено его знаково-символическим характером, основанным на архетипических образах, лежащих в основе человеческого сознания, их формой, порожденной функциональными и эстетическими причинами. Свое семантическое толкование эти архитектурные ансамбли получают в процессе взаимодействия горожан с открытым пространством [259].

Р. Ли Флеминг в своей книге «Искусство создания мест» одной из важных целей городского планирования называет ориентацию. Именно способность материальной физической среды жить в уме так важна для искусства создания места. Ориентиры представляют некоторую информацию и общедоступную подсказку к значению. Нередко они очень противоречивы — как, например, 12-фунтовые бронзовые лягушки Лео Дженсена, сидящие на катушках ниток по обеим сторонам моста через реку Виллимантик в округе Уиндем (Коннектикут), или крылатые свиньи Эндрю Лестера в Цинциннати (Огайо) [260]. (рис.263-264)

Малые архитектурные формы являются материализацией идей своего времени и создают возможность их визуального пояснения, доступного любому человеку. Наполненная значениями, новыми объяснениями представленных образов и,

---

[259] *Конева Е.В.* Образ города как коммуникативная знаковая структура // Семиотика пространства / Под ред. А.А. Барабанова. Екатеринбург, 1999. С. 45–56.

[260] *Fleming R.L.* The art of Placemaking. Interpreting Community Through Public Art and Urban Design. London: Merrell, 2007. P. 24, 55.

соответственно, преобразовываясь в новые символические формы, малая архитектура воплощает в них и новое семантическое звучание — индивидуальные смысловые образы.

В символе всегда присутствует некое архаическое начало. Любая культура строится на определенном наборе текстов и представлений, которые, поддерживая и передавая культурные образцы, содержат в себе основополагающую и смыслообразующую идею существования сообщества [261]. Большинство символов имеют глубоко архаическую природу и происходят из дописьменной эпохи. Определенные знаки в то время представляли собой «свернутые» тексты и масштабные сюжеты. Эта способность обозначать обширные и значительные тексты в емких символах сохранилась по сей день [262].

Образ города в сознании его обитателей формируется не только из маршрутов или определенных узнаваемых зданий, выделяющихся габаритами или необычным обликом. Образ города складывается в том числе и за счет культурной памяти, субъективной и общественной, в которой отдельные места связаны с личной биографией. В этом специфическом образе город структурируется по названиям мест — независимо от того, приобретают эти названия официальный статус или существуют параллельно официальным наименованиям. «Москвича-старожила опознаешь по тому, что он названия Плющиха, Швивая горка или Марьина Роща прочитывает двояко, представляя то, какой тип среды здесь существовал ранее, и то, что с этими местами стало в недавнее время. То же можно сказать о лондонце, отчетливо понимающем, что 11-й район Вест-Энда или Южный Кенсингтон были и остаются местами очень комфортными и очень дорогими; и о парижанине, который досконально знает различия между городскими округами, хотя со времен префекта Османа они обозначены только номерами; и о ньюйоркце, который знает, чем был

---

[261] *Парсонс Т.* Система современных обществ /Пер. с англ. Л.А. Седова, А.Д. Ковалева. Под ред. М.С. Ковалевой. М., 1998. С. 13–43.

[262] *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1 (Статьи по семиотике и топологии культуры). С. 32–56.

Гарлем эпохи джаза и чем он стал сейчас и что за пустырь находился в той части Бруклина, где раскинулись кварталы «русского» Брайтон-Бич» [263].

Если проектировщик отдает себе отчет в ценности такого рода узаконенности городских мест в истории, он, несомненно, позаботится о том, чтобы сохранить в этих районах индивидуальные визуальные особенности их истории. В случае игнорирования данных обстоятельств, видя лишь историческую застройку, которую удобнее заменить новой, преемственность истории мегаполиса и культурного района начинает угасать вместе со сменой поколений.

Многие российские и зарубежные авторы воспевали в литературных произведениях то или иное место в городской среде. Владимир Гиляровский в своем произведении «Москва и москвичи»: пишет «Хитров рынок почему-то в моем воображении рисовался Лондоном, которого я никогда не видел <…> Лондон мне всегда представлялся самым туманным местом в Европе, а Хитров рынок, несомненно, самым туманным местом в Москве <…> Сухаревка — дочь войны. Смоленский рынок — сын чумы» [264]. Французский писатель Стендаль в трактате «О любви» заметил, что объекты окружающей среды напоминали ему об отношениях с его возлюбленной [265]. Эта аналогия с литературой способна обогатить подход к дизайну открытых пространств.

В начале XX века вывески ручной работы по размерам были невелики, а в наши дни они разрослись так, что нередко шрифт занимает весь торцевой фасад. Медиа табло на центральных улицах перерастает в мобильное знаковое оформление — семиотическое конструирование города (Таймс-сквер, Нью-Йорк) и в настоящее время продолжается в городах Европы, в том числе и в Москве (Институт Гидропроект).

Таким образом, изучение и интерпретация пространства города базируется на определении знаковых структур среды, для современного понимания которых важно применение подходов о знаковых системах, разработанных семиотикой.

---

[263] *Глазычев В.* Урбанистика. Часть 3 / В. Глазычев — «Европа», 2008. С. 26.

[264] *Гиляровский В.А.* Москва и москвичи. М.: Public Domain, 2008. С. 13.

[265] *Стендаль*. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 7. Библиотека «Огонек». М.: Правда, 1978. С. 49.

«Символизм городской среды формируется исходя из содержания о сновных элементов, которые сообщают о функциях и социальной значимости пространства и объектов, о характере, особенностях и смысле происходящих в них процессов. Основной визуальной пространственной формы выражения и восприятия города с первых минут пребывания в нем является архитектура. Здания и архитектурные элементы становятся материальным воплощением и транслятором социальных настроений и явлений эпохи, традиций и культурных артефактов различных исторических эпох для новых поколений жителей. При этом в больших городах роль пространственных символов многократно возрастает в силу масштаба и качества архитектурных пространств, ускорения темпов жизни» [266].

Необходимо упомянуть о значении света как средства ориентации в городской среде. В темное время суток и при недостаточно хорошем освещении чрезвычайно затрудняется ориентация человека в городском пространстве. Из-за главенствующей роли визуальной коммуникации во взаимоотношениях человека с окружением первой потребностью в ночное время является обязательное создание приемлемых условий освещения, которое исторически развивалось в совокупности с формированием города как части единого целого, от которого ничего нельзя отнять без ослабления всего комплекса. Появившись впервые в ряде городов Европы на постоянной основе в доэлектрическую эпоху, еще в XVII веке, освещение имело целью обеспечения безопасности и ориентации жителей в городском пространстве. В настоящее время эта визуальная информация идентифицируется в виде светоустановок (табло, указателей), знаков, символов и малых архитектурных форм (городских светильников и фонарей). Например, городские фонари в виде канделябров (Шейла Клейн) и светильники на Голливудском бульваре в Лос-Анжелесе (Кенни Шнейдер), фонари на площади Реал в Барселоне (архитектор А. Гауди), фонари на улицах Москвы (архитекторы А. Буров, В. Турчанинов). (рис.265-267)

---

[266] *Кашкабаш Т.В.* Городское визуальное коммуникативное пространство как фактор социальной интеграции (на примере г. Москвы). Дисс. на соиск. уч. ст. канд. соц. наук. МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 2014; https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21462668 (дата обращения 24.07.2020).

Исследуя малые архитектурные формы как средство ориентации в городской среде, можно сделать следующий вывод: так как осознание исторической культурной составляющей проявляется только с течением времени, а многие символы в рамках городского визуального коммуникативного пространства необходимы для понимания исторического процесса в каждом городе, возникает проблема сохранения исторического наследия. Необходимо искать оптимальные решения и соответствия различных элементов информационной системы внутри целостной предметно-пространственной среды. Эффективным способом улучшения визуальной среды города может быть создание осмысленных городских доминант, увеличение количества и качества малых архитектурных форм.

Выводы

1. Малые архитектурные формы акцентируют определенные места городской среды, делают их узнаваемыми и знаковыми. Они обладают всевозможным смысловым содержанием, исполняют различные функции: ожидания и отдыха, указывают маршруты, идентифицируют место и т.д.

2. Восприятие малых архитектурных форм включает субъективную оценку горожанина; новые эмоции, порождаемые их сомасштабностью и пропорциональностью частей, способны увязать их с окружающей средой, подчеркнуть принадлежность определенной культуре.

3. Необходимо разнообразить «работу» цвета в малых архитектурных формах с целью колористического содержания городской среды. Цветовая активность малых архитектурных форм способна «задавать тон» полихромии окружения, утверждать свою доминантную роль в системе ориентиров.

4. Светонесущие малые архитектурные формы призваны найти широкую реализацию в связи с повышением уровня благоустройства городской среды, укреплением его социальной роли.

5. Сформулированные приемы использования света и цвета могут широко интегрироваться в архитектуру и планирование открытых пространств городской среды, формируя более здоровую среду с адаптивной инфраструктурой.

6. Малые архитектурные формы как средство ориентации в городском пространстве позволяют маркировать конкретные фрагменты среды для более глубокого понимания исторических процессов в городе, сохранения исторического наследия и его освоения.

ГЛАВА 3. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МАЛЫХ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ В ОТКРЫТЫХ ПРОСТРАНСТВАХ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

3.1. Малые архитектурные формы в пространстве исторического города и его новых районов

Цель данного раздела — определить, какие малые архитектурные формы раскрывают или восстанавливают историю конкретных мест города, причем рассмотреть не только яркие примеры стиля, но и те, что увеличивают запоминаемость, хотя и без прямых отсылок на время и место. Кроме того, здесь важно раскрыть потенциал модульных МАФов в историческом центре и новых городских районах.

Малые архитектурные формы имеют многовековую историю, они по-прежнему являются важной составляющей городской среды. Порой для исторических центров городов они выполняются в стилистике прошлых веков, но с использованием новых методов изготовления. Таковы, например, городские светильники на бульваре Унтер-ден-Линден в Берлине, восходящие к XIX веку; скамьи на вокзале Санта-Фе в Сан-Диего, созданные Дугласом Кэмбеллом; фонтан Уильяма Пайя «Харибдис» в английском Дареме, «цитирующий» «Одиссею» Гомера: «Страшно все море под тою скалою тревожит Харибда, / Три раза в день поглощая и три раза в день извергая / Черную влагу. Не смей приближаться…» [267]; скульптурный фонтан Анжелы Коннер «Откровение» в Чатсуорт-Хаус, Дербишир (1999) [268], который напоминает гранат — иллюстрацию в «Романе о Розе» (1485). (рис. 268-270)

Испанец Фернандо Карунчо вдохновляется прошлым, но соединяет его с современными артефактами. Его интерес к древности привел к проектам с

---

[267] *Гомер*. Одиссея / Пер. с древнегреч. В.А. Жуковского. М.: Эксмо, 2018. Песнь 12. С. 85–124.

[268] *Hopwood R.* Fountains and water features. London: Frances Lincoln Limited publishers, 2009. С. 159.

классическим подтекстом. Сооружая водный сад в Сотогранде, недалеко от испанской Марбельи (1989), автор взял за основу классические водные сооружения во дворце Альгамбра, что привело к сочетанию мавританского искусства и современных тенденций [269]. (рис. 271)

Важно отметить, что малые архитектурные формы, разработанные архитекторами, дизайнерами и художниками, передают информацию о местности. Возможно, они не создают место, но очевидно добавляют ему смысл, формируют его новый образ. Как, например, фонарь архитектора Джона Велборна Рута на углу Национального банка в Кливленде; фонтан в Милане с изображением герба города; фонтанный комплекс с четверкой коней на Манежной площади в Москве Зураба Церетели; ограждение для деревьев на улице Луисвилля, Кентукки (отлитые из металла фигурки держат в руках большие саквояжи, и это напоминает о том, что когда-то здесь находился банк). (рис. 272-275)

Сегодня новые крупномасштабные проекты городского планирования вовлекают специалистов в процесс комплексной перепланировки крупных городов, и в результате джентрификации и улучшения городского пейзажа малые архитектурные формы становятся важной частью этих проектов. Новая волна разработанных МАФов отчасти является реакцией на серийно производимую в Европе искусственно-викторианскую городскую мебель, приобретенную в 1970 – 1990-х годах в рамках проектов по ревитализации улиц, площадей и парков. Некоторые из этих проектов уже устарели, однако лучшие из них, связанные с конкретным местом, рассказывают историю. Например, лодочная скамейка «Водный путь 15» на озере Юнион в Сиэтле, построенная Карлом Линдом для профессионала Элизабет Коннер, напоминает о судостроительных традициях города. Есть и другие примеры МАФов в городской среде, которые также стремятся поддерживать идентичность пространства. (рис.276)

Несколько поколений малых форм с символами места свидетельствуют о переменах в производстве освещения XIX – XX веков века (скажем, светильники

[269] Там же. С. 169.

нередко заимствовали черты у местной флоры и фауны). Некоторые малые архитектурные формы так прочно ассоциировались с городом, что становились их символами (как скульптуры драконов на питьевых фонтанах в Базеле). То есть функции таких малых форм являются общими и их можно было бы предложить и для любого другого города, однако индивидуальный дизайн теперь неразрывно связывает их в нашем сознании с конкретной локацией. (рис. 277)

В прошлом элементы городской среды обладали эстетической привлекательностью и изяществом, тем самым поражая воображение своей простотой, но современные малые архитектурные формы очень часто лишены этого качества. Отчасти это связано с тем, что художники и ремесленники не работают вместе с архитекторами, как это происходило в «период изящного искусства». Нарушение взаимодействия, неспособность к сотрудничеству приводят к отсутствию взаимной поддержки у художников, ремесленников, представителей архитектурных и ландшафтных профессий. Исторические центры больших городов США и Европы стали менее уникальными вследствие современного проектирования: предпочтение отдается «оригинальности», радикально новым решениям, драматичные иллюстрации которых появляются на первых страницах специализированных изданий, но совсем не связаны с национальными традициями.

«Интерпретация места позволяет художникам создавать произведения, которые комментируют местную историю <…> станови́тся интерактивным процессом, предлагая горожанам оценить будущие варианты планирования и дизайна», — утверждает Рональд Ли Флеминг [270]. Он задается вопросом: «Зачем сегодня интерпретировать прошлое в городской среде»? И выявляет причину: глубокое расхождение между широкой публикой и дизайнерами, принимающими проектные решения, часто разрывает ментальную связь между созданием истории и текущим состоянием среды. МАФы в исторических центрах города напоминают нам об идентичности. Жители больших городов с помощью механизмов анализа дизайна наследуют историю, становятся ее продолжателями и ценителями. В то же время

[270] *Fleming R.L.* The art of Placemaking. Interpreting Community Through Public Art and Urban Design. London: Merrell, 2007. P. 210.

Рональд Ли Флеминг предостерегает нас от чрезмерной приверженности истории, утверждая, что современная интерпретация открытых пространств может привести к конфликтным ситуациям, создать сложные отношения между городскими властями и ее жителями. «Интерпретация должна рассматриваться всего лишь как средство поддержания институциональной памяти», — уверен автор [271].

Возрождение малых архитектурных форм, ориентированных на место, связано с изменением общественных художественных предпочтений, а не только с инициативой архитекторов и дизайнеров. Процесс оживления публичного творчества становится все более оригинальным, поэтому художникам и ремесленникам необходимо участвовать в совместных средовых проектах. В результате появляется все больше неповторимых МАФов, таких как металлическая скамейка-пальма в парке на набережной Майами-Бэй и керамическая скамейка в пространстве отеля «Пост-Оак» в Хьюстоне или каменные скамьи в Орвието (Италия), поддерживающие архитектурное пространство. (рис. 278-281)

Планирование открытых пространств, комплексное проектирование городских ансамблей включает нечто большее, чем просто координация разрозненных элементов. Малые архитектурные формы способны напрямую поддерживать архитектурную идею и расширять ее смысл. Их создание является актом архитектурного подчинения, демонстрирующих необходимость новой этики в исторической среде города. Показательным примером служит район Дефанс (Париж), где в 1960 —1970-х годах нашли воплощение многие градостроительные тенденции, характерные для французской архитектуры — отказ от некоторых положений Афинской Хартии и метода функционального зонирования. В организацию пространства форума Дефанса внедрены малые архитектурные формы (легкие навесы, городская мебель, светильники и фонтаны), элементы визуальной информации, произведения пластических искусств и т.д.

Примером исследований малых архитектурных форм в пространстве исторического города может служить остров Мерсер, расположенный в 4 милях к

[271] Там же. С. 211–212.

западу от Сиэтла (США). С 1950 года в городе доминировали мелкие коммерческие предприятия, автостоянки и крупномасштабные вывески; узкие тротуары и недостаточное благоустройство доставляли дискомфорт пешеходам. В 1993 году Городской совет острова сосредоточил внимание на планировании городского центра. Проектная группа, состоящая из ландшафтных архитекторов, дизайнеров, художников и инженеров, опиралась на характер и историю острова как метафоры, изучала прошлые и настоящие культурные традиции. Дизайнер М. Хиншоу и художник Т.Э. Соллод исследовали историю острова и провели социологический опрос; оказалось, что жители готовы рассказать об истории, продемонстрировать свою идентичность. И авторы нашли художественные и функциональные решения. Некоторые объекты из прошлого столетия вмонтировали в асфальт; подковы напоминали о лошадях; на карте, выгравированной на металлической пластине, были отмечены забытые геологические и исторические достопримечательности; логотип на двух бронзовых молочных бутылках напоминал о молочном заводе, который когда-то располагался в центре города. Были разработаны и внедрены такие МАФы, как ограждения для корневой системы деревьев, тротуарные вкладки, фонари, скамьи, урны и стойки для велосипедов. В результате остров Мерсер стал комфортным как для жителей, так и для туристов [272]. (рис.282)

Данный пример показывает, что малые архитектурные формы как произведения искусства черпают силу в истории, которая сформировала город, одновременно формируя идентичность горожан и вызывая в них чувство гордости. Выступая как публичное искусство, МАФы способствуют интеграции жителей в среду города.

В настоящее время в каждый новый проект открытого пространства необходимо включать фотографию того строения или тех сооружений, которые стояли на этом месте прежде, историю этого района, а также чертеж, предложенный архитектором, чтобы горожане могли понять, возродит ли эпоху ревитализация. С внедрением малых архитектурных форм интерпретация места должна

[272] Там же. С. 280–285.

расширяться, помогая горожанам, туристам, дизайнерам и архитекторам вспомнить и переосмыслить историю.

Тема универсальных малых архитектурных форм была широко раскрыта в разделе 2.1., 2.2. настоящей диссертации, однако не была исследована тема проектирования модульных МАФов. Проектирование малых архитектурных форм имеет ряд направлений, одно из них — проектирование по модульному принципу. Модуль — предварительно заданная величина, определяющая остальные размеры при разработке объекта. Создав один модуль, автор может получить составную композицию, которая усложняется при добавлении модулей или набора модулей. Используя модульный принцип, возможно прийти к новому способу освоения пространства. Кроме того, форма композиции может постоянно развиваться по-новому, в зависимости от поставленных задач [273].

Густонаселенность мегаполисов порождает проблему экономии пространства для досуга и отдыха, поэтому существует необходимость проектирования таких малых архитектурных форм, которые могут удовлетворить максимум потребностей с минимальными усилиями и затратами. И в этом смысле при формировании открытых пространств крупного города помогает модульный принцип формообразования. Сегодня актуальна разработка такого типа МАФов, которые могут легко комбинироваться и не имеют проблем с транспортировкой.

Ярким примером городского модульного оборудования стала художественно-конструкторская разработка для экспериментального жилого района Дигоми в Тбилиси, выполненная в 1986 году группой дизайнеров ВНИИТЭ под руководством Д.А. Азрикана. Авторы проекта поставили перед собой задачу сделать городскую предметную среду полноценной и живой, а модульные малые архитектурные формы произвести быстро и массово. В результате были предложены образцы универсального городского оборудования для самых различных ситуаций: скамьи, столы, кабины, навесы, перголы, киоски, детские площадки, носители визуальных

---

[273] *Подробнее о модульном принципе формообразования рассмотрено в работе: Алиева Р.И.* Малые модульные архитектурные формы в городской среде. Учебно-методическое пособие. М., 2019. С. 56.

коммуникаций, комплексы оборудования дворов, пассажей, улиц, транспортных остановок. Этот первый проектный эксперимент по комплексному решению городского оборудования представлял собой развитую дизайн-программу по средовой организации строящегося района [274]. (рис.283-284)

Проектирование модульных малых архитектурных форм предполагает рассмотреть, как комбинация модулей впишется не только в современную городскую среду, но и в историческую. В данном исследовании помогут приведенные реализованные проекты. К примеру, город Лилль на севере Франции — культурный центр, в котором сохранились следы фламандского влияния с кирпичными домами XVII века. В 2005 году здесь был построен парк Jean-Baptiste Lebas [275]. Целью этого проекта было преобразование исторического бульвара Ж.Б. Лебаса в городской парк, удаление старых дорог и парковок и направление движения транспорта по периметру парка — все это в стиле общественного пространства XVIII века. Самым ярким аспектом парка является его модульное ограждение красного цвета высотой 4 метра. Несмотря на современную трактовку МАФов (скамьи, павильон, фонтан и водная скульптура) исторический центр Лилля не потерял свою идентичность. (рис. 285-286)

Удачно вписался в исторический центр Лондона проект 140 Boomerang в центре Уэст-Смитфилд во время Лондонской биеннале архитектуры 2006 года; он состоял из модульных элементов «Бумеранг», которые можно собирать в различных комбинациях. (рис.287-288)

Современные примеры модульной городской мебели в полной мере демонстрируют возможности конструкций и материалов, а также облегчают логику организации и трансформации среды как в историческом центре, так и в новых районах. Это, например, «Twig» — модульная система сидений, разработанная для общественных пространств; модули «Sagrera» для ограждения площадей; модульная велопарковка «Ezzo», отдельные блоки которой могут быть собраны в бесконечные

---

[274] *Азрикан Д.А., Беккер Г.П.* Городское оборудование для Дигоми-7 // Техническая эстетика. 1986. № 10.

[275] *Gaventa S.* New public spaces. Mitchell Beazley. London, 2006. P. 120.

линии; модульная скамья «Coma» из железобетона с пескоструйной обработкой. Оригинальность здесь состоит в том, что один-единственный объект, который можно использовать во многих различных конфигурациях, удовлетворяет широкому спектру потребностей [276]. (рис. 289-292)

Компания «Айра» обустроила зону отдыха для одной из московских школ. Всего для школьного двора было изготовлено более 30 различных МАФов: три вида скамеек, велопарковка, интерактивная детская видео-площадка и необычный арт-объект в форме лассо. Формат скамеек подобрали с учетом возрастной категории школьников: для младших классов — модульные из серии «Rhombus» и «GRAVEL», которые благодаря необычной форме легко интегрировать в игру, для более старших — яркие скамейки из серии «Smart Creator» [277]. (рис.293)

Пандемия Covid-19 обострила актуальность основных социальных проблем, о которых мы давно знаем. Речь идет об изменении климата, неравенстве и бедности. Это вынудило горожан быстро найти способы по-новому относиться друг к другу, к миру вокруг нас, к своему здоровью. Сфера действия сузилась и стала более личной, а связь с другими — еще более удаленной, чем когда-либо прежде. Начались поиски нового равновесия, но такие важные ценности, как близость и привязанность, не должны быть утрачены. Оптимистичные и креативные дизайнеры предлагают концепции, которые вдохновляют, удивляют и побуждают к действию. На DDW-2020 [278] была представлена городская малая архитектурная форма — мебель «Transformer». Дизайн-концепция такова: технологические достижения приводят к тому, что в повседневной жизни социальные связи ослабевают, навыки людей теряются. С помощью дизайна можно улучшить социальное взаимодействие между незнакомцами в общественных местах. В скандинавской культуре люди следуют неписаным социальным правилам, не допуская вторжения в чужое личное пространство без приглашения, в том числе, не садясь напротив незнакомца или рядом с ним. Предложенный дизайн мебели «Transformer» позволяет выбрать, каким

---

[276] *Uffelen Ch. van*. Street Furniture. Braun, 2010. P. 285.

[277] Айра. https://aira.ru (датаобращения: 07.11.2020).

[278] DDW-2020. https://ddw.nl/en/programme/2711/transformer-ac (дата обращения: 27.12.2020).

образом сесть, чтобы не показаться невежливым. Один вариант — модульная скамья с возможностью поднять спинку и использовать ее как стол. Если два модуля сдвинуть, получится «стол для пикника» [279].

Таким образом, в настоящее время модульные малые архитектурные формы — и в историческом, и в современном пространстве города — являются актуальными объектами формирования городской среды, ее важным компонентом, способным адаптировать публичное пространство к повседневным потребностям горожан. МАФы своей формой, конструкцией, цветом входят в непосредственный контакт с архитектурными сооружениями города, создавая новое проявление современной средовой реальности.

3.2. Влияние пластических искусств XX века на становление малых архитектурных форм

Исследования данного раздела опираются на эмпирический базис пластических искусств XX века. Изменения жизни человека и общества в эпоху технологических революций требуют создания качественно новой городской среды. Художники, дизайнеры и архитекторы опирались в своей деятельности на достижения пластических искусств XX века. Мировая эволюция пластических искусств демонстрирует переход от живописи к объему (скульптура, инсталляция, малая архитектурная форма) и к пространству (городская среда). Этот процесс проиллюстрирован творчеством мастеров различных художественных направлений: супрематизма, неопластицизма, конструктивизма, пуризма, дадаизма и др. Вслед за абстрактной живописью в мировом художественном пространстве возникла и абстрактная скульптура, которой занимались К. Бранкузи, А. Архипенко, Д. Смит,

[279] Подробнее в статье: *Алиева Р.И., Горелов М.В*. Современные принципы промышленного дизайна Голландии // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология. Сборник статей по материалам XXX Международной научно-практической конференции. № 1 (44). М.: МЦНО, 2021. С. 18–35.

Г. Мур, Б. Николсон, Э. Каро, А. Колдер, В. Колейчук, К. Ольденбург, Д. Джадд, О. Хайек [280].

Русский художественный авангард неоднократно предпринимал попытки переосмыслить классическое наследие, использовать новые художественные средства, утвердить новые эстетические ориентиры в стремлении преобразовать существующую средовую реальность [281].

Основатель супрематизма Казимир Малевич подчеркивал социально-утилитарную роль супрематизма как художественного явления, нацеленного на создание нового формообразования в архитектуре. Несмотря на его плоскостной характер на первой стадии, супрематизм отдаленно намекал на «планы будущих объемных тел». Малевич был убежден в том, что супрематизм должен перейти в архитектуру, подтвердив тем самым статус большого стиля (это витебский период Уновиса, 1920–1921) [282].

В это же время Эль Лисицкий [283], руководивший архитектурной мастерской Малевича, предложил перевести наработки супрематизма из плоскости в объем. Он создал так называемые проекты утверждения нового — проуны, аксонометрические изображения как некие композиционно-стилистические схемы будущих архитектурно-пространственных структур, — объясняя, что «это не живопись и не архитектура, а промежуточная стадия от живописи к архитектуре». Лисицкий преподавал дисциплину проекционного черчения, приучал учеников к объему и пространству, открывая тем самым супрематизм в его пространственной ипостаси. Малевич считал, что это укладывается в общую эволюцию супрематизма, поскольку возникала «чистая форма», за которой могла последовать уже собственно архитектура. Он пытался заменить объемные проуны слоистыми моделями на базе

---

[280] *Ефимов А.В.* Цвет + форма. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт). М.: БуксМАрт, 2014. С. 316, 322, 328, 334, 338, 344, 452, 476, 496.

[281] *АлиеваР.И., ЕфимовА.В.* Зарождение и развитие средовой художественной пластики // Architecture and Modern Information Technologies. 2020. № 2 (51). С. 317; https://marhi.ru/AMIT/2020/2kvart20/PDF/17_alieva.pdf.

[282] *Кунин М.* Об Уновисе // Искусство (Витебск). 1921. № 2–3; *АлиеваР.И., ЕфимовА.В.* Зарождение и развитие средовой художественной пластики // Architecture and Modern Information Technologies. 2020. № 2 (51). С. 317; https://marhi.ru/AMIT/2020/2kvart20/PDF/17_alieva.pdf.

[283] *Lissitzky-Kuppers S.* El Lissitsky. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967. — 412 с.

супрематических планов; эти композиции представляли собой выступающие из белого фона пересекающиеся геометрические плоскости, которые создавали слоистую структуру [284]. (рис. 294)

Лисицкий предложил и другой вариант превращения плоскостного супрематизма в объемный: его ученики видели в супрематических композициях планы будущих объемных форм, которые представлялись затем в аксонометрии. Подобные работы выполняли И. Чашник, Н. Суетин, Л. Хидекель и др. Уновисский период развития супрематизма предшествовал его классическому периоду (1923–1927), когда были созданы уникальные архитектоны как продукты объемного супрематизма, доказавшего своим рождением формообразующие возможности полихромии плоскостного супрематизма [285].

Теоретические поиски голландских художников и архитекторов группы «Де Стиль» также оказали большое (отчасти сходное с русским) влияние на формирование новых принципов создания трехмерной формы. Основой творческой платформы группы была живопись П. Мондриана и позднее его коллеги Т. Ван Дусбурга [286]. Отсутствие в живописи индивидуальности и эмоционального начала, стремление ко всеобщему и универсальному привело к неопластицизму, проявлявшемуся в объемно-пространственной среде города. Стремление участников «Де Стиля» к созданию неких формальных принципов организации этой среды получило широкий отклик в творчестве многих архитекторов и дизайнеров. Формальный язык неопластицизма оказался востребованным во многих сферах жизни общества — одежде, рекламе, плакате, мебели и проч. (рис. 295)

Конструктивизм [287] — одно из самых значительных художественных направлений 1920-х годов, внесших существенный вклад в мировой

---

[284] *АлиеваР.И., ЕфимовА.В*. Зарождение и развитие средовой художественной пластики // Architecture and Modern Information Technologies. 2020. № 2 (51). С. 318; https://marhi.ru/AMIT/2020/2kvart20/PDF/17_alieva.pdf.

[285] Там же. С.318

[286] *Ефимов А.В., Панова Н.Г*. Архитектурная колористика и пластические искусства: монография. 2-е изд. М.: БуксМАрт, 2019. С. 136–137.

[287] *Хан-Магомедов С*. Конструктивизм. Концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003. —574 с.

художественный авангард пространственных видов искусств. Как концепция формообразования конструктивизм сыграл выдающуюся роль в интеграции художественного и инженерного творчества, решительно повлиял на современную стилистику предметно-пространственной среды.

Стилеобразующий потенциал раннего конструктивизма объясняет его огромное влияние на архитектуру, театр, типографику и другие области художественного творчества. Особую роль играло взаимоотношение концепций формообразования раннего конструктивизма, а в области архитектуры — конструктивизма и рационализма [288].

Концепция конструктивизма, основанная на принципах функциональности и лаконичной выразительности объекта, удобного для массового производства, дала огромный толчок конструированию предметно-пространственной среды. Конструктивизм как метод творчества и как творческое течение, по словам С. Хан-Магомедова, «имеет ярко выраженную художественно-стилевую определенность, причем именно стилистика конструктивизма оказала большое влияние на стиль XX века в целом» [289].

В 1912 году в мастерской В. Татлина возник «кубистический кружок». Среди его коллег были братья Веснины, Л. Попова, иногда присутствовал К. Малевич. «Став ведущим живописцем русского авангарда, Татлин прерывает занятия станковой живописи, будучи убежденным, что “картина” в своем традиционном понимании исторически перестала быть актуальной», — отмечал Н. Пунин [290].

В 1914 году Татлин посетил мастерскую Пабло Пикассо в Париже и, возвратившись в Москву, устроил в своей мастерской выставку «живописных рельефов» из дерева, металла и картона. «Живописные рельефы» Татлина ничего не изображали. Автор называл их «подборами материалов», и именно они положили

---

[288] *АлиеваР.И., ЕфимовА.В*. Зарождение и развитие средовой художественной пластики // Architecture and Modern Information Technologies. 2020. № 2 (51). С. 319; https://marhi.ru/AMIT/2020/2kvart20/PDF/17_alieva.pdf.

[289] *Хан-Магомедов С*. Конструктивизм. Концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003.С. 335.

[290] *Ефимов А.В.* Цвет + форма. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт). М.: БуксМАрт, 2014. С. 220.

начало одному из ранних направлений абстрактного искусства. В 1915 году Татлин экспонировал в Петрограде и Москве «Живописный рельеф» с элементами кинетизма, чем ощутимо повлиял на художников русского авангарда. Позднее рельефы Татлина отделились от картинной плоскости и самостоятельно повисли в пространстве, как например, висячие «угловые контррельефы» (1915). «Он понимал абстрактное искусство как предельный синтетизм, знаковость, выраженную в пластических формулах, что <…> переводило искусство из средства изображения “жизни’ в потенциальное средство ее конструирования», — отмечал А. Стригалев [291]. От архитектуры пространственные «контррельефы» Татлина отделял всего один шаг. Автор всегда оставался убежденным сторонником гуманизации техники. По Татлину, художник «изобретает» нужную форму и выдвигает перед техникой задачу ее реализации. Яркий пример татлинского формообразования — «Летатлин», безмоторный «летательный снаряд». (рис. 296)

Художник и архитектор Александр Веснин считал: «Вещи, создаваемые художником, должны быть чистыми конструкциями без баланса изобразительности».[292] Конструктивист А. Веснин декларировал: «Простота — это большое достижение, наш идеал. Но мы должны стремиться к мудрой простоте как к определенному синтезу, который включал бы в себя все богатство мыслей, сведенное к самым простым, сжатым формам» [293]. Ранний архитектурный конструктивизм принципиально отвергал синтез с живописью и скульптурой в их традиционном понимании. Он использовал достижения этих искусств в их беспредметном выражении, и это был наиболее плодотворный путь сотрудничества архитектуры и пластических искусств. Именно на этом пути возникла архитектура конструктивизма, пропитанная достижениями авангардной живописи и пластики.

История показала, что конструктивизм явился исторически закономерным явлением. Маяковский с явной гордостью отмечал, что «в первый раз новое слово в

---

[291] *Стригалев А.А.* Владимир Евграфович Татлин // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1975. Т. 2. С. 68–79.

[292] *Ефимов А.В.* Цвет + форма. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт). М.: БуксМАрт, 2014. С. 230.

[293] Там же. С. 231.

искусстве — конструктивизм — появилось не из Франции, а из России». Ле Корбюзье назвал А. Веснина «основателем конструктивизма».

Пуризм [294] и дадаизм [295] также имели некоторые черты беспредметности, что способствовало появлению новых форм в предметном дизайне и архитектуре. Однако отказ от авангардного абстрактного экспериментирования и последующее увлечение сюрреализмом и поп-культурой изменили вектор движения пластических искусств в сторону смыслового толкования цвета и формы.

Основатели пуризма — одного из проявлений модернизма в пластических искусствах — Амеде Озанфан [296] и Ле Корбюзье стремились исключительно к рационалистически упорядоченной передаче устойчивых и лаконичных предметных форм, «очищенных» от деталей, к изображению «первичных» элементов, которые должны выражать внутреннюю сущность объекта. Художники-пуристы отрицали перспективу, которая придает предметам «случайный аспект». (рис. 297)

Пуризм почти не получил дальнейшего развития в станковых формах, но его принципы нашли воплощение в архитектуре, главным образом у Ле Корбюзье. Возникло редкое в искусстве явление: стилистика живописного направления воплотилась в конкретные архитектурно-пространственные формы, минуя стадию абстрагирования, формализации, на которой выявляется формальная суть живописи и которая предшествует появлению основы новой материальности [297].

Немецкий и французский художник, мастер коллажа, один из основателей дадаизма и органической скульптуры Ханс Арп [298] полагал: «Так же легко, как след зверя на снегу, искусство должно теряться в природе, оно должно даже смешиваться

---

[294] *Вентцель Т.В.* Пуризм (филологич.) // Большая Советская энциклопедия. Т. 21 (Проба — Ременсы). М. : Советская энциклопедия, 1975. С. 230.

[295] *Шаршун С.* Дадаизм (компиляция). Берлин: Европа Гомеопат, 1922.

[296] *Крючкова В.* Кубизм. Орфизм. Пуризм. М.: ОЛМА-Пресс, 2000. — 176 с.; *Cogniat R.* Ozenfant. Paris, 1963.

[297] *АлиеваР.И., ЕфимовА.В.* Зарождение и развитие средовой художественной пластики // Architecture and Modern Information Technologies. 2020. № 2 (51). С. 322; https://marhi.ru/AMIT/2020/2kvart20/PDF/17_alieva.pdf.

[298] *Арп Х.* Скульптура и графика: Каталог выставки. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1990. — 194 с.

с ней» [299]. Арп создавал абстрактные рельефы, которые затем были названы «биоморфными». «У нас нет желания подражать природе, нет желания отображать — мы хотим изображать, как растения приносят свои плоды…», — писал Арп [300]. Его антропоморфные абстракции обрели третье измерение. Называя свои скульптуры «человеческими сращениями», он пытался выразить в них «естественный процесс сжатия, уплотнения, сгущения и совместного роста». Он делал эти композиции без цоколя, говоря зрителю, что созданные человеком формы могли бы возникнуть в природе, как, например, возникают грибы. (рис. 298)

Ханса Арпа и близких ему русских мастеров-авангардистов роднит использование минимальных художественных средств (черного и белого цветов), а главное — переход от плоскостных построений к пространственным. Арп, Малевич и Татлин почти одновременно обратились к собственно объемной форме, выраженной в скульптуре или архитектуре. При этом находка Арпа заключалась в том, что реверсивность черного и белого на плоскости нашла свое выражение в пластике объемно-пространственной формы как взаимодействие масс и пустот. Художник принадлежал к реформаторам XX столетия, отказавшимся от буквального воспроизведения натуры; он создал свой вариант абстрактного искусства вне жестких геометрических схем и экспрессионистической спонтанности как предложение и собственное прочтение форм существующей реальности [301].

Представитель оптического оп-арта французский художник В. Вазарели стал известен в 1950-х годах благодаря своим многочисленным композициям, вызывавшим у зрителей активный оптический образ движения. «Между двумя прозрачными плоскостями появляется интенсивно вибрирующее динамическое поле, которое также влияет на сами структуры <…> В моих кинетически глубоких картинах главная роль принадлежит двигающемуся зрителю. Как только он

---

[299] *Ефимов А.В.* Цвет+форма. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт). М.: БуксМАрт, 2014.С. 372.

[300] Там же. С. 373.

[301] *АлиеваР.И., ЕфимовА.В*. Зарождение и развитие средовой художественной пластики // Architecture and Modern Information Technologies. 2020. № 2 (51). С. 323; https://marhi.ru/AMIT/2020/2kvart20/PDF/17_alieva.pdf.

приближается, или отступает назад, или пойдет вдоль картины, она начинает непрестанно меняться — один эмоциональный шок сменяет другим, и работа начинает оживать, она становится визуально разнообразной», — так комментировал Вазарели процесс восприятия своих «кинетических глубоких» картин [302]. Он объяснял особенности кинетического искусства и способы его внедрения в повседневную жизнь. Основной элемент композиции кинетического искусства — «пластическая единица», которая образуется двумя контрастными цветоформами. Форма этой единицы представляет собой монохромный квадрат 10 х 10 см, в который вписывается контрастная по цвету, ахроматическая или хроматическая фигура меньшего размера: квадрат, круг, эллипс и т.д. Художник оперировал шестью основными цветами; затем он расширил эту шкалу вдвое, представив ее в двенадцати светлотных ступенях плюс черный. Создавая универсальный визуальный язык, Вазарели с помощью «пластической единицы» реализовал свою мечту об «объективном искусстве», которое легко входит в повседневную жизнь. Художник настойчиво и с огромным оптимизмом пытался преобразить визуальную среду города.

Эволюция взаимодействия искусств показала, что первый новаторский шаг в пластических искусствах, как правило, совершает художник, а затем скульптор, дизайнер, архитектор, осознавая эту новизну, берут инициативу в свои руки и ищут пути внедрения художественного открытия в существующую реальность в виде новых архитектурных форм, малых или больших.

Как известно, вслед за абстрактной живописью последовала и абстрактная скульптура. Ее создатели — мастера фовистско-кубической линии в живописи — вдохновлялись скульптурой древних цивилизаций Африки, Океании, Северной Америки и Востока. Эта линия явно прочитывалась в пластике А. Матисса, А. Дерена, П. Пикассо, А. Модильяни и подлинных родоначальников скульптурной абстракции К. Бранкузи, А. Архипенко, У. Боччони и др.[303].

---

[302] Там же. С. 48.

[303] *Матисс А.* Статьи об искусстве. Письма. Переписка. Записи бесед. Суждения современников / Сост. Е.Б. Георгиевская; пер. с франц. Е.Р. Классон, Л.Н. Делекторской, Е.Б. Георгиевской, с англ. А.В. Парнаха. М.: Искусство, 1993. — 416 с.; *Sutton D.* André Derain.

Поворот к скульптурной абстракции поддержали В. Татлин, А. Родченко, Э. Лисицкий, а также А. Певзнер и Н. Габо, Л. Мохой-Надь, Ж. Вантонгерло, другие мастера [304]. В конце 1920-х — начале 1930-х годов появились абстрактные работы основателя железной скульптуры Х. Гонзалеса и мобили А. Колдера, предназначенные для больших городских пространств [305].

Жесткие металлические скульптуры сменились биоморфной пластикой Г. Мура, Б. Хепуорт, Х. Арпа. Ж. Тэнгли привнес в абстрактную скульптуру принудительное движение, Г. Юккер использовал структуры из множества гвоздей, В. Колейчук создал пространственные самонесущие конструкции [306].

Минимал-арт 1960-х годов довел скульптурный лаконизм до наивысшей степени. Э. Каростал создавал серийную абстрактную скульптуру из металлических пластин и стержней [307]. Так, теоретик искусства К. Гринберг [308] уверял, что если в живописи «чистота» проявляется в виде отказа от третьего измерения, то в скульптуре это сконструированность, смонтированная из отдельных частей, причем материалами могут быть сталь, стекло, пластик и другое. Это проявление модернизма в искусстве скульптуры выразилось в ее динамике, полихромии, во взаимодействии с природным и архитектурным контекстом, оно привнесло новые технологии, родственные современному дизайну, и самое главное — новую эстетику.

London, 1959; *Герман М.Ю.* Пикассо. Путь к триумфу // М.: Искусство — XXI век, 2013. — 336 с.; *Виленкин В.Я.* Амедео Модильяни. М., 1989. — 175 с.; Art of the 20th Century. Painting, Sculpture, New Media, Fotography: Part I. Koeln: Taschen, 2000. — 840 с.; *Азизян И.* Александр Архипенко. М.: Прогресс-Традиция, 2010. — 624 с.; Манифесты итальянского футурмзма. М., 1914. — 77 с.

[304] *Giedion-Welcer C.* Antoin Pevsner. Neuchatel: Griffon, 1961; *Bowlt J.E.* Russian art of the avant-garde: theory and criticism, 1902–1934. New York: Viking Press, 1976; *Georges Vantongerloo*: 1886–1965, un pionnier de la sculpture moderne / Sous la direction de Jean-Etienne Grislain. Paris: Gallimard, 2007. —255p.

[305] *Cassou J.* Julio González. Paris: Éditions du MNAM, 1952; *Baal-Teshuva J.* Alexander Calder. Cologne: Taschen, 2002.

[306] *Berthoud R.* The life of Henry Moore. London, 2003. —542 p.; *Hammacher A.M.* Barbara Hepworth. London, 1987; *Тэнгли Ж.* Интервьюдля «Alltag». 1989. № 1; *Гюнтер Юккер.* https://kulturologia.ru/blogs/281010/13349/ (датаобращения 10.05.2020).

[307] *Hickey D.* Anthony Caro. The economics of surprise. London: Tate Pubblishing, 2005.— 624 p.

[308] *Greenberg C.* Art and Culture. Boston: Beacon Press, 1961.

Утверждая монолитность формы, французский скульптор Константин Бранкузи стал основателем «пуризма современной скульптуры». В 1918 году художник начал свою серию «Бесконечные колонны», которая преодолела барьер между скульптурой и архитектурой. Американские художники-минималисты, вдохновленные серией, более чем через два десятилетия заимствовали у Бранкузи принцип серийности, широко используемый ныне в создании МАФов по всему миру. (рис. 299)

Один из пионеров абстрактной скульптуры, Александр Архипенко, «искал язык сильный и убедительный, однако очень простой», — отмечал П. Ковтун. Архипенко считал, что пассивным искусством является изобразительный подход (натурализм, реализм), а активным — то, что строит новые формы, создает новые образотворческие возможности. «Художник дает зрителю импульс, толкающий его, зрителя, согласно законам универсального движения. Если представить зрителю символ, он должен сам начать творчески мыслить <…> Символ подсказывает, наталкивает на мысль, на ощущение, символ существует трехмерно в пространстве», — считал мастер [309]. (рис. 300)

Английский скульптор Генри Мур решительно повлиял на возрождение роли скульптуры в искусстве XX века. На формирование его стиля, в свою очередь, оказали влияние ацтекская и негритянская скульптура, творчество Микеланджело, Родена, Бранкузи, Эпстайна, Добсона — то есть крайне противоречивые факторы. В 1930-е годы, как и в последующие, Мура интересовала прежде всего форма, которую он сводил к пространству овала. Он разъял плотную массу скульптуры, отыскивая равновесие между материей и пустотой. «…знаменитые дыры Мура. Они стали основой его стиля и индивидуальности <…> Люди смотрят мир сквозь них», — писал поэт А. Вознесенский [310]. (рис. 301)

Мур сумел использовать и пейзаж, и небо в качестве дополнительных выразительных элементов. Его уникальный сквозной прорыв формы позволил

---

[309] *Ефимов А.В.* Цвет + форма. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт). М.: БуксМАрт, 2014. С. 313.

[310] *Вознесенский А.А.* Прорабы духа. М.: Советский писатель, 1984. С. 165.

исследовать не только внешние, но и внутренние поверхности, что привязало скульптуру к окружающей среде, одновременно увеличив скульптурный объем. Он добился того, что и пейзаж, и небо присутствуют не только вокруг его фигур, но и пронизывают их. «Скульптура должна жить в природе <…> сквозь нее должны пролетать птицы. Она должна менять освещение от облаков, от времени суток и года», — говорил создатель [311].

Важнейшим заказом для Мура в конце 1950-х стала скульптура — лежащая женщина — перед зданием ЮНЕСКО в Париже, созданным М. Брейером, Л. Нерви и Б. Зерфюссом (1958). Тема лежащей женщины повторялась в творчестве Мура многократно как утверждение идеи мира и материнства. В иллюзорном пространстве современного города небоскребов скульптура повышенной объемной выразительности, как у Мура, обеспечивает ей значение своеобразного средства связи человека с городской средой. Это его произведение вносит в пространство города символ вечного присутствия органического начала.

Американский скульптор Энтони Каро расширил возможности скульптуры за счет включения ее в диалог с архитектурой, живописью и музыкой. Одно из его новшеств — устранение пьедестала. Стоящая прямо на земле скульптура оказалась в непосредственной близости к человеку. «Моей целью всегда было сделать скульптуру более реальной, более ощутимой, доступной для восприятия<…> Я чувствовал, что фигуративность работы препятствует этому, и вынужден был сделать скульптуру абстрактной, если мне хотелось большей выразительности» [312]. Пространство явилось основой разрабатываемого им стиля, что свело на нет образные мотивы, относящиеся к прошлому скульптуры. Каро был уверен, для полного восприятия скульптуры надо увидеть ее изнутри, и потому создавал скульптуры, физически вовлекающие зрителя в свое пространство (он называл их «скульптектура»). По его мнению, «скульпторы могут учиться у архитекторов, потому что архитекторы чувствуют масштаб и пространство» [313]. Суть достижений

---

[311] Там же. С. 164.

[312] *Ефимов А.В.* Цвет+форма. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт). М.: БуксМАрт, 2014.С. 337.

[313] Там же. С. 336.

Каро — в углублении выразительного потенциала скульптуры, в приближении ее к жизни и в дальнейшем применении к МАФам.

Основатели кинетической скульптуры Александр Колдер и Вячеслав Колейчук — изобретатели новых способов формообразования. Развивая идею кинетизма, они значительно расширили пределы понимания движения и пространства. Движущийся объект перевоплощался, возникая в принципиально новом качестве, в нем присутствовала не только внутренняя логика построения, но новая эстетика.

Шведско-американский художник, автор гигантских скульптур и понятия «антимонумент» Клас Ольденбург, двигаясь к городской среде, отрабатывал свои приемы на небольших объектах, выставляя их сначала в витринах одного из крупных универмагов. Это были в основном пародии из пищевых продуктов. Параллельно художник создавал мягкие скульптуры из парусины, которые показывал на хеппенингах. Во второй половине столетия Ольденбург начал делать огромные скульптуры из стали — например, его 14-метровая «Прищепка» была установлена на центральной площади Филадельфии (1974). Впечатляют и размеры произведения «Ложка, мост и вишня» (1985–1988):15-метровая ложка в луже из латексного шоколада, а в ней вишня весом 1200 фунтов. За основу своих творений мастер, как правило, брал самые обыденные объекты, увеличивая их в сотни раз [314]. (рис. 302)

Представители поп-арта использовали цвет и форму как знаковый элемент в обращении к массовому потребителю. Влияние поп-арта на городскую среду выразилось лишь в прямом цитировании известных объектов, но в гипертрофированных размерах.

Американские художники-минималисты Д. Джадд, Р. Бладен, Д. Флавин и др. перешли от создания «штучных» произведений к серийному, чем существенно расширили степень их влияния на городскую среду и пространственные

[314] Osterworld T. Pop Art. Koeln: Taschen, 2007. — 240 с.

возможности [315]. Они до предела сократили набор художественных средств, строя свои произведения на основе многократно выверенной структурной логики, узкой палитры предметных цветов — металла, камня, дерева, пластмассы, что в настоящее время широко применяется в проектировании современных МАФов. Так, работы современного британского дизайнера и художника Сесила Бальмонда являются для него открытым визуальным приложением принципа «структура как концептуальная строгость — это архитектура». Его подход к структуре основан на теориях сложности, нелинейной организации и эмерджентности. В своих исследованиях Бальмонд разбирает математические концепции и их влияние на естественные формы и структуры, анализируя алгоритмы, фракталы, ритм и клеточную структуру. В результате появляются такие работы, как «Звезда Каледонии» на границе Англии и Шотландии, «Снежные слова» — световая скульптура на Аляске и мн. др.[316].
(рис. 303)

Можно констатировать, что движение к современной стилистике средовой художественной пластики в России, Европе и США XX века опиралось на следующие принципы:

- геометричность — архитектоны, биоморфизм — природоподобные формы, «нулевая» сквозная форма;

- функциональность: движение в пространстве, увеличение средовых ареалов влияния, реверсивность;

-технологичность: серийное производство, скульптура-сборка, светостереография, самонапряженные пространственные конструкции;

- эстетичность: минимум художественных средств, лаконизм форм и цветов — «мудрая простота», музыка.

---

[315] *Judd D*. Specific Objects // Art-Yearbook. 1965. № 8. — 194 p.; *Рональд Бладен.* https://ronaldbladenestate.com (дата обращения: 10.05.2020).

[316] A Return to Techne: On Cecil Balmond.https://web.archive.org/web/20110112230738/http://magazine.art-signal.com/en/a-return-to-techne-on-cecil-balmond (дата обращения: 06.11.2020).

Таким образом, формирование художественного потенциала городской среды отражает процесс одновременного социального и материально-технического развития общества, становления его художественной культуры, выраженной в объективных и субъективных закономерностях и возможностях средового проектирования, где важно выделять объекты, представляющие основу активного формообразования, и объекты, которые могут видоизменяться, корректироваться, т.е. выступать неким пассивным участником формообразования. В процессе формообразования отдельных объектов возникают вопросы взаимосвязи функциональных и объемно-планировочных схем и их композиционным выражением. Иными словами, здесь процесс формообразования обусловлен композиционным поиском, в котором форма предмета выступает как объект проектирования. Результат этого взаимодействия способствует оптимальному решению утилитарных и художественных задач. Путем выявления главного и второстепенного, при достижении согласованного единства частей и целого, их соразмерности, дизайнер обеспечивает выразительность среды.

3.3. Новые технологические возможности создания малых архитектурных форм

В предыдущих разделах диссертации показано, что малые архитектурные формы организуют пространственную среду жизнедеятельности, необходимое материальное окружение людей в соответствии с их устремлениями и эстетическими воззрениями: функциональные (назначение, польза), технические (прочность, долговечность) и эстетические (красота) свойства объектов взаимосвязаны. Малые формы решают художественно-образные задачи, т.е. в художественных образах выражают представления человека о его месте в окружающем мире, пространстве и времени [317].

---

[317] Подробнее в работе: *Алиева Р.И.* Архитектурное стекло: от модерна до хай-тека // Современная российская керамика. Взаимодействие направлений декоративного искусства: керамика и стекло. Художественная идентичность и интернациональный контекст. Сборник

Важной опорой в поисках пластического языка МАФов является традиционное отношение к материалу. «Их дизайн в современных условиях традиционного ремесленного подхода развивает создание нового предметного мира, что сближает итальянских, финских и японских дизайнеров. Есть один неписаный закон, применимый ко всем материалам, даже к тем, которые мы склонны отвергать, — утверждает Т. Виркала. — Дизайнер не должен никогда проявлять насилие относительно того материала, с которым он работает, правильнее будет искать гармонии с ним» [318]. В Японии, по словам Е. Мицукуни, предпочтение отдается такому направлению дизайна, в котором не проявляется открыто человеческое сознание, а подчеркивается красота самого материала [319].

В настоящее время малые архитектурные формы располагают огромной палитрой материалов — натуральных и синтетических, — которые дают возможность конструировать и создавать поверхности различного характера. Благодаря современным материалам и технологиям МАФы являют собой целостные выразительные композиции. Материалы изначально определяют характер создаваемой формы, позволяют показать физическое присутствие, осязаемость ее оболочки, ее тактильность, чем закрепляется ощущение стабильности, защищенности и долговечности [320].

Научно-техническая эволюция обусловила расширение дизайнерской сферы на пути к дальнейшему совершенствованию второй среды человеческого бытия — предметного окружения. Немалую роль в восприятии окружающей нас действительности играет эстетика как весьма существенная категория художественного произведения. В данном контексте эстетическое начало посредством мысли автора трансформируется в художественный образ, который

статей по материалам международной научной конференции.М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2020. С. 122.

[318] *Koli T.* Kaj Franck-Hannu Kahonen // Form Function Finland. 1982. № 3. С. 12.

[319] *Раппапорт А.Г.* Стиль и среда//Декоративное искусство СССР. 1985. № 3. С. 12.

[320] Подробнее о применении новейших материалов в изготовлении МАФ рассмотрено в работе: *Алиева Р.И.* Малые архитектурные формы в формировании городской среды. М., 2020. С. 91.

становится идейным фундаментом будущего проекта [321]. Главенство образного начала в проектировании — специфика средового дизайна, образ — главное связующее звено в отношениях «человек — среда» и «человек — жилище» [322].

Городской житель мыслит образами, подсказываемыми красотой материала, его осязаемой поверхностью. Привычные для нас материалы, обычно применяемые в малых архитектурных формах (дерево, металл, натуральный камень, с помощью которых дизайнеры воплощали свои идеи, доказавшие жизнестойкость и эстетическую привлекательность в эпоху модернизации), сменяют материалы новые (стекло и фибростекло, архитектурный бетон и фибробетон, стеклофибробетон и многие другие, претендующие на визуальную стабильность и материализацию). Завораживает не только художественная сторона этих материалов, но и сама история их воплощения: ведь они олицетворяют процесс реализации, то есть компромисс между проектной идеей и реальностью [323] (табл. 4).

В последнее десятилетие технологические возможности создания малых форм значительно расширились, что повлияло на работу с материалами. Работа дизайнеров претерпела существенные изменения: теперь используются модульные деревянные и металлические элементы, бионические и геометричные формы, тектоничные формы из натурального камня и архитектурного бетона, прозрачные — из стекла и цветного стекла.

Создатели малых архитектурных форм вышли за пределы чистого функционализма в результате отбора материалов и работы с их физической и смысловой составляющей (т.е. не только с абстрактными свойствами цвета, фактуры, плотности и др., но и с различной архитектурной семантикой:

---

[321] *Она же.* Проблематика художественного образа в дизайне среды // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2018. № 4. Часть 2. С. 292.

[322] Подробнее в статье: *Алиева Р.И., Горелов М.В.* Современные графические приемы проектирования архитектурных объектов в средовом дизайне // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019. № 4. Часть 2. С. 165–174; *Они же.* Особенности графической лексики в проектной графике дизайна средовых объектов. Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология. Сборник статей по материалам XXX Международной научно-практической конференции. М.: изд. «МЦНО», 2019.№ 9 (30). С. 26–34.

[323] Подробнее в работе: *Алиева Р.И.* Малые архитектурные формы в формировании городской среды. М., 2020. С. 92.

происхождением и технологическим развитием), пытаясь создать своего рода эквивалент художественного языка. Скомбинированность материалов вовлекает горожан в некую игру с пространством, провоцирующую различные ассоциации.

Современная индустрия способствует реализации сложнейших проектов, в которых дизайнеры демонстрируют возможности новых технологий и материалов. К примеру, отечественные и зарубежные компании предпочитают сейчас новую концепцию городской мебели в открытых пространствах — из высококачественного бетона. Его универсальность дает небывалые возможности для экспериментов с формами. Это и линии цветочных ящиков, и велопарковки, и скамьи, и вазоны, и ограждения, соответствующие архитектурному контексту города и вызывающие подлинно эстетические переживания.

Многие международные компании используют сегодня декоративный, штампованный, окрашенный сверхлегкий бетон (чрезвычайно пластичный, он плотно заполняет мелкие пустоты, что позволяет получать сложные формы). Популярен бетон в сочетании портландцемента с компонентами натурального мраморного и гранитного щебня, а также окрашенный бетон с использованием полиуретановых акриловых красок. Технология получения различных текстур — гордость современных производств. Объекты отличаются инновационным дизайном, плодом исследований команды на предприятиях и сотрудничества с ведущими иностранными специалистами. (рис. 304)

Российские природные ресурсы предлагают широкую палитру природных материалов для изготовления МАФов; сформированные из них объекты станут новым шагом в истории городского дизайна. Осваивая новейшие технологии, компании разрабатывают 3D-модели, генерируют конструкции с использованием системы исполнительных механизмов, гарантирующие высокие стандарты качества и позволяющие разрабатывать чрезвычайно сложные формы.

В книге «Дизайн и экология культуры» К.А. Кондратьева анализирует пути становления и принципы формирования культурно-экологического подхода в этой сфере. «Создание в рамках проектной идеологии определенных условий и форм сохранения ремесленных и кустарных промыслов составляет существенную

особенность культурно-экологически ориентированного дизайна <…> Статус ремесел как источника инновационных идей является в общей направленности определяющим. К этому следует добавить определенный экологический опыт, содержащийся в традиционных ремеслах и культуре, имеющих многовековой опыт существования в тесном контакте с природой». Правда, по словам автора, «самонадеянно утверждать, что отечественный дизайн готов сегодня решать стоящие перед ним проблемы, если иметь в виду глобальность проблем экологии. Наше отставание в этом смысле слишком серьезно, чтобы давать ему оценку. Необходимость введения экологического мышления настолько очевидна, что, если в ближайшие годы проектирование не перестроится на экологический лад, грядущим поколениям не останется равного с нами шанса на пользование земными благами, а все остальные проблемы, включающие в себя необходимость осознания исторической преемственности, возвращение отечественного дизайна в общекультурное русло, равно как и осознание собственного места в структуре мировой проектной культуры, не будут иметь никакого значения» [324].

Экологичность является концептуальной чертой дизайна Голландии. Экология и разумное потребление — на этом держится мировоззрение ее жителей. И голландские дизайнеры предлагают миру способы решения подобных проблем. Например, расширяя область применения одного из старейших изобретений — веревки, —студия AIS создала простой, но универсальный объект — мобильное сиденье для отдыха в городской среде. «ВЕРЕВКА 6М» — это автономная версия 60-метровой дорожной веревки, социального произведения искусства, которое порождает взаимодействие и визуальный контакт между людьми, где бы они ни находились [325]. (рис. 305)

---

[324] *Кондратьева К.А*. Дизайн и экология культуры. Научное издание. Редакционно-издательская группа МГХПУ им. Строганова. Лицензия № ЛР № 020739 от 01 марта 1993 г. Москва, МГХПУ. С. 12.

[325] *Алиева Р.И., Горелов М.В*. Современные принципы промышленного дизайна Голландии. Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология. Сборник статей по материалам XXX Международной научно-практической конференции. № 1 (44). М. МЦНО, 2021. С. 18–35.

Исторически сложилось, что развитие традиционных ремесел в различных регионах мира свидетельствует о бесконечном разнообразии методов и способов обработки местных природных материалов. Однако все это разнообразие объединяет глубокое познание мастером того материала, из которого он создает предметно-пространственную среду. Это устойчивый характерный признак традиционного народного творчества. «Долгая культура ручного труда в области обработки дерева делала мастера знатоком обрабатываемого материала», — пишет Н.Н. Воронин о ремесленниках русского Севера. Неразрывная связь с материалом и техникой его обработки культивировала уважение и интерес к материалу, приучала считать его одним из существенных элементов художественного произведения. «Эта “живая связь” всегда предохраняет народного мастера от нездоровых творческих уклонений вопреки материалу, вопреки технике, всегда ведущих искусство к творческой немощи, к художественному пустоцвету» [326].

На Руси дерево считалось обширной и своеобразной летописью. Древнерусское искусство Севера узнаваемо по его формально-художественному содержанию и по наиболее полно сохранившимся древним традициям. Глубокое знание материала и его свойств способствовало формированию устойчивых конструктивных приемов. В этом можно убедиться, посетив Государственный музей деревянного зодчества и народного искусства северных районов России «Малые Корелы» [327] и государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижи» [328]. Мастера Севера с разумной щедростью обращались с местными материалами, «и, наверное, поэтому и на глухих таежных озерах, и на лесных тропах и дорогах, и здесь, на самих Кижах, до сих пор живет большое, глубокое и точное понятие красоты» [329].

В области конструирования на Севере ценились и широко использовались природные, естественные соединения в дереве: стволы, сучья и корни, образующие разнообразные узловые соединения естественного свойства, в частности

---

[326] *Воронин Н.Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV вв. М., 1961.С. 44–46.
[327] Малые Корелы. https://www.korely.ru/ (дата обращения: 12.07.2020).
[328] Кижи. http://kizhi.karelia.ru(дата обращения: 12.07.2020).
[329] Кижи. «Не было, нет и не будет такой». Ленинград: Аврора, 1970. С. 11.

особенности строения ели, дающей много соединений под прямым углом. Эти природные качества дерева получили широкое применение в изготовлении изгородей, ворот и колодцев. Простейшие скамеечки — «суковатки» — делались из расколотых пополам стволов ели с оставленными обрубками сучьев в качестве ножек. Ветви, пучком расходящиеся от ствола, служили устойчивой опорой из трех или нескольких сросшихся ног — на таких «паучках» укрепляли сиденья табуреток. В деревенском быту до сих пор применяются различные крюки, подвесы, вешалки из развилок [330].

Глубокое понимание материала привело в практическом мастерстве к большой изобретательности, к разрешению остроумных конструктивных узлов, к нахождению цельных монолитных форм разной сложности. Накопление навыков и умения конструировать происходило в прямой связи с характером материала и техникой его обработки [331].

В настоящее время интерес к объектам из древесины повысился. Экологичность, уникальные конструктивные качества, выразительные возможности, способность формировать комфортную среду, сочетаемость с другими материалами гарантируют дереву востребованность в малой архитектуре. Недостатки, присущие этому материалу, снижают его конкурентоспособность, однако новые способы обработки вывели его на новый уровень, раскрыв недоступное ранее богатство конструктивных и эстетических решений [332].

За последние десятилетия отношение к открытым пространствам городской среды и к их проектированию существенно изменилось. Во многих городах Европы и Америки новые улицы, площади и парки возникают на местах старых, пришедших в упадок и утративших свою первоначальную функцию пространств, а также на перепрофилируемых территориях пустующих промышленных и портовых комплексов. Чтобы новые пространства органично влились в ткань города и

---

[330] *Чекалов А.К.* Народная деревянная скульптура русского Севера. М., 1974. С. 103.

[331] *Воронин Н.Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV вв. М., 1961.С. 306

[332] *Орешко А.Н.* Применение дерева в архитектуре как способ гуманизации городской среды // Архитектон: известия вузов. 2009. № 26 (Приложение); http://archvuz.ru/2009_22/5 (дата обращения: 31.03.2020).

наполнились жизнью, архитекторам приходится учитывать и продумывать множество факторов городского планирования, в том числе и МАФы [333].

Современное общественное пространство создается по принципу «гезамткунстверка» — в нем важно все, вплоть до мелочей. И если при проектировании зданий этот подход традиционно подразумевал соединение архитектуры с пластическими искусствами, то в создании городской среды участвует не только ландшафтный дизайн, но и многие современные виды искусства: видео, электронные медиа, перформанс и театр. Примером здесь могут служить парк Хай-Лайн в Нью-Йорке [334] и парк «Зарядье» в Москве [335], реализованные архитектурным бюро Диллер Скофидио и Ренфро.

«Там, где когда-то ходили товарные поезда, теперь проложены стильные прогулочные дорожки, переходящие в полудикие газоны, а отреставрированные фрагменты железнодорожных путей обрываются и появляются вновь, напоминая об истории этого места. Такие элементы, как скамьи, фонтанчики и изгороди, интегрированы в поверхность променада…» — рассказывают о парке Хай-Лайн В. Белоголовский и И. Шипова в статье «Город как гезамткунстверк» [336]. Ступени амфитеатра Хай-Лайн сделаны из деревянных досок. Дерево также активно используется в других малых формах парка. (рис. 306-307)

Архитектурная особенность парка «Зарядье» — концертный зал с амфитеатром, покрытый куполом, так называемой «стеклянной корой»; зрительские места облицованы деревом, благодаря чему амфитеатр вписывается в ландшафт. То же можно сказать о некоторых скамейках в самом парке: они изготовлены из дуба и повторяют изгибы тропинок.

Малые архитектурные формы из древесины нашли широкое применение в открытых пространствах Москвы. Например, проекты бюро WOWHAUS [337]

---

[333] Подробнее в работе: *Алиева Р.И.* Малые архитектурные формы в формировании городской среды. М., 2020. С. 111.

[334] Хай-Лайн. https://www.thehighline.org (дата обращения: 10.04.2020).

[335] Парк Зарядье. https://www.zaryadyepark.ru (дата обращения: 10.04.2020).

[336] *Белоголовский В., Шипова И.* Город как гезамткунстверк. Два нью-йоркских проекта Диллер Скофидио + Ренфро // SPEECH: детальность/details. № 8. 2011.С. 173.

[337] WOWHAUS.http://wowhaus.ru (дата обращения: 11.04.2020).

«Городская ферма» [338] и «Красногвардейские пруды» [339]. «Городская ферма» на ВДНХ — это не только триада «польза, прочность и эстетика», но и инструмент социального инжиниринга. Пространства, выросшие из точного социально-демографического портрета района и запросов горожан, служат яркими примерами сотрудничества с профильными специалистами по части новейших технологий и материалов.

Городская мебель способна консолидировать пространства между архитектурными объектами. Поскольку сегодня одной из наиболее важных задач для индустриализации является сокращение потребления энергии, 50% металлических материалов получают в результате выплавки металлолома. Повторное использование металла предоставляет неограниченные возможности в проектировании малых архитектурных форм, а системы программного обеспечения для цифровых расчетов и числового управления позволяют оптимизировать и реализовать практически все формы с металлическими элементами [340].

Металлические конструкции предполагают легкость и скорость возведения. Связь между производством металла и малыми формами особенно проявилась в XXI веке. Металлические конструкции способны ускорить производство малых архитектурных форм и обеспечить реализацию формальных и пространственных возможностей городской среды. В сочетании с другими материалами они способствуют формированию оригинального художественного образа. В производстве МАФов участвует много видов металла, в разной степени обладающих такими свойствами, как ковкость, способность к перфорации или текстурированию. Методы цифрового изготовления также существенно расширили сферу применения металла в малых формах.

Возможность повторного использования материалов, обратимость и трансформация городских пространств способствуют оживлению архитектурных

---

[338] Городская ферма. https://gorodskayaferma.ru/ (дата обращения: 10.04.2020).

[339] Красногвардейские пруды. https://p-kp.ru/krasnogvardeyskie-prudy/ (дата обращения: 10.04.2020).

[340] Подробнее в работе: *Алиева Р.И.* Малые архитектурные формы в формировании городской среды. М., 2020. С. 121.

объектов, мотивируют к участию в их непрерывной эволюции. Реконфигурируемое архитектурное пространство помещает архитекторов, дизайнеров и их инструменты в новую проектную реальность. В настоящее время системы программного обеспечения для цифровых расчетов и числового управления позволяют реализовать практически все формы и поверхности с металлическими элементами, оптимизировать процессы изготовления и создать еще более обширный формально выразительный репертуар. Однако это обстоятельство имеет оборотную сторону: технологические новшества приводят к созданию произвольных форм и абсурдных структур, к банальному использованию выразительных возможностей металла. Как ни парадоксально, увлечение конструированием все более сложных форм способствовало увеличению разрыва между пространством, которое можно вообразить, и пространством, которое можно эффективно построить.

Следовательно, требуется применение более сложных технологий изготовления по сравнению с методом традиционного ручного ремесла. В разрешении этого противоречия между различными формами производства малая архитектура играет решающую роль. Она способна консолидировать возможности новых технологий с возможностями традиционных ремесел. Например, голландский архитектор Э. ван Эгерат [341] придал некоммерческий характер варшавскому проекту посольства Королевства Нидерландов. Здание имеет гармоничные компактные формы и запоминающийся внешний облик, а стиль одного из самых ярких элементов проекта — «растительной» ограды — хочется назвать «современным барокко». Ограда, спроектированная и выполненная фирмой INWEST методом художественной ковки, выглядит особенно хрупкой (несмотря на твердость материала) на фоне массивного фасада из натурального камня грубой фактуры. В данном проекте произошло единение архитектуры и МАФов в городской среде Варшавы [342]. (рис. 308-310)

---

[341] *Эрик Ван Эгерат*. https://archi.ru/architects/world/10066/erik-van-egeraat (дата обращения: 13.04.2020).

[342] *Эрик Ван Эгерат.* Посольство Королевства Нидерланды // SPEECH: орнамент/ornament. 2008.№ 1. С. 109.

Малые архитектурные формы с применением стекла отлично расставляют средовые акценты. «Именно стекло занимает особое место в развитии многих появившихся в последние десятилетия технических инноваций, наделяя их множеством новых качеств. Новые виды стекла сыграли важную роль в некоторых наиболее интересных экспериментах в области цвета…» [343].

В настоящее время МАФы в городской среде изготавливают с применением флоат-стекла, стекла закаленного или армированного, гнутого, отражающего, самоочищающегося, огнестойкого или противопожарного, цветного. Например, сочетание цветного стекла, дерева и металла делает уникальным такой объект, как пешеходный мост Педро и Инес через реку Мондего в Португалии, спроектированный дизайнером Сесилом Балмондом [344]. (рис. 311)

Таким образом, стекло стремительно входит в число наиболее используемого материала в творчестве архитекторов и дизайнеров. Оно привносит инновационный характер в городское пространство и адресовано широкому кругу жителей. Небольшие дизайнерские объекты с использованием эффектов стекла создают новое качество среды.

Голландский дизайнер Йолан ван дер Виль создал наполненную водой конструкцию из десятков труб, в которых хранятся и циркулируют дождевые капли. Этот объект является частью его коллекции мебели Tropic City, которая была разработана с учетом проблем тропического климата. Ван дер Виль приспособил скамейку к экстремальным условиям, особенно к местам, которые страдают в периоды засухи. Водяной стенд захватывает воду в плексигласовые трубки, чтобы она не испарялась. «Вам нужно создать возможность для хранения воды, когда идут проливные дожди, и ее высвобождения, когда это необходимо. Так почему бы не включить эту идею в нашу среду обитания визуально привлекательным способом?

---

[343] *Кон Д*. Подобно яркому птичьему оперению //SPEECH: цвет/color. 2010.№ 6. С. 208.

[344] *Linz B*. Glas/Verre. Glass. Potsdam: H.F. Ullmann publishing, 2009. S. 56–57; Балмонд Сесил. http://balmondstudio.com/ (дата обращения: 13.04.2020).

Используя давление воздуха, я создал динамическую поверхность, которая напоминает мне естественную циркуляцию сока», — отмечает дизайнер [345].

(рис 312-316)

Исследования в области урбанистики и создания комфортного пространства для жизни в городах привели компанию «Айра» к созданию инновационного материала — оптического ударопрочного полимера SELIN® (Селин), который активно применяется для производства световых систем с интеллектуальным управлением. Световые блоки вдохновляют на новые креативные решения для современных мегаполисов и делают привычные объекты многофункциональными и удобными.

Этот уникальный материал имеет выдающиеся эксплуатационные характеристики. В основе полимера SELIN — управляемое текстолитовое плато, которому можно придать любой цвет, сделать его прозрачным, матовым, молочным. Благодаря своим оптическим свойствам, материал увеличивает световой поток, что позволяет добиться яркого свечения в любое время года, даже из-под слоя снега: поверхность SELIN устойчива к атмосферным осадкам.

Селин используется для маркерной подсветки тротуаров и бордюров, для развивающих детских видео-площадок, напольных светофоров, в прожекторах для деревьев, в управляемой подсветке велодорожек Smart Track. Фирма «Айра» большое внимание уделяет безопасности и удобству городской среды: световые управляемые бордюры и блоки помогают всем участникам дорожного движения в навигации по улицам. Причем монолитные модули могут быть отдельно стоящими или встраиваться в обычные каменные бордюры или тротуарную плитку.

Одна из особенностей световых бордюров — их управляемость и возможность работы по заданному алгоритму. Например, с помощью таких бордюров водители могут ориентироваться на дорогах, а заданная скорость световой волны наглядно покажет им, с какой скоростью они должны двигаться, не нарушая правил

[345] Топ-10 интересных примеров городской мебели. https://architime.ru/specarch.htm. (дата обращения: 01.11.2021).

дорожного движения и не затрудняя перемещения других автомобилистов. В «умных» велодорожках блоки из SELIN создают полноценную систему навигации: обозначают границы дорожки, направление движения, пешеходные переходы. Световые блоки используются и на самих пешеходных переходах как регулируемых, так и нерегулируемых. Это еще один передовой проект компании — «Светофор под ногами». По статистике, собранной в разных городах, количество ДТП на участках дороги, оснащенной светофорами, снизилось до нуля [346].
(рис. 317-318)

Развитие технологий всегда влияло на строительную сферу, формируя потенциал для реализации все более сложных проектов. Но если на протяжении многих веков это усложнение шло преимущественно по пути наращивания объектов городской среды и экспериментов с их формой, то скачок в сфере цифрового искусства (дигитал-арт) и медиа создал предпосылки для кардинального переосмысления физической оболочки формы и ее внутренней структуры, а также нашего восприятия открытых пространств.

В современном мегаполисе, переполненном людьми, транспортом и информацией, каждому необходимо место, где можно чувствовать себя спокойно и при этом иметь возможность для продуктивной деятельности. В настоящее время среда крупного города постигается в первую очередь с помощью разных форм медиа — медиаформ, стирающих грань между реальным и виртуальным. Феномен медийности современной архитектуры оказывает радикальное влияние на восприятие городской среды. Малые архитектурные формы в XXI веке предъявляют принципиально новые требования к формообразованию, материальности, функциональности и адаптивности. Столетие назад технический прогресс воспринимался как неизбежная угроза сложившейся городской культуре, сегодня же мы говорим о симбиозе архитектурного и информационного пространства, в котором мы живем, принимая цифровой интерфейс как неотъемлемую часть архитектуры, а медийность — как новое измерение реальности.

---

[346] Айра. https://aira.ru (дата обращения: 07.11.2020).

Задача медиаформ — формирование осознанного потребления открытых пространств города. Слепое следование всему псевдомодному приводит к выхолащиванию сложности и смысла. В малой архитектуре это правило неотвратимо. Это значит, что на стадии проектирования малых архитектурных форм в открытых городских пространствах необходимо программировать сценарий их существования и их функции, а также продумывать социальный портрет горожанина.

«Нужны ли сегодня общественные пространства, если вся коммуникация перемещается в медиа?» — задает вопрос Скотт Маккуайр [347]. Он рассуждает: «В 1970-е и 1980-е было очень много разговоров о том, что общественные пространства умирают, что люди сидят по домам перед телевизорами и живая коммуникация им не нужна. Вспомните: Маршалл Маклюэн [348] говорил, что медиа заставляют исчезнуть традиционную форму города, то есть саму идею собираться вместе, “как наплыв в кино”. Поль Вирильо [349], французский теоретик архитектуры, утверждал, что экран разрушает и качество архитектуры, и условия жизни для обитателей города.<…>Я думаю, что современный виток развития медиа не приведет к вымиранию общественных пространств, — наоборот, сегодня мы видим самый настоящий бум реализации проектов этого типа.<…>Медиа разрушают границы времени и пространства, но образуются другие взаимосвязи. Мы можем подключать различные приложения с информацией о городе, и эти базы данных формируют наши представления о том или ином общественном месте, корректируя маршруты наших перемещений. Медиа становятся цифровым плейсмейкингом. И это явление не только физически влияет на конкретное место, но и формирует его сетевой облик, а также виртуально связывает с другими похожими местами. Мы получаем возможность фильтровать социальные взаимодействия: с одной стороны,

---

[347] *Маккуайр С.* Медийный город: медиа, архитектура и городское пространство. М: Strelka Press, 2014. — 392 с.

[348] *McLuhan H.M.* Understanding Media: The Extensions Of Man (1st Ed. Mc Graw Hill, 1964).Reissuedby MIT Press, 1994. / *Маклюэн Г.М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В.Г. Николаев. М., 2003; https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3528 (дата обращения: 13.04.2020).

[349] *Вирильо П.* Топографическая амнезия // Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. — 140 с.

идентифицировать определенных людей, а с другой, отгородиться телефоном от контактов с другими» [350].

На сегодняшний день необходимо решать вопросы «участия общества в улучшении качества жизни, способности граждан влиять на социальную жизнь. Как использовать возможности информационных технологий города для того, чтобы сделать еще свободнее доступ к информации и к общению друг с другом? Как использовать технологии для сотрудничества и обживания городского пространства разными способами? Вот какие вопросы необходимо решать в рамках парадигмы «умного города» [351]. Трудно не согласиться с таким утверждением Маккуайра.

Стюарт Виич [352] использует в своих проектах современные материалы и цифровые технологии, переосмысляет границы между аналоговой, физической и цифровой реальностью. Бюро работает на стыке медиа-технологий, дизайна и объемного проектирования, создавая гибридные пространства, в которых реальность и виртуальность органично сосуществуют (мобильный выставочный павильон, реализованный по заказу австрийского Министерства образования и искусства в рамках Европейского года языков в 2011 году). «Ноу-хау», приобретенные в реализации их проектов, могут быть применены в МАФах: управление инженерными системами, светом, акустикой, организацией пространств, обеспечивающее их адаптивность. Бюро использует знания в области сценографии и оптимизации пространства, которые помогают разрабатывать принципиально иной сценарий использования открытых пространств мегаполиса. Их синергетические [353] проекты — это создание интерфейса между архитектурным пространством, технологией, рабочим процессом и человеческими ощущениями. «Медиа-архитектура — это архитектура, связанная с коммуникацией и технологией

---

[350] *Маккуайр С.* Медиа меняют наши представления о «снаружи» и «внутри» — как отдельно взятого здания, так и города в целом //SPEECH: медиа/media. 2019. № 22. С. 146.

[351] Там же. С. 150.

[352] *Виич Стюарт.* http://veechxveech.com (дата обращения: 13.04.2020).

[353] *Хакен Г.* Синергетика. М.: Мир, 1980. — 406 с.

<…> Медиа — это сама суть современной архитектуры и явление, которое сегодня касается каждого, мы живем в медийном мире» [354].

Таймс-сквер в Нью-Йорке — это одна из самых насыщенных медиа-содержанием площадь в мире. «Медиа-пространство здесь важнее, чем физическое, и так было еще в конце XIX века, когда из-за обилия электрической рекламы ее вместе с прилегающей частью Бродвея прозвали “Большой белый путь”. Разноцветные неоновые вывески появились в 1923 году, но облик площади, ночью поражавший таких гостей из Европы, как Ле Корбюзье и Эрих Мендельсон, днем разочаровывал: от волшебного свечения оставались лишь каркасы надписей» [355].

Для реализации нового пешеходного статуса Таймс-сквер в 2010 году были приглашены архитекторы Snøhetta [356], и они предложили грамотное и функциональное решение. Из малых форм здесь расположились десять гранитных скамей длиной 10–15 метров, ориентированных вдоль Бродвея. В скамьи интегрированы узлы электрической и трансляционной сетей, что позволило проводить общественные события без дополнительной аппаратуры, как раньше. Теперь площадь — это художественная галерея, в которой часто проходят выставки под открытым небом, на рекламных экранах воспроизводятся произведения видео-арта. «Таймс-сквер возникла — в реальности и в общественном сознании — как физическое воплощение медиа: театров, рекламы, газеты, давшей ей свое имя. В наши дни, когда пространство информациии впечатлений становится все более виртуальным и площадь становится вполне осязаемой медиа-зоной, но совсем не реликтом ушедшей эпохи — в том числе благодаря адаптивной реконструкции по проекту Snøhetta, рассчитанной на многочисленные функции, в том числе — будущие, пока даже непредставимые» [357]. (рис. 319)

---

[354] *Виич С.* Мы видим свою задачу в создании интерфейса между архитектурным пространством, технологией и людьми //SPEECH: медиа/media. 2019. № 22. С. 176.

[355] *Фролова Н.* Площадь как медиа пространство. SPEECH: медиа/media. № 22. 2019. С. 72.

[356] Snøhetta. https://snohetta.com (дата обращения: 13.04.2020).

[357] *Фролова Н.* Площадь как медиа пространство //SPEECH: медиа/media. 2019. № 22. С. 70–77.

Потенциал архитектурных проекций увеличился в геометрической прогрессии после того, как Сюдзи Накамура изобрел в середине 1990-х первые синие и светодиодные лампы, дополняя спектр красным, зеленым, синим и белым. Еще одна сфера для проекционного картографирования появилась благодаря интерактивным демонстрациям манипуляции светом на некоторых городских ночных фестивалях.

Пользователи программных приложений на ноутбуках и мобильных телефонах теперь могут изменять изображения и эффекты, проецируемые на МАФы. Так, национальный фонтан Сингапура «Мерлион» (голова льва и тело похожее на рыбу), был преобразован из беломраморного персонажа в костюмированный. На фестивале «Light Marina Bay» в 2012 году португальские художники создали интерактивное 3D-проекционное картирование, которое позволило публике мгновенно изменять цвета «Мерлиона» через изображение на ближайшем сенсорном экране [358]. (рис. 320)

Для молодых людей, реализующих творческую карьеру, дизайн городского взаимодействия кажется основной зоной возможностей. Существует доступность трансформировать архитектурные проекции из феномена «широковещания» в новые жанры трансмедиа, где зрители становятся игроками, движущимися между виртуальной и реальной областями поведения. Более того, постоянно мерцающие и светящиеся медиаформы предлагают компаниям огромный потенциал, чтобы выражать мечты, ассоциации, атмосферу и переживания в городской среде.

3.4. Восприятие городского пространства в дневное и вечернее время и его освоение системой малых архитектурных форм

В городской среде освещение может манипулировать нашим сознанием и подсознанием. Между рассветом и закатом люди всегда полагаются на солнце в освещении города. Оно заставляет малые архитектурные формы — ориентиры в городских пространствах — сиять, отбрасывать тени, проявлять цвет и т.д. И

[358] *Jackson D.* Superlux: Smart Light Art, Design and Architecture for Cites. London: Thames & Hudson Ltd., 2015. P. 206.

естественный свет, и искусственное освещение в темное время суток обеспечивают восприятие городских пространств.

В дневное время городская среда способствует работе и отдыху людей, ночью общественные пространства могут становиться таинственными или праздничными, как во время общественных мероприятий. Уникальность вечернего и ночного облика городских пешеходных зон зависит от особенностей местности и климатических условий [10, 11].

Н.И. Щепетков доказывает необходимость утилитарных требований и функций к освещению городской среды. Освещение создает необходимость видимости не только для безопасного движения пешеходов и водителей, но и для их свободной ориентации в пространстве. Кроме того, он говорит о так называемом «светопространстве движения»: «освещаемые пешеходные пути являются частью системы городских коммуникаций, играющих основную роль в жизни города, в восприятии его в пространстве и времени, в формировании целостного образа. Пешеходные пути имеют линейный, технологичный характер и человеческий масштаб и являются частью городского пространственно-планировочного «каркаса». В большинстве случаев пешеходные пути сосуществуют с транспортными светопространствами (тротуары на улицах и площадях), поэтому их световая и визуальная «автономизация» и «персонификация» имеют большое значение для гуманизации среды «человека в городе». Для находящихся в их пределах пешеходов весьма существенны видимость на определенных расстояниях, оценка этих расстояний в глубину, особенно в «приземном», «обитаемом» слое пространства, а также по ходу движения, общая ориентация в пространстве и связанное с этим чувство безопасности» [359].

Первые в истории опыты эффектного освещения осуществлялись пламенными источниками не только в городской застройке, но и на объектах садово-паркового искусства. Эти реализации эволюционировали в общем русле светового урбанизма, составляя в его общем объеме минимальную часть. Можно отметить электрическое

---

[359] *Щепетков Н.И.* Световой дизайн города. Учебное пособие. М.: Архитектура-С, 2006. С. 183.

освещение парков XX века в Киото и Копенгагене, парка королевы Виктории в Онтарио и виллы д'Эстев Тиволи. С начала 1980-х годов примеры нового паркового освещения на основе современных технологий начинают множиться: Сент-Джеймсский парк в Лондоне с цветной подсветкой МАФов (фонтанов) с помощью фиброоптики, что было принципиально новым светотехническим средством и приемом освещения; «Цветной сад» в парке Жерлан в Лионе и Боуден-сквер в Саутхемптоне в Нью-Йорке (светодизайн — Р. Сингер) с заливающим разноцветным прожекторным светом на кронах деревьев, на цветниках и газонах; городской парк в Беппу (Япония) с модульной световой сетью специальных светильников по всей территории и четырьмя мощными прожекторными лучами из угловых точек парка, образующими на фоне ночного неба визуальную световую пирамиду, которая функционирует как космические часы. Напомним также парки Андре-Ситроен, Ла-Виллет (1987–1994, светодизайн — Ж. Берн); бульвар Ришар-Ленуар в Париже с фонтанчиками (1994, светодизайн — Р. Нарбони); «Сад Света» пивоваренного завода в городе Энива на Хоккайдо (1989, К. Тахара) с композицией из стеклянных призм, рассчитанной на эффекты света на снегу в зависимости от атмосферных условий [360]. (рис. 321-322)

В пейзажных ансамблях парков к концу XX века по-прежнему отсутствовало функциональное освещение. Они представали перед горожанами в бутафорском виде, похожими на декорации театральной сцены. Использовался эффективный прием доминирования в общей световой композиции ее «планшета», т.е. освещение разными способами поверхности земли, которая превращается в клетчатую плоскость с меняющимся цветом, например площадь перед многофункциональным деловым, торговым и жилым кварталом Regents Place в Лондоне (арх. Шеппард Робсон, 2003). Сетчатый рисунок «планшета» создается стекловолоконными кабелями; система, встроенная в швы мощения, изменяет свой цвет в зависимости от интенсивности пешеходного движения.

[360] Там же. С. 229–231.

Краткий ретроспективный анализ показывает, что практика городского освещения следует за развитием светотехники, но недостаточно полно транслирует заказ на тот тип продукции, который необходим для формирования надлежащих, в том числе эстетических, качеств световой среды, за которые ответственны градостроители, архитекторы и дизайнеры.

Свет несет не только новую эстетику среды в темное время суток, но и должен помочь рассеять опасения людей, находящихся ночью в открытых пространствах, — это функциональная потребность. Другая функциональная потребность — обеспечение хорошей видимости в часы пик (с ежегодно увеличивающимся транспортным и пешеходным движением), которые в зимнее полугодие приходятся на темное время суток.

В настоящее время многие художники по свету работают именно с самыми затемненными и небезопасными участками городской среды, например с площадями, улицами и городскими лестницами. В городе Копенгаген (Дания) на улице установили проекционное оборудование на металлических стойках (волоконно-оптические световые проекции поддерживают концепцию «море и волны»). Освещение с помощью высоких фонарей помогает сделать пространство площади Турбинен (Цюрих) безопасным и востребованным в темное время суток. Сенсорные лучи цветного света вспыхивают динамичными радужными полосами на исторических каменных ступенях возле Сиднейского оперного театра (Австралия). В Стокгольме (Швеция) ступени лестницы, врезанной в крутой холм жилого района, ночью освещают изменяющие цвет светодиоды. (рис. 323-329)

Однако существует и другая сторона этой реализованной практики. Хотя естественное восприятие темного пространства не может не вызывать чувства незащищенности, высокие уровни освещения и блики от него в вечернее время суток могут слепить людей. Глазам (особенно у пожилых людей) нужно время, чтобы отрегулировать яркость и темноту. Глаз имеет два основных типа рецепторов для контроля зрения. Клеточные рецепторы позволяют распознавать цвета и детали в условиях дневного или яркого освещения; способствуют периферическому зрению и работают в условиях слабого (близорукого) и темного (скотопического) состояния.

Когда глаза должны адаптироваться от светлых условий к темным, рецепторы становятся все более активными, чтобы достичь максимального понимания темно-синего и зеленого, а затем (через 5–30 минут) черного и белого. Адаптация к яркому свету происходит значительно быстрее, а конусные рецепторы используются для интерпретации ярких цветов. Эти оптические эффекты впервые были записаны чешским анатомом Яном Пуркине в 1819 году [361] [12].

Власти больших городов видят преимущества в финансировании света, особенно в отдаленных от города пространствах. Когда местные демографические и экономические условия достигают критического уровня напряженности, необходимо улучшить ночное освещение, чтобы желаемый дух места нашел выражение, и таким образом поддержать всплески активности горожан. Вспомним здесь парк Хай-Лайн в Нью-Йорке. Дизайнер по свету Эрве Дескоттс (L'Observatoire International) [362] установил светодиодные полосы вдоль дорожек, под сидениями, ступеньками и поручнями. Благодаря этому интенсивность света остается низкой, что создает романтическое настроение, подчеркивает огни окружающих зданий и позволяет избежать большего загрязнения фотонами ночного неба Манхэттена.

Правительства крупных городов внедряют и расширяют возможности интеллектуального освещения открытых пространств, способных стимулировать местную ночную экономику, нанимают консультантов для разработки генеральных планов общественного освещения и спонсируют фестивали искусства уличного освещения. Более того, власти поддерживают архитекторов и дизайнеров, проектирующих открытые пространства. Освещение таких пространств — самая основная проблема сегодня. Широко распространенный белый свет от светодиодных светильников для уличных фонарей обеспечивает наилучшую видимость, однако при чрезмерной яркости он может вызывать некоторые нарушения здоровья людей и фауны. Многие предпочитают теплое освещение, кого-то приводят в ужас длинные тени, падающие от малых архитектурных форм. И это

---

[361] *Шойфет М.С.* Пуркине (1787–1869) // 100 великих врачей. М.: Вече, 2008. — 528 с.
[362] L'Observatoire International. https://lobsintl.com (дата обращения: 16.05.2020).

лишь некоторые общие проблемы, которые должны быть сбалансированы дизайнерами.

Важная тема, связанная с освещением городских пространств, — энергосберегающие, долговечные и антивандальные светильники, а также более широкое использование солнечных батарей и других возобновляемых источников энергии. Для энергоэффективности, безусловно, важен тщательный выбор оборудования. Дизайнеры руководствуются международными стандартами DIN, национальными законами по охране труда и техники безопасности, а также местными правилами городского планирования. Планирование освещения общественных мест является творческим и очень сложным техническим процессом.

Благодаря работе американского модернистского дизайнера Ричарда Келли,[363] к 1950 году появились такие термины, как «фокусное свечение», «окружающее свечение» и «игра бриллиантов», описывающие конкретные эффекты в дизайне освещения. Фокусное свечение относится к искусственному варианту дневного солнечного луча, чтобы выделить одну или несколько специальных функций. Окружающее свечение — это общее освещение участка (включая и горизонтальную поверхность, и вертикальные стены), дающее рассеянный и равномерный уровень оптически комфортного освещения. Игра бриллиантов (не всегда используемая в простых схемах освещения) относится к мимолетному, динамичному зрелищу, в котором свет является повествовательным, а не постоянным элементом.

Сопоставление внешнего освещения и спецэффектов всегда было основным (оптическим) тестом креативности в проектировании. Примерами оригинального освещения открытых пространств служат Барселонская улица Ла Рамбла, Лондонская — Линкольнс-Инн-Филдс и Московский Новый Арбат.

В России многие потенциальные возможности современных светотехнических материалов в малых архитектурных формах, освоенные в других странах Европы и США, в значительной мере еще не реализованы. Речь идет, о МАФах из блоков стекла, в том числе цветного, с различной обработкой

---

[363] Ричард Келли. http://www.richardkellygrant.org (дата обращения: 16.05.2020).

поверхностей, обеспечивающей эффектно-декоративное отражение, преломление и разложение света как днем, так и ночью.

Среда мегаполисов все чаще связана с сетевым подключением. Сегодня свет стал самым захватывающим инструментом и платформой для творческого самовыражения в мегаполисах. Профессионалы в области архитектуры и инженерии, дизайнеры малых архитектурных форм реализуют свои идеи в создании статических композиций из инертных строительных материалов, а также используют динамические интерактивные компоненты и их интерфейсы. День и ночь структуры мегаполисов управляются цифровыми датчиками, механизмами обратной связи, которые запрограммированы для прогнозирования атмосферных осадков, дорожной ситуации и т.п. Однако умная городская среда должна развиваться не только с помощью технологий — в улучшении качества жизни должно участвовать общество, граждане должны влиять на социальную жизнь. В XXI веке существует огромный потенциал для творческого преобразования ночной среды с новыми технологиями освещения, требующие от нас переосмысления наших ценностей.

Можно утверждать, что:

– восприятие городского пространства в дневное и вечернее время в результате его освоения системой малых архитектурных форм зависит от освещения и необходимости осуществлять их «привязку» к контексту, визуально соединять их с другими элементами с ориентацией на перспективу формирования будущего светового ансамбля (улица, площадь, парк) или их «включения» в этот ансамбль;

– с внедрением малых архитектурных форм создается альтернативная искусственная световая среда, которая не является зеркальным повторением дневной; она приобретает собственный потенциал по многим параметрам. Это очевидно при исследовании образных достоинств и особенностей городской среды. Светопотребляющая малая форма становится светоизлучающей, что принципиально важно для переосмысления восприятия городского пространства в дневное и вечернее время.

Выводы

1. Комплексы малых архитектурных форм в исторической и современной городской среде очевидно способствуют повышению доступности и качества открытых пространств, укреплению социальных связей.

2. Стилевое, художественно-композиционное и технологическое развитие пластических искусств в начале XX века, опыты абстрактного искусства способствовали формированию новых подходов к созданию малых архитектурных форм и укреплению их роли в городской среде как композиционных доминант в локальных пространственно-средовых ситуациях.

3. Пластика, фактура, цвет и свет малых архитектурных форм позволяют согласовать их с архитектурно-стилевым контекстом, повысить их функционально-информативные качества, профессионально внедрять малые формы в архитектурно-средовой контекст города, тем самым обогащая его.

4. Адаптация к различным пространствам городской среды, долговечность, устойчивость к атмосферным условиям и вандализму, многофункциональность и художественная ценность малых архитектурных форм являются насущной потребностью современных архитекторов и дизайнеров.

5. Проектирование малых архитектурные формы на основе модуля обеспечивает лаконичность конструкции и цельность формы, одновременно — многовариантность, способствует достижению полифункциональности объектов.

6. Расширение технологических возможностей освоения городского пространства системой малых архитектурных форм — путь совершенствования городской среды.

7. Медианесущие малые архитектурные формы — это новая реальность, трансформирующая природу объекта и в целом среду мегаполиса; это означает замену материальных ценностей на нематериальные. Ситуация, когда малая форма служит не только себе, а в первую очередь — медиа, уже наступила, и она требует исследования.

8. Проникновение цифры в нашу жизнь не только ускоряет процессы медиации, но и создает принципиально новый феномен пространства. Пространственный опыт человека складывается сегодня из взаимодействия с архитектурой и медийными интерфейсами — это феномен городской среды XXI века.

9. Колористика и светодизайн, управляемые цифровыми системами, позволяют выйти за рамки существующих художественных условностей и физических ограничений. Системы малых архитектурных форм способны окутать архитектурный массив своего рода «светоцветовой плазмой», которая регулируется программным обеспечением, способным создавать особую средовую сценографию фрагментов вечернего города.

10. Современные тенденции малых архитектурных форм — это взаимодействие с сооружениями, обновление сложившейся в городе средовой ситуации. Предметно-пространственное наполнение в виде малых архитектурных форм провоцирует процесс формирования нового архитектурно-художественного образа целого фрагмента города.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования малых архитектурных форм выявлены определяющие факторы формирования открытых пространств городской среды и сформулированы следующие выводы:

1. Дизайн городской среды в настоящее время стал неотъемлемой частью единой социально-экономической политики совершенствования больших городов. В этой связи перед архитекторами и дизайнерами предстал круг творческих проблем, требующих научно-исследовательской и проектно-экспериментальной разработки по части развития городской среды, ее комфортности и художественной выразительности, т.е. создания в городе благоприятного психологического климата.

2. Крупные города постоянно переживают длительную и непрекращающуюся культурно-историческую трансформацию своего физического пространства, позволяющую предоставлять территориальные ресурсы для их освоения малыми архитектурными формами.

3. Малые архитектурные формы в контексте открытых пространств городской среды «работают» на различных масштабных уровнях как элементы общего сценария городской жизни, раскрывающегося в конечном счете с точки зрения синтеза смысла и назначения, чувственности и осмысления.

4. Результаты исследования показывают, что посредством малых архитектурных форм становится возможным проявить историческую и культурную идентичность городских пространств, реабилитировать их, вернуть утраченные в ходе реновации историко-культурные образы и смыслы.

5. Представленные в работе утверждения отдельных исследователей обращают внимание на сложность предмета исследования — художественно-композиционная роль малых архитектурных форм в организации городской среды. Приведенные примеры наглядно демонстрируют усилия, предпринимаемые для сохранения своего культурного наследия американскими и европейскими городами. Работа исполнена в надежде на то, что мировой опыт создания и использования

малых архитектурных форм послужит вдохновляющим стимулом в развитии гуманизации городской среды.

6. Выявленные принципы интеграции малых архитектурных форм: многомерных контекстов (средового, социального, культурного), идентичности («духа места», времени, восприятия), пространственной (объект-ансамбль-городская среда), временной (сценарность, спорадичность), художественной (пластические искусства), интерактивной (медиа), позволяют увидеть целостную систему средовых объектов в единстве ее пересекающихся направлений.

7. Рассмотренные принципы интеграции малых архитектурных форм в открытых пространствах городской среды, предложенная авторская концепция изложения общих материалов по теме исследования, повлияют на методологию профессионального дизайн-образования.

8. Сформулированные принципы интеграции малых архитектурных форм в существующую (историческую или современную) городскую среду требуют дальнейших исследований и проектных разработок.

9. Названные принципы формообразования средовой художественной пластики: геометричность, функциональность, технологичность, эстетичность имеют большой потенциал развития в XXI веке, в том числе при проектировании малых архитектурных форм в открытых пространствах городской среды.

10. Исследование генезиса малых архитектурных форм в течение XX-XXI века выявило возрастающую роль пластических искусств и особенно свето-цвето-декоративных средств художественной выразительности в проектировании подобных объектов в городской среде. Усиление роли свето-цвето-декоративных средств формирования городской среды связано зачастую именно с новыми типами малых архитектурных форм и использованием новых цифровых медийных технологий.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Reif H*. Metropolen. Geschichte, Begriffe, Methoden //CMS Working Paper Series. № 001-2006. Если проследить совокупность определений мегаполисов, которые разработаны к настоящему времени, и суммировать результаты теоретических и эмпирических исследований, мы получим ряд следующих обозначений. Мегаполисы — это города с огромной численностью населения, которые живут в крайне высокой пространственной плотности, это места материальных и культурных ресурсов, а также высших национальных, международных, политических, экономических и, прежде всего, высококультурных ценностей. Мегаполисы всегда были предпочтительными направлениями миграционных потоков и, следовательно, местами социальных и культурных преобразований. В силу огромных размеров и высокой плотности мегаполисы создают больше активности и возможностей для социальной жизни. Их можно рассматривать как «лабораторию прогресса», как инновационное место развития новой идентичности, а также социальной и культурной деятельности. Мегаполисы представляются преимущественно как образцовые города в процессе модернизации и из-за присущей им инновационной силы —как носители надежды на будущее развитие.

2. *Глазычев В*. Урбанистика. М.: Европа, 2008. Часть 3. С. 15. Как отмечает В. Глазычев, «мы не столь уж часто располагаем достаточным досугом, чтобы пытаться воспринять город как целое, <…> внимание наше приковано к тому, что находится на уровне глаз или чуть выше. <…> Это царство городского дизайна, который до недавнего времени был естественным продолжением архитектуры, но в XX в. обособился и стал настойчиво выдвигаться на передний план. Афишные тумбы исчезли, вытесненные биллбордами и перетяжками, в большинстве случаев киоски, обрамление дверей и витрин стандартизовались, войдя в одно семейство с автозаправочными станциями. <…> Кажется, что только старые городские центры продолжают радовать многообразием решений *городского партера*, отчего к ним стремятся туристы. <…> Лестница – пологая или крутая, прямая или с поворотами,

то расходящаяся ветвями в стороны, то вновь смыкающаяся в одно целое, встроенная в узкую щель между зданиями или по ширине захватывающая фронт целой площади – издавна стала важнейшим элементом развитой городской среды. Им и остается. Уличный фонарь может быть утилитарным световым прибором, но может быть и произведением искусства, повторенным сотни раз – иногда имитируя старые фонари эпохи газового света, чаще превращаясь в объект изысканного светового дизайна наших дней. Тротуар, изобретенный еще римлянами, но надолго забытый и воссозданный лишь в середине XIX в., может быть всего лишь безопасной тропой пешехода через город, периодически ныряющей в подземный переход или поднимающейся на пешеходный мостик через улицу, с которого открывается еще один вид на город. Тот же тротуар способен становиться широкой пешей дорогой, протянувшейся вдоль потока машин, и тогда на нем находится место для киосков, павильонов, цветочных ваз и выносных витрин. Человек время от времени смотрит под ноги, и вот скучное, безразмерное полотно асфальта (впрочем, удобное для уличных художников) стали заменять простым или сложным рисунком мощения – плиткой, закаленным кирпичом на торце, крупномерными плитами или, напротив, мозаикой, тем самым существенно преобразив восприятие городского окружения».

3. *Polsson K.* Public Spaces and Urbanity. Braun Publishing AG. 2015. P. 12. Примерно в 1550 году Себастьяно Серлио создал два декоративных задника сцены с перспективным изображение городских пейзажей — для комедии и трагедии соответственно. Интересен тот факт, что для обоих жанров он разработал декорации с обособленным городским пространством, которое должно было придать представлению особую атмосферу.

4. *Курбатов В.Я.* Сады и парки: Истрия и теория садового искусства. Петроград: Т-во М.В. Вольф, 1916. С. 36. Разбивка сада архитектурно проработана, но являлась лишь дополнением к природным данным. Переработка и изменение топографии местности для достижения архитектурного единства парка появились лишь после того, как создалось представление о необходимости общего плана и согласования стиля для многих зданий, образующих композицию».

5. *Курбатов В.Я.* Сады и парки: Истрия и теория садового искусства. Петроград: Т-во М.В. Вольф, 1916. С. 44. Великие мастера барокко Микеланджело (Капитолийская площадь), Виньола (Винья папы Юлия), Райнальди (сад при Казино Капраролы) и другие владели строительными массами лучше, чем кто-либо в новой истории искусства. «Сочетания любой формы плана (круга, эллипса, параболы и т.п.) ничуть не смущало зодчих. Только в эпоху Возрождения во времена величайшего архитектурного знания и умения было возможно создание сложных сооружений», таких как Римские виллы эпохи барокко (Пинчиана, Челимонтана, Саккети), виллы Южной и Средней Италии, виллы Генуи, Венеции, Ломбардии (Верезе и Брианцы, Лаго Маджоре, Лаго ди Гарда) и французские парки (Сен-Клу, Шантильи, Фонтенбло).

6. *Ньютон И.* Оптика, или Трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света / Пер. с 3-го англ. изд. 1721 г. с примеч. С.И. Вавилова. 2-е изд. Просмотр. Г.С. Ландсбергом. М.: Гостехиздат, 1954. С. 98. Природа цвета долгое время оставалась загадкой. Вопрос «что такое цвет?» занимал еще Аристотеля, но лишь в последние триста лет появилась реальная возможность получить на него научный ответ. И. Ньютон в своей книге «Оптика» писал, что световые «лучи <…> не окрашены <…> в них нет ничего, кроме определенной силы или предрасположения к возбуждению того или иного цвета». Классическое цветоведение было создано физиками и естествоиспытателями Т. Юнгом, Дж. Максвеллом, Г. Гельмгольцем, Э. Герингом, М.В. Ломоносовым и др.

7. *Сюдзи Накамура.* https://www.britannica.com/biography/Shuji- Nakamura (дата обращения: 15.04.2020);*Исаму Акасаки*. https://www.nobelprize.org/prizes/physics/2014/akasaki/facts/. (дата обращения: 15.04.2020); *Хироси Амано.* https://www.britannica.com/biography/Amano-Hiroshi (дата обращения: 15.04.2020); *Григорьян А.Т., Вяльцев А.Н.* Генрих Герц. 1857—1894. М.: Наука, 1968. С. 4; *Кудрявцев П.С.* Фарадей. М.: Просвещение, 1969. С. 5; *Абрамов Я.В.* Майкл Фарадей. Его жизнь и научная деятельность. 1892 (Жизнь замечательных людей. Биографическая библиотека Ф. Павленкова). СПб.: Типография газ. «Новости», 1892. С. 4; *Карцев В.П.* Максвелл. М.: Молодая гвардия (Серия «Жизнь замечательных людей»), 1974.

С. 6; *Ван Гог В.* Письма к брату Тео. 1882–1883. http://vangogh-world.ru/letters1882-12.php (дата обращения: 04.10.2020); *Ласло Мохой-Надь.* https://moholy-nagy.org/chronology (дата обращения: 15.04.2020). Японский изобретатель Сюдзи Накамура продемонстрировал первый светодиод синего цвета свечения высокой яркости на базе нитрида галлия в 1993 году. Накамура и его коллеги Исаму Акасаки и Хироси Амано получили Нобелевскую премию в 2014 году. Ученые создали знаменитые синие LED — полупроводниковые приборы, испускающие свет в синем диапазоне спектра в результате пропускания через них электрического тока.

«Так что же такое свет?» — задался вопросом немецкий физик Генрих Герц в 1889 году. Его доказательство электромагнитной теории волны позволило специалистам по современным технологиям начать создавать и контролировать огромные возможности искусственного света и светового искусства. Под влиянием Майкла Фарадея и математических теорий Джеймса Клерка Максвелла Герц заключил: «Свет — это электрический феномен, свет сам по себе, весь свет, свет солнца, свет свечи <…> Уберите электричество из мира, и свет исчезнет». Через пятьдесят лет после того, как Герц задал этот вопрос и доказал теорию электрических волн, самые влиятельные художники Европы оспаривали определение света в визуальных терминах. «Цвет — это свет», — сказал голландский художник Винсент ван Гог. «Свет — это цвет», — сказал венгерский художник и профессор Баухауза Ласло Мохой-Надь.

8. *Воронов В.С.* О крестьянском искусстве. Избранные труды. М., 1972. С. 22; *Шангина И.И.* Русский традиционный быт: Энциклопедический словарь. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 64–65. Все своеобразие жизненного уклада русского крестьянства отразилось в мифах и преданиях, песнях и сказаниях, обрядах и праздниках, а также в предметах повседневного быта. Крестьянское искусство XVIII и XIX веков сохраняло весьма древние традиции. «Жилище, его обстановка, костюм, утварь, орудия труда, средства передвижения, предметы культа — весь вещественный быт в его целом является той реальной основой, которая отражает всю стилистическую и техническую многогранность крестьянского художественного творчества. В сути своей несложный жизненный уклад

крестьянской семьи становится объектом крестьянского творчества, потому что искусство было возведено на все бытовые ступени жизни во всем ее богатом и гипнотическом разнообразии».

Крестьянское хозяйство помимо избы включало такие малые архитектурные формы, как изгородь, ворота, скамья и др.

Изгородь понимается как ограда, которую устанавливали вокруг села, деревни, усадьбы, пахотных полей, сенокосных угодий, пастбищ, открытого гумна, кладбища. Поставленная людьми изгородь должна была защищать человека от враждебности иного, «постороннего» мира. Составной частью любой изгороди были ворота с запорами. Ворота в изгороди осмыслялись как место контакта людей и представителей чужого мира, а выход через них — как переход в чужое пространство. Этот акт требовал ритуального оформления и символической защиты. Например, во многих русских деревнях крестьяне прикрепляли на ворота домовой ограды икону, на которую молились при выходе из дома.

Скамья — наиболее известный нам МАФ в крестьянском искусстве. Функция скамьи — сидение или сон. По своей элементарной конструктивной сути этот объект представлял собой доску с четырьмя ножками, по две с каждой стороны. Скамьи делали разной длины и ширины в зависимости от назначения, иногда они имели сплошную или решетчатую невысокую спинку, которая могла перекидываться на деревянных шарнирах-вертлюгах, с одной стороны, на другую. Скамьи были эргономичны для сидения, так как давали опору спине, и хороши для сна: придвинутые к лавке, они ограждали ложе с внешнего края. В зажиточных домах скамья украшалась резным орнаментом, а иногда и росписью.

9. *Coke D., Borg A*. Vauxhall Gardens: A History. New Haven: Yale University Press, 2011. P. 303. В своей истории Vauxhall Gardens (2011) Дэвид Кокс и Алан Борг передают впечатления немецкого принца, наблюдавшего в 1827 году «странную» иллюминацию — один из замечательных спецэффектов Vauxhall. С наступлением ночи прозвучал свисток; это был сигнал для нескольких слуг, ожидавших в стратегически важных частях сада. Каждый слуга прикоснулся к спичке с предварительно установленным предохранителям — и более тысячи масляных ламп

загорелись «в одно мгновение». Теплый свет, окутавший сад, был виден на многие мили вокруг. До появления электрического света этот эффект стал настоящей сенсацией и главной достопримечательностью садов.

10. *Короткова М.В*. Традиции русского быта: [энциклопедия]. М.: Дрофа-Плюс, 2008. С. 45-47. В России сведения о праздничных вечерних иллюминациях встречаются в исторических очерках уже в XVII веке. Петр I лично участвовал в организации «огненных потех» по определенным сценариям и придавал огромное значение их воздействию на зрителей как символов усиления государственности и блеска зарождающейся империи. Световые мероприятия представляли собой синтез искусств, в котором соединились архитектура, скульптура, театральная живопись и музыка. Такие малые архитектурные формы, как фонари, беседки, арки, лестницы, фонтаны, иллюминировались тысячами свечей, лампад и цветных фонарей <…> В 1730 году по указу императрицы Анны Иоанновны велено было «на Москве», в Белом и Земляном городах, в Немецкой слободе, по большим улицам для зимних ночей поставить на столбах фонари. В 1766 году в Москве было 600 фонарей на конопляном масле, которые светили до полуночи. При Екатерине Великой — 3500 фонарей, а при Павле I, к концу 1800 года — уже 6559.

11. *Щепетков Н.И*. Световой дизайн города. Учебное пособие. М.: Архитектура-С, 2006. С. 48. «Первая в истории установка уличного электрического освещения была продемонстрирована в 1874 году А.Н. Лодыгиным на Одесской улице в Санкт-Петербурге <…> Однако в первые десятилетия электрической эры в установках уличного освещения более широкое распространение получило изделие другого русского изобретателя, П.Н. Яблочкова, получившего в 1876 году патент на дуговую лампу-свечу. Ее триумфальное шествие по площадям и улицам Парижа, Лондона, Берлина, Мадрида, Брюсселя, Неаполя, Афин и других городов Европы под названием “русский свет” началось на всемирной Парижской выставке 1878 года».

12. *Шойфет М.С*. Пуркине (1787-1869) // 100 великих врачей. М.: Вече, 2008. — 528 с. Пуркине отметил, что в сумеречные часы красные цветы герани казались темнее и тусклее, в то время как их зеленые листья постепенно начинали

казаться ярче. Наблюдения Пуркине оказали важное влияние на проектирование освещения городской среды в вечернее и ночное время. Например, при слабом освещении (когда глаза находятся в близоруком или скотопическом режиме), людям сложнее различать яркие цвета, поэтому холодный белый свет наиболее полезен для базовой ориентации, в то время как цвет может использоваться для театрального эффекта. Однако при использовании белого света для ночной подсветки малых архитектурных форм рекомендуется соблюдать осторожность, чтобы избежать чрезмерного освещения и уменьшить высокий контраст, который вызывает дискомфорт, ослепление и дезориентацию в открытых пространствах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамов Я.В. Майкл Фарадей. Его жизнь и научная деятельность. 1892 (Жизнь замечательных людей. Биографическая библиотека Ф. Павленкова). СПб.: Типография газ. «Новости», 1892. С. 4.

2. Агишева С.Т., Мубаракшина Ф.Д. Проблемы развития современной архитектуры в исторически сложившейся среде города. Известия КГАСУ, 2013. № 4 (26). С. 10.

3. Азизян И. Александр Архипенко. — М.: Прогресс-Традиция, 2010. — 624 с.

4. Азрикан Д.А., Беккер Г.П. Городское оборудование для Дигоми-7 // Техническая эстетика. — 1986. — № 10.

5. Алиева Р.И. Проблематика художественного образа в дизайне среды / Р.И. Алиева // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — МГХПА, 2018. — № 4. Часть 2. С. 291–300.

6. Алиева Р.И. Проектирование. Раздел III. 2 курс, 3 семестр. Дизайн малых архитектурных форм на основе модульного формообразования. Специальный рисунок. Учебная проектная практика / Р.И. Алиева // Научно-методический опыт проектирования в дизайне среды. Автор-сост. и научный ред. Заева-Бурдонская Е.А. — М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2018. С.48, 84, 163.

7. Алиева Р.И., Ковальчук А.Н. Парковые комплексы в контексте колористики города / Р.И. Алиева // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — МГХПА, 2019. — № 3. Часть 2. С. 193–201.

8. Алиева Р.И., Горелов М.В. Современные графические приемы проектирования архитектурных объектов в средовом дизайне / Р.И. Алиева // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская

государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — МГХПА, 2019. — № 4. Часть 2. С. 165–174.

9. Алиева Р.И. Малые модульные архитектурные формы в городской среде. Учебно-методическое пособие. Москва: 2019. — 170 с.: ил.

10. Алиева Р.И., Горелов М.В. Особенности графической лексики в проектной графике дизайна средовых объектов / Р.И. Алиева, М.В. Горелов // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология; сборник статей по материалам XXX международной научно-практической конференции. — № 9 (30). М., изд. «МЦНО», 2019. — С. 26–34.

11. Алиева Р.И. Современные тенденции применения цветного стекла в архитектуре и городской среде / Р.И. Алиева // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — МГХПА, 2020. № 1. Часть 1. С. 148–162.

12. Алиева Р.И., Ефимов А.В. Зарождение и развитие средовой художественной пластики / Р.И. Алиева, А.В. Ефимов // Architecture and Modern Information Technologies. — 2020. — №2(51). — С. 316–339. — [Электронный ресурс]. Режим доступа:URL: https://marhi.ru/AMIT/2020/2kvart20/PDF/17_alieva.pf

13. Алиева Р.И. Малые архитектурные формы в формировании городской среды. Москва: 2020. — 286 с.: ил.

14. Алиева Р.И. Архитектурное стекло: от модерна до хай-тека / Р.И. Алиева // Современная российская керамика. Взаимодействие направлений декоративного искусства: керамика и стекло. Художественная идентичность и интернациональный контекст. Сборник статей по материалам международной научной конференции. Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова. 2020. — С. 122–135.

15. Алиева Р.И. Суперграфика и стрит-арт как наследие авангардных художественных течений начала XX века / Р.И. Алиева // Пространство ВХУТЕМАС в мировой культуре XX–XXI веков. Сборник статей по материалам международной научной конференции-форума. — М.: МАРХИ, МГХПА

им. С.Г. Строганова, РАХ, Московский политехнический университет, 2020. — С. 481–485.

16. Алиева Р.И. Эволюция фонтана как малой архитектурной формы: от древности до современности/ Р.И. Алиева // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — МГХПА, 2021.– № 1. Часть 1 – С. 89 — 100.

17. Алиева Р.И., Горелов М.В. Современные принципы промышленного дизайна Голландии. / Р.И. Алиева, М.В. Горелов // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология; сборник статей по материалам XXX международной научно-практической конференции. — №1 (44). М., изд. «МЦНО», 2021. — С. 18–35.

18. Алиева Р.И., Горелов М.В. Современные тенденции развития дизайна Австрии / Р.И. Алиева, М.В. Горелов // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология; сборник статей по материалам XXX международной научно-практической конференции. —№2 (45). М., изд. «МЦНО», 2021. — С. 35-49.

19. Алиева Р.И. Малые архитектурные формы в пространстве исторического города и его новых районов / Р.И. Алиева // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — МГХПА, 2021.– № 4. Часть 2. – С. 81-89.

20. Алиева Р.И. Идентичность среды исторического города; бренд территорий / Р.И. Алиева // Коллективная монография по материалам Международной научно-практической конференции 22-23 октября 2021 года. Составители: А.Н. Лаврентьев, Н.Н. Ганцева, А.В. Сазиков, В.А. Аронов. Редакторы: А.Н. Лаврентьев , А.В. Сазиков. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, РАХ, МАРХИ, 2021. — С. 131- 143.

21. Алиева Р.И. Идентичность среды исторического города; бренд территорий / Р.И. Алиева // Мировая художественная культура XXI века. Предметно-пространственная среда и проблемы культурной идентичности. Том I. Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференция. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, РАХ, МАРХИ, 2021. — С. 131- 143.

22. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. — М., 1935 — 1937. Том I. Текст: Десять книг о зодчестве в переводе В.П. Зубова и Фрагмент анонимной биографии в переводе Ф.А. Петровского. — MCMXXXV. — XXIX. 392 с., ил.

23. Аргандовы лампы // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). Т. 2.— СПб., 1890—1907.

24. Аристотель. Этика / Аристотель; [пер. с древнегреч. Э.Л. Радлова]. — М.: Эксмо, 2019. — 384 с. — (Философия в кармане).

25. Арп Х. Скульптура и графика: Каталог выставки. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1990. — 194 с.

26. Атаева Т.А. Маркетинг территорий как фактор развития инфраструктуры региона / Т.А. Атаева // Маркетинг — реальность и проекции в будущее: материалы конференции (Варна, 28–29 июня 2012 г.). — Варна, 2012. — 8 с.

27. Барановский Г.В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Том V. Улицы, площади, парки. Санкт-Петербург. 1907. — 484 с.

28. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. / Пер. с франц., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова . — М.: Прогресс, 1989 — 616 с.

29. Белов М.И., Михайлов С.М., Михайлова А.С. и др. Дизайн пешеходной улицы: учебное пособие для вузов / под ред. С.М. Михайлова. Казань: «Дизайн-квартал», 2015. — 188 с., ил.

30. Белоголовский В. Полезная площадь // SPEECH: площадь/square. 2009. № 3.

31. Белоголовский В., Шипова И. Город как гезамткунстверк. Два нью-йоркских проекта Диллер Скофидио + Ренфро // SPEECH: детальность/detail. 2011. № 8.

32. Беркинг Х., Лев М. Собственная логика городов. Новые подходы в урбанистике / Коллективная монография; под отв. ред. Хельмута Беркинга и Мартины Лев; пер. с нем. К. Левинсона. 2-е изд. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 424 с.: ил.

33. Блауг М. Локк, Джон // 100 великих экономистов до Кейнса = Great Economists before Keynes: An introduction to the lives & works of one hundred great economists of the past. — СПб.: Экономикус, 2008 — С. 175–177. — 352 с. — (Библиотека «Экономической школы», вып. 42). — 1500 экз.

34. Бродский А. Дух города не исчезает — он просачивается сквозь щели, уходит в подвалы… // SPEECH: genius loci/дух места. 2012. № 9.

35. Буров А.К. Об архитектуре. — М.: Стройиздат, 1960. — 148 с.

36. Бирюков Б.В. Фреге // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / пред. науч.-ред. совета В. С. Стёпин. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Мысль, 2010. — 2816 с.

37. Вайль П. Гений места. — М.: КоЛибри, 2006 — 660 с.

38. Вебер М. Город / М. Вебер. Избранное. Образ общества. Пер. с нем. — М.: Юрист, 1994. — 704 с.

39. Велев П. Пешеходные пространства городских центров / Пер. с болг. Д.П. Кривошеева: под ред. В.В. Владимирова. – М.: Стройиздат, 1983. — 192 с., ил. Перевод изд.: Пешеходни пространства в градските центрове / П. Велев. — София. «Техника», 1979.

40. Велишский. Ф.Ф. Быт греков и римлян. Милиткий и Новак, Прага, 1878. — 670 с.

41. Вентцель Т.В. Пуризм (филологич.) // Большая Советская энциклопедия: В 30 т. / Гл. ред. А.М. Прохоров. 1975. — Т. 21. Проба — Ремансы. М.: Советская энциклопедия, 1975. — 640 с.

42. Вергунов А.П., Горохов В.А. Русские сады и парки. Москва: Наука, 1988. — 441 с.

43. Визгалов Д.В. Пусть города живут / сост. Михаил Губергриц, Надежда Замятина, Михаил Ледовский. – Москва: Сектор, 2015. – 272 с.

44. Виич Стюарт. Мы видим свою задачу в создании интерфейса между архитектурным пространством, технологией и людьми // SPEECH: медиа/media. 2019. № 22. С. 176.

45. Виленкин В.Я. Амедео Модильяни. — М., 1989 — 175 с.

46. Вирильо П. Топографическая амнезия // Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. — 140 с.

47. Вознесенский А.А. Прорабы духа. М.: Советский писатель, 1984 — 496 с.

48. Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV вв. М., 1961 — 584 с.: ил.

49. Воронов В.С. О крестьянском искусстве. Избранные труды. — М., 1972. — 350 с.

50. Галерея Боргезе. Издательство «Директ-Медиа», 2011. — Том 18. 95 с.

51. Гальцова Е.Д. Морис де Вламинк // Энциклопедический словарь экспрессионизма. М.: РАН, ИМЛИ, 2008. С. 131–133.

52. Георгиевский Н.Н. Эдисон, Томас-Алва // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890–1907.

53. Герман М.Ю. «Пикассо. Путь к триумфу» // М.: Искусство – XXI век. 2013 — 336 с.

54. Гесс Б. Абстрактный экспрессионизм. — М.: Арт-Родник, 2008. — 96 с.

55. Гиляровский В.А. Москва и москвичи / В.А. Гиляровский — «Public Domain» 2008 — 221 с.

56. Глазычев В. Урбанистика. Часть 1 / В. Глазычев — «Европа», 2008 — 330 с.

57. Глазычев В. Урбанистика. Часть 2 / В. Глазычев — «Европа», 2008 — 160 с.

58. Глазычев В. Урбанистика. Часть 3 / В. Глазычев — «Европа», 2008. — 110 с.

59. Гомер. Одиссея / Гомер; [пер. с древнегреч. В.А. Жуковского]. — М.: Эксмо, 2018. — 480 с.

60. Город и дизайн. Тематический номер. Статьи Е.В. Асса, А.В. Иконникова, С.О. Хан-Магомедова, П.В. Бестужева-Лады, Е.Л. Беляевой, И.А. Поповой. — Техническая эстетика, 1980. № 6.

61. Григорьян А.Т., Вяльцев А.Н. Генрих Герц. 1857–1894. — М.: Наука, 1968 — 312 с.

62. Гутнов А.Э., Глазычев В.Л. Мир архитектуры: Лицо города / А.Э. Гутнов, А.Л. Глазычев. — М.: Молодая гвардия, 1990. — 350 с.

63. Джекобс Дж. Смерть и жизнь больших американских городов = The Death and Life of Great American Cities / Пер. Леонид Мотылев. — М.: Новое издательство, 2011. — 460 с.

64. Ефимов А.В. Колористика города. — М.: Стройиздат, 1990. — 272 с.: ил.

65. Ефимов А.В. и др. Дизайн архитектурной среды: Учеб. Для вузов / Г.Б. Минервин, А.П. Ермолаев, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов, Н.И. Щепетков, А.А. Гаврилина, Н.К. Кудряшев — М.: Архитектура-С, 2005 — 504 с., ил.

66. Ефимов А.В. Цвет + форма. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт) / Андрей Владимирович Ефимов. — М.: БуксМАрт, 2014. — 616 с., ил.

67. Ефимов А.В., Панова Н.Г. Архитектурная колористика и пластические искусства: монография / А.В. Ефимов, Н.Г. Панова. — 2 изд. — М.: БуксМАрт, 2019 — 424 с.: ил.

68. Жолтовский И.В. Проекты и постройки / Вступ. ст. Г.Д. Ощепков. М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1955. — 160 с.

69. Забелин И.Е. Опыты изучения русских древностей и истории: Часть 2 : Исследования, описания и критические статьи / Изд. К. Солдатенкова. — М.: Тип. Грачева и К., 1873. — 511 с.

70. Зауербрух М. Цвет — основной материал в нашей работе // SPEECH: цвет/color. 2010. № 6.

71. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос: журнал по философии и прагматике культуры. 2002. № 3–4.

72. Зитте К. Художественные основы градостроительства // Пер. с нем. Я. Крастиньша. — М.: Стройиздат, 1993. — 255 с.: ил.

73. Зукин Ш. — Культуры городов / Ш. Зукин — М.: НЛО, 1999. — 246 с. (Studia Urbanica).

74. Зукин Ш. — Обнаженный город. Смерть и жизнь аутентичных городских пространств / Шарон Зукин; пер. с англ. А. Лазарева и Н. Эдельмана; под науч. ред. В. Данилова. — М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. — 360 с.

75. Иконников А.В. Формирование городской среды. М.: Знание, 1973. — 64 с.

76. Иконников А.В., Михайловский Е.В., Лавров В.А. и др. Историко-архитектурное наследие и современный город (обзор). — М.: ЦНТИ по гражданскому строительству и архитектуре, 1973. — 45 с. С. 16–24.

77. Капцов Н.А. Павел Николаевич Яблочков, 1847–1894: Его жизнь и деятельность. — М.: Гостехиздат, 1957. — 96 с. — (Люди русской науки).

78. Карсон Р. Безмолвная весна. Прогресс. 1965. — 216 с.

79. Карцев В.П. Максвелл. — М.: Молодая гвардия (Серия «Жизнь замечательных людей»). 1974. С. 6.

80. Кижи. «Не было, нет и не будет такой». Ленинград: Аврора, 1970.

81. Колли Н.Я., Артамонов В.А., Тарасова Е.А, Толстой И.А. Малые формы в застройке и благоустройстве городов. ЦНИИП Градостроительства. М.: Стройиздат. 1964. — 189 с.

82. Колхас Р. Нью-Йорк вне себя. Ретроактивный манифест Манхэттена / Пер. с англ. М.: Strelka Press, 2013. — 336 с., ил.

83. Кондратьева К.А. Дизайн и экология культуры. Редакционно-издательская группа МГХПУ им. Строганова. Лицензия № ЛР №020739 от 01 марта 1993 г. Москва, Волоколамское шоссе, д. 9, МГХПУ. 107 с.

84. Кон Д. Подобно яркому птичьему оперению // SPEECH: цвет/color. 2010. № 6.

85. Конева Е.В. Образ города как коммуникативная знаковая структура // Семиотика пространства / Под ред. А.А. Барабанова. Екатеринбург, 1999. С. 45–56.

86. Короткова М.В. Традиции русского быта: [энциклопедия]. — М.: Дрофа-Плюс, 2008. — 319 с.: ил.

87. Коротковский А.Э. Основы архитектурной композиции: цикл лекций / А.Э. Коротковский. — Свердловск: Свердл. архитект. ин-т, 1974. — 112 с.: ил. С. 6.

88. Котлер Ф., Асплунд К., Рейн И., Хайдер Д. Маркетинг городов. Привлечение инвестиций, предприятий, жителей и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы / [Ф. Котлер, К. Асплунд, И. Рейн, Д. Хайдер]. — СПб.: Изд-во «Стокгольмская школа экономики», 2005. — 382 с.

89. Крейн А.З. Рукотворный памятник (1880–1980): к столетию открытия в Москве памятника Александру Сергеевичу Пушкину работы А.М. Опекушина / Художник В.В. Кошмин. — М.: Советская Россия, 1980. — 48 [32] с. — 50 000 экз.

90. Крючкова В. Кубизм. Орфизм. Пуризм. — Москва: ОЛМА-Пресс, 2000. — 176 с.

91. Кудрявцев П.С. Фарадей. — М.: Просвещение, 1969. — 169 с.

92. Кулик И. Облако, озеро, башня. Николай Полисский // Культура. 2004. 29 апреля.

93. Кунин М. Об Уновисе. // Искусство. Витебск, 1921. № 2–3.

94. Курбатов В.Я. Сады и парки: История и теория садового искусства / В.Я. Курбатов. Петроград: Т-во М.О. Вольф, 1916. — 788 с.

95. Лаврентьев А.Н. История дизайна: учебное пособие / А.Н. Лаврентьев. — М.: Гардарики, 2007. — 303 с.: ил.

96. Лаврентьев А.Н. Эксперимент в дизайне: источники дизайнерских идей / [В. Е. Барышева и др.]; сост. Александр Лаврентьев. — Москва: Университетская кн., 2010. - 243 с.: ил.

97. Ле Корбюзье. Архитектура XX века / Пер. с франц. В.Н. Зайцева и В.В. Фрязинова; сост. М.В. Толмачев; ред. С.Д. Комаров; послесл. К.Т. Топуридзе. — 2-е изд. — М.: Прогресс, 1977. — 303 с., ил.

98. Лемари Ж. Фовизм. Париж: SKIRA, 1995. — 120 с.

99. Линч К. Образ города. М.: Стройиздат, 1982. — 328 с.

100. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Уч. зап. Тартуского университета. Тр. по знаковым системам 21. Тарту, 1987. — Вып. 754. С. 10.

101. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 32–56.

102. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — культура. М., 1999. — 465 с.

103. Лотман Ю.М. Люди и знаки // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПб., 2010. — 257 с.

104. Маккуайр С. Медийный город: медиа, архитектура и городское пространство. — М.: Strelka Press, 2014. — 392 с.

105. Маккуайр С. Медиа меняют наши представления о «снаружи» и «внутри» — как отдельно взятого здания, так и города в целом // SPEECH: медиа/media. 2019. № 22. С. 146.

106. Малевич. Художник и теоретик. — М.: Советский художник, 1990. — 240 с.

107. Малькова В.К., Тишкова В.А. Культура и пространство: историко-культурные бренды и образы территорий, регионов и мест: [сб. науч. трудов] / [науч. ред. В.К. Мальковой, В.А. Тишкова]. — Ростов н/Д: ЮНЦ РАН, 2012. — 312 с.

108. Манин В. Отто Херберт Хайек и его творчество // Каталог выставки «Цвет в жизнь». М.: Центральный выставочный зал «Манеж», 1989.

109. Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. — 77 с.

110. Марке М. Альбер Марке. М.: Искусство, 1969. — 136 с.

111. Матисс А. Статьи об искусстве. Письма. Переписка. Записи бесед. Суждения современников / Сост. Е.Б. Георгиевская; пер. с франц. Е.Р. Классон, Л.Н. Делекторской, Е.Б. Георгиевской, с англ. А.В. Парнаха. М.: Искусство, 1993. — 416 с.

112. Махрова А.Г. Мегаполис. Большая Российская энциклопедия: В 30 т. / Председатель Науч.-ред. совета Ю.С. Осипов; Отв. ред. С.Л. Кравец. — Т. 19.

113. Мелодинский Д.Л. Масштабность в современной архитектуре. Международный электронный сетевой научно-образовательный журнал AMIT. 2012. № 4 (21). 12 с.

114. Мелодинский Д.Л. Архитектурная масштабность как система: эволюция понятия // Архитектон: известия вузов. 2015. Март. № 49. — 31 с.

115. Мелодинский Д.Л. Пропорции и масштаб в архитектуре. Международный электронный сетевой научно- образовательный журнал AMIT. 2015. № 1 (30). 14 с.

116. Минервин Г.Б. и др. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник. М.: Архитектура-С, 2004. — 288 с., ил.

117. Михайлов С.М. Пространство как объект дизайнерской деятельности. Понятие «дизайн пространство» // Мир науки, культуры, образования, 2009, № 6 [18] (ноябрь). С. 77-78.

118. Михайлов С.М. Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды: теоретико-методологическая концепция: диссертация доктора искусствоведения: 17.00.06 / Михайлов Сергей Михайлович; [Место защиты: Всерос. науч.-исслед. ин-т технич. эстетики]. - Москва, 2011. - 362 с.: ил.

119. Михайлов С.М. Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды: теоретико-методологическая концепция: автореферат диссертации доктора искусствоведения: 17.00.06 / Михайлов Сергей Михайлович; [Место защиты: Всерос. науч.-исслед. ин-т техн. эстетики]. - Москва, 2011. - 57 с.

120. Монтгомери Ч. — Счастливый город. Как городское планирование меняет нашу жизнь / Чарльз Монтгомери; [пер. с англ. Юлии Константиновой]. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. — 368 с.: ил.

121. Мопассан Ги де. Бродячая жизнь. СПб.: Леонардо, 2011. С. 105.

122. Мохой-Надь Л. Telehor / Л. Мохой-Надь — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 90 с.

123. Никулина Е. Эволюция как разрушение архитектурной формы. Проблемы градостроительной реабилитации московских площадей // SPEECH: площадь/square. 2009. № 3.

124. Нимейер О. О бразильской архитектуре // Бразилия (экономика, политика, культура). — М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 386–387.

125. Нимейер О. Архитектура и общество. — М.: Прогресс, 1975. — 191 с.

126. Носов В.А. Масштабность в архитектуре // Архитектура СССР. — 1938. — № 6.

127. Ньютон И. Оптика, или Трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света [Текст] / Пер. с 3-го англ. изд. 1721 г. с примеч. С.И. Вавилова. — 2-е изд. / Просмотр. Г.С. Ландсбергом. — М.: Гостехиздат, 1954. — 368 с.

128. Орлова М. Большой народный коллайдер // КоммерсантЪ. 12 мая 2009.

129. Оствальд В. Цветоведение. Ленинград.; Промиздат, 1926. — 204 с., ил.

130. Парсонс Т. Система современных обществ / Пер. с англ. Л.А. Седова и А.Д. Ковалева. Под ред. М.С. Ковалевой. М., 1998 С. 13–43.

131. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения. — М.: Логос, 2000 — 412 с.

132. Покровская З.К. Осип Бове. — М.: Стройиздат, 1999. — 352 с.

133. Проект Н.А. Львова был впервые детально изучен и опубликован Г.Г. Гриммом в 1954 г. Он хранится в Ленинграде, в музее Академии художеств под № КП 100/3 [Гримм Г.Г. Проект парка Безбородко в Москве (материалы к изучению творчества Н.А. Львова)] // Сообщ. Ин-та истории искусств АН СССР, 1954. № 4/5. С. 107–135].

134. Прохоров А.М. Улица // Большая советская энциклопедия. Т. 44. 1956. С.

135. Прохоров А.М. Малая форма // Большая Советская Энциклопедия. (В 30 томах). Т. 25. Гл. ред. А.М. Прохоров. Изд. 3-е. М., «Советская энциклопедия». 1976

136. Прохоров А.М. Типология // Большая Советская Энциклопедия. (В 30 томах). Т.15. Гл. ред. А.М. Прохоров. Изд. 3-е. М., «Советская энциклопедия». 1976.

137. Раппапорт А.Г. Стиль и среда //Декоративное искусство СССР. 1985. № 3. С. 12.

138. Ревзин Г. Как устроен город: 36 эссе по философии урбанистки. М.: Strelka Press, 2019 — 270 с.

139. Регель А. Изящное садоводство и художественные сады. Историко-дидактический очерк. Фитон +, 2007. — 312 с.

140. Родный Н.И., Соловьев Ю.И. Вильгельм Оствальд, 1853–1932. М.: Наука, 1969.

141. Росси А. — Архитектура города / А. Росси — М.: Strelka Press, 1976, 2011. — 264 с.

142. Сарабьянов А. Владимир Баранов-Россине. — М.: Трилистник, 2002. — 265 с.

143. Свидерский В.М. Малые архитектурные формы: Ограды, фонари, вазы, скамьи. — Киев, 1953. — 216 с.

144. Седов В. Эссе о площади // SPEECH: площадь/square. 2009. № 3.

145. Смирнов Ф. Векторы будущего. Интервью с руководителем Департамента культурного наследия города Москвы А.А. Емельяновым // Московское наследие. 2018. № 1 (55). С. 4–13.

146. Соловьев Н.К. Дефанс — новый квартал Парижа. // Архитектура СССР.— М.: Стройиздат, 1979. № 2.

147. Соловьев Н.К., Турчин В.С., Фирсанов В.М. Современная архитектура Франции. — М.: Стройиздат, 1981. — 303 с., ил.

148. Соловьев Н.К., Мержанов Б. Эстетика технических форм. // Декоративное искусство СССР. — М.: Советский художник, 1981. № 5 (282).

149. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 54; Он же. Заметки по общей лингвистике / Пер. с франц. Б.П. Нарумова. М.: Прогресс, 1990. С. 44.

150. Спышнов П.А. Фонтаны. Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1950. — 172 с.

151. Стендаль. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 7. Библиотека «Огонек». М., Правда, 1978. — 5184 с.

152. Степанов Г.П. Масштабность // А. Иконников, Г. Степанов. Основы архитектурной композиции. — М.: Искусство, 1971. — Гл. 6. — 224 с.

153. Стори Вл. Мотивы садовой архитектуры. Изд-во П.П. Сойкина, 1911.

154. Стригалев А.А. Владимир Евграфович Татлин // Мастера советской архитектуры об архитектуре. — М.: Искусство, 1975. — Т. 2. — С. 68–79.

155. Строков А.А. Отчет о раскопках древнего русского водопровода // Новгородский исторический сборник. 1939. Вып. VI.

156. Ткаченко С. Один век московского градостроительства: В 2 т. Книга первая. Москва советская. — М.: Прогресс-Традиция, 2019. — 376 с., ил.

157. Торопов С.А. Памятники архитектуры и методы их реставрации // Городское хозяйство Москвы. 1947. № 5. С. 26–37.

158. Тэнгли Ж. Интервью для «Alltag». 1989. № 1.

159. Урбах А.И., Лин М.Т. Архитектура городских пешеходных пространств. М.: Стройиздат, 1990. 200 с.

160. Урюпин И.В. Дженерал электрик // Большая Российская энциклопедия: В 30 т.] / Председатель Науч.-ред. совета Ю.С. Осипов; Отв. ред. С.Л. Кравец. — Т. 8. Григорьев — Динамика. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. — С. 648.

161. Фролова Н. Площадь как медиапространство // SPEECH: медиа/media. 2019. № 22.

162. Хакен Г. Синергетика. — М.: Мир, 1980. — 406 с.

163. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. — М.: Галарт, 1995. — 424 с., ил.

164. Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм. Концепция формообразования. — М.: Стройиздат, 2003. — 574 с.

165. Хольцхай М. Виктор Вазарели: Чистое видение. Köln: Taschen / Арт Родник, 2006 — 96 с., ил.

166. Цверава Г.К. Эдисон, Томас Алва // Большая Советская энциклопедия: В 30 т. / Под ред. А.М. Прохорова. — 3-е изд. — Т. 29. Чаган — Экс-ле-Бен. — М.: Советская энциклопедия, 1978. — С. 566–567.

167. Цирес А.Г. Проблема масштабности в архитектуре // Архитектура СССР. — 1934. — № 12. — С. 44–54.

168. Чекалов А.К. Народная деревянная скульптура русского Севера. — М., 1974. — 192 с.

169. Шалыгина Н.П. О роли брендинга в формировании туристской привлекательности региона / Н.П. Шалыгина, М.В. Селюков, Е.В. Курач // Фундаментальные исследования. — 2013. — № 8. — С. 1165–1168.

170. Шангина И.И. Русский традиционный быт: Энциклопедический словарь. — СПб.: Азбука-классика, 2003. — 688 с.

171. Шаршун С. «Дадаизм» (компиляция). Берлин: Европа Гомеопат, 1922.

172. Швидковский Д. «От мегалита до мегаполиса»: очерки истории архитектуры и градостроительства. — М.: Архитектура-С, 2009 — 480 с.: ил.

173. Шимко В.Т. Архитектурное формирование городской среды: Учеб. Пособие для архит. Мпец. Вузов. — М.: Высш. шк., 1990. —223 с.: ил.

174. Шимко В.Т. Основы дизайна и средовое проектирование: Учеб. пособие. — М.: Издательство «Архитектура-С», 2007. — 160 с.: ил.

175. Шипова И. Пространство ментальной эстетики // SPEECH: площадь/square. 2009. № 3.

176. Шойфет М.С. Пуркине (1787–1869) // 100 великих врачей. — М.: Вече, 2008. — 528 с.

177. Шукурова А.Н. Де Стейл // Большая Российская энциклопедия: В 30 т.] / Председатель Науч.-ред. совета Ю.С. Осипов; Отв. ред. С.Л. Кравец. — Т. 8. Григорьев — Динамика. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. — С. 580.

178. Шульц Б. Возвращение к площади, или Искусство создания интерьеров в пространстве города // SPEECH: площадь/square. 2009. № 3.

179. Щепетков Н.И. Световой дизайн города / Щепетков Н.И. Учебное пособие — М.: Архитектура-С, 2006 — 320 с.: ил.

180. Эгерат Ван Э. Посольство Королевства Нидерланды // SPEECH: орнамент/ornament. 2008.№ 1. С. 109.

181. Эймерт Д. Искусство и архитектура. XX век: В 2 т. Бертельсманн, 2011. — 512 с.

182. Эссерс В. Матисс. Tashen/Арт-Родник, 2002 — 96 с.

183. Якубова Т.Н., Крюкова А.П. Территориальный брендинг как инструмент развития региона // Молодой ученый. 2014. № 21 (80). — 492 с.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

184. Ageorges S. Sur les traces des Expositions Universelles, Parigramme. 2006.

185. Arnason H.H., preface to A History of Modern Art, Thames & Hudsen, London, 4th Edition, 2000, p. 12.

186. Art of the 20th Century. Painting, Sculpture, New Media, Fotography: Part I. — Keln: Taschen, 2000 — 840 p.

187. Baal-Technova J. Alexander Calder. Cologne: Taschen, 2002.

188. Berthoud R. The life of Henry Moore. — London, 2003. — 542 p.

189. Bodenscharts H., The Contres of major European cities in a state of transition. New Urbanity. DAM, 2008, p. 22.

190. Bowlt J. E. Russian art of the avant-garde: theory and criticism, 1902 — 1934 — New York: Viking Press, 1976.

191. Cannadine D. «How do you Write the Nineteenth Century? Seminar at the Institute of Historical Research, London, 30 November, 2000.

192. Careri, Francesco. Walkscapes – El andor como practica estetica. Barcelona: Gustavo Gili, 2nd edition. 2014.

193. Caro H.D.A. The economics of surprise. London: Tate Pubblishing.

194. Cassou J. Julio González. Paris: Éditions du MNAM, 1952.

195. Coke David., and Alan Borg. Vauxhall Gardens: A History. New Haven: Yale University Press, 2011.

196. Davis, L.J. Fleet Fire: Thomas Edison and the Pioneers of the Electric Revolution New York: Doubleday, 1998.

197. Fleming Ronald Lee. The art of Placemaking. Interpreting Community Through Public Art and Urban Design. Merrell. London. 2007. —383 p.

198. Gaventa Sarah. New public spaces. 2006.

199. Georges Vantongerloo: 1886–1965, un pionnier de la sculpture moderne / Sous la direction de Jean-Etienne Grislain. Paris : Gallimard, 2007. —255p.

200. Giedion-Welcer C. Antoin Pevsner. Neuchatel: Griffon, 1961.

201. Glibota A. Otto Piene (monograph). Delight Edition. Paris / Hong Kong, 2011. — 756 p.

202. Greenberg C. Art and Culture. Beacon Press, 1961.

203. Gurney H. Memoir of the life of Thomas Young, M.D., F.R.S. With a catalogue of his works and essays. — L.: John & Arthur Arch, 1831.

204. Hajek O.H. Raum-Farbe-Zeichen. Tübingen: Wasmuth, 2007

205. Hammacher A.M. Barbara Hepworth. — L., 1987.

206. Hichey D. Anthony Caro. The economics of surprise // Antony Caro. London: Tate Pubblishing, 2005. — 624 p.

207. Hopwood R. Fountains and water features. Frances Lincoln Limited publishers. 2009. — 208 p.

208. Imbert, Dorothee. The Modernist Garden in France, Yale University Press, New Haven and London, 1933. p. 233.

209. Jackson D. Superlux: Smart Light Art, Design and Architecture for Cites. Thames &Hudson Ltd, 181A Hight Holborn, 2015.

210. Judd D. Specific Objects // Art-Yearbook, 8 — 1965 — 194 p.

211. Jürgen C. Otto Piene // Liebe die Kunst. Eine Autobiografie in einundzwanzig Begegenungen. Kerber Verlag / ZK.

212. Kalitina N. Andre Derain. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1976. — 147 p.

213. Kavaratzis M. Towards Effective Place Brand Management / M. Kavaratzis, G. Ashworth. — Edward Elgar Publishing Limited, 2010. — 280 p.

214. Kitsinelis S. Light Sources: Technologie san d Applications. CRC Press, 2016.

215. Koli T. Kaj Franck-HannuKahonen //Form Function Finland. 1982. № 3. P. 12.

216. Levine E.J. Central park. Arcadia Publishing. P. 10.

217. Linz, Barbara – Glas. — h.f.ullmann. 2009.

218. Lincoln Abraham, from his inaugural address, March 4, 1861 P. 13, 372.

219. Lissitzky-Kuppers S. El Lissitsky. — Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967 — 412 p.

220. Maas J. O skali w architecture. «Architectura». Warszawa. 1954, № 12.

221. Maritain J. Georges Rouault. — N. Y.: H.N. Abrams, 1954.

222. Neal P. Park de la Villette // Landscape Design. 1988. February. P. 30–34.

223. Nobbs Percy E. Design. A treatise on the Discovery of form. Chap. VIII «Scale». — NewYork, 1937.

224. Osterworld T. Pop Art. — Keln: Taschen, 2007. — 240 p.

225. Park Robert (1967), The City (1925), Suggestions for Investigation of Human Behavior in the Urban Environment, reprinted in: Park, Robert/Burgess, Ernest, The City, Chicago, p. 1–46.

226. Peacock G. Life of Thomas Young: M.D., F.R.S., & c.; and one of the eight foreign associates of the National institute of France. L.: J. Murray, 1855.

227. Polsson K. Public Spaces and Urbanity. DOM publishers. Berlin/Germany. 2017. — 272 p.

228. Reif H. Metropolen. Geschichte, Begriffe, Methoden. CMS Working Paper Series, № 001-2006.

229. Spens Michael. The Complete Landscape Designs and Gardens of Geoffrey Jellicoe. Thames & Hudson, London, 1994.

230. Sutton D., André Derain, L., 1959.

231. Uffelen, Ch., van. Street Furniture. — Switzerland. Braun Publishing AG. 2010.

232. Uffelen, Ch., van. — Pedestrian Zones. Car-Free Urban Spaces. Salenstein, Switzerland. Braun Publishing AG. 2015.

233. Vitruvius (eds. Ingrid D. Rowland and Thomas Noble Howe), The Ten Books on Architecture, Cambridge University Press, 2002. (Hereafter referred to as Vitruvius, The Ten Books on Architecture).

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

234. Айра. https://aira.ru (дата обращения: 07.11.2020).

235. Балмонд Сесил. http://balmondstudio.com (дата обращения: 13.04.2020).

236. Бернар Чуми. http://www. tschumi. com (дата обращения: 07.06.2020).

237. Бурмистров С.Л. «Чарльз Сандерс Пирс.https://web.archive.org/web/20101226062728/http://anthropology.ru/ru/texts/burmistr/peirce.html (дата обращения: 16.06.2020).

238. Ваза Медичи. Галерея Уффици. https://www.uffizi.it (дата обращения: 20.08.2020).

239. Ван Гог В. Письма к брату Тео. 1882–1883. http://vangogh world.ru/letters1882-12.php (дата обращения: 04.10.2020).

240. Виич Стюарт. http://veechxveech.com (дата обращения: 13.04.2020).

241. Газовые фонари. http://www.lensvet.spb.ru/gazovye_fonari (дата обращения: 20.08.2020).

242. Гарретт Экбо. https://www.gardener.ru/gap/person/page4411.php (дата обращения: 01.10.2020).

243. Городская ферма. https://gorodskayaferma.ru (дата обращения: 10.04.2020).

244. Гюнтер Юккер. https://kulturologia.ru/blogs/281010/13349 (дата обращеня: 10.05.2020).

245. День фонариков — Латерне. https://mamamoetramu.ru/stranovedenie/den-fonarikov-laterne.html (дата обращения: 20.08.2020).

246. Десять самых красивых поющих фонтанов мира.http://infotera.ru/items/place/5154 (дата обращения: 22.05.2020).

247. Дженни Кристофер. https://www.janneysound.com (дата обращения: 05.04.2020).

248. Дэвид Каннадин. https://history.princeton.edu/people/david-n cannadine (дата обращения: 07.06.2020).

249. Жан Пюи. http://www.newestmuseum.ru/data/authors/p/puy_jean/index.php (дата обращения: 18.05.2020).

250. Исаму Акасаки.https://www.nobelprize.org/prizes/physics/2014/akasaki/ facts (дата обращения: 15.04.2020).

251. История уличного фонаря. http://www.megatavr.com/art- lantern history. html (дата обращения: 20.08.2020).

252. Кашкабаш Т.В. Городское визуальное коммуникативное пространство как фактор социальной интеграции (на примере г. Москвы). Диссертация на соискание ученой степени кандидата социологических наук. МГУ им. М.В. Ломоносова. Москва. 2014. https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21462668. (дата обращения: 24.07.2020).

253. Кижи. http://kizhi.karelia.ru (дата обращения: 12.07.2020).

254. Красногвардейские пруды. https://pkp.ru/krasnogvardeyskie-prudy (дата обращения: 10.04.2020).

255. Круг света. http://lightfest.ru/. (дата обращения: 16.05. 2020).

256. Ласло Мохой-Надь. https://moholynagy.org/chronology (дата обращения: 15.04.2020).

257. Ле Корбюзье: пять мыслей о свободе, свете и Париже. https://www.interior.ru/design/7207-le-korbyuze-pyat-myslej-o-svobode-svete-i-parizhe.html (дата обращения: 05.09.2020).

258. Лондон отметил 200-летие газовых фонарей на улице. https://www.svoboda.org/a/398829.html (дата обращения: 20.08.2020).

259. Луи Вальта. https://www.valtat.com/en (дата обращения: 18.05.2020).

260. Луис Кан. http://architime.ru/architects/a_louis_kahn.htm (дата обращения: 28.04.2020).

261. Малые Корелы. https://www.korely.ru (дата обращения: 12.07.2020).

262. Манаенкова Е.А. Семиотические школы и направления // Аналитика культурологии. 2013. https://cyberleninka.ru/article/n/semioticheskie-shkoly-i-napravleniya (дата обращения: 10.10.2020).

263. Научиться договариваться: Эмшер-парк. https://stnmedia.ru/mag/september-2013/17793 (дата обращения: 07.06.2020).

264. Овидий. Метаморфозы. Книга третья. http://ancientrome.ru / antlitr/t.htm?a=1303001003 (дата обращения: 09.10.2020).

265. Орешко А.Н. Применение дерева в архитектуре как способ гуманизации городской среды // Архитектон: известия вузов. 2009. № 26 (Приложение). http://archvuz.ru/2009_22/5 (дата обращения: 31.03.2020).

266. Парк Андре Ситроена. https://www.gardener.ru/gap/garden_guide/page340.php (дата обращения: 07.06.2020).

267. Парк Зарядье. https://www.zaryadyepark.ru (дата обращения: 10.04.2020).

268. Патерсон Seale. «Bellisimo! Новый Орлеан итальянское сообщество и Piazzad'Italia», Сент-Чарльз-авеню, март 2009. https://www.myneworleans.com /bellisimo (дата обращения: 22.06. 2020).

269. Патрик Коммеси. http://izbrannoe.com/news/iskusstvo/strit-art-kotoryy-nravitsya-vsem-falshivye-fasady-patrika-kommesi (дата обращения: 11.03.2020).

270. Рапсовое масло и газовый фонарь: история уличного освещения. https://oyla.xyz/article/rapsovoe-maslo-i-gazovyj-fonar-istoria-ulicnogo-osvesenia (дата обращения: 20.08.2020).

271. Реконструкция Тверской улицы. https://prorus.ru/projects/Reconstruction-of-Tverskaya-street/; «Моя улица». Официальный портал Мэра и Правительства Москвы. (дата обращения: 12.10.2021)

272. Ричард Келли. http://www.richardkellygrant.org (дата обращения: 16.052020).

273. Рональд Бладен. https://ronaldbladenestate.com (дата обращения: 10.05.2020).

274. Сант Элиа А. Манифест футуристической архитектуры.1914 г. (перевод с итальянского Вяземцевой А.Г. по тексту: Manifestod, architecttura futuristia. Milano,

1914). https://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569773 (дата обращения: 04.07.2020).

275. Сухие фонтаны в Москве. https://kudago.com/msk/list/suhie-fontany-v-moskve-i-podmoskove (дата обращения: 22.05.2020).

276. Сюдзи Накамура. https://www.britannica.com/biography/Shuji-Nakamura (дата обращения:15.04.2020).

277. Театр Агора (2002–2007), Лелистад, Нидерланды. https://agora-lelystad.nl (дата обращения: 05.04.2020).

278. Томас Эдисон. https://www.biography.com/people/thomas-edison-9284349 (дата обращения: 15.04.2020).

279. Топ10 интересных примеров городской мебели. https://architime.ru/specarch.htm. (дата обращения: 01.11.2021).

280. Хай Лайн. https://www.thehighline.org (дата обращения: 10.04.2020).

281. Хироси Амано. https://www.britannica.com/biography/Amano-Hiroshi (дата обращения: 15.04.2020).

282. Чино Дзукки. https://archi.ru/architects/world/10303/chino-dzukki (дата обращения: 07.06.2020).

283. Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. https://docs.cntd.ru/ (дата обращения: 30.09.2021)

284. Эрик Ван Эгерат. https://archi.ru/architects/world/10066/erik-van-egeraat (дата обращения: 13.04.2020).

285. A Return to Techne: On Cecil Balmond. https://web.archive.org/web/20110112230738/http://magazine.art-signal.com/en/a-return-to-techne-on-cecil-balmond (дата обращения 06.11.2020).

286. Arte madi y tlconcepto de «Invension». El abstraccionismo rioplatense, medio siglo (y pico) después. http://revista.escaner.cl/node/1331 (дата обращения: 15.04.2020).

287. DDW 2020. https://ddw.nl/en/programme/2711/transformer-ac (дата обращения (27.12.2020).

288. Fete des lumieres. https://www.fetedeslumieres.lyon.fr (дата обращения 27.12.2020).

289. Glow. https://www.gloweindhoven. nl/website/glow/glow.phpc (дата обращения: 16.05.2020).

290. «Gruppo 7» об архитектуре. Первый манифест итальянского рационализма. Gruppo 7 ArchitetturaI // LaRassegnaitaliana, dicembre1926. Перевод А.Г. Вяземцевой по: Il Gruppo «7». (Ristampe) // «Quadrante», № 23, marzo 1935, p. 22–24. Перевод Анны Вяземцевой. https://archi.ru/lib/e_publication.html?id=1850569824 (дата обращения: 04.07.2020).

291. Henri Manguin. https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/manguin-henri (дата обращения: 18.05.2020).

292. Judd D. Specific Objects // Art-Yearbook, 8. — 1965. — 194 p. Рональд Бладен. https://ronaldbladenestate.com (дата обращения: 10.05.2020).

293. Kees van Dongen. https://www.britannica.com/biography/Kees-van-Dongen (дата обращения: 18.05.2020).

294. Kiene M. Antique Polychromy Applied to Modern Art and Hittorff's Saint Vincent de Paul in Paris, the Architectural Showpiece of the Renouveau Catholique // Vincentian Heritage Journal. 2015. T. 32. № 2; https://via.library.depaul.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.ru/&httpsredir=1&article=1432&context=vhj (дата обращения: 05.04.2020).

295. Lassus Bernard. https://www.bernard-lassus.com (дата обращения: 29.10.2020).

296. L'Observatoire International. https://lobsintl.com (дата обращения: 16.05.2020).

297. Lucio Fontana. https://gagosian.com/artists/lucio-fontana (дата обращения: 15.04.2020).

298. Luminale. https://www.luminale.de/startseite (дата обращения: 27.12.2020).

299. McLuhan H.M. Understanding Media: The Extensions Of Man (1st Ed. Mc Graw Hill, 1964).Reissuedby MIT Press, 1994. / Маклюэн Г.М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В.Г. Николаев. М., 2003; https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3528 (дата обращения: 13.04.2020).

300. Michael Beitz. https://michaelbeitz.com (дата обращения: 06.11.2020).

301. Michael Kiene. Antique Polychromy Applied to Modern Art and Hittorff's Saint Vincent de Paul in Paris, the Architectural Showpiece of the RenouveauCatholique (англ.) // Vincentian Heritage Journal. — 2015 — Т. 32. № 2. https://via.library.depaul.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.ru/&httpsredir=1&article=1432&context=vhj (дата обращения: 05.04.2020).

302. Olivennes Hannah. François Morellet, French Abstract Artist, Dies at 90 (англ.), The New York Times (13 May 2016). https://www.nytimes.com/2016/05/14/arts/design/francois-morellet-french-abstract-artist-dies-at-90.html?_r=0. (дата обращения: 24.09.2020).

303. Parc Joan Miró. http://www.aviewoncities.com/barcelona/parcjoanmiro.htm (дата обращения: 15.06.2020).

304. Pinon Pierre. Hittorf Jacques-Ignace. Institut national de l'histoire de l'art. https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/hittorff-jacques-ignace.html (дата обращения: 05.04.2020).

305. Sauerbruch Hutton. http://www.sauerbruchhutton.de (дата обращения: 28.10.2020).

306. Schöffer Nicolas. https://doi.org/10.1093/benz/9780199773787.article.B00164552 (дата обращения: 27.04.2020).

307. Snøhetta. https://snohetta.com (дата обращения: 13.04.2020).

308. Urban Morphogenesis. https://urbanmorphogenesis.ru (дата обращения: 11.03.2020).

309. Vivid Sidney. https://www.vividsydney.com (дата обращения: 05.06.2020).

310. Winkels Concepts. https://www.winkels-concepts.com (дата обращения: 14.07.2020).

311. WOWHAUS. http://wowhaus.ru (дата обращения: 11.04.2020).

312. Zumtobel. https://www.zumtobel.com (дата обращения: 14.07.2020).