

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«СОЧИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Факультет Инженерно-экологический
Кафедра «Архитектуры, дизайна и экологии»

«Допущена к защите»
Протокол №10 от 29.06. 2020 г.
Заведующий кафедрой АДиЭ
к.э.н., доцент Табак Л.В.



подпись

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ
по направлению **54.04.01 Дизайн**
магистерская программа «Дизайн предметно-пространственной среды»

ТЕМА:

**ЦВЕТОВАЯ КУЛЬТУРА ФРАГМЕНТОВ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ НА
ПРИМЕРЕ ГОРОДА СОЧИ**

Выполнил(а) студент(ка)

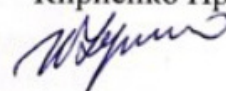
2 курса группы 18-МДИЗ
очной формы обучения
направления подготовки
54.04.01 Дизайн

Горшкова Маргарита
Владимировна



подпись

Научный руководитель –
Кириенко Ирина Петровна
к.иск., доцент



Сочи-2020

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«СОЧИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Инженерно-Экологический Факультет
КАФЕДРА «АРХИТЕКТУРЫ, ДИЗАЙНА И ЭКОЛОГИИ»

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой, АДиЭ, к.э.н., доцент

 Л.В. Табак

«12» декабря 2019 г.

ЗАДАНИЕ
ПО ПОДГОТОВКЕ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ
магистра по направлению **54.04.01 Дизайн**
магистерская программа «Дизайн предметно-пространственной среды»
студентке гр. 18- МДИЗ Горшковой Маргарите Владимировне

1. **Тема ВКР:** «ЦВЕТОВАЯ КУЛЬТУРА ФРАГМЕНТОВ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА СОЧИ».

2. **Тема утверждена** приказом по университету № 660-Ст от 11.12.2019 г.

Основание: заявление студентки.

Исходные данные к проектам: топографическая съемка территории, ситуационная схема, границы проектирования.

3. **Дата выдачи задания:** 12 декабря 2019 г.


4. **Срок сдачи законченной работы на кафедру:** 03 июля 2020 г.

5. **Консультанты по разделам** (с указанием относящихся к ним разделов проекта):

6. **Содержание пояснительной записки:** аналитический анализ научных, информационных источников, изложений современной научной концепции по исследуемой проблеме; выбор и обоснование решений заданной проблеме; предоставление и анализ отечественного и мирового опыта, обоснование, общая характеристика объекта исследования; применение методов исследования реального объекта, выявляющих актуальность, научную новизну; технологию экспериментального и практического подтверждения разработанных автором положений.

7. **Перечень графического материала:** сравнительный анализ проектных аналогов; фотофиксация существующих ситуаций; эскизы вспомогательного характера; разработка схем, раскрывающих опыт изучения аналогов в части их применения в проектировании; ситуационные схемы проектирования территорий, схемы зонирования, генпланы в масштабе, фрагменты генплана с расстановкой оборудования; перспективы, фрагменты перспектив; разработка малых архитектурно-дизайнерских форм; научно-практические предложения и рекомендации с перспективой их реализации.

Задание выдал руководитель ВКР: к. иск., доцент Кириенко И.П. 

Задание принял к исполнению: студентка гр.18-МДИЗ Горшкова М.В. 

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА ЦВЕТОВОЙ КУЛЬТУРЫ	8
1.1 Психофизиология восприятия цвета	8
1.2 Историко-культурный фактор в формировании цветовой культуры	12
1.2.1 Учение Демокрита о цвете.....	18
1.2.2 Платон. Теория цвета и света.....	20
1.2.3 Исследования Аристотеля в области цвета.....	24
1.2.4 Теория Гете о цвете.....	25
1.2.5 Семантическое значение цвета в предметном окружении человека.....	29
1.2.6 Философские представления о цвете и цветопредпочтения как внутренняя движущая сила цветовой культуры.....	33
1.3 Эмоционально-психофизиологическая функция цвета	41
1.3.1 Психофизиологические особенности восприятия цвета.....	44
1.3.2 Цвет как фактор психофизиологического комфорта среды.....	47
Выводы к 1 главе	50
ГЛАВА 2. ЦВЕТ В ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОМ ОКРУЖЕНИИ ЧЕЛОВЕКА	52
2.1 Природно-климатические особенности как фактор формирования цветовой среды	52
2.1.1 Пространство как источник цветовой культуры дизайна.....	55
2.1.2 Природное окружение и цветовая среда города.....	65
2.2 Цвет в организации предметного окружения человека	66
2.2.1 Взаимосвязь психофизиологии восприятия цвета и особенностей эксплуатации объекта-цветоносителя.....	70

2.2.2 Современные методы формирования цветовой среды с учетом особенностей архитектурного контекста.....	72
2.3 Информативно-знаковая функция цвета в дизайне.....	81
2.3.1 Цвет как способ передачи информации о функциональных и эргономических особенностях объекта.....	83
2.3.2 Цвет и информация о форме объекта.....	85
Выводы ко 2 главе.....	86
ГЛАВА 3. КОЛОРИСТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ОБЪЕКТОВ ДИЗАЙНА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ ГОРОДА СОЧИ.....	89
3.1 Особенности полихромии городской среды Сочи.....	89
3.2 Дизайн-решение батутной детской игровой площадки «Соты» в городе Сочи.....	94
3.3 Дизайн-решение «ЭКСПО-2050» в городе Сочи под девизом «Цвет-сталкер современного города».....	104
Выводы к 3 главе.....	119
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	120
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	124
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	131

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы диссертационного исследования. Проблема гармонизации городской среды Сочи в настоящее время требует не только расширения объемов проектирования, связанного с программой развития курорта, но и переориентации проектной деятельности в контексте традиций цветовой культуры. Феноменом цветовой культуры опирается на колористику как сумму знаний о цветовой среде. Проблема колористического формирования дизайна городской среды Сочи заключается в отсутствии цветового единства, цветовой системы, цветовой систематизации. Формирование особого цветового языка выражается в системе цветowych знаков, способных нести смысловую эмоциональную и эстетическую информацию.

Особенности внедрения достижений цветовой культуры в дизайн городской среды Сочи обусловлены взаимовлиянием цветowych канонов и цветowych традиций. В проектировании фрагментов городской среды Сочи задействованы природно-климатические особенности региона, взаимовлияние цветowych канонов и вызревание цветowych традиций. При этом модель цветовой культуры раскрывается в различных аспектах материальной и духовной жизни. Цветовой язык, как наиболее существенный признак цветовой культуры, входящий в комплекс культуры южного региона РФ, является одновременно художественно-эстетической и функционально-утилитарной знаковой системой.

Художественно-эстетическая знаковая система преимущественно основывается на цветовой символике и семантике, т.е. закрепленными за цветом определенными образами и смысловыми знаками.

Функционально-утилитарные знаковые системы основываются на психофизиологических особенностях восприятия и реакции на цвет элементов объемно-пространственных форм, синтезирующих цвет с пространством.

Цвет в руках дизайнера - это мощный инструмент, позволяющий решать сложные социально-пространственные задачи.

На сегодняшний день достаточно детально исследованы вопросы архитектурно-дизайнерской колористики. Колористическая организация предметного

наполнения среды города до сих пор еще остается без должного внимания. При этом объекты дизайна в среде города несут сегодня, зачастую, основную часть функциональной информации, во многом определяя и ее образ, и комфортность в целом.

Цель диссертационного исследования: Разработка дизайн-объектов городской среды Сочи на основе применения природно-климатических, психологических и историко-культурных факторов, влияющих на формирование цветовой культуры.

Задачи:

1. Исследовать специфику цветовой культуры.
2. Исследовать колорит как средство художественно-дизайнерской выразительности городской среды.
3. Разработать принципы колористической организации элементов дизайна городской среды Сочи.

Магистерская диссертация построена на материалах научных трудов по цветоведению, дизайну и цветовой культуре.

Объектом исследования: является естественно-природная и городская среда в условиях совершенствования экологического потенциала курорта.

Предмет исследования: принципы цветовой организации фрагментов городской среды в контексте избирательности в отношении какого-либо цвета или группы цветов.

Границы исследования определяются: рассмотрением дизайна городской среды в контексте географического ареала и историко-культурных традиций периода развития.

Гипотеза исследования: настоящее исследование исходит из гипотезы о том, что цветовая культура является составляющей культуры, опирается на психофизиологию восприятия и колористику как сумму знаний о цветовой среде. При этом в неограниченной палитре цветовой среды раскрывается ее индивидуально-когнитивный угол преломления, смена сложившихся стереотипов в дизайне городской среды.

Методическим ориентиром исследования является: эстетические, культурологические и эвристические подходы, раскрывающие проблемы колористического формирования дизайна городской среды Сочи.

Научная новизна и практическая значимость исследования.

Впервые городская среда курорта Сочи рассматривается в контексте цветовой среды, раскрывается в объектах дизайна.

Апробация работы: Результаты исследования использованы при разработке дизайн-решений объектов городской среды Сочи. Результаты исследования положены в основу дизайн-решений, апробированы в дизайн-проектах:

- 1. Особенности полихромии городской среды Сочи.*
- 2. Дизайн-решение батутной детской игровой площадки «Соты» в г. Сочи.*
- 3. Дизайн-решение «ЭКСПО-2050» в городе Сочи под девизом «Цвет-сталкер современного города».*

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения, списка использованной литературы и иллюстративного приложения.

ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА ЦВЕТОВОЙ КУЛЬТУРЫ

1.1. Психофизиология восприятия цвета

Из всего комплекса вопросов, составляющих сложную проблему формирования цветового образа, для дизайнеров особенно актуальны вопросы психофизиологического воздействия цвета - то есть физиологических реакций человека на цвет и цветовых ассоциациях. Ведь любой объект дизайна, имеющий, как правило, непосредственный тактильный контакт с человеком - создает цветовую среду, так или иначе формирующую душевное состояние человека, влияющую на строй его мыслей и уровень работоспособности.

«Восприятие цвета, в противоположность к его физико-математической реальности, является реальностью психофизиологической. Психофизиологическая реальность цвета и есть именно то, что я называю цветовым воздействием»[27].

Общее впечатление от цветовой среды определяется не столько объективными колориметрически измеримыми характеристиками, сколько особенностями ее зрительного восприятия. Цветовые ощущения отражают одно из объективных физических свойств как пространственного окружения человека, так и предметов насыщающих это пространство. «Человек воспринимает не цвета и не игру света и тени, а определенные предметы, воспринимая их как сумму различных ощущений» [53]. Для объектов дизайна это особенно актуально, так как они имеют непосредственный тактильный контакт с человеком, вызывая у него наиболее яркие эмоции. Но чувство, эмоциональный тон цветового ощущения - это субъективное переживание, личное отношение к данному цвету или сочетаниям цветов. Сила воздействия одного цвета на разных людей неодинакова, она зависит от настроения, характера, восприимчивости и многих других субъективных факторов.

Методы исследования воздействия цвета на человека в архитектуре и дизайне крайне разнообразны, что объясняется многоаспектностью и разнохарактерностью связей человека с цветовой средой. Это требует применения различных психофизиологических и нейрофизиологических методов для исследования

функций нервно-мышечного аппарата, зрительного анализатора и центральной нервной системы человека под воздействием цвета. Среди экспериментальных методов изучения влияния цветового воздействия на человека - динамометрия и эргография, корректурные пробы и информационный анализ, электроэнцефалография и регистрация кожно-гальванической реакции и т.п. [47].

Однако несмотря на субъективный характер цветовосприятия, многочисленные отечественные и зарубежные исследования показывают, что одни и те же цвета и сочетания цветов вызывают у людей аналогичные или близкие эмоциональные реакции. Причем, они воздействуют на человеческий организм не только физиологически (непосредственные реакции, моторика, пульс, общее состояние и т.п.), но и психологически - на личность (настроение, эмоциональное состояние, возбуждение определенных потребностей и интересов, разные предметно-чувственные ассоциации и воспоминания из прошлого опыта). Эти воздействия проявляются типологически одинаково или приблизительно аналогично у людей различного темперамента, эмоционального склада, характера, хотя степень воздействия может быть разной[30].

Исследования французского ученого Фере, проведенного более полувека назад, установили взаимосвязь между восприятием цвета и мускульными усилиями человека. В наши дни профессор Вальфарт из университета в Альбертоне (Канада) подтвердил, что красный и желтый цвета увеличивают частоту пульса и дыхания в отличие от синего, имеющего успокаивающий эффект. Была также установлена связь между цветом и преждевременным развитием или старением человека.

Г.Фрилинг и К.Ауэр приводят в своей книге «Человек-цвет-пространство» психологический цветовой ключ-таблицу, включающую 18 цветов и их основных сочетаний с характеристиками восприятия каждого цвета человеком, воздействия на его мысли, чувства, желания.

Подобные абсолютизированные характеристики, навсегда закрепленные за цветами как их неотъемлемые свойства, находим в работах Гете, Рунге, Кандинского, Иттена и других зарубежных исследователей XIX века до последнего времени.

В работах отечественных авторов, напротив, подчеркивается крайне условный, относительный и субъективный характер таких определений. Однако принимается во внимание то общее в восприятиях, основанное на физиологическом воздействии цвета, что отмечается различными исследованиями, как нечто достаточно реальное в силу взаимодействия цвета с конкретными условиями его восприятия.

По мнению П. Десомбр (Франция) существуют объективные критерии, полагаясь на которые мы можем избежать произвольных оценок и ошибок, при учете психофизиологических особенностей восприятия цвета.

1. Цвет и свет образуют нерасторжимое единство, и это наилучший контраст, к которому следует стремиться, особенно на уровне рабочего места, с целью избежать визуальной утомляемости.
2. Глаз не воспринимает все цвета с одинаковой скоростью, поэтому желтый, оранжевый и красный - это цвета безопасности: их мы видим быстрее, чем синий или зеленый.
3. Темные цвета визуально уменьшают, а светлые увеличивают. Это правило поможет модифицировать восприятие объекта.
4. Цвета могут воздействовать на наше тело. Существуют холодные и теплые цвета, стимулирующие и успокаивающие цвета.
5. Цвета воздействуют на наше сознание и представляют собой более или менее осознанные символы.
6. Цвета, окружающие нас, никогда не являются изолированными. Они всегда связаны с другими цветами, и с ними вместе создают общее впечатление, хроматическую гармонию.

Абстрактный, изолированный цвет существует прежде всего в нашей памяти, представлений [26], так как, начиная с глубокой древности, в сознании людей с

каждым из цветов связывался определенный мир идей и образов. Приписываемое цветам психофизиологическое влияние связывается не с каким-то отдельным, конкретным цветом, а с группой цветов, объединенных родовым названием, как, например, красный, синий, зеленый и т.д.

Наиболее общие выводы исследователей о психофизиологическом влиянии основных (спектральных) цветов на функциональные системы человека, таковы:

Красный

Возбуждающий, согревающий, активный, энергичный, проникающий, тепловой, активизирует все функции организма; используется для лечения ветряной оспы, скарлатины, кори и некоторых кожных заболеваний; на короткое время увеличивает мускульное напряжение, повышает кровяное давление, ускоряет ритм дыхания.

Оранжевый

Тонизирующий; действует в том же направлении, что и красный, но слабее; ускоряет пульсацию крови, улучшает пищеварение.

Желтый

Тонизирующий, физиологически оптимальный, наименее утомляющий; стимулирует зрение и нервную деятельность.

Зеленый

Физиологически оптимальный; уменьшает кровяное давление и расширяет капилляры; успокаивает и облегчает невралгии и мигрени; на продолжительное время повышает двигательно-мускульную работоспособность.

Голубой

Успокаивающий; снижает мускульное напряжение и кровяное давление, успокаивает пульс и замедляет ритм дыхания.

Синий

Успокаивающее действие переходит в угнетающее; способствует затормаживанию функций физиологических систем организма.

Фиолетовый

Соединяет эффект красного и синего цветов; производит угнетающее действие на нервную систему.

Однако, данные характеристики, не являются навсегда заданным свойством цвета. Они обнаруживаются, проявляются во взаимосвязях с окружением, то есть являются конкретным проявлением свойств цветов, зависящим от конкретных обстоятельств. Так например, существует и обратная зависимость между цветом и его восприятием: один и тот же цвет может вызывать у разных людей отличные друг от друга реакции. Под влиянием того или иного эмоционального состояния в разных жизненных ситуациях (обычных, конфликтных, стрессовых и т.п.) личность выказывает разное предпочтение одним и тем же цветам.

Всякий отдельно взятый цвет или сочетание цветов, несмотря на его физиологическое действие, может восприниматься человеком различно в зависимости от культурно-исторического контекста, от пространственного расположения цветового пятна, его формы и фактуры, от настроенности и культурного уровня зрителей, их эмоционального состояния. Поэтому, при колористическом формировании объекта дизайна, опираясь на психофизиологическое воздействие цвета, необходимо в первую очередь учитывать средовые и субъективные факторы.

1.2. Историко-культурный фактор в формировании цветовой культуры

Многозначная роль цвета в общественной жизни и опыте каждого человека напрямую связана с понятием цветовой культуры общества. Она несет в себе смысловую, эмоциональную и эстетическую информацию, и характеризуется системой устоявшихся и ассоциативно возникающих смысловых значений цвета[28].

К элементам цветовой культуры относятся проявления цвета в объектах материального мира (и предметного окружения человека в том числе), воплощающих цветовую символику и философские представления о цвете, выражающих цветопредпочтения общества.

Цветовая культура многослойна, в ней, по работе О.Железняк [24] можно выделить ее профессиональную и непрофессиональную (где традиционная цветовая культура вычленяется как особый слой) составляющие. Цветовая культура города складывается, по мнению исследователя, как составляющая общей сферы цветовой культуры региона и как элемент собственно городской культуры.

Границы цветовой культуры фиксируются временными (эпохой) и пространственными (географический ареал) составляющими, в которых она существует [24].

Цветовая культура производна от мировоззренческих основ общества, интегрирующих всю систему искусств данной эпохи и этноса в целостную самобытность. Ядром цветовой культуры является цветовой язык, выражающий мировоззренческие и художественные идеи. Одновременно цветовой язык создает, по мнению Елизарова В.Ж.[20] определенные установки в восприятии цветовой среды. В современной цветовой культуре стираются границы региональной цветовой семантики. Значения цвета приобретают функционально-технический характер, вытесняя черты национального своеобразия и духовность содержания. Факторы, влияющие на формирование и распространение цветовой культуры, можно разделить на историко-культурные, природно-климатические и психологические.

Колористическое средообразование в традиционных культурах, по мнению С.К.Лемешева[35], позволяет выделить два противоположных типа колористического средообразования детерминированного природным окружением. Первый, определяемый автором как тропический тип (в вечнозеленых лесах тропической Африки, Индокитая, Новой Гвинеи и сельвы Амазонки) - характеризуется полихромным максимумом естественной гаммы - обуславливает полихромный минимум искусственной, сводящейся к красно-черно-белой триаде в орнаментах экстерьеров построек, оружия, масок и татуировок тела. Открытое архитектурное пространство, словно стирающее границы интерьера и поселяющее человека на пленэре, как бы растворяет искусственную гамму в естественной, образуя внешний тип гармонии.

Второй, полярный тип характеризуется экстремальной экологической ситуацией, предопределяющей развитие «закрытой» архитектуры - конических или полусферических шалашей без окон, распространенных у народностей севера, а также обитателей более южных неэкологичных районов - пустынь и высокогорий. Бедность палитры природного окружения восполняется здесь полихромным богатством интерьера.

Третий, наиболее распространенный, промежуточный, или умеренный, тип колористического средообразования, формируется в экологически оптимальных ситуациях преимущественно антропогенных ландшафтных зон. В отличие от тропического и полярного типов, которым свойственно относительное пространственно-временное постоянство естественных и искусственных гамм, т.е. стабильность гармонических корреляций, для умеренного типа характерна выраженная сезонная динамика как природных, так и рукотворных цветностей - лабильность гармонических корреляций [35].

Состояние и уровень цветовой культуры характеризуются системой цветových традиций, взаимосвязью со всей духовной и материальной культурой народа, нации, социальной группы, отдельного человека. Уровень цветовой культуры региона в определенный отрезок времени зависит от общего уровня культуры. Так например, анализ социально-психологических особенностей сельского населения Татарстана, проведенный Аитовым Р.Р.[2], выявил у них предпочтение открытых чистых цветов, стремление к индивидуализации своего жилища, выражающееся в художественно-декоративном и колористическом оформлении фасадов своих домов. Полихромное решение всего жилища, которое решается одновременно в несколько цветов в различных сочетаниях, известных под названием «татарского стиля», ограниченность цветовой палитры: традиционная гамма цветов почти всегда одинакова, это зеленый, голубой, желтый белый, в качестве акцентов - красный, синий цвета; все цвета использовались преимущественно чистыми, без полутонов, что придавало покраске сочность и яркость.

Обобщение теоретических исследований в области колористического строя предметно-пространственной среды в народных традициях России, Азербайджана, Болгарии, Армении, Грузии, Германии, Китая, Молдавии, Татарстана показывает, что цветовая культура влияет на колористическое формирование среды:

1. Дошедшие до нас объекты предметного окружения показывают, что первыми цветами первобытных людей были белый, черный и красный. Именно эти три цвета доминировали во многих примитивных культурах. Как и в доисторические времена белый, черный и красный цвета остаются наиболее предпочтительными почти во всех современных цветовых культурах [23].

2. С развитием общей культуры общества способность человеческого зрения различать цветовые оттенки развивается. Это находит свое отражение в языковой культуре различных народов. (У Гомера не различаются определенно зеленый и синий цвета, древние римляне и современное племя Южной Африки гегерос называют зелень лугов и голубизну неба одним словом - это до конца XIX века давало неверное представление об ограниченности цветовосприятия древних народов. Однако для обозначения оттенков коричневого цвета шерсти домашних животных у племени гегерос имеется большое количество слов - что говорит о том, что уточнение словесного выражения цветов связано больше с обычаями народа, его мифологическими представлениями, культовыми обрядами и жизненным опытом.). Наш современник различает больше цветовых оттенков, чем человек, живший несколько тысячелетий назад. Цветовая чувствительность глаза, по-видимому, может совершенствоваться и далее. Она наиболее развита у людей, профессионально связанных с практической работой в области цвета. Японский колорист А.Ота, например утверждает, что живет среди 2-3 миллионов цветовых оттенков[23].

3. Цветовая культура региона определяется исторически сложившимся наличием технологии окраски и фактически имеющихся красителей в регионе. В качестве красителей использовались естественные вещества: характерная цветность земли, глины, камней, сок растений и др. Этими красками украшалось

непосредственное окружение человека. (В Древней Руси, по исследованиям В.Л.Янченко[64], красочность, звучные цветосочетания в народном костюме были любимы, но малодоступны народным массам - недостаток красителей, сложность окраски льна и т.п.). С этим также связано политические запреты на использование определенных цветов в одежде, домашней утвари, окраски жилища правящей элитой.

4. Цветовая палитра большинства народных традиций имеет предрасположенность к ярким насыщенным цветам цветового круга. Однако полихромия и монохромия как проявления соответственно цветового богатства и аскетизма исторически сменяли друг друга. Причем полихромия чаще всего являлась выражением народного начала, а монохромность - выражением «рафинированного» отношения к цвету лишь части общества. Сфера эмоционального восприятия тяготеет к полихромии, а сфера рационального - к монохромии.

Интересен вывод А.Немчича, что эволюция цветовых предпочтений народов Европы прошла те же стадии, что и эволюция цветопредпочтений человека в течении всей его жизни, с детства до старости[23].

5. Несмотря на то, что цветовые предпочтения палитры различных культур, как правило, очень близки - их всех рознит характер использования цветовых сочетаний - т.е. характер используемого цветового контраста - его характеристик по цветовому тону, светлоте и насыщенности цвета - что соответствует особенностям цветового зрения.

6. Цветовые предпочтения изначально формируются в сфере т.н.»концептуального» цвета (т.е. идеального цвета), опираясь на цветовую символику и эстетику. Такие предпочтения существуют лишь в сознании и существенно трансформируются, когда появляется материальный объект - цветоноситель. Поэтому для разных по типологии, по функции, размерам объектам предметного окружения человека соответствуют в традиции цветовой культуре данного региона различные цвета и цветовые сочетания, устоявшиеся в сознании.

7. Символика цвета характерная для конкретной цветовой культуры имеет, как правило, солидный историко-культурный базис опирающийся на религиозно-философские воззрения, культурные традиции и обычаи характерные для данного общества. Символическая выразительность цвета, ее способность информировать о значении объекта, вызывать эмоциональные и эстетические переживания позволяют говорить о языке цвета в пределах определенной историко-культурной общности людей.

8. Для каждой конкретной цветовой культуры характерна своя собственная цветовая «маркировка» пространственных направлений (стороны горизонта, центр, верх, низ, правая и левая сторона человека). Как свидетельствует целый ряд исследователей, красный, желтый, золотой цвета в исламе связываются с верхним духовным миром, а синий, зеленый, черный- с нижним, земным[55]. Цветовое обозначение пространства связывало предметное окружение человека с остальным миром, «космосом» - позволяла ориентироваться ему во всем окружающем пространстве, отметить и прочувствовать его координаты [43].

9. Цветовая культура общества детерминирована природно- климатическими характеристиками региона, причем палитра предметного окружения человека образует обратно пропорциональную гармоническую зависимость с палитрой природного окружения [35].

В результате данных обобщений мы имеем право сделать следующий вывод: цвет является одним из основных средств позволяющих соотносить объекты предметного окружения человека с эстетическими, религиозно- философскими, пространственными представления общества и традициями цветовой культуры региона. Причем, групповые цветопредпочтения сформировавшиеся в культуре региона определяются, в первую очередь, особенностями цветовых контрастов (по цветовому тону, светлоте, насыщенности) цветовых сочетаний - что коренится в особенностях цветового зрения, основывающегося на цветовой специфике конкретной экологической ниши. Особенности используемых цветовых контрастов носят, как правило, устоявшийся характер в зависимости от типологических особенностей объекта - цветоносителя.

1.2.1. Учение Демокрита о цвете

Демокрит, древнегреческий философ-материалист, один из первых представителей атомизма в первые детально разработал теорию чувственного познания и одним из первых указал на зависимость свойств и качеств вещей от способа их восприятия, в ходе которого изменяется если не сам познаваемый предмет, то, во всяком случае, его образ.

Согласно Демокриту, все понятия, составляющие язык нашего описания внешнего мира, не соответствуют ничему «поистине», оттого все наше познание, по существу, конвенционально ($\nu\omicron\mu\omicron\varsigma$ – соглашение, узаконенный обычай). «По обычаю сладость, по обычаю горечь, по обычаю холод, цвет, теплота, на самом же деле ($\acute{\epsilon}\tau\epsilon\tilde{\iota}\tilde{\eta}$) – атомы и п. Простыми цветами Демокрит признавал четыре: белый, черный, красный и зеленоватый. белым является то, что гладко. Действительно все, что не является шероховатым, не создает тени и не является непроницаемым, все таковое является блестящим. А блестящее должно иметь прямые проходы быть "хорошо просверленным" и быть прозрачным. При этом тела твердые – из этих белых состоят из таких же фигур (schematon), из каких – внутренняя поверхность раковин[37]. Именно в таком роде они являются лишенными тени, светлыми и с прямыми порами.

Что же касается мягких и рыхлых предметов из белых, то они состоят из атомов, с одной стороны, округлых, а с другой стороны, из таких, которые расположены один в отношении другого косо и соединены по двое, причем весь этот порядок их расположения остается максимально одинаковым. Вследствие того, что они именно таковы, они, с другой стороны, оказываются мягкими потому, что их сцепление происходит по малым частям; с другой стороны, они – рыхлые, поскольку одинаково их расположение; наконец, они лишены теней, ибо они гладки и плоски. Белее же один другого предметы оказываются вследствие того, что указанные фигуры бывают более точными и менее смешанными, и указанные их порядок и расположение выраженными в более определенном виде. Вот из таких фигур состоит белое.

Черное же состоит из противоположных, т.е. из шероховатых, неровных и неодинаковых. Потому-то ведь они и должны вызывать тени и их поры не быть прямыми и не быть легко проходимыми. К тому же и происходящие от них истечения медленны и беспорядочны, поскольку и истечениям бывают свойственны те или другие различия вследствие их определенных качеств с точки зрения представления, а это последнее бывает разным в зависимости от воздействия окружающего воздуха.

Красное, далее, состоит из таких же фигур, что и теплое, но только из больших по размеру или по плотности. Действительно, если при подобии фигур их соединения будут большими по размеру, то получается и более красное. Доказательством же того, что красное состоит из таких фигур, является следующее. Когда мы нагреваемся, мы краснеем, как и прочие тела, когда они подвергаются воздействию огня, пока не станут огневидными. А более красными являются тела, состоящие из значительных (по размеру, по плотности фигур, как, например, пламя и уголь от зеленого или сухого дерева). Таковыми же является и железо и прочее, что подвергается действию огня, ибо то, что обладает наибольшим и тончайшим огнем, то имеет и наибольший блеск, а то, что содержит более густой огонь и в меньших размерах, – то является более красным. Вследствие этого более красные тела содержат и меньше тепла. Ведь теплым является тонкое. Желто-зеленое (chloron) состоит из смеси обоих начал, плотного и пустого. При этом его оттенки меняются в зависимости от их положения и порядка. Итак, этими фигурами пользуются простые цвета. Каждый цвет становится более чистым постольку, поскольку из менее смешанных фигур он состоит [37].

«Остальные цвета образуются путем смешения из четырех основных, проникая и взаимно заполняя в разной пропорции поры красящих веществ» [37].

Атомизм является у Демокрита только детализацией вещественного, телесного подхода к цвету. Цвет есть не только физически осязаемое тело, но он состоит еще из физически осязаемых атомов. Таким образом, указанный выше метод аналогизирования цветов с телами сводится у Демокрита к созданию картины сосуществования и взаимодействия физически осязаемых атомов.

1.2.2 Платон. Теория цвета и света

Теория света играет огромную роль в эстетике Платона, хотя ввиду разбросанности изложения основных философских предметов сама теория света излагается у Платона довольно редко.

Не только все прекрасное, но и вообще все существующее является для Платона светом или отсветом. По крайней мере, об этом говорят главнейшие места из его произведений. Мы не будем здесь касаться того учения о солнце, которое излагается у нас ниже. Но сейчас ради систематизации напомним, что вся теория познания, вся онтология и вся эстетика Платона базируются на этом учении о солнце и свете, о том солнце, которое всему дает возможность видеть и быть видимым. Здесь он прямо называет солнце богом и, очевидно, единственным или, по крайней мере, высочайшим. В другом месте он говорит о том, что бог возжег огонь, который мы называем солнцем. Но разница между этими двумя текстами незначительная. Солнце и свет для Платона не только бог, но и высочайшее благо [37].

Другая важная теория, где солнце или огонь на первом месте, – это знаменитый пещерный символ, которого мы тоже коснемся в своем месте. Очевидно, свет, тени и тьма играют здесь тоже первенствующую роль.

Третья концепция Платона и тоже первостепенной важности, где свет на первом месте, – это представление о световом столпе, проходящем через небо и землю, на котором находятся все связи мира с прикрепленным к ним космическим веретеном, на котором утверждены восемь небесных сфер, а концы которого упираются в верхнее небо.

Наконец, четвертая важная концепция света содержится в "Федре", где все бытие и сознание душ, совершающих свое небесное путешествие, тоже пронизано светом.. Об идеальной чистоте небесного света читаем в "Федоне". Свой свет Платон понимает достаточно материально. Это у него, скорее, какое-то тончайшее вещество, в чем нельзя не видеть античных корней платонизма.

Когда солнце освещает луну и потом перестает ее освещать, то на луне образуются какие-то остатки света. Блеск и свет для Платона одно и то же. Зрение он называет излучением света. Искусства существуют у него благодаря "светлейшему огню" Прометея. Внутренние отношения идеального государства являются для него тоже светом, равно как и душевные восхождения. Занимают его и разного рода зрительные световые эффекты.

Таким образом, свет является в эстетике Платона одним из самых центральных понятий. Во всяком случае, как только Платон начинает говорить о каких-нибудь своих самых высоких предметах, тотчас заходит у него речь и о свете [37].

Необходимо прибавить к этому также и то, что антично-средневековое и, в частности, платоновское учение о свете имеет мало общего как с нашим обывательским, так и с научным представлением об этом предмете. Уже из предыдущего можно видеть (а в дальнейшем развитии античной философии эти материалы сильно возрастают), что свет, о котором говорит Платон, вовсе не есть обыкновенный физический свет, поскольку солнце является у него источником знания и бытия [37]. С другой стороны, говорить здесь о какой-нибудь мистике света тоже пока еще рано, так как Платон для этого слишком материалистичен. По-видимому, это какая-то наивная и простая мифология света, которая не вмещается ни в наши обывательские, ни в наши научные представления. Это какая-то специфическая область мышления и бытия, чрезвычайно материальная, чтобы не быть мистической, и чрезвычайно фундаментальная, чтобы не быть обывательской. Историко-философская наука, а также история эстетики в настоящее время еще не обладают такими простыми и наивными, но в то же самое время фундаментальными категориями, чтобы можно было характеризовать это учение Платона о свете простыми и ясными словами. Это своеобразная символическая теория и символическое мышление, которое мы находим и во многих других античных представлениях, в представлении о хаосе, эфире, Эросе, дне и ночи и многих других космических образах, прошедших через всю доступную нам двухтысячелетнюю античность.

Рассмотрим отношение Платона к цвету и цветам. Нечего и говорить об огромной чувствительности Платона к цветам и краскам. Он не только наблюдает разную окраску человеческого лица, особенно в зависимости от переживаний человека, но он умеет и достойным образом квалифицировать эту окраску, называя, например, желтую кожу человека "медовой". Его Эрос, который является у него цветением красоты, находится всегда у тех предметов, которые тоже цветут. И вообще цвет для него не есть какая-то холодная окрашенность холодного предмета, но несет с собой теплое дыхание жизни, мягкость человеческого настроения и выражает душевное состояние. Не ставя очень высоко комические переживания и прибегая к цветовой характеристике, Платон неожиданно говорит, что смесь удовольствия и страдания в комедии – темнее других удовольствий. Понятно также и то, что у Платона можно заметить любовь к цветным эффектам, когда, например, у белого коня он наблюдает черные глаза, а у черного коня – синие глаза [37]. Поэтому Платон не выносит никакой цветовой фальши. Ему претит видеть разноцветное платье у рапсода, который плачет в зависимости от исполняемого им произведения или фальшивое раскрашивание некрасивого лица и вообще косметику. Седые волосы для него красивая реальность, но искусственное окрашивание их, хотя бы и белым цветом, безобразно.

Платон признает только естественные цвета и естественную краску. Но для этого, по Платону, надо прежде всего знать, что такое вещь, которая подлежит окрашиванию, или вообще вещь, краска которой так или иначе оценивается. Прежде всего всякий цвет – не бесформенный, но обладает определенной фигурой. Если на картине изображается сапожник, то художник должен знать, какие тут нужны краски; а иначе всякий невежда сочтет плохое изображение сапожника за хорошее. Поэтому подлинно красивая окраска живого существа предполагает знание оригинала, и нужно знать, какой части тела подобает та или иная. Краску Платон мыслит прочной и несмываемой, для чего необходимы предварительные меры. С этим он сравнивает ни больше и ни меньше, как воспитание воинов, да и вообще в идеальном государстве не нужны никакие искусственно

производимые цвета и краски, и вообще краска говорит о живом меньше, чем речь и слова [37].

До сих пор мы приводили самые общие тексты из Платона, характеризующие его цветовую чувствительность. Однако необходимо сказать, что даже и в своем учении о цветах Платон неизменно остается ярким представителем античной идеалистической эстетики. Зрение у него не только предполагает зримое и является совпадением светоносности глаз и объективного света, но он требует также и того, чтобы у цвета была своя собственная сущность, так что, несмотря на то, что краски сами по себе еще не есть прекрасное и не есть сама сущность, все же они являются самостоятельным идеальным предметом, будучи вполне безотносительными в сравнении с окрашенными предметами. Физические глаза можно как угодно повредить, однако само зрение остается чистым и ясным ощущением, поскольку причиной зрения, света и цветности является всемогущее и всезидительное солнце.

Вследствие этого, несомненно, обладает некоторого рода мистическим оттенком мысль Платона о том, что самый красивый цвет есть белый (что богам следует приносить белые ткани и что им вообще подобает белый цвет) или что та женщина, которая явилась во сне Сократу с пророчеством об его близкой гибели, была в белом одеянии. Это не мешает тому, чтобы Платон весьма важные предметы космического порядка представлял себе цветным образом, так как весь космос для Платона вообще есть только грандиозная иерархия света: целая гамма цветов указана у нас выше в характеристике платоновского учения в "Федоне" о небесной земле; разными цветами обладают и все космические сферы – блестящий цвет для Солнца, отраженный для Луны и Земли, желтоватый для Сатурна и Меркурия, белый для Юпитера и красный для Марса; от подземной реки Пирифлегетона, мутного и грязного, текут огненные потоки.

Таким образом, Платон и в своих представлениях о цвете является достаточно ярко выраженным сторонником античной идеалистической эстетики. Даже и в материальной области он признает красивыми те цвета, которые явля-

ются естественными качествами тех или других предметов. Всякие неопределенные, не яркие, не насыщенные, легко смываемые и не крепко нанесенные на вещь цвета он считает безобразными. Но, однажды установив какой-нибудь естественный и достаточно насыщенный цвет, он уже начинает внимательно в него всматриваться, искать его собственную сущность или смысл и любоваться тонкостью игры таких цветов, не впадая ни в какой-нибудь вульгаризм, ни в декадентство. Такие цвета оказываются для него тоже идеальным предметом, они тоже находятся на небе и тоже обладают космическим характером. Эту причудливую смесь идеализма и материализма в оценке цветовых качеств вещей обязательно надо иметь в виду, чтобы не сбиться с толку и не утратить специфики эстетического отношения Платона к цветам.

Очень важным является у Платона значение белого цвета. Обращает на себя внимание, далее, утверждение того феноменологического факта, что все цвета образуются благодаря прохождению единого и белого луча света через некую среду.

1.2.3 Исследования Аристотеля в области цвета

Цвет, по Аристотелю, является воплощением света в своем инобытии, т.е. в прозрачности. «Всякий цвет, - пишет Аристотель, - есть то, что приводит в движение действительно прозрачное, и в этом - его природа. Вот почему нельзя видеть цвета без света, а всякий цвет каждого предмета видим при свете. Поэтому необходимо прежде всего сказать, что такое свет» [7].

Цвет является существующим лишь на основе бытия света; в противоположности света - во тьме цвет не существует: «свет есть цвет, темнота же - не цвет, а лишь недостаток света» [8].

Бытие света «в самом себе» Аристотель мыслит как нечто нематериальное, невидимое, идеальное - свет есть идеальная, невидимая материя, конкретно выявленная в абсолютной, бесконечной прозрачности. Этот свет может существовать как в бесконечной степени (самобытии), так и в конечной (инобытии); лишь воплощаясь в своем инобытии, свет становится видимым, то есть именно цветом:

«... прозрачность в бесконечной степени есть свет, и прозрачность в конечной степени есть цвет»; «видимое при свете есть цвет» [7]. И здесь проявляется основная позиция аристотелизма. Подобно тому как Аристотель не находит возможным говорить об идеях в качестве самостоятельного бытия, а говорит о формах, вполне имманентных материи, точно так же он не находит нужным в определении цвета выдвигать на первый план начало, представляющееся ему чисто идеальным и невидимым. Он предпочитает говорить не о самом свете, но об его функциях в материальной среде, о прозрачности, которая благодаря ему впервые делается возможной. Эта прозрачность берется у него, как обычно, в виде энтелехийно выраженного бытия, которое и есть свет.

Двуплановость, в связи с невидимостью света, выражена в следующих словах: «Подобно тому, как слух и любой орган чувств может быть направлен на слышимое и неслышимое, зрение - на видимое и невидимое» [9].

Аристотель называет свет «энтелехией» (реализацией) прозрачного, как бы противопоставляя роль прозрачного в явлении света - его же роли в отношении к цвету: «Свет есть его реализация (осуществление), реализация прозрачного как прозрачного. Там же, где прозрачное имеется лишь в возможности, там тьма» «Ведь реализация прозрачной среды и есть свет» [7].

Таким образом, цвет, по Аристотелю, есть энтелехия (реализация) бесконечного света в своем конечном инобытии, когда, проходя сквозь прозрачную среду невидимый свет (прозрачное как прозрачное) становится видимым, материальным, непрозрачным светом.

Своего расцвета метафизическая парадигма познания цвета достигает в трудах религиозных мыслителей Средневековья в рамках так называемой «метафизики света» - совокупности учений о внеземном происхождении света и о его значении для человека.

1.2.4. Теория Гете о цвете

Великий поэт был не согласен с теорией света и цвета Ньютона и в противовес создал свою собственную. Интерес Гете к цвету отмечается с детства. Как

отмечают В. Фойгт и У.Зуккер (1983) чувственно-наглядный метод Гете был причиной того, что современниками концепция Гете была встречена "в штыки". Гете обвиняли в дилетантизме и советовали заниматься своим прямым делом. На холодное отношение современников к своей теории Гете жалуется в одном из писем к Шиллеру. Нас, прежде всего, интересует та часть учения Гете, которую он называет "Чувственно-нравственным". Гете считал, что цвет "независимо от строения и формы материала (которому он принадлежит - прим. автора) оказывает известное воздействие... на душевное настроение". Тем самым, впечатление, вызываемое цветом, определяется, прежде всего, им самим, а не его предметными ассоциациями. "Отдельные красочные впечатления... должны действовать специфически и... вызывать специфические состояния". И далее: "отдельные цвета вызывают особые душевные состояния". Согласно этим положениям, Гете ставит в соответствие определенным цветам определенные психологические состояния человека. Подобное свойство цвета Гете иллюстрирует описанием тех изменений в "душевном состоянии", которые происходят при достаточно длительном воздействии цвета на. Опираясь на эти основные положения психологического раздела своего учения, Гете разделяет цвета (Рисунок 1) на "положительные" - желтый, красно-желтый (оранжевый) и желто-красный (сурик, киноварь) и "отрицательные" - синий, красно-синий и сине-красный. Цвета первой группы создают бодрое, живое, деятельное настроение, а второй - беспокойное, мягкое и тоскливое. Зеленый Гете относил к "нейтральным". Остановимся более подробно на психологической характеристике цветов, даваемой Гете [27].

Желтый. Если смотреть сквозь желтое стекло, то "глаз обрадуется, сердце расширится, на душе станет веселее, кажется, что... веет теплом". Чисто желтый - приятен. Однако при его загрязнении, сдвиге в сторону холодных тонов (цвет серы) или нанесении на "неблагородную" поверхность, желтый приобретает негативное звучание и отрицательный символический смысл. Как сообщает Гете, такой желтый символизирует должников, рогоносцев и принадлежность к еврейской нации.

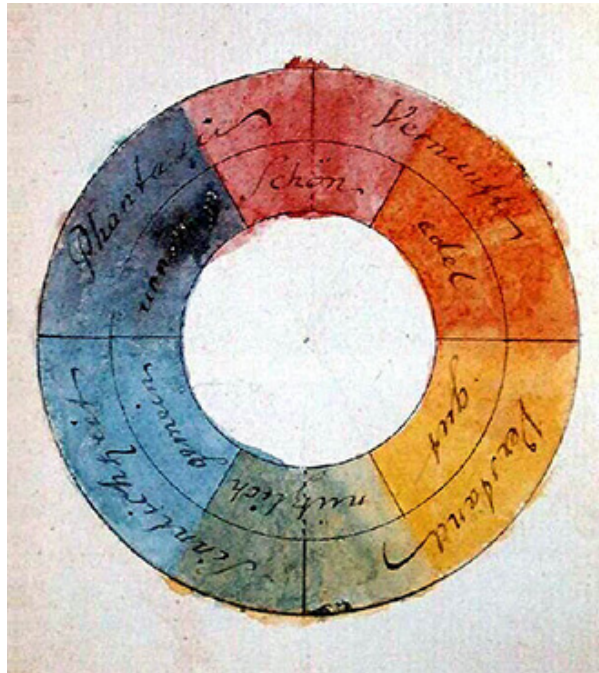


Рисунок 1.- Цветовой круг И.Гётте.

Оранжевый. То, что сказано (положительного) о желтом верно и для оранжевого, но в более высокой степени. Оранжевый "энергичнее" чисто желтого. Может быть, поэтому, этот цвет, по Гете, больше предпочитается французами, чем англичанами и немцами.

Желто-красный. Приятное и веселое чувство, вызываемое оранжевым, вырастает до невыносимо-мощного в ярком желто-красном. Активная сторона в этом цвете достигает своей высшей энергии. В результате этого, как считает Гете, энергичные, здоровые, суровые люди особенно "радуются" (предпочитают) эту краску. Этот цвет привлекает дикарей и детей. Вызывает чувство потрясения.

Синий. "Как цвет это - энергия: однако он стоит на отрицательной стороне и в своей величайшей чистоте представляет из себя как бы волнуемое ничто". Гете тонко чувствует "мистицизм" синего и пишет о нем, как о создающем странное, невыразимое воздействие. Синий как бы влечет за собой, "уходит" от человека. Синий как идея темного связан с ощущением холода. Комнаты с преобладанием синего цвета кажутся просторными, но пустыми и холодными. Если смотреть на мир через синее стекло, то он предстает в печальном виде.

Красно-синий (сиреневый). Этот цвет вызывает ощущение беспокойства. Цвет живой, но безрадостный.

Сине-красный. Впечатление беспокойства значительно возрастает. Гете считал, что выдержать этот цвет длительное время очень трудно, если он не разбавлен.

Чисто красный Гете рассматривает как гармоничное соединение полюсов желтого и синего и поэтому глаз находит в этом цвете "идеальное удовлетворение".

Красный (кармин) производит впечатление серьезности, достоинства или прелести и благоволения. Более темный символизирует старость, а светлый - юность.

Говоря **о пурпуре**, Гете указывает, что он - любимый цвет правителей и выражает серьезность и величие. Но если рассматривать окружающий пейзаж через пурпурное стекло, то он предстает в ужасающем виде, как в день "страшного суда".

Зеленый. Если желтый и синий находятся в равновесной смеси, возникает зеленый. Глаз, по выражению Гете, находит в нем действительное удовлетворение, душа "отдыхает". Не хочется и нельзя идти дальше.

Воздействие отдельных цветов, вызывая определенные впечатления и состояния у человека, тем самым, в терминологии Гете, "ограничивает" душу, которая стремится к цельности. Здесь Гете проводит параллель между цветовой гармонией и гармонией психики. Как только глаз видит какой-нибудь цвет, то приходит в деятельное состояние. Его природе свойственно породить другой цвет, который вместе с данным содержит цельность цветового круга. Так и душа человека стремится к цельности и всеобщности. Эти положения Гете, во многом предвосхищают результаты экспериментальных исследований С.В. Кравкова связей между цветовым восприятием и деятельностью вегетативной нервной системы (ВНС) человека. Гете выделяет следующие гармоничные цветовые сочетания: желтый - красно-синий; синий - красно-желтый; пурпур – зеленый [27].

Исходя из учения Гете о цветовой гармонии и цельности, можно сделать вывод, что психологическое воздействие, скажем, желтого цвета, требует для своего уравнивания воздействия красно-синего (фиолетового). Между гармонической цветовой парой существуют отношения взаимодополнения. Указанные шесть цветов составляют "цветовой круг" Гете, где гармоничные сочетания располагаются друг напротив друга по диагонали.

1.2.5. Семантическое значение цвета в предметном окружении человека

Без цвета немислим видимый мир. Большую часть познаний об окружающем мире он получает, воспринимая цвет -80% информации из окружающего мира человек получит посредством цветового зрения[16] , который еще на заре цивилизации и до сих пор служит людям и средством информации, и символом, и украшением. На человека постоянно влияет цветовая среда в которой он обитает. Предметное окружение человека складывается из множества компонентов, включающих в себя архитектурное окружение, объекты дизайна, произведения декоративно-прикладного искусства, живописи и др. И цвет как эстетическая категория, несущий основную эмоциональную оценку предметного окружения [64] является важной составляющей каждого из этих компонентов.

«Цвет, действительно, должен переживаться не только зрительно, но психологически и символически», - утверждал И.Иттен [27], рассматривая значение цвета и взаимоотношение между цветовой реальностью и цветовым воздействием, между тем, что воспринимается глазом и тем, что возникает в сознании человека.

Важно подчеркнуть принципиально знаковый характер цвета, то что он представляет собой знаковую конструкцию с собственным, относительно независимым от вещи-цветоносителя комплексом значений [56].

Определение семантического значения цвета в предметном окружении человека является не только теоретической задачей , но и имеет чисто практический утилитарный характер в проектировании колористического строя предметно-пространственной среды окружающей человека. Решение этой задачи позволило бы более точно моделировать «сценарий» жизни человека, его поведение в освоении окружающего пространства, взаимоотношения с объектами предметного окружения.

«Аспекты воздействия цвета могут быть изучены по трем направлениям: - чувственно-оптическому (импрессивному); - психическому (экспрессивному); - интеллектуально-символическому (конструктивному)» - предполагал И.Иттен

[27]. Он находит подтверждение своим выводам изучая культуру древних народов. Так, например, И.Иттен отмечает, что в доколумбовом Перу, в Тиахуанако-стиле цвет носил символический характер, в Паракас-стиле - экспрессивный и в Чиму-стиле ему была присуща импрессионистичность. Однако, автор замечает, что каждый из этих аспектов предполагает наличие в цвете и двух остальных. «Так, символизм без визуальной точности и без психологически-эмоциональной силы окажется скорее всего анемичным, интеллектуальным формализмом. Оптически-чувственное, импрессионистическое действие цвета без его духовного-символической правды и психологической выразительности приведет к банальному имитирующему натурализму, а психологически выразительное действие без конструктивно- символического и оптически-чувственного содержания окажется ограниченной сентиментальной тупостью»[27].

Цвет является чрезвычайно гибкой и сложной категорией художественного сознания, следует всегда учитывать содержательный контекст, в пределах которого происходит использование конкретного цвета. Большинство исследователей А.Г.Устинов [56], Л.Н.Миронова [44], А.В.Ефимов [22], В.Ж.Елизаров [20] и др. сходятся во мнении, что основное отличие цвета, используемого в качестве знака, от знаков другого рода заключается в его полисемантической, т.е. способности принимать на себя множество значений. Причем сообщение, которое содержит в себе цвет, характеризуется различными признаками[44]: областью распространения, общепонятностью, длительностью существования, направленностью в системе «художник-вещь-зритель», масштабностью, отношениями связи между знаком и смыслом и др.

На основе этих признаков Л.Н. Мироновой [44] была предложена классификация типологии семантики цвета.

В качестве высшего типа автором принят символ. Цветовые символы — это наиболее распространенные, общепонятные и устойчивые значения цвета, имеющие большей части древнее происхождение и связанные с крупномасштабными социальными явлениями или с общепризнанными жизненными ценно-

стями. Так, например, синий цвет с древнейших времен и до наших дней обозначает небо (т. е. нечто божественное), тьму (т. е. силы зла и угасания), воду (т. е. животворящее начало), холод. Символические значения цвета бывают, - как правило, межкультурными, они понятны всем народам и во все времена, так как основываются на ассоциациях с явлениями природы и постоянно подкрепляются жизненными наблюдениями человека.

Более низкими по значению и менее масштабными являются цветовые аллегории и метафоры. Они функционируют в сравнительно узких пределах национальных культур, возникают в новое или новейшее время и существуют сравнительно недолго. Примеры таких метафор: синий понедельник, голубая (или розовая) рецензия, черный юмор, белый билет, желтая пресса и т. д. Все это — поэтические фигуры, реализующие содержательную сущность цвета. В живописи, даже самой натуральной, цвет фактически никогда не копируется с натуры. Как правило, он представляет своего рода метафору, т. е. приписывает вещам те качества, которых они в действительности не имеют. Так возникают синий лес, золотые березы, изумрудная трава, медовые и шоколадные человеческие тела, пылающие лица... Живописец поэтизирует природный цвет, приписывает не свойственные ему качества и тем самым создает метафору. В материальной культуре «цветовая метафора» коренным образом меняет смысл вещи. Например, роялю присущ черный цвет, поэтому белый рояль воспринимается как вещь особая, знак высшего благородства и утонченности. Таким же особым смыслом отмечены, например, зеленая гвоздика О. Уайльда, желтая кофта Маяковского, «Голубая роза» русских кубофутуристов.

Следующим по масштабности семантическим типом является образ. Образы — это плод индивидуального творчества отдельного художника. Жизненная среда таких индивидуальных образов — произведение, в котором они возникли, и сфера их влияния зависит от качеств этого произведения, от широты его влияния и времени жизни. Образ — продукт микрокультуры. Однако меткие и яркие образы выходят за границы произведения и живут второй и третьей жиз-

нюю в памяти носителей культуры. Их повторяют, цитируют, перефразируют, исследуют. Таковы, например, гениальные цветовые образы Гоголя, Достоевского, Бунина, Пришвина, Паустовского, Уайльда, О. Генри, Сэлинджера, Абэ Кобо.

Наконец, к самой низкой семантической модификации цвета следует отнести знак. Обычно цветовые знаки-эмблемы применяются в геральдике, форменной одежде, в атрибутах власти и происхождения, указателях профессии, чина, должности, а также в системах визуальных коммуникаций. Смысл цветовых знаков связан с определенной договоренностью и понятен только тем, кто приобщен к договору, но он все же сохраняет связь с архетипической основой цветовой семантики. Например, красный лампас или красная подкладка на генеральской одежде — это условный знак, но трудно представить себе, чтобы он мог быть заменен, например, телесным или «банановым».

Колористический образ предметно-пространственной среды находится под воздействием тенденций кино и телевидения (а сейчас и под воздействием глобальной компьютерной сети - интернет), а также других областей искусства, науки и техники. Поэтому изучение роли цвета требует, с одной стороны, исторического подхода, с другой - учета специфики художественного мышления нации на разных этапах ее развития, включая и современность[46].

Таким образом, цвет в предметной среде имеет знаковый характер, он может нести различные значения: цвет - символ (как духовное порождение всего человечества), цвет - аллегория и метафора (как духовное порождение данного народа или социальной группы), цвет - образ (как результат индивидуального творчества художника), цвет - знак (как условное кодирование). Однако применительно к профессиональной деятельности архитектора-дизайнера мы можем говорить лишь в-первую очередь о «цвете-образе» и «цвете-знаке». Эти семантические значения и опираются в некоторых случаях на высшие значения - символы - как например, в средневековой геральдике или используемых в современном течении «постмодернизм» - аллегии и метафоры. Это связано с отмеченной выше полисемантической природой цвета - т.е. его способностью принимать на себя

и передавать не только конкретные значения, но и значения отвлеченные, относящиеся к духовной сфере, эмоционально окрашенные.

1.2.6. Философские представления о цвете и цветопредпочтения как внутренняя движущая сила цветовой культуры

В природе нет окрашенных объектов и нет ни одного оттенка, не вызывающего эмоционального отклика. Однако этот факт редко доходит до нашего сознания. Еще в меньшей степени это способно стать сознательным переживанием цвета как неотъемлемого и поэтому одного из важнейших компонентов нашего существования.

В эпоху античности и средневековье уже были значительные успехи в области использования цвета. Объясняется это главным образом тонким чувством цвета. О природе же цвета в те времена и характерными чертами философского умонастроения является удивление и сомнение. Удивление в том, что цвет вообще существует, бытийствует, наличествует как таковой, и сомнение в том, что общепринятое и традиционное понимание цвета является достаточно глубоким для целостного осмысления этого удивительного феномена. Еще Аристотель, анализируя научное (а, в его понимании, по сути, философское) познание, усматривал его источник в „изумлении“, т. е. в том, что что-либо представляется нам незнакомым, странным, непонятным. «Initium philosophiae est admiratio», – гласит древняя мудрость. Удивиться, изумиться и «задержаться» на вопросе «что есть цвет?», превратив его в предмет рефлексии – начальное звено в философском анализе феномена цвета.

Действительно, уже при первом приближении мы обнаруживаем исключительную значимость и уникальность феномена цвета для бытия человека в мире. Мир – это цвет и все, что мы видим, мы видим при помощи цвета и благодаря цвету. Цвет может быть понят как „место, где сходятся наш мозг и универсум“, – цитирует Сезанна французский философ М. Мерло-Понти.

Цвет – это первое, с чем сталкивается наше зрение при восприятии мира. Согласно И.В. Гёте[27], мир представлен нам первоначально в качестве цветowych плоскостей, из которых наш глаз вычленяет формы предметов. Такое представление не расходится с современными представлениями об этапах процесса восприятия. Согласно А.Д. Логвиненко, наиболее общим определением проксимального стимула можно считать световой поток, попадающий в глаз наблюдателя и несущий информацию о физических объектах. На самом деле этот поток не световой, а цветовой, поскольку «свет» в точном смысле слова невидим – это абстрактный теоретический конструкт и, как таковой, не доступен восприятию. Зрением человек способен воспринять только цвета и не может видеть свет иначе, чем в форме цветов; цвет есть единственная форма восприятия света человеческим глазом. Таким образом, цвет – это фундаментальный феномен бытия, непосредственно доступный нашему зрению. мелись лишь смутные представления.

Философы, культурологи, художники, деятели искусства именно в античности, в Средневековье и на рубеже XIX-XX вв. осуществляли последовательную разработку софийного подхода к пониманию цвета и света (как условия его видимости).

Рассмотрим феномен цвета в софийном осмыслении. Софийное понимание философии, согласно Пифагору, означает любомудрие («филия» — любовь, «софия» — мудрость), духовное осмысление абсолютного знания, доступное только Богу. Софийное толкование цвета в период античности раскрывается в трудах философов с эстетических позиций, рассматривается через центральные понятия античной эстетики «красота» и «прекрасное». Одним из важных моментов в понимании философии Платона является включение Красоты в Абсолют Истины. Тем самым было расширено понимание прекрасного и сформированы новые критерии для осмысления феномена цвета. С позиции софийного подхода утверждается непознаваемость до конца феномена цвета как проявления Божественного. Очень важный момент в философии у Платона заключается в том, что для

него философия не только логическое рассуждение, но и некое мысленное художество. Это направление в осмыслении феномена цвета будет разрабатываться в Средние века схоластами.

В период Средневековья христианство ориентировало человека на духовные преобразования, стимулировало стремление к самосовершенствованию, приближению к религиозным идеалам. Это способствовало развитию приоритета духовности. Софийный подход к феномену цвета раскрывается через созерцание. Благодаря работам Псевдо-Дионисия Ареопагита и Августина Блаженного в контекст рассмотрения феномена цвета вошла неоплатоническая метафизика света.

В контексте софийного толкования цвета в Средневековье философами рассматривается анагогический метод. Начало формирования этого метода можно найти в теории иллюминации Августина Блаженного. Он ставит Богооткровенную истину в основу рационального познания. Путь познания истины — это Откровение Бога, а лишь затем идёт рациональный этап познания. Цвет входит в один из побудительных мотивов «уверования» — Божественное созерцание. «Божественное обещание иметь возможность созерцать Бога своей веры и в этом созерцании находить вечное блаженство; отсюда, уже в этой жизни, исследовать таинства Откровения с помощью естественного света разума» [25].

Это постепенное познание истинного света существует наряду с идеей условной осуществимости богопознания посредством построения иерархии аналогий. Августин различает два рода света: сотворённый и несотворённый. Несотворённый - это божественный свет. Сотворённый свет делится на три вида:

- 1) видимый свет;
- 2) свет души, осуществляющий чувственное восприятие материального мира;
- 3) умственный, духовный свет разума.

Видимый свет лежит в основе зрительного восприятия, но для восприятия Бога этого недостаточно, для этого необходим свет, исходящий из души воспринимающего объект. Согласно Августину Блаженному, для постижения Бога человек нуждается в божественной иллюминации. Он был твёрдо убеждён, что ум,

дабы войти в сферу вечной истины, нуждается в особой божественной активности [32].

Таким образом, Августин рассматривая феномен цвета в контексте искусства, отдает приоритет цвету в продвижении человека от природы к Богу, от земного к небесному, от частных вещей к общим идеям и понятиям [10].

Софийное понимание феномена цвета сформулированное Фомой Аквинским, также рассматривается как эстетическая характеристика прекрасного. Фома Аквинский систематизирует «прекрасное» и выявляет необходимые условия для его осуществления: целостность (или совершенство), ясность. Цвет лежит в основе нахождения пути к обретению знания, так как в этом процессе участвует не только интеллект, но и восприятие. Поскольку интеллект изначально пассивен, его необходимо дополнить чувственным восприятием, непосредственным осознанием окружающего мира. Фома Аквинский отдает предпочтение чистым, насыщенным цветам, так как они более полно отражают понятия ясности и чистоты[63].

Св. Бонавентура внёс вклад в разработку софийного метода через продолжение линии гелиморфизма Аристотеля и метода рассмотрения света как субстанциальной формы тел. Для него свет является началом всякой красоты, поэтому через него создаётся многообразие различных оттенков цветов и различных световых явлений в природе. Свет он рассматривает в трёх аспектах: сияние - причина всякого движения, свет- обладающий «святящимся» бытием и передвигается в пространстве прозрачными телами, цвет и сияние, как отражение от тёмного. Он как философ-францисканец заострял внимание на метафизической реальности сущности света, видел в нём проявление Бога и Небесного Царствия[63].

Таким образом, феномен цвета в софийном понимании рассматривался философами Средневековья как способ познания непознанного через примат красоты и созерцания. Были разработаны подходы и методы «просветления», выявлена динамическая природа цвета как способа выхода восприятия человека на другой уровень.

Если естественные науки развиваются путем «приращивания» знания и новых истин к уже существующим и открытым, то философия, так же как и искусство, развивается, по выражению Гегеля, «как зрелище всегда возобновляющихся изменений целого» [10].

В отличие от науки, философия и искусство постоянно возвращаются к казалось бы давно решенным проблемам. Так и феномен цвета с софийных позиций вновь наиболее полно раскрывается на рубеже XIX - XX веков в работах русских философов. Понимание цвета входит в квинтэссенцию изысканий этих мыслителей как элемент идеи духовно-нравственного и спасительно-преобразующего начала. В работах по философии религиозного искусства В.С. Соловьева, Е.Н., Трубецкого, Н.О. Лосского и П.А. Флоренского обозначен новый подход к софийному пониманию цвета на примере древнерусской религиозной живописи. Напрямую посвящены теме нашего исследования такие работы как «Красота в природе», «Общий смысл искусства» В. С. Соловьева, «Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи», «Два мира в древнерусской иконописи» Е.Н. Трубецкого, «Иконостас», «Молельные иконы преподобного Сергия», «Небесные знамена (Размышления о символике цвета)» П.А. Флоренского, «Мир как органическое целое», «Мир как осуществление красоты», «Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция» Н.О. Лосского [38]. В этих трудах каждый из философов по-своему расставляет акценты в общем русле софийного осмысления цвета. Их теории неоднозначны и не однородны в религиозно-эстетической трактовке роли и понимания цвета.

Раскрытие софийного толкования цвета рассматривается Соловьевым с эсхатологических позиций. Он анализирует феномен цвета в контексте двух классических проблем - проблемы красоты и искусства. В работах философа проблема света и цвета в его эстетической разработке духовного предназначения искусства стала той основой, на которой базировалось эстетическое сознание почти всех представителей русской религиозной философии XX века.

В.С. Соловьев мыслит цвет и свет связующим звеном в установлении глубинных органических отношений между Богом, человеком и природой. Философ отмечает: «Лишь в свете вещество освобождается от своей косности и непроницаемости, и таким образом видимый мир впервые расчленяется на две противоположные полярности» [53]. Материя становится носителем красоты через светоносное начало, которое «ее сперва поверхность озаряет, а затем внутренне проникает, животворит и организует» [53].

Духовное предназначение искусства реализуется по мнению В. С. Соловьева в трех фундаментальных способностях: обнаружение, выявление и выражение смысла в материальной, внутри себя бессмысленной жизни; преобразование материальной жизни, ее очеловечивание (одухотворение). Поэтому философ для объяснения форм связи и взаимодействия актуального и потенциального бытия в искусстве, идеального и реального, вводит понятие «антиципации» (предварения) совершенной красоты и совершенного бытия. Понимаемая таким образом антиципация в искусстве свидетельствует о том, что искусство не может быть пустой забавой, оно есть дело «важное и назидательное», но не в смысле дидактической проповеди, а в смысле вдохновенного пророчества.

Конкретизируя идеи об антиципации, Соловьев выделяет и анализирует три вида художественной антиципации: прямая или магическая, косвенная через усиление (потенцирование), косвенная через отражение. Первый ее вид характеризуется тем, что здесь происходит подчас в мистической, иррациональной форме непосредственное совпадение «глубочайшего внутреннего состояния», связывавшего нас с подлинной сущностью вещей и с нездешним миром, «с бытием всего сущего» с содержанием, выраженным в искусстве. Философ считает, что непосредственная антиципация возможна только в музыке и отчасти в лирической поэзии, ибо в этих видах искусства идея, «внутреннее состояние» менее всего отягощены всякими условностями и материальными ограничениями. В дальнейшем эта идея реализуется в манифестах и работах художников-авангардистов, которые освободят живопись от всего материального и освободят цвет

от всякой условности. Таким образом, будет реализована идея В.С. Соловьева прямой антиципации феномена цвета.

Косвенная антиципация (потенцирование) отличается тем, что здесь «внутренний, существенный и вечный смысл жизни», скрытый в частных случайных явлениях природной и человеческой действительности, открывается художнику через воспроизведение этих явлений «в сосредоточенном, очищенном, идеализированном виде». Так идеализация проявляется в архитектуре, скульптуре, живописи, отделяющих телесную красоту от плотской, воспроизводящих идеальную сторону «сложных явлений внешней природы, очищая их от всех материальных случайностей» [53].

Е.Н. Трубецкой анализирует феномен цвета в цикле статей о древнерусской иконописи. В поисках идеала красоты Трубецкой придает цвету функцию отражения трансцендентального, сущности Божественного. Он рассматривает цвет как категорию красоты, способную через созерцание преобразить душу человека. Трубецкой четко определяет знаково-символическое значение цвета в религиозном искусстве, говорит о необходимости различать сциентистскую трактовку используемых в палитре художника цветов и «палитру» иконописца. Как главную и важнейшую функцию цвета Е. Н. Трубецкой определяет трансцендентальную знаковую роль оттенков цвета.

В философских работах Н.О. Лосского «Мир как осуществление красоты» феномен цвета рассматривается как ценностная категория. Начиная свое произведение словами: «Красота есть ценность» он определяет свое отношение и к феномену цвета как к категории идеала красоты. Н.О. Лосский поясняет: «Красота всегда есть духовное или душевное бытие, чувственно воплощенное, т. е. неразрывно спаянное с телесной жизнью» [38]. Мировой смысл открывается через усмотрение, переживание или хотя бы намеки на связь мира с Богом. Н.О. Лосский говорит о красоте Божественной, которую можно узреть «глазами души», которая представлена «имагинативными» видениями, в которых чувственные качества даны человеческой душе как бы изнутри ее самой». В то же время он

утверждает, что «сенсорные» видения даны как ощущения извне. «В этом аспекте теории мы видим параллели с взглядами Гегеля, который говорит, что высшая задача искусства, наряду с религией и философией, состоит в том, чтобы выражать Божественное в конкретном чувственном явлении» [38]. Новизна трактовки феномена цвета у Н.О. Лосского заключается в том, что он включает его в качестве имманентного признака в пьедестал красоты, в идеал прекрасного.

Другой аспект в понимании феномена цвета мы можем найти в трактовке П. А. Флоренским космоса как абсолюта. Он рассуждает о всеединстве Софии и космоса. «Мифологема Софии рассматривается у П.А. Флоренского не только как философская, но и как иконографическая сущность. Говоря об изобразительных символах, П.А. Флоренский определяет их как эмблемы и одновременно как «некоторые мистические реальности: они ведь - не голые значки иного мира, не алгебраические формулы мира духовного, но также - деяния и картина мира реальности» [53]. П. А. Флоренский не был одинок в своей интерпретации цвета в иконописи. Рассматривая ценность цвета с позиции средневекового мировосприятия как «узрение истинного прообраза вещи», созидание иной реальности, он выделяет две точки рассмотрения истории культуры: созерцательно-творческую и хищнически-механическую, как замечает В. В. Бычков. Первый тип - «укоренен в духовных, глубинных основаниях бытия, проявляет себя в иррациональном опыте; второй - более обращен к материальному миру, к земной жизни людей; он опирается на разумное мышление, рациональные схемы и построения» [53].

Требованиями унифицирования единства, стремлениями гармонизировать жизнь красотой проникнуты религиозно-философские осмысления феномена цвета у русских мыслителей. Таким образом, в трудах русских религиозных философов Е. Н. Трубецкого, Н.О. Лосского и П. А. Флоренского рубежа XIX - XX вв. цвет выполняет ряд функций в формировании идеала красоты. Это функции носителя Божественного, функции пути к «мирочувствию». Различные методы, трактовки, подходы к осмыслению феномена цвета через работы русских философов выступали как основания для разработки концепции будущего русского

авангарда, для новых цветовых исканий в теоретических трудах таких художников К.С. Малевич, В.А. Фаворский, В.В. Кандинский, П.Н. Филонов и других теоретиков авангарда.

С позиции софийного подхода утверждается непознаваемость до конца феномена цвета. В период античности формируется общий структурный подход к осмыслению духовной сущности цвета как части абсолюта. Возможные границы приближения к абсолютному знанию о цвете как проявлению Божественного определяются степенью просветленности, продвижением по пути приближения к непознаваемому.

В Средневековье цвет становится проводником сверхчувственной идеи в материальных образах, способом умопостижения Бога. Разрабатываются два направления: анагогический подход (сошествие благодати через созерцание света и цвета); божественной иллюминации от земного к небесному. Свет и цвет понимаются как медиаторы между двумя уровнями бытия, промежуточные субстанции.

В начале XX века софийное осмысление феномена цвета переходит в новый этап возрождения духовности через идеи неоплатоническо-христианской эстетики. Характерны темы в изучении и осмыслении феномена цвета как пути просветления, прозрения, познания сверхчувственного, интуитивного, мировой энергии, категории времени и пространства, динамики, первоэлемента.

Софийный подход находит отражение не только в теориях философов, но и в зарождении новых направлений в искусстве.

1.3. Эмоционально-психофизиологическая функция цвета

«Цвет сам по себе что-то выражает — от этого нельзя отказываться. Это надо использовать». Винсент Ван Гог.

Термин психология цвета, как предлагает Ван Вагнер (2009) имеет тенденцию относиться к ряду когнитивных и поведенческих реакций и ассоциаций, связанных с конкретными цветами.

Исторически то, что часто называют психологией цвета, на самом деле является символикой цвета, то есть сознательными ассоциациями. Например, зеленый - это священный цвет во всем исламе, являющийся цветом одежды Пророка. Фиолетовый цвет ассоциируется с аристократией по той простой причине, что это был чрезвычайно дорогой краситель и только королевская семья могла себе это позволить. Красный - цвет крови и имеет ассоциацию с войной. Эти ассоциации часто совпадают с психологией цвета, но зачастую это не одно и то же.

Цвет играет очень важную роль в нашей жизни, мы постоянно окружены им во многих его проявлениях. Он способен вызывать внутренние чувства, воспоминания, вдохновлять, балансировать и исцелять три уровня нашего бытия, тело, разум и дух (Уилс, 2013). В большинстве популярных источников цветовые ассоциации и цветовые значения часто упоминаются в сочетании с рядом психологических реакций на цвет, включая предпочтения и когнитивные суждения; и это в свою очередь часто сопровождается биологическими и поведенческими реакциями на цвет. К примеру, Ван Вагнер приводит следующие описания цветов: **-Красный** - яркий, теплый цвет, вызывающий сильные эмоции. Красный также считается интенсивным или даже агрессивным цветом, который создает чувство возбуждения или интенсивности.

-Синий напоминает о чувствах спокойствия или безмятежности. Его часто называют мирным, спокойным, безопасным и упорядоченным. Синий также может вызывать чувство грусти или отчужденности. Синий часто используется для интерьера офисов, потому что исследования показали, что люди более продуктивны в синих комнатах.

-Зелёный успокаивает, веселит и оздоравливает. Считается, что зеленый цвет снимает стресс и помогает в исцелении. Зеленый долгое время был символом плодородия.

Источники информации в популярной культуре склонны предполагать, что существует неопровержимая причинно-следственная связь между цветом и реакцией человека. Кроме того, большинство источников подразумевают, что

связь между цветом и реакцией человека является универсальной независимо от индивидуальных или культурных различий.

Основанная на индуистских писаниях, известных как Упанишады, датируемые первым тысячелетием до нашей эры приводит теорию цветовой чакры, о том, что цвет связан с каждой из семи чакр, и эти цвета связаны с функциями тела и дисфункциями в каждой области чакры, или по-другому - энергетических полей.

Знаменитый психолог и психиатр В.М. Бехтерев говорил: «Умело подобранная гамма цветов способна благотворнее воздействовать на нервную систему, чем иные микстуры». Еще с древности врачи применяли цветотерапию для лечения ветряной оспы, скарлатины, кори, анемии у детей, убеждаясь в том, какое немаловажное значение оказывают цвета на здоровье человека и его психику.

Психологи заинтересовались изучением цветовосприятия человека, когда было доказано, что на выбор продуктов влияет цвет упаковки. В результате проведенных экспериментов было определено, что чем необычней и контрастней сочетание цветов в логотипе той или иной компании, тем больше он будет узнаваем, тем больше ассоциаций будет возникать у человека.

Также в результате многочисленных исследований психологами было доказано, что каждый оттенок оказывает одно и то же действие на любой живой организм, что именно цвет влияет на эмоциональный настрой и управляет организмом. Советскими учеными Г.Г. Воробьевым и В.В. Налимовым в 80-х годах была разработана уникальная психодиагностическая методика, которая позволила в результате ранжирования цветовой гаммы определить возраст человека, его профессиональные ориентации, хобби, семейное положение, сделать выводы о жизни человека.

Изучение предпочтений в выборе цвета у человека позволило дать характеристику наиболее часто встречающимся в нашей жизни цветам: Красный, прежде всего, ассоциируется с огнём и кровью. Может символизировать радость, красоту, любовь и полноту жизни или вражду, месть, войну. Людям присущи

оптимизм, отвага, смелость; обычно они открыты и жизнелюбивы, властны, вспыльчивы и общительны. Синий цвет отражает психологическую потребность в спокойствии, в покое, расслабленности и чистоте. Любителям синего присущи честность и бескорыстность, уверенность в себе, решительность и целеустремленность. Зелёный традиционно цвет жизни, природы, гармонии. Он символизирует безграничную энергию, устойчивость, упорство, благородство характера, правдивость и объективность. Желтый цвет радостный и яркий, он олицетворяет тепло и непринужденность, а также интеллект, гибкость ума и терпимость к окружающим. Выбор желтого цвета человеком символизирует ловкость, оригинальность склада ума, уверенность в себе, честность, справедливость. Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод: цвет гармонизирует человека и мобилизует его ресурсы; оказывает психофизиологическое воздействие; отражает чувства человека, его эмоции, ощущения; подсознательно влияет на наш выбор.

1.3.1 Психофизиологические особенности восприятия цвета

Из всего комплекса вопросов, составляющих сложную проблему формирования цветового образа, для дизайнеров особенно актуальны вопросы психофизиологического воздействия цвета - то есть физиологических реакций человека на цвет и цветовых ассоциациях. Ведь любой объект дизайна, имеющий, как правило, непосредственный тактильный контакт с человеком - создает цветовую среду, так или иначе формирующую душевное состояние человека, влияющую на строй его мыслей и уровень работоспособности.

«Восприятие цвета, в противоположность к его физико-математической реальности, является реальностью психофизиологической. Психофизиологическая реальность цвета и есть именно то, что я называю цветовым воздействием» [27].

Общее впечатление от цветовой среды определяется не столько объективными колориметрически измеримыми характеристиками, сколько особенностями ее зрительного восприятия. Цветовые ощущения отражают одно из объективных физических свойств как пространственного окружения человека, так и предметов насыщающих это пространство. «Человек воспринимает не цвета и не игру

света и тени, а определенные предметы, воспринимая их как сумму различных ощущений »[54].

Для объектов дизайна это особенно актуально, так как они имеют непосредственный тактильный контакт с человеком, вызывая у него наиболее яркие эмоции. Но чувство, эмоциональный тон цветового ощущения - это субъективное переживание, личное отношение к данному цвету или сочетаниям цветов. Сила воздействия одного цвета на разных людей неодинакова, она зависит от настроения, характера, восприимчивости и многих других субъективных факторов.

Методы исследования воздействия цвета на человека в архитектуре и дизайне крайне разнообразны, что объясняется многоаспектностью и разнохарактерностью связей человека с цветовой средой. Это требует применения различных психофизиологических и нейрофизиологических методов для исследования функций нервно-мышечного аппарата, зрительного анализатора и центральной нервной системы человека под воздействием цвета. Среди экспериментальных методов изучения влияния цветового воздействия на человека - динамометрия и эргография, корректурные пробы и информационный анализ, электроэнцефалография и регистрация кожно-гальванической реакции и т.п. [47].

Однако несмотря на субъективный характер цветовосприятия, многочисленные отечественные и зарубежные исследования показывают, что одни и те же цвета и сочетания цветов вызывают у людей аналогичные или близкие эмоциональные реакции. Причем, они воздействуют на человеческий организм не только физиологически (непосредственные реакции, моторика, пульс, общее состояние и т.п.), но и психологически - на личность (настроение, эмоциональное состояние, возбуждение определенных потребностей и интересов, разные предметно-чувственные ассоциации и воспоминания из прошлого опыта). Эти воздействия проявляются типологически одинаково или приблизительно аналогично у людей различного темперамента, эмоционального склада, характера, хотя степень воздействия может быть разной [30].

Г.Фрилинг и К.Ауэр приводят в своей книге «Человек-цвет-пространство» [57] психологический цветовой ключ-таблицу, включающую 18 цветов и их основных сочетаний с характеристиками восприятия каждого цвета человеком, воздействия на его мысли, чувства, желания.

Подобные абсолютизированные характеристики, навсегда закрепленные за цветами как их неотъемлемые свойства, находим в работах Гете, Рунге, Кандинского, Иттена и других зарубежных исследователей XIX века до последнего времени.

В работах отечественных авторов, напротив, подчеркивается крайне условный, относительный и субъективный характер таких определений. Однако принимается во внимание то общее в восприятиях, основанное на физиологическом воздействии цвета, что отмечается различными исследованиями, как нечто достаточно реальное в силу взаимодействия цвета с конкретными условиями его восприятия.

По мнению П.Десомбр (Франция) [19] существуют объективные критерии, полагаясь на которые мы можем избежать произвольных оценок и ошибок, при учете психофизиологических особенностей восприятия цвета:

1. Цвет и свет образуют нерасторжимое единство, и это наилучший контраст, к которому следует стремиться, особенно на уровне рабочего места, с целью избежать визуальной утомляемости.
2. Глаз не воспринимает все цвета с одинаковой скоростью, поэтому желтый, оранжевый и красный - это цвета безопасности: их мы видим быстрее, чем синий или зеленый.
3. Темные цвета визуально уменьшают, а светлые увеличивают. Это правило поможет модифицировать восприятие объекта.
4. Цвета могут воздействовать на наше тело. Существуют холодные и теплые цвета, стимулирующие и успокаивающие цвета.
5. Цвета воздействуют на наше сознание и представляют собой более или менее осознанные символы.

6. Цвета, окружающие нас, никогда не являются изолированными. Они всегда связаны с другими цветами, и с ними вместе создают общее впечатление, хроматическую гармонию.

Абстрактный, изолированный цвет существует прежде всего в нашей памяти, представлений [26], так как, начиная с глубокой древности, в сознании людей с каждым из цветов связывался определенный мир идей и образов. Приписываемое цветам психофизиологическое влияние связывается не с каким-то отдельным, конкретным цветом, а с группой цветов, объединенных родовым названием, как, например, красный, синий, зеленый и т.д.

Всякий отдельно взятый цвет или сочетание цветов, несмотря на его физиологическое действие, может восприниматься человеком различно в зависимости от культурно-исторического контекста, от пространственного расположения цветового пятна, его формы и фактуры, от настроенности и культурного уровня зрителей, их эмоционального состояния. Поэтому, при колористическом формировании объекта дизайна, опираясь на психофизиологическое воздействие цвета, необходимо в первую очередь учитывать средовые и субъективные факторы.

1.3.2 Цвет как фактор психофизиологического комфорта среды

Под зрительным комфортом цветовой среды понимается свойство среды обеспечивать ее информативность с минимальным утомлением в течении определенного промежутка времени. Показатель комфорта представляет временную функцию, характеризующую работоспособностью, утомлением, качеством работы, психоэмоциональным и физическим состоянием человека. Показатель зрительной информативности служит необходимым условием зрительной работы человека, а показатель комфорта - достаточным условием, определяющим возможность оптимизации этой деятельности [12].

Для обеспечения оптимальных условий функционирования органа зрения воспринимающего² следует придерживаться определенной системы отношения яркостей. Для объектов находящихся в нижней зоне восприятия рекомендуется

использовать относительно темное цветовое решение ($p=0,4-0,3$), в средней зоне светлее ($p=0,5-0,7$) и в верхней - самое светлое ($p=0,8-0,9$). Цветовое решение предмета зависит от конкретных условий применения,

И.Иттен описывает в своей книге «Искусство цвета»[27], интересный эксперимент проведенный на званном ужине. При освещении красным светом мясо на тарелках окрасилось нежно-розовым цветом и казалось аппетитным и свежим, но шпинат стал совершенно черным, а картофель ярко-красным. При освещении синим цветом - жаркое приняло гнилостный оттенок, а картофель словно заплесневел. Все приглашенные сразу потеряли аппетит. Но когда в дополнение ко всему этому хозяин включил желтый свет, превратив красное вино в постное масло, а гостей в живые трупы.

Так, например, исследование Nakshian в 1964 г. подтвердило подтверждение в поддержку допущения Yoldstein о том, что красное окружение ухудшает, а зеленое облегчает некоторые моторные действия и способности суждения. Caldwell и Jones (1985) нашли различия в правильности счета при красном, синем и белом освещении.[50] уточняющих функциональные и другие требования к предмету. Цветовое решение предмета зависит от конкретных условий применения, уточняющих функциональные и другие требования к предмету. Эта система наиболее привычна для человеческого глаза, так как она опирается на природное соотношение яркостей[42].

Технологические источники света несут функцию дополнительного освещения производственной среды и характеризуются локальностью действия. Они не столько освещают, сколько подсвечивают отдельные зоны среды. Поэтому цветность от них и вызываемые ими цветовые искажения воспринимаются в условиях адаптации к общему естественному или искусственному освещению. Анализ влияния технологических источников света, проведенный Константиновым В.Ф.[31] подтверждает необходимости их учета при цветовом проектировании производственной среды, для улучшения условий безопасности и ориентации на производстве.

Цветовое решение предмета зависит от роли, места и значения предмета в общем технологическом процессе. Более важные предметы в организации функционального процесса, а также требующие по различным причинам большей фиксации на них внимания (например объект на который прилагается труд человека) могут быть выделены цветом. Светлые объекты лучше различимы на темном фоне, а темные - на светлом. В производственных зданиях яркостный контраст между объектом и фоном регламентируется общими и отраслевыми санитарно-гигиеническими требованиями. Цвет фона для хроматических объектов выбирается обычно контрастным к цвету объекта, но может быть также ахроматическим соответствующей яркости.

Решение цветовой схемы окружения в плавильных отделениях литейных цехов КамАЗа в теплой гамме (вместо холодной на ВАЗе) обеспечило нормируемые хроматические контрасты между поверхностями рабочей зоны и окружения при периодической подсветке интерьера светом расплавленного металла[33].

Если глаз вынужден долго фиксировать какой-либо объект, следует дать ему возможность отдохнуть на контрастирующем цветовом пятне. Если рабочий объект лишен хроматических цветов (напр. черная печать на белой бумаге) следует вводить цветные пятна в окружение.

Определяющим фактором при выборе цветов поверхностей технологического оборудования Ульяновского авиапромышленного комплекса [34], являлся цвет объекта испытания или обрабатываемого материала. Так, например, серебристо-серый цвет объекта испытаний с зеленовато-желтыми участками (защитное покрытие) принят за основу при определении цветового решения силового портала, силовой эстакады, стапеля и другого оборудования в зале статических испытаний. Голубой, серо- голубой, светло-бирюзовые цвета оборудования создают в рабочей зоне необходимый цветовой контраст, способствующий зрительной оптимизации труда.

Полный ахроматизм так же утомителен для глаза, как чрезмерная насыщенность цвета или пестрота. Исходя из условий физиологического комфорта

следует выбирать некоторое оптимально разумное для данного конкретного объекта количество цвета, помня, что утомляющее действие цвета зависит главным образом от насыщенности пятна и его угловых размеров. Утомляющее воздействие оказывает также большой контраст - и хроматический, и яркостный.

Выводы к 1 главе

Цвет в предметной среде имеет знаковый характер, он может нести различные значения: цвет - символ (как духовное порождение всего человечества), цвет - аллегория и метафора (как духовное порождение данного народа или социальной группы), цвет - образ (как результат индивидуального творчества художника), цвет - знак (как условное кодирование).

Цветовая культура общества имеет выражение в характере предпочтительных цветовых контрастов и цветовых сочетаний в цветовой среде, субъективные предпочтения и мода вносят современность в характер их профессиональной интерпретации в цветовой среде. Основным носителем цветовой культуры в современной цветовой среде, наряду с самодеятельной «народной» колористической деятельностью, является дизайнер и осуществляющий своей деятельностью взаимодействие между традицией и новаторством в колористической организации предметного окружения человека.

Деятельность дизайнера относится, прежде всего, к последним двум уровням: "цвет-образ" и "цвет-знак". При этом семантика колористического формообразования в архитектурно-дизайнерском проектировании может опираться и на более высокие семантические уровни (геральдика средневековья, аллегии и метафоры "постмодернизма"). Эти семантические значения цвета могут быть правильно усвоены и расшифрованы целевой аудиторией при условии соответствия их субъективных предпочтений и общей цветовой культуре общества.

Используя исследования в области влияния индивидуальных свойств человека на восприятие цвета (возраст, пол, образовательный уровень, род деятельности, особенности нервно-психического склада субъекта, субъективное воспри-

ятие цвета;), можем констатировать что субъективные цветопредпочтения в формировании цветовой среды проявляются двояко: через деятельность дизайнера, архитектора, художника, в творчестве которого воплощаются элементы художественной культуры, и через ассоциации зрителя базирующиеся на индивидуальных свойствах личности. Причем, эти индивидуальные особенности необходимо учитывать при определении целевой аудитории при формировании цветовой среды конкретного функционального назначения. С помощью же творчества дизайнера в цветовую среду привносятся элементы профессиональной цветовой культуры и признаки современной художественной культуры - цветовой моды.

ГЛАВА 2. ЦВЕТ В ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОМ ОКРУЖЕНИИ ЧЕЛОВЕКА

2.1 Природно-климатические особенности как фактор формирования цветовой среды.

Формирование колористического окружения человека зависит от природного окружения, фактора влияющего не только непосредственно, но и опосредовано, через структуру города и цветовую культуру, которые в известной степени сами по себе являются продуктами природного воздействия [23].

Цветовое окружение человека на протяжении всей его истории тесным образом связано с природным окружением. Однако в процессе урбанизации произошло резкое изменение визуальной среды. «Все более глубокое погружение человека в искусственное окружение, из которого вытесняются природные компоненты, требует их физического или хотя бы визуального возмещения».[22]. Сохранение целостности цветового окружения человека, цветовых взаимосвязей между его искусственной и естественной составляющими, является одной из первоочередных задач в проектировании цветовой среды.

Глубокий теоретический анализ влияния природно-климатических характеристик региона и учета этих характеристик в своих экспериментальных разработках провели А.В.Ефимов[23.] и В.Ж.Елизаров[20,21] . А.В. Ефимовым были проанализированы значительное количество исследований природных факторов по различным регионам нашей страны и ближнего зарубежья (Рисунок 2.).

Являясь первичной составляющей, природное окружение всегда в истории культуры оказывало влияние на архитектуру, народное творчество данного региона. Формирование национальных особенностей цветовой культуры в значительной степени определялось совокупным геоклиматическим фактором, который отразился на всех областях быта и культуры народа.

Основополагающим фактором при выборе цвета в районах Крайнего Севера России также является световой режим: на широте Норильска темный период длится около четверти сезона, количество пасмурных дней достигает 200,

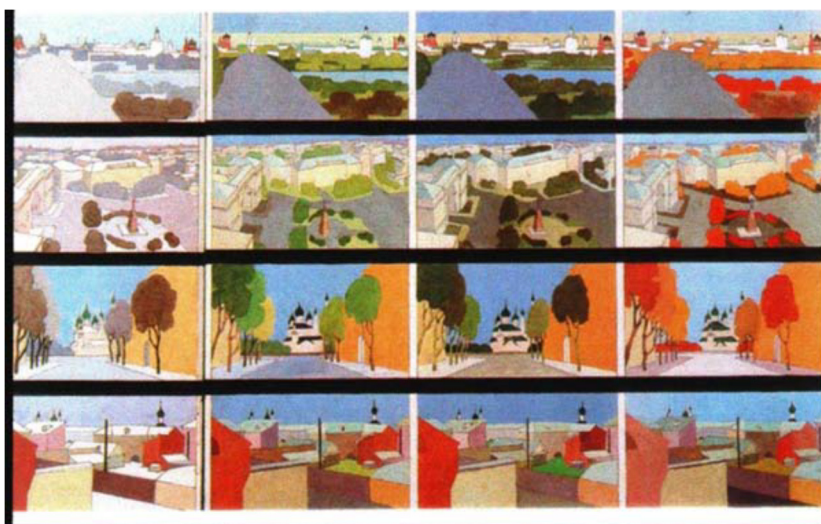


Рисунок 2- Архитектурно-природная цветодинамика города (А.В.Ефимов)

характерно сумеречное освещение. В искусстве народов Севера цветовая символика противопоставлена цветовой скудости окружающей среды.

В исследовании проведенном Н.М.Беляевой, Т.Б. Дозорцевой, Л.П.Юдиной[12] определены статистические границы цветового контраста и насыщенности цвета в градациях «малый», «средний», «большой» для различных климатических зон. В Москве границы групп контрастов определены следующими значениями: «малый» - от 0 до 32 порогов, «средний» - от 32 до 65 и «большой» - свыше 65 порогов. В Норильске, соответственно, «малый» - от 0 до 8 порогов, «средний» - от 8 до 51 и «большой» - свыше 51 порога. Психофизиологическое действие цвета в какой-то степени нейтрализует неблагоприятные природные факторы. Длинно-волновая часть спектра (теплые красные и желтые цвета), характерная для солнца на Севере, из-за его низкого стояния, ассоциируется с солнцем, огнем, теплом, вызывая подъем эмоционального тонуса, контрастирует с холодной гаммой северного ландшафта. Также, при низкой освещенности ухудшается различение цветовых оттенков, поэтому в этом регионе используется цветовой ряд с достаточно высоким коэффициентом отражения.

В Грузии, по исследованию С.Маилова [40], в трактовке традиционных архитектурных форм непосредственное влияние оказали воздействия мягкого субтропического климата. В этих условиях повышалась роль детали и «малой» пластики, тяга к иным средствам воздействия - например, каменной резьбе. В Армении же, при наличии интенсивного солнечного излучения возобладал фактор

сдержанного отношения к декору, насыщению формы пластикой, рельефом и т.д. Зато учитывалась роль цвета сооружения, построенного из туфа различного цвета, сильного воздействия его светотени[40].

Характерные черты климата Прибайкалья (Россия) - продолжительная суровая зима, частые туманы и в то же время большая интенсивность солнечного сияния определили выбор теплой цветовой палитры низкой светлоты и небольшой насыщенности для непосредственного окружения человека и более насыщенной и контрастной полихромией (туман снижает цветовой контраст и насыщенность тона) для искусственного окружения воспринимаемого издалека было установлено А.В.Ефимовым и Елизаровым В.Ж. в предпроектных исследованиях и предложениях по формированию колористики г. Иркутска [23].

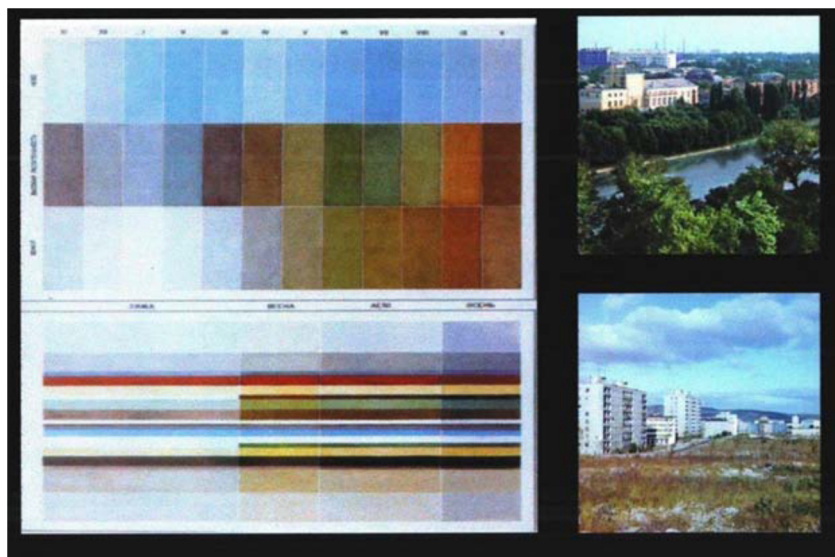


Рисунок 3 - Динамика и структура природного многоцветия
(А.Ефимов, В.Елизаров, Прибайкалье)

Сравнительный анализ, проведенный С.К. Лемешевым [35], 174 архитектурных и 286 объектов из исторического наследия, условно квалифицируемых как дизайнерские, позволил автору выявить следующую интеркультурную общность колористического средообразования: искусственная гамма, т.е. палитра народного творчества детерминируется естественной гаммой - палитрой природного окружения, образуя обратно пропорциональную гармоническую зависимость. В наиболее простых случаях искусственные и естественные гаммы соотносятся как контрастные гармонические пары желтого и синего, оранжевого и

голубого, красного и зеленого. Причем разнообразие искусственной гаммы обратно пропорционально разнообразию естественной. Обратная пропорциональная зависимость палитры народного творчества от цветовой специфики конкретной экологической ниши объясняет ее местную самобытность. Идентичность колористических структур искусственных гамм обнаруживается лишь в сходных природно-климатических условиях.

Природное окружение цвета является основой понимания цвета; эволюция восприятия цвета и реагирования на цвет происходило исключительно в сфере природного окружения. Цветовое зрение человека сформировалось под воздействием определенных природно-климатических факторов, характерных для региона где он проживает. Географические условия среды, по утверждению В.Ж. Елизарова [20], как и главные психофизиологические свойства человеческого восприятия, относительно стабильны и являются долговременными предпосылками для формирования цветового окружения человека.

2.1.1 Пространство как источник цветовой культуры дизайна

Рассматривая сумму приемов, позволяющих применить в практике проектирования «живые» цветовые палитры естественно-живой природы, обратимся к цвету, как качеству и эмоционально-психологическому языку формы. Множество культурно-символических смыслов цвета коррелируется с сущностью музыкального. Живопись, как «непосредственное впечатление действительности», как поэзия, старается создать отражение действительности. По мнению Рудольфа Штайнера, «когда человек создает произведение искусства, он творит из своего представления», «фата-морганы» кажущегося образа. Шопенгауэром, Штайнером, Парацельсом «определены средства, благодаря которым человек может прийти, к определенному рода, освобождению от слепого стремления воли. Одним из этих средств является искусство». «Истинный художник передает прообразы», таким способом, как бы погружается в глубины творящей природы» [61]. Цветовой полигон влияет на зарождение образа окружающей среды, и несет информацию об устройстве мира.

Целью научного исследования является когнитивный отбор стилистических приемов для построения колористической коммуникации объектов дизайна на основе личного впечатления, изучения цветовой палитры естественно-живой природы (Рисунок 4).



Рисунок 4 - Авторская фотофиксация горы «Индюк» на перевале Шаумяна, окрестности г. Туапсе. Работа Кириенко И.П., 2018 г.

Архитектор Рудольф Штайнер, на основе учений Гёте, обнаружил связь между интуитивно-художественным и научным мышлением. Таким образом, при изучении природы могут быть объединены художественное восприятие и научный метод исследования. Посредством применения в учебном проектировании научно-проектного метода «Ключ» (Жердев-Кириенко)[29], разработанного на базе СГУ и ВНИИТЭ в 2010 г., поставлены следующие последовательные задачи:

- Активизировать художественного восприятия методом диалогического коммуникативного воздействия на личность дизайнера – выполнить серию авторских фотографий (Рисунок 4-5).
- Проанализировать колористические особенности ландшафтных и культурно-исторических корней выделенного (избранного) объекта.
- Визуально выделить значимые для данного субъекта формообразующие элементы в контексте выбора ограниченного числа цветового масштаба (Рисунок 6).
- Вычленить цветовые элементы методом абстрагирования.

- Проанализировать художественно-колористические особенности выделенных художественно-образующих элементов (Рисунок 9).
- Сконструировать новую контекстную цветовую целостность.
- Произвести критико-оценочный анализ полученного результата по вариантным показателям [29] (Рисунок 9).



Рисунок 5 - авторская фотофиксация осеннего пейзажа; ландшафтный дизайн «Новой волны» Пита Удольфа как поиск «цветового тела» - инструмента гармоничных сочетаний отдельных цветов и цветовых множеств

Задачи поиска цветовой гармонии опирается на принципы теории цветовой гармонии, характеристику цвета – качественные и количественные определения цвета. К субъективным цветам относятся те, которые определяются в процессе восприятия, т.е. психологически. К ним относится цветовой тон (сходство со спектральными цветами); светлота цвета (большая или меньшая доля света, отражаемого поверхностью данного цвета); насыщенность цвета как степень отличия цвета от ахроматического цвета той же светлоты.

Активная составляющая культуры, цветовая культура раскрывается в аспектах духовной и материальной жизни, основана на психофизиологии восприятия, колористике как сумме знаний о цветовой среде. Вызревают цветовые традиции в определенных географических ареалах, региональных центрах.

К факторам, формирующим цветовую культуру, традиционно относятся природно-климатические, историко-культурные и психологические. Внутренней движущей силой цветовой культуры становятся философские представления о цвете, выражающие цветовые предпочтения



Рисунок 6 - Эко-граффити. Материал-мох, плющ

Исторически, философское понимание цвета осваивается человеком сквозь пространство топографически объемного мира. Понятие хронотопа (культурно обработанная устойчивая позиция) воедино соединяет время и пространство. Это дает неожиданный поворот теме художественного пространства и раскрывает широкое поле для дальнейших исследований. Представления о пространстве лежат в основе культуры, поэтому основой для искусства любой культуры является идея художественного пространства.

Пример авторской фотофиксации свидетельствует о том, что «человек творчески действует в тоне, он поистине притрагивает своим ухом к сердцу самой природы»[61]. Разработанный и выполненный пример ландшафтного дизайна усиливает эти качества, развивает направление «цветущей живописи» Клода Моне, «он внимает воле природы и передает ее в последовательности тонов» [61] (Рисунок 5).

В мире накоплен значительный опыт колористической реконструкции исторических городов и создания колористической среды новостроек. Крупные мегаполисы с историческими традициями совмещают в себе эту деятельность. Так зарождается цветовая эволюция городов на перспективу.

Анализируя прототипы колористики городов, разработку цветовых систем в контексте выбора ограниченного числа цветового масштаба, можно выявить зависимость разноцветных домов в Венгрии (Рисунок 7) от взаимоотношения цветов в живой природной системе (Рисунок 5).

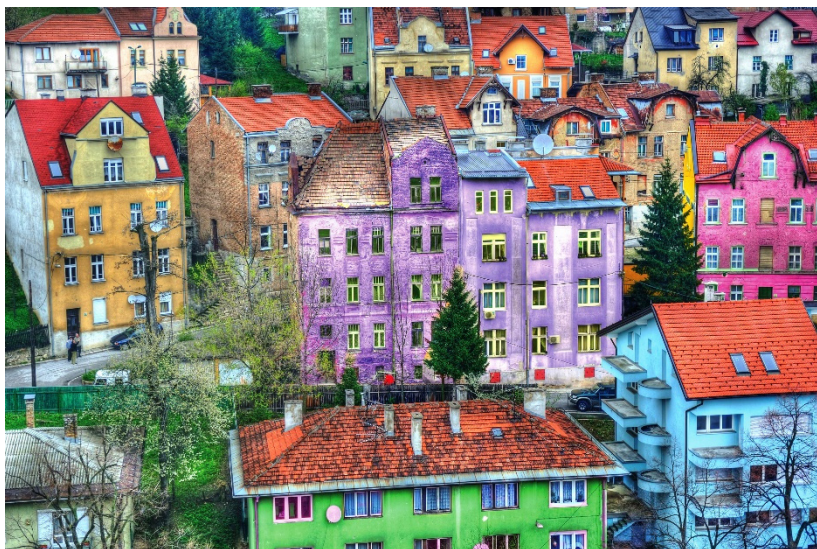


Рисунок 7- Разноцветные дома в г. Будапешт

Бахтин отмечает, что термин «хронотоп», широко употребляемый в математическом естествознании, введенный и обоснованный в теории относительности Эйнштейна переносится в литературоведение «почти как метафора (почти, но не совсем)» [53].

Рассматривая теорию систем, необходимо отметить, что экологическая система - главный объект экологии. Некоторые общие свойства систем:

1. Свойства системы невозможно понять лишь на основании свойств ее частей. Решающее значение имеет связь или взаимодействие между частями системы.
2. Каждая система имеет определенную структуру.
3. Выделение системы делит ее мир на две части - саму систему и ее среду.

При этом сила связей элементов внутри системы больше, чем с элементами среды. По характеру связей по типу обмена веществом и/или энергией со средой, выделены: изолированные системы (никакой обмен не возможен); замкнутые системы (невозможен обмен веществом, но обмен энергией возможен); открытые системы (возможен обмен и веществом, и энергией) [4]. При переносе общих

свойств систем на функции колористики в городской среде, отметим: -навигационную функцию, подразумевающую ориентацию в пространстве; -художественно-эстетическую функцию, заключающуюся в когнитивном переживании человека; -эстетическую функцию, восприятие которой способствует возникновению ярких запоминающихся образов в дизайне городской среды.

Художественный метод сформирован в теории и практике искусства как система принципов, управляющих процессом создания произведения искусства. Метод, который обеспечивает дизайн-проектирование объектов среды: подражание – мимесис (Э. Ауэрбах, Д.Г. Лукач) – воспроизведение – имитация – копирование – воссоздание [53]. Обобщение, как выделение общего из множества частных явлений, применяется в теории и практике дизайн-проектирования посредством переноса однажды сформированных умений, знаний и навыков на новые задачи и ситуации.

Генрих Фриллинг разработал методику колористических решений в архитектуре, обеспечивающих психофизический комфорт. М. Люшер выдвинул концепцию психологически гармоничного человека, основанную на соотношении четырех цветов — красного, синего, зеленого, желтого, которые являются символами (архетипами) четырех состояний духа, самочувствия, а также определенных мыслей и действий. Люшер показал, что четыре названных цвета действуют на людей определенным образом, их сочетание вызывает определенные эмоции и приводит к определенному самочувствию [23] (рис. 4). Триада зеленых цветов максимально соответствует естественно-природному контексту городской среды и соответствует устойчивой ассоциации с летом.

Цвет как таковой, обладает универсальными, только ему присущими свойствами, которые направлены на осуществление утилитарно-технических задач, которые решаются как задачи художественные. Архитектурно-дизайнерский замысел в каждом конкретном случае превращается в произведение искусства, если цвет становится не самоцелью, а одним из активных средств многогранного

содержания. При этом цвет, взаимодействуя с закономерностями композиционного строя, гармонизирует пространственную среду, выявляет тектоническую структуру пространства.

Рассматривая жилые сооружения города Сочи, взгляд акцентируется на пассивной полихромии. Исследования показали, что ранний период развития города Сочи составляет полихромия деревянной застройки - это охристые, теплые цветовые тона и ахроматическая палитра естественных оттенков дерева (Рисунок 8).



Рисунок 8 - Фотофиксация древесного гриба как аналог градуированной растяжки цвета «умбра натуральная»

Природно-климатическая обусловленность архитектурной полихромии [23] рассматривает целостный архитектурно-природный ландшафт с позиции его цветовых взаимосвязей (Рисунок 9). Рассматривая высказывание Парацельса «царство природы – суть буквы, а Человек – слово, из этих букв составленное», трансформируем его в «колористика – это слово, из этих букв составленное» [61].

В результате, создан ли цветовой колорит материалом или освещением, цветовые впечатления характеризуются цветовым тоном, светлотой, контрастом и так далее, в науке называемые координаторами системы цвета, подлежат измерению. В природе цвет воспринимается как комплексное, целостное ощущение, когнитивно ощущаемое в совокупности всех его характеристик. Их невозможно четко разграничить, так как они существуют в бесконечных сочетаниях друг с

другом. Константность восприятия цвета раскрывается посредством особой способности человеческого зрения достоверно оценивать подлинный локальный, но не обусловленный цвет предмета. Особый интерес представляет собой тот факт, что психологическое восприятие цвета полностью не изучено, но предметом особого исследования служит причина, по которой человек обращает внимание на какой-то цвет, а на другой не обращает особого внимания. Цвет, как в природе, так и в искусственной среде, сам по себе влияет на душевное состояние человека. Подобное восприятие связано с ощущением, его называют чувственным и эмоциональным тоном ощущения.

Многоаспектность понятия колористики, колорита, цвета систематически становятся объектом исследования в общей теории градостроительства и архитектуры, в искусствознании и архитектуроведении, в области прикладных наук, точных наук и гуманитарных знаний. Основоположники науки о цвете И. Ньютон, И.Гёте, В. Оствальд и др. Развитие знаний в области колориметрии привнесли В.И.Кравец, М.И. Кривошеев, Г.Н. Юстова, А.В. Ефимов и др. Прикладное цветоведение развивали Л.Ф.Артюшин, Ж.Агостон, А.С. Зайцев, В.А.Фаворский и др. Идеи структурного подхода к «психо-эстетическим ресурсам природной среды» выдвигали Л. Тверской, Г. Мокеев, В. Стерлигов и др. Теорию цветового зрения и психологии восприятия цвета развивали К.Ауэр, Р. Арнхейм, К. Малевич и другие. «Платоном было конструктивно составлено понятие «колористика», на основе данных ассистента К.Г. Юнга было сформулировано современное понятие «архитектурная колористика»»[23].

Важно отметить, что в настоящее время не в полной мере происходит синтезирование методов проектирования материально-пространственных объектов дизайна на основе цветовой палитры естественно-живой природы.

Методологическое значение приобретают исследования Н.Б. Соколова, которые повлияли на курортную реконструкцию Сочи периода санаторно-курортного строительства.

Архитектурная колористика жилых объектов г. Сочи



Рисунок 9 - Анализ полихромии городской среды Сочи: старый город, новый город - градуированной растяжки холодного и теплого цвета

В книге «Сочи-Мацеста (очерк архитектуры)», Соколов обозначил проблемы «общих предпосылок реконструкции курорта, развития курорта и принципов его планировки» [51]. В частности, город Сочи приобретает значение уникального курорта благодаря своим естественно-природным характеристикам. «Нигде не проявилось значение курортной среды в единстве с природой, как в Сочи» [51]. Соколов выстроил логическую цепочку зависимости всех составляющих архитектурно-дизайнерского облика города-курорта от природных факторов:

- архитектурная ценность строительства в городе Сочи за советский период наиболее полно выступает при знакомстве с ним как единым ансамблем;
- сам факт включения природы в архитектурную композицию должен быть отнесен к числу завоеваний советской архитектуры;
- нигде не стало заметным значение курортной среды в единстве с природой, как в Сочи;
- географические особенности курорта закономерно влияют на архитектурную реконструкцию;

- количество солнечных дней занимает 40%, часы солнечного сияния составляют 2200-2314.

При этом излучение ультрафиолетовых лучей во все сезоны года настолько интенсивно, что условия инсоляции играют существенную роль в архитектуре города Сочи. Здания курорта необходимо строить так, «что бы максимально открыть человеку доступ к природе во всей ее непосредственности и многообразии»[51].

Выводы, сделанные Соколовым, имеют историко-культурное значение в результате проведенного исследования:

- Кавказский хребет начинает влиять на климат региона начиная с Анапы, заметнее это действие проявляется в Туапсе, где горы достигают 1500 м;
- большее это значение приобретает в районе города Сочи, где высота Кавказского хребта достигает 3000 м;
- в результате природно-географических условий более южные участки территории носят субтропический характер;
- дополняют это природное климатическое состояние две короткие широтные гряды гор которые дополнительно закрывают с севера ограниченный участок берега от Сочи-Хоста-Адлера, составляя ближайший к курорту барьер.

Результаты применения в учебном проектировании научно-проектного метода «Ключ» (Жердев-Кириенко) [29], в частности, анализ колористических особенностей ландшафтных и культурно-исторических корней выделенного (избранного) объекта, обозначил зависимость колористического решения объектов архитектуры и дизайна от географических особенностей курорта.

Исследования и выводы Соколова имеют аналоговое значение для архитектурной композиции курорта – «важна не только ориентация гор и речных долин по сторонам света, не только значение гор для климата района, но и определяемые ими строение ландшафта, его природная пластика. В результате указанных выше причин, постоянная влажность, которая соединяется с высокой летней температурой, создают оранжерейную атмосферу на узкой стороне берега между

горами и морем. Обобщая природно-климатические факторы, необходимо сделать вывод о том, что цветовая культура города-курорта Сочи имеет полифонический характер, имеет значение и светостойкость цвета в результате повышенной инсоляции» [51].

2.1.2 Природное окружение и цветовая среда города

На становление колористики города влияет множество факторов, среди которых климатический фон региона, эволюция структуры города, движения пешеходных масс, колористическая культура жителей региона, а также развитие инновационных технологий. Об этом писали многие специалисты, например А.В. Ефимов, В.И. Наумова и др. Для того чтобы определить, как сформировалась колористическая среда города, необходимо рассмотреть эти факторы, поскольку город, как пишет А.А. Правоторова, «представляет собой живой организм, пространственное образование, в котором все элементы связаны» [45].

Учет местных природных факторов в проектировании городов, по мнению А.Иноземцевой [28], призван обеспечить необходимые условия жизни человека. Взаимодействие природы и архитектуры, использование средств не только существующего природного окружения, но и использование средств ландшафтной архитектуры в формировании городской среды невозможно рассматривать без их цветовых характеристик, вне общего цветового контекста - объективный цветоноситель, к тому же динамичный в пространстве и времени.

Значительный вклад в изучении влияния природной полихромии на формирование цветовой среды города оказали работы А.В. Ефимова и В.К. Елизарова (Россия). Результатом научно-исследовательской и проектно-экспериментальной деятельности группы по колористике ЦНИИТИА за период с 1976 по 1988 г., а позднее - лаборатории архитектурной колористики ВНИИТАГ стали работы в г.г. Москва, Ярославль, Горький (Нижний Новгород), Иркутск, Сургут, Ялта, Кульсара, Ленинанкан и др. На основе этих работ была сформулирована концепция колористики города в которой наряду с влиянием цветовой культуры общества, структуры города, исторической архитектурной полихромии, одним

из важнейших факторов названы природно-климатические условия. Причем, анализ цветовой палитры, структуры и динамики полихромии природного окружения проводится по предложенной А.В.Ефимовым методики проектирования колористики города[23] уже на первой стадии - уровне районной планировки. Объектом исследования, по мнению ученого, являются: минеральные цветоносители (почва, песок, камень), растительные цветоносители (трава, цветы, кустарники, деревья), водные поверхности и небосвод. Фиксация цвета природного объекта проводится с помощью атласа цветов; спектральные данные устанавливаются приборы; суточные и сезонные цветовые изменения фиксируют цветные фотографии и эскизы, выполненные с натуры; собираются образцы цветоматериалов. Результаты анализов сводятся в таблицу, где обобщенная структура цветопейзажа (например земля, высокая растительность, небосвод) отражается в годовой динамике (по месяцам) усредненной цветовой палитрой.

Влияние каждого из совокупности факторов, включая природные, влияющих на формирование цветовой среды в каждом конкретном случае, по мнению исследователей, имеет различный удельный вес. Например, в новых сибирских городах, где еще не существует цветочных традиций, преобладают природно-климатические факторы, а в городах исторических, например в Ярославле, со сложившейся застройкой, наиболее важны факторы градостроительной структуры и исторической полихромии.

Таким образом, основываясь, на вышеприведенных исследованиях можно выделить основные данные полихромии природного окружения.

2.2 Цвет в организации предметного окружения человека

Вопросы использования цвета всегда были важной составляющей в процессе организации предметного окружения человека. Особую остроту они получают сегодня в условиях значительного расширения типологии объектов предметно-пространственной среды, включая появление новых, функциональное усложнение и модернизация существующих. [2].

Цвет в предметной среде имеет знаковый характер, он может нести различные значения: цвет - символ (как духовное порождение всего человечества), цвет - аллегория и метафора (как духовное порождение данного народа или социальной группы), цвет – образ (как результат индивидуального творчества художника), цвет - знак (как условное кодирование).

Перечисленные семантические значения опираются в некоторых случаях на высшие значения - символы- как например, в средневековой геральдике или используемых в современном течении «постмодернизм» - аллегории и метафоры (Рисунок 10).

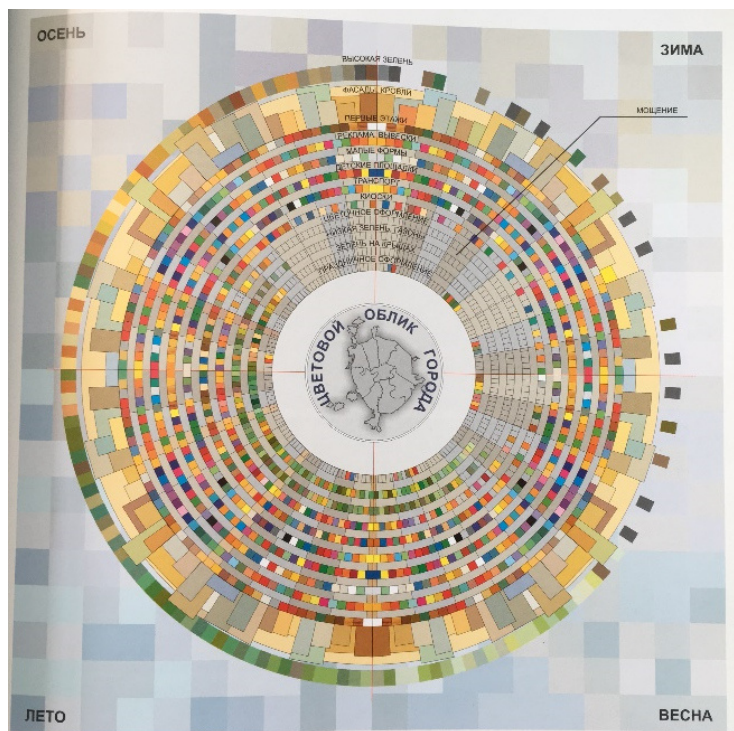


Рисунок 10- Универсальная цветограмма Москвы Т.С. Семеновой

Это связано с полисемантическойностью цвета - т.е. его способностью принимать на себя и передавать не только конкретные значения, но и значения отвлеченные, относящиеся к духовной сфере, эмоционально окрашенные.

Архитектурная практика дает немало примеров удачной колористической организации архитектурно-художественных ансамблей. Это и восстановление утраченной связи искусственной среды города с его природным окружением, и обращение к традициям цветовой культуры региона, и историческая преемственность в организации цветовой среды исторического города [3].

С относительной степенью условности в городском пространстве можно выделить три группы цветоносителей: наиболее постоянные, условно меняющиеся и быстроменяющиеся. К первым относятся основные цветоносители в городе — фасады зданий; земля, обработанная определенным образом; и некоторые элементы природного мира. Изучение этих цветоносителей особенно важно, так как именно они должны формировать цветовой баланс в городе, поддерживать его своеобразие, нести цветовую культуру прошлого и настоящего [52].

Например, работы российских колористов А.В. Ефимова, В. Елизарова, французского колориста Ж.Ф. Ланкло, венгерского колориста А. Немчича, работы немецких архитекторов и колористов по реконструкции исторических городов Германии и др. объектов, колористическая организация предметного наполнения среды города до сих пор еще остается без должного внимания. При этом объекты дизайна в среде города несут сегодня, зачастую, основную часть функциональной информации, во многом определяя и ее образ, и комфортность в целом.

Отсутствие научно-методического обеспечения в области колористической организации объектов дизайна архитектурной среды, а также недооценка смыслового и культурологического значения цвета в организации предметно-пространственной среды находят, зачастую, выражение в хаосе, примитивности решений или напротив переусложненной цветовой среды, функционально, информативно и эстетически не оправданно. (Рисунок 11)

Палитра, структура и динамика полихромии природного окружения являются важной составляющей гармоничного цветового окружения человека. Создание творчески обоснованного контраста или нюанса, искусственно созданной среды с природным окружением, в практической деятельности. При построении цветовой среды города, невозможно без всестороннего учета ее компонентов - как цветового фона (почва, степень и характер озелененности, цветность водных поверхностей и небосвода, сезонная изменчивость природного окружения).

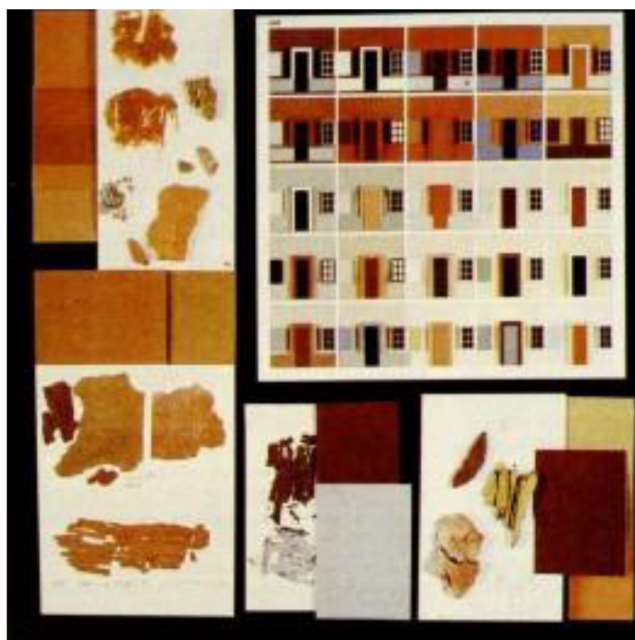


Рисунок 11- Метод цветового анализа Ж.-Ф. Ланкло

Использование результатов исследования (Рисунок 12) в использовании цвета в организации предметного окружения человека, на практике архитектора-дизайнера при проектировании элементов дизайна городской среды позволит, на наш взгляд, не только обеспечить их оптимальное функционирование в процессе эксплуатации, но и способствовать созданию полноценной среды города.

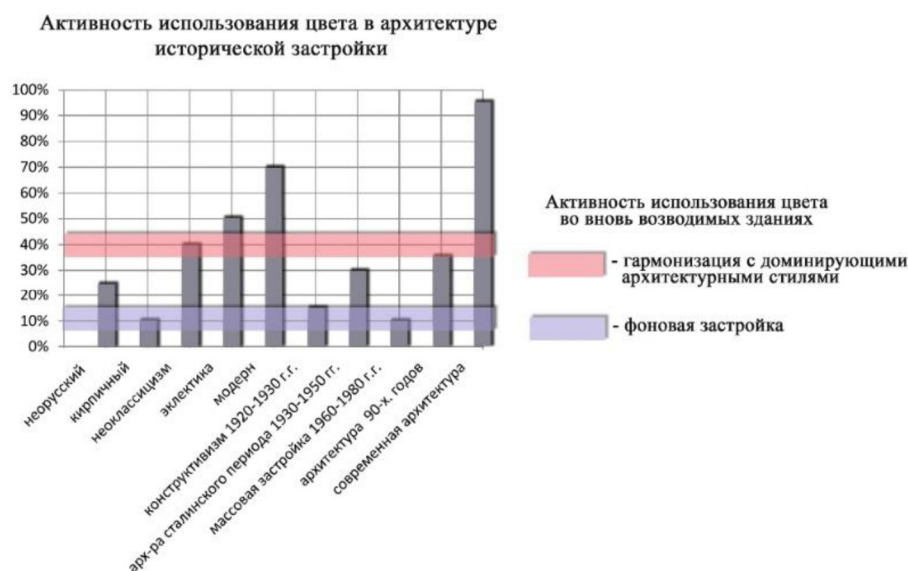


Рисунок 12 - Результаты исследования в использовании цвета в организации предметного окружения человека

2.2.1. Взаимосвязь психофизиологии восприятия цвета и особенностей эксплуатации объекта-цветоносителя

Важную роль при колористическом формообразовании в дизайне играет функциональный процесс, связанный с характером эксплуатации объекта дизайна. Поэтому при поиске оптимального цветового решения необходимо определить как оно зависит от рабочей функции (назначения) изделия и от особенностей пользования им.

Решающее значение для колористического формообразования имеют те потребительские требования, которые связаны с обеспечением максимального удобства в эксплуатации того или иного объекта дизайна. При этом необходимо учитывать не только назначение и характер функционирования, но и связь с человеком. Главное здесь - обеспечение с помощью цвета удобства и безопасности пользования изделием, а также учет эргономических требований к предмету.

Цветовое решение предмета зависит от конкретных условий применения, уточняющих функциональные и другие требования к предмету. Важным здесь является ассоциативно и психофизиологически правдивое отражение функциональных составляющих объекта, что создает положительную основу будущего изделия, не только удобного, но и эстетически полноценного. Для решения многих проблем должна быть объективная данность, которая важнее субъективных предпочтений. «Так мясная лавка может быть оформлена светло-зелеными и сине-зелеными тонами, для того, чтобы разные сорта мяса казались более свежими и красными. Магазины кондитерских изделий покажутся более нарядными в обстановке, окрашенной в светло-оранжевые, розовые и белые цвета с черными вкраплениями, возбуждающими желание купить лакомства. Но если бы коммерческий дизайнер задумал создать упаковку для кофе, украшенную желтыми и белыми полосками, или пакет для спагетти с синими горошинами, то его проект был бы отвергнут, потому что эти цвета и формы не соответствуют теме»[27]. Или, например, «владельцам цветочных магазинов надо знать, что яркие цвета или другие столь же яркие товары никогда не должны находиться в поле зрения покупателей, ибо каждый цвет может оказать свое воздействие на то, что они

ищут. Следует отметить помещения для товаров, где, прежде всего оценивается их цвет, всегда должны быть окрашенными в нейтральные серые тона».

Интересные данные, были получены Мельниковым Л.Н.[41], в процессе его экспериментальной работы по построению колористики производственного интерьера. Автором были созданы цветовые схемы пейзажных гамм средней полосы России в качестве основы для моделирования светоцветового климата изолированных операторских помещений. Пейзажные гаммы разрабатывались по сезонам, месяцам, часам суток. Подобные поиски могут явиться новым оригинальным направлением проектирования цветового климата жилого интерьера, на основе привычных для психофизиологии восприятия объектов в среде.

С помощью учета психофизиологических особенностей воздействия цвета и закономерностей зрительного восприятия дизайнер может моделировать оптимальное цветовое решение объекта дизайна.

Важный шаг в этом направлении сделал швейцарский психолог Макс Люшер, разработавший основы функциональной психологии цветовосприятия и создавший на этой базе широко известный в практике психодиагностики цветовой тест (Colour test), принадлежащий к высокоэффективным методикам проективного типа и предназначенный для изучения ситуативного эмоционального состояния личности и ее адаптации к различным социально-психологическим ситуациям [39].

Суть концепции М. Люшера (если не углубляться в собственно психологические детали, но только приложить ее принципы к проблематике настоящей работы) состоит в следующем. При выборе индивидом наиболее предпочитаемого (без утилитарно-практических целей) цвета из восьми исходных (в случае наиболее распространенной 8-цветовой панели эталонных цветов) первые (один или два, реже три) цвета характеризуют цели и стремления личности; последние же (один-два, реже три) как наименее предпочитаемые и отвергаемые личностью говорят о ее тревогах. Нередки случаи, когда наиболее предпочитаемые цвета личности служат лишь защитой, компенсацией ее тревог (если тревожность лич-

ности особенно высока). Контраст (противоречие) первых (наиболее предпочитаемых) цветов и последних (наименее предпочитаемых) цветов образует проблему личности, которую она в данный момент (выбора цветов и определения иерархии цветовых предпочтений) решает для себя. Степень тревожности личности определяется тем, предпочитают ли ею основные цвета (тревожность тогда минимальная) или второстепенные, дополнительные цвета (при таком выборе - предпочтении дополнительных и отклонении основных цветов- тревожность личности достигает максимального уровня).

К основным цветам, выделяемым на основании психологических данных и по психологическим факторам личности, М. Люшер [39] относит: темно-синий, зеленый, красный и желтый (заметим, что в практике изобразительного искусства именно эти четыре цвета чаще всегда относятся к основным). Эти четыре цвета соответствуют четырем базовым социально-психологическим потребностям личности, от удовлетворения которых зависит ее внутренняя стабильность и целостность: темно-синий цвет - потребности в покое; зеленый цвет - в самоутверждении, красный цвет-в активности; желтый цвет - в перспективе.

К дополнительным, по Люшеру, относятся все остальные цвета, а из тех, что эмпирически выбраны им для 8-цветовой панели Color test'a,-пурпурный (идеализация целей); коричневый (беж) (потребность в чувственном и телесном комфорте); черный (категорическое отрицание любых альтернатив собственной позиции, нигилизм в отношении окружающего); серый (потребность в самоизоляции).

2.2.2. Современные методы формирования цветовой среды с учетом особенностей архитектурного контекста.

Современные методы формирования цветовой среды города активно используют стилевые особенности существующего архитектурного контекста в качестве основы для построения. Суммарная полихромия исторических архитек-

турных пластов города создает цветовой потенциал, который заставляет современного мастера поддерживать традиции или оспаривать их. В той или иной форме этот потенциал обязательно влияет на всю цветовую среду города.

В «исторических стилях» традиционный прикладной «архитектурный декор» (в том числе и цвет) выявлял художественную логику композиционной структуры здания. И совсем другое дело - когда декор выступает как автономная художественная система. Автономия эта не пространственная или предметная, а чисто художественная. Одна художественная система (цвето-декоративно-графическая) как бы накладывается на другую (архитектоническую). При этом у каждой из систем, по мнению С.О.Хан-Магомедова[60], сохраняется своя художественная логика.

Так например, Т.Булев совместно с художницей Б.Александровой, осуществили крупный проектный замысел, охватывающий основные звенья композиции г.Сандански (Болгария)[15]. Здесь они разработали общую цветовую концепцию, причем в ее составе разработали архитектурную типологию объектов с точки зрения их взаимодействия с цветом:

- 6-8-12 этажные панельные дома, которые следует как бы «разрушить», «трансформировать» цветом;
- 4-8 этажные монолитные дома 60-х годов («функционалистская» архитектура), тем не менее имеющая характерные детали и своеобразную тектонику, которые выявляются цветом;
- 2-3 этажные дома 20-х - 60-х годов, формирующие непрерывный уличный фронт, где дом - лишь одно пятно в общей «живописной картине» улицы.

В общее цветовое решение некоторых зон, авторам [15] удалось включить как часть цвет уличного мощения и монументально-декоративных панно, развивающих цветовую композицию зданий или контрастирующих с общей тональностью цветовой среды.

Опыт градостроителей определяет 3 основных вида взаимодействия цветовой среды с архитектурным окружением:

1. Подчинение современной цветовой среды стилистике и характеру полихромии архитектурного окружения.

В формировании цветовой среды таким способом важное место занимает опыт градостроителей Венгрии и Германии, которые при общем градостроительном подходе к вопросам цвета первостепенное место отводят современной цветовой интерпретации исторических районов, обладающих огромной культурной, в том числе колористической ценностью[23].

Сегодня можно найти примеры, когда мягкий цветовой штрих добавляется к доминирующему белому цвету, как в здании IBM в Стокгольме по проекту Розенберга и Шталь (1984-85). Тенденция к более приглушенному цвету может быть найдена в другом проекте для Международной строительной выставки в Берлине, сделанном Колхофом и Оваской в 1984 г.

Такие работы, как реконструкция и восстановление исторической цветовой среды Будапешта опирались на исторически достоверные стилистические особенности архитектурного контекста. Яркие контрасты ансамблей барокко сменяются разбеленными цветами классицизма, для эпохи романтизма и ранней эклектики характерны оттенки какого-либо одного цвета, а застройка конца XIX - начала XX в. отмечена общим ослаблением цветности[23]. Архитекторы-реставраторы считали, что для решения этой проблемы прежде всего необходимо найти исторически достоверную полихромия, которая стала бы опорой цветовой реставрации. Это вполне правомерно, если решается локальная задача восстановления внешнего облика отдельного исторического памятника, но не может быть столь категоричной при реконструкции крупного архитектурно-художественного ансамбля городской застройки[23]. Однако полихромия архитектурного ансамбля неоднократно менялся в истории, по-новому соотносился с окружением, реагировал на сменяющуюся полихромия. Поэтому, для колористов, было важно проследить цепь цветовых изменений ансамбля, закономерности его взаимодействия с цветовой средой города.

Наиболее полно была проведена работа по реконструкции одного из исторических кварталов Буда, где цветовое решение выполнялось под руководством

А.Немчича [23]. Сопоставление размеров фасадов, степени их пластичности, а также угла зрения, под которым видна застройка позволили составить акцентную диаграмму улиц. При выборе цветов помимо документальной окраски учитывались стилевые особенности ансамбля и зданий, а также современное понимание колористики. Активными цветами были подчеркнуты небольшие исторически ценные здания, за счет чего другие более крупные здания как бы ушли на второй план.

В 70 - начале 80-х годов города Восточной Германии комплексно реконструируют свои центры. Центральные улицы Эрфурта, Наумбурга и Галле превращаются в пешеходные зоны. Наблюдается тенденция осмысления полихромии как средства зрительной организации пространств исторических улиц и площадей. Документальные исторические цвета используются из соображений композиционной целостности исторического ансамбля. Такая полихромия позволяет полнее развернуть смысловой и эмоциональный подтекст исторической архитектуры в современном городе.

Перед колористами Х.Ерлингом и Г.Гетце в Эрфурте, при реконструкции центральной части города - Ангера стояла задача зрительно ослабить застройку так называемого историзма - барокко и акцентировать более древние постройки XVI в. Исторически более ценная среда была акцентирована за счет более насыщенных цветов и более богатой цветовой разработкой декора относительно соседних, более поздних построек.

В г. Галле на улице Ратуши (колорист Э.Фрес) и в. Наумбурге при формировании цветовой среды также были использованы более активные цветовые контрасты, чем обнаруженные при зондажах - исторически документальные.

Цветовая реконструкция среды главной торговой площади в Готе и старого города в Висмаре (разработанная преподавателями и студентами Высшей школы архитектуры и строительства в Веймаре) убедительно доказала, что при значительном размахе работ, когда речь идет о полихромии крупного архитектурного ансамбля, практически невозможно определить его первоначальные цвета. По-

этому методика цветовой реконструкции, опирающейся на цвета, присущие различным стилевым направлениям, и нацеленную на создание художественной целостности рассматривается с точки зрения современного понимания пространственно-цветовой гармонии исторического участка [18].

Опыт цветовой реконструкции города Веймара (Германия) профессора Высшей школы архитектуры и строительства З.Чиршки и продолженная архитекторами В.Мичингом, Ф.Рогге [82] и художником Х.Ерлингом по цветовой реставрации исторических зданий, продолжилась в целостном плане формирования цветовой среды города в целом [48]. Авторы опирались на «цветовые редакции» архитектурных стилей прошлого, навеянные оригинальной цветностью памятников архитектуры - средневековыми (готическими и романскими) и ренессансными сооружениями, зданиями в стиле от классицизма до югендштиля и функционализма и одновременно современные цветовые тенденции. Колористы стремятся к разумному компромиссу, цель которого - создание пространственных цветовых композиций на исторической основе [23]. В их понимании историческая цветовая ценность не догма, а полезная модель и точка опоры цветовой среды для нашего современника.

Несколько известных архитекторов разумно используют цвет, например, Джеймс Стирлинг в его галерее Клоре, являющейся дополнением галереи Тейт в Лондоне, или Альдо Росси в его жилых домах в Берлине. «Разумный цветовой дизайн в архитектуре не появляется в результате догматического решения только в пользу явного обесцвечивания или преобладающего суперхроматизма. Хороший цветовой дизайн часто является результатом разумного взаимодействия более или менее цветных и бесцветных элементов. Архитектурный цветовой дизайн не создается также путем добавления приятных аксессуаров в конце процесса архитектурного проектирования» [61].

2. Доминирование цветовой среды в художественной стилистике архитектурного контекста

Отчужденные с начала XX века от природных цветовых гармоний бетонным

валом ахроматики, люди испытывали потребность цвета. Повышенный интерес вызывали новые художественные течения, вновь открывающие и возвращающие людям красоту цвета. Интерес к чистым краскам и контрастным гармониям не мог не отразиться на архитектурной полихромии и через нее - не повлиять на цветовую среду города. Первые попытки, в период прогрессирующей индустриализации югендстиль и ар-нуво, вдохновляемые растительными мотивами, отвергли тусклые цвета и вызвали более яркую палитру, как бы оживляя архитектуру природными цветовыми темами.

Норман Фостер в его Рено Центре в Свиндоне тонко использует яркий желтый цвет в элегантной основной несущей конструкции и темно-серый - в металлических элементах, поддерживающих стеклянный фасад позади них. Диалоги между контрастными оттенками используются также в дизайне интерьера и могут быть привлекательными. Это два итальянских проекта Тони Корделло и Этторе Соттсаса. Эти оттеночные контрасты совсем не обязательно должны быть дополняющими, какую бы концепцию дополняемости не имели в виду. И даже промежуточные оттенки могут быть предложены для связи примера красное/коричневое с контрастирующим желто-зеленым в Бидермайерской выставке в Вене в 1988г.[61].

Начиная с неопластических попыток группы «Де Стиль» в Голландии возглавляемой П.Мондрианом, художник Т. ван Дусбург и архитекторы Г.Ритфельд и Я.П.Ауд экспериментально и практически осуществляют включение в архитектуру ярких локальных цветов[23]. Они провозглашают необходимость использования красочности как средства, организующего пространство.

Наиболее значимым экспериментом по введению яркой доминирующей полихромии в цветовую среду города стали работы по цветовому преобразованию Магдебурга (Германия) в 1921 году возглавляемые Б.Таутом. Художник доказывал, что серый штукатурный орнамент должен быть заменен цветной покраской, предлагал активнее использовать цвет в новых поселках и городских районах .

Таут выступил борцом за полихромный город против подчеркнутой рациональности функционализма, преобразив окружение контрастной полихромией. Полихромия Б.Таута недвусмысленно заявляла о решительном визуальном преобразовании существующей застройки города с ее сложившейся стилистикой средствами цвета.

В современной архитектурной практике активно используется цвет, особенно в новом строительстве. Эта тенденция вызвала к жизни явление « суперграфики » .

Цезарь Пелл Херринг Холл в Хьюстон (1984) показывает, что небольшие меры, связанные с дизайном поверхности могут добавить прекрасные черты простому фасаду. Вильгельм Хольбауэр включает приятный диагональный узор в его проект. Освальд Матиаш Унгерс, Чарльз Мур и Паоло Портогези подходят к новому пониманию архитектурного формобразования с помощью цвета и суперграфики [61].

В послевоенные годы выявился и был продемонстрирован спектр возможностей суперграфики как метода конструирования визуального пространства города. Французские архитектор Э.Айо и художник Ф.Риети с конца 50-х до середины 70-х годов построили шесть крупных жилых комплексов, в которых последовательно развивался этот процесс. Это комплексы Ля Гранд Борн, Ля Ноз в городке Шантелу-ле-Винь и жилой район Нантерр в Париже, известный как «Стержни Дефанса», являются примерами влияния суперграфики на архитектурную полихромия. В эпоху массового индустриального строительства суперграфика способна решать задачи создания целостной цветовой среды новых районов за счет их цветовой интеграции в пространственную, смысловую и эстетическую целостность, вне зависимости от стилистических особенностей архитектурного контекста.

«Таков новый характер взаимосвязи бездекоративной архитектуры с цвето- декоративно-графическими системами, в частности, с колористикой и суперграфикой - цветовой, пластической, конструктивной, шрифтовой, символической, световой и т.д.» С. О. Хан-Магомедова[60].

3. Автономное существование цветовой среды в архитектурной стилистике.

Однородная окраска больших поверхностей в городских условиях, в большинстве городов господствует темно-серый цвет создает сплошные «гомогенные поля», однако это не единственное бедствие для зрения горожан. Еще большие неприятности им доставляют «агрессивные поля» - В городских условиях такими элементами являются темные окна на огромной белой стене дома-корабля. В районах новостроек наших городов «агрессивные поля» тянутся на километры. Если в гомогенном окружении в мозг поступает недостаточно информации, то в агрессивном поле - избыток, причем, однородной информации, приводящей к перенасыщению мозга данной информацией. В данных случаях практически единственным средством создания визуально-комфортной среды выступает цвет [57].

Цвет, являясь одним из активных средств архитектурной композиции, по мнению Т.Ф.Гайдука[17] может внести значительное разнообразие в метрическую структуру индустриальных зданий и сообщить дополнительный признак элементам, из которых складывается фасад. Анализ практики цветовых решений массовой жилой застройки позволил автору выявить основные типы композиции цветового пятна в пределах элемента индустриального домостроения и принципы преобразования симметрии [17].

Наиболее интересным примером автономного существования цветовой среды стилистике архитектурного контекста проявилось в современном цветовом ансамбле здания Центра искусств им.Ж.Помпиду в Париже. Его авторы Р.Пьяно и Р.Роджерс использовали цветовой код Британского промышленного стандарта. Опираясь на его условный цветовой язык, они обозначили содержимое инженерных коммуникаций, выходящих на фасады зданий и его предметное окружение. Авторы считали, что в условиях монохромной атмосферы центра

Парижа, образуемой сероватыми и светло-охристыми зданиями, насыщенный цвет необходим для индивидуализации здания Центра и контакта с окружа-

ющим пространством. Беспрецедентное противопоставление здания Центра искусств пространственно цветовой ситуации исторического городского центра, кажущиеся на первый взгляд неправомерным, повлекло цветовую активизацию окружающих фасадов и малых форм, что стало убедительным средством художественного преобразования фрагмента центральной части Парижа [23].

Питер Айзенман включает красные элементы в ахроматические структуры его здания пожарной части, а также желтые, красные и голубые элементы в его проект Народного дома[61].

Вообще многие инженерные сооружения: мосты, набережные, высокие трубы и градирни, тоннели и переходы, воздухозаборные устройства участвуют в формировании каркаса и ткани цветовой среды города. Их самостоятельная, активно выраженная функция (поскольку они обязаны указывать, информировать, ориентировать) позволяет им создавать автономную от стилистики архитектурного окружения полихромиию. В малоценной, рядовой застройке с низкой художественной выразительностью промышленные объекты целесообразно трактовать как цветовые акценты городской среды с наибольшей цветовой активностью, задающие тон всей полихромии архитектурного окружения. Цвет отдельных промышленных сооружений поможет утвердить их доминантную роль в жилой среде, создать систему ориентиров, обеспечивающих постепенное раскрытие цветового пространства города[23].

Большую работу по формированию цветовой среды, опираясь как на традиционно художественные дисциплины, так и на социологию и психологию провели французские колористы Ж.Филласье и В.Грилло. Их новаторские проекты по внедрению полихромии разнообразных жилых, общественных, промышленных и транспортных комплексов опираются на самостоятельное от влияния архитектурного окружения цветовое решение, основанное в первую очередь на создании психофизиологического комфорта для жителя[30].

Таким образом, современные методы построения цветовой среды определяют 3 основных вида взаимодействия цветовой среды с архитектурным контекстом:

- подчинение цветовой среды стилистике архитектурного контекста (в исторически ценной архитектурной среде, в условиях реконструкции);
- автономное существование цветовой среды от архитектурной стилистики (рядовая застройка, промышленные объекты);
- доминирование цветовой среды в художественной стилистике архитектурного контекста (малоценная застройка низкой художественной выразительности).

2.3. Информативно-знаковая функция цвета в дизайне

Одна из сфер деятельности дизайнера - художественное решение визуальных коммуникаций, в первую очередь в социально-значимых сферах, в том числе в образовании. В современном мире визуальные коммуникации являются инструментами управления процессом распространения информации и формирования общественного мнения. Как отмечает Л. Ю. Салмин в статье «Визуальные коммуникации. Новая реальность», «в наши дни дизайн визуальных коммуникаций - это неопределенное множество проектных практик визуализации, создания и адресования визуальных текстов и сообщений в условиях бесструктурности и крайней визуальной «замусоренности» окружающей среды» [49].

Превращая информацию в графические знаки и образы, проектируя средства визуального общения, дизайнер становится визуальным коммуникатором. Таким образом, дизайнер причастен к процессу визуализации, играющему все возрастающую роль в современной культуре. С. В. Савинова и А. А. Харунжева в статье «Подходы к определению свойств и функций визуальных коммуникаций и их классификация» дают следующее определение визуальных коммуникаций: «системы визуально-графических знаков и решений, которые должны быть читаемыми (узнаваемыми), эстетически приятными и унифицированными, чтобы воздействовать на человека, обеспечивая его необходимой информацией, облегчая и ускоряя ориентацию в пространстве, регулировать поведение человека в конкретных предметно-пространственных ситуациях». Авторы выделяют три

вида визуальных коммуникаций в зависимости от выполняемых функций: «информационные (информативная функция), указательные (функция ориентирования), предписывающие (регулятивная функция)» [15].

Знак является искусственным и условным. В знаке выделяют две стороны - означаемое (понятие, содержание, смысл знака, его внутренняя сторона, то, что воспринимается сознанием) и означающее (внешнее выражение знака, то, что воспринимается органами зрения или слуха) [4]. Условные знаки служат средством общения и передачи информации, поэтому их называют также информативными, или коммуникативными, знаками. Существует множество информативных знаков и их систем, различающихся назначением, структурой и организацией. Основные виды информативных знаков: сигнал, символ, языковой знак.

Сигналы не имеют естественной связи с предметами или явлениями, о которых они информируют. Сигнал может быть звуковым, зрительным или иным условным знаком, передающим информацию. Сам сигнал не содержит информацию - информацию содержит знаковая ситуация. Содержание сигнала как условного знака меняется в зависимости от ситуации, от количества сигналов (например, в театре три звонка означают начало спектакля).

Символ отличается от сигнала тем, что его содержание наглядно, и тем, что он свободен от ситуативной обусловленности. Например, изображение рукопожатия - это символ дружбы, герб - это изображение какого-либо предмета как признака принадлежности определенному государству, городу и т. д.

Всё многообразие знаковых средств, используемых в культуре, составляет семиотическое поле. В составе этого поля можно выделить следующие основные типы знаков: естественные; функциональные; иконические; конвенциональные (условные).

А. С. Кармин выделяет также вербальные знаки и системы записи: «вербальные знаковые системы - важнейшие из созданных людьми знаковых систем: они образуют семиотический базис культуры. Их называют естественными, чтобы отличить от искусственных (формализованных) языков» [5].

Во время Олимпийских игр, форумов и других событий международного уровня символы приобретают особый статус, помогая донести информацию людям различных языковых групп. С появлением компьютерной графики и Интернета использование символов резко возросло. Символы помогают быстрее и эффективнее ориентироваться как в виртуальном мире компьютера, так и в реальном мире зданий и сооружений.

2.3.1. Цвет как способ передачи информации о функциональных и эргономических особенностях объекта.

В цветовой форме дизайнер кодирует информацию о проектируемом объекте, способе его функционирования, выделяя функционально значимые детали, контактирующие с человеком элементы и поверхности, предостерегая об опасных элементах форм. Потребитель в процессе контактов с объектом как бы по-слою считывает эту информацию. И оптимально подобранное цветовое решение объекта во многом обеспечивает его хорошее функционирование. В функциональной информации цветовой формы можно выделить следующие ее основные типы - указательная, предупредительно-защитная и социально-знаковая.

1. Указательная информация об эргономических свойствах объекта и его элементах

Взаимодействие человека с объектом зачастую происходит не только на уровне визуального восприятия, но и через непосредственный тактильный контакт с ним или его отдельными элементами. Задача цветовой формы состоит в ориентации на такие контактные зоны (поверхности, элементы), выявляя тем самым и эргономические особенности дизайн-формы объекта.

При этом в первую очередь выделяется :

-функционально значимое пространство; например, внутреннее пространство киоска или телефонного бокса с четко обозначенными границами, функционально и психологически комфортной цветовой средой, способной как бы защитить человека от негативного воздействия внешней среды; -контактирующие с

человеком поверхности и элементы; причем, такой контакт может быть желательным и целенаправленным (сиденья, поручни, прилавки и т.д.) ,и случайным и нежелательным (наружные поверхности на уровне плеча, рук и ног человека); в первом случае гамма цветов должна располагать человека к контакту (теплые, яркие и насыщенные цвета), во втором- маскирующие (неизбежные механические воздействия прохожих) или яркие светлые цвета, предостерегающие от этого нежелательного контакта;

-элементы объекта, выполняющие важнейшую или даже ключевую функцию и требующие направленного тактильного контакта (рычаги, кнопки, включения механизмов и др. элементы управления предполагают активное цветовое решение (красно- оранжевая , «выступающая» часть спектра при сильном контрасте по насыщенности и цветовому тону).

2. Указательная информация о функциональных особенностях объекта

В цветовой форме , как правило, подчеркиваются: -функционально значимые элементы, например, отражатель фонаря или место контакта продавца с покупателем- прилавков; мусороприемное отверстие урны, и т.д. ; цветом как бы показывается ведущая функция объекта и способ его функционирования. - сопутствующая визуальная информация (реклама, афиша, объявления и т.д.; для нее организуется соответствующий цветовой фон и обрамление.

3. Предупредительно-защитная информация

Некоторые объекты или их отдельные элементы в процессе функционирования могут быть опасны для человека и цвет в этом случае должен предупредить об опасности. Как правило, опасность связана : -с движением самого объекта или его элементов, особенностями его функционирования (высокое напряжение электрического тока, вредные вещества и т.п.), а также местоположением объекта, например, если он попадает в зону интенсивного пешеходного движения или рабочих манипуляций человека; -с формой объекта (выступы, острые углы), а также опасность, связанная с хрупкими материалами, используемыми в его изготовлении . Опасные участки формы объекта, наряду с созданием защитных кожухов и ограждений, выделяются контрастными цветовыми сочетаниями (цвета

знаков дорожного движения, черно-желтая «зебра» и т.д.), хорошо и быстро читаемыми с большого расстояния. Используются также цвета, вызывающие у человека чувство опасности (красно-оранжевая гамма).

4. Социально-знаковая информация

Включающую в себя :

- знаковую информацию о функциональном назначении объекта (вывески, эмблемы, фирменные знаки),
- размещаемую информацию на специально выделяемых цветом в объемной композиции объекта информационных поясах,» плоскостях-афишах» и т.п. ; для этого используются , как правило, чистые открытые цвета;
- «визитную карточку» объекта в виде определенного цветового кода для каждой конкретной функции (белый с фиолетовым-киоск «мороженое», синий с белым - касса Аэрофлота и т.д.

В цветовом решении дизайнер кодирует информацию о проектируемом объекте, способе его функционирования, выделяя функционально значимые детали, контактирующие с человеком элементы и поверхности, предостерегая об опасных элементах формы. В функциональной информации можно выделить следующие ее основные типы - указательная, предупредительно-защитная и социально-знаковая.

2.3.2. Цвет и информация о форме объекта

Цветовая форма объекта дизайна несет информацию об объемной композиции в целом и силуэте : пластике и микропластике объекта и возможных трансформациях его формы и отдельных элементов в процессе эксплуатации:

1. Информация об объемной композиции

В объемной композиции формы цветом выявляются : -проемы и отверстия, показывающие характер взаимодействия между внутренним пространством объекта и окружающей средой; -выступающие и западающие элементы формы - ее пластике; -линейные и плоскостные элементы формы. При этом линейные элементы, как правило, проектируются в более темных и насыщенных цветах, чем

плоскостные. Дизайн-форма объекта дифференцируется цветом на внешнюю взаимодействующую с окружающей средой и «собственную» «форму объекта, продиктованную его функциональными и композиционными особенностями. Наряду с пластикой формы, цветом можно подчеркнуть и ее микропластику-рельеф поверхности.

2. Информация о силуэте (контуре)

Силуэт формы выявляется конкретным ее цветовым решением по отношению к преобладающему цвету фона при относительно нюансном цветовом решении собственных элементов цветовой формы. Силуэт может быть подчеркнут также выделением цветом внешнего контура формы или контактирующих с другими объектами элементов, зон, поверхностей и т.д.

3. Информация о мобильных элементах

В цветовом коде формы должны найти свое отражение и мобильность ее отдельных элементов, трансформирующихся (или имеющих возможность трансформации) во время эксплуатации (открывающиеся двери, выдвижные ящики, откидывающиеся плоскости и т.д. Для этого используются привлекающие внимание контрастные цветовые сочетания или графический рисунок (суперграфика).

Цветовое решение объекта дизайна несет информацию об объемной композиции в целом; его силуэте и контуре; пластике и микропластике объекта; возможных трансформациях формы и его отдельных элементов в процессе эксплуатации.

Выводы ко 2 главе

Колористическая организация объектов дизайна определяется прежде всего внутренней обусловленностью их цветовой формы. Ее построение определяется особенностями функционирования дизайн-формы и практически не зависит от внешних средовых факторов. В этом заключается одно из главных отличий цветового проектирования в дизайне от архитектурной колористики.

Из всего комплекса вопросов, составляющих сложную проблему формирования цветового образа, для дизайнеров особенно актуальны вопросы психофизиологического воздействия цвета на человека. Любой объект дизайна, имеющий, как правило, непосредственный тактильный контакт с человеком, создает цветовое поле, влияющее в значительной мере на душевное состояние человека, строй его мыслей и уровень работоспособности.

Известно, что всякий отдельно взятый цвет или сочетание цветов, наряду с его физиологическим действием, может восприниматься человеком различно в зависимости от культурно-исторического контекста, от пространственного расположения цветового пятна и его формы, от эмоционального состояния и культурного уровня самих наблюдателей.

Содержательная и общественная значимость цвета в природе, искусстве, дизайне выражается в способности моделировать определенные эмоции, обогащенные разнообразными ассоциациями, основанными как на объективных свойствах цвета, так и на свойствах воспринимающего субъекта.

Опираясь на исследования психофизиологических особенностей восприятия цвета человеком и возникающих у него цветовых ассоциаций, дизайнер может использовать цвет:

- как фактор зрительного комфорта (на основе физиологических особенностей восприятия цвета), при котором первостепенную роль играют количественные и качественные характеристики отдельных цветовых пятен и их пространственное расположение в цветовой среде, а также эмоциональное состояние воспринимающих зрителей;
- как фактор психофизиологического воздействия (на основе психоэмоциональных особенностей восприятия цвета и эмоциональных ассоциаций), целенаправленное использование цвета как возбуждающего, тонизирующего или успокаивающего средства;

- как образное средство (основываясь на ассоциациях визуального и невизуального характера), при котором первостепенное значение приобретает культурно-исторический контекст, в котором происходит восприятие цвета, а также настроенность и культурный уровень зрителей;
- как средство психофизиологической коррекции (на основе физиологических особенностей восприятия цвета и ассоциаций невизуального характера) негативных условий, связанных с эксплуатацией объекта дизайна.

ГЛАВА 3. КОЛОРИСТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ОБЪЕКТОВ ДИЗАЙНА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ ГОРОДА СОЧИ

3.1 Особенности полихромии городской среды Сочи.

Являясь составной частью цветовой среды города, на формирование полихромии объектов городского дизайна влияет целый комплекс факторов среды.

Современные технические возможности позволили в значительной степени повысить уровень благоустройства и комфортности городской среды. И грань между внутренними интерьерными пространствами, насыщенными объектами дизайна различного функционального назначения, и внешним экстерьерными пространствами все более стирается, происходит как бы перетекание одних в другие. И объекты дизайна активно вливаются в городскую среду, становясь в ней активной заметной составляющей. Однако, функционирование объектов дизайна существенно отличается от функционирования прочих компонентов архитектурной среды - архитектуры, объектов монументального искусства, ландшафтной архитектуры.

Дизайн несет с собой кардинально новые принципы организации пространства, в основе которых эргономичность и комфортность, компактность и рациональность, самые современные материалы и высокая технологичность, современность внешнего вида и возможность его изменения, адаптация к новым условиям. Основной структурной единицей организации пространства, в отличие от архитектурного или градостроительного пространства, здесь является микропространство или «дизайн-пространство». Гибкое и мобильное, технически оснащенное, максимально приближенное к человеку, оно сегодня наиболее полно отвечает требованиям современности. «Дизайн-пространство» в большей степени сегодня отвечает определенному «фирменному стилю» - как дизайнерскому методу формообразования многопредметных гарнитуров, а не традиционным архитектурным стилям. Причем, «фирменный стиль» в формообразовании, формируясь под влиянием небольшой части общества, в большей степени отвечает субъективному авторскому взгляду.

Таким образом, основными особенностями функционирования объектов дизайна в городской среде являются следующие:

- максимальная (в том числе и тактильная) приближенность к человеку, к его эргономическим особенностям и потребностям;
- относительно компактные геометрические размеры;
- соответствие быстро меняющимся субъективным предпочтениям человека и цветовой моде;
- применение в форме более современных высокотехнологичных материалов и конструкций, возможность их трансформаций;
- стилеобразование в значительной степени на основе «фирменного стиля», объективно не зависящего от внешних условий.

Соответственно, при учете факторов влияющих на колористическую организацию объектов дизайна в городской среде, возникает ряд особенностей:

1. при учете фактора «цветовая культура»

- соответствие общепонятной в традиционной цветовой культуре вневременной цветовой символике;
- использование в цветовом решении цветовых сочетаний - образов, соотносящихся с эстетическими, религиозно-философскими, пространственными цвето-предпочтениями общества на данном этапе;
- учет индивидуальных особенностей определенной целевой аудитории и условий восприятия при формировании цветового решения, опирающиеся на психофизиологические особенности восприятия цвета;
- привнесение элементов современной профессиональной цветовой и художественной культуры, цветовой моды через творчество автора;

2. при учете «природно-климатического» фактора

- формирование основных цветовых контрастов в цветовом решении для оптимального восприятия объекта в среде для конкретного региона, в соответствии с его световым климатом и атмосферными условиями;

- учет палитры, структуры и динамики полихромии природного окружения в качестве цветового фона для полихромии объектов дизайна (Рисунок 13) возможная психофизиологическая нейтрализация неблагоприятных характеристик микроклимата с помощью цвета, на уровне взаимодействия с объектом дизайна.



Рисунок 13- Анализ полихромии городской среды Сочи- старый город, новый город
градуированной растяжки холодного и теплого цвета

Важно отметить, что в настоящее время не в полной мере происходит синтезирование методов проектирования материально-пространственных объектов дизайна на основе цветовой палитры естественно-живой природы.

Глубокий теоретический анализ влияния природно-климатических характеристик региона и учета этих характеристик в своих экспериментальных разработках провели А.В.Ефимов и В.Ж.Елизаров А.В.[21,22]. Ефимовым были проанализированы значительное количество исследований природных факторов по различным регионам нашей страны и ближнего зарубежья[23].

Являясь первичной составляющей, природное окружение всегда в истории культуры оказывало влияние на архитектуру, народное творчество данного региона. Формирование национальных особенностей цветовой культуры в значительной степени определялось совокупным геоклиматическим фактором, который отразился на всех областях быта и культуры народа. Анализируя палитру

архитектуры Средней Азии с помощью шестиступенчатого цветового круга (белый, черный, желтый, зеленый, голубой, синий), включающего наиболее употребляемые цвета, И.Суханов установил, что их сочетания обеспечивали высокий контраст по цветовому тону и светлоте, что гарантировало четкую видимость в условиях, когда чувствительность зрения притупляется. Это обусловлено, по его мнению, интенсивностью солнечного освещения и сильной запыленностью, которые уменьшают насыщенность цвета и количество различаемых глазом оттенков, делают тона белесоватыми. Он показал, что полихромные композиции строятся на сочетаниях противоположных (на круге) или соседних цветов. Светлые цвета (желтый и голубой) сочетаются с черным, а темные (зеленый и синий) - с белым. Цвета, имеющие примерно равную светлоту, рядом, как правило, не располагаются.

Сравнительный анализ, проведенный С.К. Лемешевым[35], 174 архитектурных и 286 объектов из исторического наследия, условно квалифицируемых как дизайнерские, позволил автору выявить следующую интеркультурную общность колористического средообразования: искусственная гамма, т.е. палитра народного творчества детерминируется естественной гаммой - палитрой природного окружения, образуя обратно пропорциональную гармоническую зависимость. В наиболее простых случаях искусственные и естественные гаммы соотносятся как контрастные гармонические пары желтого и синего, оранжевого и голубого, красного и зеленого. Причем разнообразие искусственной гаммы обратно пропорционально разнообразию естественной. Обратная пропорциональная зависимость палитры народного творчества от цветовой специфики конкретной экологической ниши объясняет ее местную самобытность. Идентичность колористических структур искусственных гамм обнаруживается лишь в сходных природно-климатических условиях.

Природное окружение цвета является основой понимания цвета; эволюция восприятия цвета и реагирования на цвет происходило исключительно в сфере природного окружения. Цветовое зрение человека сформировалось под воздей-

ствием определенных природно-климатических факторов, характерных для региона где он проживает. Географические условия среды, по утверждению В.Ж. Елизарова [20], как и главные психофизиологические свойства человеческого восприятия, относительно стабильны и являются долговременными предпосылками для формирования цветового окружения человека.

3. при учете влияния архитектурно-градостроительного контекста

- выявление градостроительной структуры (ее каркаса и ткани) на основе цветовой дифференциации «фирменного стиля» гарнитура объектов городского дизайна;

- различная степень активности полихромии объектов дизайна в зависимости от культурной, исторической и художественной ценности архитектурно-градостроительного контекста г. Сочи;

- использование характера цветового контраста стилистики городского окружения при построении цветовой формы объекта дизайна на локальном уровне;

- выявление пространственной структуры архитектурно-художественного ансамбля с помощью колористической организации гарнитура объектов городского дизайна.

Таким образом, опираясь на специфику существования объекта дизайна в городской среде г.Сочи, при учете влияния факторов среды на его колористическое формообразование, получаем следующие результаты.

При учете фактора «цветовая культура» - акцент делается на временных аспектах - культурных традициях и цветовой моде.

При учете «природно-климатического» фактора - акцент делается на его локальном аспекте - микроклимате.

При учете архитектурно-градостроительного контекста - акцент делается на функциональных и композиционных особенностях архитектурно-художественного ансамбля.

3.2 Дизайн-решение батутной детской игровой площадки «Соты» в городе Сочи

Дизайн тесно связан с острыми проблемами территориальной репрезентации и коммуникации, в которые включен облик города Сочи. Он является формирующей силой данных процессов, поэтому нуждается в профессиональной рефлексии. По ряду изложенных причин определение подходов дизайна в формировании образа города — это весьма актуальная задача, охватывающая междисциплинарное пространство. В формате специальности актуален ракурс рассмотрения, дизайна в контексте образа города через человеческое восприятие, определение характера связей и различий реального и виртуального.

В современной архитектурно-художественной деятельности все большее распространение получает дизайн архитектурной среды, который разделяют на интерьеры (дизайн интерьерных пространств) и дизайн городской (экстерьерной) архитектурной среды. Где городской дизайн подразумевается как «комплексная организация предметно-пространственной среды города на основе проектных методов дизайна в синтезе с архитектурой и на базе общих градостроительных решений».

Понятие "малые архитектурные формы" получило распространение в период Советского классицизма, когда главным элементом творчества зодчего был традиционный архитектурный ансамбль, включавший несколько композиционных уровней: начиная от градостроительного, на котором определялись его силуэт, основы общего и ритмического строя; и заканчивая уровнем предметной среды, на котором проектировались уличные фонари, ограды, вазоны, скамейки и урны как своеобразные составляющие общей архитектуры ансамбля. И проектировались они созвучно архитектурным деталям здания (порталу входа, балюстраде балконов, колоннаде портиков и т.д.), в тех же стилистических формах, с использованием традиционных архитектурных обломов, зачастую их тех же материалов.

На основе изученных принципов, анализа цвета был разработано дизайн - решение батутной детской игровой площадки в г. Сочи.

Дизайн игровой среды формирует целостный образ жизненного пространства ребенка как своеобразного психологического поля, позволяющего балансировать между внешними объектами (игровыми элементами) и внутренними потребностями (соответствующим психологическим полем). Системный подход, являющийся методологической основой дизайна как средства средовой гармонизации, естественным образом заявил о себе прежде всего в детской игровой среде города, выполняющей функцию социально-культурного воспитания граждан нового поколения.

Объект игровой среды представляет собой полноценное многофункциональное средовое пространство, основа которой изучения цветовой палитры естественно-живой природы города Сочи.

Детская игровая среда создает искусственный микромир, имитирующий разнообразные проявления природы и формы жизнедеятельности: земной и подводный мир флоры и фауны, ландшафтные характеристики, архитектуру Народов мира, профессии родителей и т.д. Дизайн предоставляет ребенку своеобразную модель мира для его безопасного освоения, совершения проб и ошибок, отработки разнообразных ментальных установок. Дети узнают о всех проявлениях жизни в игре. Многоаспектность игры как феномена городской культуры способствует реализации атрибутивных признаков деятельности человека. Социокультурный контекст игры раскрывается в городском пространстве средствами дизайна, который смыкается с архитектурой, скульптурой, живописью и другими видами пластических искусств. Опыт создания городской игровой среды, достижения отечественных и зарубежных дизайнеров в этой области, имеют свои особенности и своеобразную творческую практику.

Как феномен культуры игра формирует человека и окружающее его пространство как единое поле, в процессе эволюционного развития оказывает влияние на весь комплекс физических, физиологических, психических, социологических, эстетических и других аспектов культурного ландшафта.

Эстетико-культурологические концепции отношения искусства и игры, проливающие свет на проблемы организации детской игровой среды города,

даны в исследованиях Г. Спенсера, М. Гюйо, Т. Рибо, Г. Рида, М. Дюфона и др. Они позволяют рассматривать синкретические взаимосвязи искусства и игры. Можно утверждать, что игра является универсалией культуры. Соответственно, дизайнерские подходы в проектировании ее средового пространства в масштабах города требуют учета всего комплекса философско-мировоззренческих и культурно-ценностных достижений личности и народа. И поскольку игра занимает особое положение в художественной практике, ее часто идентифицируют со зрелищно-театральными мероприятиями.

Научное понимание игры в теории и методологии проектной культуры дизайнера в преломлении к проблемам детской игровой среды города затрагивает задачи досуга и рекреационных мероприятий, в частности, их психологических, коммуникативных, креативных, познавательных и управленческих аспектов. Основатель русской психологической школы игры Л.С. Выготский, раскрывая целостную картину феномена игры, указывал, что она имеет важнейшее значение для понимания психического развития детей в дошкольном возрасте. Эту же мысль подтверждали Г.В. Плеханов, В.В. Зеньковский, А.В. Запорожец, П.П. Блонский, А.Н. Леонтьев и многие другие ученые. Игровая среда всегда включена в контекст материальной культуры своего времени. Самые смелые фантазийные представления о будущем связаны с наукой, искусством и практическим опытом современности, поскольку мысли и воображение играющего включены в ее контекст. Выдающиеся теоретики игры Г. Спенсер, В. Вундт, К. Гросс, Ф. Бейтендаик, О. Финк, Ж. Бодрийяр и многие другие осмысливали различные ее аспекты, начиная с теорий Платона и Аристотеля. Ортега-и-Гассет, П. Фикер, Й. Хейзинга и др. - связали игру с культурой. Параллельно многими исследователями рассматривались проблемы культурных традиций в преломлении игры (Э. Эриксон, К. Ясперс, Ж. Пиаже, Э. Берн, В.Д. Шинкаренко, К.Б. Сигов, А.Э. Баллер и другие), прослеживалась их взаимосвязь с древнейших времен до современности.

Современный зарубежный опыт представляет имитацию полномасштабной картины мира прошлого, настоящего и будущего с безупречной эргономической организацией и в меньшей степени, чем в России, психологической зарегулированностью - большей поведенческой свободой.

Так Шанхайская фирма 100architects недавно завершила **Pixeland** (Рисунок 14), красочное общественное пространство в Мяньяне, Китай, состоящее из комбинации различных наружных объектов в одном пространстве, таких как ландшафтные функции, функции игрового ландшафта для детей и функции досуга для взрослых.

Проект вдохновлен цифровой концепцией пикселей. Хотя пиксель является наименьшим независимым образцом изображения со своей собственной цветовой информацией RGB или CMYK, это комбинация многочисленных пикселей, которая приводит к любому заданному цифровому изображению. Перенеся эту идею в стратегию пространственной организации проекта, дизайнеры задумались о создании многофункционального общественного пространства путем добавления и комбинирования более мелких независимых функциональных пикселей.



Рисунок 14- Спортивная площадка Pixeland в Мяньяне, Китай

Paint Drop - это творческое вмешательство в общественное пространство, предназначенное для создания визуальной связи между главной площадью и недавно

открытым торговым пространством, чтобы, во-первых, сделать новое пространство заметным, а во-вторых, привлечь покупателей, направляя их через коридор цветного всплеска (Рисунок 15).

Life Hub @ Daning, многофункциональный комплекс площадью 250 000 кв. м. с торговым центром площадью 110 000 кв. м, является одним из самых популярных коммерческих районов Шанхая из-за состояния торговой улицы под открытым небом. Поскольку установка должна была привлечь внимание пешеходов и направлять их в нужное место, она должна была быть одновременно привлекательной и проницаемой, позволяя проходить через нее пешеходам. Чтобы выполнить оба запроса, в качестве темы был предложен туннель с брызгами цветной краски.

Решение состояло в системе из 8 контактных арок, соединенных друг с другом и простирающихся по намеченной траектории, в виде краски, падающей на пол сверху.

Когда арки краски доходят до пола, возникают всплески цвета, оставляя функциональный след в виде элементов сидения и зон отдыха, сопровождаемых иммерсионной графикой пола для улучшения впечатлений. 8 арок из красочного туннеля были оснащены интерактивной системой освещения.



Рисунок 15- Paint Drop в Шанхае, Китай

У основания арок были установлены датчики движения, которые активировали бы гибкие светодиодные полосы света, встроенные в арки каждый раз, когда мимо проходил человек.

Павильон под названием «**Runaway**» был спроектирован SPORTS, архитектурно-дизайнерским коллективом Грега Корсо и Молли Ханкер, недавно выбранной в качестве одной из молодых архитектурных лиг Нью-Йорка в 2017 году (Рисунок 16). В нем сочетается яркий, красочный характер с функциональной современностью, Runaway. был установлен на набережной Санта-Барбары в марте 2017 года, в одном из нескольких мест, куда павильон будет путешествовать в течение всего года.

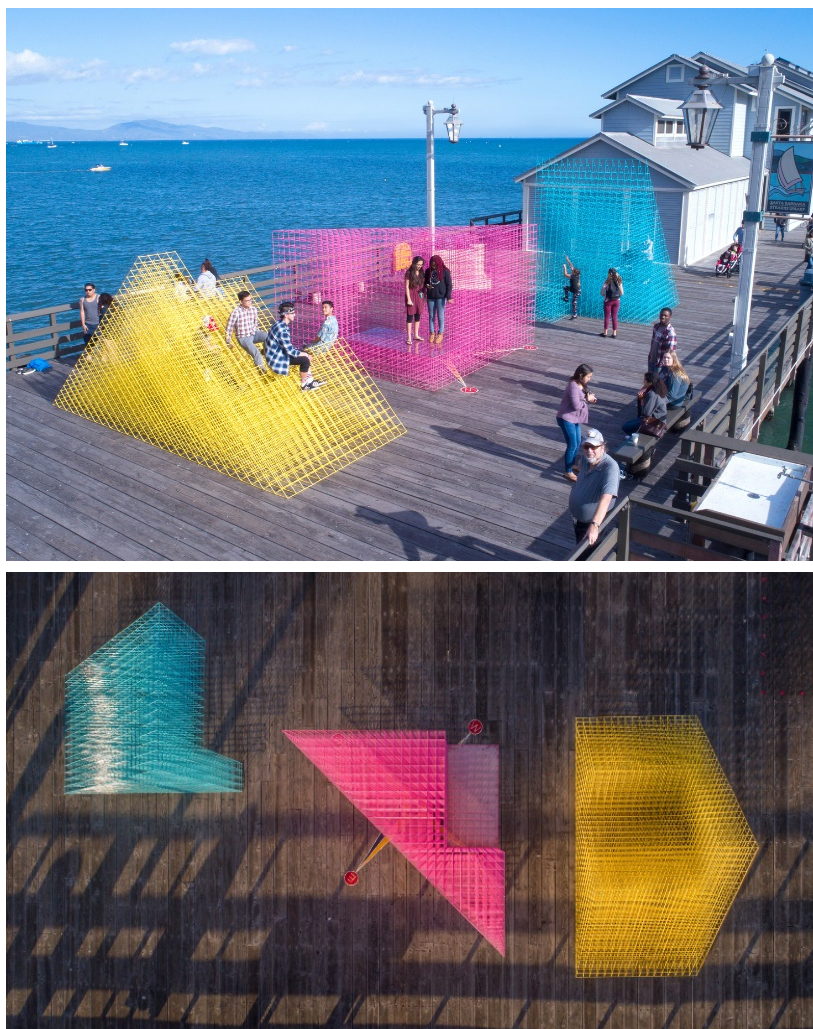


Рисунок 16 -Павильон «Runaway», Калифорния

Анализ зарубежного опыта показал, что достоинством европейской модели проектирования детской игровой среды города является художественное моделирование рельефа, т.е. организация средствами дизайна уникальных по

своим эстетическим качествам игровых ландшафтов с использованием новейших синтетических материалов, гармонично сочетающихся с природными образами естественного происхождения.

Место проектирования объекта расположено в Сквере у Зимнего театра города Сочи (Рисунок 17).

В проекте разработана система цветовых тонов, позволяющее выявить художественно-дизайнерскую выразительность функциональных форм игрового оборудования батутной игровой площадки.

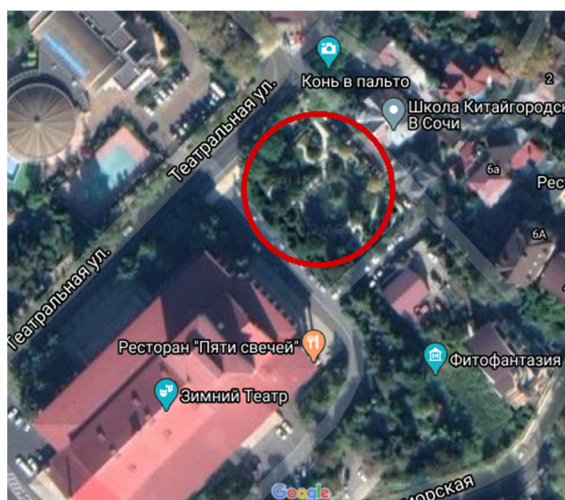


Рисунок 17 – Ситуационный план проектируемого объекта

Комбинаторика элементов близка к природному формообразованию, за основу взята биоформа пчелиных сот и цветовые палитры естественно-живой природы (рис. (листопадная магнолия «Суланжа», оранжевый гербер, синяя гортензия) (Рисунок 18).

Формально-образное направление цветовой комбинаторики используют возможности вариации цвета (Рисунок 18).

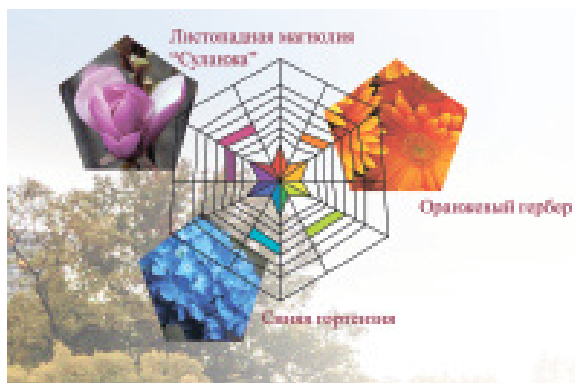


Рисунок 18 - Цветовой ряд на основе палитры естественно-живой природы

Покрывтия, применяемые в проекте назначены с учётом их эксплуатационных характеристик, эстетических качеств(Рисунок 19).



Рисунок 19 – Фотофиксация проектируемой территории

Для проектирования пешеходных дорожек сквера использовано травмобезопасное резиновое покрытие в бесшовном, модульном и плиточном исполнении. Покрытие из резиновой крошки имеет высокие амортизационные и шумопоглощающие свойства, хорошую сцепляемость с обувью и колесами, устойчивость к воздействию агрессивных сред. Пористая структура отлично пропускает воду, благодаря чему покрытие используется в том числе при благоустройстве территорий вокруг бассейнов. Также резиновое покрытие имеет ряд таких преимуществ как:

- эластичность
- упругость
- антискользящий и ударопоглощающий эффект
- широкая гамма цветовых оттенков
- травмобезопасность
- демократичные цены
- необременительный уход

- долговечность и износостойкость
- устойчивость к перепаду температур
- гигиеничность и экологичность
- эстетическая привлекательность
- легкость монтажа.

Уличное резиновое бесшовное покрытие – это смесь из крошки и полиуретанового связующего, наносимая на поверхность обустраиваемого объекта. После неплотной утрамбовки и подсыхания образуется ровный приятный монолитный настил с высокими амортизационными свойствами.

Такое покрытие эластично, имеет шероховатую структуру и хорошую сцепляемость с обувью и шинами, что повышает уровень травмобезопасности.



Рисунок 20- Оборудование на площадке

Рекреационные зеленые насаждения располагаются в зонах отдыха. Чтобы достигнуть нужного дизайн и инженерного решения территории, организовано декоративное освещение зеленых насаждений (деревьев, кустарников, газонов) и сооружений, элементов малых архитектурных форм (приподнятых клумб, флагштоков и т. п.) и т. д.

Яркие цвета батутов, детского игрового комплекса, мест для отдыха создают позитивное настроение внутреннего мира (Рисунок 20-21).

Батутное оборудование включает в себя несколько вещей. Это и сам батутный комплекс, а также защитный и вспомогательный снаряд. Именно это сочетание позволяет безопасно пользоваться батутом и снизить вероятность получения травм.

Современное батутное оборудование получило развитие и популярность во всем мире. Пользоваться им могут как взрослые, так и дети, поэтому подобные развлечения подходят для отдыха всей семьей. Прыжки на батутах – занятие и очень веселое, и полезное для мышц.

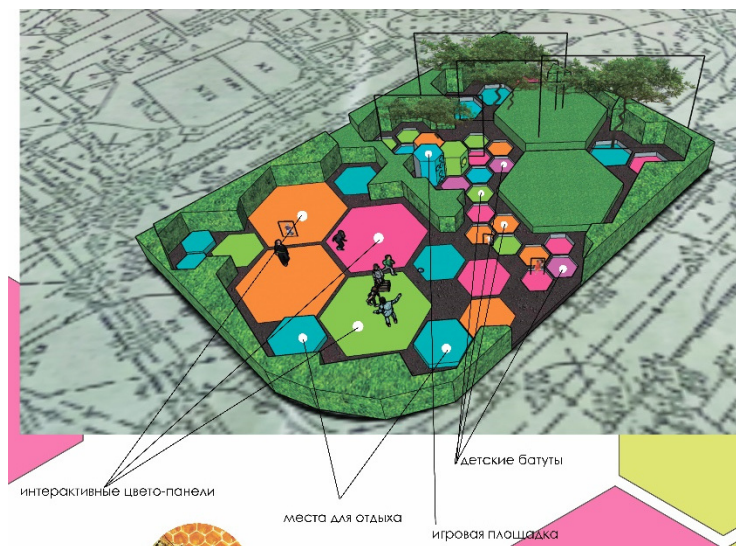


Рисунок 21- Привязка концептуальной идеи к месту проектирования.

Эскиз генерального плана территории сквера у Зимнего театра.

Было установлено следующее батутное оборудование:

-натяжные мини-батуты, предназначенные для детей разного возраста. Они представляют собой раму, на которую натянута основа, а по периметру крепится защитная сетка. Вся конструкция имеет вид манежа, ее вес составляет от 6 до 16 кг (Рисунок 22).



Рисунок 22 – Батутное оборудование

Приёмы ландшафтного проектирования позволяют преобразовывать городские территории и формировать современные ландшафтно-градостроительные объекты и комплексы, обеспечивающие экоустойчивость и улучшающие окружающую среду (Рисунок 23).



Рисунок 23 - Дизайн-решение батутной детской игровой площадки «СОТЫ» в г.Сочи .

Работа студентки магистратуры СГУ Горшковой М.В., Руководитель Кириенко И.П.

В условиях прогрессирующей урбанизации природная среда является той составляющей пространственно-планировочной структуры города, которую необходимо бережно сохранять или даже воссоздавать при разработке новых стратегий развития парков, скверов.

3.3 Дизайн-решение «ЭКСПО-2050» в городе Сочи под девизом «Цвет-сталкер современного города».

Современный эксподизайн превратился в одну из масштабных и стремительно развивающихся областей дизайна, включающей в себя отдельные направления и специализации. Сфера музейных экспозиций, художественных выставок и периодических арт-проектов затрагивает вопросы формирования средствами дизайна достоверной экспозиционной, информационной и дидактической среды. В свою очередь, торгово-промышленные выставки включают дизайн в систему

экономики, производства, рекламы, психологии принятия решений. В этой области свои традиции и дизайнерские инструменты экспонирования промышленных объектов на международных, всероссийских и отраслевых выставках. Отдельную область современной экспосреды представляют профессиональные выставки дизайна, на которых показываются либо исторические материалы, либо достижения современной рекламно-выставочной индустрии.

Павильоны и объекты Всемирных выставок на протяжении всего своего развития стали экспонатами, демонстрирующими достижения науки и техники, нередко определяя основные тенденции их развития на многие годы вперед. Громадное число экспонатов (для размещения и удобного осмотра которых требуется обширное, хорошо освещенное пространство), большой поток посетителей, необходимость быстрого строительства и демонтажа павильонов приводили к поискам инновационных решений и технических приемов. Огромное здание (длина 503 м) павильона 1-й Всемирной выставки в Лондоне в 1851 (так называемый «Хрустальный дворец», инженер Дж. Пакстон), построенное всего за 6 месяцев благодаря применению ажурного сборного каркаса из стандартных металлических, главным образом чугунных, деталей, по своему облику резко отличалось от традиционной ордерной архитектуры.

Вплоть до начала 20 в. размещение экспонатов в павильонах было лишено общей композиционной идеи, экспозиция распадалась на ряд отдельных, не связанных между собой участков. Среди обилия декоративного убранства трудно было разглядеть сами экспонаты, расположение которых напоминало раскладку товаров в большом магазине. Привлечь внимание к промышленному изделию или сырью первоначально старались за счет его обильного и вычурного оформления, уникальности и гипертрофированных размеров. Например, огромные самовары на парижской Выставке 1900 поражали воображение посетителей. Так же характерно необычное использование совершенно обыденных вещей. Например, крепость, сложенная из мешочков муки, во Дворце земледелия на Выставке в Чикаго в 1893 г..

Позже появляются модели, а затем и макеты, для показа сложных производственных процессов и машин, используются новейшие достижения оптики, электротехники и др.

В искусстве экспозиции в 1920-х — начале 30-х гг. определяющую роль сыграли идеи функционализма и конструктивизма. Почти все экспонаты стран-участниц Всемирных выставок размещаются в национальных павильонах, архитектура которых становится одним из средств, раскрывающих идейное содержание национальной экспозиции.

Участие СССР во всемирных выставках способствовало усилению идеологической роли архитектуры павильонов. Величественный, динамичный по формам павильон СССР на парижской Всемирной Выставке 1937 г. (архитектор Б. М. Иофан), был увенчан скульптурной группой «Рабочий и колхозница» (скульптор В. И. Мухина), явился прекрасным образцом синтеза архитектуры и скульптуры. И Таким образом, павильон СССР стал символом побед советского народа в строительстве социализма, а его экспозиция — примером активной пропаганды передовых социальных идей.

Общие тенденции развития искусства экспозиции в период после 2-й мировой войны 1939—1945 гг. особенно ярко проявились на Всемирной выставке 1970 в Осаке (Япония), где все композиционно-планировочные средства были подчинены задаче наиболее полного раскрытия девиза выставки «Прогресс и гармония для человечества». Этот девиз был символически (в соответствии с традициями национальной японской культуры) воплощён в компактном, построенном по функциональному принципу генеральном плане в виде разветвлённого дерева (группа японских архитекторов под руководством К. Тангэ). «Ствол» дерева был центром Выставки, Эта символическая зона служила для различных международных мероприятий и церемоний, выступлений артистов, встреч и отдыха посетителей, а также для размещения международных тематических и художественных выставок. «Ветвями» объемно-пространственной композиции выступали главные дороги, ведущие к входам, «листьями» и «плодами» — павильоны, сгруппированные вокруг 8 площадей на «ветвях» дерева.

В концепциях павильонов реализуются экспериментальные проекты, в которых воплощаются новые инженерные идеи, применяются инновационные конструктивные и объёмно-пространственные решения, основанные на использовании современных строительных материалов и архитектурных принципов.

Примером подобного подхода может служить павильон группы «Фудзи» с надувными конструкциями, архитектор Ютака Мурата. На этой новой технической основе отдельным павильонам придаётся символический и метафорический облик. Например, павильон СССР в виде развёрнутого красного знамени, символизирует торжество идей ленинизма в мире. Государственный павильон Японии, пять цилиндрических объёмов которого образуют в плане национальный японский символ — пятилепестковый цветок вишни. Усложняются приёмы экспозиции, которая организуется по плану-сценарию, основанному на театрализованных методах показа с применением светодинамических эффектов, достижений электроники и кибернетики, а также кино, диапозитивов и т.п., нередко по сеансовой программе.

Поэтому учитывая передовой экспериментальный опыт и тенденцию развития Всемирных выставок ЭКСПО был разработан проект плавающего острова для проведения ЭКСПО в акватории Морского порта города курорта Сочи (Рисунок 24) в 2050 году.

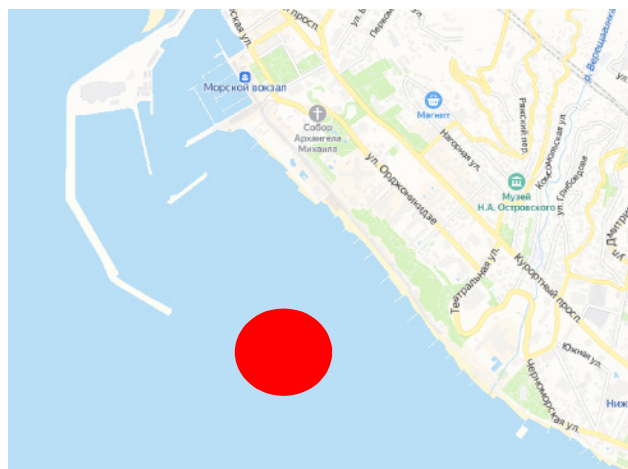


Рисунок 24- Ситуационная схема М 1:2000



Рисунок 25 - Биоформа - Стрелитция Королевская

Проектируемый объект представляет из себя полноценный многофункциональный плавучий остров. Павильоны рассчитаны на презентацию новых мультимедийных колористических разработок для городской среды. В технологии использован феномен цвета в природе- растение Стрелитция Королевская (Рисунок 25).

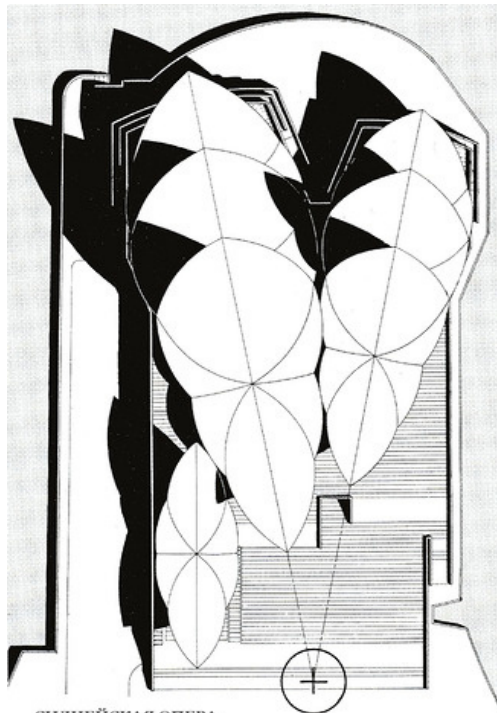
Во время разработки концепции выставки ЭКСПО – 2050, были изучены следующие аналоги:

Архитектура Сиднейской оперы

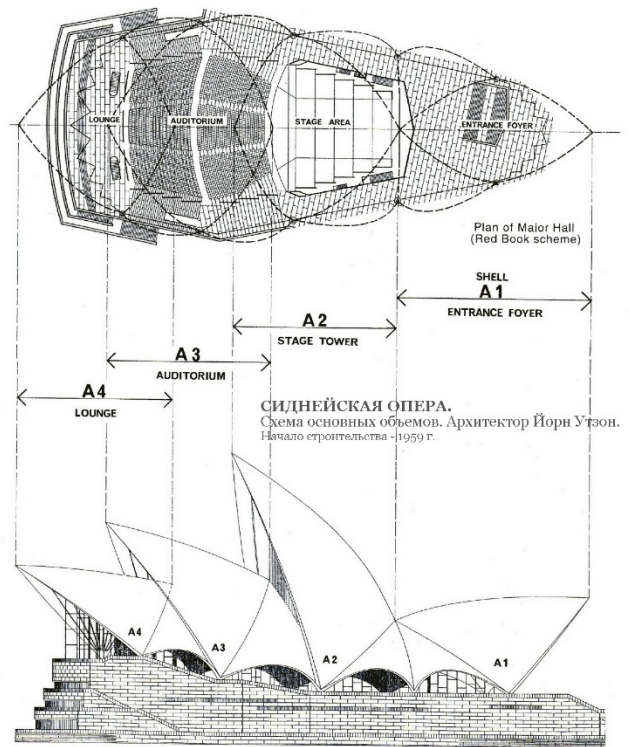
Определяя концепцию аддитивной архитектуры, Йорн Утзон приводил слова знаменитого финского мастера Алвара Аалто о цветках вишни: «Каждый цветок на одной и той же ветке уникален, хотя все они состоят из одинаковых частей в этом основа многих моих проектов».

Оперный театр стоит на месте Бенелог в центре гавани (Рисунок 26). Два главных зала предназначены для оперных спектаклей и концертов, есть еще кинотеатр (по первоначальному замыслу здесь должен был располагаться еще один театр) и ресторан (Рисунок 27).

В здании четко разделены общественные и служебные помещения, как это принято в архитектуре последних десятилетий. Служебные помещения (офисы, кухни и т.д.) размещаются в необходимом помещении, предназначенные для проведения спектаклей и для отдыха зрителей.



СИДНЕЙСКАЯ ОПЕРА.
Вид с верху. Архитектор Йорн Утзон.
Начало строительства - 1959 г.



СИДНЕЙСКАЯ ОПЕРА.
Схема основных объемов. Архитектор Йорн Утзон.
Начало строительства - 1959 г.

West Elevation
(Red Book scheme)



СИДНЕЙСКАЯ ОПЕРА.
Западный фасад. Архитектор Йорн Утзон.
Начало строительства - 1959 г.

Рисунок 26 - Проектные планы театра. Сидней

Оболочки сделаны частично из сборного, частично из монолитного железобетона. Бетонные ребра расходятся веером из бетонных оснований. Ребра соединены поперечными стальными балками, а вся конструкция укреплена бетонными стропилами.

Оболочки, врезающиеся друг в друга, представляют собой сегменты одной сферы и имеют одинаковую кривизну. Это значительно упростило изготовление соединительных узлов и облицовку здания.



Рисунок 27 - Сиднейский оперный театр. Сидней

Стеклянные панели закрывают снаружи пространство между сводами. Форма оболочек не обеспечивает необходимой для концертных залов акустики, поэтому интерьеры покрыты деревянными панелями, отражающими звук. Кроме того, с потолка над сценой опускаются звукоотражающие экраны из оргстекла – они тоже улучшают акустику.

Концертный зал (2900 мест) расположен под самой высокой оболочкой. Первоначально он предназначался для оперных спектаклей, но позже был построен отдельный оперный зал.

Зал оперного театра пришлось строить дополнительно, поскольку проект концертного зала в отношении акустики не отвечал требованиям оперных спектаклей. Оперный зал вмещают 1547 зрителей. При создании интерьеров возникло немало трудностей, связанных с необычной формой перекрытий. Пришлось внести изменения в проект, в том числе пересмотреть число зрительских мест.

Бетонные своды-оболочки облицованы миллионом кафельных плиток, покрытых матовой глазурью. Их рисунок подчеркивает радиальные линии оболочек, а сами плитки переливаются в лучах солнца, как рыба чешуя.

Цоколь здания разделен на три яруса; чтобы попасть в главное фойе, а затем в театральные залы, зрители поднимаются по нескольким широким лестницам.

Высота сегментов – до 60 метров. Они сконструированы из бетонных тавровых (в поперечном сечении имеющих форму буквы Т) ребер, изогнутых по линии свода. Толщина стенном между ребрами – 5 см. В здании нет высокой сценической коробки, в которую обычно убирают театральные декорации, поэтому в Сиднейском театре их поднимают снизу, из-под сцены.

Помещения, предназначенные для публики, высятся над цоколем, поэтому из них великолепно просматривается вся гавань.

Цокольный этаж отделан гранитными плитами, которые подчеркивают массивность и надежность цоколя, а с другой стороны оттеняют легкость и белизну оболочек.

Валенсийский оперный театр площадь которого составляет 37000 кв.м. призван служить как основным объектом исполнительских искусств для Валенсии, так и динамичной городской достопримечательностью, помогая консолидировать и оживлять район, в котором он построен (рисунок 28).



Рисунок 28. Дворец искусств королевы Софии Сантьяго Калатрава. Валенсия

Основными компонентами его программы являются аудитория на 1706 мест, подходящая для оперных постановок, а также концертов и балета; зал камерной музыки на 380 мест для ансамблевых выступлений, театральных и других мероприятий (лекций, встреч и т. д.); и зрительный зал, вмещающий до 1520 человек, оснащенный передовыми системами кино- и видеопроекции, с возможностью просмотра спектаклей на специальных видеоэкранах. Рядом с главным зданием

находится аудитория на 400 мест для экспериментального театра и танца с галереей для выставок изобразительного и декоративного искусства.

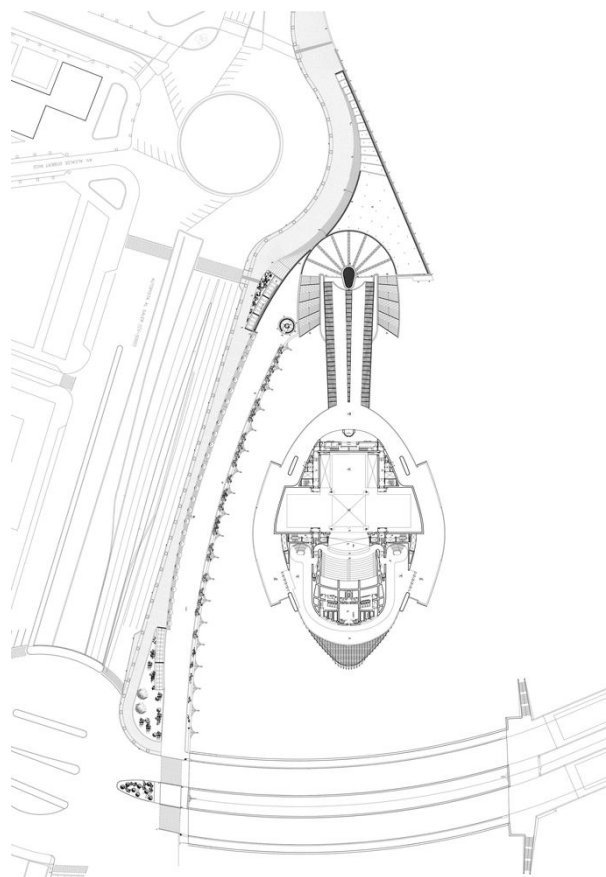


Рисунок 29 - План уровня Дворца искусств королевы Софии. Валенсия

Валенсийский оперный театр задуман как последний элемент в комплексе город искусств и наук, спроектированный Сантьяго Калатравой (Рисунок 29) на участке площадью 86 акров вдоль сухого русла реки Турия. Расположенный на полпути между старым городом и прибрежным районом Назарета, комплекс предназначен для генералитета Valenciana, чтобы придать новое значение непоследовательному и недостаточно развитому району Валенсии и связать центр города с морем.

Оперный театр - это одно из трех зданий, образующих интегрированную линейную прогрессию: от Оперного театра в западной части площадки до Театра Планетарий / IMAX (Театр полушария) и Музея науки Принсипи Фелипе в восточной части.



Рисунок 30- Эль Умбракл, Валенсия.

Эль Умбракл (L'Umbracle) часть комплекса Ciutat de les Arts i les Ciències (Город искусств и наук) в Валенсии, Испания, представляет собой сад скульптур и ландшафтную аллею (Рисунок 30) с видами растений, произрастающими в Валенсии (такими как каменная роза, лентиска, Ромеро, жимолость, бугенвиллея и пальмы). В этом комплексе есть аллея скульптур, открытая художественная галерея со скульптурами современных художников (Микель из Наварры, Франческ аббат, Йоко Оно и другие). Калатрава придал зданию иконографический характер монументальной скульптуры.

По форме здание представляет собой серию очевидно случайных объемов, которые объединяются через свое ограждение в виде двух симметричных вырезанных бетонных оболочек. Эти формы увенчаны широкой стальной оболочкой, которая выступает в осевом направлении от входного зала через самые верхние контуры криволинейной оболочки. Получившаяся структура определяет облик Оперного театра, резко усиливая его символическое и динамическое воздействие

в ландшафте, одновременно обеспечивая защиту террас и сооружений под ними. обширные сады и водоемы.

Проектируемый объект представляет из себя полноценный многофункциональный плавучий остров, на котором планируется провести Всемирную выставку Экспо-2050 под девизом «Цвет- сталкер современного города», состоящий из разных павильонов (Рисунок 31). В технологии использован феномен цвета в природе природный аналог – растение Стрелитция Королевская .



Рисунок 31 - Генеральный план территории М 1:1500

Создание логотипа является важнейшим элементом проекта и фирменного стиля. Логотип с первых минут знакомства должен запоминаться. Основными принципы символики являются: привлекательность и запоминаемость, стиль и



Рисунок 32 - Готовый логотип выставки ЭКСПО-2050 (авторские эскизы)

сдержанность, читабельность и уникальность с «изюминкой» в дизайне (Рисунок 32). Он должен передавать правильный образ основного посыла, который необходимо донести до зрителя.

Плавные изогнутые линии, выступающие как модуль всего решения образа, так же повторяются и в логотипе. Эллипсы, будто окружности в перспективе, создают гармонию и движения, передавая изящность природы.

С помощью трансформации и стилизации была найдена объемная форма выставочного павильона, также и логотипа при этом сохранив основные линии природного аналога. Особую роль играет цветовая гамма, выбранная как для основы проектной разработки, так и для логотипа. Особенности восприятия цвета, основанные на ассоциациях, учитывались при проектировании. Ведь цвет может влиять на впечатление от образа и усилить восприятия пространства.

Так как в основу концепции разработки ЭКСПО-2050 положена тема цвета и современных колористических решений, то несомненно, было решено обратиться за идеями в создании проектируемого пространства и архитектурных объектов к природе (Рисунок 33).

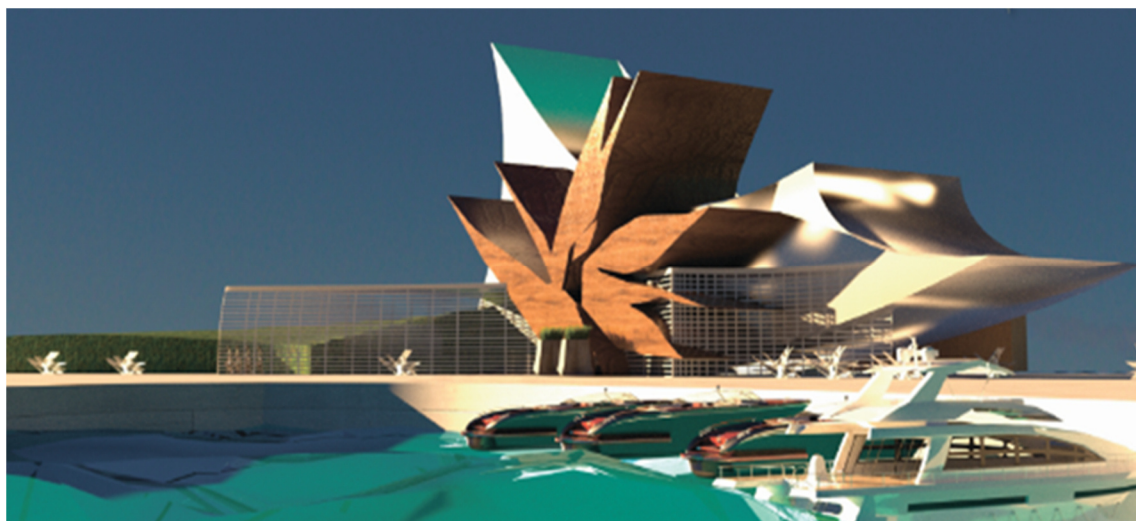


Рисунок 33 – Вид главного выставочного павильона ЭКСПО-2050 (авторский эскиз).

Проект ЭКСПО-2050 включает в себя ряд сборных модулей, которые объединяются для создания инфраструктуры отдыха, необходимой для города на воде – от транспортной сети яхт до плавучего гостинично-развлекательного комплекса. Проектирование плавучего острова площадью происходило с использованием тех же технологий, которые китайская строительная фирма CCCC-FHDI

Использует для строительства 31-мильного моста между городами Гонконг, Макао и Чжухай.

Выставочный павильон всегда является ярким примером, показывающим направления в развитии инновационной деятельности строительной индустрии. Современный выставочный павильон отличается использованием современных конструктивных приемов и эффективных облегченных строительных материалов. Используются в различных вариантах складчатые элементы и своды, армоцементные и железобетонные оболочки, сложные стальные структуры, натяжные тросовые и вантовые системы, бамбуковые, дерево-клеевые и надувные конструкции.

Рекреационные зеленые насаждения (Рисунок 35) располагаются в зоне выставочных павильонов.



Рисунок 35 - Озеленение в зонах выставочных павильонов

Triadic color scheme (цветовая схема триада). В триаде используются три цвета, равноудаленные друг от друга на цветовом круге (Рисунок 36).

Триадными (process colors) называют самые распространенные цвета, которые получают в результате смешивания (с различным процентным соотношением) голубой, пурпурной, желтой и черной красок. Четыре краски, являющиеся основой цветовой модели CMYK, называют триадными, или стандартными красками (CMYK — Cyan (Голубой), Magenta (Пурпурный), Yellow (Желтый) и black (Черный)).

Pantone (Пантон) — всемирно известная организация, признанный авторитет в области цвета и поставщик цветовых схем и передовых технологий точной передачи цвета для различных отраслей промышленности: печати, производства

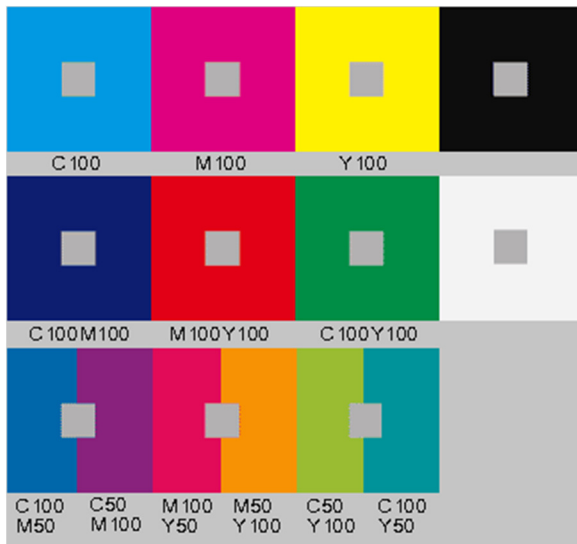


Рисунок 36 - Цифровая модель CMYK

цветных красок, ткани и пластика, цифровых технологий, моды, архитектуры, дизайна интерьера. Во всем мире Pantone является своеобразным языком цвета, помогающим передавать сообщение по цепочке «дизайнер-производитель-продавец-покупатель».

Цветовая модель Пантон, система PMS (Pantone Matching System) — стандартизованная система подбора цвета, разработанная американской фирмой Pantone Inc в 1963 году. В 1963 году основатель Pantone Герберт Лоуренс (Herbert Lawgense) создал инновационную систему определения, согласования и смешения цветов. Он понимал, что цветовая палитра интерпретируется по-своему каждым человеком и, чтобы решить эту проблему, разработал инновационную книгу-схему стандартизованных цветов Pantone Matching System. Использует цифровую идентификацию цветов изображения (Рисунок 37) для полиграфии печати как смесевыми, так и триадными красками. Эталонные пронумерованные цвета напечатаны в специальном каталоге. Существует множество каталогов образцов цветов Pantone, каждый из которых рассчитан на определённые условия печати. Например, для печати на мелованной, немелованной бумаге, каталог для металлизированных красок (бронза, серебро) и т. д. Производитель настаивает на том, что «веера» необходимо ежегодно заменять, так как за это время процесс выцветания и истирания изображения делает цвета неточными.

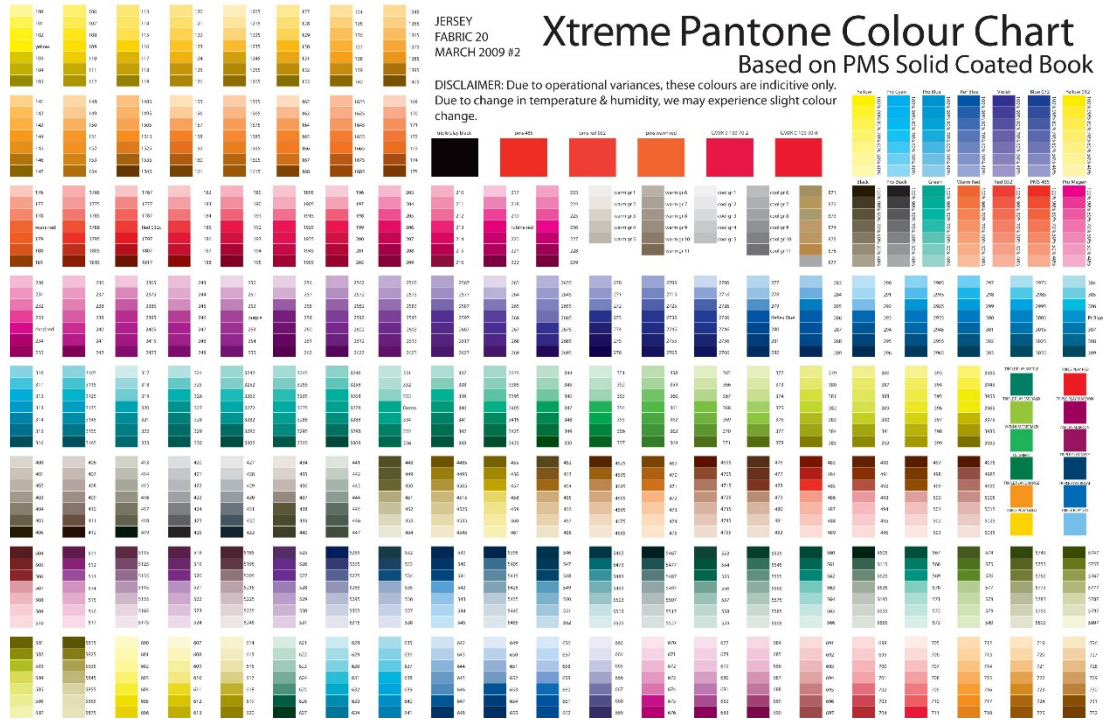


Рисунок 37 - Пантон. Базовая таблица СМУК

В августе 2007 года было объявлено о соглашении о покупке Pantone Inc компанией X-Rite, одним из ведущих производителей оборудования и программного обеспечения для управления цветовоспроизведением.

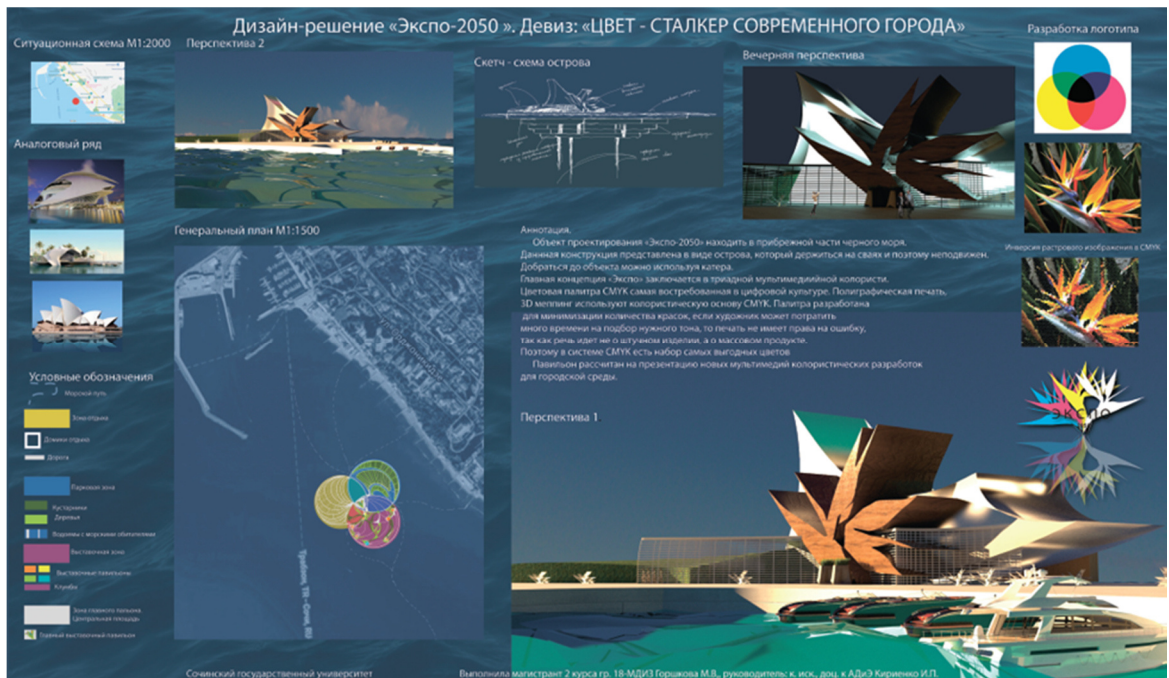


Рисунок 38 - Проектная разработка выставочного павильона ЭКСПО-2050 под девизом «Цвет-сталкер современного города», г. Сочи. Работа студентки СГУ Горшковой М.В. Руководитель к. иск. Кириенко И.П.

Идея стандартизации цвета в том, чтобы независимо от используемого оборудования позволить дизайнерам точно воспроизвести нужный цвет, лишь указав его номер.

Всемирные выставки чрезвычайно интересны, ведь это незабываемое событие для жителей региона и туристов. Только на выставках можно увидеть технические новинки, как, например, телефон, паровая машина, луна-парк, космическая ракета. Популярность выставок подтверждается количеством посетителей, которое растет из года в год, поставив рекорд в 2010 г. Тогда ЭКСПО в Шанхае посетило более 73 млн человек

Процесс формирования выставочного пространства включает в себя целый ряд масштабных задач (Рисунок 38), которые призваны осуществить взаимодействие в сфере демонстрационных, рекламных и рыночных отношений.

Выводы по 3 главе

Специфику полихромии объектов дизайна городской среды города Сочи, во многом определяет существующий ряд задач по комплексной организации предметно-пространственной среды города. Среди них:

- оптимизация ориентации человека в пространстве города посредством выявления его архитектурно-планировочной структуры, формирования пространственных ориентиров и доминант;
- гармонизация городской среды г.Сочи, объединение разрозненных цветовых компонентов в единую колористическую систему.

Основным объектом деятельности дизайнера при колористическом формировании объекта дизайна является цветовая форма, причем ее палитра и структура строится как система цветовых контрастов различной сложности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Колористическое формирование дизайна городской среды Сочи опирается на цветовую систематизацию. Формирование особого цветового языка выражается в системе цветových знаков, способных нести смысловую эмоциональную и эстетическую информацию.

Особенности внедрения достижений цветовой культуры в дизайн городской среды Сочи обусловлены взаимовлиянием цветových канонов и цветových традиций. В проектировании фрагментов городской среды Сочи задействованы природно-климатические особенности региона.

Функционально-утилитарные знаковые системы основываются на психофизиологических особенностях восприятия и реакции на цвет элементов объемно-пространственных форм, синтезирующих цвет с пространством.

Объекты дизайна в среде города несут основную часть эмоциональной информации, во многом определяя и ее образ, и комфортность в целом.

Выполнена цель диссертационного исследования: разработаны дизайн-объекты городской среды Сочи на основе применения природно-климатических, психологических и историко-культурных факторов, влияющих на формирование цветовой культуры.

Решены задачи:

1. Исследована специфика цветовой культуры.
2. Исследован колорит как средство художественно-дизайнерской выразительности городской среды.
3. Разработаны принципы колористической организации элементов дизайна городской среды Сочи.

Впервые городская среда курорта Сочи рассматривается в контексте цветовой среды, раскрывается в объектах дизайна.

Результаты исследования использованы при разработке дизайн-решений объектов городской среды Сочи. Результаты исследования положены в основу дизайн-решений, апробированы в дизайн-проектах:

1. *Особенности полихромии городской среды Сочи.*

2. *Дизайн-решение батутной детской игровой площадки «Соты» в г. Сочи.*

3 *Дизайн-решение «ЭКСПО-2050» в городе Сочи под девизом «Цвет-сталкер современного города».*

1 . Цвет в предметной среде имеет знаковый характер, он может нести различные значения: цвет - символ (как духовное порождение всего человечества), цвет - аллегория и метафора (как духовное порождение данного народа или социальной группы), цвет – образ (как результат индивидуального творчества художника), цвет - знак (как условное кодирование). Однако применительно к профессиональной деятельности дизайнера мы можем говорить в-первую очередь о «цвете-образе» и «цвете-знаке». Эти семантические значения опираются в некоторых случаях на высшие значения - символы- как например, в средневековой геральдике или используемых в современном течении «постмодернизм» - аллегии и метафоры. Это связано с полисемантической цвета - т.е. его способностью принимать на себя и передавать не только конкретные значения, но и значения отвлеченные, относящиеся к духовной сфере, эмоционально окрашенные.

2. Используя исследования в области влияния индивидуальных свойств человека на восприятие цвета (особенности нервно-психического склада субъекта, субъективное восприятие цвета), можем констатировать, что субъективные цвето-предпочтения в формировании цветовой среды проявляются двояко: через мастерство дизайнера, художника, в творчестве которых воплощаются элементы художественной культуры, и через ассоциации зрителя, базирующиеся на индивидуальных свойствах личности. Причем, эти индивидуальные особенности необходимо учитывать при определении целевой аудитории при формировании цветовой среды конкретного функционального назначения. С помощью же творчества проектировщика в цветовую среду привносятся элементы профессиональной цветовой культуры и признаки современной художественной культуры - цветовой моды.

3. Цветовая культура общества имеет выражение в характере предпочтительных цветовых контрастов и цветовых сочетаний в цветовой среде, субъективные

предпочтения и мода вносят современность в характер их профессиональной интерпретации.

4. Палитра, структура и динамика полихромии природного окружения являются важной составляющей гармоничного цветового окружения человека. Создание творчески обоснованного контраста или нюанса искусственно созданной среды с природным окружением невозможно без всестороннего учета ее компонентов - как цветового фона (почва, степень и характер озелененности, цветность водных поверхностей и небосвода, сезонная изменчивость природного окружения).

5. Цвет объектов дизайна городской среды воспринимается реципиентом не только психофизиологически, но и эмоционально и эстетически. Выделены цветовые ассоциации:

- опирающиеся на психофизиологические особенности восприятия цвета, связанные с ощущениями визуального характера (конкретные объекты и явления);
- опирающиеся на психофизиологические особенности восприятия цвета, связанные с ощущениями не визуального характера (весовые, температурные, фактурные, акустические, пространственные, вкусовые и др. ассоциации);
- опирающиеся на психофизиологические особенности восприятия цвета, связанные с ощущениями эмоционального характера (позитивные, негативные, нейтральные ассоциации);
- связанные с абстрактной идеей, этические («добро-зло», «сильный-слабый», «жизнь- смерть», «мужское-женское», «телесное-духовное» и др.);
- топологическими (ориентация по сторонам горизонта, верх-низ, правое-левое, центр-периферия).

6. Основным объектом деятельности дизайнера при колористическом формообразовании является цветовая форма, причем ее палитра и структура строится как система цветовых контрастов различной сложности.

7. Полихромия способна активно влиять на восприятие формы, выразить на своем языке ее свойства, но может их иллюзорно, целенаправленно изменять. Причем, при взаимодействии цветовой формы:

- с линейной формой, как правило, активно выявляется цветовой контраст между объектом и фоном;
- с плоскостной формой, цветовые контрасты выполняют композиционно-декоративную роль, организуя в первую очередь структуру палитры цветовой гармонии;
- с объемной формой, цветовые контрасты выявляют или визуально деформируют форму-цветоноситель; выявляют в ней главные элементы и ослабляют второстепенные;
- с ансамблем, цветовые контрасты объединяют формы или расчленяют их на родственные группы, устанавливают соподчиненность между ними; обеспечивают цвето-предметную целостность ансамбля.

8. Цвет являясь знаковым содержанием цветовой формы, определенным «сигналом» - несущим смысловую информацию об объекте дизайна, связанную с функционально - эргономическими и эксплуатационными особенностями объекта (указательная, предупредительно-защитная и социально-знаковая информация); конструктивно-технологическими особенностями (тектоника объекта); особенностями построения формы.

Таким образом, характер цвета в предметной среде города Сочи несет различные значения:

- цвет - символ,
- цвет - аллегория и метафора,
- цвет - образ (результат индивидуального творчества дизайнера),
- цвет - знак.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне / Агостон Ж. -М.: Мир, 1982. - 184 с.
2. Аитов Р.Р. Формирование цветовой среды современных сельских населенных мест: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата архитектуры. - М., 1986.-48 с.
3. Александрова Е.Н. Вклад архитектуры модерна в цветовую среду Москвы / Александрова Е.Н. – Текст : непосредственный // Колористика города : Материалы международного семинара – Москва :1990.- с.147-155.
4. Алексеев С.С. Цветоведение для архитекторов. / Алексеев С.С. Теплов Б.М., Шеварев П.А.-М.; Л.: Изд-во ГОНТИ, 1938.-158 с. – Текст : непосредственный.
5. Альбер-Ванель М. Цветовые ансамбли и их использование в архитектуре / Альбер-Ванель М. –Текст пер. с франц: непосредственный // Колористика города: Материалы международного семинара – Москва :1990.- с.252-265.
6. Анищенко, И. Г. Семиотика искусства: история и онтология : учебное пособие / И. Г. Анищенко, В. Н. Вагин - Москва : Издательство Московского университета, 2013. – 680 с.- ISBN 978-5-19-010803-3 - Текст : непосредственный.
- 7.Аристотель. О душе : сочинения / Аристотель - в 4 т. - М. : Мысль, 1975. - Т. 1. -371-448 с. - Текст : непосредственный.
8. Аристотель. Физика :сочинения / Аристотель- в 4 т. - М. : Мысль, 1981. - Т. 3. -59-262 с. - Текст : непосредственный.
- 9.Аристотель. Метафизика. Книга I : Сочинения / Аристотель -в 4 т. - М. : Мысль, 1975.- 65-93 с. - Текст : непосредственный.
10. Баскин, М.П. Об эстетических теориях европейского средневековья / М.П. Баскин - сб. ст.. – Москва: Академия СССР, 1961.- 256-281 с. - Текст : непосредственный.
11. Беленький Л.И. Задачи технического цветоведения. / Беленький Л.И. – Текст: Цвет.Материалы. Дизайн.- Москва, 1989.- с.71-75.

12. Беляева Н.М. Восприятие цвета в интерьере./ Беляева Н.М., Дозорцева Т.Б., Юдин Л.П.- Текст: непосредственный // Цвет. Материалы. Дизайн. - Москва, 1989.- с.68-71.
13. Беляева Н.М. Проектирование цвета в интерьере на основе методологии прикладного системного анализа./ Беляева Н.М., Хазин В., Юдин Л. – Текст : непосредственный // Колористика города : Материалы международного семинара – Москва :1990. - с.223-230.
14. Блисс Э.К. Искусство, цвет, архитектура: их синтез. / Блисс Э.К.– Текст пер. с англ : непосредственный // Колористика города : Материалы международного семинара – Москва :1990.- с.15-25.
15. Булев Т. Цвет в современной среде городов Болгарии./ Булев Т. -Текст пер. с англ : непосредственный // Колористика города : Материалы международного семинара – Москва :1990.-с.166-171.
16. Воробьев Г. Колористы: кто они и как их готовить?/ Воробьев Г. - Текст: непосредственный // Цвет. Материалы. Дизайн. – Москва, 1989. - с.289-294.
17. Гайдук Т.Ф. Цвет и стандартизация в индустриальном домостроении./ Гайдук Т.Ф. - Текст: непосредственный // Цвет. Материалы. Дизайн. - Москва, 1989. - с.39-43.
18. Датчук Ю. Автоматизация и проектирование колористики./ Датчук Ю. – Текст : непосредственный // Колористика города : Материалы международного семинара – Москва :1990.- с.277-283.
19. Десомбр П. Цвет и рабочее окружение./ Десомбр П. – Текст : непосредственный // Колористика города : Материалы международного семинара – Москва :1990.- с.235-240.
20. Елизаров В.Ж. Региональные аспекты колористики предметно-пространственной среды. / Елизаров В.Ж. - Текст: непосредственный // Цвет. Материалы. Дизайн. - Москва, 1989. - с.32-35.
21. Елизаров В. Региональный контекст и цветовая концепция города / Елизаров В.Ж. - Текст: непосредственный // Цвет. Материалы. Дизайн. - Москва, 1989.- с.199-205.

22. Ефимов А.В. Цвет в предметной среде. / Ефимов А.В. - Текст : непосредственный // Актуальные проблемы. Техническая эстетика- 1988.-№12- с. 1-3.
23. Ефимов А.В. Колористика города. / Ефимов А.В. - М.: Стройиздат, 1990. - 272 с.- Текст : непосредственный.
24. Железняк О. Цвет как ценность и норма жизнедеятельности / Железняк О. - Текст : непосредственный // Колористика города : Материалы международного семинара – Москва :1990.-с.84-92.
25. Жильсон, Э. Разум и откровение в средние века / Э. Жильсон // Богословие в культуре средневековья: сб. ст. / под ред. Л. Лутковский. - Киев: Христианское братство «Путь к истине», 1992.-108с.- Текст : непосредственный
26. Зайцев А.С. Цвет в изобразительном искусстве и его изучение. / Зайцев А.С. - Текст: непосредственный // Цвет. Материалы. Дизайн. - Москва, 1989.- с.55-59.
27. Иттен И. Искусство цвета. / Иттен И - М.: Изд. Д.Аронов, 2000. -96 с ; ил.- Текст : непосредственный
28. Иноземцева А. Зеленые насаждения в формировании цветового образа Города / Иноземцева А. - Текст : непосредственный // Колористика города : Материалы международного семинара – Москва :1990.- с.205-210.
29. Кириенко И.П. Преемственность в системе непрерывной подготовки будущих дизайнеров. Метод «Ключ» / Кириенко И.П., Новиков А.И. - Текст : непосредственный // 4 Научный форум дизайнеров. Сборник статей. –Москва: 2013.- . № 1. -С. 114-115.
30. Кондаков И.В. Цвет в природе и искусстве./ Кондаков И.В. - Текст : непосредственный // Человек-природа-искусство. Л.: 1986.- с. 88-101.
31. Константинов В.Ф. О влиянии технологических источников света на цвет поверхностей производственной среды. / Константинов В.Ф. - Текст: : непосредственный // Цвет. Материалы. Дизайн. – Москва: 1989.- с.43-46.
32. Коплстон, Ф.Ч. История средневековой философии / Ф.Ч. Коплстон ;пер. с англ. И. Борисовой. – Москва. : Энигма, 1997.-494 с.

33. Кричевский М.Е. Цветовое решение интерьеров КАМАЗа. Принципиальная цветовая схема. / Кричевский М.Е. - Текст: непосредственный // Техническая эстетика. –М: 1978. - №7 - с. 13-16.
34. Кричевский М.Е. Производственный интерьер: архитектурно-колористическая концепция. / Кричевский М.Е. - Текст: непосредственный //Техническая эстетика. -М: 1990 - №3 - с. 13-16.
35. Лемешев С.К. Колористическое средообразование в традиционных Культурах. / Лемешев С.К. - Текст: : непосредственный // Цвет. Материалы. Дизайн. – Москва: 1989, с.28-32.
36. Лосев, А.Ф. Историческое значение Ареопагитик / А.Ф. Лосев - Текст: : непосредственный // Вопросы философии- Москва.: Изд. Академиздатцентр "Наука", 2000. - № 3 .- с.71-82
37. А.Ф.Лосев. История античной эстетики, том III / А.Ф.Лосев – Москва : "Искусство", 1974 - 257 с.– Текст : непосредственный.
38. Лосский, Н.О. Мир как осуществление красоты. / Лосский, Н.О. - М.: Прогресс-Традиция, 1998 – 280 с. ил. – Текст : непосредственный.
39. Люшер М. Цветовой тест Люшера / Люшер М. – М. : Эксмо, 2005-193 с.- ISBN: 5-699-11508-60 – Текст : непосредственный.
40. Маилов С. Цвет и свет в архитектуре Армении и Грузии. / Маилов С. – Текст : непосредственный // Колористика города : Материалы международного семинара: М., 1990 -с.162-166,
41. Мельников Л,Н. Цвет: что стоит за этим понятием / Мельников Л,Н. - Текст: : непосредственный // Цвет. Материалы. Дизайн. – Москва: 1989 -с.64-68.
42. Миронова Л.Н. Цветоведение. / Миронова Л.Н. - Минск: Вышэйшая школа, 1984. - 287 с. – Текст : непосредственный.
- 43.Миронова Л.Н. Пространство и цвет в истории культуры. / Миронова Л.Н. – Текст : непосредственный //Техническая эстетика – М: 1988 - №«12» - с. 5-9.
44. Миронова Л.Н. Семантика цвета / Миронова Л.Н. -Текст: : непосредственный // Цвет. Материалы. Дизайн. – Москва: 1989 - с.11-16

45. Правоторова А.А. Социально-культурные основы архитектурного проектирования: учебное пособие./ Правоторова А.А. –СПб. : Издательство «Лань», 2012. -288 с. - Ил. -ISBN 978-58114-1389-8 - Текст: : непосредственный
46. Пронина И. А. К вопросу о роли цвета в предметном и архитектурном пространстве./ Пронина И. А. -Текст: : непосредственный // Цвет. Материалы. Дизайн. – Москва: 1989. - с.16-21.
47. Пономарева Е.С. Проблема методов в анализе воздействия цвета на человека / Пономарева Е.С. - Текст: : непосредственный // Цвет. Материалы. Дизайн. – Москва: 1989.- с.21-25.
48. Рогге Ф. Цветовой облик площади Рынок в Веймере. - Текст : непосредственный // Колористика города : Материалы международного семинара – Москва :1990.- с.108-121.
- 49.Савинова С. В. Подходы к определению свойств и функций визуальных коммуникаций и их классификация / .Савинова С. В., Харунжева А. А. // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – Т. 18. – С. 139–146.- URL: <https://e-koncept.ru/> (дата обращения 18.05.2020). -Текст : электронный
50. Сивик Л, Оценка цвета в естественной и искусственной среде. – Текст : непосредственный // Колористика города : Материалы международного семинара-М.: 1990 – с. 171-175
- 51.Соколов Н.Б. Сочи-Мацеста (очерк архитектуры). / Соколов Н.Б. - М.: Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1950. - 18-21 с. - Текст: : непосредственный
- 52.Семенова Т.С. Цвет в городе. / Семенова Т.С. — М.: Tikkurila Paints Oy, 2007. - 120 с. -Текст: : непосредственный
53. Соловьев, В.С. Философия искусства и литературная критика / В.С. Соловьев. - М.: Искусство, 1991.- 702 с.-Текст: : непосредственный
54. Степанов Н.Н. Цвет в интерьере. / Степанов Н.Н. - К.: Вища школа, 1985. - 184 с. -Текст: : непосредственный
55. Сырьцева Н.В. Семантика колористического строя предметно- пространственной среды традиционного азербайджанского жилища / Сырьцева Н.В. -

- Текст: : непосредственный // Цвет. Материалы. Дизайн. – Москва: 1989. - с.46-50.
- 56 Устинов А.Г. Цветовая форма. Вопросы семантики./ Устинов А.Г. . -Текст: : непосредственный // Техническая эстетика – М: 1988.- №12- с. 9-11.
57. Филин В. Цветовая среда города как экологический фактор. / Филин В. – Текст : непосредственный // Колористика города : Материалы международного семинара-М.: 1990. - с.55-61.
58. Фрилинг Г. Человек-цвет-пространство./ Фрилинг Г., Ауэр К. - Пер. с нем. - М.: Стройиздат, 1973. -118 с. – Текст : непосредственный
- 59.Флоренский, П. Избранные труды по искусству / П. Флоренский;. - СПб: МИФРИЛ ; Русская книга, 1993. — X, 365 с. – Текст : непосредственный
- 60.Хан-Магомедов С. Цвет и суперграфика в архитектуре советского авангарда. / Хан-Магомедов С. – Текст : непосредственный // Колористика города : Материалы международного семинара-М.: 1990- с.155-162.
61. Шпильман В. Современные тенденции использования цвета в проектировании среды. -Пер. с англ. – Текст : непосредственный // Колористика города : Материалы международного семинара-М.: 1990 - с.25-34.
62. Штайнер Р. Сущность музыкального / Штайнер Р. : Пер. с нем. В. Симонова.- Ереван: Лонгин. 2010.-208 с. – Текст : непосредственный
63. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / У. Эко. –Москва: Corpus, 2014. - 352 с. - ISBN: 978-5-17-085170-6– Текст : непосредственный
64. Янченко В.Л. Цвет как основа образности в русском народном искусстве. / Янченко В.Л. -Текст: : непосредственный // Цвет. Материалы. Дизайн. – Москва: 1989 - с.50-53.
65. <https://www.dissercat.com/>- disserCat — электронная библиотека диссертаций
66. <https://e-koncept.ru/> - Научно-методический электронный журнал
67. <https://cyberleninka.ru/> - КíберЛéнинка — российская научная электронная библиотека.

68. <https://iphlib.ru/library/collection/greekdic/document/HASH015030dcf9a4f5777c185f4c/> - Электронная библиотека ИФ РАН // Античная философия: Энциклопедический словарь / ДЕМОКРИТ

ПРИЛОЖЕНИЕ

Магистерская диссертация: Цветовая культура фрагментов городской среды на примере города Сочи

СПЕЦИФИКА ЦВЕТОВОЙ КУЛЬТУРЫ

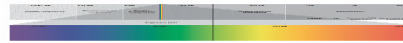
Психофизиология восприятия цвета

- Красный:** Возбуждающий, оживляющий, активный, энергичный, провокационный, агрессивный. Активизирует все функции организма. Тактирующий, действует в том же направлении, что и красный, но слабее, укрепляет густоту крови, улучшает пищеварение.
- Желтый:** Тонизирующий, физиологически оптимальный, наименее угнетающий. Стимулирует зрение и нервную деятельность.
- Зеленый:** Физиологически оптимальный, увеличивает яркость зрения и расширяет диапазон приспособления и обоняния человека к окружающей среде. На продолжительное время повышает двигательную активность и работоспособность.
- Синий:** Успокаивающий, снижает мышечное напряжение и кровяное давление, успокаивает пульс и замедляет ритм дыхания.
- Фиолетовый:** Успокаивающее действие переходит в угнетение; способствует затормаживанию функций физиологических систем организма.
- Черный:** Создает эффект красного и синего цветов, приводит к угнетению действия на нервную систему.

Психология восприятия цвета

Красный: Символизирует любовь, страсть, энергию, опасность, агрессию, радость, возбуждение.	Синий: Символизирует спокойствие, уверенность, надежность, интеллект, порядок, дисциплину.	Зеленый: Символизирует природу, гармонию, здоровье, надежду, обновление, рост.	Желтый: Символизирует оптимизм, радость, творчество, энергию, внимание.
Оранжевый: Символизирует активность, творчество, энергию, оптимизм.	Фиолетовый: Символизирует роскошь, тайну, загадочность, интуицию.	Серый: Символизирует нейтральность, сдержанность, скромность, практицизм.	Белый: Символизирует чистоту, свежесть, простоту, ясность, совершенство.

Эмоционально-психофизиологическая функция цвета



Историко-культурный фактор в формировании цветовой культуры



Философские представления о цвете и цветопродолжения как внутренняя движущая сила цветовой культуры



Цветовая культура имеет выражение в характере предпочтительных цветовых контрастов и цветовых сочетаний в цветовой среде, субъективные предпочтения и мода вносят современность в характер или профессиональную интерпретации в цветовой среде. Основным носителем цветовой культуры в современной цветовой среде, наряду с самодельной народной колористической деятельностью, является проектирование и конструктивный слой деятельности, взаимодействие между традицией и новаторством в колористической организации предметного окружения человека.

Используя исследования в области влияния индивидуальных свойств человека на восприятие цвета (возраст, пол, образовательный уровень, род деятельности, особенности нервно-психического склада субъекта, субъективные восприятия цветов), можно констатировать, что субъективные цветопродолжения в формировании цветовой среды проявляются двояко: через деятельность дизайнера, архитектора, художника, в творчестве которого воплощаются элементы художественной культуры, и через ассоциацию зрителя, базирующаяся на индивидуальных свойствах личности.



Цвет как фактор психофизиологического комфорта среды



Сочиный государственный университет, кафедра Архитектура, дизайн и экология, 2020.

ЦВЕТ В ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОМ ОКРУЖЕНИИ ЧЕЛОВЕКА

Природно-климатические особенности как фактор формирования цветовой среды.



Колористическое поле живой природы как источник цветовой культуры дизайна



Колористическая организация объектов дизайна определяется прежде всего внутренней обусловленностью их цветовой формы. Ее построение определяется особенностями функционирования дизайн-формы и практически не зависит от внешних средовых факторов. В этом заключается одно из главных отличий цветового проектирования в дизайне от архитектурной колористики.

Из всего комплекса вопросов, составляющих сложную проблему формирования цветового образа, для дизайнера особенно актуальны вопросы психофизиологического воздействия цвета на человека. Любой объект дизайна, имеющий, как правило, непосредственный тактильный контакт с человеком, создает цветное поле, влияющее в значительной мере на душевное состояние человека, строй его мысли и уровень работоспособности.

Известно, что всякой отдельно взятый цвет или сочетание цветов, наряду с его физиологическим действием, может восприниматься человеком различно в зависимости от культурно-исторического контекста, от пространственного расположения цветового пятна и его формы, от эмоционального состояния и культурного уровня самих наблюдателей.

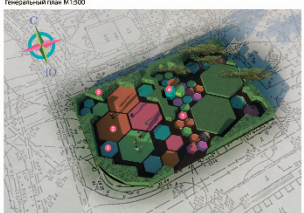
Содержательная и общественная значимость цвета в природе, искусстве, дизайне выражается в способности моделировать определенные эмоции, обогащенные разнообразными ассоциациями, основанными как на объективных свойствах цвета, так и на свойствах воспринимающего субъекта.

КОЛОРИСТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ОБЪЕКТОВ ДИЗАЙНА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ ГОРОДА СОЧИ

Генеральный план М 1:500



Генеральный план М 1:500



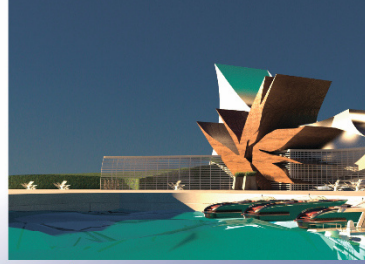
В проекте разработана система цветовых тонов, позволяющая вывить художественно-дизайнерскую вариативность функциональных форм игрового оборудования батутной игровой площадки. Комбинаторика элементов близка к природному формированию. Формально образное направление цветовой комбинаторики использует возможности выходящей цвета. Яркие цвета батуты, детского игрового комплекса, мест для отдыха создают позитивное настроение внутреннего мира.



Разработка логотипа



Инверсия растрового изображения в CMYK



Генеральный план М 1:500



Генеральный план М 1:500



Объект проектирования «Экспо-2050» находится в прибрежной части черного моря. Данная конструкция представлена в виде острова, который движется на сваях и способен перемещаться. Добраться до объекта можно используя катера. Плавная конструкция «Экспо» заключена в традицию культуры: дельной колористики. Цветовая палитра CMYK самая востребованная в цифровой культуре. Полиграфическая печать, 3D-моделинг использует колористическую систему CMYK. Там, где разнородна и вынужденно велика цветовая гамма, если художник может потратить много времени на подбор нужного тона, то печать не имеет права на ошибку, так как речь идет о другом изделии, а не массовом продукте. Поэтому в системе CMYK есть набор самых выгоревших цветов. Палитрон рассчитан на презентацию новых мультимедий колористических разработок для городской среды.

Макетер: Попова М.В.

Руководитель: с.к. доц. с.к. А.Ю. Баранов А.Т.