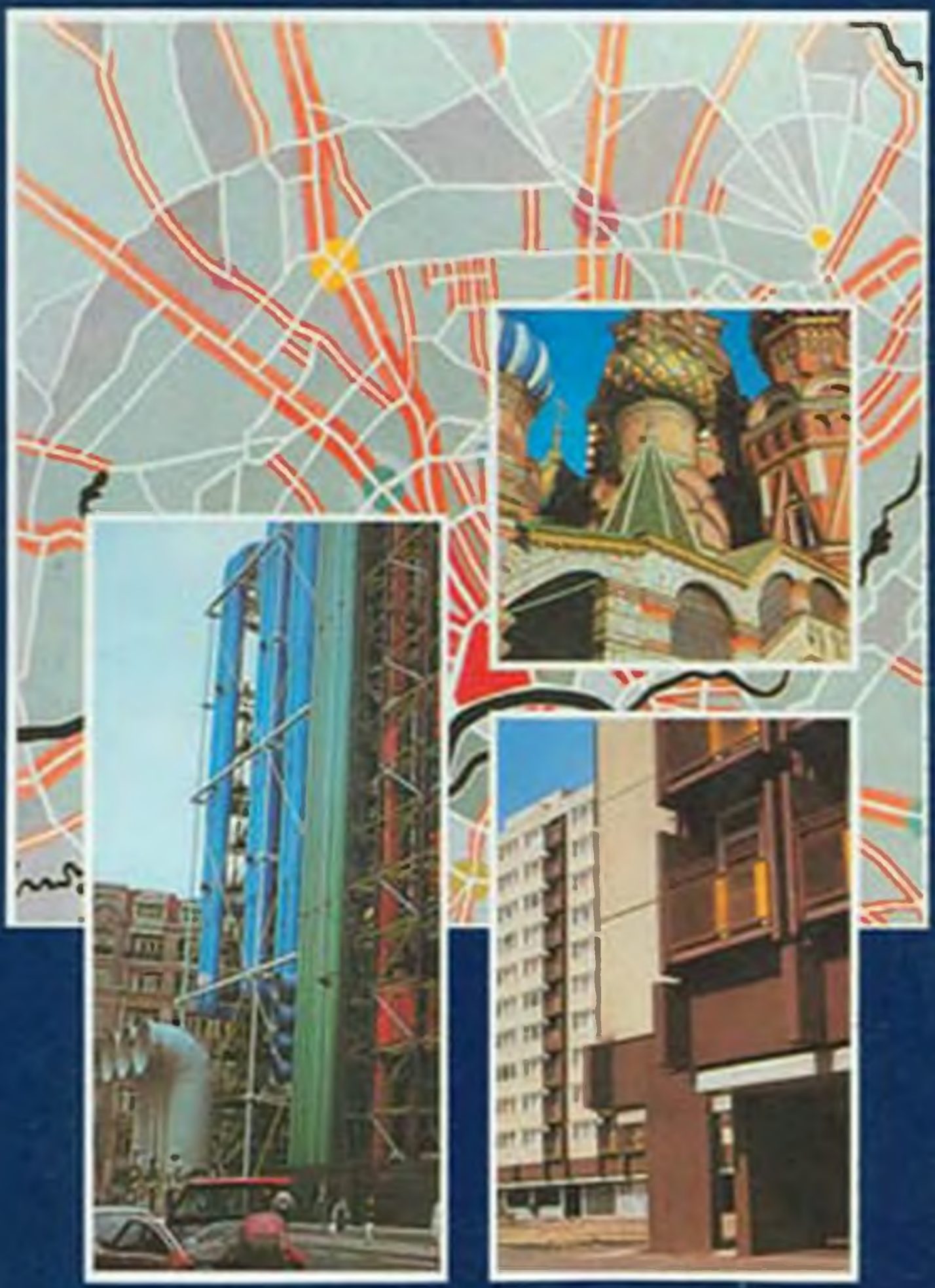
А. В. ЕФИМОВ

КОЛОРИСТИКА ГОРОДА



СТРОЙИЗДАТ

Введение

Колористика города. Чтобы раскрыть это понятие, представим себе нескончаемое богатство и разнообразие цветового поля города, огромного, вибрирующего, переливающегося мириадами цветов и оттенков, расцветающего и меркнущего.

Все окружающее нас в природном или городском ландшафте имеет определенный цвет. Цвет — неизбежный атрибут предметно-пространственной среды. Созданное природой человек обычно считает гармоничным: природные цвета, их сочетания и принадлежность определенным формам, постоянство и цикличность изменчивости. Но все ли гармонично по цвету в созданной человеком искусственной среде? К сожалению, нет. Цветовой хаос или наоборот монотонность городов стали притчей во языцех...

Почему нас так тревожит существующая цветовая среда большинства городов? Во-первых, она потеряла связь с природным цветовым контекстом. Привыкающие к цветовой скудости и однообразию, горожане лишаются полноценного общения с окружающей средой. Во-вторых, она утрачивает цветовое богатство, накопленное человечеством в памятниках архитектуры и градостроительства прошлого. Архитектурно-пространственная ткань города, впитывающая понимание цветовой красоты многих столетий,— питательная среда для современной колористики. Она не доносит цветовой язык прошлого, если не перекидывает мост от арсеналов древней цветовой культуры к современному пониманию колористики, ее пространственному развитию. В-третьих, не прочитывается цветовая целостность градостроительного замысла, что приводит к дезориентации жителей в сложном современном городе, тормозит процессы городской жизни. Использование цвета вне градостроительной стратегии имеет обратный эффект воздействия этого мощного средства организации городской среды, вызывает недоверие к нему.

Итак, отсутствие цветовых контактов с природным окружением, пренебрежение цветовым опытом прошлого и неумение воспользоваться полихромией для содействия социально-пространственным процессам, протекающим в городе, порождают неудовлетворенность цветовой атмосферой большинства наших городов. Люди, выросшие в серых бетонных ландшафтах массовых новостроек, не занимаются их цветовым преображением, считая их облик не противоречащим эстетическим нормам. Способность к эстетическим переживаниям по поводу колорита окружения атрофируется, человек становится нечувствительным к восприятию цветового образа города. Это говорит о социально-культурной, воспитательной роли гармоничной по цвету городской среды.

Активизация полихромии в архитектуре должна основываться на цветовой концепции города, его композиционной целостности. Сегодня мы вправе рассматривать развитие этой линии как актуальную профессиональную задачу архитекторов и градостроителей. Они призваны реабилитировать цвет. Директивное письмо Госгражданстроя госстроям союзных республик «О совершенствовании цветового облика городов» от 8 декабря 1987 г. уже содержит указание на разработку с 1988 г. концепции колористики города в составе генерального плана, которая конкретизируется в проектах детальной планировки при застройке отдельных районов города.

Колористика — наука о цвете, включающая помимо традиционного цветоведения раздел знаний о цветовой культуре, цветовой гармонии, цветовых предпочтениях, цветовом языке. Она опирается на физические основы цвета, психофизиологический фундамент его восприятия, одновременно учитывает цветокультурные представления общества и потому адресуется практически всем сферам его бытия. Поскольку цвет городской среды формирует представление о ее пространственном выражении, эстетическом и духовном содержании, его можно условно вычленить из городской среды и говорить о цветовой среде города. Одновременно колористика мыслится как цветовая среда или полихромия формирующих ее объектов, которые удовлетворяют человека эстетически и утилитарно в отличие от спонтанно возникающего цветового окружения. Такое понимание позволяет говорить о колористике города, архитектурного ансамбля, отдельного произведения архитектуры чаще всего как о результатах профессионального действия.

Прежде чем начать конструирование колористики города попробуем уяснить этот предмет, учесть способность цветовой среды к саморазвитию и рамки возможного управления ею. Профессиональное решение проблемы конечно немыслимо без исследования экологических, общественных, градостроительных и социально-культурных предпосылок, обусловливающих колористику города. Мы лишь приступаем к изучению сознательной организации цветовой среды города — его колористики, к первым попыткам ее реализации.

История показала, что планомерное воплощение проектных замыслов колористики города — явление весьма редкое. Наиболее раннее из известных нам попыток — создание цветового плана Турина в середине XIX в. с последующей его реализацией в течение нескольких десятилетий. В начале нашего столетия К. Малевич пытался привить новую эстетику супрематизма исторически сложившемуся городу (Витебск, 1917 г.), а несколько позднее члены Ассоциации новых архитекторов (АСНОВА) выдвинули идею создания нового цветового облика Москвы окраской зданий в масштабе всего города. По их замыслу, цвет должен был объединить фасады многих зданий в пределах улиц, а не акцентировать отдельные. Принципиально важно, что полихромия целых улиц трактовалась ими как средство достижения композиционной целостности города, что поднимало ее на качественно новый уровень — она перерастала в колористику города.

В 1929 г. был разработан «Проект плановой наружной окраски Москвы», опирающийся на градостроительную стратегию «Большой Москвы». Колористика заявила о себе как равноправной составляющей архитектурно-художественной деятельности. Однако она еще не была осмыслена как сложное пространственно-временное явление. Проект был ограничен территориальными рамками старой Москвы и к тому же как бы застывал во времени. Он явился результатом во многом уязвимых субъективно-художественных взглядов: не учитывалось ни природное окружение, ни общественное мнение. Причина недолгой жизни идей проекта коренилась в отсутствии предпроектных исследований и подмене стратегии развития колористики города решением сиюминутной задачи разовой покраски улиц города.

В 1925—1930 гг. весомый вклад в теорию и практику колористики города внес гамбургский «Союз поощрения красочного оформления городов», более полусотни отделений которого выполнили проекты полихромии поселков и даже городов. Многие из проектов были реализованы. Среди пионеров градостроительной колористики выделяются имена немецких архитекторов Б. Таута и Э. Мая, которые в 20-х годах работали соответственно в Магдебурге и Франкфурте-на-Майне, новаторски решая вопросы цветового облика этих и других городов.

В послевоенный период проблемой градостроительной колористики занимался архит. Г. Петров, показавший на примерах отечественного и зарубежного опыта изменение представлений об архитектурной полихромии и ее осмысление с градостроительной точки зрения.

В 60-е годы волна интереса к многоцветию города коснулась многих европейских стран. Французский колорист Ж. Ф. Ланкло провел беспрецедентное исследование цветовой среды различных провинций своей страны. «Региональные» цвета каждой провинции составили своеобразный цветовой словарь, которым рекомендовалось пользоваться для создания современной колористики различных городов. Подобным же курсом следовали его соотечественники Ф. и М. Кле, которые в 70-х годах построили колористику новых городов Восточного Лилля, Витроля и других на доминирующих цветах существующего природного окружения.

В это же время при реконструкции небольших исторических городов в ГДР их авторы конструировали цветовую среду на многослойном цветовом потенциале прошлых эпох. Наиболее яркий пример последовательного профессионального использования исторического цветового богатства представляет город Веймар. Почти одновременно в 70-х годах шведский ученый Л. Сивик провел анкетные опросы жителей Стокгольма и Гетерборга для выяснения их отношения к цветовому окружению. Он доказал, что при проектировании архитектурной полихромии необходимо прислушиваться к мнению жителей, ориентироваться на социально-психологические и историко-культурные предпосылки цветовой реконструкции городских кварталов.

В мировой практике наметились различные подходы к формированию колористики города, в основе которых лежат полихромия природного окружения, историческое архитектурное многоцветие и предпочтение жителей. Колористический процесс имеет определенные фазы, каждая из которых вызвана доминированием определенного фактора. По мере развития городов обусловленность их цветовой среды все более усложняется. Одновременно заявляют о себе как внешние (региональные), так и внутренние (городские) причины. Теперь, когда развертывается сознательное формирование цветовой среды городов, требуется углубленное изучение колористического процесса, которое поможет совершенствовать методологию проектирования. Сформулированная во ВНИИ теории архитектуры и градостроительства методика стала важнейшим итогом деятельности группы архитекторов-колористов, более десяти лет ведущей исследования в этой области, результаты которых использовались в экспериментальных предложениях для ряда исторических и новых городов страны.

Природная обусловленность архитектурной полихромии и колористики города обычно не вызывает сомнений. Тема цвета исторической архитектуры также принимается большинством специалистов достойной для современной колористики. Что же касается мнения жителей о цветовой среде города, то пока этот мощный фактор явно недооценивается. Отсутствие диалога архитектора и потребителя порождает взаимную отчужденность: архитектору не нравится любительский цветовой хаос, возникающий в городах, и он стремится максимально его ограничить, а жителю города претит монотонность окружения, и он стремится «очеловечить» его, утвердить в нем свои идеалы цветовосприятия. Отсюда самодеятельная раскраска домов, росписи торцов зданий, стихийное благоустройство как реакция на бездеятельность архитектора, «привязавшего» новый район к абстрактным отметкам рельефа. При всем своем дилетантстве, отсутствии масштабного градостроительного мышления жители города уже сегодня формируют тенденцию к большей сомасштабности человеку массовой архитектуры, к активизации цветовой палитры, разнообразию рисунка, тенденцию, которая стремится преобразить безликую продукцию домостроительного конвейера, внести в городскую среду момент изобразительности, а с ним — душевную теплоту, игру, юмор, которые необходимы человеку. Лишь в результате творческого сотрудничества архитектора-колориста с горожанами может действительно возникнуть и развиваться живая цветовая среда, о которой мы сегодня мечтаем.

И еще один, пока недооцениваемый аспект — взаимодействие колористики города и его функционально-пространственной структуры. Цвет и форма сосуществуют в рамках четких закономерностей, проявляющихся и в градостроительстве. Определенная объемно-пространственная форма предполагает определенный тип полихромии и наоборот. Конечно, эта взаимосвязь не всегда очевидна, ведь форма города обусловлена и природой, и функцией, и культурой.

Пространственное цветовое поле города призвано помогать человеку различать здания, районы, ориентироваться в городском пространстве, создавать зрительный комфорт. Это утилитарная функция колористики, но есть и художественно-эстетическая. Цветовой бассейн города — «вместилище цветовых гармоний», органически связанных с рельефом, массивами зелени и городской застройкой. Колористика города способна вызвать у человека эстетические переживания. Эта эстетическая подоснова служит канвой конкретных художест-

венно-композиционных цветовых решении отдельных объектов, комплексов и, по возможности, всего объемно-пространственного тела города. Подчеркнем, что цвет важен не только и не столько в виде отдельных произведений монументально-декоративного искусства, а прежде всего как система архитектурной полихромии. Лишь в этом случае реализуется художественно-эстетическая функция колористики города. Цвет в градостроительстве выявляет содержание экономической, политической и духовной жизни городов, вносит свою лепту в диалектическую взаимосвязь содержания и формы города. Форма же как предмет непосредственного восприятия множества людей позволяет прояснить существо процессов, происходящих внутри общества, оставаясь средством эстетического воспитания масс.

Концепция колористики города, наиболее полно изложенная в этой книге, была впервые заявлена автором более десяти лет назад, затем постоянно корректировалась и совершенствовалась [3]. Автор надеется, что настоящая книга привлечет внимание архитекторов, градостроителей, дизайнеров, художников и широкого круга читателей к феномену колористики города, поможет осознанию ими глубины и важности колористического процесса, пониманию его необходимости, выработке умения им управлять.

Автор выражает искреннюю признательность архитекторам В. Елизарову и Н. Кострикину за помощь в подготовке рукописи и иллюстративного материала, коллегам по работе во ВНИИ теории архитектуры и градостроительства, а также зарубежным специалистам: директору Японского научно-исследовательского института цвета А. Ота, председателю Венгерского национального комитета по цвету А. Немчичу, директору Шведского центра цвета А. Харду, доктору Ф. Рогге и архитектурному критику В. Килю из ГДР, президенту французского центра цвета М. Альберу-Ванелю, французским колористам-консультантам Ж. Филласье, Ж. Ф. Ланкло, А. Лемонье, М. и Ф. Кле, творческие дискуссии с которыми способствовали проникновению в тайны колористики города.

1

ЦВЕТОВАЯ СРЕДА ГОРОДОВ В ПРОШЛОМ

Монохромия строительного материала и зарождение красочности древних городов

Дальнейшее развитие цветовой среды городов

Периоды спада и расцвета полихромии европейских городов

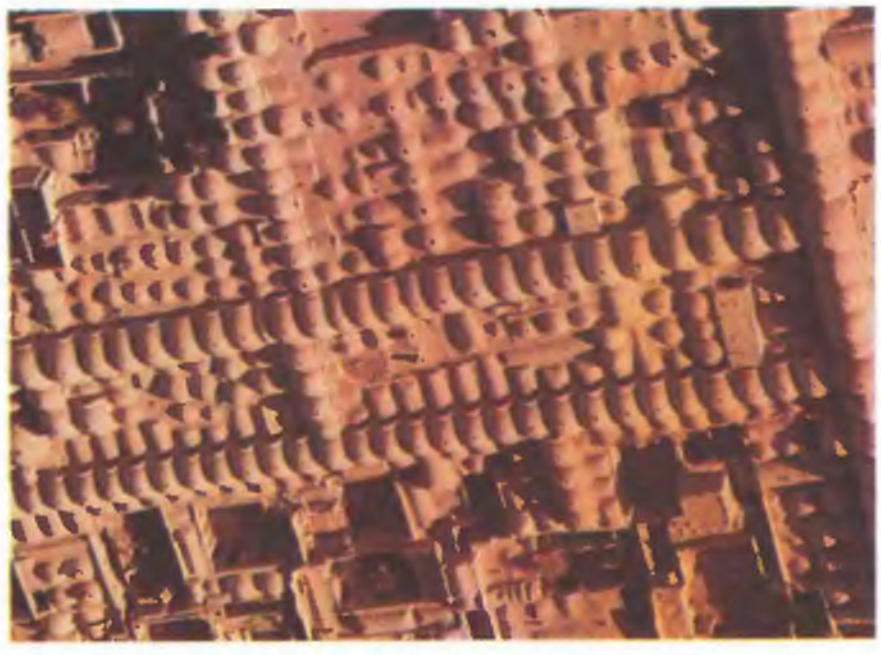
Развитие цветовой среды исторически сложившегося города на примере Москвы

Монохромия строительного материала и зарождение красочности древних городов

Города из земли

Древнейшие города мира, дошедшие до нас или известные по описаниям, были построены из земли, глинистых, песчаных и лессовых материалов, лежащих под ногами людей древних цивилизаций Африки, Азии и Ближнего Востока, которым принадлежит пальма первенства в строительстве городов на земном шаре. Инерция возведения городов из этого материала настолько сильна, что, несмотря на появление других строительных материалов, и в наше время в них проживает около трети всего человечества. Многочисленные примеры из градостроительной практики не только Азии и Африки, Латинской Америки, но и Европы не оставляют сомнений в этом.

Глиняные города возводились мусульманской, буддийской и индейской культурами. Большинство из них не сохранилось, но их существование подтверждено археологическими раскопками по всему миру [1]. Археологами обнаружены такие города как Жерико, построенный около 10 000 лет назад, Чаталь Гуюк в Турции, Гарапа и Мохенджо-Даро в Пакистане, Аклет-Атон в Египте, Шан-Шан в Перу, Вавилон в Ираке, Мадинат-аль-Захра в Испании. Некоторые из этих городов дожили до наших дней: Люгдинум, ныне Лион во Франции, Санта Фе в США и центр Боготы в Колумбии, Кано в Нигерии, Агаде в Нигере, Томбукту в Мали, Уалата в Мавритании, Марракеш в Марокко, Аддрар в Алжире, Гадеме в Ливии, Садаа в Северном Йемене, Шибам в Южном Йемене, Язд в Иране и др.



В VII в. до н. э. из глины была воздвигнута Вавилонская башня, семь ярусов которой достигали высоты 90 м. Пять тысяч километров Великой китайской стены, построенной из глин многих районов, по которым она проходила, свидетельствуют о прочности этого материала. Земляными стенами окружались мно-

Современный жилой дом. Шибам. Южный Йемен

Центр города Сеожан. Иран

Великая китайская стена. Фрагмент

Красный город в долине Бамийан. Афганистан

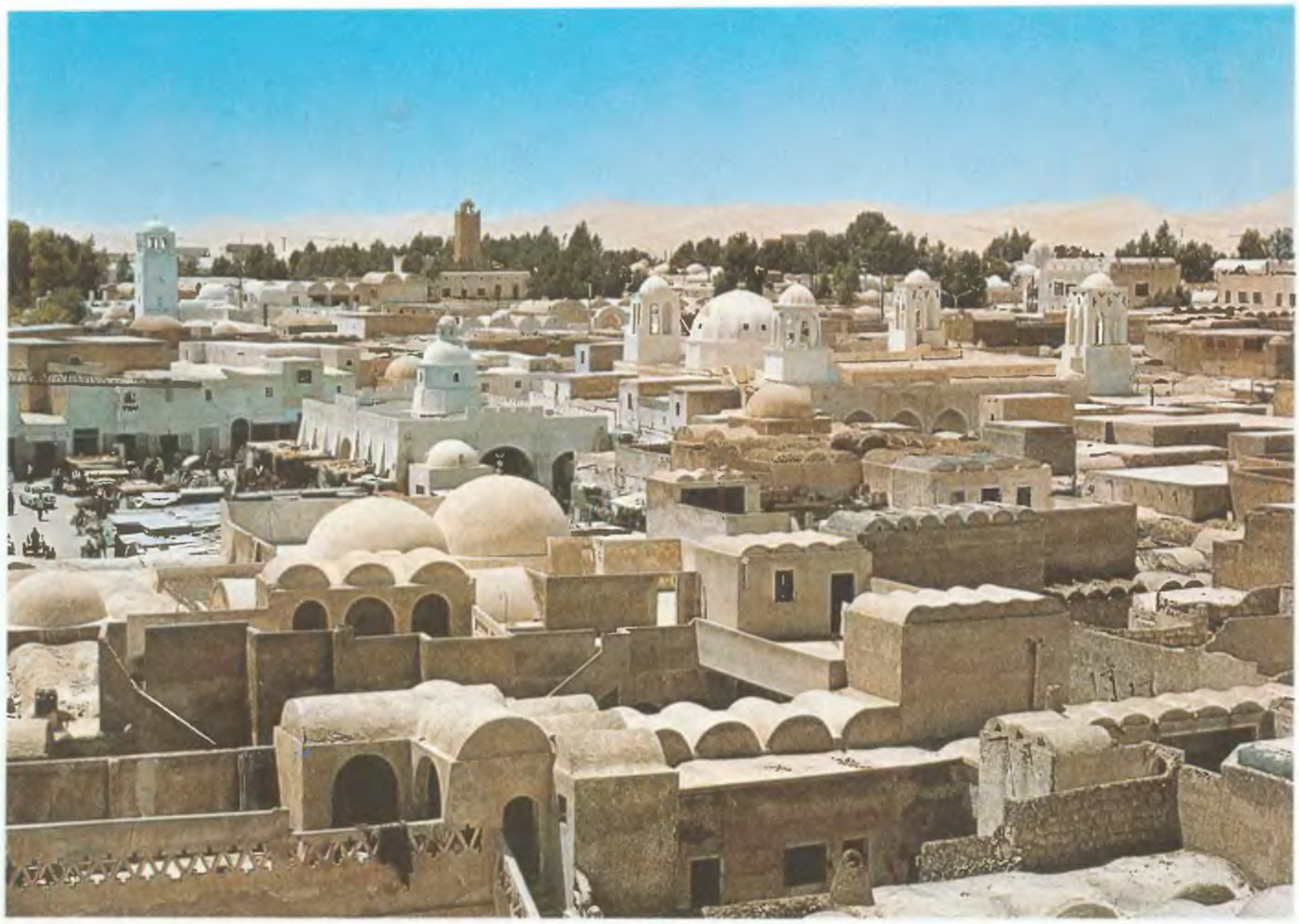
гие города мира, об этом упоминает еще римский историк Плиний, III в. до н. э.

Глиняные постройки и целые города в своей массе имели серовато-охристый и красновато-коричневый колорит в зависимости от особенностей местных глин и компонентов, добавляемых в глиняную массу, например сухой соломы. Некоторые части построек из другого глиняного состава отличались по цвету, что способствовало образованию мягкой палитры «земляных цветов». Естественное старение постройки со временем приводило к изменению цвета.

Возникнув на заре человеческой цивилизации, пассивная полихромия искусственного окружения тысячелетиями оставалась обширным фоном для более поздних всплесков яркого цвета. В народной архитектуре Северного и Южного Йемена, Буркина Фасо и Нигерии, Мексики и Перу и сегодня можно видеть глинобитные постройки, частично расписанные яркими красками. Росписи подчеркивают наиболее значимые части сооружений — окна, входы, венчания.

Традиция яркой окраски не только отдельных сооружений, но и целых городов без сомнения происходит из глубины веков. Так, купола, мечети, минареты, въездные ворота и стены часто выделялись побелкой. Цветные росписи глинобитных построек были особенно распространены в странах с сухим климатом — наилучшим условием для сохранения глиняных строений.

Поскольку точных данных о развитии полихромии рядовой застройки городов древнего мира почти не сохранилось, можно воссоздать их многоцветие в общих чертах, опираясь на цвет отдельных уникальных сооружений, дошедших до нас или документально зарегистрирован-



Город Эль-Уэд. Алжир
Двор жилого дома. Аоре. Мали

ных историей. Уникальные сооружения, век которых во много раз длиннее, чем у рядовых построек, говорят не только о строительных возможностях прошлого, но как носители духовной культуры древности об идеологии и эстетике минувших эпох. Полихромия этих сооружений как интегральная составляющая материальной культуры должна была чутко отражать мировоззрение людей этих эпох, их религию, науку, искусство, поскольку смысловое содержание архитектурной полихромии — ее семантика — во многом опиралась на цветовую символику. Полихромия архитектуры выражала на языке цвета духовные ценности эпохи и транслировала их. Многоцветие крупных зданий имело заметное звучание в городе, позволяло вовлечь в художественную орбиту своего действия круг менее значимых построек. Цветовая атмосфера городов под действием полихромии сохраняемых уникальных зданий испытывала влияние культуры прошлого. Таким образом в городе осуществлялась цветовая преемственность.

Возникновение поливной керамики — стойкого цветоносителя — позволило надежно оберегать от влаги поверхности стен, сводов и куполов, возведенных из необожженного кирпича и значительно увеличило продолжительность жизни построек глиняных городов. Преимущественно сине-зеленая гамма керамики контрастировала с тепло-охристыми оттенками архитектурного окружения, создавая выразительные композиционные акценты. Технология поливной керамики прошла через тысячелетия, проникла во многие архитектурные стили, особенно укоренилась в Средней Азии и на Ближнем Востоке и отсюда длительное время влияла на соседние регионы.

Древнеегипетская архитектура, сооружаемая из камня, не нуждаясь в цветовой облицовке, довольствовалась покраской. «Все архитектуры Востока прибегали к раскраске зданий»,— писал О. Шуази. Под дождливым северным не-

бом наружная окраска зданий не может удержаться долго, но в Египте, в условиях исключительно сухого климата, стенная живопись долговечна [2, т. I, с. 36]. На камень наносился тонкий слой грунта, а затем — краски.

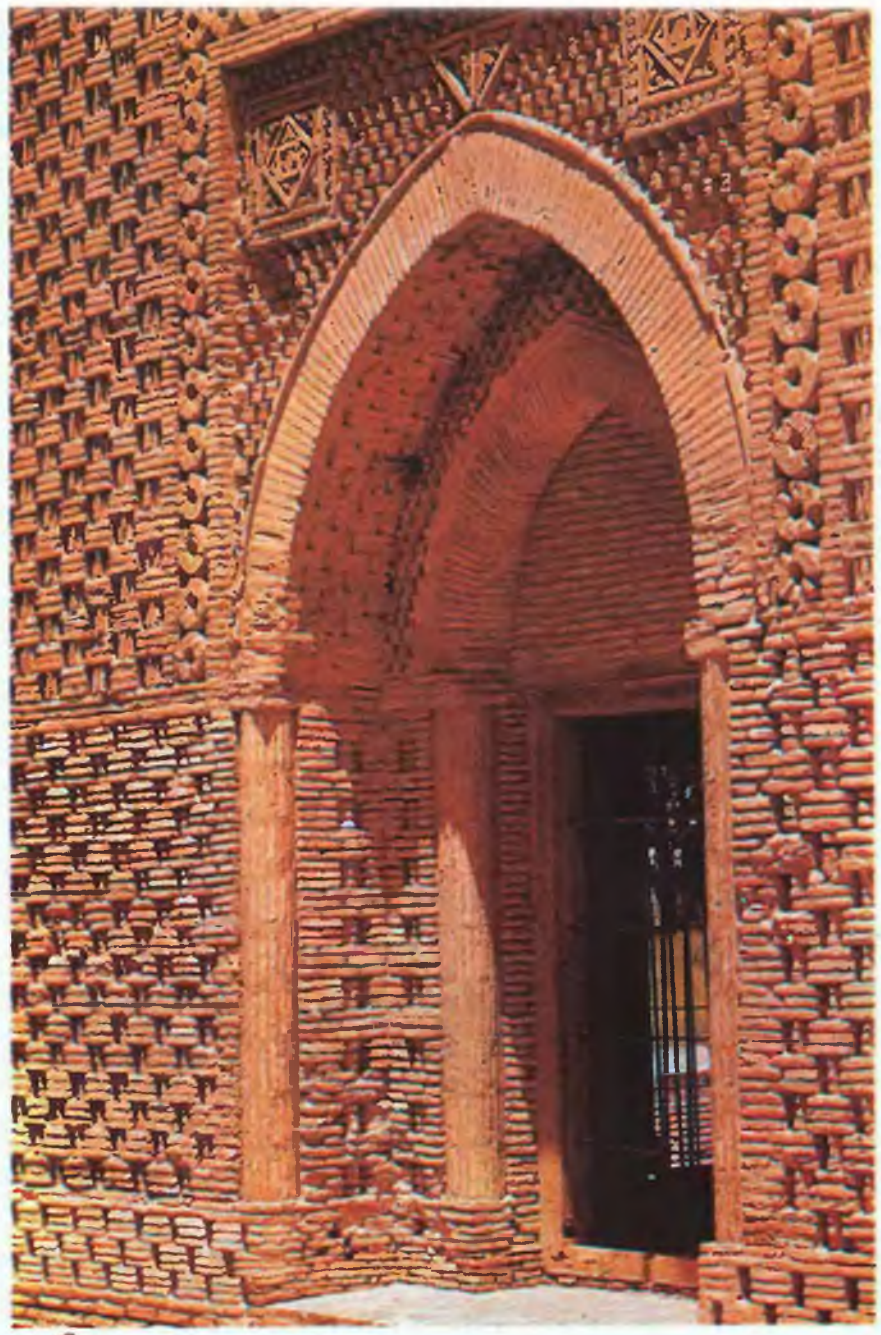
Глазурованная керамика широко использовалась в Двуречье, где стены, сложенные из кирпича-сырца отличались и прочной расцветкой. Любимыми цветами глазури у ассирийцев и вавилонян были голубой, белый, желтый и черный. Использование Двуречьем ярких керамических покрытий говорит об обращении древних цивилизаций к активной полихромии. Город Ур, расцвет которого относится к III тысячелетию до н. э., помимо оборонительных стен, дворцов и храмов имел «Гору-бога» — зиккурат с цветными ярусами. Есть предположение, что в архитектуре зиккуратов широко использовались золото, серебро и бронза. Бронзой обрабатывался верхний ярус зиккурата — гигантского храма, служившего одновременно обсерваторией. В основе религии Вавилона лежал культ небесных светил. Количество ярусов зиккуратов повторяло число планет солнечной системы, а цвета ярусов символизировали каждую из них. Фергюссон считает, что они имели снизу вверх цвета: черный, оранжевый, красный, желтый, зеленый, голубой и белый, в то время как Шуази предполагает другой цветовой ряд: белый, черный, пурпурный, синий, красный, серебряный и золотой. Но при любой цветовой последовательности ярусов зиккуратов сохраняется принцип изменения цвета по вертикали. В монохромной среде города, по преимуществу созданной из глины, высилась колоссальная форма, несущая локальные цвета-символы. Полихромия выражала ее смысловое содержание, еще более утверждая как важнейшую доминанту города. К тому же мощение дороги для торжественных шествий в Вавилоне, выполненное белыми прямоугольными плитками с линейками из красной брекчии, подтверждает стремление выделить с помощью цвета одну из важнейших функций города [3].

Прием полихромии зиккуратов повлиял на цветовое решение города Экта-

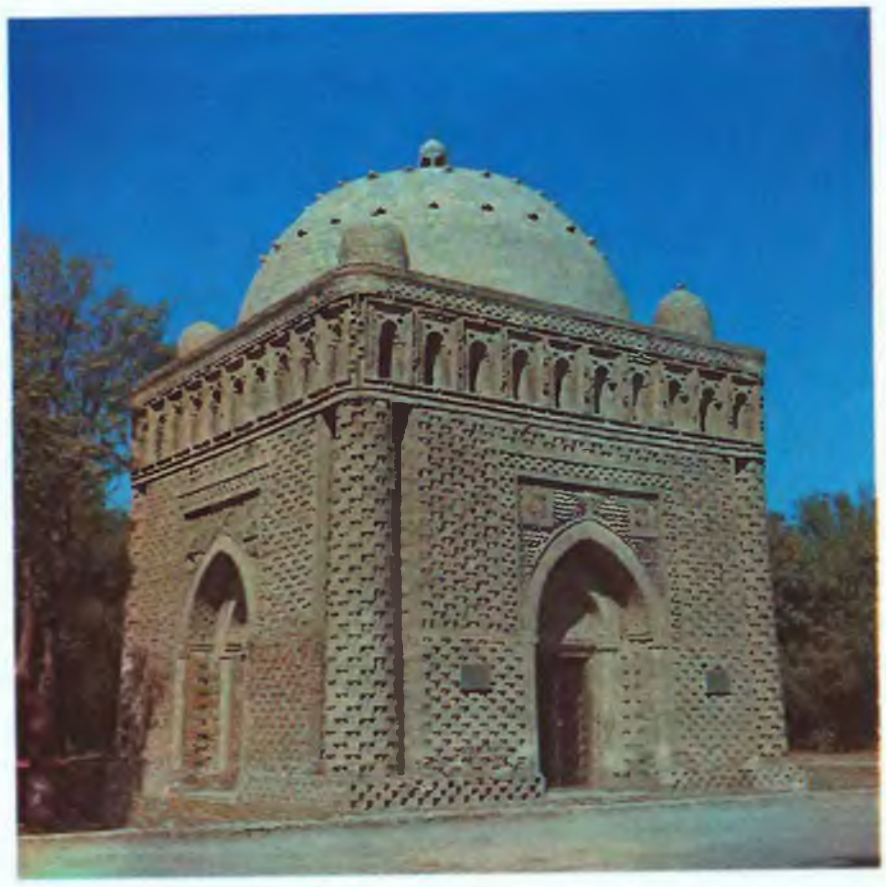
бана (Месопотамия), описанного Геродотом в V в. до н. э. Это был большой город, укрепленный концентрическими цветными стенами. Каждая внутренняя стена своими зубцами возвышалась над соседствующей с ней внешней стеной. Город насчитывал семь стен, заострявших клинообразный силуэт холма, несущего город. Стены, окружавшие царский дворец и сокровищницу, были позолочены. Зубцы дальнейших рядов стен были последовательно покрыты серебром, затем оранжевым, синим, темно-красным и черным цветами. Внешние стены были белыми. Структурирование цветовых масс отдельных сооружений распространилось на город. Возможно, это древнейший пример реализации принципа пространственного цветового зонирования, лежащего, как мы увидим далее, в основе построения колористики города.

Двуречье использовало прежде всего черный, белый и красный цвета. Черным, красным и белым были ярусы зиккурата в Уре. «Красный храм» в Уруке из сырцового кирпича был сплошь покрыт цветными гвоздями из обожженной глины, создающими мозаичную сетку. Головки гвоздей были украшены розетками, также содержащими черный, белый и красный цвета. Подобная техника была использована и в храме города Тель-эль-Обейде [4].

Говоря о городах, построенных из земли, невозможно не сказать о Средней Азии. Здания здесь зачастую сплошь покрывались полихромным декором, для которого веками был выработан определенный структурный стереотип. Цвет подчеркивал важнейшие части зданий, усиливал их роль в архитектурном ансамбле, организуя тем самым пространство города. Не дошедший до нас мавзолей Санджара в Старом Мерве (XII в.), увенчанный голубым куполом из поливного кирпича, по свидетельству одного из путешественников, был виден на расстоянии одного дня пути (значит, не менее 20—25 км) [5]. Прием сосредоточия крупных масс цвета на величественных, парящих в небе куполах и минаретах приобрел важное значение в среднеазиатском городе, где застройка практически повторяла цвет земли, что мы видим и сегодня на примере Хивы.



Портал здания из кирпича-сырца. Эль-Джазаир. Алжир



Мавзолей Исмаила Самани. Бухара

С XIV—XV вв. в Средней Азии обязательным условием возведения монументальных зданий становится их орнаментальное цветовое декорирование [6]. Мозаичное покрывало из глазурованной керамики по-своему интерпретирует форму сооружения, отчасти нивелирует реальную пластику, отчасти создает иллюзию рельефа на плоской поверхности стены. Цвет приобретает композиционную самостоятельность относительно конструктивной основы здания. Полихромия основана на орнаменте, в котором наиболее яркими плитками выложены самые крупные арабески, а менее яркими — элементы меньшего размера. Выделение мелкого рисунка декора и измельчение за счет него больших плоскостей стен придает крупным формам масштабную выразительность, в чем нас убеждает ансамбль площади Регистан в Самарканде.

В многоцветном декоре среднеазиатских произведений недвусмысленно выражена самостоятельность полихромии, ее композиционная активность. Цветной покров медресе Улугбека, например, снимает ощущение глухой тяжести портала, придает ему ажурность и пространственность благодаря использованию изразцов «нематериальных» синих и голубых цветов, противопоставленных охристым тонам местных строительных материалов.

Возможно, самостоятельность архитектурной полихромии Средней Азии возникла в результате влияния монгольской культуры. Узорная красочная обработка бытовых вещей, составляющая суть искусства кочевников, соединившись с развитым в Средней Азии керамическим производством, была воплощена в монументальной архитектуре. В XIV—XV вв., во времена Тимура, цветная мозаика в архитектуре обогащается: к преобладавшим синему и голубому цветам прибавляются белый, желтый, зеленый, фиолетовый и черный. Архитектурный массив сооружений из кирпича-сырца как бы исчезает под декоративной облицовкой, о пространственно-пластической структуре сооружения зрителю говорит не реальная форма, а цвет, создающий иллюзию формы.

Таким образом, в городах, построенных из земли, мы наблюдаем привнесение в архитектуру цветовой обработки, зарождение и проявление активной полихромии — многоцветия, специально созданного человеком. Сначала мастер подбирает различные составы глин, получая более мягкие и нюансные цветовые сочетания. Постепенно эта линия развития подводит к введению ярко звучащей цветной облицовки материала. Полихромия приобретает высшую степень активности.

Чтобы представить себе общую эволюцию архитектурной полихромии, рассмотрим ход этого процесса на примере городов, построенных из других материалов.

Камень и кирпич в строительстве городов

В городах Древнего Египта IV—III тысячелетия до н. э., построенных из глины, велось и каменное строительство. В постройках Древнего царства и IV династии часто использовался местный розовый гранит из Ассуана, оникс с черными, белыми, серыми и красными слоями. Обелиски Среднего и Нового царства возводились из полированного гранита. Подобный обелиск (Сенусерта I, Среднее царство) из розового гранита находится на месте города Гелиополя.

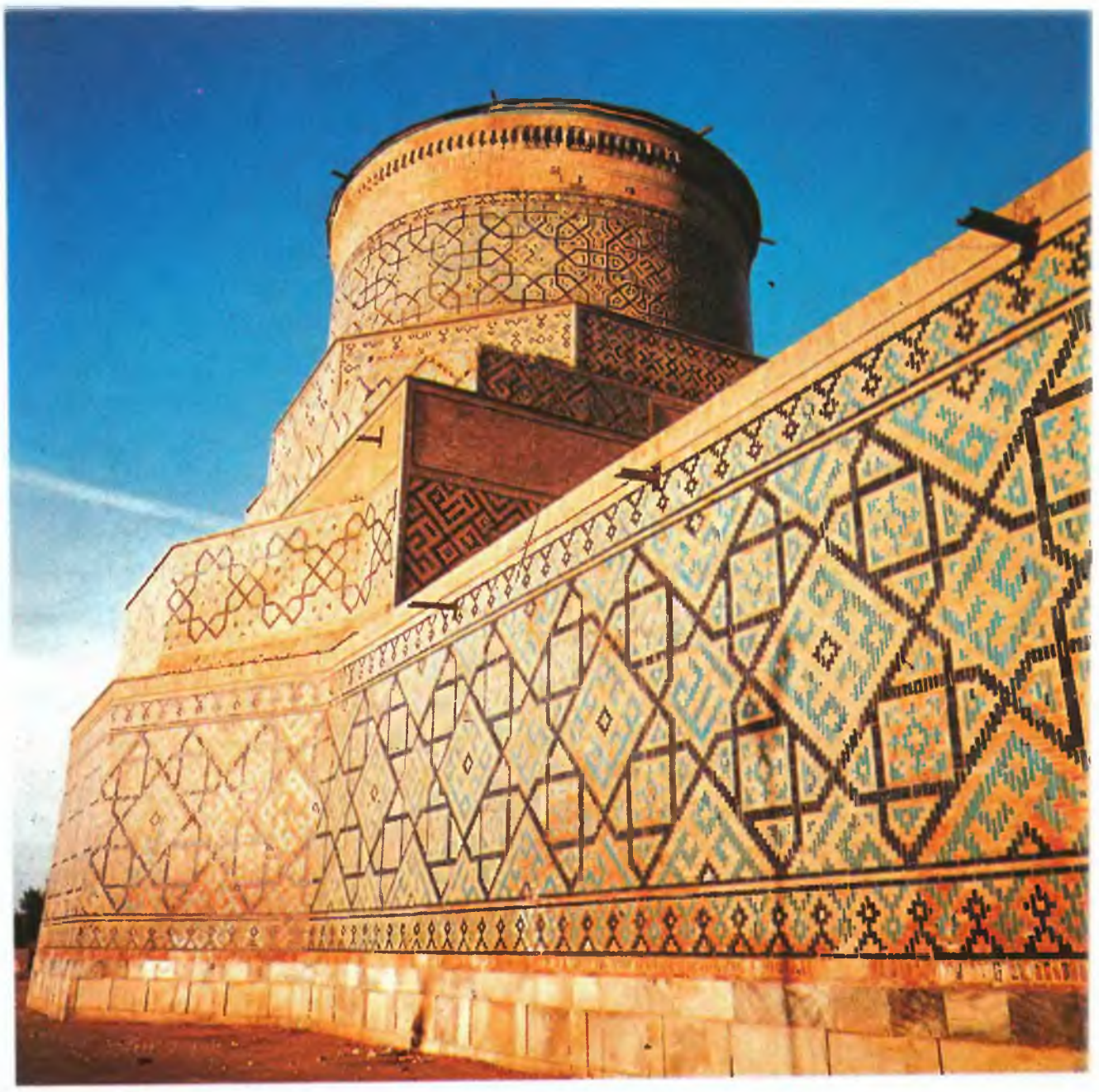
Однако цвет естественного камня не удовлетворял строителей, что сегодня может показаться невероятным. Эстетические взгляды древних египтян требовали декоративной обработки поверхности. Римский географ Страбон подтверждает использование каменных облицовок в комплексе пирамид в Гизе. Пирамиды Хеопса и Хефрена были покрыты белым камнем, а пирамида Микерина до половины своей высоты — черным. Каменные облицовки применялись не только в этих уникальных произведениях. В городах стены зданий выкладывались рядами камня различного цвета.

Еще более невероятным может показаться покрытие поверхности естественного камня краской. Красочный слой не мог защитить камень от разрушения, а значит, не служил его предохранению. Это была инерция традиции — перенесение цветовой символики, сложившейся

Медресе Улугбека в Самарканде

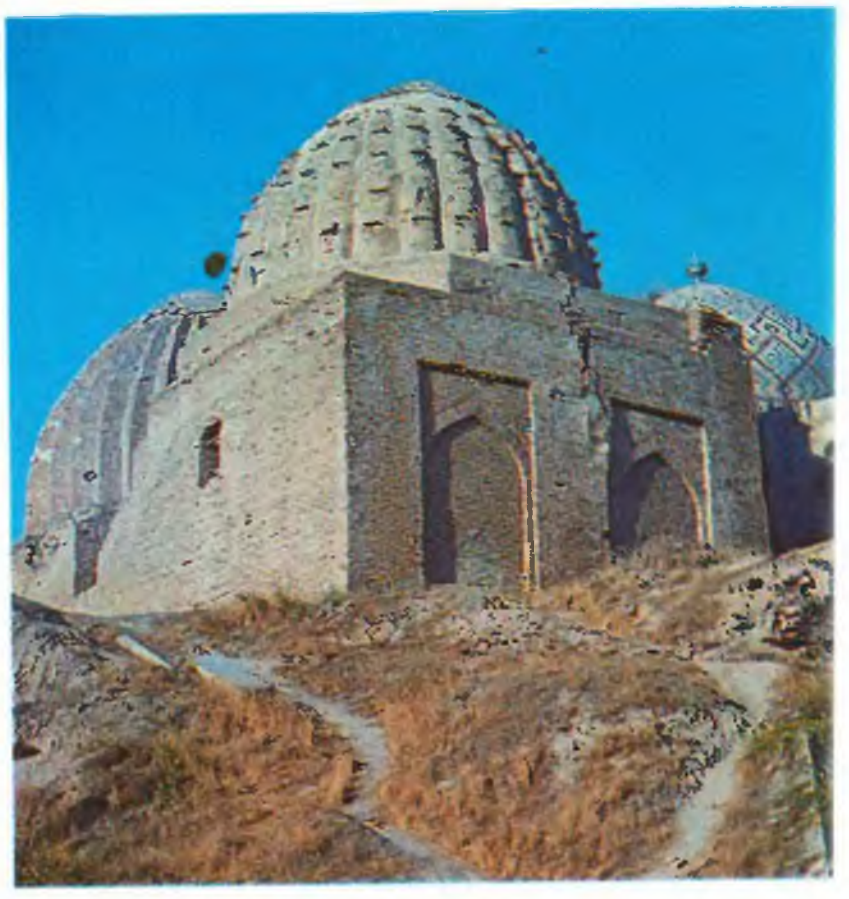
Некрополь Шахи-Зинда. Самарканд

Медресе Улугбека. Бухара

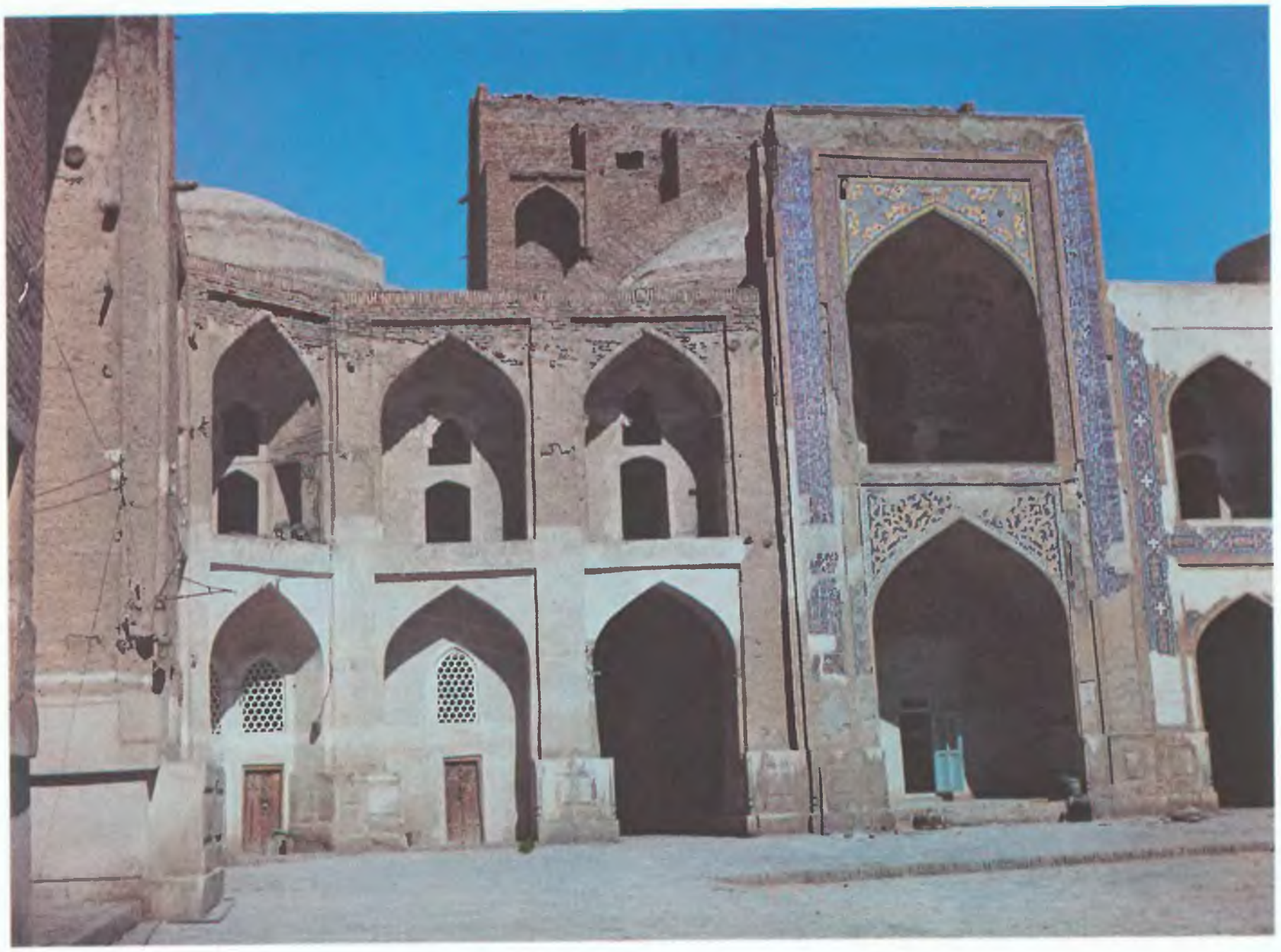


в религии, науке и искусстве «глиняного мира». Для окраски каменной поверхности была необходима штукатурная подготовка или грунтовка. Стены древней египетской крепости Семнех были оштукатурены и окрашены желтым, зеленым и синим цветами. Египтяне применяли покраску каменных построек городов, которая имела глубокие исторические корни в прикладном и монументально-декоративном искусстве: лицо Большого сфинкса было покрыто красным пигментом. Преимущественно применялись красная, синяя и зеленая краски. Пурпурная и коричневая краски появились в архитектуре позднее, в III в. до н. э., для окраски деталей здания и орнаментации.

Орнамент в древнеегипетской архитектуре появился во времена XII династии. Его рисунок, состоящий из завитков, розеток и пальметт, ясно прочитывается благодаря цветному фону. Орнаментация отличалась контрастностью цветов, что иллюзорно подчеркивало рельеф, создавало ощущение большей глубины фона, усиливало пространственность сооружения. Таким образо цвет использовался как композиционн средство архитектурной формы.



В странах, не имеющих каменн карьеров, развитие технологии глинян го строительства привело к изобретен сначала сырцового, а затем и обожже ного кирпича, обладающего прочност



естественного камня. Кирпич, появившийся в древнейшие времена, стал заменителем, конкурентом и одновременно союзником естественного камня.

В архитектуре Древней Персии глазурованный кирпич позволял получать обширные глазурованные поверхности. Как и в Двуречье, архитектура здесь была богато украшена рельефами. Формы рельефов были геометризированы, благодаря чему органично сочетались с архитектурой. Цветные рельефные изображения контрастировали с цветным фоном. Кладка из глазурованного кирпича, найденная в Сузах, имеет многоцветные рельефы, напоминающие по технике перегородчатую эмаль, искусством которой безукоризненно владели персидские ювелиры. Во внешней отделке зданий применялся и металл: бронза с позолотой.

Коран запрещал изображение живых существ. Арабский орнамент — арабеска — пришел в архитектуру из коврового искусства, в основу которого в свою очередь легли природные мотивы. Арабеска разрабатывает одну и ту же тему, и периодично повторяя ее на поверхности стены, способна образовать бесконечный рисунок, вызывающий ощущение структурной упорядоченности и кристаллического строения объема.

И все же восточный город, земляной или кирпичный, оставался в основном монохромным. Цветовое однообразие объяснялось традициями мусульман. Их первым жилищем была палатка, образ которой воспроизводился в материале. Причем все произведения искусства как бы оставались в интерьере. Обеспечение безопасности жилища делало его похожим на небольшую крепость, на поверхности которой был неуместен цветовой декор. Внешняя среда города выпадала из поля художественного творчества. Поэтому в основном здесь господствовала пассивная полихромия строительного материала.

Арабские школы, применявшие в строительстве лишь кирпич, не стремились к внешней красочности. До XII в. персидская архитектура довольствовалась подчеркиванием рядов кладки красного кирпича белым тисненым узором.

Купол мавзолея Гур Эмир. Самарканд

Керамическая облицовка медресе Кукельдаш. Бухара

В XII в. эта фактура обогатилась глазурованными фаянсовыми звездами, а еще через столетие появилась техника облицовки наружных стен фаянсовыми панелями, из которых могло набираться пан-

но. Этот способ облицовки оставался единственным до XV в.— времени появления расписных изразцов, которые находят особо широкое применение в XVI в.

Храмы, построенные в конце I тысячелетия н. э. в Бхуванешвара, Кхаджураха и других городах Индии, имели оригинальную скульптурную форму и тончайшую пластическую проработку, что как бы снимало необходимость использования цвета. Высокий уровень развития монументальной живописи в Древней Индии, подтвержденный росписями в пещерах Аджанты (II в. до н. э.), не отразился в более поздних храмах Парашурамешвара, Муктешвара, Лингарджа, Кандарья-Македова, Вшивинатх и др., построенных до XVI в. Но уже следующий период развития древнеиндийской архитектуры отмечен активной полихромией под влиянием мусульманской декоративности. В мавзолее Акбара в Сикандре мы видим инкрустацию из белого камня по красному песчанику. Мавзолей Итимадуд-Даулах в Агре возводится из красного песчаника и белого мрамора. Тадж-Махал в Агре построен из белого раджпутанского мрамора с инкрустацией из других камней. Белоснежный мавзолей и минареты высятся в окружении красных построек на фоне глубокой синевы неба. Крупные массы локального цвета создают полихромию грандиозного градостроительного ансамбля.

В Древнем Китае полихромия входит в архитектуру в виде фресок. Сохранился пещерный буддийский монастырь Цянь фодун. 480 его пещер со скульптурами и фресковыми росписями создавались в течение целого тысячелетия (IV—XIV вв.) и оказали большое влияние на всю художественную культуру страны. Позднее в пагодах стенопись преобразуется в панно, инкрустированные фарфором. Пагоды снаружи покрываются красными или черными лаками, инкрустируются бронзой, золотом, перламутром, черепица обрабатывается цветной глазурью.

Средневековый китайский город буквально пронизан символикой формы и цвета, утвердившейся в философии и искусстве. Представления о небе воплощались в круглых храмах неба, о квадратной форме земли — в квадратных планах храмов Земли. Поэтому храмы неба покрывались голубой черепицей, а храмы земли — желтой, напоминающей лессовые почвы Китая. Белокаменная парадная дорога Пекина, красная кирпичная стена Пурпурного города символизировали вечность и силу. Кирпич стал фоном для трех тронных залов, крытых золотистой черепицей, напоминающей златоглавие русских церквей. В обоих случаях золото символизировало солнце. Прямоугольная система магистралей закрепляется храмовыми ансамблями, полихромия которых в кирпиче, мраморе и керамике всегда содержит определенный смысл [7].

Цветовая символика Древнего Египта, усвоенная Двуречьем, пройдя через страны Малой Азии, адаптировалась к новой форме культуры Древней Греции, города которой были активно пигментированы: древнегреческие зодчие не считали естественный цвет мрамора, дерева и слоновой кости свойственными архитектуре. Долгое время бытовавшее отрицание древнегреческой архитектурной полихромии, видимо, связано с недолговечностью красок, вызванной более влажным климатом Греции, чем Египта. Многие храмы имели яркую окраску энкаустикой — восковыми красками, не скрывающими кристаллической структуры мрамора и создающими эффект глубинного свечения [8]. Яркий цвет преимущественно использовался там, где он мог острее проявить и сделать более внушительными отдельные части целого. Цветные верхние части храма были видны издалека. Строение полихромии храмов объяснимо общей творческой установкой древнегреческих зодчих, стремившихся сохранить цельность общего впечатления и предоставить последующему восприятию раскрытие множества дополнительных элементов произведения. Окраска позволяла достичь контрастных сопоставлений деталей, преодолеть действие мощной светотени. Этот же принцип распространялся и на древнегреческую скульптуру — органический элемент архитектурного целого.

В классической Греции была продолжена традиция инкрустирования, пришедшая из микенской эпохи. Полихромия возникла в результате сочетания

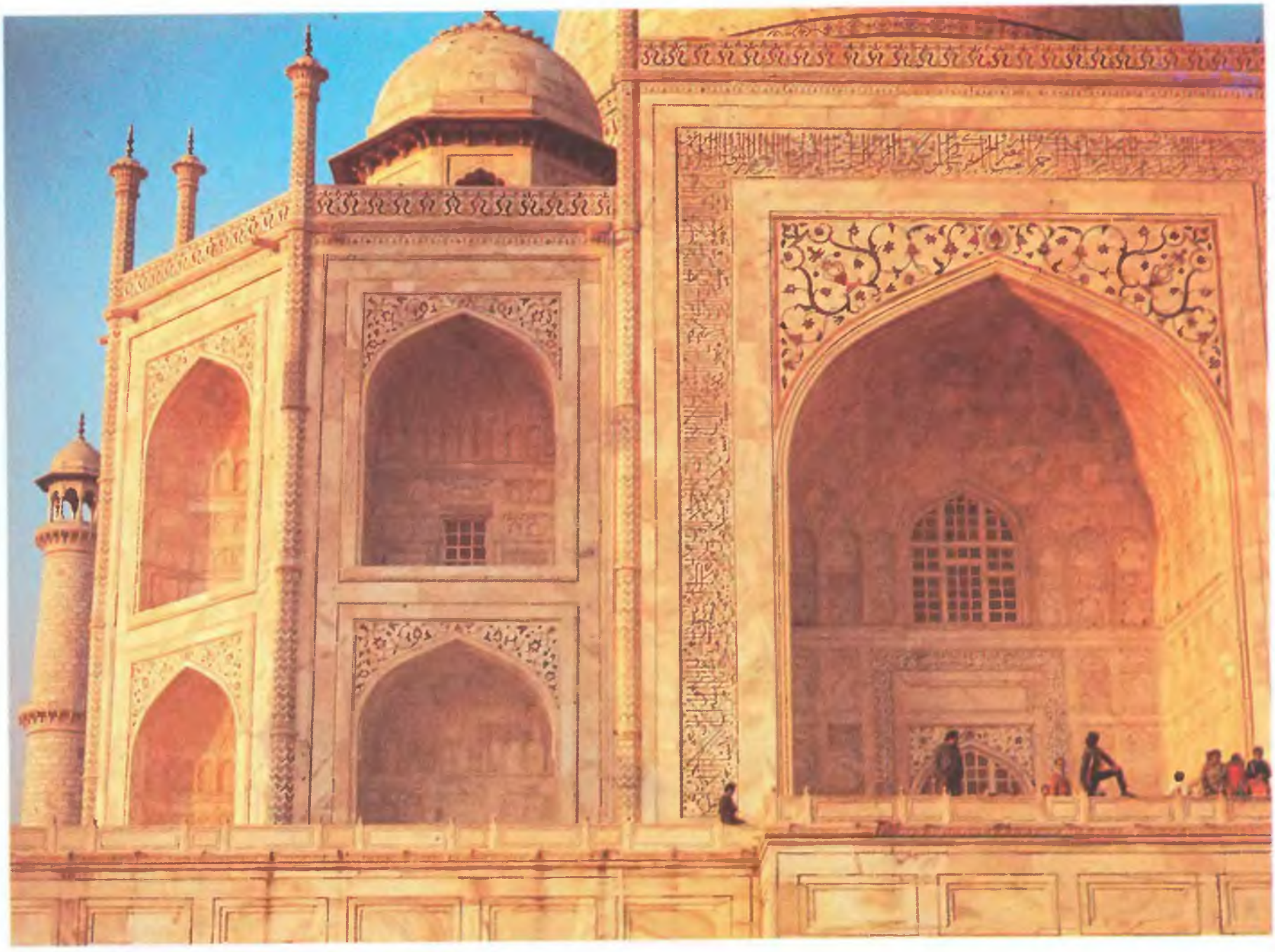
Усыпальница Тадж Махал. Агра. Индия

Тадж Махал. Фрагмент

различных пород камня. Фриз Эрехтейона представлял собой сплошную ленту темно-фиолетового мрамора со светлым рельефом теплого оттенка, инкрустированную позолоченным металлом и глазурью [9]. Греки избегали пестрых мраморов, обычно предпочитая простые цветовые сочетания. Ряд статуй пропилей афинского акрополя был выполнен из черного мрамора.

Появление энкаустики красного, синего, желтого, голубого и зеленого цветов, видимо, было вызвано цветовой символикой, которая не могла выразиться цветовой палитрой мраморов. Переход от инкрустации к окраске говорит об активизации полихромии. Расцветка рельефов была подчеркнуто насыщенной, а плоскости фона — темные, поглощающие тени. Мрамор светлых оттенков служил прекрасным фоном для многоцветных деталей, что создавало необходимые контрасты. Общеизвестно, что Парфенон был ярко полихромен: пентелийский мрамор колонн и архитрава контрастировал с энкаустикой и инкрустацией, позолотой, фоны фронтона и метоп, по-видимому, были красными, триглифы — синими, по горизонтальным плоскостям карниза тянулись ленты цветного орнамента. Открытие красочности древнегреческих храмов, происшедшее более полутора веков назад, еще не вполне осознано, поэтому обратим особое внимание на этот факт, без которого у нас не было бы полноценного представления об одном из великих проявлений мировой архитектуры.

Более ста лет назад в журнале русских архитекторов «Зодчий» доказывалось, что греки не полагались на возможности одной только формы. Они ее дополняли сочетанием цветов. Вряд ли греки могли ошибаться во впечатлении, производимом их творениями... Окрашивая мрамор и грубую кладку, покрытую штукатуркой, греки воздействовали цветом на пропорции сооружения, сознательно стремясь к его определенному художественному воздействию. Если стены и метопы окрашены темным цветом, а колонны, архитрав и карниз — светлым, то роль портика и архитрава ясна и понятна. При окраске же несущих



частей темным цветом возникает обратный эффект: колонны становятся высокими и тонкими, карниз с архитравом теряют свое значение. Некорректно оценивать греческие памятники, представленные в «обнаженном» бесцветном виде. Греки не могли игнорировать цвет — могущественную данность самой природы. «Каким образом могло выработаться мнение, что в архитектуре, как и в скульптуре, должна царить одна лишь форма, как будто бы все рельефное должно быть бесцветно? Не от того ли, что древние памятники попали в руки своих комментаторов уже полинялыми, и эти комментаторы приняли их без всякой критики, построили по ним свои законы чисто эмпирическим путем? Толпа рутинеров, получивших название поклонников классики, проповедовала несколько веков, что один лишь голый мрамор, белый и холодный... может производить высшее впечатление изящного. Как и в архитектуре, так и в ваянии, этим самым они невольно отрицали начала пленявшего их греческого искусства...» [10, с. 51].

В строительстве древнегреческих городов в основном использовались ракушечник и мрамор, крыши покрывались красной черепицей. Активная полихромия еще не завладела городской застройкой.

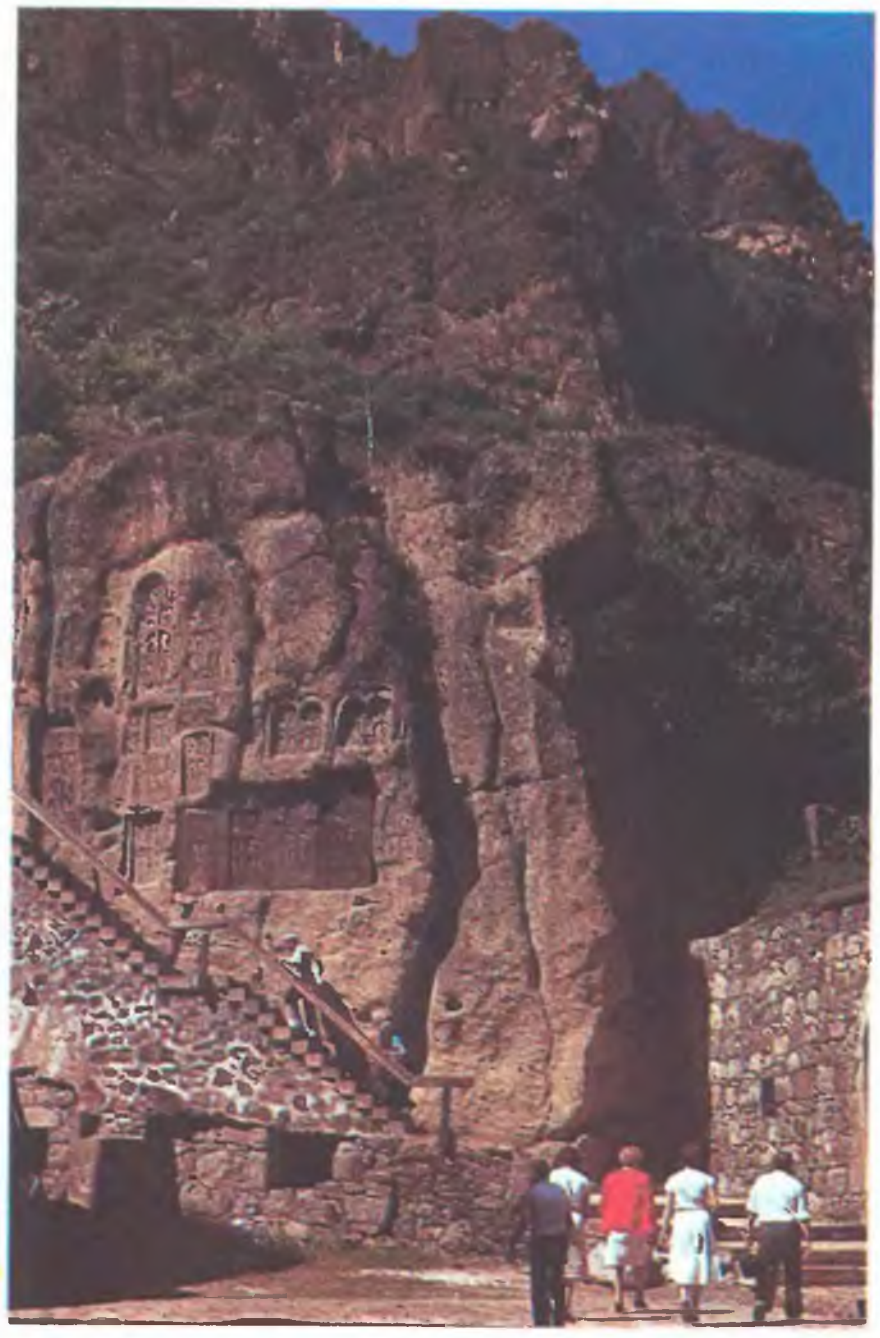
В памятниках македонской эпохи цветовой опыт классической Греции используется применительно к городу. Стены акрополей, оставленные в естественном камне или расцвеченные, как это было в Тиринфе, образуют как бы постаменты для полихромных храмов.

Римляне предпочитали сдержанность серого цвета, подчеркнутую дорогостоящими материалами. Лишь в интерьерах помпейских домов было обнаружено многоцветие, причем более яркое, чем греческое. До эпохи империи римляне возводили свои здания из крупнозернистого камня и, по примеру архаических построек греков, покрывали их штукатуркой. Позднее крупные здания стали облицовываться мрамором с имитацией руста и ордера. Облицовка представляла собой инкрустацию из мраморов с харак-

Гегард. Фрагмент пещерного монастыря

терной тускловатой полихромией. Мрачная пышность терм Каракаллы или Диоклетиана создавала впечатление спокойного величия, свойственного Древнему Риму.

С использованием мрамора в Риме к I в. н. э. резко возросла этажность жилых домов, так как он применялся не только для облицовки, но и в конструкциях зданий. Общественное мнение поначалу встретило мрамор с иронией, римлян устраивал вид одноэтажных глинобитных и деревянных хижин, крытых тростником и соломой, периода «Рома квадрата» и более поздняя застройка из кирпича-сырца — города эпохи Республики [3]. Мрамор ощутимо изменил цветовой облик Древнего Рима. Доминировал светлый камень, из которого возводились пластически богатые здания, обычно в ионическом или коринфском ордере. Для отделки применялись темные породы: Дворец на Палатине имел наружные колонны из зеленого мрамора, а храм Антонины и Фаустины — из серо-зеленого мрамора с деталями из белого туфа. Цветовой контраст, как мы видим, создавался мастерами со



знанием дела. Эта полихромия «работала» на город, как и отдельные акценты, например, колонна Трояна, увенчанная позолоченной статуей императора.

Обилие мрамора приводило к его психологическому обесцениванию, провоцировало римлян нарушить «догму естественного материала», сделать шаг к активизации полихромии. Так, яркость кирпича усиливалась покраской интенсивным цветом. Материал диктовал цвет, покраска усиливала его. Этот прием через полторы тысячи лет оживет в древнерусской архитектуре, когда кирпичные церкви будут окрашиваться «под кирпич».

Сдержанность цветовой атмосферы города вызывала необходимость ярких эмоциональных эффектов. «Если на небе сгущались тучи (что было редким явлением в Риме), то над Колизеем растягивался золотистый шелк, создававший иллюзию солнечного освещения» [3].

Византийская архитектура, испытывая влияние Востока, сосредоточивает внимание на внутреннем декоре. Интерьеры церквей отделываются мраморным набором, мозаикой, росписями. Мозаичные полы заимствуются в Риме, лишь их рисунок становится более свободным. Роскошный интерьер Софии противопоставляется скромному городскому окружению. Декоративность фасадов византийских построек достигается лишь комбинациями кирпичной кладки. С XI в. встречается чередование горизонтальных рядов белого камня с красным кирпичом. Иногда толстый слой раствора розоватого тона инкрустируется черепицей. На фасаде дворца Текфур-Сарай в Константинополе инкрустации из терракоты дополнены зелеными кафлями.

Византийцы стремятся придать Константинополю величие Рима: гражданскими сооружениями, заимствованными у римлян; форум, обнесенный портиками, цирк, дворцы, статуи императоров на площадях, колонна в подражание колонне Трояна и т. д. Вероятно, Константинополь внешне был тем же Римом, но лишенным суровой сдержанной силы мраморных фасадов. Кирпич, черепица и розовая штукатурка придавали городу теплый красновато-розовый колорит.

Аналогичные процессы замены одного естественного материала другим: земли — камнем, происходили и в других районах Древнего мира. Изменение полихромии городов и здесь подчинялось этому необратимому ходу. В Древней Армении до I в. н. э. дома были преимущественно глинобитными. Позднее они стали строиться из камня, который служил материалом и для храмовых комплексов. Крыши домов насыпались из земли, что достаточно определенно говорит об облике древних армянских городов.

Цвет средневековой архитектуры Армении — всегда цвет строительного материала — туфа, фельзита или базальта. Церкви, крепости, целые комплексы зрительно остаются принадлежностью естественного ландшафта: крепость Амберт, монастыри Татеф и Арич, комплекс Тадей Ванк и др. Лишь в церкви Богородицы в Егварде фриз купола выполнен из голубоватой майолики. Это редкий случай, когда в архитектуру вошел другой материал, носитель яркого цвета. Традиция создания полихромии на базе оттенков камня оказалась исключительно устойчивой и сохраняется вплоть до наших дней [11].

С возникновением регулярной каменной кладки учитывается цвет блоков. Они укладываются, например, в шахматном порядке. В монастыре Сурб Степанос таким образом выполнены грани барабана и тимпаны фасадов. Другая кладка использует чередование светлых и темных рядов камней, как в церкви Георгия в Мугни. Познее регулярность кладки трансформируется в мозаичную декоративную поверхность, утратившую связь с конструктивной основой. Декоративность усиливается цветными вставками на фасадах.

Романская архитектура сохраняет традицию Востока — концентрировать цветовое богатство внутри здания, оставляя фасады монохромными. О. Шуази обращает внимание на баланс колористических и пластических средств, используемых внутри и снаружи зданий: «...игра красок внутри соответствует богатству скульптуры снаружи» [2].

Прежде чем оставить кладку стен без рельефной отделки, мастера долгое время имитировали рисунок античных облицовок: использовали валик красного раствора из толченой черепицы, прибе-

гали к ложным швам, к добавлению в кладку кирпича. В XII в. в провинциях Франции, обладающих цветными минералами, появляется инкрустированная отделка стен: используются черные лавы, белые известняки и кирпич. Цветная пестрота городской застройки подчеркнула хроматическую аскетичность монастырских комплексов, замков и церквей, господствовавших над городами.

Деревянные города

Архитектурно-градостроительная летопись северных стран Европы, несомненно, «рубилась из дерева». Русский город оставался в основном деревянным вплоть до XVIII в. Цветовой образ древнейших русских городов ассоциируется с цветовой сдержанностью различных древесных пород: сосны и лиственницы, дуба, осины и ели. Они составляли узкий, но выразительный цветовой диапазон мягких охристо-коричневых и серо-серебристых оттенков.

Дерево на Руси всегда было самым

Монастырь Сагмосаванк с остатками древней стены. Армения

Стены и башни Старого города. Таллинн

Храм в Сагмосаванке.

дешевым, доступным, легко поддающимся обработке строительным материалом, поэтому из дерева строились не только деревянные храмы и оборонительные ограды, но и целые города. Древняя Русь славилась своим «городовым делом». Древнерусские поселения всегда размещались на возвышенностях у берегов рек и озер. При выборе места учитывались эстетические достоинства природного ландшафта: вид окружающего пейзажа и предполагаемая панорама застройки на его фоне. Погост обычно завершал стелющуюся по рельефу жилую застройку, выделяясь силуэтом храмов и колокольни.

Древнерусские поселения не строились по определенному плану, однако единство строительного материала — дерева — создавало впечатление их композиционной целостности. Естественный модуль — бревно — и общий колорит связывали порой хаотически размещенные постройки в единый ансамбль, гармонирующий с природным окружением. Такими же были и древнерусские города, в которых и детинец с храмовыми постройками, и резиденция князя, и основная масса жилых домов, и даже замощение улиц — все основные элементы города — выполнялись из дерева. Эта цветовая однородность древнерусского города в основном просуществовала до XVI—XVII вв.— начала применения кирпича и камня в крепостном, дворцовом и храмовом строительстве, существенно изменившем цветовой облик города [12].

Языческие деревянные храмы на Руси обрабатывались резьбой и росписью. Это декорирование было вызвано древней эстетикой, необходимостью выражения цветовой символики. Полихромия имела смысловое содержание и распространялась на комплексы зданий и значительные фрагменты города. Наружная раскраска жилых построек сосредоточивалась, главным образом, на нижних поверхностях свесов и кровель, на верхних частях стен, углублениях наличников окон и столбов крылец, т. е. частях зданий, защищенных от действия снега и дождя. Приемы полихромии деревянного зодчества перешли позднее в каменную архитектуру.

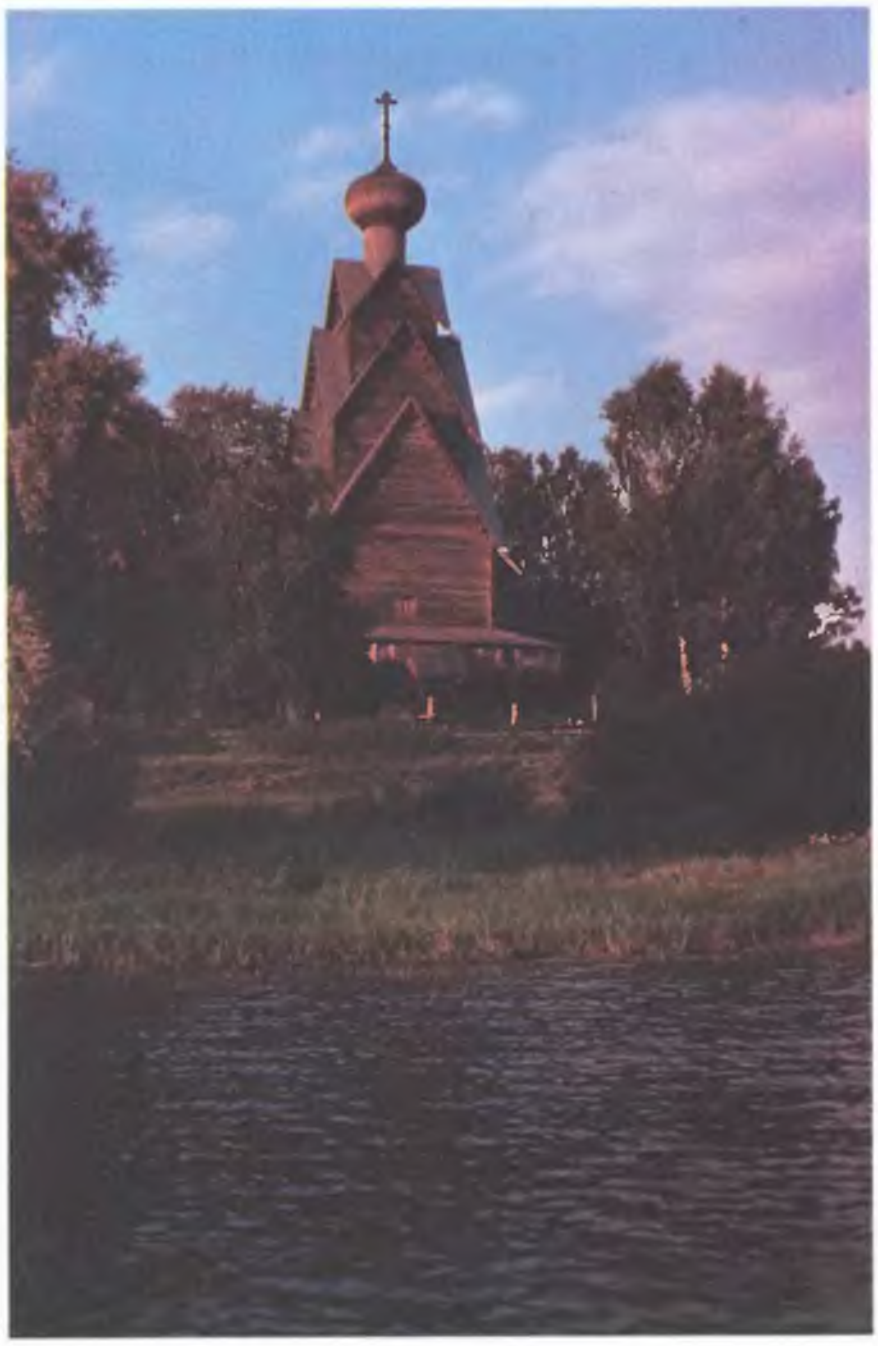
даль

Церковь музея под открытым небом. Костромская обл.

Церковь погоста Ширково на озере Селигер

Наивысшим проявлением активного многоцветия в деревянной архитектуре является полихромия дворца в селе Коломенском под Москвой, построенного в 1667—1668 гг. для царя Алексея Михайловича. Две акварели Д. Кваренги воспроизводят эту живописную композицию. Первая из акварелей сделана через 12 лет после разборки дворца, просуществовавшего одно столетие. Мало вероятно, что эта полихромия является плодом фантазии Кваренги.

Примыкавшие друг к другу объемы дворца были близки по массе. Роль центра выполнял то один, то другой объем в зависимости от точки восприятия. Каждый из них отличался ярко индивидуальной пластикой стен, галерей, шатровых покрытий, украшенных резьбой и раскраской. Но при всем разнообразии компонентов композиция воспринималась целостно благодаря цветовому решению: нижний ярус всех объемов преимущественно оставался белым, средний выделялся яркими цветами с преобладанием красного, верхний ярус (шатровые, бочечные, кубоватые покрытия) имел в основном зеленый цвет, в который вплеталось золото отдельных шатров и куполов. Сочетание локальных цветов крупных архитектурных масс с мелкой «цветовой дробью» многочисленных деталей придавало цветовому полю ансамбля масштабную дифференциацию. Структурно организованное в целом, оно



оставалось эмоционально-импровизационным на уровне деталей. Многоцветие, уходящее корнями в область декоративно-прикладного искусства, получает здесь качественное развитие, приобретая наряду с широкой масштабной шкалой сложную пространственную интерпретацию, свойственную архитектурной полихромии.

Полихромия дворца в Коломенском заявляла прежде всего о художественно-эстетических мотивах, побудивших зодчих использовать цвет. Она явилась беспрецедентным примером внесения цвета в деревянный архитектурный ансамбль, подготовила почву для создания в будущем цветовой среды крупных ансамблей.

В XVII—XVIII вв. деревянные церкви Русского Севера часто обшивались тесом (обратное влияние каменной архитектуры), иногда белились и раскрашивались. В недрах деревянного зодчества зарождалась активная архитектурная полихромия. Приемы использования цвета в деревянной архитектуре переносились на каменную, иногда — наоборот: более поздние деревянные постройки использовали цветовые приемы каменного зодчества. И все же сдержанная цветовая тональность произведений деревянной архитектуры долгие годы являлась неотъемлемым атрибутом многих городов.

Русский деревянный город как явление, имеющее ярко выраженный колористический образ, в истории градостроительства стоит в ряду с такими творениями человечества, как земляные поселения Африки и Азии, тесанные из камня храмовые комплексы Египта и Греции, воздвигнутые из кирпича-сырца города Ближнего Востока. Каждый из типов городов из-за доминирования одного строительного материала имел определенный колорит, который способствовал зарождению специфической активной полихромии. Дальнейшее развитие городов было связано с одновременным использованием нескольких материалов, что объективно усложняло цветовую среду города, синтезирующую цветовые темы городов древности.

Дальнейшее развитие цветовой среды городов

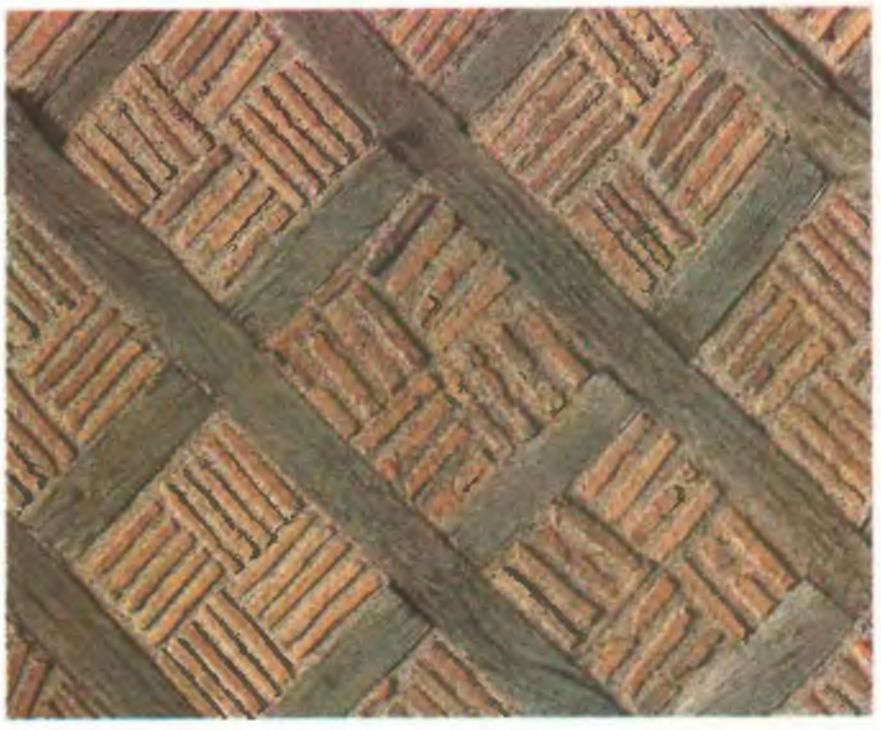
Цветовые доминанты готических храмов

Европейский город эпохи средневековья, соединяя в себе кварталы зданий, построенных из глины и дерева (фахверковые постройки), камня и кирпича, не мог оставаться хроматически однородным, как это было в прошлые эпохи. Социальные различия выражались в материале, размерах построек, их местоположении на плане города — каменные и кирпичные здания знати в центре, поблизости от собора, глинобитные и деревянные постройки ремесленников и торговцев — ближе к окраинам. Начиная с XII—XIII вв. над всем этим пестрым разнообразием, объединяя его, начинают доминировать готические соборы, возводимые из кирпича и тесаного камня.

Готическое искусство считает цвет естественным атрибутом архитектуры, но, подобно романским архитекторам,

хромию в основном для интерьеров, на фасадах соборов цвет появлялся лишь в отдельных местах. На главном фасаде собора Нотр-Дам в Париже были расписаны и позолочены своды портиков, королевская галерея и роза окна. По-видимому, так же обрабатывались многие готические храмы, хотя имелись попытки и более смелого использования цвета. Швейцарский ученый В. Шпильман упоминает цветной чертеж, принадлежавший строителям собора в Страсбурге. Существование подобного документа как специального задания на полихромию главного фасада собора ставится под сомнение, однако цветовая реконструкция, выполненная по этому чертежу в XVIII в. Г. Флепсом, показала, что глубинность фасада готического собора полнее раскрывается с помощью цвета. Это позволяет предположить, что готические соборы могли расцвечиваться подобным образом. Большой западный фасад собора в Уэльсе со 176 статуями был ярко расцвечен: темно-красные ниши, фигуры и драпировка цвета желтой охры, черные глаза и волосы, красные губы.

Монументальные соборы, предназначенные будущим поколениям, были выполнены в стойких материалах и обработаны стойкими цветовыми покрытиями. Поливная керамика использовалась в качестве кровельной черепицы, для внутренних сводов портиков, для отделки порталов, оконных проемов и других деталей. Виолле ле Дюк считает, что «расцветка наружных поверхностей средневековых кафедральных соборов была часто много ярче цветового убранства интерьеров. Использовались удивительно яркие красные, светло-зеленые, желтые, переходящие в оранжевые, черные, белые и реже — синие цвета. Эти интенсивные краски никогда не покрывали всю поверхность здания, а использовались лишь для того, чтобы акцентировать некоторые его части или детали» [13, т. II, с. 352].



Огромные интерьеры готических соборов озарялись светоносной полихромией витражей. Проникая сквозь них, лучи солнца придавали архитектурной конструкции фантастический облик, динамично интерпретируя их материальную сущность, что возбуждало религиозные чувства верующих. Многоцветие интерьера напоминало полупрозрачную пеструю вуаль, заполняющую пространство. В готическом храме всегда расцвечивались полы. Большей частью они были выложены глазурованными плитками, иногда набирались из разноцветных мраморов. Интерьер готического собора стал своего рода лабораторией для поисков содержательной, эмоцио-

Дом Жанны д'Арк. Орлеан

Конструкция из дерева и кирпича. Франция

Фахверковый дом. Эрфурт

Дом Жанны д'Арк. Фрагмент

нально насыщенной динамичной полихромии, предназначенной для городского пространства. Полихромия интерьера — это предыстория полихромии городской среды, ее «внутриутробный период».

Готические храмы Европы возводились преимущественно из серых и коричневых известняков, песчаников различных оттенков. Грандиозные сооружения с течением времени приобретали темно-серый оттенок, позднее становились почти черными. Купольные венчания и крыши храмов покрывались серым шифером, иногда — цветной черепицей, а чаще — медными листами, которые со временем окислялись и приобретали ярко-зеленую окраску. Сочетание темно-серого и ярко-зеленого цветов, известное многим европейским городам, контрастировало с черно-белой графикой фахверковых домов, их красными черепичными и черными шиферными крышами, возвышалось над серой массой оштукатуренных строений, создающих мозаичный нижний ярус цветового поля города.

Во Фландрии, на севере Европы, в городах Балтики доминировали кирпич и клинкер. Появилась немецкая кирпичная готика. Ажурные формы готических храмов, вышедшие из-под резца каменотесов, имитировались немецкими мастерами в кирпиче. Сложная пластика и детали выполнялись из профильного кирпича. Коричнево-красные доминанты северных городов Германии имели белые оштукатуренные поверхности. Контраст кирпича и белой штукатурки отчасти распространялся и на жилые дома горожан. Образец такой средневековой кирпичной готики представляет костел Святой Анны в Вильнюсе, небольшой, изысканный в деталях готический собор.

В Италии, обладающей карьерами мраморов и туфов, готические постройки облицовывались светлым камнем, как, например, соборный ансамбль в Пизе. Многие церкви имели горизонтальные полосы из серого и белого мрамора. В отличие от мрачных доминант немецких городов готические соборы Италии представляют собой светлые вертикали.

Хотя готика и не внесла в европейские города значительных ярких цвето-

вых масс (не считая отдельных деталей храмов), акценты ее соборов — светлых, темно-серых или кирпично-красных — на долгие годы стали цветовыми доминантами городов средневековья, определившими двучастность цветовой структуры города: крупная масса локального цвета собора, мелкая цветовая дробь застройки. Цветовая эволюция готических городов совершалась почти незаметно. Многоцветие еще не выплеснулось из интерьеров соборов в пространство города. Это предстояло совершить последующим столетиям.

Контрастные цветовые массы города эпохи Ренессанса

Архитектура эпохи Ренессанса проявляет новое отношение к цвету по сравнению с готикой и восточными цивилизациями. Обращение к наследию античности, утверждение красоты и гармонии мира, его художественной целостности приводят к использованию цвета в крупных городских ансамблях. Цветовая палитра, как и раньше, заимствуется у природы, но на этот раз из нее берутся не нюансные, а контрастирующие цвета. Многоцветные мраморные фасады и покрытия шатров, цветовое членение зданий и кампанил, крупный рисунок мощений говорят о том, что цветовые контрасты сознательно преобразуют визуальное окружение.

Одним из распространенных архитектурных приемов стала разбивка светлой плоскости цветными полосами, образующими геометрический рисунок. Этот прием реализован в облицовке крупнейшего собора Флоренции Санта-Мария дель Фьоре *. Цветографика прямоугольников, колец, рамок, инкрустированных темно-зеленым мрамором на светлом мраморном фоне фасадов усложняет пластику архитектурной массы, воспринимаемой с примыкающих улочек лишь по частям, и масштабно связывает громаду собора с мелкой окружающей застройкой. Цвет содействует достижению композиционной целостности значительного фрагмента города, причем полихромия становится объединяющим средством не столько за счет собственно цветности, сколько за счет контрастности сочетаний, графичности. Это открытие Ренессанса будет использовано в последующие столетия и в наше время.

Домский собор. Таллинн

Собор в Орлеане. Вид через Луару

Собор в Орлеане. Фрагменты

Шартрский собор. Фрагмент

О. Шуази — приверженец чистой

* Облицовка собора была осуществлена через несколько веков после его постройки, но рисунок мраморной инкрустации выполнен по образцу облицовки баптистерия (XIII в.) и кампанилы (XIV в.).

формы — утверждает, что «Италия в средние века злоупотребляет контрастами цветных материалов; ее фасады были облицованы разноцветными мраморами или покрывались рядами камней, попеременно черных и белых ... Альберти для фасада церкви Санта-Мария-Новелла использует пестрый мрамор; фасад госпиталя в Фаенце пересекается высоким фризом из глазурованных плиток; мастера керамики из семьи делла Робиа оказывают громадное содействие архитекторам XV в.»

В Венеции сохраняется традиция инкрустирования фасадов драгоценными мраморами, идущая от Византии. Кладка стен Дворца Дожей выполнена из белого и розового мраморов. Особенно бережно относятся в Италии к традиции мозаичных мощений. В соборе Сиены, например, плиты пола разделены линиями из свинца. Сложные наборные полы как бы выходят из соборов, поддерживаясь мощениями площадей. Соборная площадь в Пиенце вымощена розоватым кирпичом, положенным «в елку», дополнением которому служат контрастные «линейки» из белого камня.

В XVI в. во внешней отделке зданий преобладает строгость школы Брунеллески: краски расцветают только в интерьере. Появляются цветные лепные украшения, отделка сграффито, столкновение полихромии и пластики завершается в пользу полихромии: фреска вытесняет рельефную орнаментацию. Микеланджело освобождает интерьеры Сикстинской капеллы от рельефных украшений и потолок капеллы становится триумфом фрески. Такова же галерея в палаццо Фарнезе, которую расписывает Караччи. В то же время опыт Ватикана показывает, что пластика равноправно соседствует с живописью, если рельеф ярко окрашен.

Ренессанс разрабатывает схему идеального города, монохромную, судя по гравюрам. Многие из них были реализованы, но планировочная форма заполнялась традиционными строительными материалами, жизнь постоянно творила красочную городскую среду.

Рядовые римские дома в XV—XVI вв. строили из кирпича, который штукатурили и покрывали сграффито. Первые этажи домов, в которых находились тор-

говые помещения, облицовывали туфом и травертином. В архитектуре Ломбардии и ее центра — Милана — сохранилось строительство из кирпича с применением керамики. Миланские кирпичные двух-, трехэтажные палаццо имели внутренние дворы, хорошо видимые с улицы. Они открывали многоцветное сочетание дерева и кирпича, цветной штукатурки и керамики, сграффито и росписей, серого и черного камня. Фамильные дома знати резко выделялись среди обычной застройки — небольших, часто деревянных и крытых соломой домиков [14].

В Венеции в XVI в. кирпичные стены многих домов штукатурились и окрашивались в серый и красный цвета, на фоне которых выделялись белые каменные наличники дверей и окон. Кирпичные рядовые здания облицовывались камнем. Почти все произведения Палладио построены из оштукатуренного кирпича или серого камня. Иногда мастер прибегает к красной штукатурке, которая своим цветом напоминает черепицу, столь распространенную в итальянских городах.

В эту же эпоху во Франции также стал применяться кирпич. Появилась характерная комбинация красного кирпича и светлого тесаного камня, который служил для конструктивных и декоративных деталей. Примером может служить замок в Блуа. Штукатурка использовалась ограниченно. Иногда применялся мрамор. Дерево служило в основном

Венеция. Общий вид

Черепичная крыша. Фрагмент. Франция

Венеция. Фрагмент картины В. Карпаччо

Расцвет полихромии в эпоху барокко и цветовое оживление русской архитектуры XVIII в.

Исследователи европейского барокко справедливо считают важнейшим признаком этого стилевого направления стремление к пространственной целостности при подчинении индивидуального общему. Архитектурная форма стремится схватить пространство, использовать его как особый строительный материал, пластическое тело архитектуры при этом становится более расчлененным, пористым. Взаимопроникновение архитектурной массы и пространства требует расширения диапазона использования цвета в решении архитектурно-градостроительных задач. Эта тенденция способствует созданию крупных градостроительных комплексов. Сложные изломы пластически богатых фасадов, облицованных цветными мраморами или окрашенных по штукатурке, приобретают еще большую пространственность от внесения цветовых контрастов.

для строительства фахверковых домов. К сочетанию камня и кирпича позднее добавляется мозаика из шифера. В сооружениях Лувра при Марии Медичи появились инкрустации из красного и черного мрамора.

Во времена Ренессанса перемена духовной атмосферы, связанная с гуманизацией науки и искусства, взрывает средневековую аскетичность архитектурной полихромии. Цвет мажорно и раскованно звучит в городской среде, отражая взлет человеческой личности. На этом фоне все еще читается сохранившаяся средневековая символика. Так, дворы рыцарских турниров кое-где по-прежнему выдерживаются в тревожном красном колорите.

В дворцовой итальянской архитектуре, отличающейся динамичными построениями и глубинно-пространственным развитием от фасадного портала через вестибюль к анфиладам помещений, яркая полихромная отделка (цветные мраморы, штукатурка, мозаика, позолоченный скульптурный декор и стенопись) принадлежит уже не только интерьеру, но становится в некоторой степени достоянием города.

В отличие от европейской архитектуры, в которой полихромия зарождается и созревает в интерьере, а затем понемногу выходит в городскую среду, русская архитектура XVII в. в основной массе храмовых построек — архитектура «наружная». «Фантазия русского зодчего в эту эпоху гораздо более пленена языком архитектурных масс, красноречием силуэта и игрой наружных поверхностей, чем специфическим ощущением внутреннего пространства. Именно поэтому национальные традиции ... цепко держатся в наружных формах нарышкинской архитектуры» [15, с. 24], под которой подразумевается значительный массив русской, особенно московской

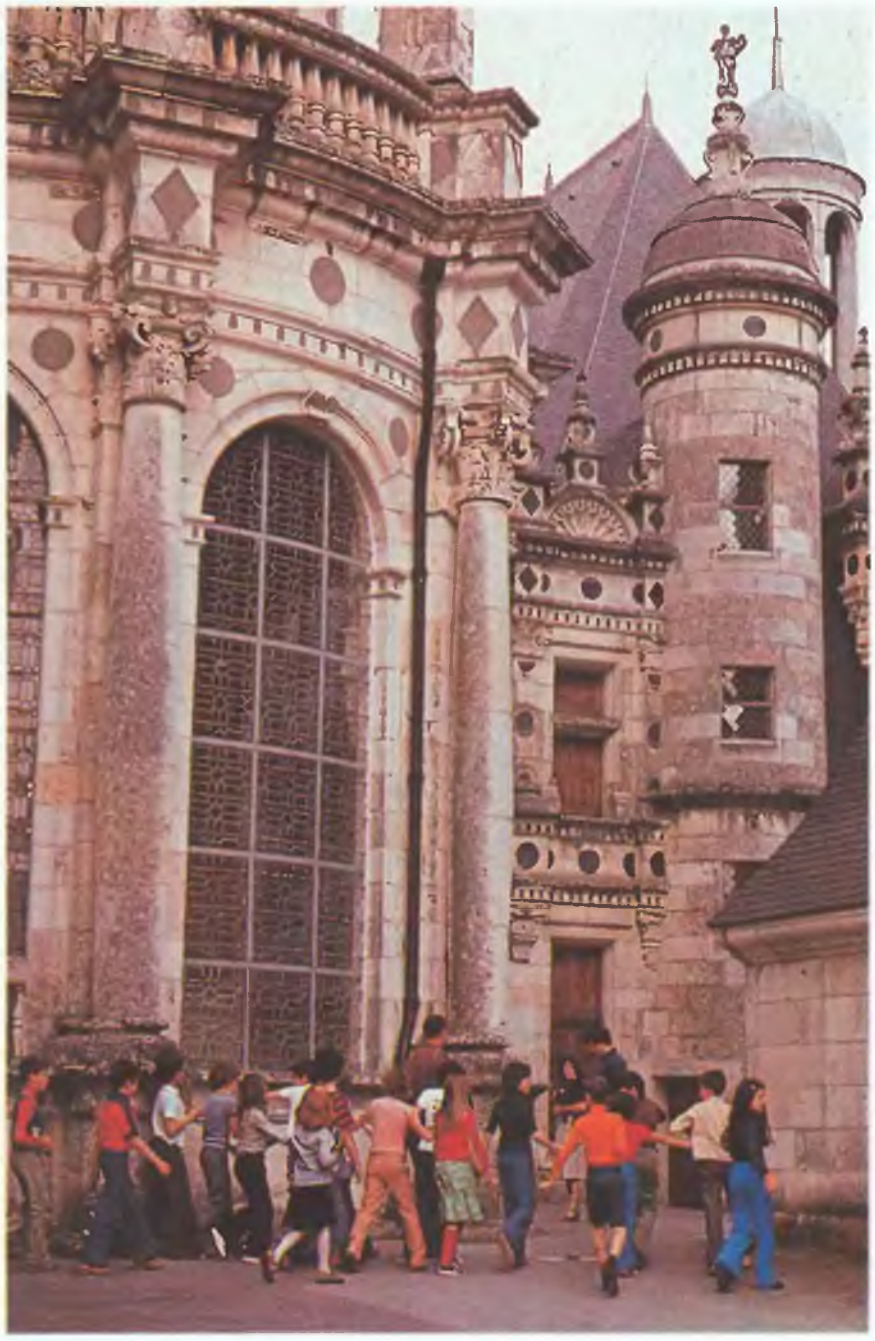
Замок Шамбор. Фрагмент. Франция

архитектуры конца XVII — начала XVIII в.

В русской архитектуре этого времени возрождаются древние традиции использования мотивов деревянного зодчества, увлечения пышной пластической узорностью и цветовой пестротой. Намечается сближение со стилистической эволюцией архитектуры западных стран. Носителями западных влияний стали приглашенные для работы в Москве мастера из Голландии, Дании и Германии. Б. Р. Виппер указывает на прототипы некоторых декоративных приемов, распространившихся в русской архитектуре в XVII в., заимствованных из архитектуры этих стран XVI—XVII вв.: например, оформление окон, получившее особое развитие в ярославских храмах, и красно-белое двуцветие, рожденное сочетанием кирпичной кладки и узоров из белого камня. Оно великолепно приживается на русской почве и оказывает заметное влияние на цветовую среду русских городов: колокольня церкви Иоанна Предтечи в Ярославле, церковь в Филях, церковь Донского монастыря, дом Троекурова и Красные ворота в Москве и др.

Памятники нарышкинской архитектуры, несмотря на освоение ими европейских декоративных мотивов, представляют собой чисто русское явление, синтез эмоционально содержательной, импровизационной пространственной формы в традициях деревянной архитектуры с компактным по массе пространственным ядром, сформировавшимся в древнерусском каменном зодчестве. Этот синтез осуществляют русские архитекторы во главе с Растрелли и Ухтомским, поднявшие русскую архитектуру до мирового уровня и создавшие русский вариант барокко.

На творчестве Растрелли отразилось влияние московской архитектуры и русских художественных традиций: это богатство декоративных мотивов, расцветка стен, их пластическая динамика. Для Растрелли характерна склонность к богатой полихромии и позолоте. «Между древнерусской полихромией и лазурными, бледно-фисташковыми или оранжевыми тонами Растрелли нет прямых аналогий. Но самая цветистость и узорчатость растреллиевой архитектуры, самый тот факт, что в эпоху господства



рокайльного орнамента мастер проявляет такое увлечение именно растительными мотивами, столь популярными в русском народном зодчестве XVII—XVIII вв.,— все это красноречиво говорит о том, как глубоко Растрелли впитал в себя своеобразие русского народного творчества» [16]. Эта мысль может быть подтверждена одним из выдающихся произведений Растрелли — Зимним дворцом в Петербурге. Архитектор В. Павлов реконструировал первоначальную полихромию этого сооружения. Он считает, что в середине XVIII в. дворец был окрашен золотисто-желтой охрой с выделением белых ордерных деталей. Некоторые из них, возможно, были бронзированы. Это цветовое сочетание дополнялось голубой кровлей. Можно представить себе впечатление, производимое царскими чертогами в условиях мягкого рассеянного света петербургского неба.

Обратим внимание на факт использования зодчим для царского дворца звучной полихромии, явно имеющей народные корни. Многоцветие — органическая особенность древнерусского народного искусства — приобретает невиданный масштаб и становится одним из важнейших стилевых признаков архитектуры русского барокко. Произведения Растрелли отличаются от других образцов русского барокко особой пышностью. На насыщенном зеленом, бирюзовом, голубом или синем фоне четко выделяются разнообразные криволинейные рельефные формы, выдержанные в основном в белом цвете. Обильное применение позолоты создает контраст с цветным полем стены, вызывая ощущение изысканности и богатства.

Внушительные вертикали храмов и колоколен, массивные объемы дворцов русского барокко явились средством трансляции новых цветовых гармоний в обширное пространство города. Шатры, шпили, купола, фигурные крыши с высоким подъемом, как правило, имели сложную полихромию, создавшую опорные точки цветового бассейна города. Вспомним Теремной дворец Московского Кремля, шатры которого отличались особо звучной полихромией.

Цветовой резонанс в градостроительстве эпохи классицизма

Принципиально различное понимание архитектурной формы эпохи барокко и классицизма нашло отражение и в цвете. Эстетика европейского классицизма XVII в., тяготевшая к рационализму по контрасту к чувственному началу барокко, строилась на равновесии и пропорциональности форм, конструктивном использовании ордера, свойственном античности. Поэтому формирование классицистических воззрений основывалось на изучении архитектурной классики как эталона прекрасного и разумного. Философия классицизма получила особое развитие во Франции, где принципы архитектуры барокко были признаны неприемлемыми.

Классицизм, питающийся концепцией рационализма, не желал использовать художественные средства для создания ярко эмоциональной архитектуры. Рациональное начало отвергало средневековую метафизику и символику, усугубляло предпочтение формы цвету. В этой ситуации цвет занимал явно под-

лях. Москва

Собор Донской Богоматери Донского монастыря. Москва

Церковь Троицы в Никитниках. Москва

чиненное место по отношению к пластической артикуляции и пропорциональным соотношениям элементов формы, а поскольку полихромии отводилась столь скромная роль, она утрачивала инициативу композиционной активности.

В первой половине XVII в. жилые дома во французских городах продолжают строиться из дерева, но штукатурятся «под камень». К концу века основным материалом становится кирпич. В Нормандии, богатой камнем различных пород, постройки сочетают оттенки минералов и кирпича. Это вносит некоторое оживление в цветовую среду городов. Плотность их застройки зрительно объединяет здания в единый каменный массив, имеющий покрытие из шифера, свинца, черепицы, на юге разноцветной, напоминающей о народных постройках. Палитра строительных материалов используется более умело и целенаправленно. Полихромия городов активизируется. В XVIII в. в Париже строится много особняков и доходных домов. Камень, кирпич и штукатурка создают сдержанно-серый колорит города. В этом же колорите выполнены и уникальные здания: Люксембургский дворец, Пале-Рояль, Лувр, Пантеон и др. В сложении образа Парижа эпохи классицизма важная роль принадлежала Дому инвалидов, цветовая сдержанность которого еще раз подтвердила один из постоянных признаков господствующего во Франции архитектурного стиля [17].

В начале XVIII в. как реакция на рационализм классицизма в интерьерах богатых особняков возникла безордерная декоративная система — рококо — с характерной нежно-пастельной цветовой гаммой преобладающих розоватых и голубоватых тонов. Однако рокайльные мотивы не появлялись на фасадах зданий, не проникали в городскую среду, в которой пока господствовала монохромия классицизма.

В муниципалитете Парижа в XVIII в. появляется документ, требующий сохранения и постоянного поддержания сложившейся сероватой гаммы застройки.

Возможно, впервые в истории градостроительства мы встречаемся с попыткой управления цветовой средой города. Новые здания в центре города, подвергавшиеся штукатурной обработке, пред-

писывалось окрашивать под цвет камня [18]. Распространяется цветовая имитация естественного материала, характерная и для других стран. В дополнение к доминирующему валёру позволялось вводить лишь неяркие цвета: серовато-голубой и серовато-охристый. Эта слабо звучащая цветовая нота указывает на зарождение в недрах классицизма стремления к внесению в архитектуру цвета, не имитирующего какого-либо строительного материала, а выполняющего художественную миссию в сложении архитектурно-градостроительной формы. В недрах статичной ахроматики классицизма появились ростки активной полихромии, с которыми уже встречались в нарышкинском барокко.

Однако колористическое обогащение города — противоречивый процесс, и порой за ничтожным наступлением следовали значительные потери позиций. «Между 1810 и 1820 годами это искусство (полихромии — А. Е.), развивающееся столетиями, замерло»,— отмечает М. Баур-Хайнхольд. «Классицизм отверг иллюзионизм фасадных росписей, он не признавал более выразительных возможностей цвета» [19, с. 15]. Так обстояло дело в городах Средней Европы. Однако вытеснение цвета происходило с большим трудом. «Учителя классицизма наталкивались в народной архитектуре на стойкое сопротивление. Жилые дома крестьян и ремесленников до конца XIX столетия сохраняли в городе пеструю красочность. Классицизм прежде всего влиял на монументальные репрезентативные сооружения, господство серого и белого ширилось по мере возведения домов аристократов и буржуазии». Красочность как признак народной архитектуры заменяется бесцветием — признаком архитектуры официальной. Обнажаются социальные корни цветовой среды города.

Для европейского классицизма второй половины XVIII — первой половины XIX в. характерна монохромия, или так называемая «естественность» камня. Возникают отдельные белые постройки как влияние белизны французского рококо и южнонемецкого позднего барокко. Стабилизация грязно-охристых оттенков приводит к некоей нормализации архитектурной полихромии. Гос-

Андреевская церковь. Киев

Роспись церкви под бриллиантовый руст. Ростов Великий

Теремной дворец Московского Кремля. Фрагменты

подство монотонности с 30-х гг. XIX в. вызвало необходимость цветовой компенсации. К этому времени относится реабилитация Г. Земпером многоцветия греческой архитектуры, предпринимаются практические шаги по цветовой реанимации города. По инициативе К. Шинкеля возникают многочисленные постройки из красного и желтого кирпича [20].

Русский классицизм — вторая половина XVIII — первая половина XIX в.— существенно отличается от европейского. Для него характерна градостроительная основа формирования стилевой направленности архитектуры. Помимо строительства Петербурга эта эпоха была отмечена массовой постройкой новых и реконструкцией многих старых городов. В них органично сочетались принципы свободной, свойственной древнерусским городам, и регулярной, привнесенной классицизмом, систем застройки. Другой особенностью русского классицизма было широкое использование цвета. Пастельная гамма художественно завершала ансамбли целых городов. Активная полихромия русского классицизма возникла в виду ряда обстоятельств.

Во-первых, поддерживалась традиция многоцветия древнерусских городов, творчески переработанная русскими зодчими в новых условиях. Цветовая гамма древности видоизменялась: развитие традиции полихромности виделось в дру-

гом — в использовании цвета для завершения ансамблевости застройки. Новые архитектурные ансамбли значительно превышали по размерам и пространственному охвату свои камерные аналоги из средневековых городов. Увеличилось общее количество цвета, что стало одной из причин качественного преобразования палитры из контрастной, содержащей яркие цвета, в нюансную, построенную на пастельных оттенках.

Во-вторых, эта палитра в известной степени явилась результатом влияния западноевропейской культуры после ее открытия Россией в конце XVII в. Цветовые мотивы западноевропейского искусства проникли в русскую культуру времен Петра I, были усвоены архитектурой нарышкинского стиля, а к эпохе русского классицизма уже прочно вошли в арсенал ее композиционных средств. В расцветном классицизме они получили лишь количественное развитие, завладев пространствами городов.

В-третьих, палитра архитектурных цветов регламентировалась специальными указами. Была узаконена палитра мягких (с большим количеством белого) пастельных тонов. Этими цветами предписывалось окрашивать улицы и площади городов, что приводило к их колористическому единству. Жесткая регламентация способствовала активному цветовому преобразованию древних и созданию целостной цветовой среды вновь построенных городов. Но регламентация имела и другую сторону: отрицала влияние на архитектурную полихромию конкретного природного окружения, климатических и региональных особенностей, местной цветовой культуры. В гамме пастельных цветов, как правило, доминировало золотисто-белое двуцветие. К началу XIX в. оно стало неотъемлемой чертой русских городов средней полосы, потому что удачно восполняло недостающие в северной природе теплые оттенки, создавало атмосферу золотистого свечения даже в пасмурные дни.

На полихромию русского классицизма, бесспорно, оказали влияние открытия античной полихромии. Идеологам бесцветного классицизма они казались неправдоподобными. Им был недоступен богатейший цветовой язык прошлого,

Радости. Москва

Вид улицы. Муром. Картина 1830-х годов

так как они привыкли проецировать на античность скудную догматическую палитру собственного цветового наречия и видеть полихромный мир антики как бы в черно-белом изображении. Эта обычно уходящая от современных исследователей сторона классического наследия подробно рассмотрена М. Нащокиной [21]. Комментируя влияние на традиционное представление об античном искусстве открытия цвета в греческой архитектуре, русская архитектурная критика констатировала: «Теория изящного, выведенная из образцов древнего искусства, потрясена в одном из главных своих оснований» [22, с 43].

Канонизация желто-белого двуцветия в начале — середине XIX в. коснулась ансамблей Петербурга и Москвы. Планировочное решение пяти центральных площадей Петербурга, в том числе завершение ансамбля Дворцовой площади, завершение центральных архитектурных ансамблей Москвы, отразило эту цветовую тенденцию позднего классицизма. Относительно сдержанный, но в силу этого объединенный по цвету, город эпохи классицизма представляет собой

важный этап на пути к формированию колористики города. Русский классицизм, преодолев цветовую хаотичность, свойственную средневековью, впитав цветовой материал русской и западноевропейской культур, реализовался в создании колористической целостности городов.

Периоды спада и расцвета полихромии европейских городов

Деградация цветовой выразительности городов во второй половине XIX в.

Капиталистический период развития европейских городов, особенно с середины XIX в., сопровождается их хаотическим ростом, наступлением на природу, ее переработкой в урбанизированную среду. Замыкаясь в себе, цветовая среда крупных городов теряла контакт с природным окружением, свойственный небольшим городам. Это лишало ее важного обновляющего фактора. Минералы значительно реже проникали в город в виде строительных материалов. Увеличение плотности застройки, рост ее этажности методично вытесняли из городов зеленые насаждения, нивелировали природный рельеф.

Противоречия существующего общества наглядно отразились в структуре города — материально-пространственной модели общества. Города распадались на центр и окраины, контраст которых, очевидный в социально-функциональном аспекте, был зримо отражен архитектурой, в том числе общим колоритом этих антагонистически противопоставленных друг другу частей. Создание систем градостроительных ансамблей, характерное для классицизма, фактически было вытеснено инженерной планировкой и декорированием фасадов.

Центр города лишался общественной роли. Он загромождался множеством зданий, банков, трестов, контор, магазинов. Городские площади становились транспортными пересечениями, а улицы, образованные однотипными домами,— вынужденными руслами, соединяющими площади. Технико-функциональный подход к решению проблем города отвергал возможность его осознания как «живущего по законам красоты», игнорировал средства гармонизации городской среды, в том числе полихромию. Цветовой хаос центральной части города с броской рекламой противопоставлялся серой монотонности окраин. В крупных городах между цветовой хаотичностью и монотонностью располагались тускнеющие массивы классицистической застройки, слабо напоминающие о градостроительном звучании полихромии.

В строительстве этого времени широко используется бетон и цементная штукатурка, серый цвет которых быстро загрязняется и темнеет. Темно-серый тон становится доминирующим во многих европейских столицах. Резко снижается их цветовая насыщенность. Преобладают эклектические сооружения со стилизованным декором, игнорирующие традиции местной архитектуры и региональные цветовые особенности. Особое распространение получают постройки из красного кирпича и клинкера — фабрики и заводы, административные здания, псевдоготические церкви. Именно тогда в Берлине возникают улицы, которые и сегодня еще принято называть типично «берлинскими». Их темный колорит, основанный на серых, коричневатых, реже красновато-фиолетовых тонах, все же прочитывался в ахроматике города. Появляются здания с гипсовым декором на кирпичной кладке. Строения в духе неоренессанса, романтизма, позднего классицизма, эклектики украшаются серым рустом. В жилищном строительстве преобладают серые штукатурка и окраска, вызванные не только экономическими соображениями, но и желанием создать ощущение естественного камня как материала архитектуры [23].

На фоне общего цветового спада европейских городов особенно остро воспринимается попытка цветового преобразования Турина. Фундамент этой работы был заложен в начале XIX в. Совет по строительству Турина разработал цветовой план города и жесткие требования окраски, напоминающие современные «цветовые паспорта». Глав-

Дом Благородного собрания. Москва

ные улицы и площади города, застроенные однообразной архитектурой, преображались в соответствии с планом. «Цветовые пути», ведущие к Пьяццо Кастелло, общественному центру города, создавали достаточно разнообразную протяженную последовательность из 80 цветовых оттенков. Эти пути были связаны между собой сетью улиц и площадей.

Реализация плана, переступив эпоху классицизма, не только не снизила своего накала, но и получила важное подспорье. Во второй половине столетия Совет по строительству опубликовал «Цветовую палитру города» как практический итог полувековой покраски зданий. Двадцать наиболее часто применяемых цветовых тонов были систематизированы и закодированы. Ссылки на «Палитру» стали встречаться в официальных документах. Туринская традиция планового использования цвета в масштабе города — уникальное явление, дошедшее до наших дней [24].

В целом же палитра европейских городов к концу XIX в. заметно тускнеет. Вопрос построения целостной цветовой среды города ввиду бесперспективности его решения снимается с повестки дня.

Оживление архитектурной полихромии в первой трети XX в.

В начале XX в. европейское градостроительство было подчинено философии эклектики. Поверхностный декоративизм пронизывал город, начиная с планировочных построений, кончая фасадами зданий и малыми формами. Общая стилистическая установка укладывала полихромию в прокрустово ложе декоративного украшательства.

С переходом к конструктивизму вовсе исчезает декоративное использование полихромии, ее палитра сужается до узкого диапазона сероватых цветов, будто бы имитирующих строительные материалы. Естественный цвет материала считался оптимальным, якобы отвечая принципам правдивости архитектуры. Недальновидность этой концепции становилась очевидной с возрастанием объемов строительства из искусственных материалов, уже доминирующего в городах. Появилось стремление к «гигиенической архитектуре», во главе которого

стоял А. Лоос. Преобладание белого цвета в больничных, школьных и жилых зданиях, начавшееся в 20-е годы, надолго укоренилось в практике и профессиональном сознании, поддержав тем самым общую волну городской ахроматики.

Однако тенденции развития художественной культуры начала века требовали обогащения всей материально-пространственной среды полноправным звучанием цветового спектра, освобождения полихромии от пут заскорузлых стереотипов, возвращения в город природных цветовых мотивов.

Поиски новых форм городского расселения привели Э. Говарда к идее создания городов-садов, которые смогли бы рассредоточить население крупных городов и вернуть их жителям утраченную природу. Города-сады должны были возникнуть на лоне природы и сочетать в себе преимущества городской и сельской жизни, постепенно «врастая» в природное окружение. В начале века в Англии был построен город-сад Лечворд. Фахверковый дом с черепичной крышей, обвитый плющом, разноцветные ставни, лужайка с традиционным английским дубом, типичные для застройки английской деревни, определяют облик этого города. Сливается с природным окружением и центр города — его кирпичные церкви, как и жилые дома, покрыты ползучей растительностью. В этом городе, как и в городах древности, еще не возникло вопроса искусственной полихромии. Его цветовая среда создавалась естественными материалами и растительностью, являясь как бы продолжением природного многоцветья.

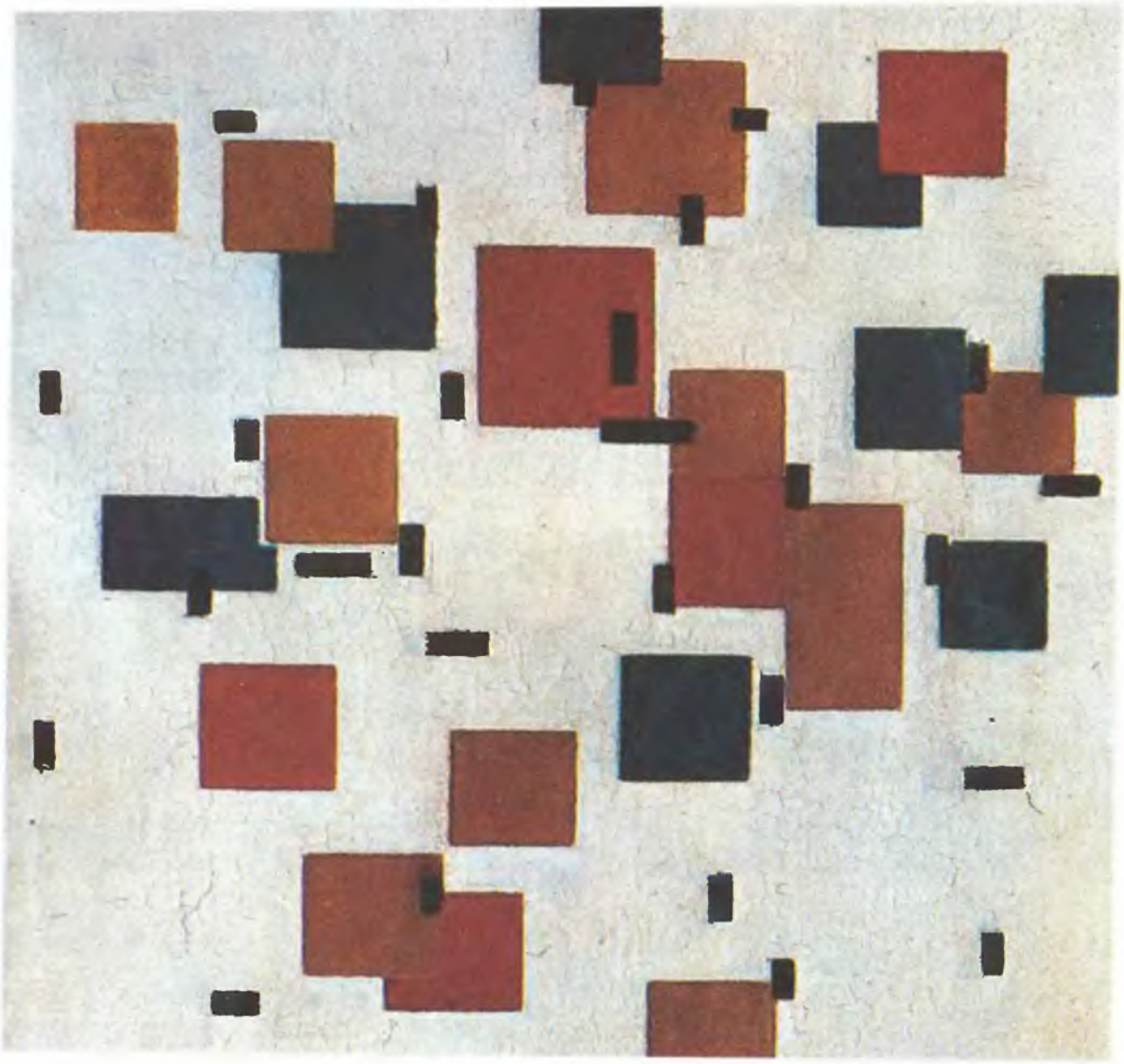
Перед первой мировой войной Немецким обществом городов-садов был построен поселок Фалькенберг под Берлином. Полихромия поселка воодушевила население и специалистов. Ее автор Б. Таут применил разноцветную штукатурку. Его программа — «упрощай формы и сможешь с успехом действовать цветом» — была реализована в Фалькенберге, затем в Магдебурге и других городах. Цвет все более становился средством построения градостроительной формы, осуществлявшим взаимосвязь звеньев иерархической цепи: поселок, улица, двор.

«Краски, которые применил Б. Таут в 1913 г. в Фалькенберге, кроме белого,— легкий красный, глухой оливково-зеленый, ярко-синий и светло-желто-коричневый ... Применение цвета, которое начал Б. Таут, удовлетворяло двум требованиям: серийные постройки, обусловленные экономически, приобрели индивидуальность благодаря меняющейся покраске. Опасность униформы была счастливо устранена с помощью цвета. И именно цветовые преобразования определенного числа типовых домов кажутся необходимым выражением свободы города-сада, достигнутой не за счет произвола владельцев, а самоопределением членов социального организма!» — писал А. Бене [25].

Цвет должен был, по утверждению современников, освободить жилой дом «от тирании чуждых форм девятнадцатого столетия». Б. Таут оценил его как средство, освобождающее архитектуру от «смирительной рубашки серого стилевого декора, материала и всего хлама старых понятий» [26]. Отживший историзм должен был преодолеваться не только из формальных, но и из идеологических соображений. Полихромные города-сады вызывали новые эмоциональные впечатления. Б. Таут впервые в истории массового жилищного строительства удачно использовал пространствообразующие эффекты архитектурной полихромии для создания качественно новой формы массовой коммуникации.

Создание городов-садов не получило развития, поэтому выход из сложившейся в градостроительстве ситуации необходимо было искать в реконструкции и благоустройстве существующих городов, гуманизации их среды.

Отчужденные от природных цветовых гармоний бетонным валом ахроматики, люди испытывали потребность цвета. Повышенный интерес вызывали художественные течения, вновь открывающие и возвращающие людям красоту цвета. В конце XIX в. это были импрессионисты, воспевшие тысячами валёров бесконечное колористическое богатство пленера, столь недостающее жителю города. В начале XX в. фовисты сбросили с цвета путы академизма, экспрессионисты показали, какой мощи способны достичь контрасты освобожденного цве-



та. Повышенный интерес к чистым краскам и контрастным гармониям не мог не отразиться на архитектурной полихромии и через нее — не повлиять на цветовую атмосферу города. 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. Постройки отличались декоративностью, которая по своей независимости от конструктивной основы может быть сравнима со среднеазиатским полихромным керамическим покровом или с цветовой орнаментацией интерьеров французского рококо.

В Голландии художники и архитекторы экспериментально и практически осуществляют включение в архитектуру ярких локальных цветов. Художник Т. ван Дусбург провозгласил необходимость использования красочности как средства, организующего пространство. Архитекторы Г. Ритфельд и Я. И. П. Ауд разработали проекты зданий с введением ярких цветов. Мощное воздействие на архитектурную полихромию оказал неопластицизм группы «Де Стиль». Вертикальные и горизонтальные линии, образующие решетку, удерживали ограниченные ими локальные пятна красного, синего и желтого, а также черного и белого цветов. Эти визуальные структуры, оперирующие прямыми углами и чистыми плоскостями, легко вошли в архитектуру функционального стиля. Тенденция внесения локальных цветовых пятен в ахроматическую архитектуру сохранилась до наших дней.

В Германии повышенная цветность и орнаментация возникают одновременно как реакция на подражание историческим стилям и декораторству периода грюндерства. От растительного орнамента югендстиля через мощный колорит сельского стиля эволюция приводит к полихромии раннего экспрессионизма. Цветовая концепция «Рейнского квартала» в Берлине отражена в земельной книге: золотисто-охристая поверхностная штукатурка, серые архитектурные детали, коричневая покраска деревянных

элементов, скаты крыш — под цвет черепицы.

В 1919 г. берлинский Рабочий совет по искусству, созданный В. Гропиусом, Б. Таутом и А. Бене, провел опрос, в котором особо выделялась проблема цветовой среды города. Его результаты подтвердили необходимость работы над этой проблемой. Художники доказывали, что серый штукатурный орнамент шикарных улиц грюндерских времен должен быть заменен цветной покраской, предлагали использовать цвет в новых поселках и городских районах *.

В 1921 г. Б. Таут был избран голосами левых партий в Магдебургский городской совет и начал цветовое преобразование города. Он объявил войну серым улицам. Главная улица города Брайте Вег должна была стать первой расцвеченной. «Я с ужасом увидел, как различные здания, большие и малые, со скульптурными или плоскими фасадами ... имеют цвет грязного молочного соуса или горохового супа. Краски должны вернуть зданиям их характер».

Б. Таут с большим трудом привлек к работе владельцев магдебургских домов, однако Союз домовладельцев возражал против социального смысла цветовых преобразований города и настаивал на собственном праве решения вопроса. Таут убежденно возражал: «Хотя дома — ваша собственность, организация уличного пространства — дело общественное».

Главное здание города — ратуша — по проекту художника К. Фелькера стала цветной: ее цокольный этаж и элементы верхнего этажа были бордово-красными с белыми профилями, поверхность стены верхнего этажа белая. Аллегорическая пластика на коньке крыши и детали входа имели темно-желтую окраску. Сегменты свода над входным залом попеременно светились то красным, то синим цветом. Художник О. Фишер разработал проект экспрессионистской покраски здания эпохи грюндерства, в котором располагался магазин «Бараш». Фасад без учета проемов был расчленен на коричнево-зеленые геометрические формы, оконтуренные черным. Одним из многочисленных цветовых пятен пестрого Магдебурга стал торговый дом Карла Винтера.

Летом 1922 г. Таут объявил конкурс на лучшую покраску дома и рекламу. Для участия в жюри были приглашены Ц. Клайн и В. Гропиус. Творческая активность возросла после выставки эскизов, носящих пропагандистский характер, которую открыл «вождь покрасок домов в Магдебурге» Б. Таут. Цвет появился на домах, киосках, пожарных вышках, на рекламных щитах и даже — трамваях. К началу 1923 г. было покрашено свыше 100 домов. Однако плохое состояние работ привело к приостановке покрасок [27].

В это время в прессе отмечалось, что Таут своими культурно-политическими дискуссиями и грандиозным экспериментом на улицах Магдебурга сделал искусство цвета общественным достоянием. Группа его единомышленников утверждала, что общественная роль архитектора в том, что он должен будить народные силы, не ограничиваясь чисто формальной позицией. Такую же оценку деятельности Таута четыре десятилетия спустя дали К. Г. Гац и О. Валленфанг: Таут противопоставил всеохватывающей серости буржуазного строительства цвет жилья для «маленького человека», он выступил борцом за полихромный город против подчеркнутой рационалистичности функционализма, преобразив окружение контрастной полихромией. Полихромия Б. Таута недвусмысленно заявляла о решительном визуальном преобразовании застройки города.

И. Эренбург был шокирован экспериментами в Магдебурге: «Выставки экспрессионистов в берлинском «Штурме» можно и не посещать. Но как избежать улиц? Здесь вместо фасадов — «кровавая симфония» и «лиловое безумие». Это не один дом-чудак, а десять, двадцать, сотня — не перечесть ... О «Красота»! Тебя не избежать!.. Началось с киосков. Одно здание, другое ... Домо-

---

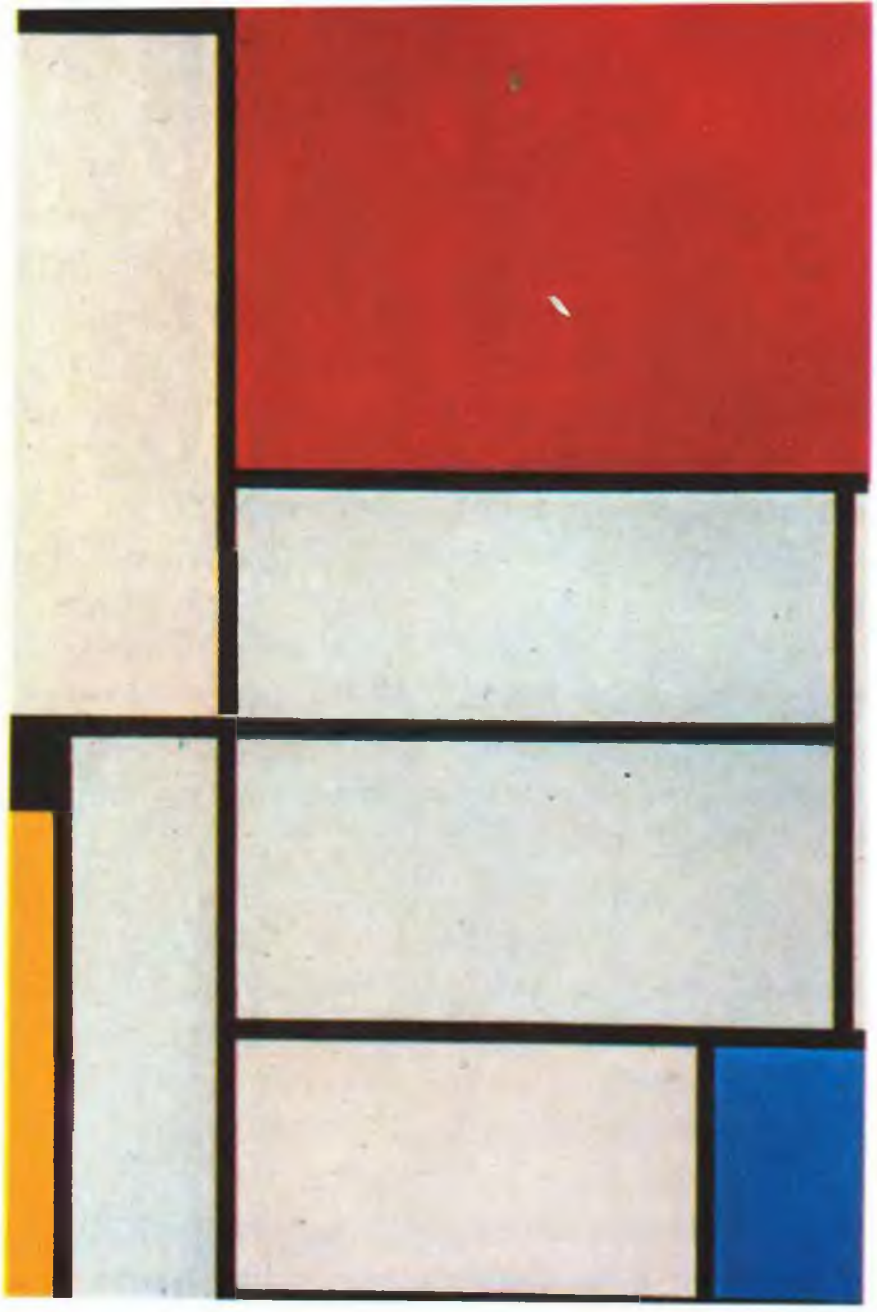
* Художник Ц. Клайн представил проект утопического города на море. В нижней части города — гавань, банки, офисы. В верхней части на скале — жилой массив, цветной город с зелеными, синими, красными и желтыми улицами. Храм в виде крутой кристаллической пирамиды завершает композицию. Подобный проект идеального города предложил и К. Шмидт-Роттлуфф. Дискуссии о цвете связывались с радикальным преображением жизни и несли в себе элемент социальной утопии.

лавки принялись нарасхват привлекать «левых» художников. Потом стали появляться мазилы нового стиля. На городских окраинах всплывали рекламные щиты. Так город Магдебург приобретал новое лицо. Это кусок истории ... Я знаю, какие могут быть возражения — это же экспрессионисты, они плохие художники и пр. Если бы парижские кубисты или, еще лучше, наши русские конструктивисты — вот это было бы да! Представьте то же самое, но получше, поскромней ... В Германии вообще, и особенно в расцвеченном Магдебурге, происходит мучительное врастание «нового» искусства в жизнь ...» [28]. Концепция Б. Таута была скомпрометирована вульгарной реализацией. Под лозунгом «Краски в оформлении города» скрывались экономические интересы предпринимателей, стремившихся создать гипертрофированную сеть рекламы, увеличить потребление фасадных материалов.

Нетрадиционный подход к визуальному преобразованию города, ставшего гигантским носителем живописи, нуждается в профессиональном анализе. Насколько Б. Таут мог управлять работой художников для достижения цветовой целостности города, насколько живопись смогла приобрести градостроительный смысл? Вряд ли мы сможем получить ответ на эти вопросы, поскольку само явление исчезло почти бесследно. И даже этот ускользающий опыт помогает нам найти верную ориентацию в формировании цветовой среды города.

Несмотря на спорные оценки, инициатива Б. Таута нашла широкий отклик в движении цветового обновления внутригородских пространств. Ряд подобных предложений был осуществлен в городах Германии. Архитекторы других стран Европы, воодушевленные открытиями полихромии средневековых городов и опытом немецких коллег, проявили интерес к подобным работам. Для швейцарского города Винтертура в 1926 г. В. Дюннер разработал проект-предложение по полихромии Рыночной площади.

В 1924 г. на посту художественного руководителя Общества жилищного строительства Б. Таут спроектировал



Композиция. П. Мондриан. 1921

жилой район и крупные поселки на окраинах Берлина. Имея за спиной магдебургский опыт, он использовал уже не общественную импровизацию, а свою концептуальную идею.

Все реализованные проекты Общества имели свое лицо. Их облик определяли неразрывные полосы застройки, составленные из красных, синих, зеленых, желтых и белых домов. Кирпич и клинкер в виде лент служили Тауту в качестве структурирующих и обрамляющих элементов. В 1926—1932 гг. был построен Вилленфорорт Целендорф — жилой массив Берлина, включающий пять очередей строительства. Пятая очередь Ам Фишталь имела цветовую концепцию, которую строительная полиция обложила налогом. Таут провозгласил ее в 1930 г.: «Главная точка зрения, по нашему мнению, состоит в том, что глубина пространственности поселка в значительной степени должна выявляться цветом. Различная интенсивность и яркость

цвета позволяет пространственные сооружения в одном направлении расширить, а в другом — уплотнить. Задача этого цветового плана состояла в том, чтобы зрительно увеличить ширину садов и улиц с помощью сравнительно темных тонов ... С другой стороны, при движении к главной улице для зданий выбирался приятный для глаза активный выступающий цвет».

Архитекторы О. Хэслер в городе Целле и Э. Май в Бреслау и Франкфурте-на-Майне в 1923—1924 гг. начали свою деятельность по созданию цветных городов. О. Хэслер должен был построить в Целле два поселка. Вместе с «пестрым» магдебургским художником К. Фелькелем он набросал эскиз полихромии первого поселка.

Наряду с Б. Таутом и О. Хэслером Э. Май также считал цвет дешевым и благородным средством оживления типового строительства. Он так комментирует цветовую идею для поселка Бунцлау: «Здания окрашены синим и красным таким образом, что их стороны попарно то синие, то красные. Благодаря этому в различных поворотах здания постоянно новы и полны возбуждающего действия. Этот открытый возглас был квалифицирован как «революционная деятельность». В то же время синее и красное напоминали о цветовом сочетании средневековых алтарей. Дюльберг, между прочим, указывал на то, что двуцветие синего и красного предпочитают отнюдь не революционные гессингские крестьянки». Даже всплеск народной полихромии в ахроматической среде ассоциировался с революционным актом.

А вот комментарий Э. Мая к его проекту полихромии города Неймаркта: «Главная сквозная улица и деловой центр содержат в основном жизнерадостные желтый и красный цвета, а улицы, перпендикулярные главному направлению, в качестве доминирующих имеют синий и зеленый цвета. Постройки, фланкирующие завершение улиц, приобретают яркие, светящиеся цвета. Концепция не означает, что улицы длиной в два километра покрашены лишь одним оранжево-желтым или сине-голубым цветом. Приведенный цветовой тон указывает лишь на основной цвет. Схема предполагает тонкую художественную проработку улиц. План не представляет собой готового рецепта. Он является лишь практической попыткой решения интереснейшей и до сих пор еще стихийно разрешающейся проблемы». Архитектор столкнулся с проблемой цветового языка проекта.

В 1925 г. Гамбург выступил с инициативой проведения первого Немецкого цветового дня и выставки цветовой архитектуры. Союз поощрения красочного оформления городов, основанный там в 1926 г., поддерживался художниками и промышленностью, производящей красители. За пятилетие 50 отделений этой организации в конкурсном порядке создали проекты цветовых решений отдельных зданий, районов, городов. Было окрашено около 900 тыс. зданий. Печатью освещались идеи создания полихромных городов с художественной и технологической точек зрения. В научных институтах проводились лабораторные исследования влияния климата на сохранность покраски. Эта работа связывалась с результатом анкет, рассылаемых по стране. Несмотря на ухудшение экономического положения, количество плановых цветовых реконструкций городов, проводимых под эгидой общества в конце 20-х годов, увеличилось в десять раз.

В 1925—1933 гг. Э. Май в качестве городского архитектора Франкфурта-на-Майне постоянно работал над цветовой выразительностью нового типа жилья. По его проектам было построено 15 тыс. квартир.

Проблема формирования цветовой среды европейских городов значительно актуализировалась на рубеже 20-х—30-х годов, когда набирал силу функционализм и происходило переосмысление градостроительной эстетики.

30-е годы отмечены перерождением центров городов, появлением новых жилых кварталов, возникновением крупных транспортных магистралей. Формирование функционального стиля требовало своих художественных средств. Элементарность планировочных решений, подчеркнутый геометризм зданий приводили к обеднению объемно-пространственной ткани города и внешней пластики зданий, которое создавало предпосылки для введения цвета. Архитекторы, стремив-

дать городскую среду, соответствующую эстетическим потребностям человека, предприняли ряд попыток введения в архитектуру активной полихромии.

Существенный вклад в развитие архитектурной полихромии внес Ле Корбюзье. Вместе с такими мастерами живописи как А. Озанфан, Ф. Леже, Ж. Брак, Х. Гриз он открыл для архитектуры искусство цвета. Он не имитировал цветом строительных материалов, а создавал гармонии ярких цветов, обогащавших стерильно-бесцветную архитектуру.

Бытует мнение, что постройки Ле Корбюзье 20-х—30-х годов программно ахроматичны. Даже сам мастер призывает в 1925 г. «жить и мыслить на светлом фоне белых стен» [29], однако за белыми стенами его построек — виллы Ля Роша в Париже и виллы Савой в Пуасси под Парижем скрыт мир насыщенных цветом пространств. Некоторые его приемы близки неопастицизму «Де Стиля», например, цвет на портале и фасаде здания Армии Спасения в Париже. Объем портала, раскрытый на улицу, разработан изнутри синим, желтым и двумя оттенками красного цвета. Это один из редких для функционализма примеров выхода полихромии в пространство города.

Рост городов за счет прилегающих земель и лесов, прокладка дорог, засорение пейзажей свалками и полями орошения приводили к тому, что значительные территории европейских стран не могли использоваться для расселения. Оскудевала местная флора, появлялись бесплодные почвы, деградировала визуальная ценность ландшафтов. Возникла необходимость их эстетического восстановления. Взаимодействие города и сельской местности обозначило потребность управления полихромией архитектуры, вторгшейся в природный контекст.

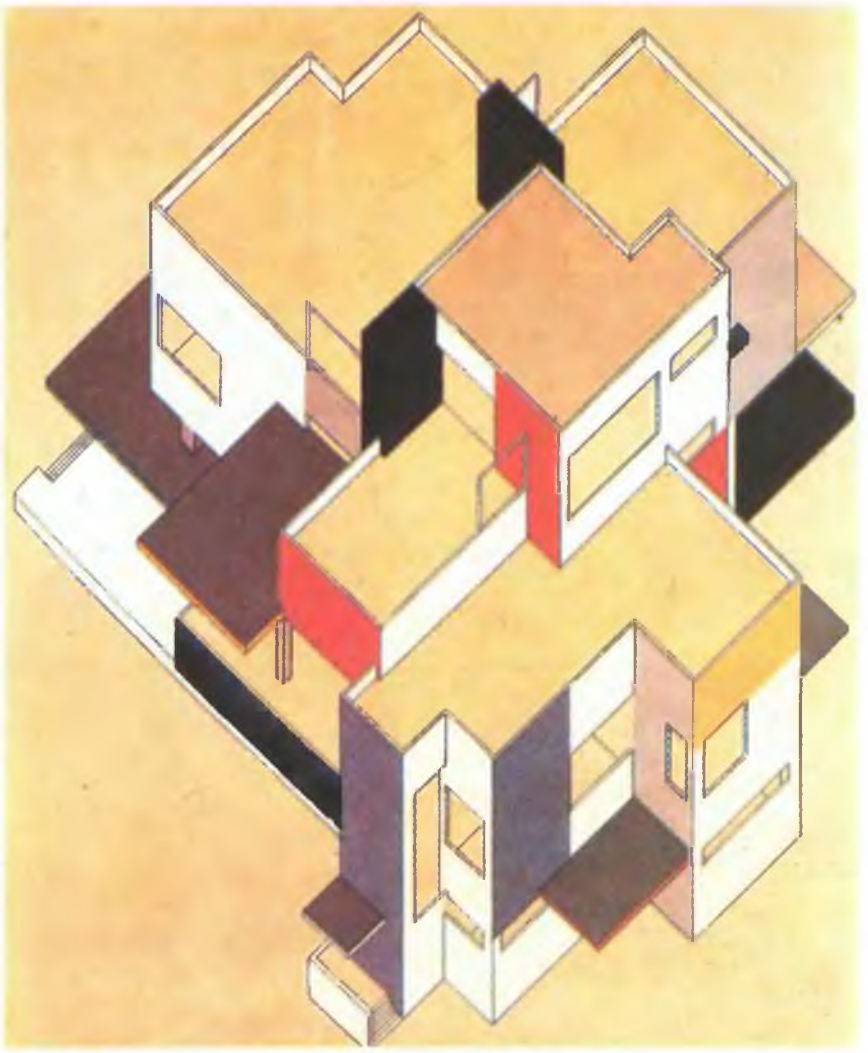
В начале 30-х годов П. Аберкромби разрабатывает методику изучения, охраны и реконструкции сельского ландшафта, уделяя первостепенное внимание его эстетическому потенциалу. Методика включила и цветовой анализ всех предметно-пространственных форм, вносимых в природное окружение. «Нельзя нозаправочных станций, красные пятна почтовых ящиков и назойливые транспаранты рекламы отвлекали внимание от настоящих художественных произведений, каковыми нередко являются ансамбли сельских церквей, таверн и крестьянских домов. Английская деревня имеет спокойную гамму цветов, и с этим обстоятельством нельзя не считаться». [3]. Цветовое столкновение природных форм и творений человеческих рук — выраженное в миниатюре цветовое столкновение природы и города. Пока оно оценивалось только с позиций природы. Новые краски должны были несомненно подчиниться ей, они еще отторгались психологически и не воспринимались как равноправное проявление объективной реальности. Предлагалось лишь подчинять привносимые цвета существующему цветовому контексту. Позднее жизнь заставит разработать новые формы контакта искусственной полихромии с многоцветием природного окружения.

Город испытывает цветовое воздействие природы, а сельские местности переживают обратное влияние. Цветовая эстетика города отражается на обширных территориях, еще не освоенных городским образом жизни.

Ахроматика городов тоталитарных режимов

Относительно небольшой — лишь одно десятилетие — исторический срок существования тоталитарных режимов в европейских странах нанес тем не менее существенный урон наметившемуся в первой трети XX в. оживлению полихромии городов. Ахроматика этого времени поставила барьер на пути расцвета полихромии, для преодоления которого потребовалось не одно послевоенное десятилетие.

Диктатуры Италии и Германии выдвинули идеологическую задачу воздействовать на общество всеми художественными средствами архитектуры, проповедующей фашистские идеи национализма и военного насилия. Велись поиски официальных стилей, способных решить эту задачу. В Италии они привели к созданию неоклассицизма как результата подражания древнеримским образ-



Проект частного дома. К. ван Эстерен, Т. ван Дусбург, 1922—1923

Макет жилого дома, выполненный молодыми датскими дизайнерами (1985) по проекту Я. И. П. Ауда (1923)

цам, имеющего узкошовинистический оттенок. Форум Италико в Риме (в прошлом — форум Муссолини), здание так называемого Дворца культуры стали воплощением тщеславия фашистского режима, пытавшегося соперничать с императорским Римом.

В Германии, официально запретившей «большевистский» функционализм, выражением социал-националистических идей стал нордический стиль. Его типичным сооружением является мемориал на холме Аннаберг в Шлезвиге. Государственным же стилем фашистской Германии стал упрощенный вариант классического стиля, представляющий собой нарочито вычлененную стоечно-балочную систему, например, здание Главного корпуса Имперской канцелярии или административное здание Олимпийского стадиона в Берлине.

Одна и та же идеологическая платформа породила близкие архитектурно-стилистические версии на базе классицизма. В итальянских традиционно живописных городах улицы нередко превращались в напыщенные форумы. В Германии рабочие поселки, методично создаваемые по всей ее территории, строились из однообразно размещенных малоэтажных домов с двускатными черепичными крышами. Их образно назвали «белыми кубиками или сараями для запасных частей и инструментов, которые посыпали сверху красным перцем» [30]. Общий колорит этой мало привлекательной среды оставался бледным и гнетущим.

Постройки «третьего рейха» в Берлине были стандартно одноцветны. Цвет рассматривался лишь как свойство материала, окраска использовалась редко. Полихромия как проявление демократического начала отсутствовала. Шпеер разработал план реконструкции Берлина, который не мог художественно и эмоционально обогатить город кайзеровских времен. Для преодоления однообразия застройки и мрачного землистого колорита города предлагалось усиление внешней репрезентативности на базе нордического стиля, что привело бы к еще большему заполнению пространства города серым камнем и штукатуркой и усугубило бы его хроматическую бедность.

Архитектура Германии середины 30-х годов, облаченная в мрамор и известняк, повлияла на архитектуру соседних стран. Так, в швейцарском хаймат-штиле использовались преимущественно кремовые, светло-серые и белые покраски, исключающие полноцветную палитру.

С 1937 г. в Германии стали опасаться воздушных налетов, думать в связи с

этим о защите городов, о световой маскировке. В 1941 г. вышел приказ: «Здания со светлой покраской — ночью во время сбрасывания светящихся бомб или при лунном свете распознаются особенно хорошо ... На этом основании по приказу фюрера на время ведения войны существующие и строящиеся здания больше не должны покрываться светлой штукатуркой и окрашиваться светлыми красками ...» Лишившись белых и светло-серых оттенков, города стали мрачно серыми. Ахроматика полностью завладела немецкими городами, что вполне соответствовало идеологии, «выравнивающей» мысли населения всей страны.

Волна темно-серой архитектуры захлестнула города Германии и Италии. Она была вызвана не только оборонительной функцией, которая явилась лишь последним требованием, отвергающим использование широкой цветовой палитры. Истинные же причины этого явления заключались в другом. Во-первых, в игнорировании эпигонами классицизма и нордического стиля требований природного окружения: специфики рельефа, светового климата, многоцветия флоры, которые создавали лишь дополнительные трудности для устройства циркульных площадей, для механистической постановки на них элементарных повторяющихся серых объемов. Во-вторых, в абстрактности симметричных построений, априори тяготеющих к единообразной тональной трактовке, исключающей многоцветие. Полихромия могла породить излишнюю визуальную корректировку, создать непредсказуемый эмоциональный эффект, выходящий за рамки нарочитого величия и суровости, предписанных идеологической установкой. В-третьих, в заведомом отрицании гуманистических истоков архитектуры, ее народных традиций, в том числе красочности, цементирующей различные проявления народной культуры.

Архитектура тоталитарных режимов Италии и Германии превратила поселки по всей стране в военизированные поселения, создала в городах официозные здания, резко изменила их облик холодной монохромностью. Художественная ценность городской среды заменялась

воплощением нарочито идеологического пафоса. Бесцветное однообразие наглядно выражало метафизическую сущность, антинародность и духовную бесперспективность этой тенденции.

Возрождение красочности городов в послевоенный период

В послевоенные годы начинается трудный процесс цветового оживления городов. Поначалу цвет вводится лишь для различения отдельных частей зданий. В Берлине цветом как бы кодируются детали фасадов. Используется традиционная серо-коричневая штукатурка, но расцвечиваются оконные рамы и балконные ограждения. В восточной части города некоторые общественные здания украшаются фресками или панно в технике сграффито. В западной части начинается реконструкция фасадов домов Христштрассе в Шарлоттенбурге. Полноценная полихромия появляется в учебном здании Академии художеств.

В 1957 г. в Западном Берлине возникает жилой квартал Ганза-Фиртель, построенный крупными мастерами ряда стран. Здесь активно используется цвет, что сразу же сказывается в жилищном строительстве европейских стран.

Цветовое обогащение городской среды связывается с реконструкцией небольших городов. В этом ощущается влияние оставленных было без внимания ростков народной полихромии. В Западных землях Германии возникает увлечение зодчеством XV—XVI вв. как протест архитектурного народного романтизма против псевдоклассики, насаждаемой диктатурой. Город Фрейденштадт явился осуществленной фантазией на старую тему. Он построен по принципу средневекового идеального города, на основе архитектуры немецкого Возрождения и поздней готики. Реакция против бесчеловечных городских пространств времен «третьей империи» привела к созданию глубоко сомасштабной человеку среды, впитавшей теплоту исторического наследия, его многоцветия.

Цвет используется для достижения ансамблевой целостности реконструированных городов. При восстановлении средневекового французского городка Жьена, раскинувшегося на берегу Луары у подножия холма, увенчанного старинным замком, архитекторы стремились к достижению художественной взаимосвязи замка и новых жилых домов. Учитывая, что композиция города воспринимается с другой стороны реки, что жилая застройка образует ее цокольный ярус, а замок — венчание, они ограничились трехэтажной застройкой, использовали объединяющую зубчатую линию крыш, общность строительных материалов и в особенности цвет. Замок имел красные кирпичные стены с белокаменными вставками и деталями из черного кирпича, восстановленная колокольня — из розового кирпича. Авторы решили использовать эти же цвета в «аккомпанирующей» застройке. Дома вдоль реки построили из розового кирпича, а в прибрежной шеренге домов сделали красную кирпичную вставку в виде орнаментированного фасада [3]. Все это установило убедительную художественную связь древнего замка и распластанного у его подножия современного поселения.

Более масштабным и новаторским явилось создание цветовой среды центра французского города Гавра, реконструированного О. Перре. Здесь была совершена перепланировка и увеличена этажность застройки. Решалась не только задача восстановления жилья, но и строительства уникальных зданий. Перре стремился создать образ города, являющегося воротами во Францию со стороны Атлантики.

Создатель нового Гавра профессионально подошел к решению вопроса колористики. Низкое серое небо Ламанша создавало невыгодный фон для серых зданий. Бетонный ландшафт требовал цветового оживления, поэтому был использован не применявшийся ранее подцвеченный бетон. Цветовые вставки дополняли ярко-желтые оконные жалюзи, вызывающие иллюзию солнечных пятен. Чистый белый цвет был оставлен для главных зданий — ратуши и стометровой вертикали церкви, видимой с моря. « ... Белым надо отмечать все самое благородное ...»,— говорил Перре [3].

О. Перре, использовавший индустриальное строительство, сознавал его ограниченные возможности в отношении

городскую среду, как в старину, сложную, информативную, художественно содержательную, но впервые привнес полихромию в массовую застройку.

После войны Ле Корбюзье еще активнее использует архитектурную полихромию, влияние которой на массовое строительство становится особенно заметно. Достаточно назвать ставший традиционным во всем мире прием покраски стен и потолков лоджий жилых домов, впервые появившийся в его «жилых единицах» и Бразильском корпусе студенческого городка в Париже. В павильоне в Цюрихе мастер подчеркивает яркими цветами эмалей сетку стального каркаса и стандартные элементы конструкций ограждения. Цветовые пятна красного, желтого, синего и белого цветов (вспомним неопластицизм), взаимосвязанные с его конструктивным решением, органично входят в тело архитектурной формы.

Возрождение красочности исторических городов в послевоенный период было навеяно обращением к традициям архитектурной полихромии и народной цветовой культуры. Пионеры современного движения, со своей стороны, разработали новые принципы полихромии массовой архитектуры. Опыт Ле Корбюзье приобрел колоссальный резонанс и вышел за пределы Европыш

Развитие цветовой среды исторически сложившегося города на примере Москвы

Палитра естественных материалов и возникновение активной полихромии (XI—XVII вв.)

Проследим, как в течение восьми с лишним веков происходило развитие цветовой среды Москвы, как, подчиняясь общему закону, полихромия города в миниатюре повторяла основные этапы развития мировой градостроительной колористики и вносила в этот цветовой поток сугубо московские черты.

В XII в. лесные массивы, окружавшие Москву, предопределили колорит поселения, поскольку строительным материалом служило дерево. Но обилие глины и камня позволило развивать каменное зодчество: красный кирпич и белый камень образовали здесь позднее характерное двуцветие. В XIII в. Москва была сожжена Батыем, но уже через сто лет отстроилась, и Иван Калита окружил ее стеной из дубовых бревен. Был создан первый Кремлевский соборный ансамбль, появился торговый посад на территории Китай-города. В развивающемся храмовом зодчестве уже применялись камень и кирпич, создававшие контраст храмов с деревянной застройкой.

Во времена Дмитрия Донского Москва представляла собой кремлевское ядро и разбросанные вокруг него посады и села. Ее территория еще не достигла пределов Белого города — теперешнего Бульварного кольца. Структуру города определяли радиально расходящиеся дороги. Плотный центр — Кремль с каменными и кирпичными постройками,

Застройка поселка под Магдебургом. Фрагмент. Б. Таут

Швейцарский павильон. Ле Корбюзье

заявивший красно-белую тему, контрастировал с редкой деревянной застройкой вдоль дорог, идущих от центра. Появились второе и третье кольца оборонительных сооружений, план Москвы приобрел концентрическую кругообразную структуру. Улицы были нерегулярными, что создавало непредвиденные ракурсы восприятия многочисленных каменных церквей на фоне деревянной застройки.

В XV в. при Иване III началась перестройка Московского Кремля. Белокаменный Успенский собор стал на долгие годы центральным сооружением Кремля, а белизна собора, имевшая по древнерусской символике значение святости, чистоты, возвышенности, получила резонанс как в архитектуре самого Кремля (Благовещенский собор, Грановитая палата и другие сооружения), так и за его пределами. Сочетание белых стен храмов и их золотого многоглавия становится традиционным в цветовом образе Москвы. «Что же касается кремлевских церквей,— пишет А. Олеарий,—

позолоченной жестью, которая при ярком солнечном свете превосходно блестит и дает всему городу прекрасный облик» [3]. Иностранцев поражало обилие золота, столь редкого в монохромных каменных городах Западной Европы. Золотой купол — видимый издалека акцент архитектурного сооружения, златоглавие соборов — завершение архитектурного ансамбля, золотое марево куполов сотен церквей — характерный атрибут средневековой Москвы.

В XV в. были возведены кирпичные кремлевские стены и одновременно расчищены подходы к Кремлю, что позволило увидеть «в полный рост» его кирпичные стены и башни. Контраст раскрывшегося красного поля стен с возвышающейся за ними белизной храмов и золотом куполов стал новой страницей в полихромии Москвы. Московский Кремль в начале XVI в.— величественная крепость, окруженная с трех сторон водными преградами, в которых отражалось ее мажорное трехцветие.

В первой трети XVI в. в основном было завершено формирование центральной части Московского Кремля. Это пространственное композиционное ядро, объединяемое вертикальным объемом колокольни Ивана Великого, звонницы и Филаретовой пристройки, одновременно расчленялись ими на два самостоятельных пространства Ивановской и Соборной площадей. Колорит Ивановской площади создавался красными кирпичными стенами Кремля, Чудова монастыря, деревянными и отдельными каменными постройками. На Соборной же площади доминировал белый цвет Успенского, Архангельского и Благовещенского соборов.

К концу XVI в. территория Москвы превзошла нынешнее Бульварное кольцо и вышла за кольцо Садовых улиц. Возникли передовые укрепления: Новоспасский, Новодевичий и Донской монастыри, которые вместе с Андрониковым, Даниловым и Симоновым монастырями защищали основные подступы к городу. Каждый из этих монастырей в значительной степени повторял структуру Кремля *: имел центральное композиционное ядро из одного или нескольких храмов, гражданские постройки и

товыми доминантами в новых частях разросшегося города, зрительно соединенными с Кремлем и между собой. Этот этап в развитии цветовой среды Москвы отразил динамичный рост города.

В середине XVI столетия расширяется использование камня и кирпича, что заметно обогащает полихромию города. Возникают белокаменные жилые палаты. Достижения каменного строительства воплощаются и в храмовом зодчестве.

В конце XVI в. Федор Конь воздвиг стену из белого камня и кирпича вокруг центральной части Москвы — Белый город. Стена утвердила концентричность плана Москвы и одновременно — красно-белое двуцветие в невиданных до сих пор размерах. В Белом городе деревянные постройки с расписанными верхами перемежались с каменными. Золоченая, пластически богатая и расписная каменная архитектура Китай-города была увенчана Покровским собором, создававшим в центре Москвы грандиозный светящийся ореол. Построенная позднее деревянная стена — Скородом — еще раз подчеркнула кольцевую структуру Москвы. Темно-серебристое дерево стены сливалось с деревянной застройкой пригорода, вписывалось в природное окружение.

Кремль и оборонительные укрепления — крупнейшие цветоносители города — задали центрическую структуру его полихромии. Белизна кремлевских соборов оттенялась темно-красной массой стен Кремля и Китай-города, затем эта же тема по-новому интерпретировалась в стенах и башнях Белого города и, наконец, глухим эхом оттенков дерева откликалась в стенах Скородома. Угасающее волновое движение цвета от Кремля к периферии города вновь оживилось в россыпи монастырей, далеко

* Миниатюра, взятая из Лицевого летописного свода XVI в., изображающая Московский Кремль, создает общее впечатление об ансамбле, его красочности. Отчетливо виден белокаменный Успенский собор. Слева сгруппированы каменные с черепичными крышами гражданские постройки. Кремль окружен красной кирпичной стеной с тремя башнями на первом плане: Беклемишевской, Тайницкой и Спасской. Художник воспроизводит и цветовые особенности архитектуры: фрагменты построек из белого камня и красного кирпича, золотые купола, красные и зеленые крыши башен и отдельных построек.

Москва времен Дмитрия Донского. Реконструкция Г. Мокеева

Золотые ворота и стены Древнего Киева. Реконструкция Г. Борисевича

вышедших за деревянные стены города с южной и восточной сторон и воспроизводивших ранние стадии полихромии города.

Цвет рядовой застройки допетровской Москвы определялся тем, что улица мыслилась чисто функционально и служила лишь проездом. В городах преобладал усадебный, можно сказать, «интерьерный» способ застройки. Жилые дома располагались внутри участка, а на улицу были обращены заборы, поэтому рубленые терема и каменные палаты «пропадали» для города. Крупные очаги полихромии кремлей и монастырей Москвы и других русских городов этого времени не подкреплялись цветовым аккомпанементом жилых построек, не развивались в полихромии улиц и площадей.

Москва все еще оставалась деревянным городом, за исключением центральной части, оборонительных стен, церквей и небольшого числа каменных палат. Преобладание дерева придавало городу серый колорит.

После пожаров, унесших деревянную стену и многие деревянные здания, Москва была восстановлена. Кроме того, были насыпаны земляные валы. Территория за пределами Белого города стала называться Земляным городом. Земляные валы лишний раз подчеркнули концентричность городского плана, усилив волнообразную структуру полихромии.

Надстройка башен Московского Кремля, осуществленная русскими мастерами, позволила привнести в него элементы московского «узорочья». Крас-

Северная линия монастырей-сторож. XVII век. Реконструкция М. Кудрявцева

Вид центра Москвы с юго-запада. XVII век. Реконструкция М. Кудрявцева

но-белое двуцветие башен обогатило цветовой бассейн Кремля, упрочило его лидирующую цветовую роль среди московских монастырей.

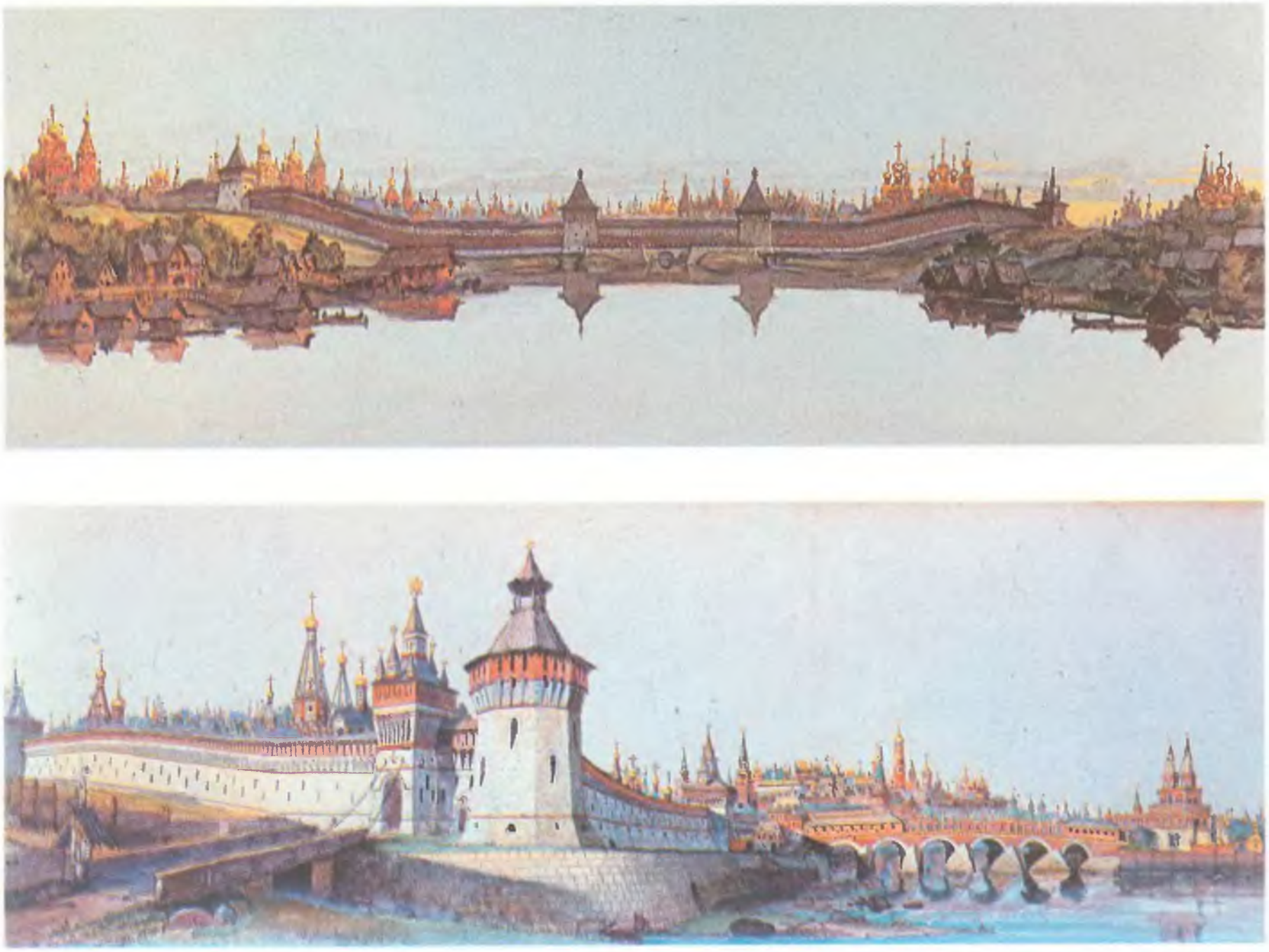
Территория Москвы еще не подчинялась планомерной застройке. Владения бояр, купцов и жилье ремесленников чередовались с садами и пустырями, поэтому цветистость города еще не могла превратиться в стройную систему. Шло накопление опыта и приемов использования архитектурной полихромии. За пределами города возникла крупная царская резиденция — деревянный дворец в Коломенском, который был богато украшен золотом и расцвечен.

Рассмотрим «под увеличительным стеклом» полихромию Покровского собора — уникального явления русской архитектуры как одну из клеточек цветовой ткани города. Здание играло особую роль в ансамбле центра Москвы. Оно было сооружено не в Кремле, а вынесено на центральную площадь, куда сходилась система радиальных улиц, что позволило храму заметно влиять на полихромию важнейшей части города.

Собор был построен из кирпича и белого камня и украшен цветными изразцами и росписями. Скромный интерьер храма контрастировал с его живописной внешней скульптурностью. Новая форма, отличная от распространенной в то время статической формы соборов, вылилась в композицию из центроустремленных церквей, выражавшую идею единения Русского государства. Позднее в результате достроек отдельные церкви объединились в цельный объем с различными главами [31].

После постройки кирпичная кладка собора была обмазана известковой штукатуркой, покрашенной краской на основе толченого кирпича, на красной поверхности имитирована кирпичная кладка, цоколь и отдельные детали выполнены в белом камне, восьмигранные купола и вся кровля — из белого луженого железа. Полихромия собора определялась оттенками строительных материалов и сводилась к красно-белому двуцветию.

М. Кудрявцев считает, что после московского пожара 1595 г. у собора

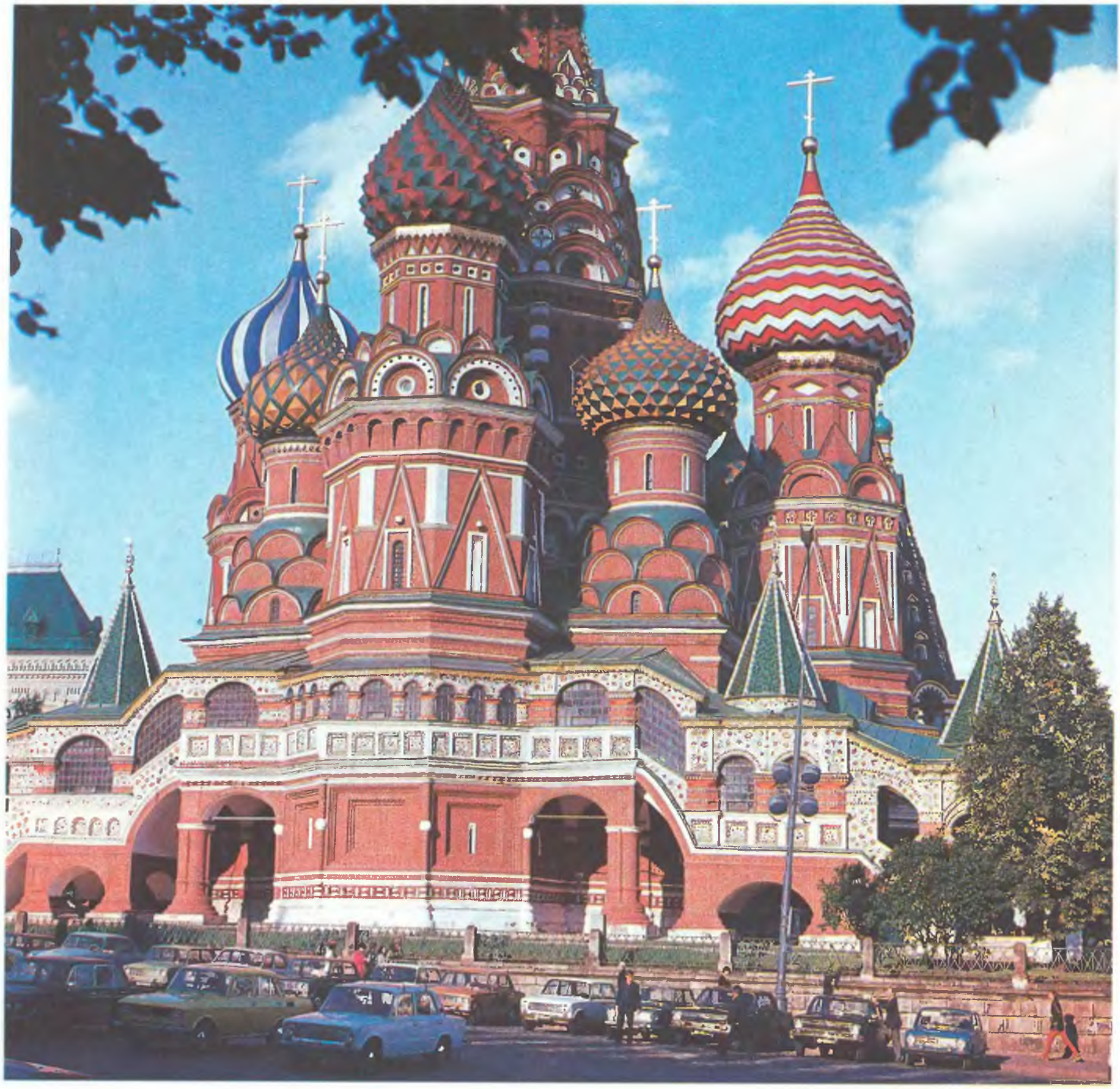


появились новые главы, а затем все они стали витыми или многогранными, кроме центральной. Их было до 25, включая небольшие главки вокруг центрального шатра и куполов других церквей. В XVII в. они были позолочены. Уникальное золотое многоглавие создавало эффект светоносности всего сооружения. Особенно выигрывал от рефлексов окружающих куполов центральный объем собора. Золотом были отмечены и отдельные его детали — спирали ребер шатров, кровля над многочисленными кокошниками под главами и карнизами [32].

Использование золота в архитектуре было связано с его символикой в русском искусстве. Золотому сиянию приписывался характер божественного света. Можно представить, какое впечатление производил собор на жителей, каким неотъемлемым компонентом стало его золотое сияние и красочность в развитии ансамбля центра Москвы.

Стены собора и своды его галерей в XVII в. были побелены и покрыты росписью. Четыре башни церквей собора расписаны кругами, имитирующими торцы бревен. Росписи имели геометрический и растительный характер. Они то соответствовали строению формы, то вступали в противоречие с ней, переходя границы плоскостей, полуколонны, обломы. Сказалась тяга к «узорочью» — характерному признаку московской архитектуры. Орнамент выполнялся синим, красным, черным, оливковым и охристым цветами, создающими на белом фоне графическое кружево. Полихромия отделялась от архитектурной массы, приобретала самостоятельность. Геометрический орнамент из поливной керамики украсил центральный шатер. Другие шатры и своды над галереями покрывались поливной желто-коричневой и зеленой черепицей. В конце XVIII в. появляются первые цветные главы, а с 1848 г. все купола и башни собора было решено оставить такими, какими они вошли в память жителей Москвы.

Сегодня главы собора многоцветные, кроме центральной золотой. Весь собор до уровня галереи расписан «под кирпич», как это было в XVI в., а галерея



Покровский собор — Храм Василия Блаженного

покрыта орнаментом, как после ее постройки в XVII в. Современная полихромия собора — сплав цветовых признаков трех эпох: строгости XVI в., золота, орнаментальной сложности и «узорочья» XVII в., декоративности конца XVIII — середины XIX в.

Некоторые специалисты считают неправомерным сочетание в современном облике Покровского собора стилистически различных многоцветий, ссылаясь на то, что такой полихромией собор никогда не обладал и она не создает его цветового образа ни на один конкретный исторический период. Но собор жил и развивался, отражая культурно-исторический и цветовой контекст Москвы нескольких столетий, и вправе соединить сегодня в себе цветовые достижения прошлых времен, стать летописью архитектурной полихромии, запечатлевшей несколько слоев русской цветовой культуры.

Дифференциация цветовой среды города и регламентация архитектурной полихромии (XVIII—начало XIX в.)

В Петровское время в Москве стали выделяться районы дворянства, купечества и ремесленников. Кремль — московская резиденция императоров, район Лефортово и Басманные улицы — место придворной знати. При Екатерине II во владении крупных вельмож оказалась прибрежная полоса вдоль Москвы-реки, Яузы и Неглинной, на которой появились дворцы с парками, открывающимися на реку. Восточная часть города, а также Южная — Замоскворечье — формировались по преимуществу как купеческие — с подворьями, трактирами и ремесленными слободами. Районирование города было отмечено и специфическим колоритом. Пышный Кремль еще раньше выделялся белизной своих храмов, золотом куполов, красной кирпичной стеной и изящными красно-белыми башнями, классицистические дворцы знати внесли в город новые цветовые тона — охристый, розовый, голубой, салатовый уже как цвет окраски. Купеческая Москва по-прежнему пестрела множеством деревянных строений, но и здесь возникали каменные палаты, церкви, гражданские здания, украшенные изразцами и росписями. Наконец, жилье ремесленников оставалось в основном деревянным, а значит, серым. Социально-профессиональное расслоение, отразившееся на структуре города, было закреплено специфическим многоцветьем, которое на уровне города не приобрело еще художественного осмысления.

Градостроительные реформы Петра I существенно изменили облик Москвы, активизировали ее полихромию. Указы о каменном строительстве и новая полихромия петровской архитектуры, сплавившей в себе народную традицию с цветовой культурой Запада, резко увеличили удельный вес цвета в пространстве: полихромия полноправно вышла, наконец, на улицы и площади города. Каменные мостовые объединили ленты фасадов по обеим сторонам улиц, создав цветовые бассейны, связывающие многоцветье монастырей, дворцовых ансамблей и гражданские постройки в целостный организм. Это был важный этап цветового обогащения пространства города.

Возникшая в начале XVIII в. в районе Лефортова новая загородная царская резиденция «Немецкая слобода», по выражению историка С. М. Соловьева, стала ступенью к Петербургу по регулярности плана. Добавим, что она явилась и ступенью к регламентации архитектурной полихромии. В 1775 г., через два года после большого пожара, был утвержден первый проект планировки Москвы, предполагавший разбивку площадей вокруг Кремля и Китай-города, устройство бульваров на месте стен Белого города и другие мероприятия. Улицы с нанизанными на них площадями превратились в пространственно развитые многоцветные русла. Структура города дала возможность цветового влияния на пока еще хроматически невыраженную массу рядовой застройки.

Значительные участки между улицами и площадями не поддавались еще планировочной организации, что влекло за собой распыление цветового материала города. И все-таки отдельные архитектурно-планировочные действия приводили к большей регулярности застройки, а с ней — к регулярности многоцветья. Такие перемены произошли, например, с частью Китай-города, где многочисленные лавки и лабазы были заменены Гостиным двором и Торговыми рядами, а также с каменными набережными Москвы-реки и Неглинки. Одновременно такие сооружения, как Университет, Дворянское собрание, Петровский театр, Воспитательный дом и др., внесли в городскую среду новый масштаб и крупные светлые цветовые мазки.

Деревянная застройка Москвы была уничтожена пожаром 1812 г., но и после него основным строительным материалом в городе по-прежнему оставалось дерево, по которому после оштукатуривания воспроизводился архитектурный декор классицизма. Введение цвета было регламентировано указом 1817 г., предписывающим красить здания в бледные тона, образцы которых рассылались на

специальных дощечках [33]. Была узаконена пастельная цветовая гамма (белый, палевый, бледно-желтый, светло-серый, сибирка с большой примесью белого и желто-серый цвета), которая позволяла зодчим добиваться стилистического единства застройки. Хаотическая цветовая дробь довоенной Москвы приобрела регулярность и целостность. Цвет в жилом строительстве, количественно преобладающем в городе, фактически отделился от материала и превратился в активное средство достижения художественного единства крупных районов города.

Реализация Генерального плана усилила черты регулярности планировочной структуры Москвы, а следовательно, и полихромии. Ведущая цветовая тема восстановленного Кремля уверенно звучала под аккорды перламутровых переливов окружающего массива классицистических построек. Реконструированная Красная площадь, Театральная и Тверская площади, цепь площадей на кольце Садовых улиц — периферийных центров города — были отмечены собственной цветовой гаммой. Появились новые набережные и бульвары. Классицистическая цельность Москвы этой эпохи стала все больше связываться с мягким бело-охристым двуцветием. Оно сочеталось с привычными для древней Москвы живописно-контрастными цветовыми всплесками. В эпоху классицизма, может быть, впервые ощутилась многослойность цветовой среды города.

С развитием капитализма в конце XIX в. Москва значительно увеличилась за счет беспорядочного строительства. «В девяностых годах Москва еще сохраняла свой старый облик живописного до сказочности захолустья с легендарными чертами третьего Рима или былинного стольного града и всем великолепием своих знаменитых сорока сороков ... Однако с наступлением нового века Москву охватило деловое неистовство первых мировых столиц. Бурно стали строить высокие доходные дома на предпринимательских началах быстрой прибыли. На всех улицах к небу поднялись незаметно выросшие кирпичные гиганты. Вместе с ними, обгоняя Петер-

Большой Кремлевский дворец

Улица Пречистенка. Картина 1840-х годов

Колокольня Ивана Великого

бург, Москва дала начало новому русскому искусству — искусству большого города, молодому, современному, свежему» [34, с. 419—420].

В архитектуре Москвы преобладали псевдоклассические и эклектические формы, принесшие с собой цветовую неопределенность. Цветовая пестрота города этой эпохи затухала, превращаясь в ахроматику на окраинах.

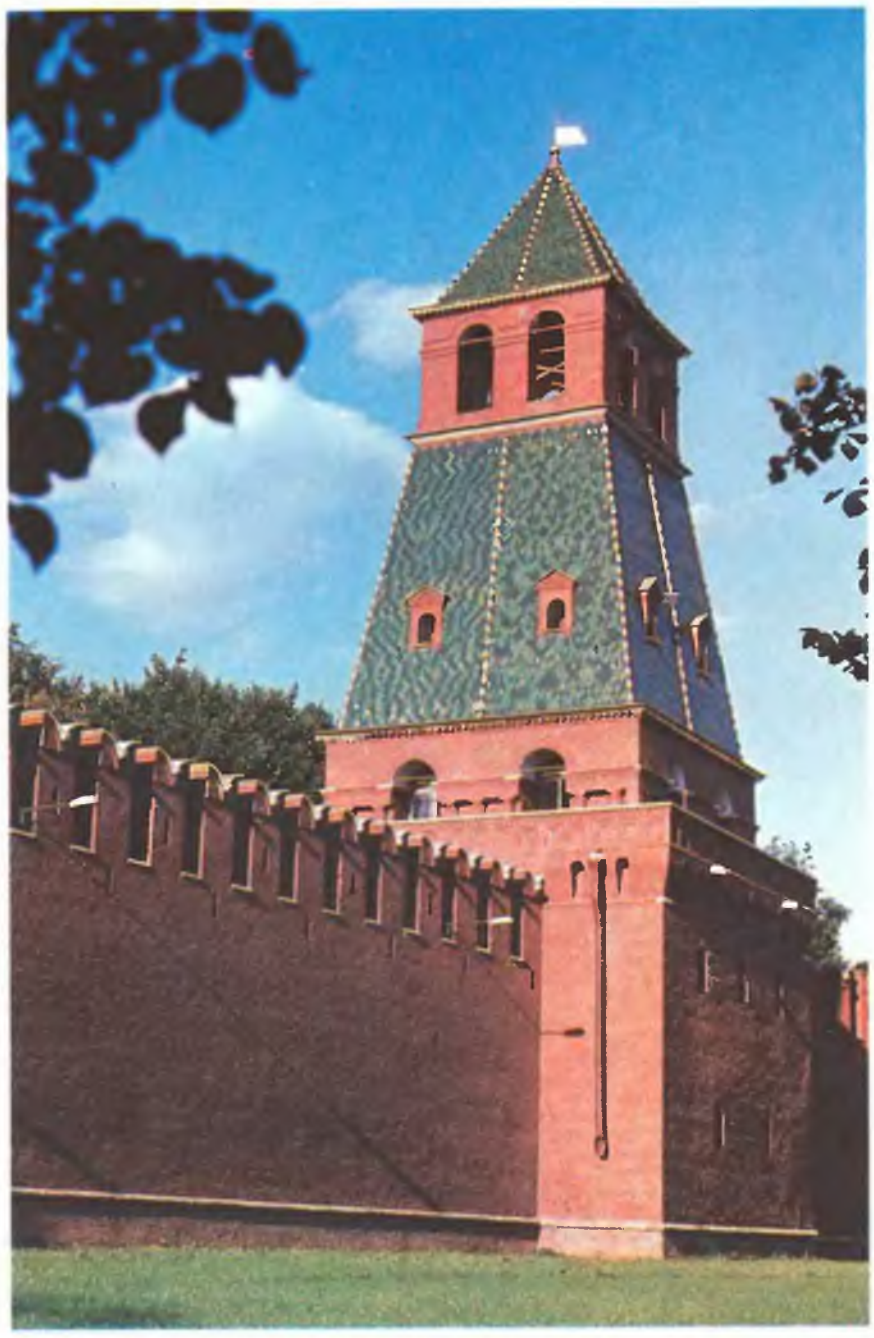
С модерном вновь оживает и развивается градостроительный подход к полихромии. На многих зданиях появляются орнаментальные вставки и панно из ярких керамических плиток, облицовка фасадов цветным глазурованным кирпичом. Новые цвета — фиолетовый, зеленый, оранжевый, имеющие блестящую фактуру обливной керамики, как реакция на пастельные тона и серость, оживляют цветовую среду города. Е. Кириченко справедливо отмечает совершенно новое понимание цвета представителями новой школы [35]. Архитектура модерна с ее программной устремленностью к ансамблевости привлекла к решению этой задачи и полихромию. Архитектура классицизма решала ее также с помощью цвета, но в начале XX в. приемы классицизма оказались устаревшими. Объединение огромных комплексов пастельными цветами не могло использоваться в модерне с его подчеркнуто эмоциональной пластичной архитектурой, отличающейся богатством силуэта. Модерн предложил иное решение: «цветовая работа» велась в основном крупными яркими мазками, создававшими мощные акценты. Они приковывали внимание горожан, «лепили» пространственный ареал ансамбля, адресовывались целому. Этот подход предопределил противоречие между полихромией, обращенной к ансамблю в целом, и полихромией отдельного здания, которая, с точки зрения привычного стереотипа тектоники отдельного фасада, оказывалась случайной и деструктивной. Цвет в модерне — предтеча современной архиграфии.

В общественном строительстве отчетливо проявились декоративные качества архитектуры модерна, ее живописное ощущение образа и цвета. На здании гостиницы «Метрополь» основную деко-

Башня Кремлевской стены
Кустарный музей в Леонтьевском переулке

ративную роль выполняет живопись. Фасадные плоскости огромного здания представляют собой живописные панно, причем каждый фасад имеет свои «ударные» цветовые пятна, расположенные на тонко нюансированном цветовом фоне. Помимо панно, главный фасад украшает орнаментальное керамическое поле. Чистые локальные цвета отсутствуют, вся поверхность строится на вибрации цвета глазурованных керамических плиток, вызывая ассоциации с пуантелью. В. Кириллов обращает внимание на характерную для модерна формообразующую роль цвета. «В стесненных рамках архитектурных членений стены большие цветные плоскости керамических панно приобрели причудливые очертания наподобие разлившегося живописного пятна. Снизу границы их изогнулись, обходя группу окон, вверху кажется, что вздыбленный дугой фронтон специально сделан для того, чтобы дать возможность живописи свободно распространяться дальше, т. е. живописная структура фасада начинает полемизировать с его архитектоническими основами» [36]. Цвет проявляет независимость по отношению к форме здания и своей активностью преобразует ее. Достижения архитектурной полихромии модерна качественно обогатили цветовую среду города.

Модерн вдохновлялся народным творчеством. Ф. Шехтель использовал мотивы русской цветовой культуры, придав им архитектурно-градостроительное звучание. В здании Ярославского вокзала Ф. Шехтель явно нарушил тектонику фасада в привычном смысле, применив яркую полихромию для «удержания» обширного пространства перед вокзалом. В зданиях Казанского вокзала также использованы цветовые темы русского прикладного искусства. А. Щусев создал ансамбль по ассоциации с цветной шкатулкой. Вдохновляясь двуцветием русской архитектуры XVII в., он взял за основу белокаменный скульптурный декор на красном кирпичном фоне, который, импровизируя, использовал несколько раз в прямом и негативном изображении, добиваясь максимального разнообразия цветового впечатления.



При этом оба зодчих бережно относятся к полихромии произведений предшественников, приглашая ее к участию в цветовой симфонии целого. Смело развивая полихромию площади, Ф. Шехтель дополняет желто-белое классицистическое двуцветие Ленинградского вокзала (архит. Тон) крупными массами синего и зеленого цветов своего сооружения. А. Щусев, учитывая создавшийся цветовой контекст, добавляет недостающее красно-белое соцветие. Мастера модерна добились последовательной гармонизации полихромии площади, создав гармоничное поле на базе трех первичных цветов — желтого, синего и красного.

Жесткая цветовая регламентация конструктивизма приводит к обесцвечиванию нового строительства Москвы. Здания конструктивистов не имеют цветовой обработки, пусть даже подчеркивающей конструктивную суть сооружения. Новая творческая установка отрицала использование цвета как средства, якобы не связанного с внутренней сущностью вещей. Кирпичные здания оштукатуривались и оставались серыми. Экономические трудности 20-х годов порой не позволяли полностью оштукатуривать постройки, поэтому как вынужденная мера практиковалось оштукатуривание отдельных элементов зданий. В Москве появилось специфическое красно-серое двуцветие, распространившееся и на уникальные здания, например, клуб им. Русакова (архит. К. Мельников) и многие жилые дома, построенные в конце 20-х — начале 30-х гг.

Различное понимание роли цвета в стилевых направлениях московской архитектуры конца XIX — начала XX в., привело к эклектичности и разнообразию цветовой среды города. Но в воздухе уже витали идеи формирования его целостной гармоничной цветовой системы.

Попытки построения целостной цветовой среды города (20—30-е гг. XX в.)

Попытки целенаправленного формирования цветовой среды крупных городов, как мы видели, крайне редки в истории мирового градостроительства и объективно связаны с глубинными социальными изменениями, создающими предпосылки для переосмысления эстетической ценности и информативного потенциала городской среды. Благоприятный климат для деятельности такого рода сложился в послереволюционные годы в нашей стране. Уже в 1919 г. К. Малевич экспериментировал в Витебске, пытаясь изменить характер его цветового облика. Несколько позднее, в 1924 г., члены АСНОВА предложили организовать колористический строй Москвы с «помощью окраски зданий в масштабе всего города», считая улицу основной структурной единицей его цветовой среды. Цвет должен был объединить фасады многих зданий, а «не выявлять отдельные, ничего общего между собой не имеющие владения» [37]. Объектом цветовой организации становился крупнейший город.

Грандиозной по размаху деятельностью руководил трест по производству покрасочных работ «Малярстрой», в проектном бюро которого совместно

мент

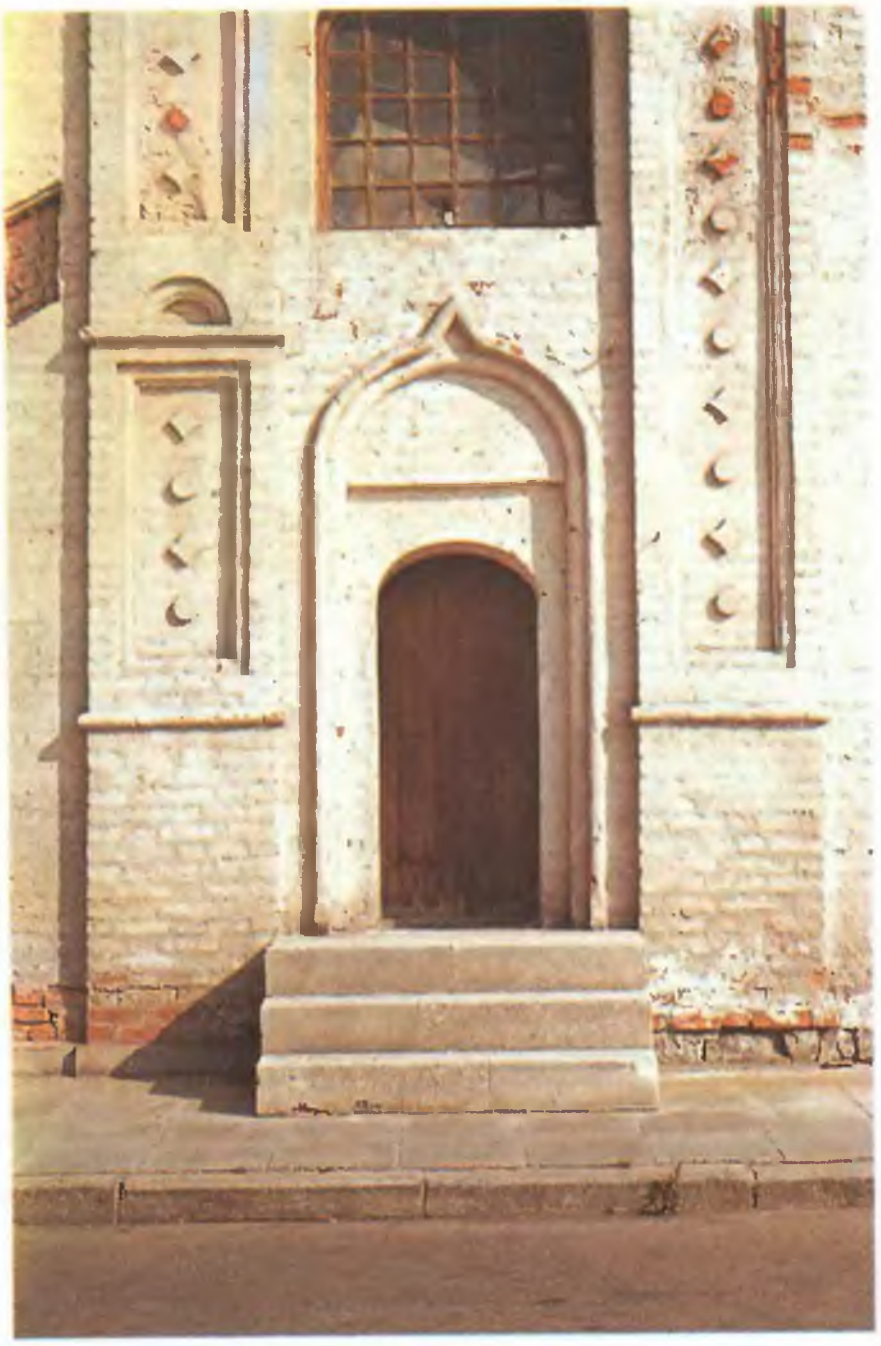
Палаты бояр Романовых

работали советские и иностранные специалисты: художники Л. Антокольский и Б. Эндер, профессора Баухауза в Дессау Г. Шепер и Э. Борхерт. Ассоциация новых архитекторов подчеркивала, что строительная практика «с наглядной убедительностью выявляет стихийную тягу к цвету как мощному средству художественной выразительности» [38]. В условиях плановой застройки города естественно назревал вопрос об управлении его полихромией. В значительной степени это относилось и к Москве, отличавшейся почти полной неуправляемостью цветовой ткани.

«Мы исходим из красивого облика этого города с несколько распущенной цветистостью его архитектуры, то мелкой, то монументальной, то праздничной и нарядной, то строгой,— писал Г. Шепер.— Конгломераты розового, голубого, синевато-зеленовато-белого, белого, желтого и красного цветов, красное с наивной простотой обрамленное белой каймой,— все это как-то хорошо уживается с множеством оттенков серого цвета. То тут, то там блещет золото. Огромные шрифты вывесок магазинов, киосков и на фасадах дают впечатление черно-белой графики — черные контуры, которые спасают общий красочный облик от расплывчатости,— здесь нет «живописности» в столь истасканном значении этого слова — здесь все звучит красочно. Даже плохая архитектура здесь как-то сносно ассимилируется». Вместе с тем Г. Шепер отметил, что «новые постройки своим однообразно серым цветом вносят резкий контраст, который не оживляет, но наоборот ослабляет красочное богатство города, потому что в конце концов это одни скучные плоскости» [39]. Таковой оказалась противоречивая цветовая реальность Москвы в конце 20-х годов.

3 декабря 1929 г. художник Л. Антокольский от имени «Малярстроя» вынес на рассмотрение Моссовета «Проект плановой наружной окраски Москвы» [40]. Его реализацию предполагалось начать с одной из московских улиц.

«Художественно-цветовое плановое оформление внешнего облика г. Москвы,— говорилось в проекте,— использо-



вание всех красочных возможностей придаст столице социалистической страны наиболее радостный, наиболее запечатлевающийся вид». Предполагалось ориентировать структуру цветовой среды города на его градостроительные особенности, поэтому отмечалось, что «общий красочный план Москвы должен быть согласован с окончательно выработанным и утвержденным «планом большой Москвы».

Основные архитектурно-художественные принципы проекта формулировались следующим образом:

«Каждая площадь должна рассматриваться как согласованный архитектурный ансамбль, имеющий определенный цвет, и все выходящие на данную площадь фасады, монументальные ворота, ограды и т. п. окрашиваются в стандартный для этой площади цвет.

Каждая улица, проспект или бульвар представляют собой род коридора, ведущего от одной площади определенного цвета к другой площади другого цвета, и потому фасады домов данной улицы должны служить постепенным переходом от цвета предыдущей площади к цвету площади, находящейся впереди.

В изъятие из общего красочного плана, здания исторического характера, имеющие художественно-архитектурную ценность, как храмы, стильные ампирные особняки и т. п., окрашиваются индивидуально, соответственно стилю здания. Такому же внеплановому красочному оформлению подвергаются здания специального назначения как вокзалы, больницы, районные Советы и т. д.» [41].

Отмечалось, что система наглядной агитации и рекламы, в частности, «плакаты, вывешиваемые в МКХ, МФО и другими госучреждениями ... должны быть подчинены общему красочному плану Москвы ... вывески должны быть стандартизированы, разделены на категории по степени их общественной необходимости ... должны иметь определенный характер оформления и определенный цвет и сочетание цветов» [41].

Предполагалось согласовывать цвета зданий таким образом, чтобы помимо художественных требований были учтены особенности воздействия цвета на организм, а также удобства движения и ориентации в городе. Окраску зданий намечалось производить стойкими красителями, а выбор цветовой палитры отделочных материалов подчинять «общему красочному плану». Для финансирования работ предполагалось установить специальный налог на наружную окраску с одновременным прекращением самостоятельной разрозненной перекраски домоуправлениями отдельных зданий.

что «магистральные направления, соединяющие окраины с центром (Тверская, Лубянка и т. п.), должны быть выделены особо. Промежуточные улицы, проезды, бульвары могут иметь оттенки цвета, доминирующего в ближайшей красочной артерии или площади».

Для разработки окончательного проекта плановой окраски города предполагались три принципиальных варианта:

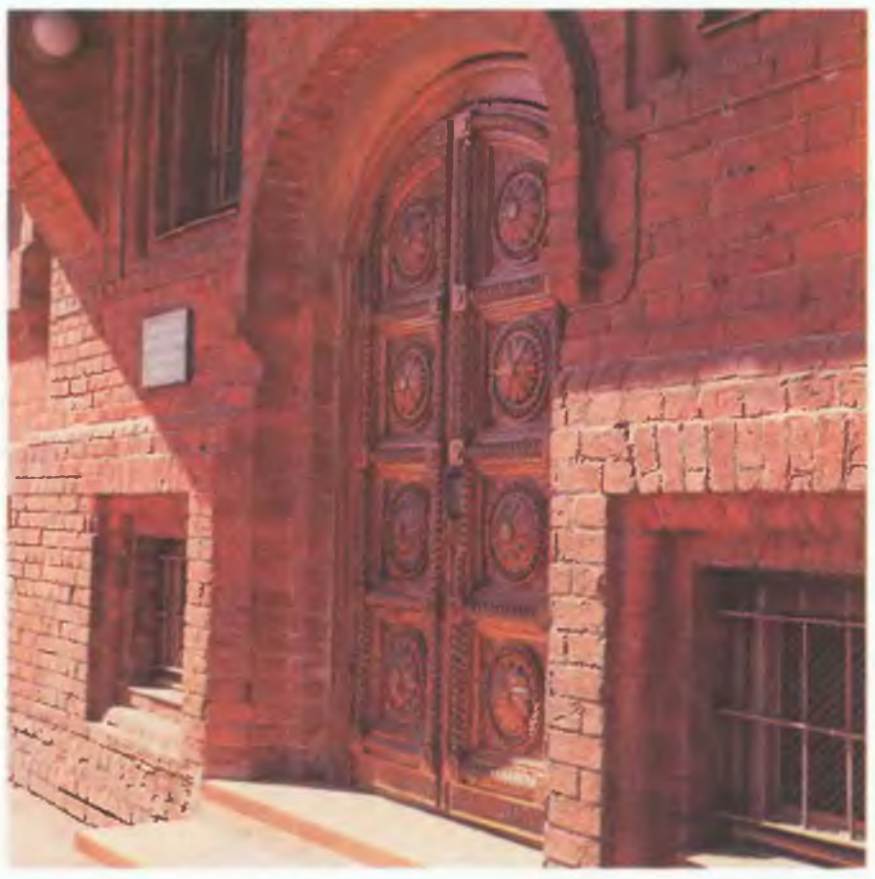
«I вариант — поясной. Центр — Красный Кремль с Красной площадью. От центра до кольца «А» все здания имеют теплые тона от красновато-оранжевого до желтовато-зеленого, от кольца «А» до кольца «Б» — преобладание зеленоватых и синих тонов, до Камер-коллежского вала — синеватых и лиловатых, в пригородах — светло-серых и чем дальше от центра, тем ближе к белым.

II вариант — районный. Кроме Красного Кремля и Красной площади, все семь районов Москвы имеют свои определенные цвета, сгущение которых тяготеет к центральной площади района. В пределах каждого района цвета улиц строятся таким образом, что чем ближе к центру города, тем интенсивнее цвет, чем ближе к зеленым окраинам, тем более цвет приближается к белому.

III вариант — артериальный. Кремль и Красная площадь — красный центр красной столицы. Все улицы, радиусами расходящиеся от центра к окраинам, имеют яркий красновато-оранжевый цвет, переходящий на окраинах в белый. Все главные площади центральной части Москвы имеют свой индивидуальный цвет, а промежуточные улицы дают переходы цветов с учетом приближения окраин к белому» [41].

Перед вынесением проекта на суд в Моссовете в АСНОВА прошло обсуждение проекта Л. Антокольского, на котором была одобрена идея проекта, отмечалось, что подобное предложение Ассоциация выдвигала и ранее, «Маляр-строй» заверялся в оказании активной поддержки [42].

Рассмотрение проекта на заседании художественного совета при Управлении московского строительного контроля вылилось в большую дискуссию. Три варианта, по мнению автора, не являлись законченными и мыслились в качестве отправных для окончательно приемлемой редакции. «Если я предлагаю окрашивать улицы одним цветом,— пояснил Л. Антокольский,— то делаю при этом ряд оговорок, кроме того, в пределах одного цвета можно получить бесчисленное количество оттенков, и самые оттенки могут быть использованы самым разнообразным образом в прямой зависимости от формальных особенностей каждого здания ... ». Одновременно он обратил внимание на то, что «целые десятки улиц в Москве представляют собой бессистемный разнобой архитектурных форм, и только посредством плановой окраски можно придать им живописный характер». [43].



Высокопетровский монастырь

Дом Цветкова. Фрагмент

Дом Цветкова

Реализация проекта должна была явиться одним из зримых результатов осуществления в стране культурной революции. Кроме того, организованная цветовая среда облегчила бы ориентацию в городе, внесла бы упорядоченность в хаотичность московской застройки. И все же несколько механическое наложение предложенных схем на живую ткань города вызывало критику. Предлагалось использовать цвет лишь для нового строительства на периферии.

Проект в целом был признан своевременным и заслуживающим пристального внимания. Для его детальной проработки была организована комиссия, которой поручалась проектная работа и ее частичное осуществление. Комиссии было поручено исследование возможностей реализации проектов окраски городов в пределах Московской области, а также изучение проблемы в общесоюзном масштабе и установление юридического законодательства на работы по колористике. Это направление должно было принять грандиозный размах и глубину. Речь шла о формировании цветовой среды городов всей страны!

На совещании АСНОВА, посвященном проекту «Малярстроя», архитектор Рухлядев развил следующие тезисы: «1) Москва — центр мирового внимания, что обязывает архитекторов придать ей соответствующий облик; 2) объекты плановой окраски: исторические здания, рядовые здания (99,9%); 3) задачи окраски: техническое — незначительное, санитарно-техническое — имеет большое значение, эстетическое — имеет исключительное значение» [44]. Члены ассоциации отметили, что формирование цветовой среды города — не только проблема Москвы, чем и объясняется ее исключительная актуальность. Предлагалось вести работу в соответствии с последними данными психологии восприятия, использовать только что созданную цветовую систему Оствальда. Архитектор Балихин предложил провести эксперимент над старым и новым кварталами Москвы и вынести его результаты на общественное обсуждение, что было одобрено совещанием.

К сожалению, обсуждения и дискус-

Кадашевская церковь. Фрагмент

Стена Высокопетровского монастыря. Фрагмент

сии не доказали необходимости проведения работ на основе художественной концепции в масштабе города, не прояснили проектных задач. Массовая окраска зданий, проведенная в 1931 г., не была ориентирована на единый план. Проекты полихромии улиц и площадей, разработанные разными авторами, несли отпечаток субъективного отношения к проблеме. По одному из проектов (братья Стенберги) Арбатскую площадь и улицу Арбат предполагалось сплошь окрасить в серый цвет для их объединения.

За некоторыми исключениями — Маросейка, Покровка, Солянка и другие улицы — «красочное оформление» выразилось в перекраске многих улиц в серые цвета. Серыми стали здания «Праги», «Манежа», улицы 25 Октября, ахроматика которой противоречила раскрывающейся в глубине Красной площади. Из поля внимания отдельных авторов выпала строящаяся Москва, на что справедливо обратил внимание Э. Борхерт [45]. Отсутствовал дифференцированный подход к полихромии исторической застройки. Кроме того, три четверти покрасок зданий были признаны технологически неудовлетворительными. В результате практика окраски на долгое время скомпрометировала идею планомерного построения цветовой среды города.

Однако через 60 лет мы можем констатировать, что предложение «Малярстроя» стало результатом осмысления колористики города как особого предмета архитектурно-художественной деятельности и в этом основная ценность этого революционного, новаторского проекта. Его безусловным достоинством явилась ориентация поясного и артериального варианта на характерную для Москвы радиально-кольцевую градостроительную структуру. С точки зрения цветового содержания, к достоинству поясного и районного варианта относится использование в них полной палитры, исторически присущей Москве. Однако проект не был свободен от недостатков. Так, артериальный вариант предлагал доминирование гипертрофированных масс красного цвета, что неизбежно привело бы к его «инфляции», соответственно — к потере драгоценно-

сти Кремля. Цветовое сходство главных магистралей усложнило бы ориентацию в городе. Плавные цветовые переходы в пределах целых районов практически оказались бы неуловимыми для пешехода, погружаемого в однообразную окраску улицы.

Отсутствие систематичности вариантов говорит о том, что работа не имела теоретической основы. Развитие цветовой среды не мыслилось пространственно-временным явлением, лежащим в русле процессов урбанизации и развития культуры. Предложение было пространственно ограничено рамками старой Москвы, а по времени — годом разработки. Конечность и известная ортодоксальность вариантов не предполагали дальнейшего развития полихромии города, а демонстрировали во многом уязвимую субъективно-художническую позицию. В неосознанном стремлении подменить стратегию развития цветовой среды и вызванные ею проектные задачи разовой сиюминутной покраской застройки всего города кроется основная причина нежизненности предложения «Малярстроя». И все же опыт этой работы оказался полезным для выработки теоретической базы и осознания практики формирования полихромии городов.

Работа над полихромией Москвы велась другими направлениями, параллельно с «Малярстроем». В 1930 г. под председательством А. Луначарского состоялось совещание по вопросу совершенствования архитектурно-художественного облика столицы. Его участники отметили, что игнорирование художественного начала в современном строительстве и грубый утилитаризм умаляют ценность исторической городской среды. «Этим наносится ущерб не только здоровой зрительной гигиене и воспитанию художественного чутья у населения, но и непосредственно здоровью трудящихся. В массе однообразных ящикоподобных зданий, среди глинисто-пепельной окраски глазу негде отдохнуть. Нет радостных форм и красок. Новое не возвышает, а зачастую гнетет. Кроме того, предаются забвению места и памятники революционного прошлого. Этому пора положить предел. Экономия на художественном оформлении — ложная экономия» [46].

Был создан художественно-политический совет, которому представлялось право контроля над всеми сооружениями Москвы, поручалось художественное оформление города, предписывалось вести «научную разработку основ художественного оформления городов в духе их социалистической реконструкции, осуществлять экспертизу проектов, давать консультации, а также вести художественно-политическую пропаганду на фабриках и заводах». В печати развернулась дискуссия по художественному преобразованию новых городов — идеологическому вопросу советского градостроительства. «Проблема красивого, художественно оформленного города (в нашем случае, Москвы) — это не «плод лукавого мудрствования» оторванных от жизни эстетов буржуазной формации, а актуальнейшая задача, в известной степени не уступающая по своей практической важности другим основным проблемам строительства или реконструкции городов. Следует уже почти аксиомой считать, что только в красивом, рационально оформленном городе мож-

сеневе

Архитектурный ансамбль в Коломенском

Церковь Вознесения в Коломенском. Реконструкция М. Кудрявцева

но по-настоящему работать и по-настоящему сочетать интенсивную работу с подлинным разумным отдыхом», поэтому так актуальна «задача организации и концентрирования всех специальных и общественных сил Москвы (а возможно даже и всего Союза) вокруг проблемы превращения старой Москвы, имеющей в облике своем еще столько дворянско-феодальных пережитков, в новый город-столицу единственного в мире социалистического государства» [47].

Первые реальные шаги были предприняты весной 1930 г., когда Московским отделением коммунального хозяйства был заключен договор со Всероссийским кооперативным товариществом «Художник» на разработку пятилетнего плана художественного оформления Москвы, включающего и решение колористических задач. В октябре 1930 г. была создана секция архитектурно-художественного оформления города при управлении внешнего благоустройства МОКХ. Деятельность по художественному оформлению Москвы получила организационное выражение.

Несмотря на появление новых рабочих городков — Усачевки, Дангауэровки, Дубровки и других — Москва еще сохраняла облик капиталистического города, а кое-где — даже феодального. Работа началась с создания проектов оформления центров города. ВОПРА, АРУ, АСНОВА, ОСА в 1931 г. представили проекты, опиравшиеся на схему перепланировки Москвы. Проектно-художественная работа становилась частью проектно-градостроительной деятельности. В свою очередь, сердцевиной художественного преобразования рассматривалась колористика. Покраска в 1931 г. пяти улиц: Тверской, Арбата, Петровки, ул. Дзержинского и Кузнецкого моста расценивалась печатью как утверждающая новую идеологию, обуздавшую «враждебную ей московскую улицу, хаотически застроенную разнообразными, в большинстве эклектическими зданиями, отображающими идеологию промышленной буржуазии, среди которых попадаются и дворянские особняки, и «казенные» дома в шовинистическом и псевдорусском стиле» [48].

Этот опыт еще раз подтвердил, что полихромия выполняет художественно-идеологическую миссию и становится по-настоящему необходимой для города, лишь когда приобретает известную самостоятельность в контексте архитектурно-градостроительной формы. «Так как мы не можем сразу перестроить всю Москву, сразу превратить ее в город, социалистический по форме, то окраска в наших руках приобретает значение временного, политически действенного орудия. Комплексное оформление районных центров в сочетании с плановой окраской города в целом уже в очень значительной степени сделали бы оформление Москвы социалистическим» [48].

В печати начала 30-х годов постоянно звучит мнение московской архитектурной общественности о том, что «несомненно одним из существенных элементов оформления города является его плановая окраска в определенных продуманных тонах, отражающих нашу эпоху бодрого, дышащего энтузиазмом и пафосом социалистического строительст-

ва» [49]. Специалисты отмечали, что реализация плановой окраски города, в особенности такого грандиозного, как Москва, естественно, требует дифференцированного подхода к исторической и новой застройке. Выбор доминирующих цветовых гамм, на основе которых достигается единство, также требует специального изучения и зависит прежде всего от естественного освещения и других природно-климатических условий. «Для окраски города мы должны выбирать светлые, радостные тона, не боясь яркости, но ни в коем случае не допуская мещанской пестрятины и цветистости, утомляющей водителей машин. Но, не допуская темных тонов, отнимающих у улицы много света, требующих по вечерам усиленного освещения, нам не следует также отказываться от суровых и строгих тонов, ставших типичными для нашего строительства, отвечающих волевому напряжению и суровости нашей борьбы, диктуемых в то же время и новыми строительными материалами, не выходя однако из светло-серых тонов и избегая угнетающе действующих на психику почти черных облицовок» [49]. Высказывания архитекторов затронули широкий круг факторов, влияющих на полихромию города: историко-культурных, природно-климатических, психофизиологических и технологических.

Строго дифференцированный подход к окраске различных районов привел, в свою очередь, к дифференциации цветовых решений отдельных архитектурных объектов, в частности, по типологическому признаку *.

---

* Немецкий специалист Э. Борхерт, работавший в проектном бюро «Малярстроя», обратил внимание на цветовую окраску больниц и санаториев. Он предлагает сознательно строить цветовое окружение в лечебных учреждениях, чтобы сила психического воздействия цвета явилась средством лечения. Поэтому обычно серые тона фасадов больниц предлагается заменить светлыми оттенками различных цветов, снимающих душевные депрессии. Обобщая опыт немецких и итальянских врачей-психиатров, Борхерт отмечает, что для лечения нервных заболеваний чаще всего пользуются ярко красным цветом, для лечения эпилептиков — фиолетовым, заразных болезней — зелеными цветами. Освоение этого опыта в архитектурно-градостроительной деятельности способствовало бы профилактике психических заболеваний, стрессов и т. д.

Художниик Г. Клюнков предложил метод построения цветового поля интерьера театра, учитывая движение зрителей. Плавный переход от светлых к темным цветам

Третьяковский проезд. Стена Китай-города

Церковь Воскресения в Успенском Вражке

Церковь св. Николы в Хамовниках

В конце 1931 г. завершился Международный конкурс на проектирование Дворца Советов, задуманного как крупнейшее общественное здание Москвы. В обзоре представленных проектов А. Щусев поднял вопрос о полихромии Дворца, которая должна была явиться «плодом творчества художников-цветоведов и архитекторов-практиков». Он призвал проектное бюро «Малярстрой» указать на недостаточное внимание к этому участку проектирования как на недопустимый пробел *.

Щусев сетует на укоренившуюся практику создания цветового решения после завершения проекта, что доказывает, насколько еще далеки архитекторы от понимания проблемы архитектурной колористики и как ничтожно мало ее изучают в архитектурных вузах. Он указывает на это непростительное отста-

настраивает на сосредоточенное восприятие сценарного действия. Этот принцип мог бы быть использован, например, для цветового выявления архитектурной доминанты [51].

* А. Щусев, в частности, пишет: «...учитывал ли кто-нибудь из многочисленных проектировщиков Дворца задачу цветовой композиции наружных фасадов его ...и живописное оформление гигантских по своей площади стен и потолков большого зала...? Учитывалась ли цветовая яркость и полнозвучность будущего памятника нашей эпохи, который должен характеризовать все наличие нашей социалистической стройки, красочность, которая должна придать Дворцу «черты великой радости жизни и бодрого настроения», «давать хорошую энергетическую зарядку каждому, кто на него смотрит или в него входит». (Из материалов комиссии технической экспертизы «Переломный этап пролетарской архитектуры»//Строительство Москвы, 1932, № 3.) «...Мы должны здесь совершенно серьезно отметить, что ни в одном из представленных проектов сколько-нибудь серьезно не запроектировано цветовое оформление Дворца» [52].

Здание Исторического музея

Здание Государственной думы. Фрагмент

ние, преодолеть которое требует уникальность Дворца Советов. «Этот колоссальный архитектурный комплекс представит собой новый центр общественно-политической жизни Москвы и всего Союза ССР ... он должен уже снаружи ярко выделяться своей красочной насыщенностью, должен быть хорошо виден издалека, на расстоянии десятков километров, и привлекать своей исключительно свежей и бодрящей внешностью» [52].

А. Щусев призывает предоставить интерьеры Дворца художникам, предлагает провести конкурс с привлечением иностранных пролетарских мастеров, чтобы получить «красноречивую сюжетность и максимум декоративной выдумки». Он сожалеет, что из архитектуры уходит декоративный орнамент, полемизируя с конструктивистами и функционалистами, напоминает, что орнаментальная символика принадлежала материальной культуре всех цивилизаций и вряд ли целесообразно отказываться от орнамента как наиболее выразительной и понятной формы визуального языка. Изобразительные мотивы Щусев предлагает сочетать с цветовым языком орнамента. (Заметим, что орнамент — древнейшая предтеча архиграфии).

Комиссия технической экспертизы Дворца подчеркнула важность профессионального создания его свето-цветовой среды. «Кроме разрешения вопросов отражения солнечного света, его игры в залах здания, необходимо и тщательное разрешение задач искусственного света и проблем цветового порядка» (цитата по статье А. Щусева).

«У нас в СССР,— пишет Щусев,— цветовая реформа еще не развернулась, несмотря на исключительно благоприятные условия социалистического хозяйствования. Мы в этом отношении сильно отстаем от Германии, где за несколько лет цветовая реформа в градостроительстве приняла очень широкие размеры; вопреки частновладельческому хозяйству, вопреки неблагоприятным условиям кризиса там проектирование красочного оформления городов коснулось уже нескольких десятков больших и малых городов и поселков, при этом результаты настолько ощутительные, что идеи цветового оформления городов перебросились из Германии в Италию, где сейчас ведется большая дискуссия по вопросу о том, как должна окрашиваться новая архитектура, если каждый из итальянских городов имеет свой цвет» [52].

Проблема цвета выходила далеко за рамки строительства Дворца Советов и принадлежала градостроительству. К тому же неудовлетворительный опыт окраски московских улиц сделал необходимым проведение исследований по восприятию и роли цвета в пространстве города. При институте им. И. Е. Репина в Ленинграде создается лаборатория под руководством психолога Б. Н. Компанейского, исследующая изменение цвета на расстоянии. Одновременно он руководит психофизологическими исследованиями в педагогическом институте им. А. И. Герцена и Институте мозга им. Бехтерева, посвященными константности восприятия цвета. Кроме того, в стенах Ленинградского института гражданских инженеров ведется изучение закономерностей построения ритмики цветовых рядов.

Сегодня мы с интересом и трепетом обращаемся к уникальному цветовому опыту Москвы 20-х—30-х гг., критически изучаем мероприятия, которые, правда, еще не привели к кардинальной перестройке мышления и полному воплощению выдвинутых идей. Однако опыт этот послужил заразительным примером преобразующего цветового действия для многих городов страны, оставил яркий след в самой Москве, на несколько десятилетий отстранившейся от цветовой проблематики.

Изменения цветовой среды города в последние десятилетия

Реализация Генерального плана Москвы 1935 г. привела к заметному упорядочению застройки магистралей города, расширению и архитектурной завершенности площадей, что нашло отражение и в цветовой среде. Стилевая направленность архитектуры периода освоения классического наследия способствовала возвращению полихромии к регулярности, но заметно увеличила удельный вес серо-охристых оттенков в городе. Серому материалу штукатурки и охристым оттенкам столетней давности было доверено формировать цветовую атмосферу Москвы конца 30-х гг. Конечно, такую полихромию нельзя считать активной. Ее художественные возможности, основанные на классицистических приемах, оказались не в состоянии адекватно отразить социальные перемены, не соответствовали демократическому духу архитектуры, не могли выражать ее динамики и оптимизма. Цветовой язык классицизма, перенесенный в эпоху бурного созидания, оказался несостоятельным.

Военный период ощутимо обеднил цветовое лицо Москвы. Бесцветность стала синонимом самых тяжелых и безрадостных дней в жизни города. Защита от воздушных нападений требовала единообразной темной окраски зданий. Для маскировочных целей было использовано преобразующее действие полихромии. Контрастные черно-белые сочетания изменили «пятый фасад» исторического ядра города, сделали его неузнаваемым: поистине пример огромных возможностей «работы» цвета, которая была убедительно использована для вынужденного визуального разрушения, но никак не находила применения в созидательной деятельности.

цветовая эстетика классицизма. Кое-где монотонность нарушается кирпичными новостройками, в том числе из серого силикатного кирпича, например, в районе Песчаных улиц. Палитра города несколько осветляется, хотя остается достаточно скупой: те же серые и охристые оттенки. Новое строительство не обогащает цветовую среду города. Высотные здания, фактически создавшие новый силуэт центра Москвы, не были использованы как носители активной полихромии, которая могла бы композиционно распространяться на значительные пространства города. Отдельные попытки внесения цвета в массовое строительство сводятся к использованию сочетания светло-охристого и красного кирпича, например, кладки стен в шахматном порядке в жилых домах Коломенского. В кирпичном строительстве появляется наивно-декоративная орнаментальная выкладка как профессиональное стремление к внесению художественного начала в лапидарный по пластике объем.

Некоторая активизация полихромии наметилась в конце 50-х годов, когда развертывается массовое индустриальное строительство жилья. Аскетичность «лагутенковских пятиэтажек» требует цветового оживления. Рождается несколько приемов цветовой обработки зданий: цветные торцы, попанельная раскраска в различном порядке, подчеркивание входов и других частей фасада. Низкое качество облицовки цветной плиткой, недолговечность покрасок не позволили этим приемам прозвучать в полную силу, реализоваться с высоким художественным качеством. Но главная причина неудовлетворенности цветовым опытом этих лет заключается в отсутствии каких бы то ни было композиционных цветовых концепций для группы зданий или района. Можно с сожалением констатировать, что попытки градостроительного использования цвета в Москве на рубеже 20-х—30-х гг. были преданы забвению и не повлияли на цветовой облик массовой жилой застройки. Желание изменить ее колорит, не поддержанное ни технологически, ни концептуально, не нашло достойного воплощения. Раздражающее присутствие полинявшего многоцветия вызывало всеобщий протест для полного отказа от цвета.

Так, в начале 60-х годов в массовую архитектуру снова приходит ахроматика. Неумение профессионально воспользоваться цветом как художественным средством архитектуры прикрывается демагогическим призывом к возрождению традиций белокаменной Москвы. Однако белый камень средневекового города, соседствовавший с деревом и кирпичом, золотом куполов и поливными керамическими крышами, не может быть подменен сплошной волной побеленного бетона, который через год-два снова приобретает свойственную ему серую гамму. В этом нет ценности и смыслового содержания белого цвета древнерусской архитектуры. Гипертрофированные массы белого приводят к его «инфляции», превращению в прямом и переносном смысле в монотонную серость, не оттеняемую плотным многоцветием. Фактически нарушается закон цветовых отношений, известный каждому живописцу. Когда-то о нем точно сказал Ле Корбюзье: «Практика показала мне, что радость белого взрывается, когда окружена могущественным роем цвета» [53].

Обширные московские новостройки 60-х — начала 70-х годов и сегодня напоминают серые макеты, ожидающие колориста. Новые районы разбавили серостью традиционную красочность Москвы, нить цветовой преемственности была потеряна. Более того, под влиянием бесцветной периферии стали сглаживаться цветовые контрасты центральной части города. Здесь мы воочию убедились в реальной цветовой взаимосвязи районов города. Пастельные тона появились в центре — многие кирпичные здания были перекрашены в разбеленные цвета.

Генеральный план Москвы 1972 года предполагал создание общегородского центра на основе исторической части города, включающей ансамбль Московского Кремля и центров восьми планировочных зон. Этот социально-функциональный костяк должен был стать художественно-смысловой основой для колористически аморфных районов массовой застройки, но этого не произошло. Радиальные магистрали города и Садовое кольцо в 70-х годах потеряли

Дом Перцова

Здание Третьяковской галереи

былую московскую контрастность, приобрели мягкие тона, под которыми был бесследно погребен красный кирпич, потемневший от времени камень и почти черная штукатурка — исторические реликвии города. Исчезла пестрота, свойственная нескольким пластам московской архитектуры. И все же цветовая нивелировка и общее осветление палитры дали возможность центральной части города выделиться на фоне нового строительства. Значительную работу по упорядочению покраски центральной части провела группа Главного архитектурно-планировочного управления Москвы, которой руководила М. Младова.

К началу 70-х годов относятся поиски приемов решения полихромии крупных жилых образований, особенно в юго-западной части Москвы. Так, часть района Тропарево приобрела яркие красный и синий цвета кремнийорганических эмалей по внешнему периметру, выходящему на крупные столичные магистрали. Район, внутри оставаясь довольно нейтральным, оживлялся интенсивными

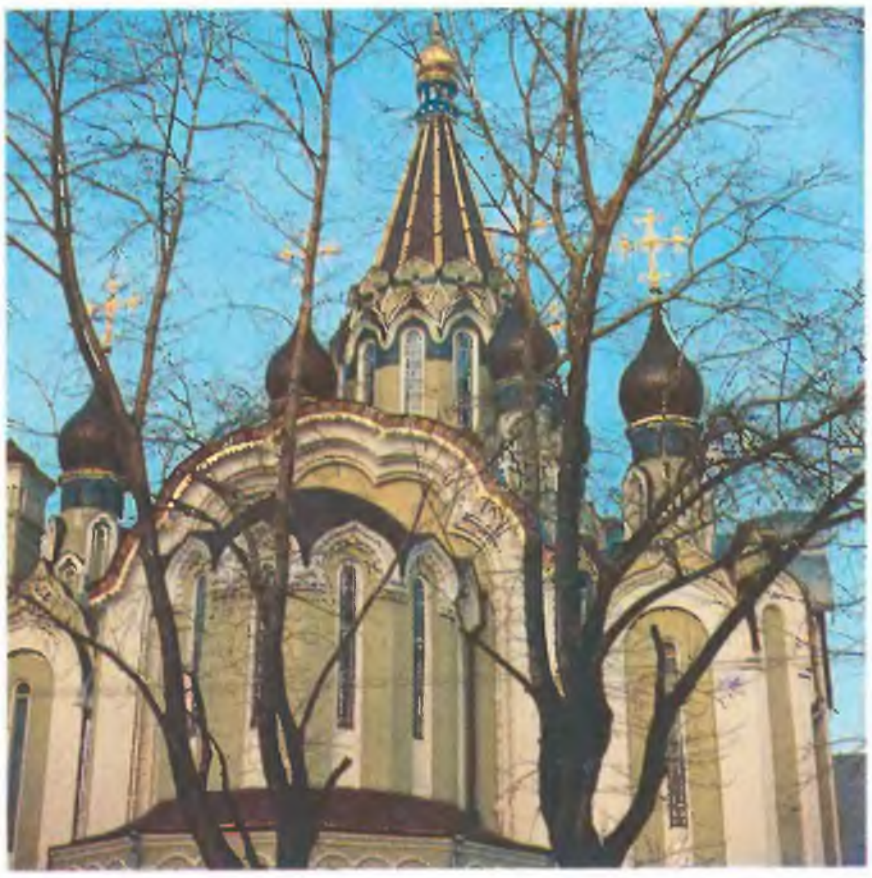
Здание Ярославского вокзала

Церковь Воскресения Христова в Сокольниках

Здание ссудной кассы в Настасьинском переулке

цветовыми акцентами детских и школьных зданий. Своеобразно и цельно были решены в цвете микрорайоны Теплого стана и огромный жилой район Ясенево. Занимая островное положение на периферии города и не будучи связанным с существующими массивами, он по праву автономно решил свою полихромию. Гармонизация цветовой среды Ясенева была достигнута взаимодействием поочередно преобладающих в отдельных микрорайонах красного и зеленого, синего и желтого, образующих дополнительные цветовые пары и представленных в нескольких светлотных градациях.

Чаще приходилось решать вопросы цветового согласования районов, поначалу задуманных изолированно, но неизбежно образующих общий цветовой фрагмент города. Московские архитекторы второпях решали эти вопросы по ходу строительства, что приводило к изменению полихромии, предусмотренной проектом. Например, своеобразная функция района Тропарево как форпоста Москвы обусловила интенсивный



цвет фасадов его многоэтажных зданий, выходящих на Ленинский проспект и Проспект Вернадского. Часть района на пересечении проспектов была запроектирована с доминированием традиционного красно-белого двуцветия, которое должно было встречать гостей города, прибывающих из аэропорта. Но неподалеку завершалось строительство одного из микрорайонов Теплого Стана, в котором широко использовалось это же двуцветие. Пришлось корректировать первоначальный цветовой замысел части района Тропарево, обращенной к Теплому Стану: красный цвет был вынужденно заменен на синий [54].

Московская проектная и строительная практика 70-х годов доказала необходимость заблаговременной разработки цветовых решений значительных массивов застройки и представила убедительные примеры таких решений. Но сделанное требовало дальнейшего движения по пути построения целостной цветовой среды города. Видимо, следующим шагом должна была явиться разработка и реализация генеральной схемы колористики, содержащей цветовую стратегию города на базе его социально-функционального развития и художественно-эстетических требований. Этот документ, входящий в состав генерального плана, снял бы целый комплекс вопросов: полихромия каркаса города и ткани, цветовое касание районов, доминирование тех или иных цветов, определение отделочных и строительных материалов и технологий для реализации цветовых программ и др.

В эволюции архитектурной полихромии мы обнаруживаем три этапа.

Первый этап. Пассивная полихромия. Цвет в архитектуре выступает как свойство материала, непреднамеренный результат строительства.

Второй этап. Зарождение активной полихромии. Задуманная мастером полихромия реализуется в основном с помощью местных естественных материалов.

Третий этап. Активная полихромия. Увеличение объемов строительства и недостаток естественных материалов приводят к доминированию материалов искусственных, требующих цветовой обработки. Полихромия имитирует естественный материал, а затем порывает с ним, приобретает композиционную самостоятельность и становится эффективным художественным средством формирования архитектурно-пространственной среды.

Разумеется, процесс эволюции полихромии происходит неравномерно, волнообразно, порой поворачивается вспять.

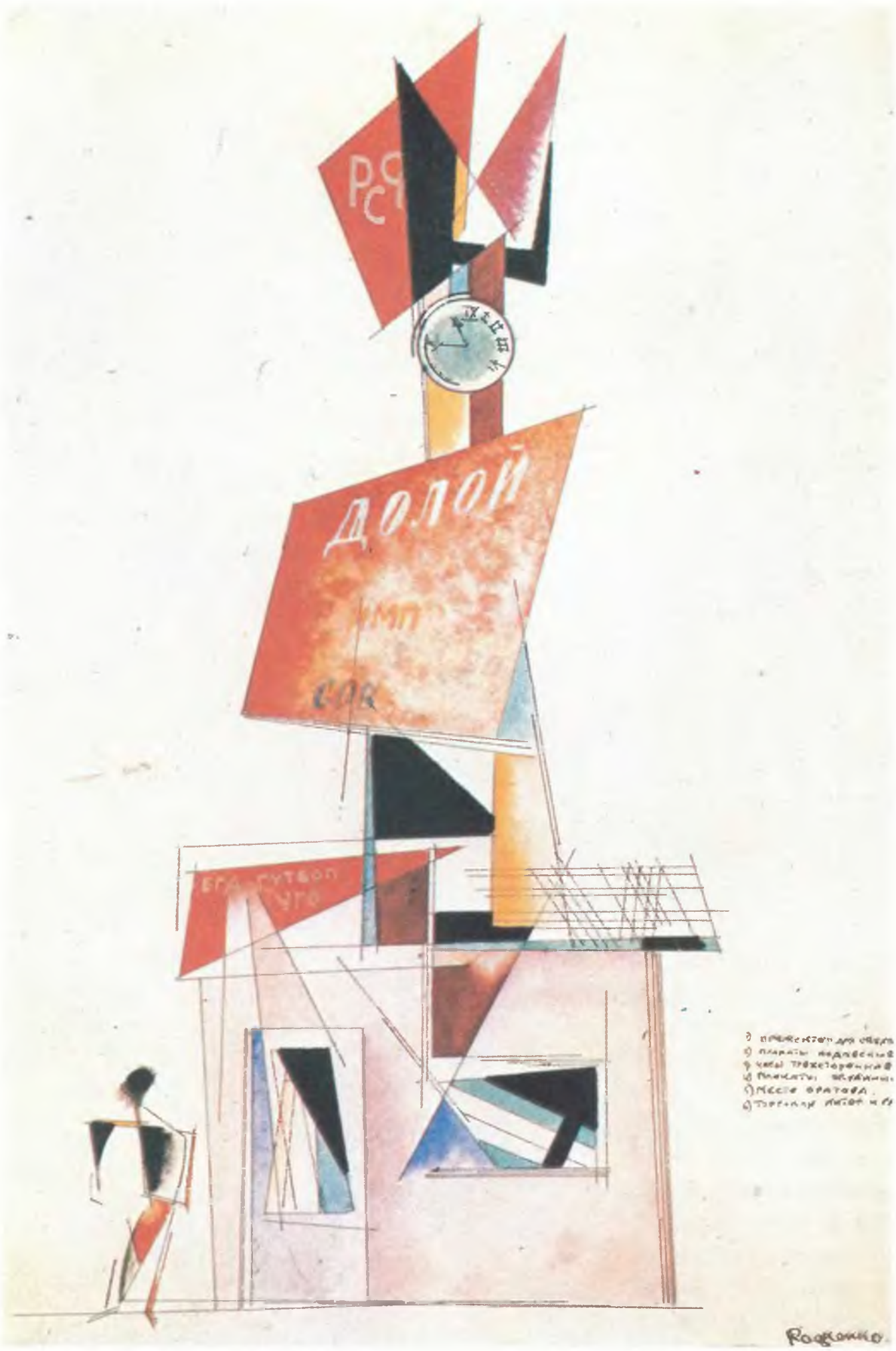
Важно отметить, что последовательность эволюции справедлива и для отдельного здания, и для отдельного исторического города, и для всего хода

Покровского собора, Москвы как исторического города, многих других городов, разделенных пространством и тысячелетиями.

История Москвы показывает, как цвет в течение двух-трех столетий лишь пассивно следовал за развитием города, а затем, после зарождения активной полихромии в XVII в. и ее развития в XVIII в. превратился в действенное средство построения градостроительных ансамблей в конце XVIII — начале XIX в. Однако полихромия, успешно применяемая во время классицизма, в середине и конце XIX в. вновь утрачивает свое значение. Первая треть XX в. отмечена поисками путей внесения цвета в город архитектурой модерна и попыткой плановой окраски Москвы. За подъемом последовал спад: освоение классического наследия привело к подражанию цветовым приемам классицизма, что не соответствовало направленности советской архитектуры. Мероприятия военного времени нанесли ощутимый урон московской красочности, для оживления и развития которой понадобились долгие годы.

История спадов и расцветов полихромии Москвы связана с историей цвета ее уникальных зданий. Покровский собор в миниатюре повторяет тот же путь эволюции: XVI в.— цвет кирпича — строительного материала, XVII в.— появление активной полихромии — красочной росписи по побелке, XVIII—XIX вв.— появление цветных декоративных куполов. Знаменательно, что в последней цветовой реконструкции собора 1980 г. совмещены элементы полихромии, присущей различным эпохам, что позволяет суммировать достижения различных этапов эволюции.

Наконец, эволюция красочности городов. В древнейших городах колорит определяется глиной, камнем и деревом. Большинство европейских городов обогащаются активной полихромией в эпоху барокко и классицизма. Волна ахроматики захлестывает их во второй половине XIX в., но опыт Турина показывает, что цветовая среда города способна планомерно развиваться, если ее сделать объектом специальной деятельности.



«Проекты плановой наружной окраски Москвы 1929 г.» Худ. П. Антокольский. Реконструкция А. Ефимова, 1976.

I поясной вариант

II районный вариант

III артериальный вариант

Проект киоска. А. Родченко. 1919

Активная полихромия оживляется в начале века, затем — в 20-е годы, но на ее пути встает ахроматика военного времени. И вновь красочность возвращается в европейские города с их послевоенными реконструкциями. Активная полихромия города побеждает.

Практика градостроительства требует осознать этот сложный процесс, выявить в нем объективные закономерности, разработать теоретические основы колористики города, без которых невозможно перейти к программе ее развития и реализации.

Цветовую эволюцию городов не следует понимать упрощенно. Она не сводится лишь к чередованию их монохромии и полихромии, соответственно — монотонности и красочности. Эволюция эта гораздо сложнее, и развитие не проходит прямолинейно по восходящей линии.

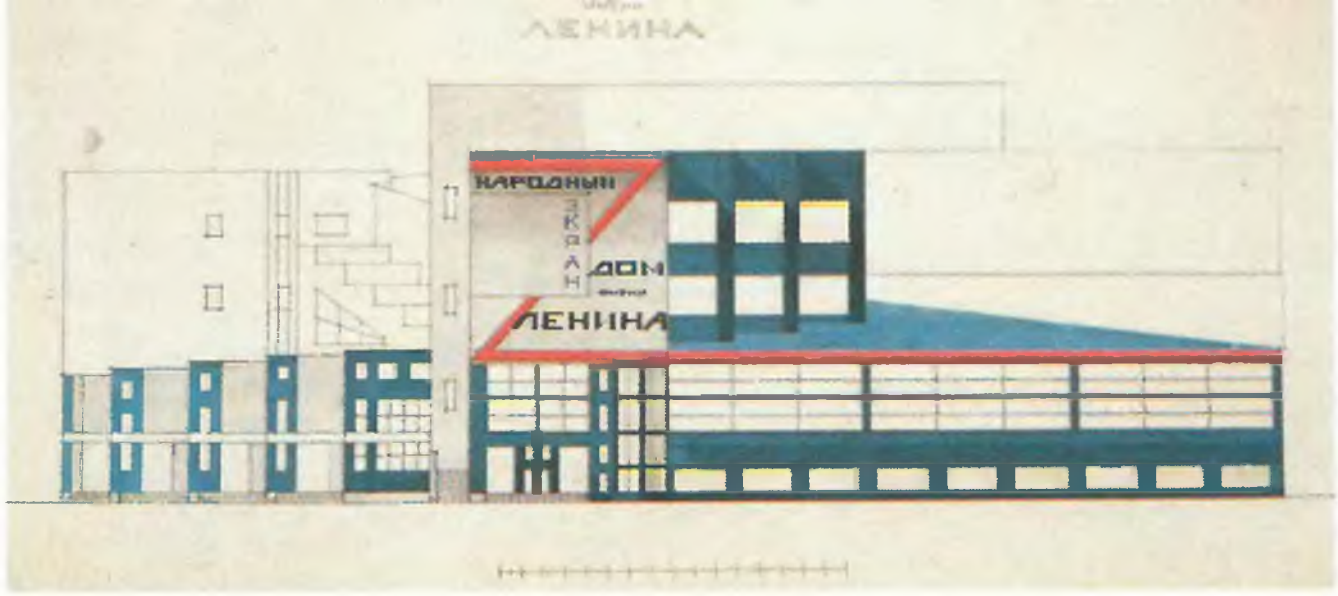
На примере многих городов мира мы убедились, что в принципе происходит постоянное накопление цветового потенциала в пространстве города. Но процесс этот прерывается остановками, порой длительными, которые тормозят его ди-

Проект павильона Дальнего Востока. И. Голосов. 1922

Градостроительная фантазия. Я. Чернихов. 1932

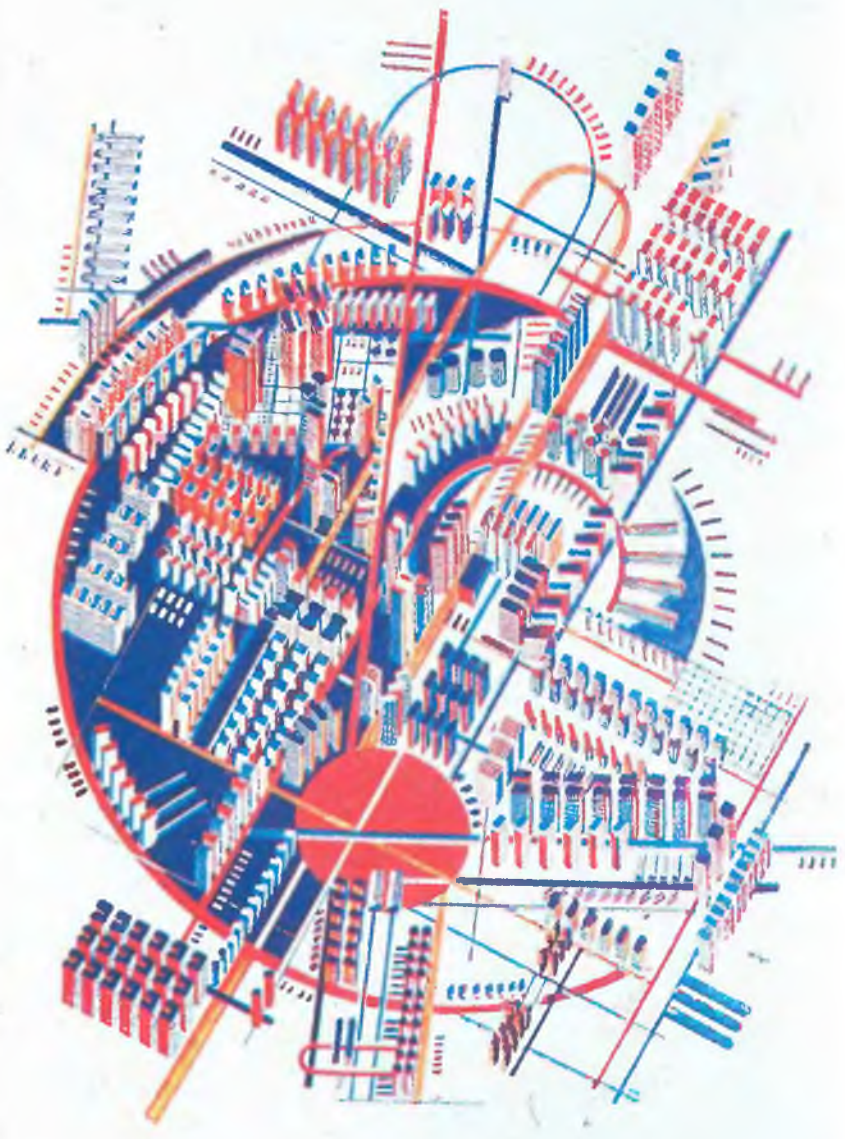
Архитектурная композиция. Я. Чернихов. 1932

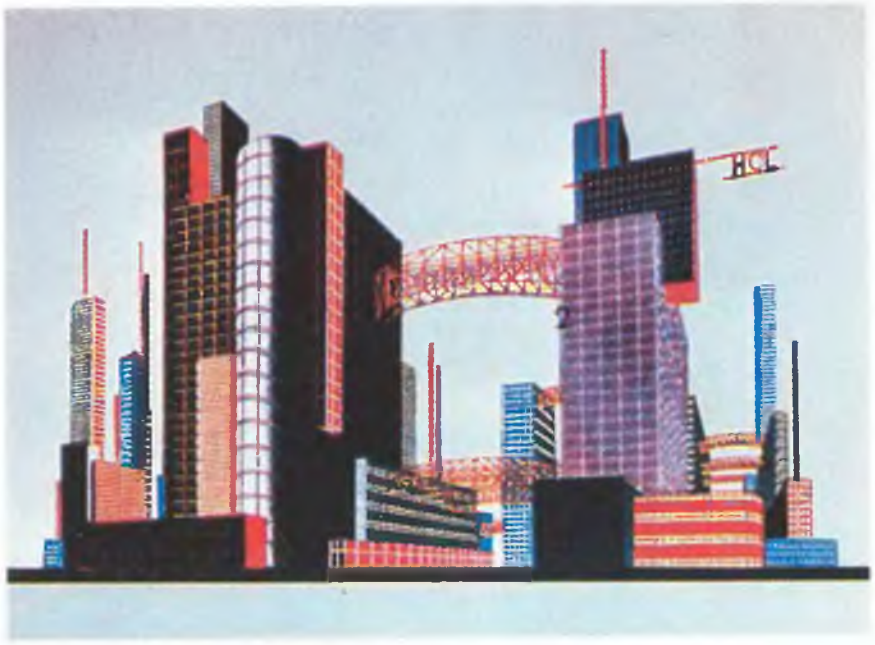
Проект яхтклуба в Парке культуры им. М. Горького. Э. Лисицкий. 1925

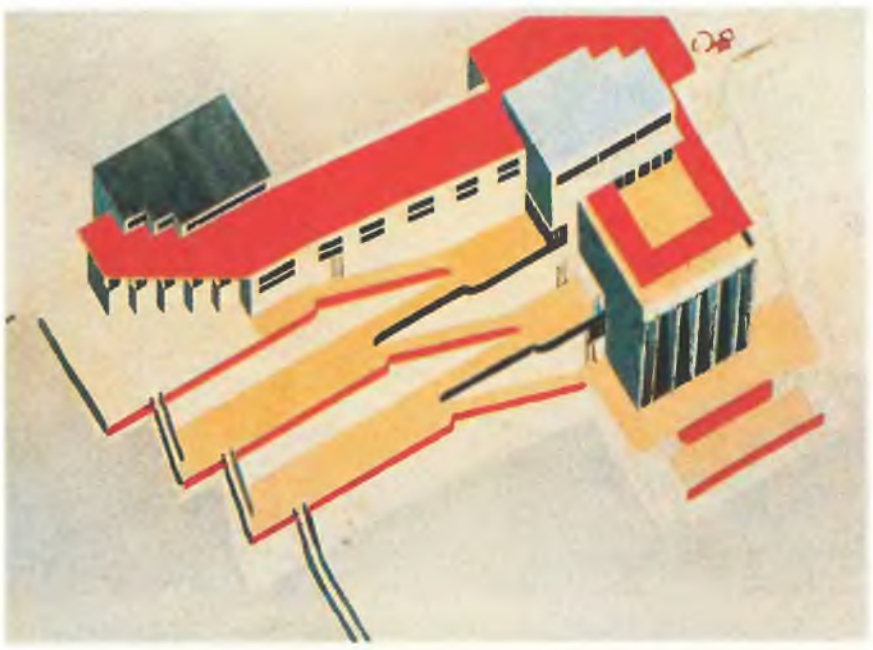


намику, пространственный размах, а главное — качественное развитие гармоничной цветовой палитры.

Когда же происходят срывы цветовой эволюции городов? Чем они вызываются? Несомненно, они провоцируются кризисными состояниями общества, которые отражаются на воспроизводстве его материальной среды и ее цветовой интерпретации. Перечень отрицательных качеств, таких, как унификация мышления, нивелировка стереотипов материально-пространственных элементов среды обитания, подавление плюрализма суждений, национальной специфики, творческого разнообразия сопровождают приземленное рационалистское мышление, отвергают всякие эстетические нормы, художественное начало созидательной деятельности. Падение уровня культуры чревато невостребованностью колористических ценностей прошлого, ведет к их забвению и физической цветовой преемственности. Требуется значительное время для осознания кризиса, на поиск путей выхода из него. Дальнейшее движение вперед затрудняется







из-за потери оригинальных пластов цветовой культуры прошлого. А может быть затянувшиеся перерывы в цветовой преемственности могут стать роковыми для колористики города? Не исключено. Хотя конкретный ответ для какого-либо современного города можно будет получить лишь из будущего, далекого или близкого.

Вернемся к Москве. Ее историческое ядро в пределах Садового кольца — безусловно хранитель наиболее мощного, концентрированного конгломерата исторической архитектурной полихромии города. Больно наблюдать, как год от года это цветовое богатство тускнеет, деградирует, все менее служит воспитанию эстетического начала миллионов людей, следовательно перестает быть носителем культурных идеалов прошлых эпох.

Коррозия традиционной московской красочности прежде всего идет изнутри. Она разрушается физически. К тому же массивы архитектурной полихромии заметно теряют насыщенность в результате строительства новых зданий, по преимуществу серых, игнорирующих существующий цветовой контекст. Отрезок улицы Горького от центра до Пушкинской площади является печальным примером отчуждения московской полихромии от пространства главной улицы города. Все без исключения здания, построенные при реконструкции этой улицы в 30—60-е годы, имеют серый цвет различной тональности. Они сформировали действительно серую улицу, в которой разрозненные, втиснутые среди новых зданий исторические постройки занимают третьестепенное место, лишь скромно напоминая о колорите исторической московской архитектуры. В результате улица Горького, возможно самая посещаемая, лишена традиционного московского многоцветия, недостаточно информативна, не вызывает глубинных ассоциаций с историей древнего города и в этом смысле не является московской.

Другим безапелляционным ахроматическим вторжением в цветовую ткань московского центра является проспект Калинина, который до сих пор никак не связан с цветовой тканью города. Причем режущий глаз контраст многоцветия и ахроматики прочитывается на нижнем и верхнем пространственных уровнях застройки. Трудность включения этого чужеродного объекта в московский цветовой контекст состоит в том, что огромные серые объемы высотных зданий прочитываются не только собственно с проспекта, но и из многих достаточно отдаленных районов старой Москвы. То есть ахроматика этих зданий навязчиво транслируется в обширное пространство города.

Однако московской красочности угрожает не только внутренняя деградация. Мощное наступление на нее ведет серость внешних колец московской застройки, окружающих центр, грандиозная ахроматическая периферия города. Это влияние внешнего окружения похоже на замаскированное вторжение бесцветия. Оно формирует другие цветовые предпочтения жителей города, разрушает любимые колористические гаммы москвичей, самую их потребность в цвете как признак полноценной жизни. Затем, постепенно их новое цветовое, а точнее — ахроматическое — мышление влияет на историческую полихромию

те Вернадского

Застройка района Теплого стана

Жилые дома на проспекте Вернадского. Фрагмент

центра при реконструкции отдельных участков, новом строительстве, при ремонтах и перекрасках зданий. Происходит неуловимое подравнивание красочности центра и многократно превосходящей его по массе ахроматики срединных и окраинных районов города. Этот процесс, связанный с мышлением множества людей, переломить крайне трудно.

Примеры улицы Горького и проспекта Калинина в Москве показывают, что перед колористами стоит задача ассимиляции ахроматических включений в цветовую ткань центра города. Восстановление и дальнейшая жизнь цветового потенциала центра, противодействие его разрушению под влиянием агрессивной ахроматической периферии города — начальная цель деятельности специалиста, профессионально управляющего формированием колористики исторического города. На других задачах колориста как дирижера цветовой среды современного города мы остановимся в следующих главах. А сейчас подчеркнем исключительную важность, смысловую и

художественную значимость многовекового цветового богатства города, которое хранит память об истории общества, его философии, эстетике, мировоззрении, образе жизни.

Рассмотрим в следующей главе факторы, под воздействием которых формируется цветовая среда города,— природное окружение, строение формы города и цветовую культуру.

2

ФАКТОРЫ, ФОРМИРУЮЩИЕ ЦВЕТОВУЮ СРЕДУ ГОРОДОВ

Природно-климатические характеристики

Градостроительная форма и её содержание

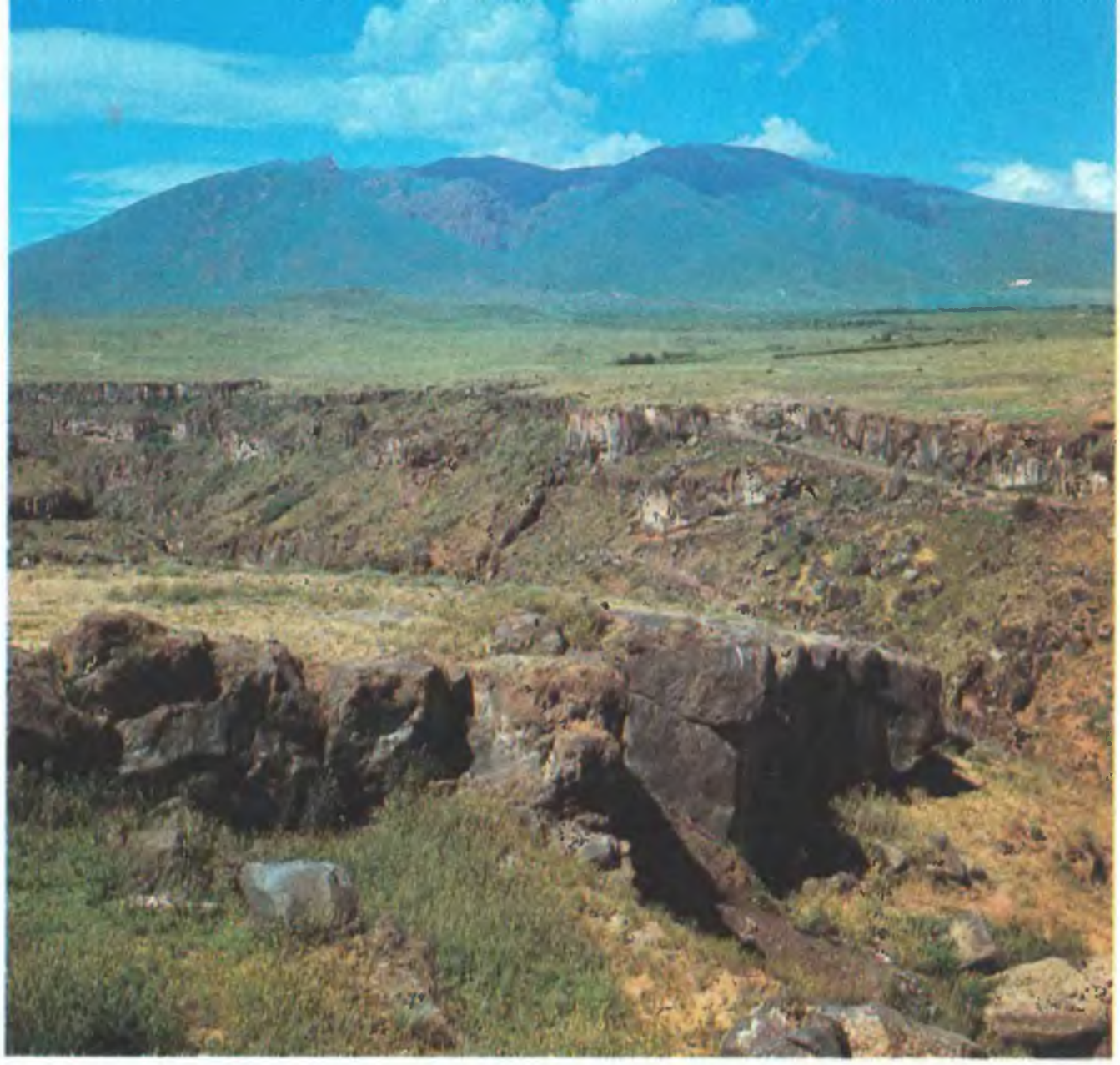
Цветовая культура

Материалы, технология и средства проектирования

Подмосковье зимой

Пейзаж с руинами древнего храма. Армения

Пик Ихарен в Сахаре. Алжир

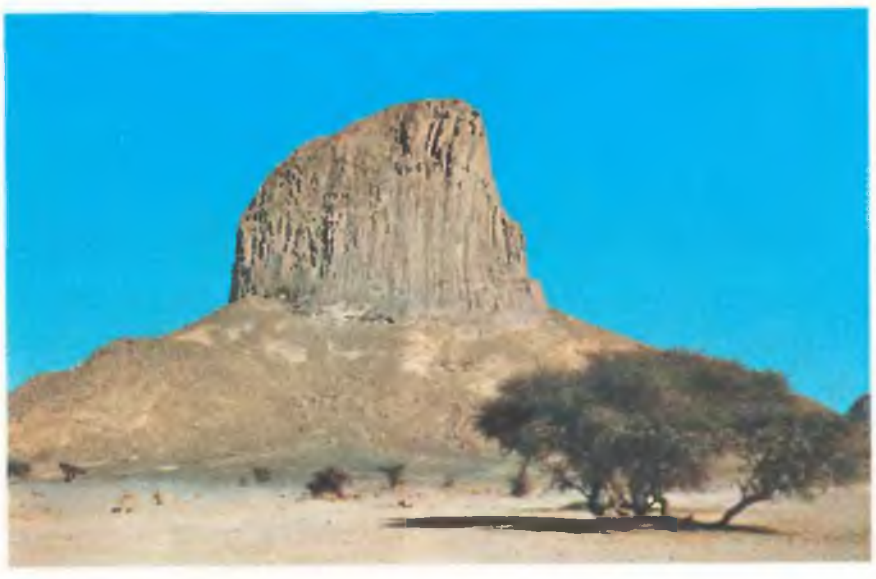


Природно-климатические характеристики

Цветовой бассейн природного ландшафта

Формирование колористической среды города прежде всего зависит от природного окружения, фактора наиболее всеобъемлющего, влияющего не только непосредственно, но и опосредованно, через структуру города и цветовую культуру, которые в известной мере сами по себе являются продуктами природного воздействия. Отметим существование взаимосвязи между природными компонентами и многообразными продуктами градостроительной деятельности: с одной стороны — рельефа, водных бассейнов, зеленых насаждений, микроклимата, с другой — структуры города и его застройки.

Где-то вдали от поселений и сегодня существует природная среда, которую мы вправе называть природным ландшафтом, основой существования которого является саморегуляция. Таким он и остается до тех пор, пока в нем не разворачивается кипучая деятельность человека. Ландшафт, подвергшийся воздействию человека, становится антропогенным, его наиболее концентрированное выражение — ландшафт города. Под ним мы понимаем пространственный организм, основанный на сочетании природно-территориальных данных и результатов градостроительной деятельности. Такая двойственность городского ландшафта делает двойственной (природно-антропогенной) и его полихромию. Этим и обусловливается специфика профессиональной деятельности, направленной на формирование цветовой среды города как целостной экологической системы, имеющей естественные и искусственные составляющие, обладающей способностью к саморазвитию и одновременно нуждающейся в направленном развитии. Вопрос так еще не ставился в архитектурно-градостроительной науке, а потому систематически не изучался.



Динамичность цветовой среды города снижается по мере уменьшения в нем удельного веса естественных элементов, т. е. с развитием урбанизации. Это обстоятельство заставляет искать пути преодоления цветовой статичности архитектуры, возможно, за счет развития в архитектурной полихромии цветовой динамики природного окружения, что позволяет поддержать в городской среде ритм цветовых перемен, которые человек считает естественными, обеспечивающими привычный ритм жизнедеятельности, несущими смысловую и эмоциональную информацию, побуждающими к эстетическим переживаниям. Моделирование динамики цветового поля города на основе интерпретации цветовой динамики природного ландшафта требует глубокого изучения ее законов. Познав процесс цветовой природной саморегуляции, архитекторы смогут действовать заодно с ним в городской среде.

Цветовая картина природного ландшафта зависит от множества компонентов. Среди них — климатические условия, в частности, состояние атмосферы,

пературный режим, вызывающий туман и осадки в виде дождя и снега; морфологические особенности территории, в том числе ее рельефность, создающая игру светотени, холодных и теплых оттенков; фактура поверхности, от которой во многом зависит ее общая светлота и, конечно, цвет собственно покрытия. Эрозированные земли, лишенные травяного покрова, непосредственно проявляются в полихромии природного ландшафта и, кроме того, при сильном ветре могут запылять атмосферу, изменяя общий колорит местности. Флора значительно влияет на хроматические составляющие природного ландшафта.

Каким же образом каждый из компонентов может влиять на цветовые характеристики природного ландшафта?

Атмосфера является компонентом природного окружения, способным привести к визуальному единству почти любой природный или искусственный ландшафт. Атмосфера влияет не только на характер освещенности, прямой или рассеянный свет, но и обладает собственными цветовыми оттенками: в зависимости от наличия в ней взвешенных частиц и водяных паров, придает ландшафту цветовую характерность, смягчая светлотные и хроматические контрасты, создавая общий валёр.

Рельеф существенно влияет на структуру цветового бассейна природного ландшафта, задает пространственные планы, подчеркнутые цветовой перспективой, потенциально содержит значительные возможности цветовой динамики при восприятии этого ландшафта с различных видовых точек.

В соответствии с предложенной нами классификацией пространств все многообразие цветовых бассейнов, обусловленных строением рельефа природного ландшафта, может быть представлено шестью основными типами: 1 — замкнутый (небольшая площадка, окруженная горами), 2 — перетекающий (небольшая площадка, окруженная горами, имеющими сквозные прорывы), 3 — направленный (вытянутая площадка, фланкированная параллельными цепями гор), 4 — односторонний (площадка, окруженная горами с одной из сторон), 5 — сквозной (площадка, частично окружен-

Виды пространств: замкнутое, перетекающее, направленное, одностороннее, сквозное, открытое

ная горами), 6 — открытый (площадка, не имеющая вертикально означенных границ) [1]. Каждый из типов цветового бассейна складывается из различных компонентов природного ландшафта, являющихся цветоносителями, и предполагает поэтому определенный характер цветовой палитры и ее динамики.

Гидрография природного окружения тесно связана с состоянием атмосферы и характером рельефа местности. Насыщенность атмосферы водяными парами, ее прозрачность зависят от наличия рек, озер и других водоемов. Зеркало водных поверхностей, отражающее доминирующие природные цвета, усиливает их, а поскольку они изменчивы, усиливается хроматическая динамика природы.

Флора — наиболее динамичная составляющая природного окружения. Лесные массивы, степная, альпийская растительность существенно влияют на хроматическое содержание природной цветовой среды. Сезонные изменения флоры — самый активный фактор природной цветодинамики. Почва — важнейший компонент природного окружения. Ее цвета в основном зависят от минеральных составляющих и поэтому могут значительно колебаться по цветовому тону. В Японии, например, различают до 400 цветовых оттенков почв [2].

Все компоненты природного окружения тесно взаимосвязаны. Так, например, низкие температуры существенно преображают природный ландшафт: изменяется цвет растительности, почвы и замерзшие водные поверхности покрываются снежным покровом. Зимний период отличается увеличением доли ахроматических составляющих в цветовой палитре природного окружения. Цветовые оттенки природного ландшафта могут меняться в зависимости от направления и скорости ветра, который приводит в движение растительность, создавая подвижную фактуру, наполняет атмосферу взвешенными частицами. Среди всех климатических особенностей наиболее мощное цветовое воздействие на природный ландшафт производит солнечное сияние. Его качество (спектральный состав) и продолжительность (в течение суток и по сезонам) довершают цветовой образ природного ландшафта.

Итак, полихромия природного ландшафта понимается как определенный тип цветового бассейна, обладающего конкретным хроматическим содержанием и динамикой. Такое представление о ландшафтной полихромии согласуется с установкой исследователей природной среды как некоей емкости, состоящей из пространственных единиц, что способствует более полной оценке природного ландшафта, в частности, его визуальных характеристик.

Комплексное изучение объемно-пространственной структуры ландшафта включает его анализ не только по ландшафтоведческим территориальным единицам, но и по структурам оптическим. Такой подход плодотворен и для изучения ландшафтной полихромии.

Объемно-пространственная структура визуальных пространственных единиц ландшафта типа емкостей характеризуется: 1 — величиной и размерами; 2 — высотой невидимого потолка; 3 — масштабом (соотношениями высоты зрительных барьеров с шириной и длиной ячейки; 4 — пространственной целостностью (визуальными связями между точками пространственной единицы, а также между этими точками и окружением); 5 — конфигурацией зрительных барьеров; 6 — зрительными фокусами. Эти характеристики разработаны М. Пурвинасом, М. Пурвиненс, Д. Буатро, Л. Леопольдом, Ю. Курбатовым и др. [3].

Характеристики объемно-пространственной структуры природного ландшафта одновременно являются характеристиками природного цветового бассейна. Их суммарное значение позволяет отнести конкретный цветовой бассейн к одному из названных выше типов. В частности, высотная граница зрительных барьеров — высота «невидимого потолка» — оказывает влияние на восприятие трехмерности ячейки и ощущение ее замкнутости по вертикали, что задает конфигурацию воспринимаемого цветового бассейна. Масштаб характеризует размерные отношения между элементами пространственной ячейки ландшафта и их оценку человеком. Поэтому общий масштаб пространственной емкости — результат оценки высоты

Башни Ужгули

Храм в селении Казбеги. Грузия

Храм в селении Казбеги. Фрагмент

зрительных барьеров к размерам пространства. Существенно значимые элементы визуальных пространственных единиц ландшафта — фокусные точки связаны с определенными зонами пространства, с перспективным раскрытием планов, с формами ландшафта, наделенными содержанием, обусловленным как их действительными, так и ассоциативными качествами.

Аналитический подход к полихромии природного ландшафта, безусловно, должен сочетаться с тонким видением ее особенностей, что немыслимо без пристального внимания к цветовым изменениям природы и большой наблюдательности. Пример незаурядного проникновения в тайны полихромии природного ландшафта представляет деятельность голландского ученого М. Миннарта, который подробно анализирует цветовые состояния неба, гор, земли и водоемов, солнца, луны и звезд, показывает, как меняется цветовая атмосфера с изменением влажности, освещенности, привлекает внимание ко многим проявлениям цвета в природе, таким как радуга, флоуресценция и другие [4].

В нашей стране проведен ряд исследований природных ландшафтов, базирующихся на системном представлении о многообразии функций ландшафтных компонентов и средств их организации. Эти исследования помогают осознать смысловые, структурные и эстетические взаимосвязи природной среды и результатов градостроительной деятельности. Первая группа исследований (А. Иконников, Д. Лихачев и др.) ориентирована на изучение общекультурного значения природной среды и информативности языка архитектуры. Их результаты позволяют представить как единое целое смысловые и визуальные характеристики ландшафта. Вторая группа исследований (Л. Тверской, Ф. Мансурова, Г. Мокеев, В. Стерлигов, М. Кудрявцев, Н. Кострикин, В. Крогиус, Т. Смолицкая и др.) характеризуется «структурным подходом». Синтез природных форм и градостроительных образований реализуется на основе подобия планировки и застройки, расположения элементов рельефа, растительности или других компонентов. Выдвигаются идеи определения «психолого-эстетических ресурсов природной среды», «емкости окружающей среды», «визуальной доступности». Третья группа исследований (Л. Залесская, Е. Микулина, Ю. Хромов и др.) посвящена вопросам регенерации и консервации природной среды в сложившихся городах. Здесь изучаются вопро-

Храмы Суздаля в природном окружении

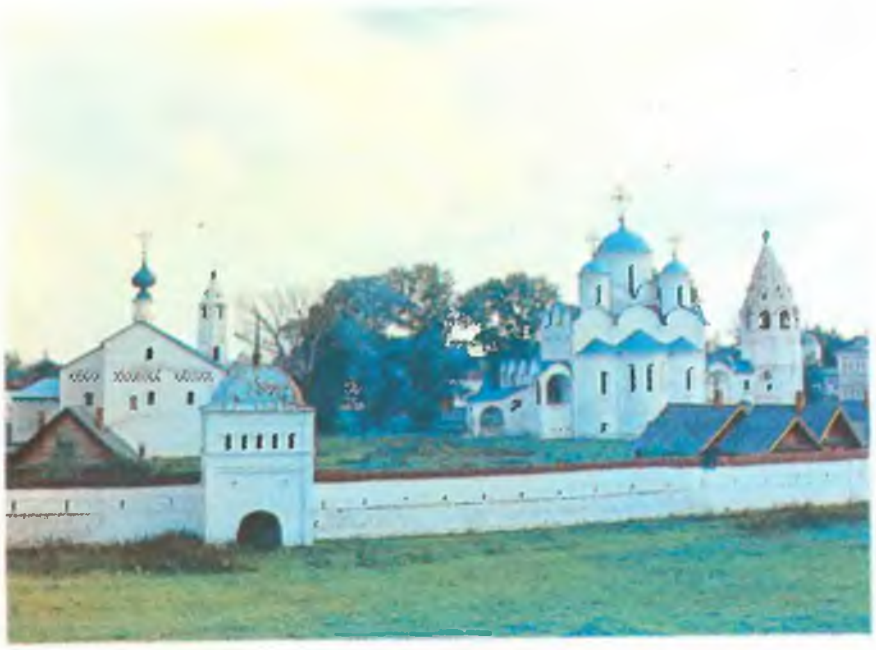
Покровский монастырь. Фрагмент. Суздаль

сы сохранения и восстановления общекультурного потенциала исторического городского ландшафта [5].

Однако широкий спектр этих исследований игнорирует вопросы цвета. Культурологический и структурный анализ средовой полихромии мог бы существенно обогатить их результаты. Смысловые и визуальные характеристики ландшафта, абстрагированные от цветовой данности, не в состоянии с достоверностью охарактеризовать природный ландшафт. Компоненты природного ландшафта вне их цветовой выраженности не являются истинным материалом для изучения. К тому же обнадеживающие гипотезы исследователей без изучения природной полихромии не могут быть проверены. Это относится к действиям по определению «психолого-эстетических ресурсов природной среды», «емкости окружающей среды» и ее «визуальной доступности». Сохранение общекультурного потенциала городского ландшафта также не может стать действенным без учета цветовой значимости природных элементов городской среды. Отсутствие внимания к полихромии, недопустимое в деятельности, изначально связанной с визуальным восприятием, неумолимо заявляет о неполноте результатов данных исследований.

Остановимся на исследованиях полихромии природных ландшафтов, проводимых французскими специалистами. Их методика получила значительный резонанс в мире. Основная особенность работ французских колористов в архитектуре и градостроительстве — осмысление в течение двух последних десятилетий роли цвета в масштабе городов и даже регионов, что вызвало необходимость цветового изучения ландшафтов целых провинций страны.

Наиболее систематичны исследования колориста Ж. Ф. Ланкло, который рассматривает природный ландшафт вместе с результатами человеческой деятельности (исторической, архитектурной) как целостную среду. В 1967 г. Ланкло начал изучение полихромии некоторых районов Франции. В течение нескольких лет были проанализированы



Бретань и долина Луары, Нормандия и Прованс, Бургундия, Лимузен и другие провинции.

Методика Ланкло включает три фазы: анализ ландшафта, визуальный синтез, выработку «алфавита цветов», адаптированного к местности. Методика использовалась в исследованиях любого типа местности, сельской или городской, позволяла анализировать природные ландшафты с незначительным включением архитектурных объектов и городских ландшафтов, в которых компоненты природы оказываются в окружении архитектуры. Методика вызвана к жизни пониманием природы и архитектуры как целостной системы [6].

Первая фаза предполагает анализ компонентов, относительно постоянных по цветовым характеристикам: земля, песок, нагромождения камней, скалы и др., а также компонентов с ясно выраженной цветовой динамикой: небо и зелень при изменяющемся освещении. Важную роль играет постоянная подвижность полихромии в городах: витрины, транспорт, реклама, пешеходы и т. д., которая в основном наблюдается в пределах первого этажа. Пример старого порта в Бастии (Франция) показывает, что фасады зданий светлых охристых тонов и крыши из серого сланца повторяют доминирующие цвета окружающего природного ландшафта, а цветовое оживление наблюдается лишь на уровне пешехода. Палитра здесь непостоянна и состоит из мелких элементов. Цветовой декор этой части города резко изменяется по сезонам. Лодки, автомобили, навесы — движущиеся и обнов-

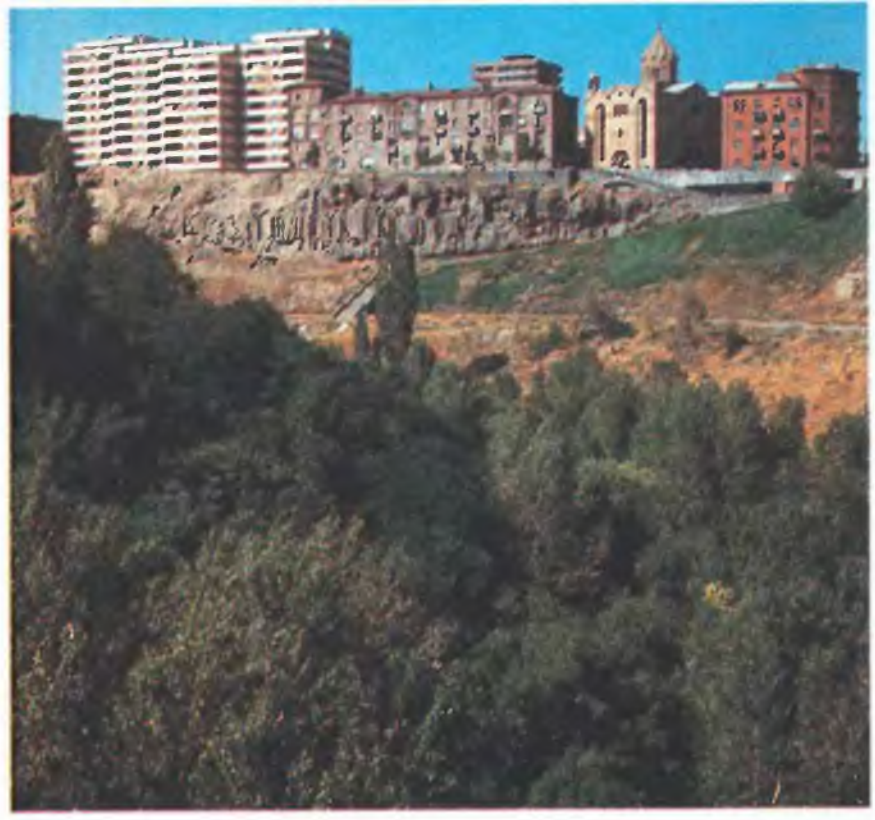
щие динамичную цветовую среду этого городка.

Первая фаза включает также анализ образцов материалов, входящих в состав земли, стен, крыш и деталей зданий, а также вегетативных элементов. При сборе информации Ланкло прибегает к цветовым наброскам, рисункам, фотографированию местности, чтобы накопить исчерпывающий иконографический материал.

Задачей второй фазы стало выявление хроматических общностей как результат упорядочения цветовых образцов. Эти общности Ланкло использует как базу для цветовых решений зданий, которые будут возводиться в данной местности. Цветовая комбинаторика в пределах выявленного множества цветов позволяет получить серии вариантов, отвечающие основному требованию — цветовой взаимосвязи с местностью. Кроме того, полученные данные соотносятся как статистический материал для использования тех или иных цветов или сочетаний в какой-либо местности, районе, городе.

И, наконец, третья фаза — выработка «алфавита цветов», практического пособия по использованию цвета. «Алфавит» состоит из двух палитр — общей и точечной, скоординированных между собой и гарантирующих гармоничность всех комбинаций, полученных на их основе. Общая палитра содержит мягкие цвета и используется для больших поверхностей (стены, крыши, мощения земли), точечная палитра содержит насыщенные цвета и предназначена для деталей зданий (двери, окна, ставни, цоколи и др.).

Исследования Ланкло полихромии района Нор-Па-де-Кале показало, что основные материалы архитектуры — кирпич и деревянные брусья — образуют неповторимое сочетание с обширной цветовой гаммой земель этого района, включающей желто- и розово-охристые, фиолетово-красные и темно-пурпурные оттенки. Красные кирпичные здания Араса, одного из городов этого района, частично окрашены желтой и красной охрой или белым цветом, а столярные изделия — белым, зеленым, серым и коричневым, что в целом создает неповто-



Каменистый ландшафт и каменная архитектура различных эпох. Ереван

Винные подвалы треста «Арарат» в Ереване. Фрагмент

Зелень старинных зданий. Веймар

Сад для чайной церемонии. Япония.

римый фламандский колорит.

Ланкло обратил внимание на сочетание природной и архитектурной полихромии на примере двух небольших городов, находящихся в одинаковых природных условиях в 50 км друг от друга. Один из них — Суассон с собором и зданиями из тесаного камня — выглядит серо-монохромным и легко вписывается в природный ландшафт, другой — Сен-Квэнтен, целиком построенный из кирпича, отличающийся пестротой дверей и ставен,— контрастирует с пейзажем. Рассматривая эти города издалека вместе с их природным фоном («глобальное восприятие»), нетрудно убедиться в существовании двух гармоничных цветовых комплексов, один из которых строится на цветовом нюансе, другой — на контрасте.

Результаты многолетней работы Ланкло были систематизированы им в форме своеобразной карты региональных цветов многих французских провинций. Эта работа уникальна и может оказаться полезной для аналогичного иссле-

стране, отличающейся исключительным разнообразием и контрастностью природных ландшафтов.

Ланкло использует свою методику для цветового анализа не только природных, но и городских ландшафтов. В 1970 г. Ланкло провел анализ цветовой среды Токио по заказу Центра цветового планирования города. Хаотичность градостроительного развития, смесь традиционной и новой архитектуры образовали сложный цветовой конгломерат, составленный из естественных и синтетических материалов, различных по фактуре и текстуре. Город был разделен на секторы, в которых преобладала современная, традиционная, промышленная или смешанная архитектура. Для каждого сектора определялись хроматические доминанты. Результаты анализа стали объективной основой для решения утилитарных и художественных аспектов использования цвета в городском пространстве, определили пути для планирования выпуска соответствующих строительных и отделочных материалов [7].

В конце 70-х годов Ланкло провел исследование архитектурной полихромии провинции Лимузен. Архитектура рассматривалась как интегральный элемент целостного окружения. Ланкло определил хроматические составляющие количественно и качественно, выявил их постоянство и изменяемость в течение сезонов, что позволило охарактеризовать цветовые региональные особенности Лимузена, связанные с традиционными и новыми строительными материалами. Результатом анализа явились цветовые палитры и карты преимущественного использования определенных групп цветов в различных частях провинции, а также рекомендации по выбору цветов для зданий различных типов [8].

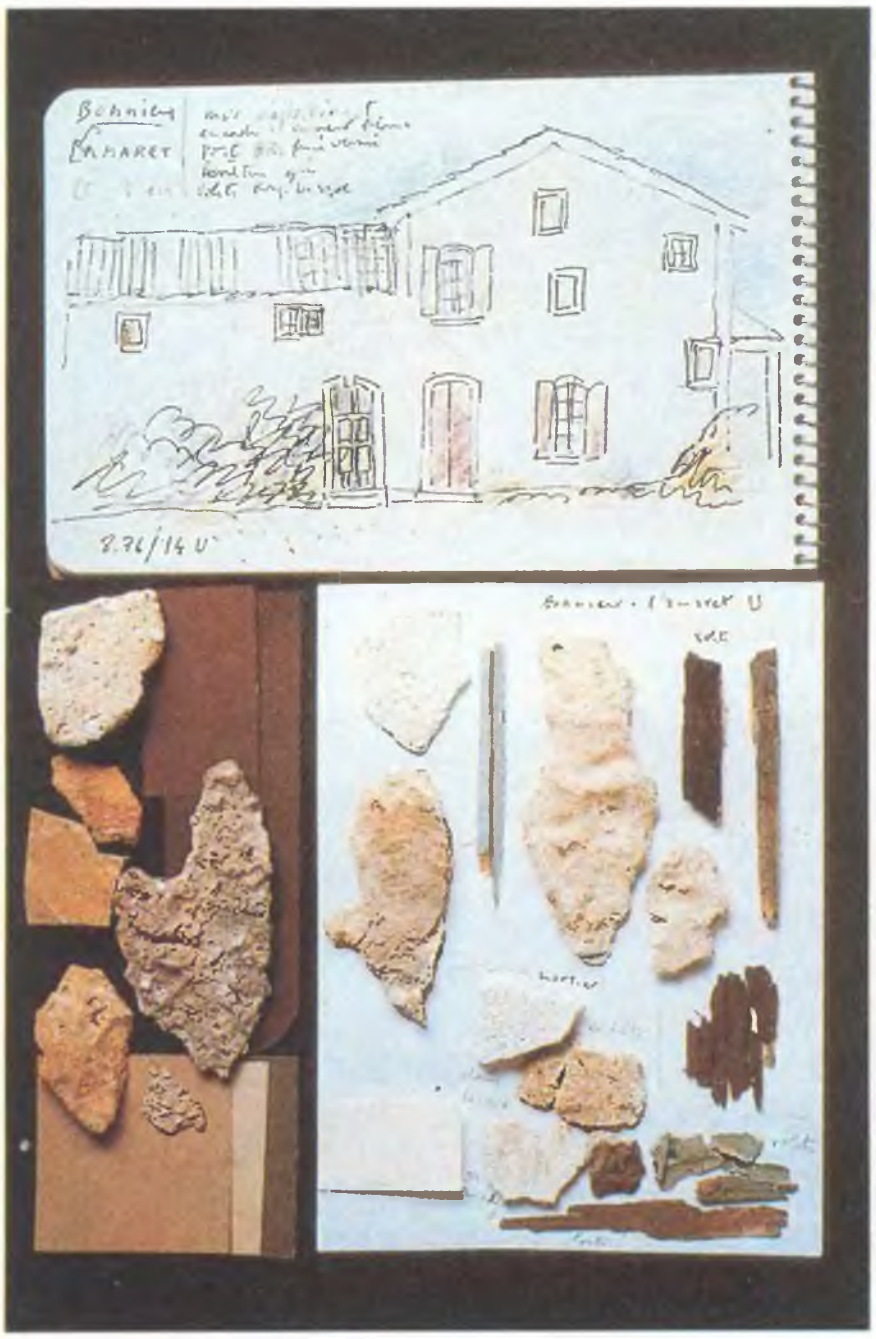
Ж. Ф. Ланкло убежден, что направленное использование цвета жизненно необходимо как помощь в осуществлении архитектурных задач, и цвет, безусловно, следует включать в реализацию любой градостроительной программы. Эта точка зрения завоевывает все больше сторонников во многих странах. Тем ценнее вклад французского колориста, предложившего путь исследования цве-

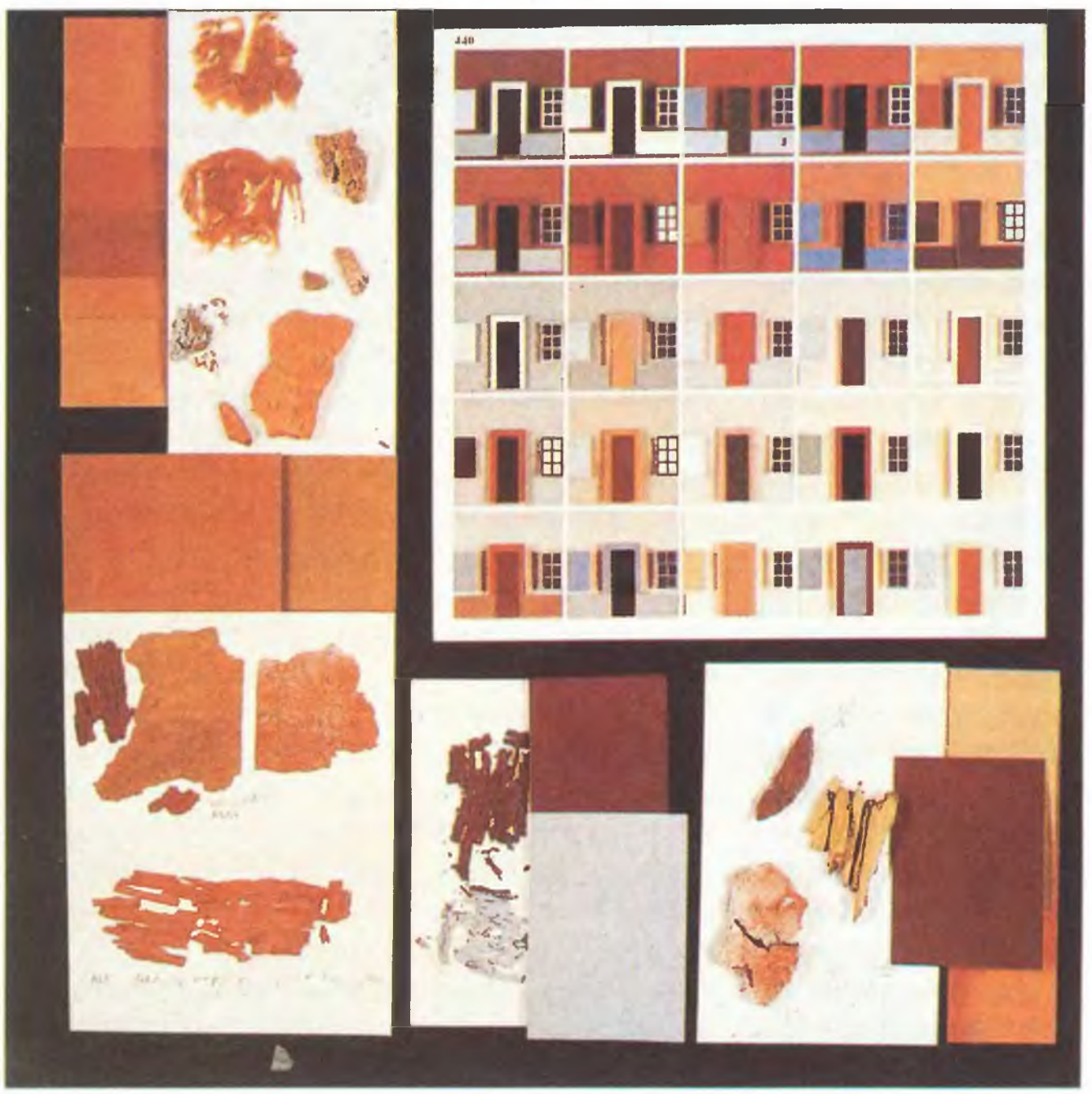
тового потенциала природного окружения, в которое вписывается город.

Ланкло проводит доскональное изучение существующей хроматической картины природного ландшафта, результатом которого являются серии цветовых рядов. Меньшее внимание он уделяет анализу каркаса и динамики природного бассейна, без которых невозможно осмысление цветовой емкости природного ландшафта, его цветового потенциала. Однако сегодня Ланкло является наиболее авторитетным специалистом в области изучения полихромии природного окружения *.

Французские колористы Ф. и М. Кле считают, что существует определенная

* Характер цветового процесса в природе и архитектуре различен. В природе цвет меняется в зависимости от климатических условий, суточных и сезонных ритмов, а в архитектуре, кроме того, от многих других причин, например, социально-культурных. Поэтому исследование полихромии архитектурного окружения видимо должно ставить целью вскрытие исторической цветовой динамики, что позволит предположить ее развитие на перспективу. Такого рода операции отсутствуют в методике Ланкло. Эта неполнота остро заявляет о себе по мере увеличения количества архитектурных форм в природном ландшафте.





Цветовой анализ минеральных и вегетативных составляющих ландшафта

Цветовой анализ существующей застройки

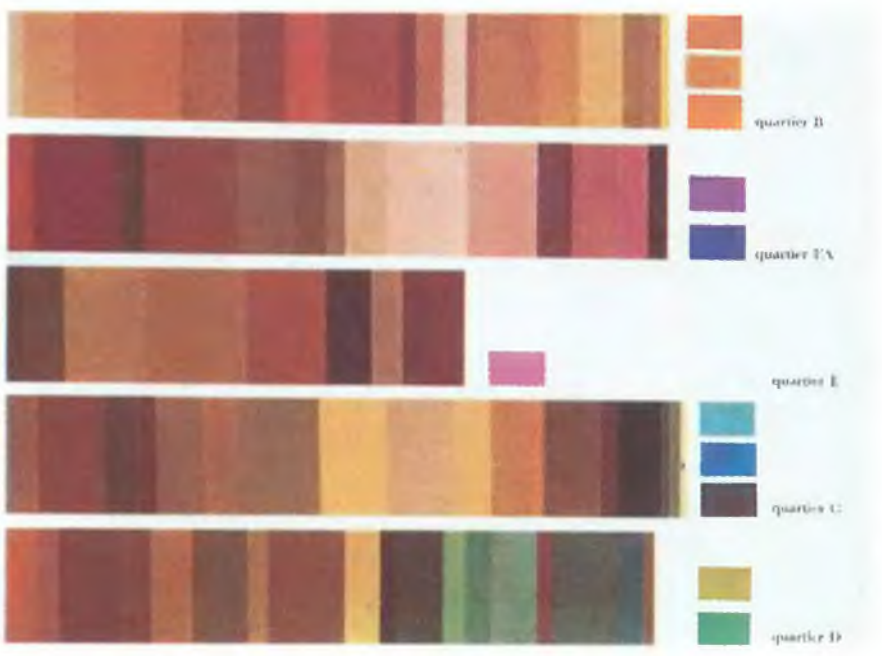
Варианты цветовых решений на основе общей и точечной палитр, содержащих цвета для стен и деталей домов

и созданной человеком средой. Эту взаимосвязь следует выявить и осознать, чтобы построить градостроительную систему полихромии, своего рода «плазму», связывающую различные визуальные элементы города. Полихромия в их понимании объединяет различные компоненты природного ландшафта и архитектурных форм.

Методика Кле во многом сходна с методикой Ланкло, но ее последняя стадия уже выходит из предпроектных исследований и фактически принадлежит градостроительному проектированию на стадии генерального плана. Работа проводится в три этапа. Первый этап — анализ существующей цветовой среды природного ландшафта, проводящийся в течение годового цикла: состояние неба и водных поверхностей, растительности, цветущих растений, минералов, фасадных поверхностей зданий. Второй этап — определение палитры, третий — составление цветовой карты города с указанием расположения основных цветовых масс по районам застройки [9].

Ф. и М. Кле выполнили значительное число исследований природной полихромии районов Франции, Гаити, Гваделупы, Сингапура. Обширный географический охват объектов позволил им острее почувствовать цветовую специфику природных ландшафтов. Их наиболее известные работы во Франции — определение хроматических составляющих в районах строительства городов Лилль-Эст и Рив-де-л'Етан-де-Берр. Осознание природного цветового контекста позволило сформулировать цветовые концепции проектируемых городов.

Работы Ж. Ф. Ланкло и Ф. и М. Кле вызывают дискуссию. Крупнейший французский колорист Ж. Филласье считал, что их исследования полихромии ландшафтов и некоторые другие попытки изучения цвета окружающей среды были очень полезными, так как современная строительная индустрия, опирающаяся на «суровую логику аналогии», смогла определить для каждого района некоторое число региональных цветов, придающих ему неестественное лицо. Однако Филласье справедливо указал на то, что попытки ограничить цветовую палитру новых построек рядом определенных цветов противоречит идее эволюции цветовой среды. Он расценил эту попытку как обрекающую творческое начало на вымирание, лишающую возможности создавать новые материалы, т. е. тормозящую развитие визуальной среды этих регионов. Цветовые интерпретации архитектуры по аналогии с природой достаточно обоснованы и в большинстве случаев очень полезны. Они позволяют избежать действий частных владельцев, не желающих считаться с реальным окружением. Но эти методики не могут преподноситься как единственные, и в этом трудно не согласиться с Филласье [10], потому что воплощение в жизнь нового понимания цвета, вызванного требованиями общественного развития, достижениями цветовой культуры, развитием архитектуры,— необхо-



Разработки Ф. и М. Кле

Проект полихромии г. Витроль

Цветовые гаммы отдельных районов города

димое условие формирования гармоничной цветовой среды.

Обратим внимание на эволюцию отношения человека к природной полихромии. Далеко не всегда строитель стремился воплотить природное цветовое начало в своем произведении. Природное многоцветие служило фоном, на котором разыгрывалась подчеркнуто искусственная архитектурная полихромия, как результат творческого процесса *.

В наше время соотношение естественного и искусственного решительно изменилось в сторону преобладания искусственного. Человек уже достаточно убедительно доказал свое «превосходство» над природой, чреватое необратимыми изменениями: серобетонные ландшафты вытесняют природный мир, в том числе — его многоцветие.

Невозможно остановить поиск новых цветовых гармоний. Эта творческая линия должна развиваться, но с точки зрения целостности природы и архитектуры — как единственно приемлемой формы их сосуществования. Это говорит о необходимости сохранения природных ценностей и поиска гармонического баланса естественного и искусственного.

Природно-климатическая обусловленность архитектурной полихромии

Рассматривая целостный архитектурно-природный ландшафт относительно его цветовых взаимосвязей, зададимся вопросом, каким образом они реализуются. Поскольку природа первична, прежде всего проследим за цветовой реакцией архитектуры на условия природного окружения, включая светоцветовой климат.

Многочисленные регионы нашей страны обладают широким диапазоном природно-климатических условий, предполагающих предпочтительное использование в архитектуре тех или иных цветовых сочетаний. Не имея возможности остановиться на всех регионах, рассмотрим лишь некоторые из них, находящиеся в контрасте и тем самым представляющие широту существующего диапазона. Это Средняя Азия и Закавказье, Крайний Север и Восточная Сибирь.

В среднеазиатском регионе полихромия прежде всего обусловлена интенсивностью солнечного освещения. Высокая освещенность и сильная запыленность уменьшают насыщенность цвета и количество различаемых глазом оттенков, делают тона белесоватыми. Многовековой опыт зодчих прошлого интуитивно выработал определенные, оптимальные для этих условий приемы цветовых сочетаний [12]. 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 мельчайших деталей многоцветного декора в условиях, когда чувствительность зрения притупляется. Он показал, что полихромные композиции Средней Азии 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.

Узбекские архитекторы, изучающие цветовую среду своих городов, ввели понятие фоновых комфортных и сигнальных цветов, которые в зависимости от ориентации плоскостей фасадов и условий восприятия рекомендуется дифференцировать по цветовому тону, светлоте и насыщенности [13]. Так, размещаемые преимущественно в нижних ярусах застройки, фоновые цвета на менее освещаемых солнцем северных и восточных фасадах могут быть желтыми, переходящими наверху в белый. Узбекские архитекторы используют на генплане застройки «солнечную карту», на которой указаны по часам азимуты солнце-

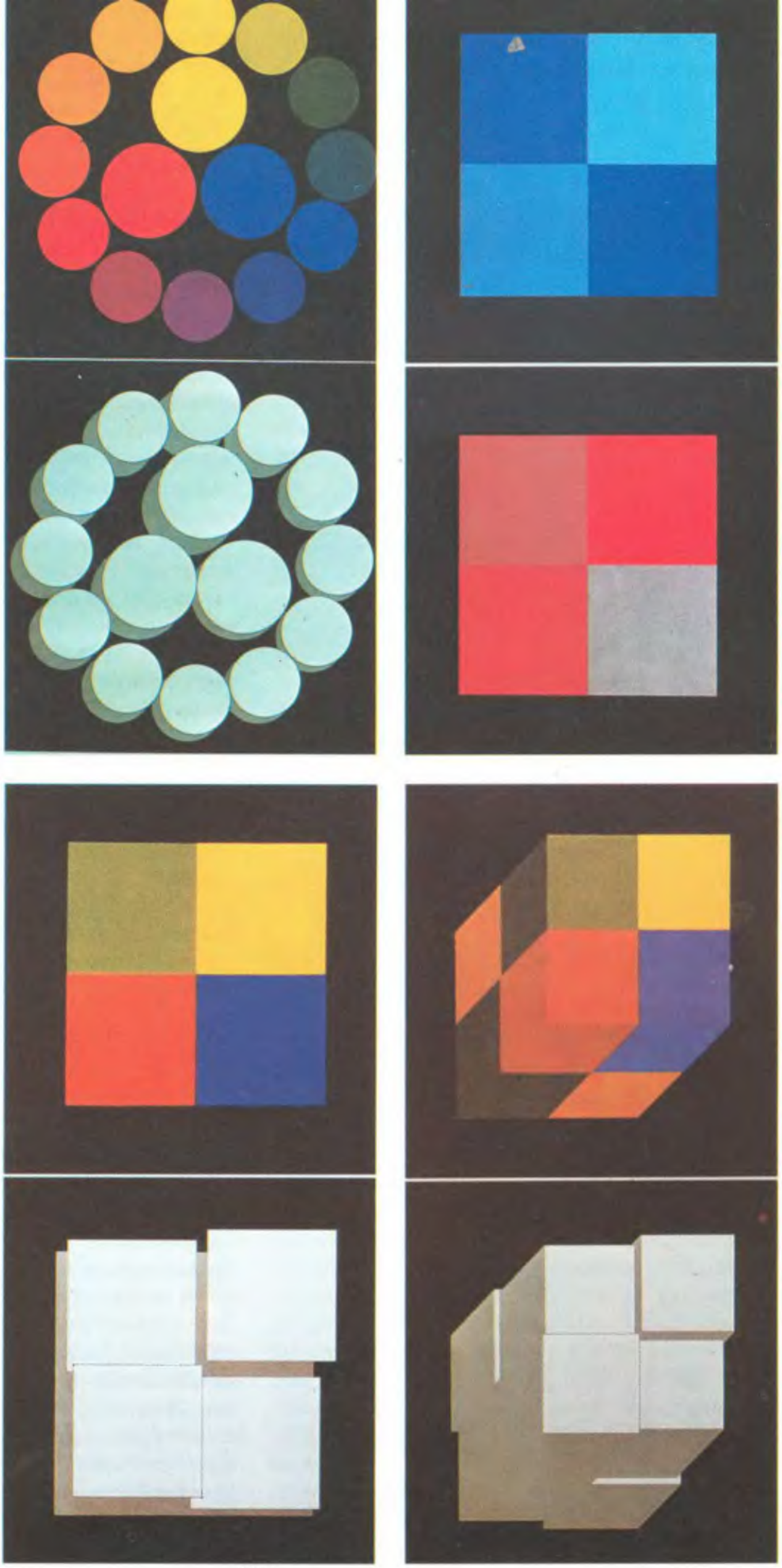
---

* Прославленная красота поросского или пентелийского мраморов, приводившая в восторг многие поколения, была скрыта от мира яркими цветами — синими, красными, зелеными, охристыми, которые стремились утвердить красоту Парфенона или других произведений, а не красоту материала. Воля художника проявилась в решениях, принятых вопреки природе, и чем более мрамор являлся носителем красоты природы, тем в большей мере древнему мастеру было необходимо акцентировать свое отличие [11].

стереоскопии. Различные цвета по-разному локализуются в пространстве

Плоскость (квадрат) превращается в рельеф или расчленяется в зависимости от величины контраста между цветовыми элементами, различающимися по светлоте, насыщенности, цветовому тону или одновременно по двум-трем характеристикам.

Объем (куб) зрительно разрыхляется (преобразуется) в пространственную форму в зависимости от сочетания цветовых элементов на его гранях и отношения к цвету фона



стояния и выделен сектор максимальных дневных температур. Из этого сектора исключается белый и ярко-желтый цвета сильно отражающих отделочных материалов, используются охристые, земляные цвета, а также холодные и темные. По карте можно определить затененные фасады застройки, на которых следует воздержаться от использования красных оттенков. Здесь уместны легкие цвета — белый, желтый, охристый, светлые голубой и зеленый.

Исследования архитектурной полихромии Древнего Азербайджана показывают, что цветовая гамма древних городов определялась цветом дерева, камня и обожженного кирпича. В середине XII в. появляется поливной кирпич бирюзового цвета. Позднее к нему прибавляется керамика терракотового, синего, фиолетового, молочно-белого и черного, а затем желтого и зеленого цветов. XV в. явился зенитом расцвета архитектурной полихромии. С этого времени в архитектуре доминировали шесть цветов: зеленый, желтый, терракотовый, голубовато-бирюзовый, фиолетовый и синий, а также черный и белый. Эта цветовая гамма, вызванная спецификой светового климата Азербайджана, сохранилась и в последующие столетия [14]. Как видим, сходство условий естественной освещенности Средней Азии и Закавказья привело к сходству наиболее употребительных в архитектуре цветов: желтые, голубые и синие группы.

Основополагающим фактором при выборе цвета в районах Крайнего Севера также является световой режим: на широте Норильска темный период длится около четверти сезона, количество пасмурных дней в году достигает 200, характерно сумеречное освещение. Зимний пейзаж крайне скуден — огромные снежные просторы тундры с редкими кустарниками. Не удивительно, что такие условия вызывают у человека чувство светоцветового голода- [15]. Восход солнца после долгой полярной ночи связывается у жителей этого края с источником жизни на земле, наступление весны превращается в народный праздник. Любимые цвета народов Севера — оранжевый и зеленый, которые ассоциируются с солнцем и весной. В искусстве народов Севера цветовая символика противопоставлена цветовой скудости окружающей среды. Якуты переносят радостные краски летней тайги — зеленые, желтые, красные — на предметы быта, одежду, конское убранство.

Архитектурной полихромии городов Крайнего Севера должны предъявляться особые требования, поскольку человек постоянно испытывает в них дефицит света и тепла. Психофизиологическое действие цвета в какой-то степени нейтрализует неблагоприятные природные факторы. Цвет значительно влияет на заметность и видимость зданий. Так, желто-красные лучи лучше, чем другие, преодолевают атмосферные помехи. Под действием именно этого спектра лучей, столь характерного для Севера, из-за низкого стояния солнца сооружения, окрашенные в теплые тона, приобретают еще более насыщенное звучание. На фоне снега, льда и неба наиболее заметны здания красных, темнеющих в сумерках тонов, а на темном фоне леса и скал — голубые и желтые оттенки. Психофизиологический комфорт у жителей северных городов достигается использованием в отделке зданий цветов длинноволновой части спектра, которые ассоциируются с солнцем, огнем, теплом, вызывают подъем эмоционального тонуса, контрастируя с холодной гаммой северного ландшафта. При низкой освещенности ухудшается различение цветовых оттенков, поэтому для этого региона рекомендуется цветовой ряд с достаточно высоким коэффициентом отражения.

Характерные черты климата Прибайкалья — продолжительная суровая зима, частые туманы и в то же время большая интенсивность солнечного сияния. Отмечено, что серо-белая масса застройки буквально «теряется» в преобладающей в течение года ахроматике естественного ландшафта. К тому же туман снижает цветовой контраст и насыщенность тона. Летом же цвет поглощается ярким солнечным светом. Концентрация теплой цветовой палитры низкой светлоты и небольшой насыщенности в пешеходной зоне городского пространства поможет снизить визуальный дискомфорт. Восприятие архитектурной формы в этой зоне улучшится при поддержке цвета фактурной и пла-

зуальные зоны, воспринимаемые издалека, желательно закрепить более насыщенной, контрастной полихромией. Структурно здесь целесообразны конструкции из крупных цветовых масс, причем возможна палитра глубоких, темных тонов.

В своих рекомендациях по полихромии для городов Восточной Сибири В. Елизаров выходит за рамки цветовой палитры, уделяя внимание и структурному аспекту полихромии. Плодотворность такой позиции очевидна. Игнорирование структурных особенностей будущего архитектурного многоцветия при реализации способно дискредитировать любые рекомендации по палитре. Важно знать не только, какие цвета оптимальны, но и как необходимо разместить их в пространстве. Лишь при таком понимании архитектурной полихромии мы сможем воспользоваться всей суммой знаний о природном окружении, в том числе о его структурно-пространственных особенностях при формировании цветовой среды города [16].

Градостроительная форма и её содержание

Структура градостроительной формы

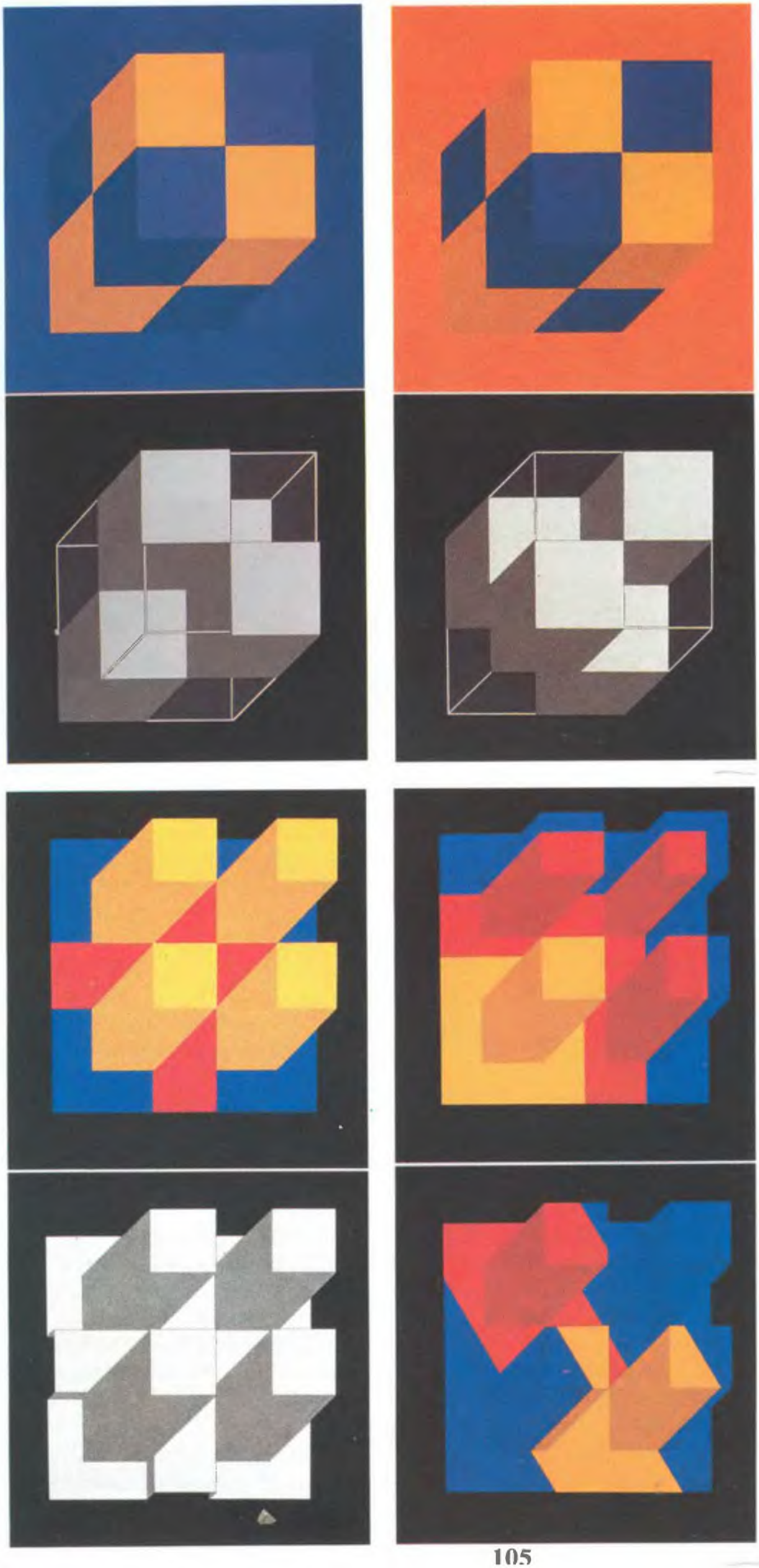
Объемно-пространственная структура города — в значительной степени результат планировочной структуры, получившей вертикальное развитие в конкретных формах архитектурной массы. Объемно-пространственная структура современных городов гораздо сложнее структуры городов прошлого, в то время как их планировочная основа становится значительно проще [17]. Это происходит из-за усиления роли вертикальной координаты в построении современного города. План и вертикальная координата — два взаимодействующих элемента целого. Рассмотрим каждый из них в отдельности.

Говоря о плане города, прежде всего отметим доминирующее влияние на него

ных бассейнов. Градостроитель не слепо повторяет структурные ценности природного ландшафта в плане города, а оуществляет сознательный выбор, отмечая случайное, обнажая и развивая характерные черты ландшафта, исходя не только из утилитарной потребности и логики пространственных связей, но и из эстетического потенциала ландшафта. «Следуя особенностям ландшафтной ситуации, связывая с ней внешний абрис, трассировку улиц и размещение узлов, план становился сознательной геометрической интерпретацией пластических форм земли» [17].

Древнерусские градостроители при закладке и строительстве городов умело использовали пластические особенности ландшафтов в сочетании с гидрографией местности. Древнерусский город часто располагался на мысу высокого берега реки, что обеспечивало пространственность уже самого плана, которая впоследствии получила развитие в архитектуре города. Величественная панорама Киева со стороны Днепра в XI—XII вв. обязана своим возникновением тому, что город как бы вырастал из южных зеленых живописных холмов. Новгород же располагался на двух равнинных берегах реки Волхова. Здесь в XII в. дефицит природных защитных преград восполняли земляные валы, двумя полукружиями окаймлявшие город. Планы городов на холмах убедительно выражали пространственный характер поселений, а планы городов на равнинных берегах рек предполагали объемно-пространственное развитие городов архитектурой центров городской жизни. По мере территориального роста городов их планы отделялись от пластики

* Исследователь русских городов Л. Тверской подразделял города по классификации плана на пять типов: с линейной, рядовой, перекрестной, прямоугольно-прямолинейной и радиально-концентрической системами планировки [18]. Развивая замеченное Л. Тверским явление смены систем планировки городов по мере их роста, то есть стадийность планировочного развития города, Г. Мокеев дополняет классификацию планов веерной и ветвистой системами, характерными для русских средневековых городов. «Древнерусские города обычно имели веерную систему улиц, развивающуюся часто несколькими веерами в разные стороны из нескольких центров... Ветвистая система планировки была характерной для крупных древнерусских городов. Ее появление можно рассматривать как третью стадию их планировочного развития». [20].



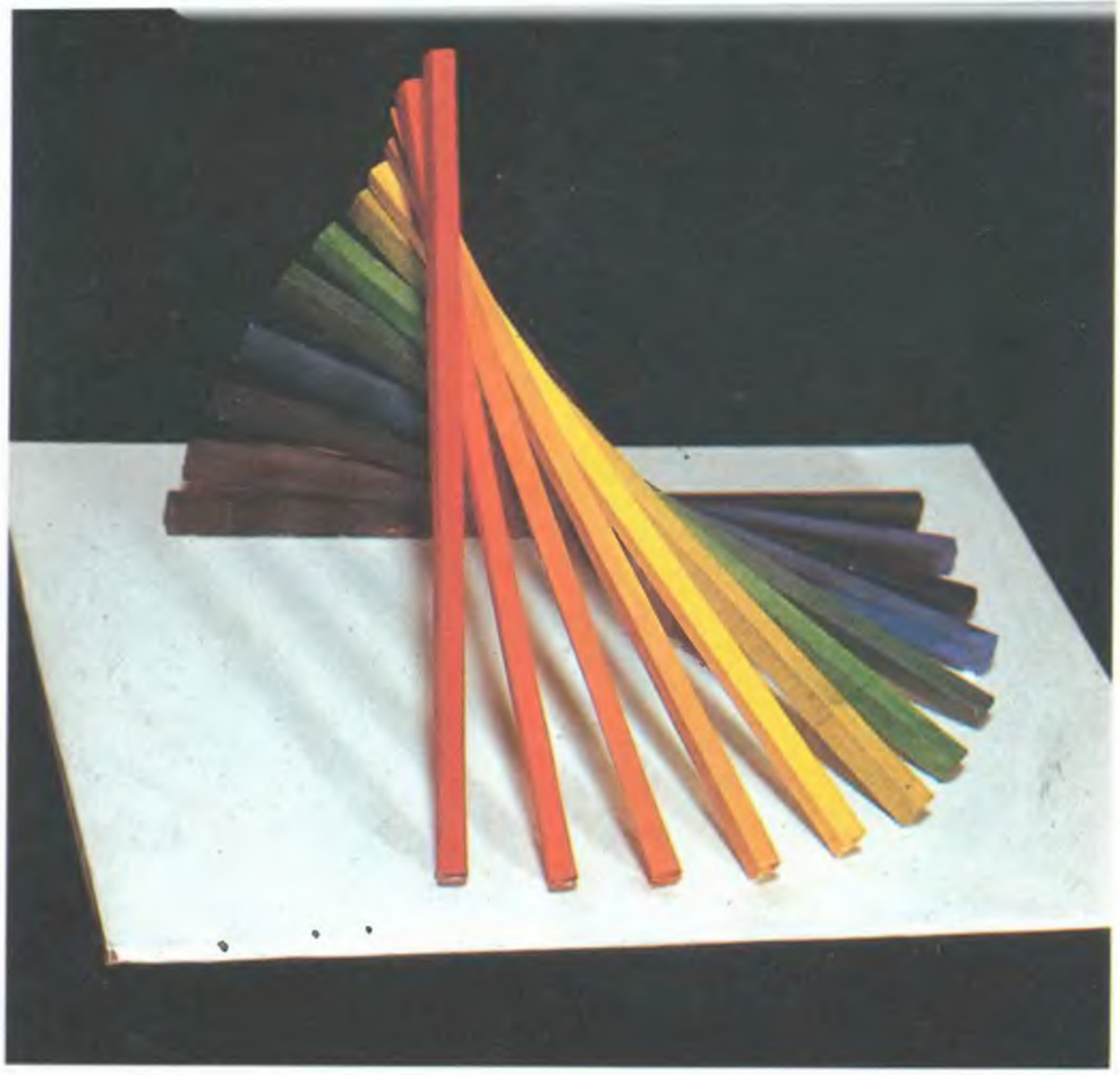
Одна и та же объемная форма воспринимается по-разному при изменении цвета фона

Пространственная форма прочитывается по-разному в зависимости от контраста между цветовыми элементами, а также между очертаниями цветовых пятен (графами) и структурой формы. По мере активизации полихромия подчеркивает структуру формы, создает в ней композиционный центр или совершенно преобразует ее

хитектурного института. Я. Виноградов

Цветовой ритм сопутствует повороту стержневых элементов в пространстве

Плоскостные структуры, по-разному разработанные одними и теми же цветами, образуют различные плоскостные формы

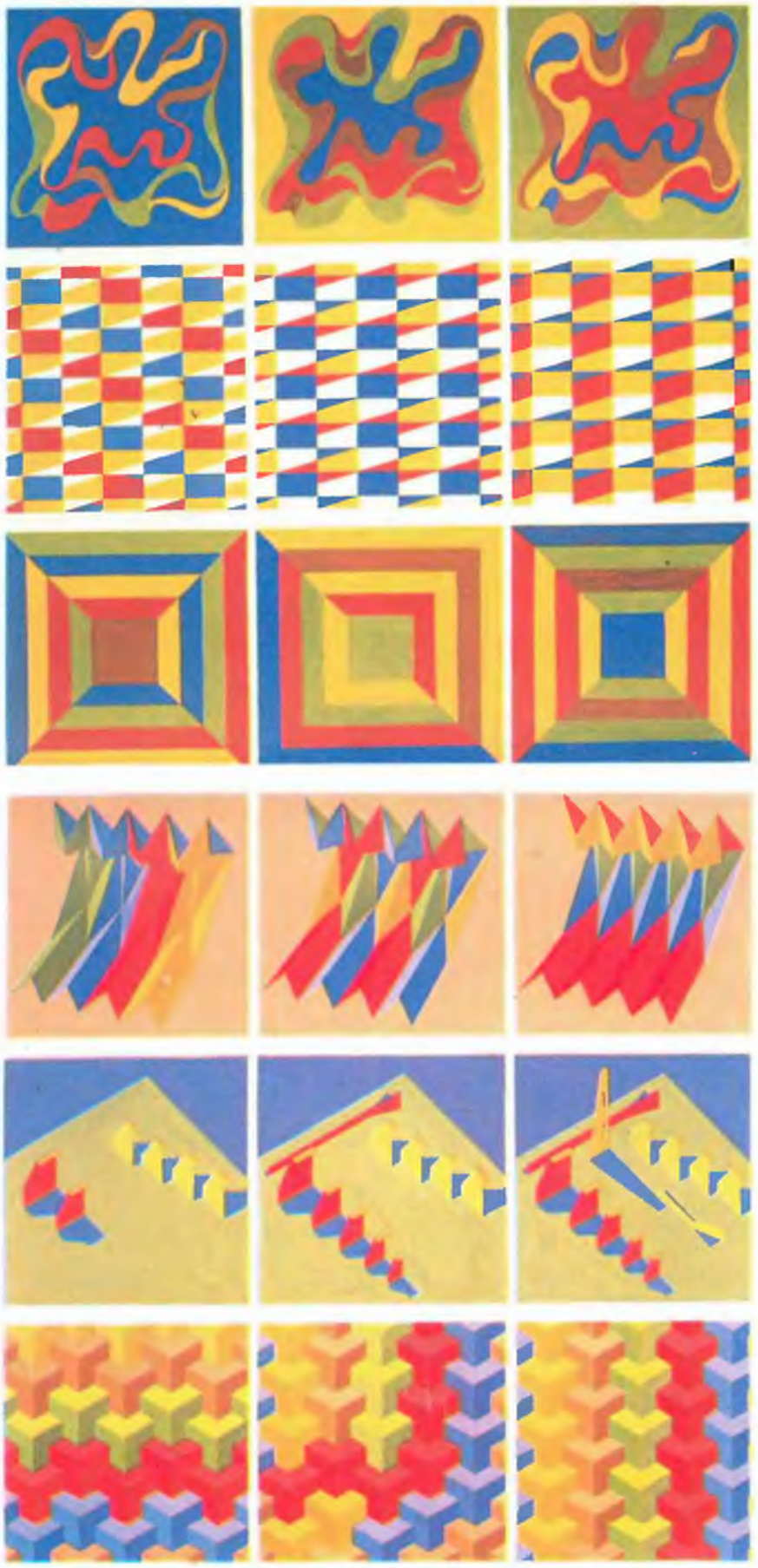


рельефа и подчинялись другим общим закономерностям *.

Различные планировочные системы городов поначалу соответствуют географии места, на следующих стадиях проявляют общие закономерности освоения все возрастающей периферийной территории, что отражается в ветвистой планировочной системе. На этой стадии развитие планировочной структуры города подвержено действию новых закономерностей. Например, современная московская планировочная структура испытывает пульсацию в двух направлениях от кольцевой автодороги. «Развитие вовне сочетается с развитием внутрь. Отразившись от вновь обретенной границы города, волна пульсации возвращается к центру укрупнением масштаба планировочной структуры, уплотнением, интенсификацией застройки, повышением этажности» [19]. Видимо, вскрыв закономерности такого рода пульсаций, можно попытаться сделать этот структурообразующий процесс предсказуемым не только для плана города, но и его объемно-пространственной структуры.

Планировочная структура города рассматривается нами как основа развития его объемно-пространственной структуры. Лишь оперируя категориями объема и пространства, мы вправе будем начать рассмотрение влияния цвета в градостроительной форме. План лишь указывает на наиболее вероятный характер объемно-пространственной структуры, которая объективно связана с типом полихромии. Этот тип вызывается к жизни конкретным строением цветового бассейна города: его пространственным размахом, величиной вертикальных доминант, степенью регулярности структуры, плотностью архитектурной массы и другими характеристиками.

Интересно, что тип планировочной структуры города обусловлен философскими взглядами и национальными традициями градостроительства. «Хаотичность Лондона и Токио в сопоставлении с четкой планировкой Парижа и Пекина воплощает общий подход к жизни, свойственный двум островным народам: представление о том, что человеку следует как можно меньше вмешиваться



в естественный ход вещей. На взгляд англичан и японцев, город должен расти так, как растет лес. И роль градостроителя, стало быть, не должна превышать роли садовника в английском парке или японском саду. Его дело лишь поправлять и облагораживать то, что сложилось само собой, а не вторгаться в разросшуюся ткань города со своими планами» [21].

Это наблюдение заставляет задуматься над мерой вмешательства градостроителя в процесс роста города. Примеры русского градостроительства XVIII в. говорят о тесном переплетении и взаимодействии противоположных подходов. Живописный характер планировочной структуры как результат спонтанного саморазвития получает продолжение и усугубляется в объемно-пространственной структуре города по мере роста городской застройки по вертикали. Регулярность и геометричность планировочной структуры, напротив,— результат планомерного управления и ведет к монотонной повторяемости элементов объемно-пространственной структуры города. Две противоположные линии ее формирования создают предпосылки для возникновения соответственно неупорядоченной, мозаичной архитектурной полихромии, построенной из мелких, часто контрастирующих цветовых мазков, и полихромии более целостной, состоящей из крупных цветовых пятен, находящихся в нюансных отношениях.

Древнерусский город — живописно-мозаичный в своей цветовой среде, русский город эпохи классицизма — монотонно-целостный. Различные типы объемно-пространственных структур предвосхищают различные типы цветовой среды. Русский город XVIII в., сочетающий в себе древнюю живописность и привнесенную регулярность, имел сложную и разнообразную цветовую среду. В общем, исторический город, имеющий в объемно-пространственной структуре элементы, различающиеся по степени живописности или регулярности, объединяет в своей цветовой среде фрагменты мозаичности и целостности. Насыщенные и мягкие цвета, огромный спектр контрастных и нюансных отношений делают цветовую среду такого города многообразной по структуре и динамике.

Развитие плана города по вертикальной координате упоминается в градостроительстве обычно в связи с горным рельефом или с силуэтом города, но еще не исследовано в его объемно-пространственном выражении. Правда, уже появилось понятие «вертикальная композиция города» для обозначения пространственной системы акцентов с их связями, панорам города, его силуэта [22]. Выделены два уровня вертикальной композиции: первый — вертикальная композиция отдельной доминанты (или рядового здания) и второй — вертикальная композиция города (центра, зоны, ансамбля). Для формирования вертикальной композиции го-

ста на основе ахроматической структуры-матрицы (в центре)

Увеличение массы элементов композиции связывается с уменьшением их цветовой насыщенности

Цвет увеличивает вариантность композиций, созданных на основе архитипических фигур

рода основное значение имеет рельеф участка. Совокупность вертикальных доминант и пространственно-визуальных связей между ними, образуемая ландшафтом, коммуникациями, городской тканью, образует пространственный каркас города. Построение этого каркаса основано на взаимосвязи естественных и искусственных элементов, их соразмерности, повторяемости, пластичности и динамике. Именно этот каркас задает характер и размеры пространственного цветового бассейна города, предопределяет его цветовую специфику.

Функциональная наполненность градостроительной формы

Процессы урбанизации, обусловленные социальной, производственной и многими другими сферами общественной жизни, неизбежны и необходимы, так как именно «города представляют из себя, по определению В. И. Ленина, центры экономической, политической и духовной жизни народа и являются главными двигателями прогресса» [23]. Урбанизация имеет две фазы: концентрация экономического и культурного потенциала общества в городах, где происходит кристаллизация образцов материальной и духовной деятельности, а затем освоение накопленных ценностей малыми городами и сельскими поселениями.

Развитие пространственной среды городов во многом определяется их социально-культурными функциями, которые влияют на взаимодействие районов города [24].

«Из чего состоит форма поселения? Только из инертных физических тел? Или еще и из живых организмов, действий, в которые вовлечены люди, социальной структуры, экономической системы, экологической системы, понимания пространства и его значений, способа, которым оно постигается, его дневных и сезонных ритмов, ритмов повседневного и праздничного бытия? ... Как всякое существенное явление, город врастает в множество других явлений, и совсем не просто решить, где можно

провести линию отреза ... Форма поселения — это пространственная организация человеческих действий, порождаемых ими потоков людей, предметов и информации, физических признаков окружения, которые так или иначе важны для действий людей: замкнутые пространства, поверхности, пути, «среды», предметы» [25]. В самом деле, форма поселения — это как бы овеществленная деятельность, поэтому понять процесс формирования объемно-пространственной структуры города можно лишь с учетом социально-пространственных закономерностей поведения людей. Характер объемно-пространственного освоения городской среды во многом определяется социальными и пространственными условиями деятельности населения, которые необходимо учитывать в процессе градостроительного проектирования. Доказано, что наиболее значимыми признаками, по которым можно оценить состояние человека в городской среде, являются выбираемые им интенсивность пространственного контекста и интенсивность физической нагрузки. Можно выделить микро-, мезо- и макропространства — социально-пространственные комплексы, масштаб которых определяется уровнем взаимодействия людей: персональное общение, социальный контроль, пешеходная связанность. Набор этих социально-пространственных компонентов позволяет, в частности, конструировать объемно-пространственную структуру жилой застройки [26].

Построение цветовой среды города, как видим, выдвигают не только формально-композиционные, но в основном социально-поведенческие требования, что позволяет говорить о ее социально-пространственной обусловленности. Видимо, ее структура, цветовой ряд и подвижность должны учитывать пространственные рамки и вид социальной активности населения, что находится в русле тенденции «социализации» или «очеловечивания» города как объекта проектирования, исследования и составляет важнейшую особенность современного этапа эволюции градостроительного мышления [27]. Эта сформулированная А. Гутновым тенденция принципиально важна для построения цветовой системы города. Он предлагает отказаться от зонирования городской территории по типу протекающих функциональных процессов и перейти к зонированию по интенсивности протекания (и, соответственно, пространственной концентрации) этих процессов. Это предложение как прямое следствие современного понимания градостроительных процессов делает несостоятельными попытки цветового зонирования города на основе его функционального зонирования. Их обоснование, в частности, сводилось к тому, что определенной части городской территории предписывались определенные цвета в соответствии с доминирующей функцией участка

подход укоренился в сознании специалистов и даже предлагался в качестве методической основы формирования цветовой среды крупных городов. Так, в Кишиневе, в котором были вычленены историческое ядро, жилая, общественная, производственная и рекреационная зоны, были определены цвета: для жилья — светло-желтый, для промышленности — холодный зелено-голубой, для центров деловой, политической и социальной активности — красный [28]. Разумеется, такие цветовые обобщения не способны выразить ни сложности функционального наполнения городской среды, ни присущей любому фрагменту города социальной полифункциональности, ни подвижности существующих функций.

Город, а точнее градостроительная система, справедливо рассматривается как «естественно-искусственный» объект, допускающий возможность саморазвития и управляющего воздействия со стороны общества. Такой взгляд на развитие города как системы предполагает, что и интегральные его составляющие, отражающие процесс эволюции системы, также обладают двуединством. Поэтому мы убеждены, что цветовая среда города как саморазвивающийся процесс нуждается тем не менее в профессиональном управлении.

Заметим, что сама по себе объемно-пространственная структура градостроительной формы все же еще не в состоянии полностью определить характер и ход будущего развития цветовой среды города, поскольку лишена функциональной наполненности, а следовательно, «очеловеченности».

«Для обозначения относительно устойчивой, структурно-образующей части системы, концентрирующей основные процессы жизнедеятельности городского населения, связанные с высокой интенсивностью пространственного освоения, предлагается термин КАРКАС (I). Очевидно, что, выявляя каркас, управляя его формированием, градостроитель получает возможность эффективно влиять на все остальные компоненты ГС, составляющие ее основной материальный субстрат, или ТКАНЬ (II)» [27]. «В отличие от планировочной структуры каркас означает не сами по себе внутренние взаимосвязи, свойственные объекту, а выделенную на основе этих взаимосвязей, совокупность его материально-пространственных элементов (сооружения, магистрали и т. п.). В то же время каркас охватывает не все, а лишь важнейшие элементы и связи объекта, определяющие его структурную и функциональную организацию; он характеризует верхний иерархический уровень структуры, тогда как ее нижележащие уровни находят отражение в строении ткани. Таким образом, каркас фиксирует строение ГС, с одной стороны, более предметно, материально, а с другой стороны,— более обобщенно, чем планировочная структура» [27]. Добавим, что понятие каркаса также является более содержательным по сравнению с понятием объемно-пространственной структуры. Каркас отражает не только поверхностные изменения городской

Полихромная форма как результат взаимодействия элементов различных цветов

Состояние деревянных конструкций эльзасского дома. А. Констан. Парижский университет. Фото в инфракрасных лучах. М. Руайе.

Эффект поляризации фиксирует направление нагрузок и сопротивление модели из синтетического материала разреза готического храма. Р. Пьяно

планировки и объемно-пространственного строения города, но реагирует на воздействие всей совокупности факторов, определяющих формирование системы, в том числе природно-климатических условий, внешних связей и т. д. Функционально-пространственная природа каркаса предлагает соответствующий набор стереотипов, из которых складываются все его элементы. Это «емкости» — пространства сосредоточения функциональной деятельности, «каналы» — подводящие внешние коммуникации; «распределители» — узловые участки внутренней коммуникационной сети; «шлюзы» — входы, выходы, соединенные с другими элементами».

Изложенная концепция представляет собой наиболее объективное и содержательное описание структуры и функций градостроительной формы, поэтому воспользуемся ею для обоснования стратегии и тактики развития цветовой среды города.

Предметно-пространственная среда является носителем цвета, который выражает ее качества. «Очеловеченная» объемно-пространственная структура города не существует вне полихромии, поэтому с полным правом мы можем утверждать, что цвет в городской среде — социальное явление.

Натюрморт с магнолиями.
А. Матисс. 1941

Натюрморт с устрицами.
А. Матисс. 1940

Цвет и строение формы города

Градостроительная форма, синтезирующая пластику природного ландшафта и объемы архитектурных масс, в известной мере предопределяет развитие цветовой среды города: регулярная форма тяготеет к полихромии упорядоченной, но относительно монотонной, хаотическая же форма — к неупорядоченной, но разнообразной и живописной.

На формирование цветовой среды города существенно влияют такие качества градостроительной формы, как монолитность и пространственность. Это связано с фундаментальными закономерностями взаимодействия цвета и геометрического вида объемно-пространственной формы, которые ранее исследовались автором [29, 30, 31, 32]. Монолитные формы скорее предполагают монохромию или полихромию низкой активности, формы средней расчлененности — наиболее активную полихромию, а формы значительно расчлененные, как бы растворяющиеся в пространстве, снова предполагают низкую активность полихромии, приближающуюся к монохромии *. Это — подтверждение аксиомы «цвет — свойство формы», которая лежит в основе нашей концепции. Целостная монолитная форма обладает цветовым единством. Рас-

* Под активностью полихромии понимается величина контраста между отдельными цветами по цветовому тону, светлоте и насыщенности и одновременно контраста очертаний цветовых пятен (графов) и структурных членений формы.

члененная форма мыслится как сумма отдельных монолитных форм, каждая из которых имеет индивидуальную цветовую характеристику. Форма с высокой степенью расчленения, составленная из огромного множества мельчайших монолитных форм, имеющих собственный цвет, выглядит обобщенной по колориту, как бы стремится к монохромии. В формах средней расчлененности, которые занимают промежуточное положение между монолитными и расчлененными и представляют наиболее распространенный тип форм, получает развитие полихромия средней и высокой степеней активности.

Названная закономерность действует в материально-пространственном окружении до вмешательства человека, которому свойственно соблюдать некий баланс пластических и колористических средств: богатая пластика как бы снимает активное цветовое вмешательство и делает его актуальным при скупой пластической разработке. Рассматривая форму в определенных пространственных, природно-климатических и социально-культурных условиях, создающих целостный контекст, можно убедиться, что ее полихромия, подчиняясь изложенной выше закономерности, затем начинает испытывать воздействие этого контекста и находит в соответствии с ним свое конкретное выражение, поэтому данная закономерность не может выглядеть всегда очевидной в градостроительной форме, не может выразиться в ней «в чистом виде».

Остановимся на важнейшей особенности архитектурной полихромии, лежащей в основе цветовой среды города. Полихромия изначально взаимодействует с архитектурным пространством, которое объединяет представления о перцептивном (воспринимаемом) и концептуальном (представляемом) пространствах. Колебание электромагнитных волн, заложенное в реальном пространстве, существующем независимо от человека, становится объектом восприятия и расценивается человеком как цепь цветовых сигналов в перцептивном пространстве. Одновременно концептуальное пространство связано с неконкретным, отвлеченным цветом. Двум типам пространств соответствуют два представления о цвете, что говорит о тесной взаимосвязи категорий пространства и полихромии, которая подтверждается тем, что в нашем сознании формируется образ целостного цветопространства.

Рассмотрим подробнее диапазон взаимодействия полихромии и структурно-морфологической основы архитектурной формы. На одном из полюсов — взаимодействие на основе принципа «сочетание по аналогии», а на другом — взаимодействие на основе принципа «сочетание на противопоставлении», т. е. нюанс и контраст. «Приемы цветового решения, основанные на принципе единства структуры и цвета сооружения (принцип аналогии, нюанса — А. Е.) направлены на выявление тектоники и масштабности архитектурной формы» [33]. Трудно не согласиться с этим тезисом, он вполне правомерен, но не отражает диапазона взаимодействия структуры формы и цвета, так как представляет лишь один полюс рассматриваемого диапазона. Однако существует и другой полюс — сочетание на

стоятельность полихромии по отношению к геометрии архитектурной формы позволяет развивать в этой форме пространственность, динамику, решать различные композиционные задачи. Принцип контраста полихромии позволяет преодолевать жесткую статику структурных членений объекта, сообщать ему зрительную динамику. В этом случае архитектура живо воспринимает влияние полихромии природного окружения, социально-культурных процессов, в том числе — тенденций цветовой культуры, т. е. оперативно реагирует на изменение контекста. Такого рода цветографическую систему, обладающую опережающим взаимодействием с окружением нежели мало подвижная геометрия архитектурной формы, во многих странах стали называть «архиграфией».

Цвет конкретных объектов находится, как правило, между двумя названными полюсами, между контрастом и нюансом полихромии и геометрического вида архитектурной формы.

Вот как представляется принцип «сочетания по аналогии», реализуемый на уровне отдельного здания и комплекса зданий. «Цветовой строй, так же как пропорциональный, ритмический и масштабный, должен быть подчинен общему композиционному строю — объемно-пространственной структуре, в которой отражаются объективные закономерности жизненных, социальных процессов, природных и конструктивно-технических требований ... Наиболее существенные художественные достоинства архитектурной формы достигаются, как известно, за счет правдивого отражения ее функциональной и конструктивной сущности. В силу этого композиция цвета косвенно зависима от правильного художественного истолкования конструкции здания ...

В композиции цвета архитектурного комплекса следует прежде всего разделять здания различного назначения, добиваясь ясных цветовых характеристик, соответствующих сущности типологического контраста ... Главным объектом внимания при решении цвета большой группы зданий (будь то различные по назначению или однотипные) должны быть условия, вытекающие из

конкретной объемно-планировочной ситуации. То есть изменения цвета должны подчеркивать композиционный смысл сочетания объемов зданий, ритмические закономерности взаимного их расположения, масштабные сопоставления» [34].

Пафос использования цвета заключается здесь или в выявлении того, что недостаточно выявлено в архитектурной форме другими средствами, или в механическом усилении некоторых качеств объемно-пространственной формы. Цвет

Композиция. Л. Мохольнадь. 1924

Карнавальные фигуры. Х. Миро. 1949

Движение I. В. Кандинский. 1935

мыслится здесь второстепенным средством архитектуры, подчеркивающим композиционный замысел, созревший без цвета. Поэтому принцип сочетания по аналогии предполагает скорее тавтологическое использование цвета, отвергая его в качестве важного композиционного средства в создании художественной архитектурной формы.

Теперь раскроем принцип сочетания на контрасте, который известен с древнейших времен. Цветной рисунок, контрастирующий с тектоническим строем

Проун 12Е. Э. Лисицкий. Около 1920

Композиция. А. Родченко. 1917

поверхности, мы находим в керамике Испании и Средней Азии, в мозаичных мраморных соборах Италии, в витражах готических храмов.

В XVII в. на Руси побеленные храмы часто покрывались растительным орнаментом, переходившим с плоскостей стен на профилированные детали. Иногда фасады расписывались «под бриллиантовый руст», что провоцировало ощущение ирреальности архитектурной формы. Особое развитие этот принцип получил в начале XX в. «Материальные предпосылки цвета иные, нежели формы. Цвет подчиняется другим законам и может звучать своей особой темой — не обязательно параллельно с формой, а пересекаясь с ней, отдаляясь от нее, внося диссонанс и, в конце концов, снова объединяясь. Тем самым отношения между цветом и формой расширяются и обогащаются» [35].

Принцип сочетания на контрасте предполагает скорее контрапунктическую, энергичную, преобразовательную функцию цвета, вступающего в спор с геометрией формы. Видимо, в этом случае и происходит реакция синтеза двух самостоятельных сил, в результате которой рождается цветоформа как явление нового художественного качества. Здесь очевидна композиционная роль цвета в процессе архитектурного формообразования.

Этот принцип успешно реализуется и в других видах искусств. Композитор И. Стравинский считал, например, что хореография должна обладать своей собственной формой, не зависящей от музыкальной, хотя и соразмеряемой с ее строением: хореографические конструкции должны строиться на различных соответствиях, а не простом удваивании музыкальной темы. По Стравинскому, музыку следует воспринимать не параллельно со зрительным рядом, но одновременно и независимо от него. Стравинский упрекал одного из исполнителей своего балета в прямолинейности взаимосвязи музыки с танцем, в результате чего танец сводился к ритмическому дублированию музыки, становился ее имитацией, терял свои собственные художественные достоинства.

К аналогичным выводам пришли теоретики цветомузыки. Ими обосновано мнение, что линия цвета не должна дублировать линию звука. Вариантность соотнесения цвета и звука продемонстрировал композитор А. Скрябин. В «Прометее» он стремился к параллелизму, усиливающему звуковое впечатление световым, а в последней симфонии пришел к контрапункту, когда «свет идет своей мелодией, а звук — своей».

Эта же тенденция превалирует в современном формообразовании, что вызвало к жизни явление суперграфики. Термин «суперграфика» около двадцати лет тому назад ввел американский архитектор Ч. Мур. [36]. Основной признак суперграфики — активность взаимодействия с формой, обусловленная самостоятельностью цветографики относительно структурно-морфологической основы архитектурной формы. Суперграфика динамично изменяет характер формы, которая по-новому организует пространство, придает ему и новое смысловое содержание. Суперграфика утверждается как художественное средство не зрительным разрушением реальной геометрии форм, а созданием на их основе новой композиционной целостности. Поэтому суперграфика может вступить в конфликт с отдельными элементами целого: визуальное разрушение отдельного здания оправдано зрительным преобразованием объекта, не только более крупного, но и гораздо более емкого по художественному содержанию — комплекса зданий, фрагмента города.

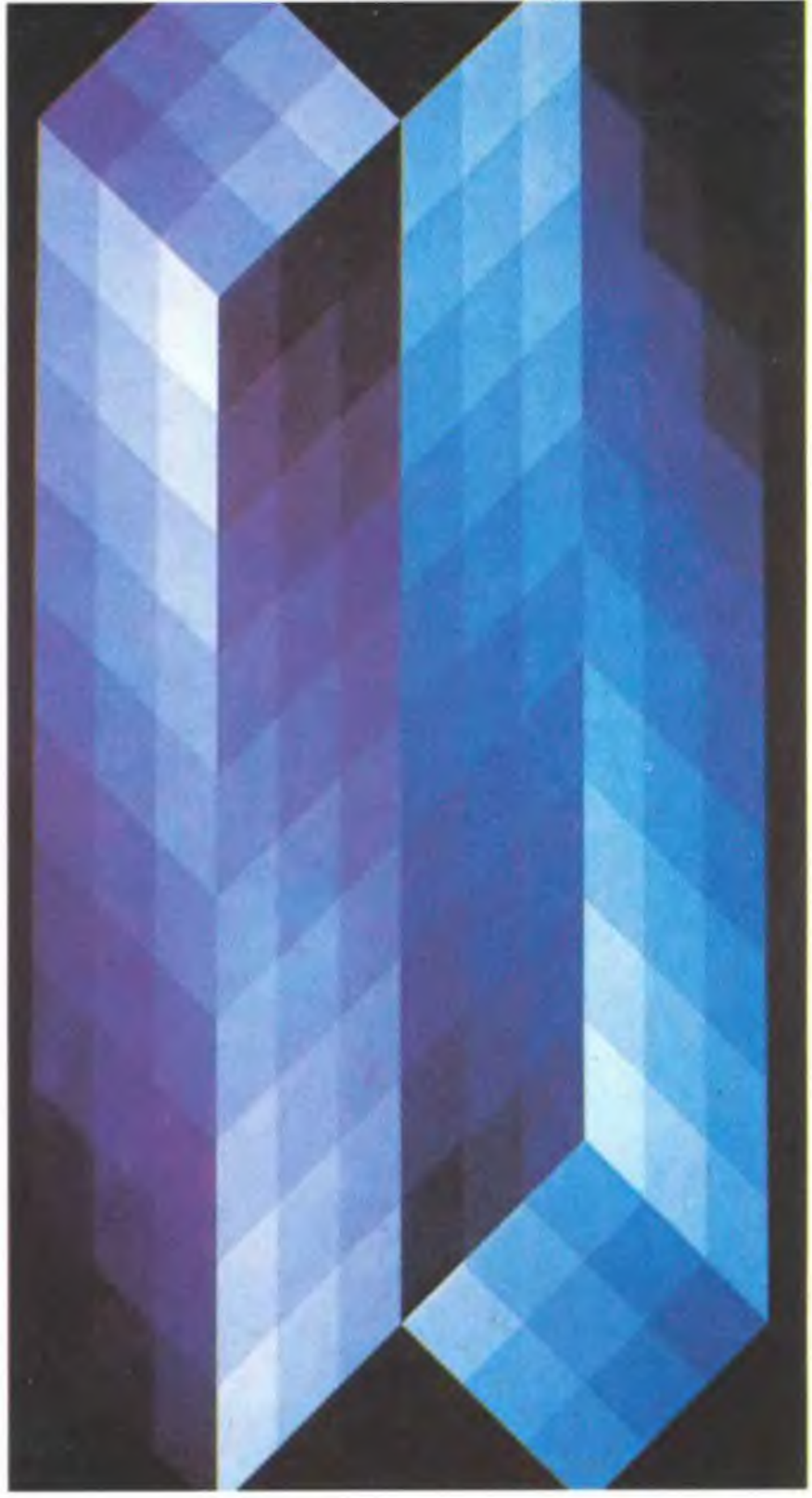
В 70-е годы выявился и был продемонстрирован спектр возможностей суперграфики как метода конструирования визуального пространства города *. В эпоху массового индустриального строительства суперграфика способна решать задачи создания целостной цветовой среды новых районов за счет их

* Французский 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. Напомним, что Ля Гранд Борн [37], Ля Ноэ в городке Шантелу ле Винь [38] и жилой район Нантерр в Париже, известный как «Стержни Дефанса», являются примерами влияния суперграфики на архитектурную полихромию.

ную, смысловую и эстетическую целостность *.

Суперграфика скорее всего была подсказана человечеству природой. Некоторые принципы окраски живых организмов могут быть использованы при создании искусственной цветовой среды или при внесении искусственных цветовых сочетаний в природное окружение. Проектировщик может черпать в природе, в том числе в биологии, материал, проверенный миллионами лет эволюционного развития. Маскировка животных использует расчленяющую окраску. Тело животного покрыто контрастным рисунком, который привлекает внимание и одновременно мешает его опознать. Действенность расчленяющей окраски значительно повышается, если она структурно и по цвету совпадает с полихромией природного фона. Природа предлагает остроумные приемы оптической нейтрализации объема, которые могут быть использованы в дизайне и архитектуре. Прием окраски животных в контрастные цвета широко применяется на транспорте. Окраску типа «зебры» давно используют для шлагбаумов, переходов, ограждений [39].

Праздничному оформлению городов нашей страны в послереволюционные годы присущи черты, близкие суперграфике. Художники стремились создать новый облик города, противопоставив его существующему. Это была сознательная творческая установка: отделить новое, революционное, праздничное оформление от старой «буржуазной» застройки города. От художника требовалось визуально разрушить архитектурный массив, противопоставить ему иную художественно-оформительскую структуру *.

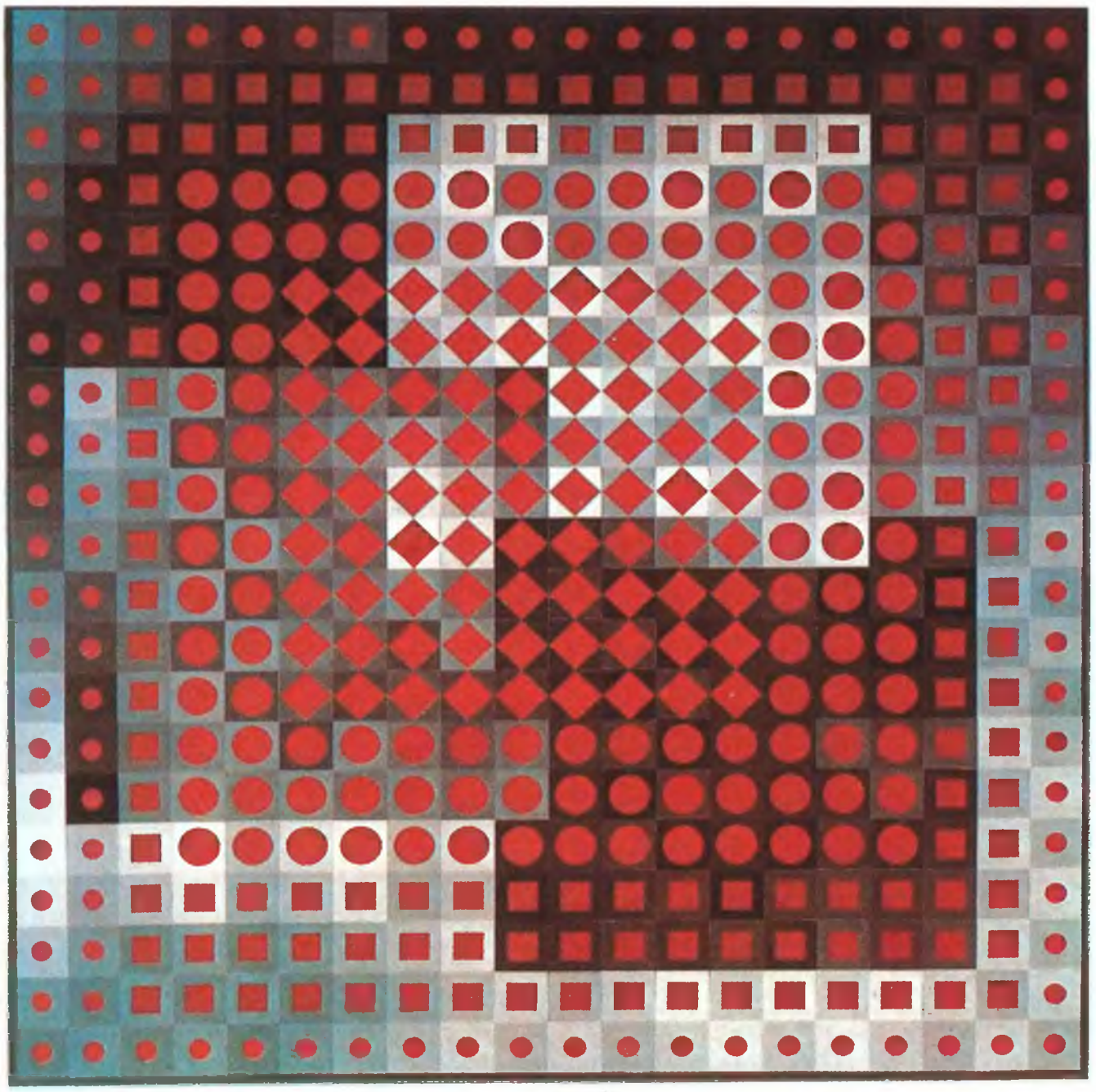


Эта задача требовала цветографических экспериментов в советской архитектуре 20-х годов. Развитие цветографики шло навстречу развитию архитектуры и монументальной живописи. Позднее, в середине XX в., активизация цветографических средств и даже их автономия стали результатом резкого увеличения массового выпуска промышленных изделий, массового домостроения, радикально изменивших стилистику всей предметно-пространственной среды [40].

В XX в. суперграфика обязана своим становлением различным творческим

* Принято считать, что вершина применения цвета отмечена лишь конструктивно-тектонической трактовкой полихромии, а ее декоративность, противоречащая структурности, говорит об упадке. Однако декоративность полихромии демонстрирует высокую степень самостоятельности цвета относительно геометрии формы и поэтому предполагает более плодотворный синтез цвета и формы. Декоративность является закономерной ступенью развития полихромии, фиксирующей возрастание ее активности. Эти качества полихромии, зародившиеся в уникальных архитектурных произведениях, впоследствии становятся достоянием массовой архитектуры.

* Вспомним деконструктивное оформление Н. Альтманом постамента Александровской колонны в Петрограде (1918 г.), супрематические «орнаменты» К. Малевича на специально побеленных кирпичных домах Витебска (1920 г.), проекты В. Кринского и др.



Композиция. В. Вазарели. 1968

Композиция. В. Вазарели. 1964

Фуга в красном. Фрагмент. П. Клее. 1921

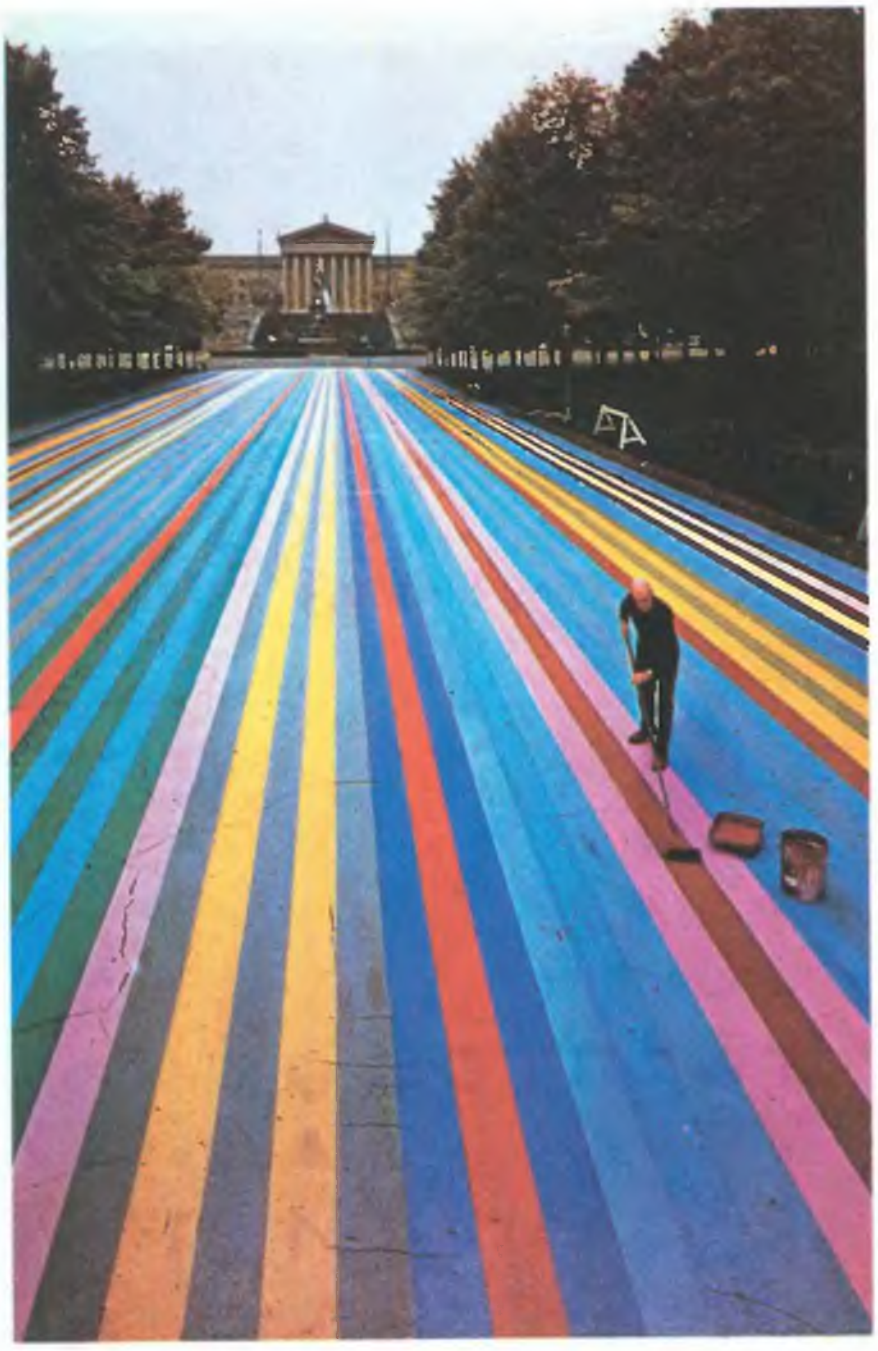
направлениям в живописи, дизайне, архитектуре. С одной стороны — жестко геометрическая тенденция — группа «Де Стиль» — К. Малевич, Б. Таут, Я. Чернихов, с другой — абстрактно-лирическая, зародившаяся у пуантеллистов, подхваченная футуристами, нашедшая выражение в творчестве А. Гауди, В. Кандинского, П. Клее, Г. Арпа. Эти тенденции подготовили почву для зарождения и развития оптического искусства (оп-арта) — В. Вазарели, Б. Райли, «группа N» [41] и кинетического искусства — Д. Р. Сото [42], которые явились предтечей современной суперграфики. Художественно-формальные приемы оптико-кинетического движения обладали богатыми ресурсами. Суперграфика легко реализовала их в дизайне и архитектуре, что объясняется неизобразительностью и пространственным структурированием на основе модульности, присущим этим сферам творчества, создающим предметно-пространственную среду [43].

Объемно-пространственные формы различных уровней — здание, комплекс

зданий, город в целом — предполагают различную меру самостоятельности полихромии. Эта мера может быть достаточно большой у полихромии здания, меньшей — у полихромии комплекса, и еще меньшей у полихромии города. Такова закономерность, ибо даже если город состоит только из зданий с активной деструктивной полихромией, его многоцветие все же будет соответствовать объемно-пространственной структуре, поскольку многоцветие своим появлением, концентрацией, оживленностью объективно указывает на место социально-пространственной активности.

Полихромия градостроительной формы также может находиться в некотором диапазоне значений по своей активности, однако ее диапазон значительно у́же, чем диапазон полихромии отдельного здания. Если все-таки говорить о некотором противоречии, а точнее, о несовпадении полихромии города и его структуры, то это связано с большей динамикой полихромии по сравнению с динамикой структуры. Это несовпадение цветовых и объемно-пространственных тем всегда сопровождает жизнь района или города и сможет исчезнуть разве лишь при превращении фрагмента города в статический музейный экспонат, в котором нет этого несовпадения, поскольку отсутствие реальной жизни лишает его стимулов эволюции. Полное противоречие полихромии структуре градостроительной формы — также явление весьма редкое и может возникнуть лишь на непродолжительное время, например, в случае камуфлирования в военных целях или для создания игровой праздничной атмосферы.

Вспомним грандиозные работы по камуфлированию центра Москвы с целью дезориентации воздушных налетов во время Великой Отечественной войны. Московский Кремль как наиболее вероятный объект бомбардировок был значительно разрушен с помощью контрастных по тону цветов и графически воспроизведен на одной из площадей города.



Арт-парк. Дж. Дэвис. Нью-Йорк

Цветовое решение транспортного перекрестка. Х. Фрилинг. Прин. ФРГ

Французский колорист М. Альбер-Ванель обратил внимание на взаимосвязь полихромии, структурных характеристик города и типа городской жизни. Чтобы понять эту взаимосвязь, необходимо почувствовать среду города, узнать, как он «принимает» человека. Подавляет ли он своими бесконечными улицами, где все предусмотрено только для нужд транспортного движения, ведет ли вдоль берега реки к своим главным сооружениям, или, наконец, окружает праздником и дает возможность насладиться оживлением его небольших улиц [44].

В качестве примера современного города, производящего на жителя угнетающее впечатление, приводится Нью-Йорк, облик которого принесен в жертву производству, торговле, намерениям предпринимателей. Большинство улиц-артерий пересекается под прямым углом и различается лишь номерами. Жесткой структуре города соответствует строгость и казенный характер внешнего вида зданий. Город почти лишен цвета, доминирует ахроматика небоскребов. Редкие цветовые пятна возникают лишь в роли стереотипного символа, обусловленного нормативными требованиями: желтый цвет такси, сигналы уличного движения.

В планах исторических городов уличная сеть обычно учитывает характер природного ландшафта, предназначенного для демонстрации архитектурных достопримечательностей города: направления радиусов-магистралей постоянно напоминают, к чему следует стремиться. Города такого типа — Париж или Рим. Для них характерны очень мягкие неяркие тона, не противоречащие скромным, сдержанным цветам старинных крыш, бронзы, камня. Оживление вносит яркая полихромия торговых палаток, автомобилей, еще более подчеркивающая цветовую сдержанность окружения.

В качестве третьего типа поселения приводится небольшой итальянский или французский городок. Здесь также можно наблюдать соответствие между живописным характером его структуры и богатством полихромии. План городка напоминает лабиринт, его улицы берут начало от старинных пешеходных дорог. Красочность такого типа города возникает от разнообразной расцветки домиков. Жители мало озабочены соображениями хорошего вкуса, они, не задумываясь, окрашивают свои дома в любой цвет, даже в фиолетовый. Взгляду жителя здесь не навязываются те или иные памятники, перед ним может открываться панорама полевых работ, портовые сооружения — его родная стихия.

Жилой район Нантерр. Колористы Ф. Риети, Калиш. Париж

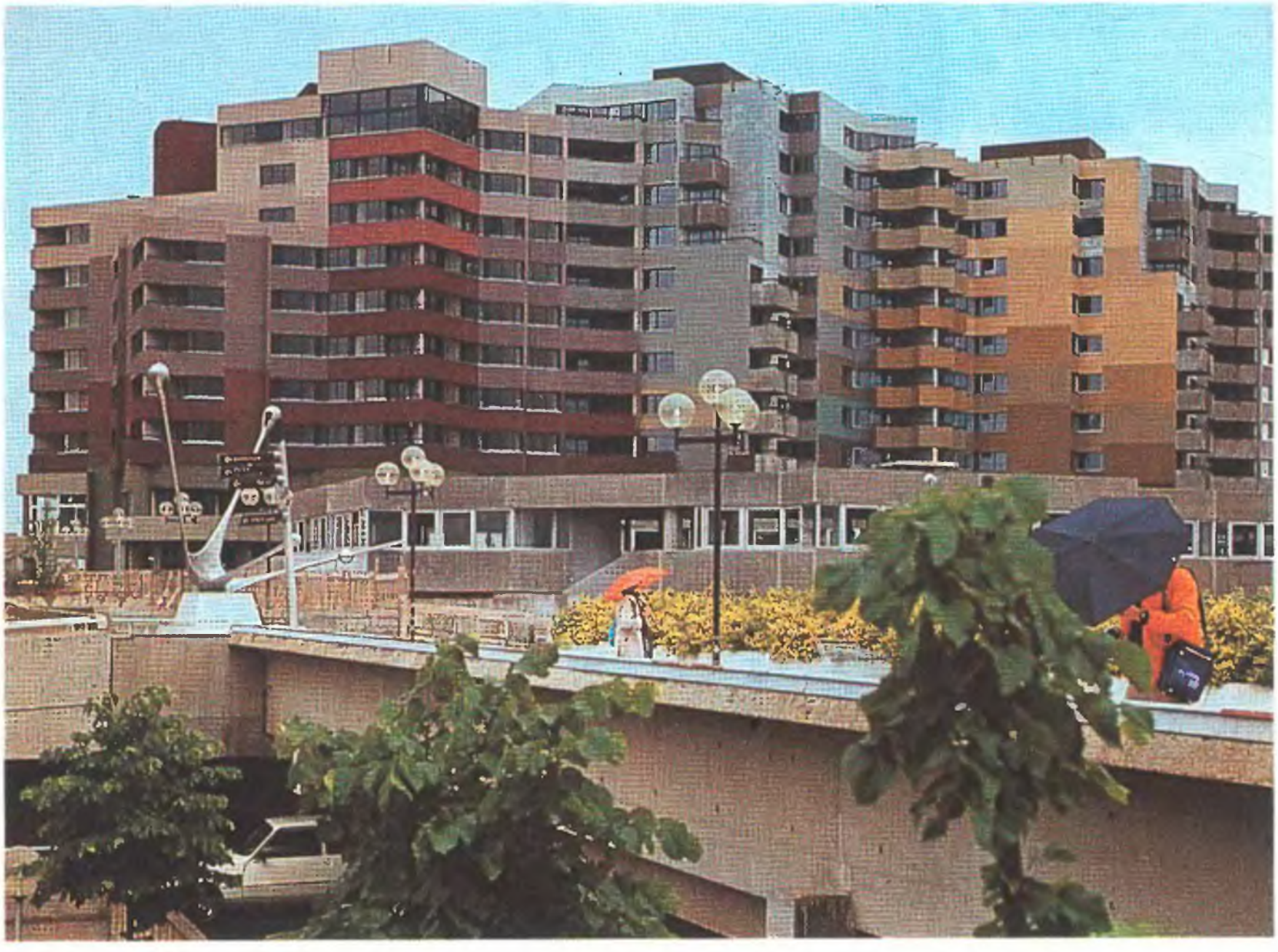
Группа жилых домов. Эври. Франция

Структура города, опирающаяся на природное окружение и приближенная к человеку, несет несравненно большие возможности развития полихромии, чем жестко механистическая структура. Но это еще не означает, что между структурой города и системой его колористики существует строгая взаимосвязь. Видимо, для определения закономерности необходимо исследовать множество городов. Причем достаточно сложно выявить взаимодействие структуры и полихромии, освобожденное от влияния природного окружения, социально-функциональных процессов и других факторов, которые в какой-то степени уже воплощены в этой структуре.

Цветовая среда Петербурга конца XIX — начала XX в. более активна в сравнении с цветовой средой Парижа. Это, казалось бы, противоречит приведенным наблюдениям, ведь планировки Петербурга и Парижа очень сходны по степени соответствия природному ландшафту и имеют близкую степень регулярности и живописности. Описания же этих городов говорят о различном построении и хроматическом качестве их цветовой среды.

Петербург: «Лишь здесь, меж громадин, остались петровские домики; вон бревенчатый домик; вон — домик зеленый; вот — синий, одноэтажный, с ярко-красною вывеской «Столовая». Точно такие вот домики раскидались здесь в стародавние времена» [45]. И далее: «... за Невой, простиралась и набережная, над коробками желтых, серых, коричнево-красных домов, над колоннами серых и коричневато-красных дворцов, рококо и барокко, поднимались темные стены громадного, рукотворного храма, заостренного в мир луны золотым своим куполом — со стен каменной, черно-серой, цилиндрической и приподнятой формою, обставленной колоннадой: Исакий ...» [45].

А теперь Париж: «Единственными цветами, которыми разрешает пользоваться префектура, являются неярко-белый или серый цвет камня, а также серый цвет, приближающийся по светлоте к голубизне неба. В Париже господствуют цвета очень рассчитанные, прове-



ренные, контролируемые, которые могут служить образцом элегантности, рационализма, составляющих сущность французской традиции. Отказавшись от излишеств и иррациональности бесконтрольного применения цвета, Париж, особенно в XIX в., делает упор на цвет белого камня, превращающегося со временем в темно-серый и темный цвет цинковых и шиферных крыш. Таким образом, вся игра цветов в Париже сводится к этому контрасту серовато-белых фасадов, отделяемых от голубовато-серого неба почти черными крышами. В этой приглушенной, очень интеллектуальной гармонии только на уровне улицы можно уловить какие-то всплески фантазии, какие-то вольности в цвете листвы, деревьев, растений на клумбах и особенно в оформлении витрин магазинов» [46].

Цветовая среда Петербурга богаче и эмоциональнее цветовой среды Парижа, более сдержанной и утонченной. В чем же причина цветового различия этих двух структурно схожих городов?

Для объяснения сравним Петербург с Москвой той же эпохи. «Закат солнца в Москве. Солнце сплавляет Москву в одно целое, в котором безумный трубный звук заставляет вибрировать всю внутренность, всю душу, но нет, не это красноватое единство в самый красивый час. Это лишь последний аккорд симфонии, который доводит каждую краску до наибольшей жизненности, который заставляет всю Москву звучать как фортиссимо колоссального оркестра. Розовые, лиловые, желтые, белые, синие, фисташково-зеленые, огненно-красные тона домов и церквей, из которых каждая — сама песня. Бешено-зеленая трава, глухо ворчащие деревья, или поющие тысячью голосов снега, или аллегретто голых ветвей, красное жесткое кольцо кремлевских стен, и над ними, возвышаясь над всем, как крик торжества, как самозабвенная аллилуйя — белая, длинная, изящная черта колокольни Ивана Великого, и на его высокой, напряженно вытянутой к небу шее золотая голова купола является как бы московским солнцем среди золотых и пестрых звезд других куполов» [47].

Жилой район Троещина. Киев. Художник В. Прядка, В. Пасивенко

Жилой дом в Сургуте. Колорист В. Захаров

Жилой район Троещина. Фрагмент

Итак, традиционная московская полихромия гораздо активнее петербургской, что соответствует более сложному, живописному плану Москвы. Эта полихромия — порождение русской цветовой культуры — видимо, способна существовать только в атмосфере истинно русского города с его непредсказуемым структурно-пластическим строением. Полихромия Петербурга, как проявление той же русской культуры, выглядит более сдержанной по палитре и более организованной, что с очевидностью подтверждает влияние на нее городского плана. Но его относительная в сравнении с Москвой регулярность была не в состоянии устранить мощное влияние этой культуры, которая лишь трансформировалась в городской среде, сохранив свои особенности. В Париже не существовало такого процесса, город был изначально монохромен.

Попытаемся показать обратную связь между полихромией города и его структурой. Так, Мадрид, имевший тенденцию к монохромии в период франкизма, постепенно приобретал в это вре-

мя регулярную планировочную структуру. Напротив, Лондон, стремящийся к развитой полихромии, утрачивает былую структурную сдержанность и приобретает более оживленный облик [44]. «Поскольку каждый хозяин красит свой фасад и наличники как ему вздумается, уличная застройка (Лондона — А. Е.) подчас напоминает глухой забор из вертикально сбитых разноцветных досок» [48]. Доказательство этой обратной связи является еще одной задачей теоретической колористики.

Предположение М. Альбера-Ванеля о том, что именно противоречие между планом города и современной полихромией говорит о динамике развития визуальной среды, вполне согласуется с нашей гипотезой о некотором несовпадении полихромии и структуры города, позволяющем цвету полноправно заявить о себе как об истинно композиционном средстве градостроительной формы.

Восприятие градостроительной формы

Совершенная градостроительная форма требует ясности, с которой город воспринимается и узнается, и легкости, с которой элементы формы можно связать с определенными местами и событиями в пространстве и времени, а представление об этих связях могут быть соотнесены с внепространственными ценностями и представлениями. Речь идет об отражении в нашем сознании градостроительной формы, в результате которого возникает определенный образ города.

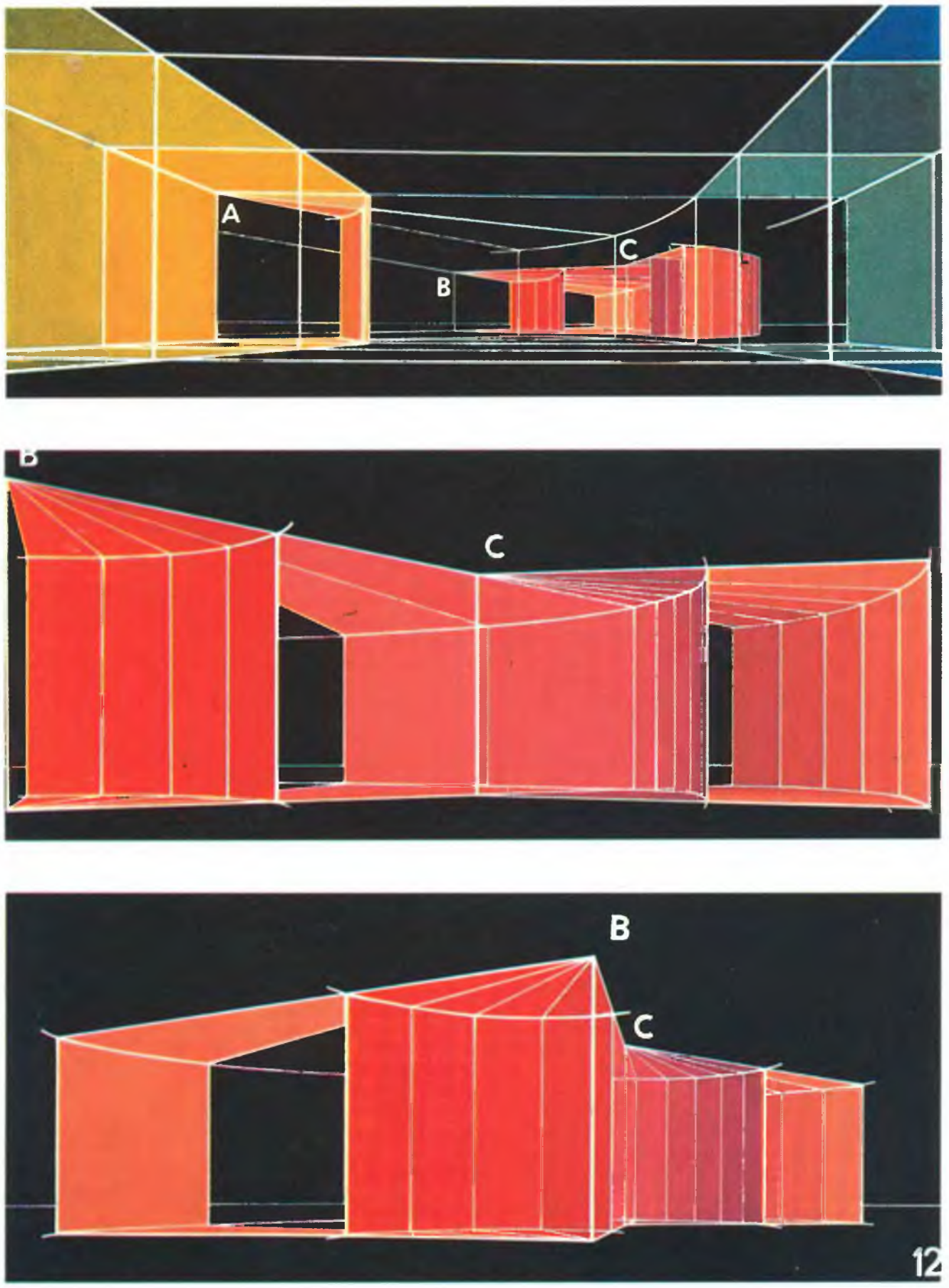
Восприятие включает творческий отбор впечатлений, установление ассоциативных связей, т. е. подключение прошлого опыта. Поэтому результат восприятия зависит от социально-культурных причин и личных качеств наблюдателя, но прежде всего он определяется качествами объекта восприятия. Осмысленность одного и того же места города разными людьми будет различной, но имеющей общую основу благодаря общности некоторых качеств материального мира и общности норм определенной культуры. Отдельные пространственные ячейки города, как и события, обладают определенным смыслом, поэтому связь какого-либо действия с конкретным местом создает качественно новое впечатление от него, отождествляемое с образом города.

Градостроительная форма не имеет смысла вне человеческой деятельности, поэтому при восприятии ее необходим подход, называемый средовым. С позиций этого подхода восприятие градостроительной формы может быть рассмотрено одновременно в двух аспектах, формальном и содержательном. В этих же аспектах, видимо, следует рассматривать и цвет как интегральный элемент формы.

Проблема восприятия архитектурно-пространственной среды города привлекла внимание искусствоведов еще на рубеже XX в. Речь шла о восприятии архитектурной формы не самой по себе, а в окружении других форм — природных или искусственных: форма производит то или иное впечатление лишь по

Восприятие пространственного цветового поля. Э. Климов
Зрительный кадр формируется расположением блоков цветового поля в зависимости от траектории движения

Схема пространственного цветового зонирования участка, восприятие которого обусловлено заданной траекторией движения



отношению к чему-то, что существует некая внутренняя связь и зависимость между характером зданий и окружающей средой. Художественное произведение всегда задумывается как часть большого, как часть некоторой ситуации [49]. Эта точка зрения как бы предполагала существование целостной цветовой среды, состоящей из множества цветовых элементов, объединенных структурно и содержательно.

Позднее во ВХУТЕМАСе, ИНХУКе и Баухаузе также ставилась проблема восприятия архитектурной формы. Н. Докучаев, работавший совместно с Н. Ладовским во ВУТЕМАСе, писал: «Для того чтобы избежать утомления нашего глаза и тем не понижать модуса воздействия объекта на нас, с другой стороны — для придачи получаемому впечатлению, а следовательно, и воздействию от объекта определенной возбудимости,— необходимо эти объекты, эти явления организовывать в четко воспринимаемую систему, придавая ей то или иное формальное качество» [50]. В программе ИНХУКа, составленной В. Кандинским, ставилась задача выяснить, «каково действие на психику архитектуры в ее объемно-пространственной форме». В учебных мастерских Баухауза с особым интересом изучалось эмоционально-эстетическое воздействие формы. Преподаватель Баухауза Л. Мо-

холь-Надь, новатор в области эстетического освоения формы, особое внимание обращал на форму пространства: «... мы должны говорить об оформлении пространства, а не об оформлении строительных материалов ...» [51].

Восприятие образа городской среды есть результат взаимодействия между зрителем и его окружением, поэтому у каждого зрителя возникает свой образ города. В сумме они являются основой «общественных образцов», существующих в сознании большей части жителей. К. Линч разделяет градостроительную форму на типы ясно воспринимаемых элементов, совокупность которых в различных комбинациях создает комплексный образ города или городского района. Таких типов элементов он выделяет пять: дороги, края или границы, районы, узлы и ориентиры. Все эти элементы существуют во взаимосвязи, накладываются. Анализ городской среды предполагает дифференциацию реального участка на типы элементов с их последующей интеграцией в целостный образ [52]. Классификация Линча представляет собой эффективный инструмент для анализа структуры цветовой среды, степени соответствия этой структуры градостроительной форме.

Прослеживая эволюцию отношения к восприятию архитектурной формы и городской среды, Е. Беляева обратила особое внимание на восприятие в движении [53]. Она отмечает, что для восприятия архитектурного окружения в движении (пешеходном и транспортном) большое значение в последовательности видовых кадров имеют расположение точек зрения на трассе ее конфигурации, расстояние между формирующей ее застройкой и зрителем, способ самой застройки. Несомненно важным фактором, организующим восприятие архитектурного окружения в движении, является характер ее полихромии. Очевидно, что результаты восприятия конкретной застройки могут оказаться совершенно различными, если оставить неизменными все условия наблюдения, выделенные Е. Беляевой, и менять лишь полихромию застройки. Можно предположить, насколько непохожими будут оказываться зрительные впечатления при восприятии в движении городской среды, неизменно меняющейся по цвету.

Качественно новый шаг в исследовании восприятия городской среды в движении сделал Э. Климов. Рассматривая процесс восприятия не как дискретный, а как непрерывный, он ввел понятие мобильной видовой точки и кинетического кадра, которые позволили получить кинематическую модель восприятия городской среды, реализуемую путем киносъемки или видеозаписи. Э. Климов разработал графический метод выявления динамики развития перцептуального пространства до его архитектурно-проектного освоения (с учетом предположительной трассы движения). Метод основан на построении трехмерной векторной координатной сетки, кодирующей пространство и отражающей визуальные связи наблюдателя и контрольных точек пространства. Главной осью сетки является трасса движения мобильной видовой точки, заключающая в себе четвертое измерение — время. Сетка визуальных связей позволяет определить направление и величину воспринимаемого смещения (двигательный параллакс)

любой точки пространства в зависимости от перемены направления движения и взора наблюдателя, участки «сжатого» или «растянутого» во времени пространства, неподвижные точки и т. д. [54].

Восприятие градостроительной формы в движении и кинематическая модель восприятия наиболее адекватно отражают пространственно сложную, динамично развивающуюся градостроительную форму, пронизанную деятельностью человека. При цветовом зонировании городской среды метод определяет подход к ней как к системе с фиксированными параметрами ее цветовых элементов, что позволяет учесть динамику развития пространственного цветового поля во времени.

Актуальной задачей архитекторов является освоение технических средств, способных обеспечить проектирование городского ландшафта в динамике его восприятия.

Цветовая культура

Проявления и границы цветовой культуры

«Мы считаем себя образованными, но что касается цвета, мы чрезвычайно примитивны. Не должно ли стать для каждого сознательное использование цвета и эстетическое наслаждение цветом частью личной культуры?» [55].

Многозначная роль цвета в общественной жизни и опыте каждого человека позволяет специально выделить и рассмотреть цветовой феномен, уходящий корнями в психофизиологию восприятия, опирающийся на теоретический базис, включающий теорию цветовой гармонии, систематизацию и стандартизацию цветовых множеств, смешение цветов и др., раскрывается в различных аспектах духовной и материальной жизни. Этот феномен характеризуется системой устоявшихся и ассоциативно возникающих смысловых значений. Он имеет объективную обусловленность, но открыт для развития со стороны каждого индивида, что позволяет ему динамично развиваться в русле общественной культуры. Этот феномен, несущий смысловую, эмоциональную и эстетическую информацию, мы рассматриваем как цветовую культуру. Она возникла и бытует в гуще социально-пространственных процессов, специфически выражая духовное состояние и уровень материально-пространственной среды общества, различных групп людей и отдельных индивидов. Можно сказать, что цветовая культура является неотъемлемым элементом жизни общества, проявляющимся в различных ее ипостасях. Все эти проявления цветовой культуры обнаруживаются в городе, как своеобразной модели общества, в городской среде [56, 57, 58].

В рамках различных культур развивались ассоциации цветов с предметами, явлениями и понятиями, что приводило к кристаллизации систем цветовых символов, далеко выходивших за временные рамки одного поколения. Человек постигал цвет на основе своего жизненного опыта: связи с природой, материальным окружением, бытом и одновременно опирался на цветовую символику — коллективный опыт предшествующих поколений. Например, красный цвет выражал любовь, радость, надвигающуюся опасность, синий — ассоциировался с представлениями о дали, с понятием знания, мудрости. С одними и теми же цветами связывались целые комплексы различных понятий. Жизнь постоянно корректировала цветовую символику. Подтверждением этого являются постоянно меняющиеся цветовые предпочтения, которые реализовались в архитектуре и окружающей человека предметно-пространственной среде.

Для описания цветовой культуры выделим ее пространственные и временные границы, факторы, влияющие на ее зарождение и распространение, а также взаимодействие ее продуктов *.

Границы цветовой культуры фиксируют эпоху и географический ареал, в котором она существует. Здесь располагаются ее региональные центры, проявляются их взаимовлияния, возникают и разрушаются цветовые каноны, вызре-

* Ефимов А. В., Бобович А. Р., Виленкин Е. В., Гусаков В. И., Лукшин И. П., Плужникова Г. Н. Формирование колористической среды Ярославля (предпроектные исследования).— М.: ЦНИИТИА, 1982.

вают цветовые традиции, которые затем распространяются за пределы ареала. Факторы, влияющие на формирование и распространение цветовой культуры, можно разделить на природно-климатические, психологические и историко-культурные. К элементам цветовой культуры относятся проявления цвета в объектах материального мира, воплощающих цветовую символику и философские представления о цвете, выражающих цветопредпочтения — внутреннюю движущую силу цветовой культуры. Взаимодействие элементов цветовой культуры приводит к доминированию одних областей ее проявления над другими. Наивысшие цветовые достижения возникали то в прикладном искусстве, то в живописи, то в архитектуре и градостроительстве. Взаимодействие элементов осуществляло перетекание локальных достижений из одних областей в другие, интегрировало эти достижения в общем потоке цветовой культуры.

Можно предположить, что феномен цветовой культуры развивается благодаря возникновению и распаду цветового канона. Изменения цветового канона сосредоточиваются вдоль векторов цветовой культуры, ведущих из ее очагов, обусловленных исторически, социально, культурно и географически, на периферию и далее к центрам других культур *. Канон зарождается в искусстве и переносится под воздействием свободных ассоциаций в повседневную жизнь. Так возникает цветовая традиция с активным ядром — цветовым каноном. Параллельно идет процесс деканонизации за счет появления новых ассоциаций в зависимости от изменения социально-культурной ситуации. Разрушение канона ведет к разрушению одной цветовой традиции и возникновению другой.

Состояние и уровень цветовой культуры характеризуются системой цветовых традиций, их специфическими чертами, 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, поскольку именно он позволяет достаточно полно развить цветовую символику, ассоциативное цветовое мышление, формировать тенденции цветопредпочтений. Не случайно цветовая символическая система восточно-христианского искусства звучала как тонко настроенный инструмент [59]. В византийской живописи цвет подчинялся жестким нормам цветового канона, что сформировало живучий цветовой язык, закрепило цветопредпочтения, но затормозило тем самым эволюцию цветовой культуры.

Противоречия цветовой культуры сводятся к тому, что канон способствует стабилизации цветового языка и цветопредпочтений, но задерживает развитие цветовой культуры в системе общественных духовных и материальных ценностей. Отмирание цветовых канонов средневековья в эпоху Возрождения повлекло за собой раскрепощение культуры цвета, но процесс этот, долгий и болезненный, сопровождался ощутимыми утратами, деградацией цветового языка. Конечно, достижения цветовой культуры прошлого не исчезают бесследно, они входят в общекультурную сокровищницу и обеспечивают более высокий качественный уровень следующего витка развития цветовой культуры. Кроме того, учитывая тенденцию усиления взаимосвязи различных цветовых культур, можно сказать, что колористические ценности прошлого становятся всеобщим достоянием. Вот лишь некоторые из них: полихромия зиккуратов Двуречья, сияющие цвета храмов Карнака, фаюмский портрет, живопись помпейских жилых домов, византийская мозаика, витражи готических храмов, персидская миниатюра, русская икона...

Шаг за шагом человек пытался овладеть тайнами цвета, начиная с доистори-

---

* Например, исторически и географически обусловленное место Ярославля как пересечения торговых путей с севера на юг и с запада на восток привело к тому, что на его архитектуру оказала влияние культура Средней Азии. Появилась имитация некоторых среднеазиатских архитектурных деталей, широко использовались цветные изразцы. Среднеазиатская сине-зеленая цветовая гамма постепенно ассимилировалась местной цветовой культурой и, трансформировавшись, стала даже ее характерным элементом, изразцы испытали влияние теплой контрастной ярославской полихромии, что постепенно привело к их изменению в сторону желтых и красноватых оттенков. Если же появление цветных изразцов в Ярославле явилось следствием работы польских и белорусских мастеров, как утверждают некоторые специалисты, можно говорить о влиянии западной цветовой культуры. Не исключено, что ярославская архитектурная полихромия одновременно испытала воздействие двух цветовых культур.

ческих времен, когда цвет еще не мог вычлениться из цельной, синкретично воспринимаемой картины мира, но тогда у людей уже возник и широко использовался цветовой язык. Цветовая символика в странах Древнего Востока распространилась позднее на Европу и Азию. Овладение цветом приобрело новые формы. В эпоху античности цвет впервые рассматривался как категория эстетики. В средние века познание цвета происходит в русле метафизических религиозных учений. Европейский ренессанс снимает мистический покров, окутавший цвет во времена средневековья. Альберти и Леонардо смотрят на мир глазами ученых-экспериментаторов, раскрывают художникам своего времени законы взаимодействия цвета и света, зрительного восприятия, цветовой индукции, дают новое толкование цветовой эстетики. Фактически зарождается наука о цвете. Ньютон закладывает ее «физический» фундамент, а французский ученый Роже де Пиль показывает, что цвет, а не рисунок — важнейшая проблема живописи. М. В. Ломоносов высказывает гипотезу о трехкомпонентности цветового зрения, не утратившую истинности и в наши дни. Позднее И. В. Гете разрабатывает учение о цветовой гармонии и чувственно-нравственном действии цветов. О. Рунге предлагает принцип систематизации на основе трехмерного цветового тела. Опыт изобразительного искусства подводит к пониманию самоценности цвета, к раскрытию его собственной духовной содержательности. Эти мысли формулирует Г. В. Ф. Гегель в своей «Эстетике». Еще более крупные открытия в области цвета происходят в нашем веке. На их основе создаются лазеры и голография, физиологическая оптика. Эти достижения используются в обучении цвету, прикладном цветоведении, влияют на творчество художников различных направлений от кубизма 10-х годов до оп-арта 70-х [60].

Достижения цветовой культуры — творческий опыт и результаты научных исследований — все более целенаправленно используются в различных странах для цветового конструирования окружающей предметно-пространственной среды.

Наметившиеся в последние десятилетия тенденции использования цвета как средства формообразования являются проявлением интернациональной цветовой культуры. Следование исторической документальности, эстетический и психологический подходы проявились в архитектурной цветовой интерпретации [61].

Когда речь идет о сохранении или реконструкции исторического здания, имеющего музейную ценность, следуют концепции исторической достоверности, предполагающей использование документальной полихромии. Если же речь идет о реконструкции отдельных старинных зданий, оказавшихся среди современного развивающегося города, говорят об их органичном включении в новое окружение с учетом цветового восприятия жителей. В этом случае концепция беспрекословного восстановления первоначальной цветности здания становится сомнительной.

Чудо Георгия о Змие. XIV век

Тайная вечеря. XV век

Положение во гроб. XV век

Любая работа с цветом включает выбор цветовой палитры, удовлетворяющей эстетическим требованиям. Однако если при решении полихромии зданий не учитываются их функция, конструкция и своеобразие, которые требуют определенного цветового выражения, то можно утверждать, что такой взгляд слишком узок.

При формировании определенного типа среды большое значение приобретает психологическое действие цвета. И здесь существует опасность неполного понимания функций цвета, как, например, в тех случаях, когда выбор цветов подчинен исключительно цветовым предпочтениям. Предпочтения важно учитывать при формировании архитектурных пространств для небольших психологически однородных групп, например, в интерьерах школьных или больничных зданий. Но когда ставятся более широкие задачи, связанные с созданием цветовой среды полифункционального пространства, должны учитываться и другие стороны психологического воздействия цвета.

Архитектурный подход к организации цветовой среды характерен тем, что цветом выявляется форма зданий, подчеркиваются отношения между несущими и несомыми элементами, что оказывает влияние на восприятие формы здания. Профессиональные задачи в рамках этого подхода часто игнорируют психологические и культурные аспекты архитектуры. Например, бесконечно повторяющиеся элементы многоэтажных крупнопанельных зданий еще раз механически тиражируются цветом с целью их формального выявления, что приводит к новой монотонности грандиозных архитектурных масс, усиленной с помощью цвета.

Видимо, цветовое проектирование должно учитывать совершенствование архитектурных качеств пространства, эстетическую выразительность и благоприятный психологический климат, соответствие типу социальной активности. Это подводит к обоснованию средового подхода к проектированию колористики города, который сочетает пространственные и социальные требования, учитывает специфику эстетического освоения предметно-пространственного окружения. Такой подход сможет реализоваться с опорой на всю сумму достижений цветовой культуры.

Эволюция цветовых предпочтений

Цветовые предпочтения людей — одновременно продукт и двигатель цветовой культуры, они фиксируют уровень ее развития и одновременно способны трансформировать сложившиеся стереотипы.

Цветовые предпочтения изначально формируются в сфере концептуального цвета, опираясь на цветовую символику и эстетику. Такие предпочтения назовем идеальными. Они существуют лишь в сознании и существенно трансформируются, когда появляется материальный объект — цветоноситель. Один и тот же человек никогда не адресует любимую цветовую гамму таким, например, различным объектам, как телефон, костюм, автомобиль или здание. Поэтому, говоря о цветопредпочтениях, будем указывать тип объектов, несущих цвет.

Проблема цветовых предпочтений издавна была предметом внимания архитекторов. Эволюция цветовых предпочтений в архитектуре напоминает приливы и отливы: земляные краски становились ярче по мере развития архитектуры у египтян и древних греков, а в период Римской империи они вновь потускнели. Насыщенные цвета византийской мозаики подготовили почву для готического витражного стекла. Эпоха Ренессанса стала периодом цветового однообразия, которое было нарушено русским барокко и классицизмом, а затем, после цветового спада эклектики — экспериментами по архитектурной полихромии немецких, русских, голландских и французских архитекторов.

Цветовые предпочтения изучали советские специалисты В. Вайткус, В. Беляков, А. Янович, Г. Садыгова, Д. Пюрвеев. Из зарубежных исследователей — И. В. Гете, Ф. Биррен США), Д. Майдар и Туая (МНР), Н. Ба Данга (Вьетнам). Наиболее глубокое исследование цветовых предпочтений принадлежит венгерскому ученому А. Немчичу, который выделил три группы факторов, влияющих на цветопредпочтения [62]. Факторы физиологического порядка: тонкая дифференциация и оценка цветовых ощущений возможна лишь в случае достаточно развитого цветового зрения.

Факторы, определяющие духовное содержание эпохи, воздействующие на существующие и вызывающие новые ассоциации от тех же самых цветов. Строительные материалы и красители как фактор, обеспечивающий возможность реализации цветовой среды. А. Немчич не касается художественно-эстетической оценки цветовых предпочтений в различных культурах, так как она смогла бы стать объективной лишь изнутри рассматриваемой эпохи и цветовой культуры.

Способность человеческого зрения различать цветовые оттенки развивается. 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. Однако названия некоторых цветов в древних литера-

Надвратная церковь Покровского монастыря. Суздаль

Церковь Михаила Архангела. Ярославль

Процесс образования названий цветов связан с окружающей природной средой, духовной культурой и практической деятельностью. Он глубоко изучен в Японии, имеющей богатейшую национальную цветовую символику [64].

Количество различаемых цветов всегда неравномерно распределялось между основными цветами спектра и зависело от того, оттенки какого цвета человек конкретной эпохи и цивилизации смог различать более тонко. С развитием урбанизации и постепенным переходом человека из естественного в искусственное окружение не всегда «срабатывает» цветовая символика, зародившаяся на лоне природы, происходит перемена цветопредпочтений.

Отношение человека к цвету определяется также духовной сущностью эпохи, которая зависит от общественной формации и от мировоззрения человека.

Многие цветовые ассоциации пришли в нашу жизнь еще из доисторической эпохи, преобразовавшись в световые символические системы, которые позволили говорить о языке цвета, существовавшем у древних народов и проявившемся в архитектурной полихромии. Древность цветовых ассоциаций подтверждается тем, что некоторые из них характерны для столь различных цивилизаций, как китайская и европейская, древнеегипетская и древнегреческая: зеленый и синий цвета означали у тех и у других дерево, небо и мудрость, красный цвет — огонь, солнце и добродетель, желтый был символом земли и здоровья, белый — зимы, холода, луны

турных памятниках (у Гомера не различаются определенно зеленый и синий цвета) позволило сделать неверный вывод о том, что цветовосприятие древних народов ограничивалось лишь несколькими теплыми цветами [63]. Но в конце XIX в. было доказано, что отсутствие в языке слов, обозначающих те или иные цвета, не дает оснований для заключения о том, что они остаются за пределами цветового восприятия. В древних языках, несмотря на отсутствие слов, обозначающих некоторые цвета, имелось по нескольку названий других цветов. Современное племя Южной Африки гереро называет зелень лугов и голубизну неба одним словом, подобно древним римлянам, хотя для обозначения оттенков коричневатого цвета шерсти домашних животных у этого племени имеется большое количество слов. Уточнение словесного выражения цветов видимо следует искать не в дефекте цветового зрения, а в обычаях людей, связанных с мифологическими представлениями, культовыми обрядами и жизненным опытом.

Храм Неба. Пекин

и чистоты, черный цвет символизировал воду, силу, твердость духа, серьезность и грех. У китайцев, так же как и у европейцев, боги были белыми, демоны — красными, а черти — черными.

История искусств и языков говорит, что первыми цветами первобытных людей были белый, черный и красный. Именно они первыми ассоциировались у человека с некоторыми понятиями [65]. Подобная трехчленная цветовая классификация существовала во многих примитивных культурах. Как и в доисторические времена белый, черный и красный цвета остаются наиболее предпочитаемыми почти во всех современных цветовых культурах.

Полихромия и монохромия как проявление соответственно цветового богатства и аскетизма исторически сменяли друг друга. Полихромия чаще всего являлась выражением народного начала, монохромность — выражением «рафинированного» отношения к цвету лишь части общества. Сфера эмоционального восприятия тяготеет к полихромии, а сфера рационального — к монохромии. И. В. Гете, заложивший основу изучения этого явления, замечает, что у образованных людей есть некоторое отвращение к цветам. Это может происходить отчасти от слабости глаза, частью от неопределенности вкуса, охотно находящей убежище в полном ничто. Гете видит в цветопредпочтениях проявление внутреннего мира человека, его социального положения.

Он обращает внимание также на национальные особенности цветопредпочтений: «Живые бойкие нации, например, французы, любят усиленные цвета, особенно активной стороны; умеренные англичане и немцы любят соломенно- и красно-желтые цвета, с которыми они носят темно-синий. Нации, стремящиеся показать свое достоинство, как итальянцы и испанцы, носят плащи красного цвета с уклоном в пассивную сторону» [66].

Следует сказать, что цветовые предпочтения определялись и наличием фактически имевшихся красителей. Вна-

чале в качестве красителей использовались естественные вещества: землю различных цветов, сок растений и др. Этими красками украшалось непосредственное окружение человека. Потребность к цветовой выразительности требовала постоянного расширения цветовой палитры. Люди отправлялись в далекие путешествия или затрачивали на получение уникальных цветов усилий не меньше, чем алхимики средневековья на получение золота. В наше время, несмотря на широкий выбор красящих веществ, недолговечность красителей и отсутствие концептуальности их использования пагубно влияют на формирование цветопредпочтений современников.

Изучая памятники архитектуры, скульптуры и монументальной живописи различных эпох европейской культуры с точки зрения их цветовых характеристик, А. Немчич на основании частоты появления тех или иных цветов сделал выводы о цветовых предпочтениях в эти эпохи. Реально существовавший синтез этих трех искусств позволил рассматривать их как элементы целостности, а цветовые предпочтения, относимые к каждому из них, относить к целому.

Упоминания об архитектурной полихромии, о цвете скульптуры и колористическом строе живописи встречаются еще у Гомера, Аристотеля, Плиния, Плутарха и продолжаются в римскую эпоху, средние века и во времена Возрождения. Опираясь на эти описания и на исследования сохранившихся покрасок памятников с помощью рентгеноскопии, А. Немчич установил химический состав красок, используемых в древности, и местонахождение красителей, например, египетской красной краски, которую использовали еще при фараонах, а также красной и зеленой красок, которыми римляне расписывали стены своих вилл. Цвета исследуемых эпох были распределены по цветовым зонам. Частота их появления позволила составить диаграммы, демонстрирующие общую эволюцию цветопредпочтений *.

Приведем основные выводы исследования А. Немчича относительно цветовых предпочтений двух важнейших эпох европейской цветовой культуры: Древней Греции и Возрождения.

Можно лучше понять Древнюю Грецию, сопоставив ее с Древним Египтом. В памятниках египетского искусства утверждается идея вечности, в Греции же искусство отражает конкретные явления реальной жизни. В египетском искусстве цвет является средством выражения божественной и земной власти, поэтому он наполнялся абстрактным содержанием. В греческом искусстве цвет служит для передачи разнообразных явлений действительности и получает самые широкие права. В архитектуре и скульптуре применяются глубокие насыщенные цвета. Высоко развивается искусство стенописи, его описания сохранили для нас античные авторы.

В период расцвета греческой культуры преобладали четыре цвета: белый, желтый, красный, черный. Были распространены также зеленый, синий и серый. Белой краской служил рыхлый глинистый известняк с острова Мелоса и мел, черной — сажа. Желтой краской была окрашенная лимонитом глина, добываемая в рудниках Аттики, а популярной красной краской считался глинозем. Очень любили греки и огненно-красный миниум, встречающийся в природе в естественном виде, который считался священным. В Греции применялся и пурпурный цвет, ставший затем излюбленным у римлян. По описанию Плиния, пурпурную краску получали из пурпуровых улиток. Упоминание пурпурного цвета впервые встречается у Гомера: «окрашенная в пурпур ночь», «пурпурная смерть». Красные цветовые тона у греков занимали самое почетное место. Из зеленых красок использова-

* В какой-то степени она перекликается с периодизацией архитектурной полихромии, предложенной американским ученым Ф. Бирреном еще в 50-х годах: «1 — Египет, Халдея, Индия, Китай. Цвет был символичен и говорил языком мистицизма, религии и культуры; 2 — Греция (Рим). Формализация старых традиций. Цвет прилагается к форме, композиции, контуру, хотя палитра не изменилась; 3 — Византия и ранняя готика. Цвет декоративен, применяется ради собственной красоты, эстетически, а не символически или формально; 4 — поздняя готика, Ренессанс, Реформация. Цвет уходит из экстерьера и лишается всех символических и эмоциональных целей; 5 — настоящее время. С одной стороны, огромные здания, которые отражают серую окоченелость прошлого, а с другой — торговые предприятия с живым применением цвета. Два чуждых друг другу направления существуют одновременно; 6 — будущее цвета — в его многофункциональности, в единстве цвета и формы» [67].

Ворота монастыря Эрдэне-Дзу. Монголия

Иволгинский дацан. Главный храм. Фрагмент. Бурятия

Иволгинский дацан. Входные ворота

лись аттическая и малахитовая зелень. Применялось и несколько синих цветов: темно-синий, ярко-синий, а также три небесно-голубых цвета. Самым чистым и красивым был египетский голубой, за ним следовали скифский и кипрский. По степени популярности цвета у греков располагались в такой последовательности: красный, желтый, синий, зеленый.

В эпоху Возрождения мистика и поиски небесного рая, характерные для средневековья, уступают место стремлению людей обрести счастье на земле. Цвета, используемые в архитектуре, стенописях, в картинах и одежде теряют закрепленные за ними символические значения и передают красоту реальной жизни. Доминирует лучезарный синий цвет неба Ломбардии и Тосканы, затем следуют розовый, коричневый и светло-зеленый цвета раннего Возрождения. Среди ахроматических цветов предпочитается белый, за ним идет серый, черный (цвет траура) оказывается на последнем месте. Белым пигментом служили белила, получаемые из белой негашеной извести, и свинцовые белила. К черным пигментам относились черный камень из магнетита или марганца, жженая кость и ламповая сажа. В качестве желтой краски использовалась охра и шафран, а также неаполитанская желтая. Аурипигмент изготовляли алхимики, это красновато-желтая краска, более других похожая на золото.

Область красных цветов впервые в истории теряет свой приоритет, а область синих, символизирующих разум, приближается к популярности красных. Самым известным красным красителем во времена Возрождения была синопская земля, а самым красивым считался цинно-бер. Кроме того, употреблялся терра росса — органический краситель под названием «драконова кровь» и крапп-

лак. Использовалась также аметистовая краска, получавшаяся путем измельчения аметиста — прозрачных фиолетовых кристаллов кварца. Самой излюбленной синей краской Ренессанса была магна блау, добывавшаяся в серебряных рудниках. Употреблялись также кобальт синий и так называемый Делла Роббиа. Самой красивой синей краской был ультрамарин. Область зеленых цветов пользуется одинаковым предпочтением с областью желтых. Были популярны зеленая земля, малахитовая зелень, зеленая лазурь, а также зеленая краска, получавшаяся от смешения аурипигмента и индиго. Яркий зеленый цвет имела медная зелень, изготовлявшаяся алхимиками из меди и уксуса.

По степени предпочтения цвета во времена Возрождения можно расположить в следующей последовательности: синий, красный, оранжевый, пурпурный, зеленый, желтый, а также — белый, серый, черный. Как и в Древней Греции, в этот период предпочитались темные, насыщенные, теплые цвета.

В переориентации цветовых предпочтений европейской цивилизации основную роль играет изменение цветового тона, хотя в отдельные периоды эту роль играли изменения светлоты и насыщенности цвета (рококо, классицизм). Однако наиболее интересный вывод А. Немчича заключается в том, что эволюция цветовых предпочтений народов Европы прошла те же стадии, что и эволюция цветопредпочтений человека в течение всей его жизни, с детства до старости. Этот вывод принципиально важен для разработки цветовой стратегии города в зависимости от его возраста, «жизненной активности» и перспектив развития.

Цветовая символика и язык архитектурной полихромии

На чем основано существование цветовой символики? Где искать его корни, в природе или в самом человеке? Чему, например, приписать символику красного цвета — крови или, наоборот, нервному возбуждению от восприятия красного? Некоторые явления природы вызывают у всех людей одинаковые ощущения, порождающие сходные символы, как, например, синева неба или зелень растительности. Однако изучение рисунков душевнобольных показывает, что применение ими тех или иных красок находится в прямой зависимости от изменений психического состояния. Все же природа и психика могут только подсказывать, а не служить основанием систематизации символов [68].

Необходимо отличать понятие цвета как выражения эмоционального состояния от понятия цвета — символа. Цвет, безусловно, связан с культурой и каждая культура имеет свою систему символов. Эта истина хорошо известна по искусству средневековья, в котором церковь предписывала художникам цветовые

Обсерватория. Фрагмент. Дели

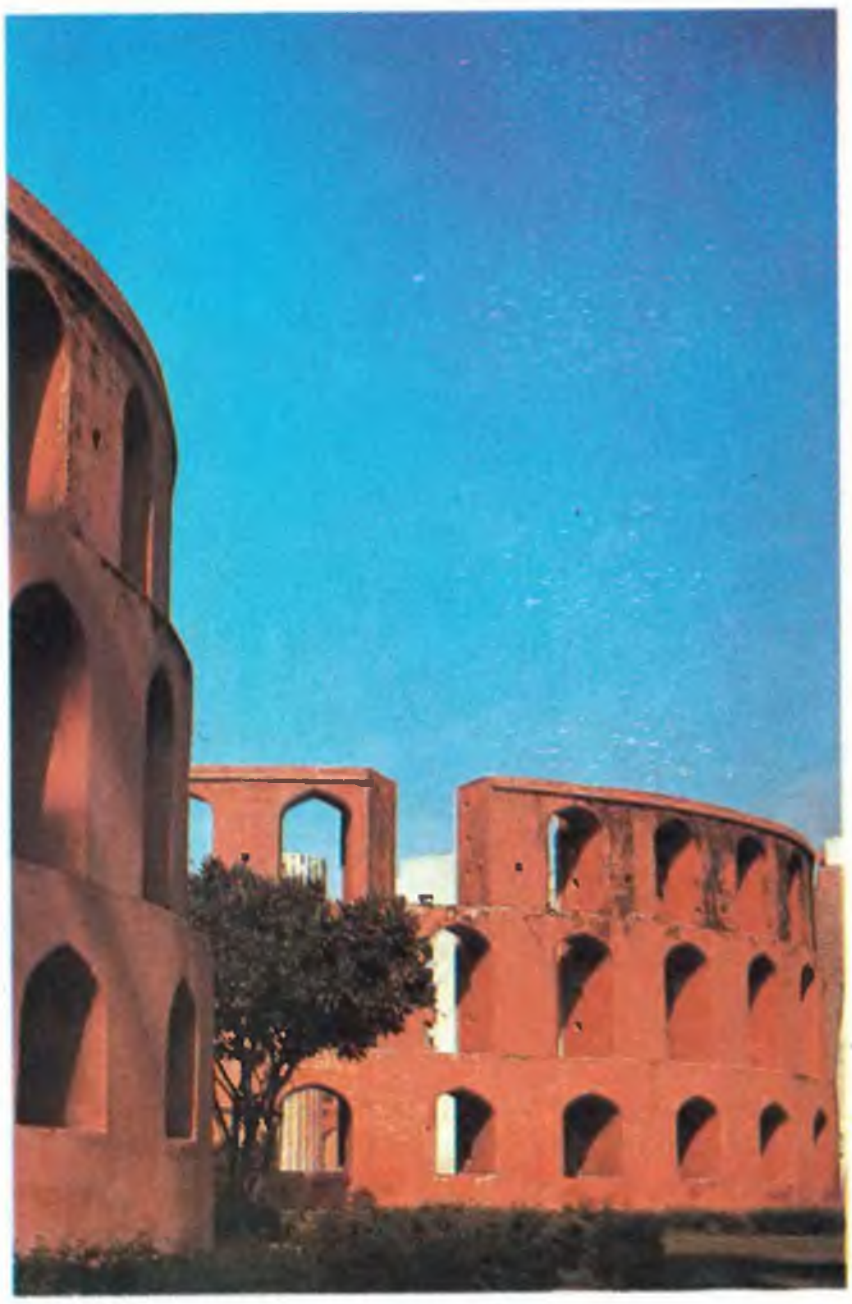
Обсерватория. Общий вид. Дели

каноны, поэтому изучение цвета станет тем эффективнее, чем теснее оно будет связано с историко-культурной средой. Человек древности устанавливал взаимосвязь между землей и небесными светилами, ночью и днем, связывая их со светом и цветом. Первый тип символизма — прямое соотношение: огонь передавался красным, что признавалось всеми первобытными людьми. Второй тип появился от ассоциации с событием: черный цвет ассоциировался с отчаянием и смертью. Третий тип символизма устанавливался за счет случайного обычая: использование белого цвета для обозначения траура в Китае.

Символические цвета закрепились в астрологии для обозначения небесных светил *. Каждый знак зодиака также ассоциировался с определенным цветом. Ч. Дарвин считал, что цвет кожи рассматривается представителями всех рас как наиболее важный элемент их красоты. Символику цветов можно наблюдать в национальных флагах (слово «цвет» часто употребляется как синоним слова «флаг»), в геральдике, в одежде. Символическое использование цвета постоянно рядом с нами и иногда трудно решить, где кончается древний символизм и начинается недавно возникший обычай.

В средневековой культуре Центральной и Средней Азии была канонизирована система семи цветов: черный, белый, сандаловый, красный, желтый, зеленый, синий. Существенное отличие мусульманского от христианского учения о свете в том, что темнота не является негативной. Черный символизирует восхождение к божеству, полное самоуничтожение, белый — спускается от солнца, символизирует единство. Между черным и белым — цвет сандалового дерева как цвет земли. Эти три цвета символизируют и три состояния человека: активность, пассивность, нейтральность. Каждый из последних четырех цветов обозначал основные элементы бытия, время года, свойства и качества, дневной и

* Солнце связывалось с желтым, Луна — с белым, Марс — с красным, Венера — с зеленым, Юпитер — с синим, Сатурн — с черным цветом. Меркурий не имел определенного цвета.



жизненный циклы, отношение к движению. Эти четыре цвета связаны с системой традиционного мировосприятия [69].

Красный цвет — наиболее древний из всех хроматических цветов, наиболее часто встречающийся и поэтому самый богатый смысловыми значениями. В доисторические времена в жилище человека господствовал красный цвет пламени над очагом, земля многих районов близка оттенкам красного цвета, отсюда такие названия, как «красная пустыня», «красный каньон», «красная долина» и даже «красная река».

Эволюция красного цвета в истории культуры представляет особый интерес. Несмотря на общечеловеческие основы символики красного цвета, его значение менялось для представителей различных культур [70]. История его значений уходит в историю человечества. В Древнем Египте он ассоциировался с божествами, с землей и солнцем. В других странах он связывался со сторонами света, например, в Монголии — с западом, в Китае — с югом. У древних греков красный цвет был цветом бога Диониса и, по свидетельству Плиния, являлся основным в живописи и архитектуре. Красный цвет любили в Вавилоне, Ассирии и Персии. Финикийцы открыли пурпур, ставший излюбленным у императоров Рима. Многие византийские церкви были окрашены насыщенным красным цветом. Для эпохи Ренессанса красный цвет ассоциируется с понятиями отрицательного характера — яростью, жестокостью, местью, связывается с кровавыми столкновениями. В дренерусской символике красный цвет — красота, сила, власть. В современном мире это цвет революции. Архитектура наших дней испытывает новую волну интереса к красному цвету.

В декоре древней монгольской архитектуры, в искусстве орнамента широко использовался цвет. В течение многих столетий он неизменно вызывал смысловые ассоциации у кочевника, который хорошо знал его значения. Существовали три рода цветов: отцовские — черные, материнские — белые, сыновние — хроматические. Голубой цвет символизирует небо — символ вечности, верности; белый — чистоты; желтый — богатства и святости; красный — радости, победы. Материалы для орнаментальных украшений были подчинены этой символике: для выражения богатства и святости применяли золото или янтарь, красный коралл олицетворял радость, жемчуг или серебро символизировали честность и правдивость, бирюза — верность и вечность, прозрачный топаз — чистоту.

Для архитектурных деталей монгольские художники использовали восемь цветов, из них пять основных — красный, голубой, желтый, зеленый, белый и три второстепенных — оранжевый, фиолетовый и черный. Что касается полихромии фасадов и интерьеров зданий, то здесь также имелись строгие правила. Так, колонны, окна и двери обычно окрашивали в темно-красный цвет. Балки имели зеленую и синюю окраску, крыши были трех цветов: желтые, зеленые и белые [71]. Символическое значение цвета, соединяясь с элементами храмовой архитектуры, переходило на повседневное строительство. Таков механизм смыслового наполнения архитектурной полихромии. Цветовая символика соединилась с конструктивной логикой произведения архитектуры.

Существование устойчивых цветовых предпочтений символизирует периоды развития зодчества и целые этапы развития культуры. Группы цветов и способы их гармонизации становятся своего рода знаками внутри архитектурных и общекультурных явлений.

Значение архитектурной полихромии включается в информацию, которую несет архитектурная форма о природе, обществе, его образе жизни и культуре. Знание языка архитектурной полихромии — необходимая составляющая цветового композиционного мастерства — позволяет использовать полихромию для достижения осмысленной, эмоциональной, идеологически значимой архитектуры.

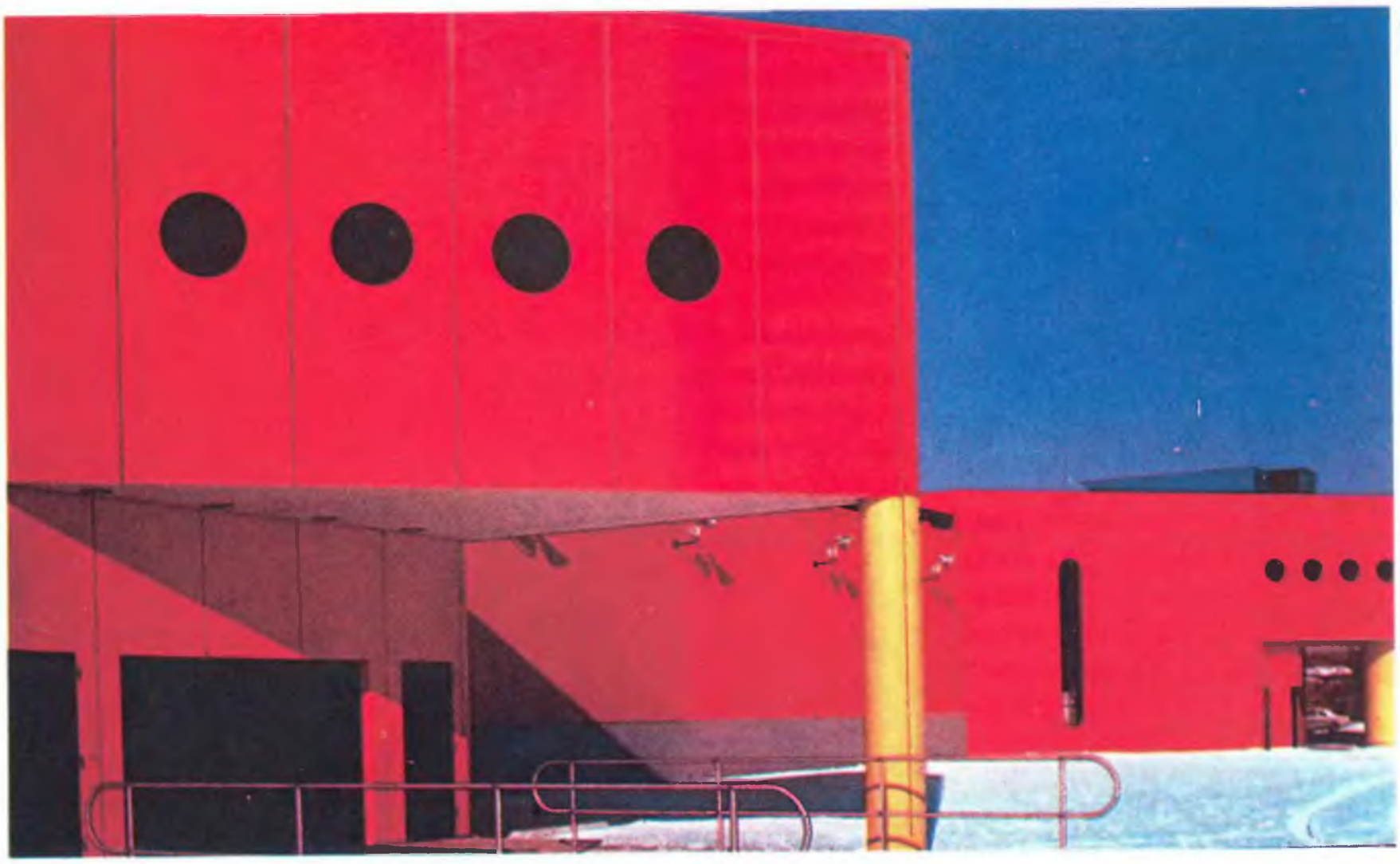
Отношение к цвету имеет солидный историко-культурный базис, включающий символику цвета, устойчивую договоренность между людьми о значении цветов. Выразительность полихромии, ее способность информировать о значении архитектуры, вызывать эмоциональные реакции и эстетические переживания позволяют говорить о языке цвета в пределах определенной историко-культурной общности людей.

Язык цвета входит в систему обычаев, жизненного уклада, всего комплекса культуры каждого народа. Особенностью языка цвета является его связь с элементами материального окружения. Цвет меняется как под действием процессов, происходящих внутри самих объектов, так и под действием внешних причин. При изучении цвета исторических объектов не всегда улавливается логическая взаимосвязь между отдельными цветовыми знаками, которые на первый взгляд не представляют собой цельной системы, т. е. языка. Рассматривая эти разрозненные проявления цвета как элементы языка и реконструируя этот язык, получаем возможность восстановить глубокие культурные пласты.

Язык цвета является для людей одновременно художественно-эстетической и функционально-утилитарной знаковыми системами. Первая преимущественно основывается на символике цвета, цветовой культуре, вторая — на психофизиологических особенностях восприятия и реакции на цвет.

Архитектурная полихромия атрибутирует архитектерную форму, воздействует на самое содержание архитектуры. Изначальная принадлежность цвета архитектурной форме определяет специфику языка и характер его знаков. Все знаки принято делить на три группы: 1 — иконические, представляющие собой изображения обозначаемых объектов; 2 — знаки-индексы, указывающие на причинно-следственную связь с обозначаемым и 3 — знаки-символы, отличающиеся отсутствием непосредственных сходства или причинно-следственной связи с обозначаемым [72]. Язык цвета в архитектуре использует знаки — индексы и знаки-символы.

Знаком языка цвета в архитектуре может являться какой-либо цвет (эталон), его изменение, сочетание нескольких цветов, цветовая среда, ее элемен-



Макет гаража и библиотеки для слепых и физически недоразвитых. Общий вид. С. Тайгерман. Иллинойс. США

Макет жилого дома С. Тайгерман, США

Библиотека. Фрагмент

Композиция «Красное знамя». Галле. ГДР

ты. Эти знаки, образующие систему, выражают отношение людей к окружению, влияют на утилитарную и эстетическую организацию среды. Например, колорит города, убранства жилища говорит о состоянии национальной культуры, о степени ее развития, оригинальности, подверженности влиянию других культур и т. д.

Знаки языка цвета в архитектуре объединяют элементы цвета и элементы архитектурной формы, например, белый наличник, красная комната, серое здание. Кроме того, они включают также и знаки, синтезирующие цвет с объемом, пространством, а также средства гармонизации архитектурной формы, ритм, масштабность и др. Этот язык описывает пространственный цветовой бассейн. Цветовое единство или цветовая пестрота, гармония или дисгармония цветностей архитектурных сооружений говорят о цветовой культуре, целостности застройки, характере строительных материалов и т. д.

Цветовой язык какой-либо цивилизации может быть не понят потомками и поэтому может потерять свойство целостной системы. Открытая в эпоху академизма яркая полихромия древнегреческих храмов расценивалась «варварской», не соответствующей высочай-

шей культуре формы, не укладывалась в сознании.

Текст (контекст) в семиотике является носителем целостного значения и целостной функции и рассматривается как основа, цементирующая отдельные знаки. Понятие текста правомерно использовать и по отношению к культуре в целом, и по отношению к любым ее формам — цветовой культуре, архитектуре и др. Если рассматривать в качестве текста полихромию отдельного здания, то полихромия комплекса зданий будет внетекстовой. Если же мы рассматриваем в качестве текста полихромию комплекса, то полихромия одного из входящих в него зданий может представлять собой знак, а колористика группы зданий — некоторую последовательность знаков внутри текста.

Язык цвета родился до появления вербального языка. Знаковые системы строятся по принципу языка, но это не значит, что они воспроизводят структуру естественных языков. Язык цвета отличается от вербального большей подвижностью семантических значений. Один и тот же цвет может резко изменять значения от перемены цветоносителя и контекста: вспомним сложнейшую символику красного цвета. В то же время сопоставления языка цвета с вербальным языком в вопросах стиля и условностей, нормы и отклонений от нее могут оказаться плодотворными. Так, различная стилистика вербального языка становится возможной при развитой системе синонимов, при появлении новых значений слов, выражений и т. д. Знаки языка цвета в архитектуре, основанные на бесконечной палитре цветов, помноженной на возможности их комбинирования, а также на различия восприятия создают множество оттенков значений одних и тех же цветопространственных элементов, образующих лексику языка. Это говорит о потенциальных возможностях развития его стилистики. Появляется неограниченная возможность выбора: каждому элементу — знаку — соответствует множество семантических значений.

Использование языка цвета для постижения архитектуры прошлых эпох не исчерпывает его возможностей. Более обширная сфера его применения —

современная архитектура, полихромия которой может и должна быть понятной людям. Язык цвета значительно расширяет художественно-смысловой потенциал архитектуры. Вызывая эмоциональные реакции и переживания, она активнее воздействует на мысли и чувства людей.

Цветовая гармонизация пространственных структур

Развитие цветовой культуры включает совершенствование процесса цветовой гармонизации. Возникают теории цветовой гармонии, появляется инструментарий, обеспечивающий гармонизацию. Первые практические шаги в этом направлении были предприняты в середине XIX в. для цветовой гармонизации промышленных изделий. Французский химик М. Э. Шевроль, получивший органические красящие вещества, разработал способ поиска цветовой гармонии окрашенной пряжи для использования в ткацкой промышленности. Преодолевая стойкий стереотип недоверия к научным разработкам цветовой гармонизации, их результатами стали пользоваться художники. Первым из крупных художников-колористов, который подкрепил интуитивный поиск цветовой гармонии научным знанием, был Э. Делакруа. В начале 20-х годов швейцарский педагог Й. Иттен в пропедевтическом курсе Баухауза использовал колористический анализ

Жилой дом. Иркутск

Общественные здания. Стокгольм

Мемориальный комплекс Сардарапат. Фрагмент. Армения

произведений живописи выдающихся мастеров [73]. И лишь относительно недавно теория цветовой гармонии заинтересовала архитекторов, которые оказались перед необходимостью цветовой гармонизации комплексов зданий, районов и даже городов. Чтобы справиться с ее решением, недостаточно было опираться лишь на интуицию и художественный вкус, требовалось понять пространственно-структурную и социально-культурную специфику цветовой массы города.

Принципиальное отличие цветовой гармонизации на плоскости и в пространстве заключается в том, что гармонизация в пространстве является задачей гораздо более высокого порядка *.

Цветовая гармония связана с эмоциональным впечатлением от сочетания цветов, которое может меняться не только у разных людей, но и у одного и того же человека. Мы устаем от привычных сочетаний и рады изменениям. Эта мысль еще раз убеждает нас в необходимости динамики окружающего цветового поля. Но здесь должна быть соблюдена мера — постоянная нестабильность, по мысли Р. Ивенса, может явиться причиной дисгармонии цветовых сочетаний [75], ведь мы учимся оценивать цветовое сочетание, неоднократно наблюдая его. Цветовая гармония во многом зависит от смысла и толкования изображения, что при переносе на форму градостроительную, видимо, должно прозвучать так: цветовая гармония городской среды во многом зависит от ее наполненности динамикой социально-пространственных и социально-культурных процессов и способности понимания их цветового толкования.

Трудности цветовой гармонизации городской среды связаны с тем, что здесь

---

* Представим себе три ромбовидных цветовых пятна, образующих шестигранник на плоскости. Они могут образовывать гармоничное сочетание, но если они представляют собой три одинаково развернутые грани куба, впечатление гармоничности может разрушиться, так как цвета принадлежат поверхности объемной формы. Цветовая гармония зависит не только от самих цветов, но и от абсолютных угловых размеров цветных участков поверхности, т. е. от величины цветовых пятен, создающих зрительный образ объекта [74]. Нетрудно убедиться, что при восприятии объекта с различных точек зрения соотношение цветовых пятен будет меняться, что соответственно будет изменять степень гармоничности.

речь идет о цветогармонизации объемно-пространственного поля, воспринимаемого в движении, именно поэтому не срабатывают приемы гармонизации плоскостных цветовых композиций. Использование цветового круга, в котором диаметрально противоположные цвета определялись как гармоничные, не способно решить задачи цветогармонизации пространственного поля, которое содержит разнообразные цветовые множества. Цветовой круг, содержащий лишь насыщенные цвета, не может подсказать, как поступить с разбеленными и затемненными цветами, которые преобладают в нашем окружении. Необходимость гармонизации цветовых множеств требует новых идей и нового инструментария в ее достижении.

Поначалу цветовая гармонизация питалась результатами систематизации цветов на основе трехмерного цветового тела, вмещающего расположенные в определенном порядке различные цвета. В XVIII в. Й. Ламберт изобрел цветовую пирамиду, а на рубеже XVIII—XIX вв. Ф. Рунге предложил цветовой шар, в основе которого лежал цветовой круг-экватор, на полюсах находились белый и черный цвета, а вертикальная ось представляла собой последовательность ахроматических цветов. Вертикальное сечение шара по оси давало две гармоничные области дополнительных цветов, от самых насыщенных вплоть до почти серых. Этот принцип цветовой систематизации в начале XX в. был использован А. Г. Манселлом и В. Оствальдом. Системы Манселла и Оствальда служат инструментами поиска гармоничных цветовых сочетаний. Подобными инструментами являются цветовые тела систем ТГЛ (ГДР) [76] и ПЦКС (Япония) [77]. Гармоничные цветовые множества могут располагаться на линиях и плоскостях, а также занимать целые пространственные области внутри цветового тела.

Американские ученые Д. Джадд и Г. Вышецки выделяют четыре наиболее общих принципа цветовой гармонии:

1. Производить отбор цветов на основе упорядоченной системы, которая может быть признана и эмоционально оценена, например, любые три цвета, лежащие на любой правильной траектории (прямая линия, эллипс или окружность), а также на отдельной поверхности (плоскость, цилиндр, сфера) в цветовом теле.

2. Из двух подобных последовательностей цветов считать более гармоничной ту, которая более привычна наблюдателю. Если система отбора не распознается и озадачивает, она кажется лишенной смысла. Лучшее руководство по гармонизации — природа: получение гармоничной последовательности зеленых оттенков подсказывает цветовая игра листвы и т. д. Такие последовательности можно найти на вертикальных сечениях цветового тела, проходящих через полюса. Это так называемый естественный порядок цветов, привычный, легко узнаваемый и вызывающий ощущение гармоничности.

3. Любая группа цветов становится гармоничной, приобретая элементы общности — единство в разнообразии. Слишком малое единство приводит к хаосу, слишком малое разнообразие — к монотонности. Если цвета дают дисгармоническое сочетание, можно добавить к ним немного третьего цвета, например, серого. Гармоничность может быть достигнута приближением явно несходных цветов к соизмеримой светлоте, но не к одной и той же, иначе сочетание станет невыразительным.

4. Цветовая гармония достигается ясной системой отбора. Если использовать ахроматические цвета на обширном фоне ярких цветов, через некоторое

Жилые дома. Магдебург-Норд. Магдебург. ГДР

Магазин в жилом районе. Берлин

время они начинают восприниматься дополнительными к фону. Это явление не должно приводить к ошибочному утверждению о гармоничности сочетания. Если цвета отличаются на едва воспринимаемую величину, то может казаться, что это сделано специально или что они должны восприниматься как один и тот же цвет. Эта двусмысленность вызывает ощущение оплошности, что не позволяет считать сочетание гармоничным [74].

Джадд и Вышецки иллюстрируют принципы цветовой гармонизации примерами выбора гармоничных цветовых групп на цветовом теле системы Манселла, которое, как и цветовое тело системы Оствальда, не обладает эстетически равномерным построением: при движении по каким-либо трассам внутри них или на их поверхности прохождение равных отрезков не означает равномерного изменения цветового ощущения, что говорит о слабой эффективности этих систем как средств гармонизации. Более совершенным инструментом поиска гармоничных цветовых множеств является система Колороид, обладающая эстетически равномерным пространством.

В системе Колороид, имеющей цветовое тело в виде цилиндра, хроматические цвета располагаются внутри этого цилиндра, ахроматические — на его оси. В плоскостях, перпендикулярных оси, содержатся цвета одинаковой светлоты. По мере удаления от оси насыщенность цвета увеличивается. Поверхность цилиндра вдоль эллиптической линии косого плоского сечения несет спектральные цвета. На основании многочисленных экспериментов с помощью системы Колороид выделены признаки гармоничности цветовых сочетаний: равные значения цветового тона и насыщенности (при этом значения светлоты образуют арифметический ряд), равные значения цветового тона и светлоты (значения насыщенности создают арифметический ряд), одинаковые значения цветового тона (значения насыщенности и светлоты образуют прямой или обратный арифметический или геометрический ряды либо изменяются по логарифмическому закону) [78, 79].

А. Немчичу принадлежит исследова-

Район Киш-Пешт. Фрагменты

Микрорайон Зеленый луг — 7. Минск

Торгово-общественный центр. Микрорайон Зеленый луг — 6. Минск

рением научного знания о цвете, по его мнению, слишком далека от действительности, от нее нельзя ожидать решения задач, имеющих отношение к социальной реальности. Цвет всегда изменчив, мимолетен, он никогда не бывает изолированным и поэтому всегда воспринимается в совокупностях, образующих определенные гармонии. Один и тот же цвет, обладающий определенными физическими характеристиками, вызывает различные ощущения, во многом зависящие от того, кому они принадлежат. Эта точка зрения вполне отвечает сути средового подхода к познанию городского окружения.

«Исследуя цветовую среду, важно не столько разложить ее на отдельные цвета, из которых она состоит, сколько сопоставить сложную структуру окружающего нас физического мира с нашим сложным духовным миром. В конечном счете мы должны стремиться к тому, чтобы организовать цветовые множества, которые возникнут на поверхности предметов, архитектурных сооружений, полотен художников таким образом, чтобы

у наблюдателя складывалось определенное впечатление об окружающей среде, именно такое, которое хотят создать те, в чью компетенцию входят задачи формообразования».

М. Альбер-Ванель создает новую цветовую систему, которая принципиально отличается от рассмотренных. Ее пространственная модель не может быть представлена в виде традиционного объемного цветового тела, основанного на различии между цветами, поскольку пространство цветовых совокупностей Альбе-

ра-Ванеля основывается на их сходстве. В цветовом теле Манселла каждой точке соответствует определенный цвет, зафиксированный цифровыми показателями. В цветовом пространстве Альбера-Ванеля цветовые оттенки рассматриваются как имеющие сходство и обозначаются общей точкой. Один и тот же цвет может находиться в разных местах этого пространства. Например, совокупность пастельных цветов объединяется одинаковой светлотой, а цветовой тон и насыщенность цветов могут быть разными; в совокупности теплых цветов цветовые тона будут близкими, а светлота и насыщенность — разными. Цветовые совокупности внутри являются однородными. Это — своего рода планеты, и в этом смысле можно говорить о пространстве, вмещающем множество планет, почему система и названа планетарной [81].

Цветовая совокупность характеризуется числом и разнообразием цветовых оттенков и определяется как полихромная или монохромная. Все ее цвета можно схематично изобразить с помощью круга, в центре которого будут находиться основные цвета, объединенные высокой степенью насыщенности, из центра будут расходиться лучи во всех направлениях, ведущих к монохромным цветам. Между полихромией в центре и монохромией на периферии будут располагаться все промежуточные цвета. Если, например, мы будем двигаться из области полихромии в направлении желтого цвета, то полихромия приобретет сначала желтый оттенок, который, постепенно усиливаясь, станет доминирующим. Красные цвета будут постепенно превращаться в оранжевые, синие — в зеленые, фиолетовые — исчезать. С определенного момента останутся лишь оттенки желтого, затем исчезнут и они, и мы окажемся в области монохромии.

Два основных полюса — холодный и теплый, два дополнительных — светлый и темный, а также яркий и тусклый составляют три измерения. Пространство системы имеет следующие особенности: в центре полихромия, на периферии монохромия; желтый цвет соответствует светлому, темно-фиолетовый — темному; на вертикальной оси вверху — насыщенные цвета, посередине — ненасыщенные, внизу ахроматические и еще ниже — прозрачные и отражающие.

Четвертое измерение системы заключается в разграничении между контрастом и оптическим слиянием, между расположением элементов рядом друг с другом и их смещением. Сближение одной совокупности с другой может осуществляться путем их расположения рядом друг с другом (мозаичность) или путем их смешения. Постепенное сближение черного и белого цветов может быть показано последовательностью планет, представляющих градации контраста черного и белого, или планетами, представляющими ступени серых тонов.

Система включает прозрачность и отражение цветов, существующих в реальном мире, игнорируемых другими цветовыми системами, в которых свет мыслится белым и неизменным *. В этой системе подразумевается, что свет может меняться по интенсивности и окраске и в зависимости от этого цветовые совокупности будут тяготеть к различным зонам.

Излишне говорить о гармонизации цветовых совокупностей, так как гармония как бы априори уже заложена в ней: различные совокупности демонстрируют различные способы гармонизации множеств цветов: контраст, нюанс, общий валер и др.

Каким образом может использоваться планетарная система? Система позволяет классифицировать, упорядочивать и создавать гармоничные цветовые совокупности, она объективна, не подвержена влиянию моды, поскольку содержит совокупности всевозможных типов. Система может служить инструментом для решения художественно-эстетических задач архитектурной колористики, так как приближается к реальной действительности, проходя следующие этапы: изолированный цвет — цветовые сово-

* Нельзя спутать стакан молока и стакан воды, как и желтое с золотом. Прозрачность воды и отражение лучей зеркалом являются крайними состояниями цвета. Это уже фактически бесцветность. М. Альбер-Ванель считает, что прозрачность и отражение — два симметричных эффекта, связанных со свойствами материалов. Один из них возникает при прохождении света через материал, а другой — при воздействии света на поверхность материала. Можно получать более или менее прозрачные или отражающие цвета любого тона.

купности — абстрактное изображение — фигуративное изображение — трехмерное изображение — реалии. Изолированный цвет — индифферентен, цветовые совокупности помогают исследовать отношения между цветами, абстрактное изображение связывает цвет с формой, фигуративное изображение дает формам реалистическое содержание, трехмерное изображение — модель реального объекта. И, наконец, реальная действительность — неограниченная протяженность, включающая множество объектов, например, пространство города.

Планетарная система цветов способствует возведению цвета в ранг средств коммуникации. М. Альбер-Ванель намечает исследовать связь между вербальным языком и цветосочетаниями. Он справедливо утверждает, что определить смысловое значение цвета можно только в цветосочетании и в контексте его конкретного применения, на что и направлена система. Ссылка на конкретность применения, например, на область архитектуры, подразумевает адресование цветовых совокупностей архитектурным объемам и их деталям. И здесь цвет во взаимодействии с формой образует соответствующие знаки, составляющие цветовой язык архитектуры.

Планетарная цветовая система представляет собой реалистический подход к гармонизации цветовых множеств, а ее цветовое пространство помогает эффективно осуществлять цветопространственную гармонизацию.

Крупные ученые, внесшие вклад в развитие колометрии, но видящие основную проблему в изучении цвета в реальном окружении человека, выражают неудовлетворенность положением, при котором достижения физики цвета преподносятся в виде панацеи от всех недугов цветовой среды. «Для практического использования физических измерений цвета нам необходимо найти такой способ «пересчета» физических величин, который дал бы результаты, соотносимые с тем, что видит потребитель. Мы должны перекинуть мост между физикой и психологией» [82].

Значительный вклад в установление контактов между физикой и психологией внес французский колорист Ж. Филласье, основоположник новой науки — психометрии цвета, связывающей количественную информацию колориметрии с механизмами зрительного восприятия *. Предметом ее исследования является несоответствие между метрикой цвета и нашим восприятием. Ж. Филласье руководил исследованиями по психометрии цвета, проводившимися во Франции. Их основной задачей было изучение цвета материальных поверхностей и разработка научного аппарата, который позволил бы художникам, архитекторам, дизайнерам более рационально использовать цвет как средство художественной выразительности.

Исследования показали, что упорядоченные цветовые ряды воспринимаются как целостные и даже имеющие эстетическую ценность лишь в том случае, когда цвет выражает принадлежность к той или иной социально-культурной группе, т. е. используется как код, или когда сочетания цветов строятся в соответствии с особенностями нашего восприятия. Этот вывод еще раз подтвердил природу цветовой гармонии. Кроме того, были разработаны цветовые совокупности, которые способствуют точности выражений цветового языка. «Психометрия не является формой искусства, подобно тому как синтаксис не является формой поэзии, но в некоторых случаях она становится источником средств выразительности, о чем свидетельствуют поиски многих деятелей современного изобразительного искусства».

Психометрический подход к изучению цветовой среды ощущается в исследованиях по цвету уже около двух десятилетий. Подтверждение тому — разработка Естественной цветовой системы (ЕЦС), проведенная за десять лет (с 1967 г.) в Шведском центре цвета под руководством его директора А. Харда.

В основу системы была положена аксиома: восприятие цвета, свойственное психофизиологии человека, отлично от оценки цвета как физической величины. В развитие мысли Э. Геринга о том, что любое цветовое ощущение обязано сочe-

* Например, если составить цепочку образцов насыщенных цветов, длины волн которых отличаются друг от друга на 10 манометров, то в зоне зеленого и пурпурного цветов многие образцы будут восприниматься как идентичные, в то время как в зоне желтых цветов различие между образцами будет более заметным.

Дом незамужних матерей. А. ван Эйк. Амстердам. Нидерланды

Блокированные жилые дома. Колорист Ж. Ф. Ланкло. Экс. Франция

танию шести элементарных цветов — белого, черного, желтого, красного, синего, зеленого — было исследовано количественное изменение степени подобия различных цветовых ощущений шести названным цветам и на этой основе разработаны цветовой порядок, цветовая шкала и основа атласа, иллюстрирующего эту систему [83, 84].

ЕЦС является методом описания отношений между цветами исключительно на основе их естественного восприятия *.

Шведскими специалистами было проведено более 20 тыс. экспериментов, исследующих способности людей анализировать свое цветовое восприятие, количественно определять степень подобия образца цвета шести основным цветам. Результаты подтвердили, что люди способны судить о цвете без всяких ссылок на физику, т. е. что человек является истинным инструментом измерения и оценки цвета. Этот метод описания цветов особенно удобен для практиков, работающих над формированием цветовой среды, и может применяться

* Подобие какого-либо цветового ощущения основным цветам может быть выражено уравнением: черный + + белый + желтый + красный + синий + зеленый = 100. В ЕЦС отношения между цветами могут быть представлены цветовым телом и двумя его проекциями — цветовым треугольником и цветовым кругом. Тремя параметрами ЕЦС являются: 1) чернота (ч) или белизна (б) — параметр, фиксирующий визуальную близость цвета белому или черному и заменяющий понятие «яркость»; 2 цветность (ц) — степень приближения к цвету такой силы, которую только можно себе представить (параметр, заменяющий понятие «насыщенность»); 3) цветовой тон (ϕ) — степень подобия какого-либо цвета четырем основным цветам или соотношение между двумя основными цветами.

Детский сад. Ленинград

на различных уровнях точности. ЕЦС уже использовалась для изучения потерь визуальной информации в цветном телевидении и при определении хроматических характеристик природного и городского пейзажа. ЕЦС создана для исследований многоцветия предметно-пространственной среды, поскольку само понятие цвета отождествляется в ней с восприятием цвета вне зависимости от того, чем оно вызывается, и цвета определяются такими, какими они представляются человеку в тот или иной момент.

Итак, цветовая гармонизация городской среды как задача несравненно более высокого уровня по сравнению с гармонизацией цветов на плоскости требует учета восприятия цвета в пространстве, детерминирована уровнем развития цветовой культуры, социальным статусом и может успешно решаться в процессе градостроительного проектирования при использовании в качестве инструментов гармонизации цветовых систем нового поколения.

Материалы, технология и средства проектирования

Влияние материалов и строительной технологии на полихромию массовой архитектуры

Строительный материал играл решающую роль в создании цветового облика архитектурных сооружений, их комплексов и целых городов. Возникали искусственные ландшафты из глины, камня, дерева, позднее — из кирпича. В наше время строительный материал не столь безраздельно определяет цветовую среду городов, которая в значительной степени формируется облицовкой, стеклом, покраской.

Преимущественное использование искусственных строительных и отделочных материалов и сборных железобетон-

ных конструкций создает серую монотонность городских ландшафтов. Материалы — главный барьер на пути цветовой выразительности современных городов. И в перспективе массовое домостроение будет ориентироваться на железобетонные конструкции. В этой ситуации важно развивать разнообразные виды индустриальных отделок и покрасок. Вначале остановимся на положительных и отрицательных сторонах индустриальной отделки и покраски с точки зрения их вклада в цветовую атмосферу города.

Индустриальная отделка зданий — облицовка камнем или керамической плиткой, присыпка каменной крошкой, создание лицевой поверхности бетона с помощью цветных цементов, глазурование, безусловно, имеют положительное качество — долговечность. Покраска зданий даже в заводских условиях по стойкости цвета уступает облицовке. Казалось бы, преимущество, скажем, облицовки керамикой перед покраской силикатными красками очевидно. Однако при оценке цветовой среды города мы придаем исключительно важное значение новизне впечатлений, возникающей от цветовых изменений отдельных элементов архитектуры. Любые интенсивные цвета облицовки жилого дома или выразительный цветовой орнамент на его фасаде скоро перестают восприниматься жителями, теряют остроту, становятся психологически невидимыми и адресуются лишь тем, кто изредка посещает этот район. Глазурованные поверхности фасадов, застывшие на многие годы, как бы создают новое бесцветие. Возникает вопрос: целесообразны ли затраты на подобную облицовку, не вызывающую должной эмоциональной реакции жителей и, следовательно, мало эффективную? Прежде чем ответить на этот вопрос, приведем несколько доводов в пользу покраски. Она динамична и, возобновляясь через относительно короткий срок, способна учесть новые веяния в архитектуре, художественной культуре, в формировании городской среды. По мере уплотнения застройки, завершения строительства отдельных объектов она способна создать новые акценты, придать завершенность пространствам, отразить суть деятельности, протекающей в них, способствовать решению различных композиционных задач. По мере развития городской среды покраска может оперативно содействовать разрешению насущных художественных и утилитарных запросов.

Мы не предлагаем заменять облицовку покраской. Речь идет о специфике воспроизведения цветовой выразительности фасадов с точки зрения поддержания живого, пульсирующего многоцветия. Практически невозможно через каждые два-три года заново окрашивать многоэтажные жилые дома в обширных районах крупного города. Здесь целесообразна стойкая цветовая отделка, но полихромия в целом должна быть стратегически зрелой, т. е. подразумевать и включение покраски, и другие формы внесения цвета под влиянием предпочтений жителей, например, объектов непрофессионального творчества. Вопрос сводится не к конкретному способу нанесения цвета на внешние поверхности зданий, а к соотношению относительно постоянных и переменных цветовых элементов архитектуры, обеспечивающему стабильность, преемственность традиционных черт, и одновременно — подвижность за счет усвоения новых тенденций цветовой культуры, способности к ассимиляции нетрадиционных тем.

Архитектурная полихромия во многом определяет статику и динамику цветовой среды города. И если исторические районы обладают цветовой инерцией, районы новостроек гораздо легче принимают учащенный ритм цветовых перемен. Причем не следует кардинально изменять целиком полихромию новых зданий, достаточно цветовых изменений лишь на уровне отдельных фрагментов.

Мы сталкиваемся с противоречием, возникающим между развивающейся цветовой средой и существующей технологией возведения зданий индустриальными методами. Постоянное развитие цветовой среды города требует динамичной архитектурной полихромии. Это требование возрастает с усилением урбанизации, которая неуклонно меняет соотношение естественных и искусственных элементов городской среды в сторону увеличения последних. Естественная цветовая подвижность исчезающего природного окружения, видимо, должна

компенсироваться искусственной. Требование динамики архитектурной полихромии продиктовано, как видим, процессами урбанизации и является объективным. Если учесть, что массовое строительство ведется сегодня широчайшими масштабами, то актуальность цветовой динамики этого самого мощного пласта городской застройки безусловно очевидна. Но как ее достичь? Во-первых, созданием более мобильных технологий, позволяющих легко изменять цветофактурные качества внешних ограждающих конструкций. Во-вторых, применением более или менее долговременной цветовой отделки в соответствии с программой развития цветовой среды района города. Целенаправленное использование в конкретном месте города определенных видов облицовки или покраски сократит время формирования его цветовой среды и одновременно уменьшит затраты, связанные с многочисленными переделками [85].

Но наметить наиболее оптимальные технологии нанесения цветных покрытий для города и региона и спланировать производство материалов позволит лишь стратегия развития колористики города.

Совершенствование технологии цветовой отделки особенно необходимо в сборном домостроении. При этом следует учесть, что отделочные работы производятся на заводе, а их реконструкция — на стройплощадке.

Во многих городах в качестве поверхностной отделки фасадных панелей широко распространена фактурная обработка панелей, достигаемая присыпкой серого гравия или дробленого камня. Она мало эффективна как цветоноситель, так как легко загрязняется, темнеет и кажется темнее обычной бетонной поверхности. К тому же эта отделка не дает возможности архитектору в дальнейшем ввести цвет, так как считается завершающей технологический цикл. Это наиболее бесперспективный путь цветовой отделки панелей, так как не только способствует созданию угнетающе серых кварталов, но и не позволяет преобразовывать их в соответствии с требованиями динамики цветовой среды. Особенно неприемлема данная технология в северных городах, страдающих от дефицита естественного освещения.

Из экспериментально разработанных видов цветофактурных отделок наиболее оригинальной и перспективной представляется отделка, запатентованная архитектором А. А. Фейстом. Ее принцип заключается в том, что после рифления облицовочной плитки на грани, ориентированные в одну сторону, наносится один цвет, и на грани, ориентированные в другую сторону,— другой. Фасадная поверхность, облицованная такой плиткой, при восприятии с разных сторон под острым углом кажется окрашенной в какой-то один цвет. При изменении угла восприятия меняется соотношение двух цветов, и в каждый момент возникает новый суммарный цвет фасада. А. А. Фейст предлагает различные технические модификации этого принципа. Например, если рифление плитки произвести в двух перпендикулярных направлениях параллельно краям плитки, то ее поверхность будет состоять из четырехгранных пирамидок. А если каждой из граней пирамидок сообщить свой цвет, то поверхность, облицованная такой плиткой, будет иметь четыре различных цвета при рассмотрении с четырех сторон. Данный принцип может по-разному реализоваться в архитектуре и создать ряд неожиданных цветовых эффектов. Главное — он способен заметно усилить динамику цветовой среды города.

Покраска наружных панелей остается одним из распространенных средств внесения цвета в массовую архитектуру. Сегодня это наиболее оперативное средство изменения цветового облика отдельных зданий и районов. Динамика покраски соответствует пульсу изменения цветовой среды города. Основной же ее недостаток — перекраска производится вручную. Покрасочные работы редко выполняются с необходимым соблюдением норм: грунтовка, температурный режим и др. Этим объясняется ее недолговечность относительно установленного срока эксплуатации.

Мы не пытаемся анализировать различные виды облицовок или покрасок, освещать производство работ, а лишь заостряем внимание на их роли в формировании цветового облика города. Домостроительное производство имеет в наше время не меньшее значение, чем возведе-

ние городов из камня или дерева в старину, оно позволяет сегодня вводить в строй огромные объемы новых зданий, целые города. Вот почему столь важен вопрос его совершенствования в вопросе цветовой отделки зданий.

Природные материалы ранее употреблялись в качестве конструктивных, поэтому их фактура и цвет отражали строение стены (например, бревенчатый сруб). Сегодня природные материалы используются главным образом как отделочные и их цвет не адекватен конструктивно работающему материалу. Облицовка, как и покраска, играет роль пусть долговечной, но все же «одежды». Видимо, принципы многослойного ограждения живых организмов от окружения, некоторая независимость ограждений от конструктивного остова и внутренних тканей и одновременно тесная взаимосвязь с организмом и внешней средой, изменение их цвета как выражение этой взаимосвязи являются естественным прототипом поверхностей архитектурной формы. Возможно, в архитектурном материаловедении эти принципы найдут реальное воплощение. Уже существуют красители, цвет которых зависит от колебаний температуры, например, фотохромное стекло, темнеющее при ярком свете. Возможно, и стеновые поверхности домов смогут иметь соответствующую конструкцию или покрываться составом, меняющим цвет и светлоту в зависимости от температуры, яркости и положения солнца и т. д. Как и в живых организмах, цвет сможет стать регулятором теплообмена, повышая или понижая альбедо ограждающих конструкций.

Для условий Севера необходимы самосветящиеся, флуоресцирующие покрытия, которые бы существенно дополняли искусственное освещение города в период полярной ночи. Для южных районов страны может быть плодотворным использование на фасадах живой растительности, в том числе различных видов. Элементы архитектурной формы, покрытые растительностью, становятся неотличимыми от натуральных, мягко включая архитектурный объект в природное окружение.

Названные средства реализации архитектурной полихромии согласуются с идеей ее подвижности, поскольку опираются на природно-бионическую основу.

Средства цветового проектирования

Обостренность проблемы цветовой среды города настоятельно заявляет о необходимости согласования цветоносителей — больших и малых объектов, образующих разнородные цветовые множества в визуальном поле города. Профессионального решения требует разработка программ развития колористики города и ее поэтапного проектирования в системе архитектурно-градостроительных работ.

Исследования цветовой среды различных регионов, включающие выявление параметров природной полихромии, сезонной динамики цветового окружения, исторической архитектурной полихромии и цветопредпочтений жителей городов, нуждаются в специальных технических средствах. Они необходимы также на различных стадиях цветового проектирования, начиная от изложения концепции колористики на уровне градостроительной программы и кончая детальной разработкой полихромии отдельных зданий.

Архитектору требуется в работе набор стандартных цветов. В конце 60-х гг. Л. К. Абрамовым в Ленинградском инженерно-строительном институте был создан такой систематизированный набор, изданный малым тиражом и не получивший повсеместного распространения [86]. Цветовые атласы, начиная со «Справочника по цвету» М. В. Матюшина, выпущенного в Ленинграде в 1932 г., и кончая Большим и Малым атласами цветов, созданными в Институте метрологии им. Д. И. Менделеева под руководством Е. И. Юстовой, не соответствуют требованиям архитекторов, так как не обладают достаточно широкой палитрой цветов. Выдержавший много переизданий «Альбом колеров» Крауклиса пока остается единственным документом для проектировщика. Но и он не соответствует современным требованиям, поскольку содержит преимущественно разбеленные, пастельные цвета. Проектировщик вынужден использовать цветовые каталоги зарубежных

Школа и детский сад района Вяйке-Ыйсмяэ. Таллинн

Жилые дома района Вяйке-Ыйсмяэ

Жилой дом. Фрагмент

фирм, эталоны которых не соответствуют краскам, выпускаемым отечественной промышленностью.

Примером пособия по подбору цветов в практической работе художников и архитекторов является альбом, изданный в Братиславе. Он содержит цветовые таблицы, иллюстрирующие возможности смешения 24 цветов и является наглядной основой для подбора цветовых комбинаций [87].

В ГДР в середине 70-х годов появился альбом цветов, содержащий 40 наиболее употребительных цветовых образцов для архитектурного проектирования. Ценность его состоит в том, что цвета промаркированы в соответствии с принятой в стране цветовой системой TGL, т. е. являются стандартными. Альбом используется как приложение к солидной книге, содержащей сведения по теории цвета и сборник задач по цветовому проектированию [88].

Удобна карта стандартных цветов DIN, национального стандарта ФРГ, используемая как пособие для проектирования. Карта учитывает уровень освещенности, направление светового потока, цветовой фон и другие условия цветового проектирования [89].

Архитекторами и дизайнерами ведутся поиски цветового комбинирования. Дизайнер М. Монден (ГДР) разработал метод комбинирования на основе сетки, каждый элемент которой, представляющий собой квадрат, содержит еще два квадрата, последовательно внесенных друг в друга с поворотом в 45°. Один элемент — модуль — представляет собой сочетание трех цветов. М. Монден воспользовался математическим расчетом для создания серий цветовых комбинаций на основе принятого элемента-модуля. Изменение цветовых характеристик элементов приводит к созданию различных цветовых рядов, разделению и объединению цветовой поверхности, образованию цветовых ритмов [90]. Программа изменений цвета элементов обладает большой вариантностью и может использоваться в проектировании архитектурно-пространственного окружения, например, создающегося с помощью индустриально возводимых зда-

ний. Разработка М. Мондена говорит о появлении качественно новых средств цветового комбинирования, позволяющих осуществлять динамическое цветомоделирование. Более совершенным средством является устройство «колор-симюлятор», разработанное в 1970 г. в Японском институте исследований цвета. Оно способно проектировать на экран одновременную смену цветов на различных участках внутри заданной графической структуры проектируемого объекта.

Цветной дисплей обладает еще бóльшими возможностями. М. Альбер-Ванель, используя видеокомпьютер «Лактамм», показал, как с его помощью можно представить изображение архитектурно-природного ландшафта с изменениями времен года и суток. Речь идет о моделировании цветовой среды, хотя компьютер может решать и более локальные задачи вплоть до выбора сочетания двух цветов. Использование новых технических средств показывает, что чем более тонким, обширным и быстрым становится наше вмешательство в окружающий мир, тем большие неожиданности нас подстерегают. Действительно, с помощью новейшего инструментария мы настолько активно вторгаемся в неопознанную область, что не всегда можем осознать результаты своего действия. Ясно, что при совершенствовании технических средств от исследователя требуется не только более высокий уровень знаний, но и более тонкий художественный вкус и интуиция.

Рассмотренный комплекс факторов детерминирует возникновение цветовой среды города. Это позволит нам полнее осознать существующий отечественный и зарубежный опыт в этой области. Далее мы рассмотрим опыт формирования цветовой среды городов на основе трех различных подходов: во-первых, с ориентацией на доминирующие цветности природного окружения — подход, открывающий два принципиальных направления (вписывание города в цвет природного окружения и противопоставление ему), во-вторых, с опорой на сложившийся колорит города, представляющий суммарную историческую архитектурную полихромию и, в-третьих, на преобразование существующей цветовой среды под влиянием цветовой культуры, ее новых веяний, находящих отражение в цветовых предпочтениях как жителей, так и специалистов. При этом все три подхода по-своему учитывают особенности структуры градостроительной формы.

3

ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛОРИСТИКИ ГОРОДОВ

Взаимодействие цветовой среды города с природным цветовым контекстом

Историческая архитектурная полихромия как основа построения цветовой среды города

Эволюция цветовой среды города как выражение цветовой культуры

Комплексный подход к формированию колористики города

Блокированные жилые дома. Лурд. Франция

Восточный Лилль. Квартал Триоло. Колористы Ф. и М. Кле

Взаимодействие цветовой среды города с природным цветовым контекстом

Интеграция с природным окружением

Взаимосвязь архитектурной полихромии с многоцветием природного окружения как путь формирования цветовой среды города имеет наиболее глубокие исторические корни. Она обусловлена памятью человечества, подсознательно связана с древними временами, когда скромное жилище человека по своему материалу не выделялось из природного окружения и естественно сливалось с ним по цвету. Сегодня этот путь подкрепляется научными исследованиями взаимосвязей архитектуры и природы, образующих целостную систему *.

Ранее упоминавшееся уже изучение ландшафтов различных регионов Франции, проведенное Ж. Ф. Ланкло, позволило осознать их цветовую архитектурно-природную целостность, которая не терпит случайного, непродуманного вмешательства. Веками она складывалась усилиями мастеров-строителей, возводивших за́мки и укрепления, крестьян,

* Можно говорить о трех видах связей архитектурных форм и природного ландшафта: «столкновение граней» архитектурной формы с особенностями ландшафта; «растворение» визуальной целостности архитектурной формы на фоне природного ландшафта; «ассоциативность» как следствие эмоционального воздействия художественных свойств ландшафта на художественные свойства архитектурной формы, превращающего ее в органическую часть ландшафта [1]. Очевидно, что в реализации всех видов связей возможности цвета велики и разнообразны.

строивших неподалеку от них свои дома и культивировавших природный ландшафт. В сознании живущих в ней людей она оставалась близкой, теплой, единственно возможной и поэтому гармоничной. Становится понятным кредо Ланкло, вписывающего свои произведения в существующее цветовое окружение. Он не принимает радикальных преобразований архитектурно-природного цветового контекста, но разработкой современных жестко геометрических архитектурных форм значительных размеров, пусть даже вписанных в этот контекст, все же изменяет его структурно и тем самым вносит в него ноту новизны.

Чтобы убедиться в глубине исследований Ланкло, искренности его отношения к сложившейся полихромии, приведем отрывок его записи, посвященной цветовому исследованию провинции Лимузен. «Крестьянская архитектура — урок простоты. Как вновь найти верное отношение между новым цветом и ансамблем, пережившим столетие? Мы можем только посоветовать обратиться к тональностям, отличным от тех, которые часто используются в наше время, и в первую очередь из уважения к старине откажемся от анемичных пастелей и грязно-белого тона, называемого «цветом камня». Не нужно бояться восстанавливать настоящие краски естественных материалов, даже если они особенно ярки. Тогда, возможно, появится интерес к их сохранению с помощью регулярного ухода ... Нас заинтересовал выбор зеленого цвета для окраски ставен и дверей крестьянского дома в Лимузене. Окраска деревянных деталей здесь является основным цветовым оформлением. Зеленый цвет выбран вполне оправданно, так как он вторит зелени ближайшего окружения и связывает цвет покрытой растительностью земли с окрашенными элементами жилища ... Ферма, построенная на склоне холма в Карделлаке, представляет собой пример очень простой и гармоничной гаммы цветов, в которой доминируют зеленый цвет растительности и розовый цвет жилищ. Розовый, приближающийся к розовато-серому, цвет штукатурки стен и черепицы крыш повторяет цвет земли на

Жилой дом. Тулуза. Франция

заднем плане. Деревянные детали домов имеют серый цвет средней светлоты, который хорошо согласуется с доминирующими цветами, не контрастируя с ними» [2].

Как видим, урок простоты, восхитивший Ланкло, заключен в предельно лаконичной полихромии и ее непосредственной связи с природными цветами. Прежде всего это цвета строительных материалов. Именно их собирал французский колорист и его коллеги по всей Франции. Граниты Бретани, туфы Турени, глины Севера, земли различных районов — материал, который задает колорит архитектурно-природного ландшафта. Ланкло стремится найти их цветовой эквивалент в современных красителях и использует его в своем «алфавите цветов». Анализ полихромии французских ландшафтов убедил колориста в том, что они никогда не содержат больше двух-трех основных цветов. В этом разгадка убедительной сдержанности цветовых отношений — ключа цветовой гармонии французских городов.

Создав на основе своих региональных исследований определенные гаммы цветов, Ланкло пропагандирует этот «цветовой словарь», предостерегая людей от неосознанного использования цвета, ведущего к зрительному хаосу. Он пытается показать проектировщикам местные цветовые особенности, доказывает, что пейзаж каждой провинции обладает оригинальным цветовым единством. По его мнению, в визуальном плане цвет пейзажа играет роль основы, на которой мы воспринимаем цвет архитектуры как один из элементов целостной картины. Он обращает внимание на доминирующий в пейзаже валер, т. е. сумму полутонов, являющуюся даже более важной составляющей зрительной картины, чем

Жилой комплекс. Фрагмент. Тулуза. Франция

собственно цветовой тон. Например, растительный пейзаж достаточно темен из-за множества темно-зеленых оттенков и теневой насыщенности.

Ланкло уделяет большое внимание ритму как средству организации архитектурно-природного ландшафта. Подчеркивая значение ритма для архитектурной полихромии, он утверждает, что колористика как бы вытекает из ритмической обусловленности ландшафта и объекта. Ритм материальных элементов — вертикалей, отверстий, наклонных поверхностей, их текстуры и способности отражать свет определяет структуру полихромии. После обоснования структуры следует выбор собственно цветовой палитры.

Ж. Ф. Ланкло уверен в необходимости совершенствования цветового окружения, создаваемого архитектурой, в этом смысле « ... архитектура должна быть управляемой. В настоящее время отсутствие хорошо сыгранного оркестра, подчиненного единой воле, было бы драмой. Некоторые думают, что хаос, неорганизованные агломерации и есть сама жизнь. Но мне кажется, что люди, которые живут среди этого хаоса, так не думают» [3]. При этом он не выступает за беспрекословную жесткую регламентацию цвета, не предлагает механически воспроизводить существующую полихромию. Главное, к чему призывает Ланкло как аналитик и практик,— к осознанию цветового пейзажа как целостного организма, имеющего свою логику, свой характер. Поэтому следует чутко относиться к цветовому взаимодействию между контекстом и привнесенными в него материальными результатами человеческой деятельности.

Значительное место в своей работе Ланкло отводит полихромии промыш-

ленных предприятий. С 1974 г. его ателье принимало участие в разработке ряда крупных комплексных индустриальных программ. Цветовой облик местности и в этих работах явился основой концепций колористики строящихся промышленных зон.

Вместе с пейзажистом К. Вером Ланкло принял участие в разработке проекта промышленной зоны Ор-Кальвадос в городе Онфлёр. Места размещения индустриальных объектов были согласованы с морфологическими возможностями местности. Цветовое исследование состояло из анализов растительности, жилых и промышленных зданий, объектов городского дизайна. Полученная сводная таблица («синтез цветов») позволила выдвинуть пять вариантов полихромии промышленной зоны: белый, пастельный, средний, темные валеры, яркий цвет. Был выбран четвертый. Темные валеры наилучшим образом подходят к существующим темным фасадам, они гармонично контрастируют с охристой доминантой местности и яркими цветами искусственных материалов [3].

Мы уже упоминали о методике французских колористов Ф. и М. Кле. Этим колористам в 70-х годах были поручены исследования местности в районе строительства новых городов Ле-Рив-де-л'Етан де-Берр, Сержи-Понтуаз, Витроль, Восточный Лилль и др. При работе над Восточным Лиллем Ф. и М. Кле обратили внимание на разнообразие и быстроту смены неба на севере Франции, на частоту дождей, подчеркивающих материальность предметов и насыщенность цветов. Обилие света и влажность воздуха по-особому выявляют составные элементы ландшафта и создают игру силуэтов, вызывающих зрительный эффект уходящих в глубину планов. Это побудило колористов настаивать на том, чтобы верхние части зданий были подчеркнуты ярким цветом.

Методика работы ателье Кле представляется градостроителям весьма эффективной, так как учитывает характер каждого пространства в связи с величиной зрительного поля, ориентацией, освещением, строительными материалами. Исследования завершаются вполне конкретными результатами с указанием колеров. Так, для одного из районов Восточного Лилля, названного Триало, была рекомендована следующая программа: индивидуальные дома — гамма светлых земель с розовыми оттенками, общественные здания — гамма ярких земель с красновато-коричневыми оттенками и жилые дома — гамма ярких земель с тенденцией к медно-желтому и коричнево-красному [4].

Колористы Кле придают новой городской среде цвета природного окружения. Хроматические ряды в архитектуре следуют ландшафту. Новый город окутывается цветовым покровом природного окружения, как бы растворяется в нем. Однако такой подход не учитывает собственного цветового выражения городского организма и изменений цветовой культуры.

Другой французский колорист Б. Лассюс стремится использовать любые попытки создания индивидуальной цветовой среды. Он противник всякой систематизации, сторонник постоянного расширения возможных решений. В работе для поселка Тионвильуаз Лассюс столкнулся с задачей поиска полихромии восьмиэтажного здания длиной 250 м. Он попытался зрительно облегчить здание, слить его окраску с текучей воздушной средой, исключительно богатой гаммой цветовых оттенков. Впечатление от окрашенного фасада менялось каждое мгновение, здание постоянно получало новое прочтение в связи с изменением общего валера и освещенности [5].

Средовой подход, продемонстрированный колористом, расшатывает сложившиеся догмы цветовых решений. Лассюс подчеркивает, что мы привыкли к цвету как к средству выявления иерархии архитектурных элементов или к различению соседних домов, особенно если они многочисленны и похожи друг на друга. Несмотря на важность второй задачи, связанной с массовой архитектурой, существуют проблемы более высокого порядка. Лассюс справедливо считает, что цвет нужно использовать не столько для того, чтобы создать сиюминутный поверхностный образ дома, сколько для того, чтобы раскрыть во времени богатство его бытия и черпать затем его постепенно, подобно содержа-

Жилой дом. Тионвильуаз. Колорист Б. Лассюс

Жилые дома. Пригород Мурманска. Художник С. Максимов

нию книги. Сложное многоцветие дома, включающее группы матовых и блестящих цветов, оживляется то утром, то вечером, в облачную погоду или при солнце. Это разнообразит прочтение не только самого здания, но также улицы, перекрестка, квартала. Цвет здесь играет новую роль, способствует уяснению пространственной организации города.

Ансамбль зданий в Виллерюпте, названный городком на холме, покрывает склон между двумя лесными массивами, обрамляя центр небольшой агломерации. В начале 70-х годов Лассюс осуществил окраску зданий со стороны городского центра в глубокие цвета: каштановый, охру и зеленые, приближающиеся к природным. Полихромия помогла воссоздать и даже заново выстроить рельеф, зрительно связывающий архитектурные массы и окружающий лес. В то же время фасады, обращенные к склону, приобрели пастельные оттенки: желтые, розовые, голубые, что создавало эффект свечения пространства между склоном и относительно темными фасадами. Одни и те же дома

Велотрек в Крылатском. Москва

Жилой дом. Юго-западный район Ленинграда. Колорист В. Павлов

с различной окраской фасадов одновременно как бы принадлежали различным пространствам и вызывали эмоциональный эффект, подыгрывающий природной ситуации, утверждая тем самым пространственную структуру городка.

В городе Уканже бетонный фасад длинного здания был расчленен цветом на несколько самостоятельных блоков. Цвет был введен Лассюсом для того, чтобы вызвать воспоминания о местных постройках, породить ассоциации привычного архитектурно-природного контекста, привнести человеческий масштаб, например, цветовыми оконными обрамлениями (именно в этом регионе они традиционно выполнялись из желтоватого камня и стали цветовым знаком местной архитектуры). На фасадах здания были изображены небольшие дома, которые укрупняли пространство, смягчали горизонтальную регулярность и скрадывали высоту здания.

Соотношение формы и фона, которого мы коснулись,— из аспектов исследования пространства. Соответственно определение цветовых отношений архитектурного произведения и природного фона открывает возможность исследования цветовой среды. Мы можем выделить в цветовом поле относительно автономные цветовые области, окружающие их буферные зоны, причем можем продолжить процесс расчленения этого поля вплоть до мелкой детали. Ступенчатость построения целостного цветового бассейна была положена архитектором В. Кравцом в основу его метода формирования полихромии микрорайона [6]. Он выделяет три основных случая восприятия застройки, отвечающие реальному графику движения зрителя и различным масштабам восприятия: первый, когда значительная масса застройки воспринимается вместе с природным окружением, второй, когда отдельные сооружения воспринимаются в основном на фоне застройки, и третий, когда отдельная деталь воспринимается на фоне здания. Проектирование полихромии начинается с первого этапа: к усредненной цветности природного окружения подбирается гармоничная усредненная цветность массы застройки. Затем эта усредненная цветность представляется цветами групп зданий, являющихся фоном, и отдельных зданий, воспринимающихся на этом фоне. Затем следует поиск цвета детали на фоне найденной усредненной цветности здания. Подбор цветов ведется по принципу от общего к частному, что обеспечивает целостность цветовой среды микрорайона при взаимосвязи с природным окружением. Данный метод, совмещенный с учетом объемно-пространственных и функциональных факторов, опреде-

ляющих структуру застройки, приводит к цветовому зонированию, предполагающему создание бассейнов с доминированием определенной цветности. Таким образом, происходит перетекание полихромии природного окружения в пространственные зоны города.

Названный метод был использован Кравцом при проектировании микрорайона 3 в Кривом Роге (1972 г.), микрорайона 615 Салтовского массива в Харькове (1973 г.) и поселка Ургал Байкало-Амурской магистрали (1977 г.). В Кривом Роге первая зона, образующая границу микрорайона с магистралями и соседними микрорайонами, построена на двух парах дополнительных цветов, контрастирующих с природным цветовым окружением. В этой зоне доминируют теплые цвета на белом фоне. Вторая зона, включающая места отдыха, спортивное ядро, детские учреждения и жилые группы, имеет палитру с доминирующими холодными цветами. Третья цветовая зона реализовалась внутри жилых групп и строилась на сочетании тех же цветов, однако с доминантой светлых изумрудно-зеленых и желтых, напоминающих природную полихромию. Естественная цветовая доминанта вызвала в качестве реакции граничную зону из теплых цветов, которая, в свою очередь, определила вторую и третью зоны, строящиеся на преобладании холодных цветов.

Достоинства изложенного метода очевидны — он гарантирует создание общей архитектурно-природной цветовой целостности. Однако цветовое сходство природного окружения огромных регионов — средняя полоса, степь, тундра — при использовании этого метода предполагает возникновение сходных цветовых решений. Поэтому в цветовом проектировании, видимо, одновременно следует развивать цветовые темы, вызванные социально-культурной конкретикой места. Архитектор А. Седак, изучая малые исторические города Украины, прослеживает взаимосвязь между их цветовым обликом и природным окружением. Город Холм, например, славился цветовым многообразием своих храмов, сложенных из белого галицийского и зеленого холмского известняков. Изначальное природное двуцветие дополнялось пластикой скульптур, покрытых красками и позолотой. Интересно, что преобладающие цвета построек города часто давали им названия: Белая Церковь, Красное, Синява, Червень, Чернелица [7]. А. Седак установил, что в ряде древних государственных документов, действовавших на Украине, имелись указания по использованию цвета в городских строениях. На основе исторического материала и обобщения градостроительного опыта Седак сформулировал предложения по цветовой среде малых исторических городов и апробировал их в генпланах и проектах детальной планировки.

Жилой дом. Фрагмент. Свердловск

Построение полихромии города начиналось от окружающего природного ландшафта и переходило к периферийным зонам города, затем к его центральной части и, наконец, к отдельным зданиям. Одним из таких городов стал Дубно, имеющий регулярную планировку и сохранивший ансамбли исторической застройки. Цвета его периферийных зон, проникающих в историческое ядро, предлагается принять близкими природному окружению: желтые, светло-зеленые, серые. Цветовое насыщение центральной части позволяет создать в ней ощущение камерности, замкнутости, пространства, свойственное средневековым городам, которое усиливается по мере приближения к ратушной площади. Предложенная колористическая схема развивает привычные для Дубно цветовые сочетания и одновременно позволяет вносить коррективы в цветовую трактовку городских пространств.

Примером развития художественно-образных тем природного цветового окружения в новой архитектуре являет-

ся жилой район Парижа «Стержни Дефанса», построенный в середине 70-х годов (архитектор Э. Айо, колорист Ф. Риети). Дома-башни различной этажности неправильной цилиндрической формы, возвышаясь на слегка холмистом основании, создают пространство, полное неожиданных впечатлений. Поиск образа жилой среды привел Ф. Риети к использованию крупных масс цвета на непрерывной бетонной поверхности башен, по которой разбросаны небольшие окна. Колорист представил район как некое одухотворенное существо и попытался придать ему образную конкретность, избегая при этом прямой изобразительности. Формы пятен — цветовые графы — вызывают ассоциации с элементами природного ландшафта: стволами и кронами деревьев, облаками. Цветовая палитра также основана на природных цветах — голубых, серовато-серебристых, зеленых, коричневых, охристых, но содержит и чистые цвета, такие, как желтый и ультрамарин. Риети стремился создать двусмысленность сопоставлением застывшего неба с небом реальным, многозначность пространства, приобретающего смысловое наполнение и ассоциативность [8].

Ф. Риети не пытается реалистически трактовать природное окружение, он добивается ассоциативного присутствия, создает аллегорию природы. Облачное небо совмещается с пятнами на зданиях, напоминающими застывшие облака, травяной ковер вплотную подходит к зданию и как бы поднимается по поверхности стены, деревья накладываются на зеленые массы цвета на стенах, напоминающие сомкнувшиеся кроны, между которыми угадывается чередование коричневых стволов. Цвет трансформирует объемы зданий, объединяет их с рельефом, организует перетекающее пространство.

Цвет облицовки фасадов глазурованной плиткой меняется в зависимости от угла зрения и естественной освещенности. С близких точек зрения цветной ковер верхних этажей зданий теряет насыщенность, блестящая поверхность отсвечивает, а здания, находящиеся поодаль, переливаются сочными цветами. Полихромия зданий вовсе не выявляет их форму, напротив — видоизменяет ее. Вначале такое поведение цвета может шокировать зрителя или показаться случайным, однако непосредственное знакомство с районом проясняет позицию авторов. Архитектор Айо санкционирует решительные действия колориста Риети, который именно контрастом цвета и формы зданий создает смысловую и эстетическую целостность.

Эксперимент встречает горячее одобрение и категорическое отрицание, сомнение, улыбку. Взрослые жители района разноречивы в своих суждениях, дети — в восторге от сказочной атмосферы. Психологи утверждают, что люди стремятся к тому окружению, в котором провели детство. На основе детского восприятия у человека формируется понимание красоты мира, зарождается эстетическое отношение к действительности. Риети обращается к природе, которая все более удаляется от горожанина. Тема природы в данном случае художественно переосмыслена в условиях городской среды [9].

Район «Стержни Дефанса» хорошо известен во всем мире. На большинство наших архитекторов он оказывает пока шокирующее действие, вызывает отрицательную реакцию. Но не будем смешивать ярко индивидуальное решение, не предназначенное к тиражированию в массовой архитектуре, с самой концепцией образной цветовой среды, которой, безусловно, принадлежит будущее. В этом качественное отличие работ Ф. Риети от рассмотренных выше работ ателье М. и Ф. Кле.

Индивидуализация цветового образа массовой застройки особенно сложна. И здесь, на наш взгляд, достаточно плодотворно цветовое взаимодействие архитектуры с природным окружением.

В любом городе влияние естественного окружения активнее на периферии. Например, в центре Ленинграда природа — это небо, стиснутое зданиями, водные пространства в коридорах набережных, регулярные массы зелени, а кварталы новостроек вырастают среди полей, лесов, рек и озер. Градостроители пытаются сберечь это богатство. Архитектурная полихромия способна поддержать эту градостроительную линию, внести в нее элемент художественного начала. В центре города мастера «зеле-

Жилой район Нантерр. Париж

Жилой район Нантерр. «Стержни Дефанса». Архитектор Э. Айо, художник Ф. Риети

ной» архитектуры стараются согласовать краски деревьев, кустов, цветов с полихромией застройки. Примерами могут служить стрелка Васильевского острова, многочисленные сады и скверы Ленинграда.

Архитектор В. Павлов пытается развить эти традиции и в периферийных районах города. Одно из зданий на проспекте Ветеранов — огромный девятиэтажный параллелепипед с навязчивой горизонтальной разрезкой окон — расположено на пологом берегу реки, поросшем травой и низкой растительностью. Сочетание травянисто-зеленого цвета с белым и асимметричные крупные цветовые пятна в нижней части фасада зрительно подхватывают форму береговой излучины. В результате ранее безразличный к своему окружению объем здания органично вписался в него, а отражение на глади воды усилило этот эффект.

При реконструкции полихромии застройки улицы Добровольцев Павлов также учел богатство природного многоцветия, имеющего осенью особенно за-

поминающийся коричнево-красный цвет. По всему фронту застройки полихромия отвечала движению рельефа, а палитра включила белые, коричнево-бурые и коричнево-сиреневые цвета. В результате комплексы зданий органично вошли в окружающую природу. Это большое достижение молодого ленинградского

колориста, последовательно отстаивающего средовой подход в архитектурной полихромии. Привычка неукоснительно следовать за членениями и деталями здания лишила многих архитекторов фантазии в проектировании полихромии, закрепила скудный набор приемов покраски, привела к неприятию и нежеланию понять точку зрения сторонников средовой полихромии. Бессмысленно подчеркивать цветом метрические членения похожих как близнецы домов, сошедших со строительного конвейера. Механически созданное окружение ждет полнокровного творческого процесса. И цвет способен его радикально преобразить, но это требует фантазии и тонкого вкуса архитектора.

Несколько слов о деятельности В. Павлова. Работа в группе окраски ГлавАПУ Ленинграда требовала от него лишь подтверждения паспортов окраски зданий, нуждающихся в ремонте, а он принимал новые решения, чтобы создать цветовой ансамбль. Многие объекты позволили ему отработать приемы достижения цветовой целостности. Следуя линии противопоставления цвета элементарной геометрии панельных домов, впервые заявленной в Ленинграде архитектором Е. Полторацким в 70-х годах, Павлов развивает ее, опираясь не только на природную, но и на историческую архитектурную полихромию.

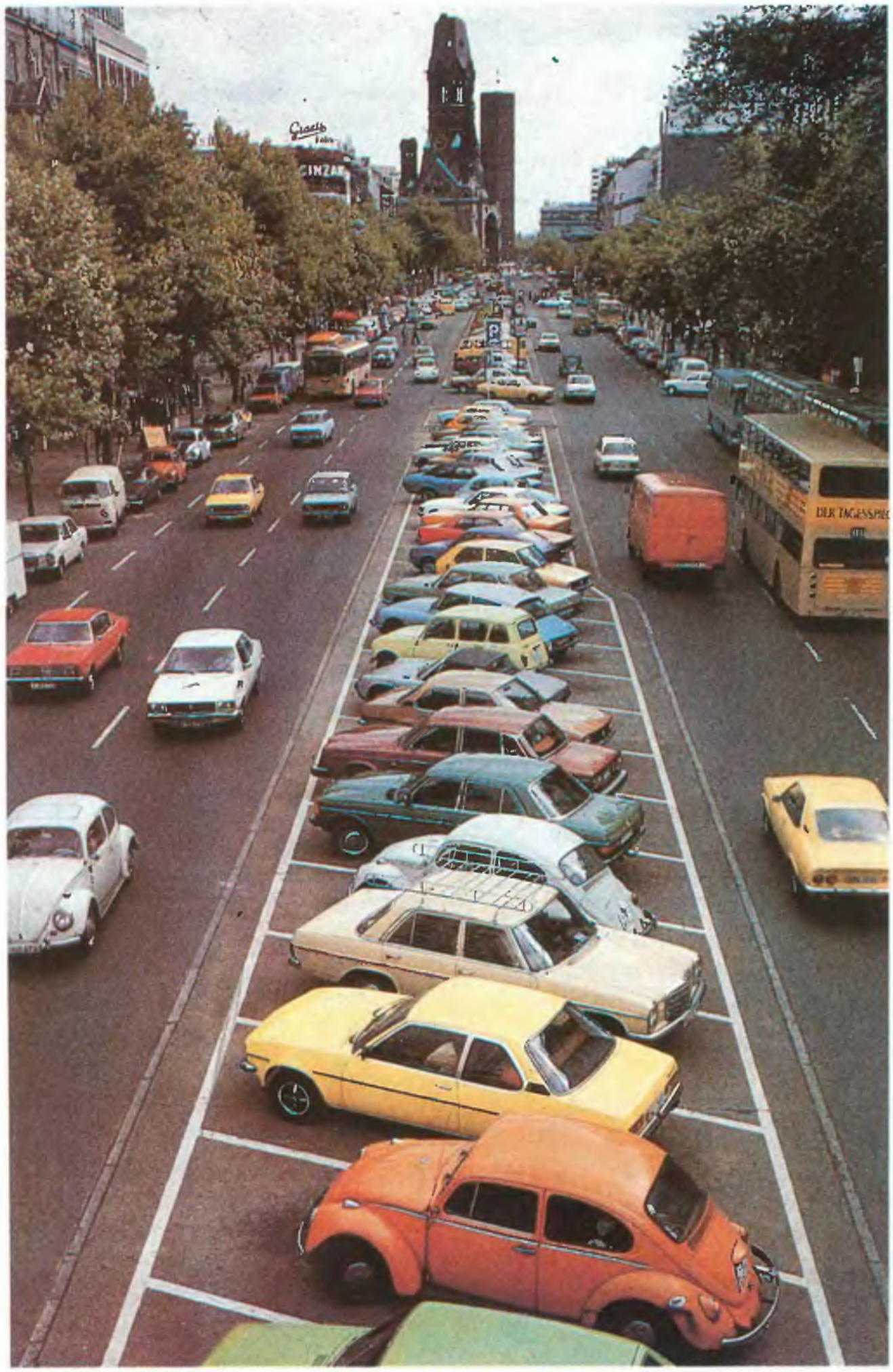
Мы убедились, что многоцветие природы находит выражение в цветовой среде города. В крупных городах оно преобладает в новых районах, в то время как историческое ядро обычно сохраняет собственную цветовую линию. В то же время цвета окружающего природного ландшафта целиком пронизывают небольшой город, цветовая среда которого затем может дополниться искусственными компонентами.

Японский колорист Р. Сигэта по заданию Центра цветового планирования предпринял исследование естественных цветов Окинавы для выработки рекомендаций по окраске зданий, строящихся на острове [10]. Окинава окружена морем, его всеокрашивающий меняющийся жемчужно-зеленый фон ярко индивидуален. В процессе исследования были собраны образцы растительности, морского песка и почвы, обломки скал, куски черепицы, дерева, даже обрывки рыбацких сетей, сделаны натурные этюды и в результате составлены таблицы естественных цветов. При выработке концепции важную роль сыграл чувственный опыт: исследователей поразил, например, характерный блестящий цвет ананасовых листьев, пепельно-синий или пепельно-зеленый, меняющийся в зависимости от света. По мнению Сигэты, эти цвета, а также цвет земли и моря — символические цвета Окинавы. Исследование выявило около 200 природных цветов, которые составили целостное впечатление о цветовой среде острова. Однако оказалось, что эта совокупность цветов недостаточно структурна, поэтому в шкалах цветовых образцов был выделен пояс цветов естественных материалов и искусственных цветов окраски. Так в архитектуре острова появились новые цвета на основе естественных.

Противопоставление природному окружению

Цветовое противоречие между целыми городами и окружающим ландшафтом встречается неизмеримо чаще, чем согласованность. Прежде всего оно вызвано непониманием целостности окружающей человека среды. Массовая индустриальная застройка почти всегда глуха к природному многоцветию, и чем крупнее массив, тем острее его противоречие с природной полихромией, особенно усиливающееся в новых городах, почти целиком формируемых такой застройкой. Монохромная бетонная среда становится для горожан нормой, при этом у них не возникает стремления к цветовому преобразованию. Отсутствие памятников архитектуры лишает окружающую застройку цветовой реакции.

Цветовой антагонизм архитектуры и природы вызван, конечно, и чисто экономическими причинами. Решение проблемы жилья, предпринятое в последние десятилетия, было сопряжено с игнорированием художественно-эстетических аспектов архитектуры, в особенности в районах новостроек. Требуется тщательнее взвесить этот опыт, определяя социальный эффект нового жилья, новой среды города и пересмотреть аргумент



Автостоянка. Курфюрстендам. Западный Берлин

экономии на решении художественно-эстетических вопросов, в том числе средствами цвета.

В современной ситуации резко изменились условия для контрастного противопоставления полихромии города природному цветовому окружению — эффективного приема гармонизации искусственной и естественной среды. Замечательный пример контраста — белокаменная Москва XVII в. в лесном окружении. Инфляция белого цвета в новых районах города 60—70-х годов — пример несостоявшегося контраста. Распространить доминирующий цвет на массы застройки, вероятно, можно лишь в определенных пределах. Крупнейшие города требуют полихромной разработки, особенно в широтах, где природа переживает значительные сезонные цветовые изменения.

Группы зданий, небольшие районы, промышленные зоны обычно контрастируют по цвету с природным окружением. Концепция контраста цветовой среды одной из таких зон принадлежит

Автостоянка под Зеленым ковром

Ж. Ф. Ланкло. Колорист работал в городе Фос-сюр-Мер на юге Франции над полихромией индустриальной зоны, застроенной гигантскими металлическими резервуарами, находящимися на фоне пустынного пейзажа. Он прибег к заметному визуальному оживлению объектов контрастным многоцветьем, что было спровоцировано цветовой монотонностью природного окружения.

Скудная в цветовой выразительности природная среда побуждает к цветовой активизации архитектуры. В этом отношении показателен опыт скандинавских стран, северных районов Канады. Для северных регионов характерен длительный снежный покров, небольшое количество солнечных дней и, как следствие, мягкий рассеянный свет. Цветовое голодание и недостаток солнечного света вызывает к жизни яркую полихромию и общую цветовую насыщенность поселений.

Если художественный контраст между небольшим поселением и природой — явление обычное, то этот же контраст

Большой Царскосельский дворец. Фрагмент

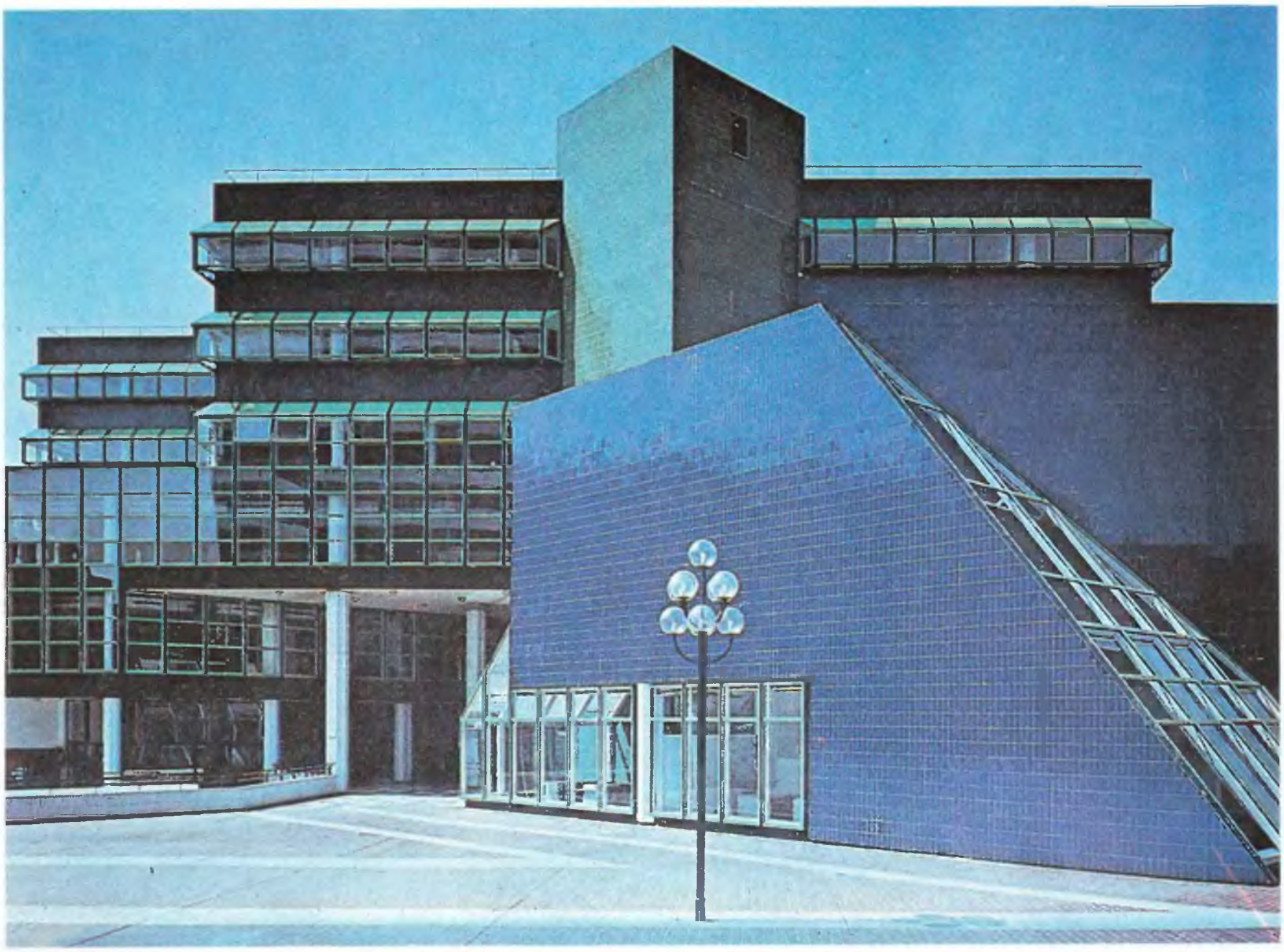
Культурно-административный центр. Сержи-Понтуаз

Улица в Бурано. Италия

на уровне города и его окружения встречается редко. Рассмотрим цветовую концепцию нового города Парижского района Марн-ля-Валле, разработанную в 1976 г. Ф. Риети — автором полихромии «Стержней Дефанса». Он выиграл конкурс на цветовую концепцию этого города и получил возможность ее реализации.

Риети сознательно противопоставил доминирующий цвет нового города цветовому контрасту местности. Он попытался найти монохромный образ города, вдохновляясь древними городами, построенными из одного материала и контрастирующими с природным цветовым окружением. Правомерно ли переносить в нашу эпоху установку древних мастеров, утверждавших художественное произведение вопреки природе? «Превосходство» человека над природой убедительно «доказано» бетонными нагромождениями. Вот почему так импонирует стремление сохранить природные цветовые сочетания, поиски гармоничного соотношения естественных и искусственных цветовых компонентов. Однако создание ярко индивидуального колористического образа города теоретически может строиться и на контрасте с природой.

Чтобы оценить концепцию колористики Марн-ля-Валле, необходимо понять мотивы, обусловившие выбор Риети доминирующего цвета города. Он отрицает окрашивание бетона, чтобы, скажем, с помощью охристого цвета связать его с землей или камнем, видя в этом цветовую несостоятельность современных архитекторов. Риети называет проявлением волюнтаризма их отказ от хроматической палитры. Если используется лишь белый цвет, то открывается дорога «чистой» архитектуре, предоставляющей свободу действий исключительно пространствам и объемам. Но одна ахроматика не в состоянии выразить пульсирующей динамики функций города, который представляется лишь «макетом из полистирола», поэтому Риети не доверяет ни абстрактному белому, ни «натуральным цветам» [11]. Синий и зеленый цвета наиболее удалены от цветов природных строительных



материалов и наиболее условны в архитектуре. Никто не будет считать здание синего цвета частью неба, хотя синий цвет и вызывает представление о небе, но скорее утверждает сходство с воздухом, поэтому «небесный» город действительно оригинален. Так Риети приходит к идее города в синей гамме, которую он рассматривает как средство его увековечивания. Конечно, предполагается расширенная трактовка синего от сине-зеленых до сине-фиолетовых оттенков. Городской центр Риети представляет кристаллом лазурита или турмалина, грани которого переливаются всеми цветами, но который тем не менее остается синим. При этом нить охристо-оранжевого цвета (в качестве вызова или каприза) не нарушила, а, напротив, подчеркнула бы гегемонию синего. В этом образе отчетливо звучат нотки абстрактно-художественной концепции колориста. Торговый комплекс «Аркады» в Нуази-ле-Гран — один из фрагментов центра нового города — реализуется в синем колорите.

Оригинальность — ценнейшее, но явно недостаточное качество цветовой среды города. Эта среда способна родиться и на экстравагантном контрасте с многоцветием природного окружения, но призвана отвечать требованиям жизни, а не сохранять лишь отвлеченную формальную чистоту.

Кстати, не все архитекторы, участвующие в формировании Нуази-ле-Гран, поддерживают цветовую политику Риети: жителям не импонирует синяя гамма их жилья, все же она психологически отторгается. Рядом с центром два круп-

Ворота и стены средневекового монастыря. Пекин

Памятники архитектуры и новые массивы. Пекин

Индуистский храм среди высотных зданий. Сингапур

ных жилых комплекса, построенные Р. Бофиллом и М. Нуньесом-Яновским, имеют программно монохромный облик — серый бетон и желтоватая штукатурка. Это тоже цветовой контраст с природой, но контраст не столь острый и привычный.

Помимо городов, построенных из бетона, с природным окружением по-прежнему резко контрастируют города из традиционных материалов, например, светлого камня и черепицы, как это принято на юге Европы, или красного кирпича, распространенного повсеместно. Напомним яркое произведение того же Р. Бофилла — крупный жилой комплекс «Красные стены» — фактически небольшой город недалеко от Барселоны.

Цветовой контраст или нюанс между городом и природным окружением — надежное средство достижения их художественной взаимосвязи.

Историческая архитектурная полихромия как основа построения цветовой среды города

Трансформация исторической архитектурной полихромии в реконструкции старых районов города

Колористика природного окружения — изначальный фактор, влияющий на цветовую среду города. Цвет, привнесенный в архитектуру, в какой-то степени реагирует на требования природы, но, становясь полноправным элементом архитектуры, он испытывает влияние природы и общества уже через архитектуру и претерпевает дальнейшие изменения. В результате образуется оригинальный синтез цвета с формами и пространством архитектуры. Генезис

Церковь Всех Святых на Кулишках. Москва

Церковь св. Георгия на Псковской горе. Москва

архитектурной полихромии говорит о мере ее сегодняшней устойчивости и динамики. Она эволюционирует быстрее или медленнее в зависимости от того, принадлежит она исторической или современной архитектуре. Историческая архитектурная полихромия сталкивается с влиянием новых социальных процессов, современной цветовой культуры, оставаясь в основе стабильной. Полихромия архитектуры наших дней помимо названных факторов находится под влиянием современной архитектурной формы, легкой, пространственной, готовой к дальнейшему развитию, что обусловливает динамику этой полихромии.

Суммарная полихромия исторических архитектурных пластов города создает цветовой потенциал, который заставляет современного мастера поддерживать традиции или оспаривать их, решая полихромию новой застройки. В той или иной форме этот потенциал обязательно влияет на архитектуру, которая возникает сегодня, а через нее на всю цветовую среду города.

С ускорением темпов урбанизации возникает проблема равновесия уровней жизни в исторических центрах городов и новых жилых районов. Этот уровень определяется не только функциональным комфортом, но и эстетикой городской среды, которая не может быть совершенной без умелого оперирования цветом. На фоне цветового обогащения городской среды, происходящего во многих странах, важное место занимает опыт градостроителей ВР и ГДР, которые при общем градостроительном подходе к вопросам цвета первостепенное место отводят современной цветовой интерпретации исторических районов, обладающих огромной культурной, в том числе колористической ценностью. Полихромия рассматривается как неотъемлемая часть и инструмент создания гармонического окружения, поэтому ее проектирование становится областью творчества, официально принятой госу-

дарством. Колорист вносит весомый вклад в проектирование предметно-пространственной среды, визуальный уровень которой является своего рода эмоциональной инфраструктурой.

В старых районах Будапешта заметны цветовые изменения по эпохам, свойственные и другим европейским городам. Так, на рисунках начала прошлого века, собранных Комиссией по улучшению внешнего облика Пешта, хорошо видно, как яркие контрасты барокко сменялись разбеленными цветами классицизма. Для эпохи романтизма и ранней эклектики характерны оттенки какого-либо одного цвета, а конец XIX — начала XX в. отмечены общим ослаблением цветности. Оживление палитры европейских городов, начавшееся три десятилетия назад, в полной мере относится и к Будапешту. Для практики 70—80-х годов характерно использование цвета в масштабах ансамблей. Правда, иногда исторический цвет вдруг становится принадлежностью случайных объектов, что говорит о необходимости обоснованного обращения к языку архитектурной полихромии.

60—80-е годы расширили объект цветового проектирования до размеров города, оно получило свою теоретическую основу, методику, средства реализации и критерии оценки результатов. Комиссия по городскому планированию при Будапештском городском совете регулярно рассматривает проекты окраски зданий на главных магистралях в соответствии с общим проектом полихромии радиальных улиц города, включающим окраску 370 зданий. Цветовое проектирование рассматривается сегодня как неотъемлемый элемент постоянного обновления городской среды [12].

Наиболее спорный вопрос при реконструкции полихромии исторических районов города — цветовое звучание отдельных историко-архитектурных памятников и групп зданий. Архитекторы-реставраторы считают, что для решения этой проблемы прежде всего необходимо найти исторически достоверную полихромию, которая стала бы опорой цветовой реставрации. Мысль вполне правомерна, если решается локальная задача восстановления внешнего облика памятника, но не может быть столь категоричной при реконструкции обширного участка городской застройки. Документально восстанавливаемый первоначальный цвет памятника учитывал городскую среду эпохи его постройки. Затем цвет неоднократно менялся, по-новому соотносился с окружением, реагировал на сменяющуюся полихромию. Поэтому важно проследить цепь цветовых изменений памятника, закономерности его взаимодействия с цветовой средой города. Эта точка зрения постепенно проникает в сознание, и когда предлагают при цветовой реконструкции памятника исходить из цветового контекста уличного ландшафта, уже чувствуется доверие к целостной цветовой среде города, впитавшей колорит различных эпох и при утрате документальной полихромии отдельных памятников способной восполнить этот пробел. При этом важен выбор материала, красок, наиболее приемлемых технологий нанесения цвета в условиях крупного города с его агрессивной атмосферой. Пренебрежение этим вопросом ведет к большим потерям. Группа исторических объектов Буды (более

Гостиный двор и Воскресенская церковь. Суздаль

Реконструкция Троицкого предместья. Минск

Троицкое предместье. Фрагмент

200 строений) в 60-х годах была окрашена непрочными синтетическими красками. В настоящее время существуют и разрабатываются новые типы красок [13].

Важный методический вопрос исторической архитектурной полихромии — определение границ возможного использования документальных цветов в современной цветовой среде города. Ответ на этот вопрос дают многие реконструкции. Один из исторических кварталов Буды обновлен после второй мировой войны. Теперь он более соответствует средневековому состоянию, чем до войны, когда выбор цвета для каждого здания не ориентировался на соседние дома, что привело к цветовым диссонансам внутри квартала. В Техническом университете Будапешта был подготовлен проект реконструкции этого квартала Буды с обоснованием цветового решения. Реконструкция была разработана под руководством М. Задора, а цветовое решение — под руководством А. Немчича. Впервые в Венгрии был создан цветовой план такой значительной городской единицы. Проектирование велось обширным кругом специалистов: архитекторами, художниками, философами, историками, социологами [14, 15].

Цветовой план квартала Буды вызвал дискуссию в стране. Резкие споры возникали относительно окраски зданий: одни считали, что должна быть восстановлена подлинная историческая покраска отдельных зданий, другие — что основным критерием полихромии квартала должен стать целостный художественный образ комплекса, созданный на исторически документальной основе. Общественное мнение склонилось ко второй точке зрения: звучание первозданных цветов архитектуры, безусловно, считалось важным, но при их окончательном распределении в пространстве квартала предпочтение отдавалось эстетической ценности целого, а не обязательному использованию всех полученных после зондажей документальных цветов *.

Сопоставление размеров фасадов,

* Все цвета в предпроектном исследовании квартала Буды были зафиксированы с помощью атласа системы «Колороид».

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 зданий и современное понимание колористики. Активными цветами были подчеркнуты небольшие исторически ценные здания, за счет чего другие более крупные здания как бы ушли на второй план. Цветовая гармонизация множества фасадов квартала была проведена с помощью «Колороида».

Решение включало и воспроизведение на некоторых отрезках улиц исторических цветов Буды XVII—XVIII вв., поскольку фасады отдельных зданий принадлежали этому времени.

В 70 — начале 80-х годов города ГДР комплексно реконструируют свои центры. В процессе реконструкции цвет, так же как и в ВР, рассматривается в качестве важной интегральной составляющей архитектурного окружения. Набирает силу 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.

Центральные улицы Эрфурта, Наумбурга и Галле в 70-х годах превращаются в пешеходные зоны, хотя охраняются лишь некоторые из построек — шесть в Эрфурте, два в Галле и четыре в Наум-

бурге, относящихся к памятникам архитектуры.

В Эрфурте с XII в. известно место оживленной торговли в центре города — Ангер, которое состоит из нескольких пересекающихся тесных и расширяющихся до размера площади уличных пространств. Ангер включает около сотни реконструируемых объектов, в том числе построек XVI—XX вв. Каменные здания в четыре-пять этажей соседствуют с многочисленными двухэтажными строениями XVIII столетия — времени барокко. Перед колористами Х. Ерлингом и Г. Гетце стояла задача зрительно ослабить застройку так называемого историзма и акцентировать более древние постройки. Старинное здание Ангер-музея должно было стать одним из центральных объектов пешеходного пространства. Почерневший песчаник зданий XIX в. был перекрашен в светлые тона, их массивные объемы утратили тяжесть, превратились в легкий фон для древних памятников, выделенных яркими цветами. Здание Ангер-музея оптически увеличилось за счет насыщенного желтого цвета относительно соседних, более поздних построек. Так же были выделены и другие памятники, отмеченные синими, зелеными и красными цветами. Удивительный эффект был достигнут цветовой разработкой богатого декора древних зданий. Полихромия фасадов Ангера, включающая исторические цвета, была сконструирована таким образом, чтобы различные городские пространства приобрели индивидуальность и художественную выразительность.

Известняк — основной строительный материал для Наумбурга. Из него возводились еще ренессансные здания. Материал определил общий темный тон города. Однако служба охраны памятников обнаружила на исторических фасадах следы зеленой, темно-красной и сине-серой окраски. Поэтому при реконструкции этих зданий, например дома «трех лебедей» или старой почты, цвета их фасадов были тщательно реконструированы.

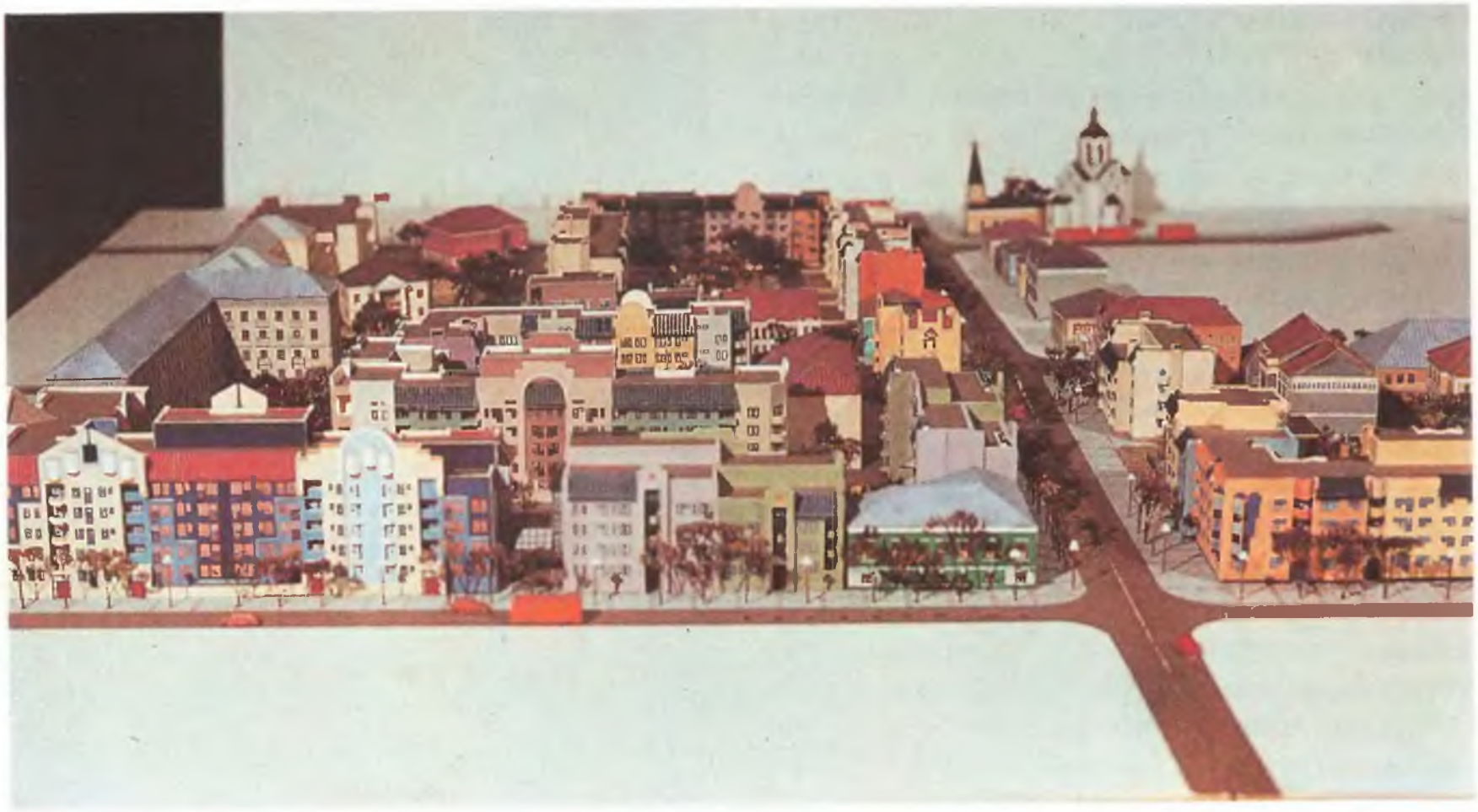
В городе Галле на улице Ратуши использованы цветовые контрасты более активные, чем обнаруженные при зондажах. Это вызвано тем, что полихромия постепенно ослабевает от загрязнения

Застройка Подола. Фрагмент квартала. Киев

Проект реконструкции Подола

в атмосфере крупных городов. Поэтому колорист Э. Фрес предложила особенно интенсивные оранжевые, красные и синие тона для больших фасадных поверхностей, гармонирующие с натуральным камнем цоколей зданий.

К цветовым реконструкциям исторических зон крупных городов в 80-х годах относятся работы над полихромией главной торговой площади в Готе и над старым городом в Висмаре. При реконструкции площади в Готе была реализована полихромия на основе исторических



цветов, поддерживающая структуру пространства площади. Для каждого здания с помощью фотограмметрической съемки был подготовлен графический материал, служивший канвой для цветовых решений отдельных фасадов и вариантов полихромии площади. Варианты были разработаны студентами Высшей школы архитектуры и строительства в Веймаре. По ходу проектирования выявилось противоречие между реставраторами, склонявшимися к барочной цветовой гамме, и архитекторами, настаивающими на традиционной палитре земляных цветов. Споры завершились компромиссом: цветовая палитра, включившая те и другие цветовые группы, позволила полихромии тоньше артикулировать пространство площади в целом и ее членения с точки зрения современного понимания пространственно-цветовой гармонии исторического участка [16].

Город Висмар в средние века относился к ганзейским городам. Его историческое ядро насчитывает многочисленные памятники архитектуры: кирпичные готические соборы, дома богатых горожан, склады, торговые здания, в том числе постройки ренессанса и барокко, классицизма и историзма. Ориентируясь на цветовые оттенки, характерные для названных стилевых направлений, проектировщики использовали полихромию как средство ранжирования зданий по их ценности эстетической организации городского пространства [17].

Эта цветовая реконструкция показывает, что при значительном размахе работ, когда речь идет о полихромии многих сотен зданий, практически невозможно определить первоначальные цвета каждого из них. Поэтому можно понять методику цветовой реконструкции Висмара, опирающуюся на цвета, присущие различным стилевым направлениям, и нацеленную на создание пространственно-цветовой художественно-эстетической целостности. Объективность этой методики подтверждается ее признанием и в других странах.

В нашей стране проводятся значительные работы по цветовой реконструкции центров исторически сложившихся городов. Только в Ленинграде ежегодно окрашивается около 4 млн. $м^2$ фасадов исторических зданий. Архитектура различных стилей в своей цветовой реконструкции требует тонкого профессионального подхода. Видимо, необходимо учитывать специфику архитектурной полихромии города, ее эволюцию и, конечно, современную цветовую культуру, строительные возможности. При этом важен учет целостности цветовой среды центра города [18].

Проектирование полихромии центра Ленинграда ведется на развертках улиц, набережных, площадей с ориентацией на устоявшиеся цветовые и стилисти-

ческие сочетания: для архитектуры начала XVIII в.— красные, терракотовые, насыщенно-желтые цвета с белым; для барокко середины XVIII в.— голубые или зеленые цвета с белым и золотым; для раннего классицизма — оттенки желто-палевых, зеленых и серых с белым; для зрелого классицизма — в основном желто-белые и серо-белые цвета; для модерна — различные оттенки серого, сиреневатого, коричневатого; для эклектики — разнообразный набор цветов. Висмар и Ленинград используют один и тот же метод, не подозревая об этом. Выбор окончательного решения является творческим компромиссом между противоречивыми требованиями. Например, при цветовой реконструкции Зимнего дворца был выбран колер, не соответствующий ни одной из исторических окрасок здания, что отразило современные цвето-стилистические представления. При этом учитывалась цветовая гармония ансамбля Дворцовой площади, основанная на контрасте барокко (Зимний дворец) и классицизма (Главный штаб, Адмиралтейство).

Особый интерес представляет современная интерпретация полихромии зданий конца XIX в.— времени эклектики. Прошлые цветовые реконструкции пытались нивелировать окраску этих зданий, представлять их как не имеющий самостоятельный ценности фон для зданий XVIII — первой половины XIX в. Сегодня формы эклектики уже не рассматриваются как «грубый холст» для выделения «экспонатов», поэтому использование полихромии в постройках этого периода становится более свободным. В то же время традиции ансамблевого решения сохраняются.

Практика реконструкции полихромии центральных районов Ленинграда развивает и обогащает исторический опыт, совершенствует существующие приемы, выдвигает новые концепции. Проектировщики встают на путь экспериментов и новаторства, видят возможность градостроительного развития полихромии лишь на основе цветовой схемы, составной части генплана, которая имела бы силу закона и позволяла бы конструировать цветовую среду по мере реализации генерального плана города.

Воплощение исторической архитектурной полихромии в новых районах города

С уплотнением городской застройки возникает необходимость нового строительства. Группы новых зданий возникают в непосредственной близости от существующей веками застройки, вступают в контакт с ценнейшими произведениями прошлого. Это увеличивает ответственность архитектурного решения новых построек, вторгающихся в существующий город. Новая архитектура, соприкасаясь со сложившимся цветовым контекстом старого города, не может остаться безразличной к нему по

Реконструкция:
исторического квартала. Зуль;
Ангера. Эрфурт;
центра города. Зуль. ГДР

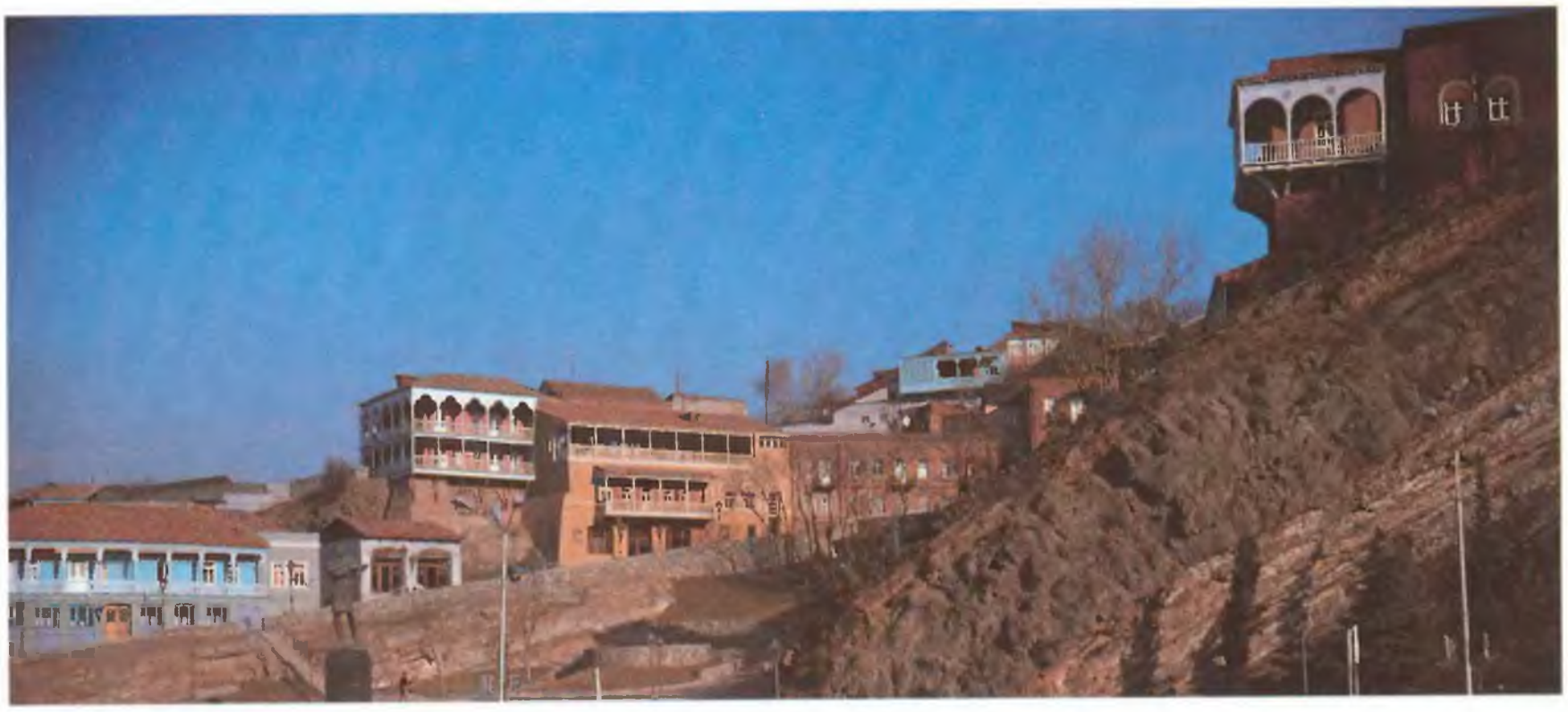
цвету. Положение обязывает ее к недвусмысленному цветовому высказыванию.

Архитекторы ГДР имеют в своем активе ряд примеров включения жилых массивов, построенных с помощью индустриального домостроения, в центры исторических городов. Такие массивы появились в Берлине, Лейпциге, Карл-Маркс-Штадте, Эрфурте и Магдебурге-Ольвенштадте. Высокое архитектурное качество новых построек достигнуто в старом городе Гера, где возведен жилой массив из крупнопанельных зданий. В Шверине и Грайфсвальде имеются удачные примеры групп зданий, которые при помощи членения стеновых панелей, различных размеров оконных проемов, мансардных этажей и неординарного цветового решения органично вошли в атмосферу старого города.

При переходе от экстенсивной к интенсивной застройке города архитекторы ищут новые пути выразительности архитектуры, ее масштабности, что обусловлено необходимостью использования индустриального домостроения в исторической ткани города, отличающейся оригинальностью исторических форм, сложной палитрой и структурой полихромии.

При строительстве нового жилого района в северной части исторического ядра Ростока, имеющего ярко выраженную цветовую тему, созданную многовековым использованием клинкера и кирпича — основных строительных материалов, новая архитектура подчинилась историческому окружению, вписалась в существующий цветовой контекст. Здесь реализован принцип нюанса.

Принцип контраста используется при вторжении новой архитектуры в историческую ткань. Положительный или отрицательный результат этого действия целиком зависит от конкретного художественного решения. Этот принцип не гарантирует положительного решения как принцип нюанса, при котором различается лишь уровень положительного качества: приемлемо, хорошо, прекрасно. Контраст открывает путь оригинальным решениям, в которых достоинства старого и современного неизмеримо усили-



ваются и способны создать качественно новую архитектурно-художественную целостность.

В новом жилом районе в центре Ростока решалась задача сохранения в застройке из крупных панелей традиций северонемецкой кирпичной архитектуры с присущей ей расчлененностью фасадов, наличием фронтонов, двускатных крыш, своеобразностью полихромии. Поэтому протяженные здания были разделены на части раскреповкой фасада, графикой полихромии, чередованием наклонных крыш и фронтонов [19]. Особое внимание было уделено поиску отделочных материалов, цвет которых напомнил бы клинкер и кирпич. Архитекторы остановились на крупных красно-коричневых керамических плитках. Стены зданий, облицованные этой плиткой, не повторяют буквально рисунок и цвет кирпичной кладки, но создают поверхность, родственную ей по тону и фактуре. Облицовка панелей содержит штукатурные вставки, окрашенные в белый цвет. Потребность воссоздать

Реконструкция:
застройки по подъему Кибальчича;
застройки возле базилики Анчисхати;
средневекового дворца Дареджан. Тбилиси

цветовой контраст кирпича и побеленной штукатурки характерна для северонемецкой архитектуры. Это контрастное двуцветие — аналог исторической архитектурной полихромии — было использовано для дополнительного визуального членения архитектурной массы. В первых этажах и фронтонах преобладали горизонтальные членения, в средней части фасадов — вертикальные, характерные для средневековой готики. Так структура полихромии позволила организовать фасадные поверхности, максимально привести их к масштабу человека. В отделке оконных проемов и входов была использована черная керамическая плитка и серо-зеленая штукатурка, дополняющие основное двухцветие. В контрасте к нему выдержаны и скатные крыши из серо-зеленого профилированного материала экотала. Крыши, как важный элемент средневекового города, не могли не учитываться проектировщиками. Они использовали контраст крыш и двуцветия фасадов, заявив тем самым, что они не повторяют, но стараются развить историческую архитектурную полихромию, деликатно добавляя в нее цветовые мазки. Полихромия нового района закрепила в исторической части Ростока господство исторического двуцветия, расширив его узкие рамки.

В конце 70-х годов на окраине Ростока появился жилой район Росток-Шмарль — редкий, заслуживающий внимания пример воспроизведения цветовой атмосферы центра исторического города в крупном жилом массиве на периферии. Впервые в новом районе города были использованы цветовые темы прошлого. Характерное для ганзейского города сочетание кирпичной стены с побеленной штукатуркой поверхностью стало основным в полихромии района. Использование известного всем горожанам традиционного атрибута местной архитектуры позволило «привязать» анонимную массовую архитектуру к конкретному региону и городу и тем самым воплотить в архитектуре цветовые ценности, накопленные столетиями. Это вызывает у жителей чувство причастности к истории города и, безуслов-

но, оценивается ими положительно.

Говоря о художественном аспекте реализации этого приема, заметим, что при значительном тиражировании символический рисунок полихромии несколько утрачивает свою значимость. Обширные фасадные поверхности зданий оказались более измельченными, нежели их более сомасштабные человеку исторические аналоги. Возможно, при повторе цветового рисунка необходимо было бы создать и более крупный ритм цветовых масс, соответствующий размерам района. Отметим вместе с тем смелость замысла и решительность его воплощения. В мире найдется немного городов, демонстрирующих реальность пространственной экспансии исторической архитектурной полихромии. Как трансформируются выработанные приемы полихромии в новой архитектуре окраин города, в каком виде и как полихромия возвращается в цветовой потенциал исторического ядра? Ответы на эти теоретические вопросы немыслимы без подобных экспериментов [20].

Историческая архитектурная полихромия служит источником художественного вдохновения, предметом последующих импровизаций. С течением времени она все же возрождается, потому что становится художественно необходимой, как и во времена своего первого бытования, вызывается глубинными движениями культурных, в том числе цветовых предпочтений.

О полихромии Магдебурга времен Б. Таута мы узнаем по описаниям и черно-белым фотографиям 20-х годов. Интерес к ней сегодня возрастает. Вспомним цветную декорацию здания Бараш. По словам Б. Таута, это обремененные стены, нависшие над витринами, абстрактные цветные формы, связанные симметрично внизу и наверху с переходом в статическое напряжение; цвета — от морской зелени до светло-серых, черные контуры. Художник домостроительного комбината Магдебурга Ю. Шольц в 1983 г. создал композицию, стилистически перекликающуюся с историческими образцами. Это орнаменты бордово-красного цвета, украшающие реконструированное жилое здание на Кеплерштрассе в Магдебурге. Формальное родство с историческими подлинниками здесь невозможно не признать. По меткому замечанию архитектурного критика из ГДР В. Киля, «это своего рода тест новых времен и обстоятельств» [21].

Осуществить взаимосвязь полихромии исторических и новых районов — центральная задача в процессе проектирования колористики города. Как воспользоваться историческими цветовыми ценностями в строительстве грандиозных жилых массивов? До какой степени здесь можно применять прямой перенос полихромии? Не утратит ли центр города в результате «вывоза цветовых ценностей на периферию» своего привычного, всеми любимого образа? Вот круг вопросов, которым задаются сейчас колористы многих городов, впервые решающих сложные проблемы формирования целостной цветовой среды города. Их беспокоит не только полихромия старых и новых районов сама по себе, а ее взаимовлияние. Лишь такой широкий взгляд поможет осознать старое и создавать новое в архитектурной полихромии.

В Ленинграде в середине 70-х годов построен 28-й квартал Сосновой поляны, получивший признание архитекторов всей страны. Его здания связаны с природным ландшафтом, отличаются оригинальной пластикой. Квартал отразил цветовое богатство центральных районов. Его авторы сознательно стремились к достижению цветовой преемственности. За счет чего они этого достигли?

Во-первых, использованы 10—12 цветов, как и в равных по площади кварталах центра (Невского проспекта, р. Мойки, р. Фонтанки и др.). Во-вторых, теплые и холодные цвета появляются почти в каждом визуальном кадре, как и в ансамблях центра. В-третьих, использован прием секционного цветового членения «дома-змеи», заимствованный из периметральной застройки центра. В-четвертых, как и в центре города, «цветовые растяжки» выявляют объемно-пространственные особенности квартала. В-пятых, используется цветовое акцентирование, свойственное центру. При этом авторы избегают схематизма, чуждого исторической полихромии Ленинграда, обращаясь к нюансным цветовым сочетаниям. В-шестых, ассоциации с центром вызывает традиционное ис-

Реконструкция старых зданий в центре города. Росток. ГДР

пользование белого цвета, структурирующего полихромию.

Использование этих особенностей полихромии В. Павлов называет реализацией принципа «ассоциативной переклички», позволяющего осуществлять живую связь с определенными периодами истории. Цветовое решение 28-го квартала Сосновой поляны, реализованное в процессе строительства, вызывало ассоциации с архитектурой петровского времени, а в результате цветовой реконструкции квартала, осуществленной через десять лет В. Павловым, ассоциации от полихромии квартала сместились в сторону классицизма. Новый квартал связывается то с одной, то с другой блестящей эпохой петербургской полихромии.

Принцип «ассоциативной переклички» был использован В. Павловым при цветовой реконструкции застройки на улице Стойкости и проспекте Народного ополчения. Контраст синего и зеленоголубого с белым, а также рисунок пятен этих цветов сообщает одному из зданий «барочный пульс». В представлении жителей новая полихромия связывается с исторической полихромией Зимнего дворца. Этот штрих говорит о признании работы ленинградского колориста, который стремится связать застройку новых районов с выдающимися произведениями зодчества своего города.

Названный принцип цветовой взаимосвязи старых и новых районов города использовался В. Павловым и в проектировании полихромии квартала 23-й Сосновой поляны. Здесь также применялась широкая палитра (около девяти цветов), позволяющая создавать контрасты белого и цветного, теплого и холодного, акцента и фона. Например, здания сине-зеленые с белым — фон, красно-белый торговый центр — акцент. В квартале нет прямого повторения цветовых ситуаций центра города. Сохраняется лишь присущее ему общее ощущение полихромности. Старые приемы изменены в соответствии с новой архитектурой: белые горизонтальные тяги в новой застройке стали целыми горизонтальными этажами, на смену двуцветию пришло трех-четырехцветие в пределах

отдельного здания. Используются и нетрадиционные цветовые сочетания: темно-синий с темно-зеленым и белым или светло-голубой со светло-зеленым и белым и др. «Ассоциативная перекличка» предполагает не только повторение старых, но и создание новых колористических ценностей, развитие традиций полихромии исторического города.

Влияние цветового потенциала исторических городов на их современную полихромию

Древняя архитектурная полихромия центров исторических городов продолжает жить и развиваться по мере их реконструкции, ее некоторые мотивы находят воплощение в современной застройке новых районов, возникающих на окраинах. Мы сосредоточили внимание на отдельных звеньях процесса развития архитектурной полихромии города с тем, чтобы сейчас показать ход этого процесса целиком, выбрав города, различные по величине, региональным особенностям, национальной цветовой и градостроительной культурам. Процесс этот более очевиден в малых городах и теряет наглядность с увеличением их размеров. Малые города, естественно, вдохновляются исторической архитектурной полихромией, а в крупных, как правило, более динамичных, разворачивающих новое строительство, изменяющих свой социально-пространственный каркас, эта полихромия теряет роль ведущего фактора в формировании его цветовой среды. Основными движущими силами появления новой архитектурной полихромии становятся краски природного окружения и современная цветовая культура, прошедшие через сито требований новой градостроительной структуры.

Полихромия крупнейших исторических городов мира неуправляема. Это объясняется не только их бурным ростом и обострением противоречий старого и нового, так как обычно крупнейший город — средоточие государственной власти и власти компаний, фирм. Это противоречие, возможно, наиболее существенно, потому что не позволяет выработать стратегию развития города, что отражается его цветовой средой.

В 1970 г. японский Центр цветового планирования предложил Ж. Ф. Ланкло провести анализ цветовой среды Токио. В характере одного из крупнейших городов мира в силу народных обычаев сохранились самобытные черты. Это город чрезвычайно пестрый, что обусловлено его географическим расположением, структурой застройки, объектами городского дизайна. Были исследованы четыре его сектора: районы старых зданий, зона со старыми и новыми зданиями, зона современных зданий, зона промышленных предприятий.

Ланкло провел анализ по известной нам методике. За объект исследования принимался городской пейзаж. Наряду с цветной фотосъемкой полихромия регистрировалась эскизами, собирались образцы цветоматериалов. Затем каждый пейзаж был воссоздан в форме абстрактной палитры. Важно, что при такой методике полностью устраняется субъективизм. Все цветовые группы, полученные в результате анализа четырех секторов, были собраны в 14 отдельных палитр, которые составили визуальную статистическую схему, отражающую характер цветовой среды Токио.

В районах старых традиционных зданий общий теплый колорит создается коричневым и красно-охристым цветами старого дерева, желтовато-охристым тоном окрашенной штукатурки, пепельным оттенком старой черепицы, синим цветом ставней и дверных коробок. В современных районах естественные краски старого дерева полностью исчезли, исчез также зеленый цвет фасадов, когда-то облицованных фарфоровым кафелем. Преобладает ахроматика — результат применения в большем количестве бетона и цемента. Однако и в ней обнаруживается стремление к теплому, розовато-фиолетовому тону. Зона смешанных зданий содержит два противоположных типа полихромии: характерный для живописных районов с традиционной застройкой и свойственный современным кварталам тусклых, сероватых цветов. В промышленной зоне увеличивается доля ярких цветов, обусловленных новым строительным материалом (например, окрашенный металл). В таких районах, как Хандзе, привлекает

Историческая архитектурная полихромия в новой застройке. Район Росток-Шмарль. Росток. ГДР

Район Росток-Шмарль. Фрагмент фасада жилого дома

внимание зеленовато-синий цвет, вызывающий в памяти цвет неба на гравюрах «укиё». Историческая архитектурная полихромия едва улавливается в суммарном цветовом образе современного Токио. Необходимость выявления и развития цветового наследия в крупных исторических городах — это и забота о сохранении их традиционной цветовой атмосферы [22].

В конце 70 — начала 80-х годов в ВР был подготовлен ряд проектов цветовой реконструкции исторических городов. Основной целью цветового проектирования являлось восстановление и развитие многоцветия исторических городских пространств, т. е. создание новой цветовой среды на основе опыта прошлого.

В 1980 г. начались цветовые разработки улиц Капошвара, небольшого города в южной Венгрии. Была исследована полихромия более сотни исторических зданий: классицистических, эклектических, романтических. Структура города формируется двумя линейными элементами, между которыми находится центральная площадь Кошута с отходящими от нее пятью улицами. Многоцветие города опирается на полихромию городского центра, который после реконструкции приобретает пешеходную зону с магазинами и культурно-административным центром [23]. Проектировщики (А. Кевари, Ю. Сциклаи) опирались на результаты исследования исторической цветовой среды Капошвара. Судя по живописным полотнам начала столетия, в Капошваре преобладал желто-белый колорит, а сельские строения округа окрашивались в белый цвет. За послевоенные годы город стал серым.

С конца 70-х годов работа над цветовой средой города принесла одновременно положительные и отрицательные результаты. Решения каждый раз принимались на месте, вначале без общего плана цветовой реконструкции. Плановый подход учитывал, что цветовой фронт застройки противоположных сторон улицы образует конкретный прост-

Реконструкция средневекового здания. Площадь Рынок. Веймар. ГДР

ранственно-цветовой бассейн. Чтобы смоделировать ее восприятие, был выполнен макет, который показал, в каких местах пространство улицы необходимо расширить или сузить с помощью цвета. Кроме того, естественная затененность некоторых сторон требовала светлых и теплых оттенков. На основе красок «Колороид» были разработаны четырехцветные гармонические сочетания. Предварительное изучение исторической полихромии показало, что общая палитра всегда была здесь сдержанная, а пурпурный и синий цвета — чужеродными. Эти рекомендации позволили постепенно создать приятный теплый колорит города, содержащий цветовое разнообразие и одновременно обладающий единством. В основу палитры легли желтый, красный, коричневый и зеленый цвета, для каждой улицы была рекомендована своя гамма. Эти разработки сочетали достижение целостности цветового поля городского центра и цветовой индивидуальности отдельных объектов, живущих собственной жизнью.

Хорошо известен опыт цветовой реконструкции Веймара, города на юге ГДР. Работа эта ведется уже в течение трех десятилетий. Ее начал про-

прогнозированием динамики цветового процесса. Их предложения обсуждаются не только специалистами, но и населением. В результате площадь Ратуши в 1982 г. получила новое цветовое прочтение, а в 1986 г. началась очередная цветовая реконструкция Шиллер-штрассе [24, 25].

Пример Веймара показывает, как историческое цветовое богатство города служит неисчерпаемым кладезем идей для сегодняшней городской среды. Работа немецких коллег стала плодотворной благодаря градостроительному подходу к полихромии, непрерывности проведения цветовых реконструкций. Сознательное конструирование различных типов цветовой среды в его отдельных частях позволило создать в городе четкую ориентацию, осмыслить расстояния, по достоинству оценить исторические фрагменты. Целостный взгляд на город позволил привести к созданию художественно полноценного многоцветия на основе контраста между исторической и современной полихромией, закономерностью организации и случайностью. Даже решения, возникшие произвольно и не вполне вписывающиеся в гармоничный ряд, как ни странно, тоже оказываются необходимыми, если не выходят за рамки общей концепции, выработанной на базе этого подхода.

Среднеазиатский город Бухара также становится на путь планомерного построения своей полихромии. Руководитель коллектива, разработавшего предложения по его цветовой реконструкции, Ш. Аскаров наметил основные уровни колористического процесса: пригород, город, комплекс, улица, фасад здания. Такая последовательность проектирования полихромии учитывает окружающий природный ландшафт, структуру города и отдельных объектов. Авторы по праву считают основной задачей цветового проектирования определение специфики полихромии на различных уровнях, где природные и прежние архитектурные цвета и цветовые нововведения детерминируют цветовое решение. Архитектурная полихромия рассматривается совместно с природным цветовым комплексом — в этом особенность методики узбекских колористов, обусловленная взаимодополняемостью природной и архитектурной полихромии среднеазиатских городов.

Цветовое зонирование города авторы справедливо устанавливают с учетом восприятия в движении. Закономерное изменение восприятия полихромии имеет дистанционные пределы, за которыми у пешехода или у пассажира возникает впечатление монотонности. Авторы вводят понятие единиц пешеходного и транспортного ритма. Сетка на генплане города, выполненная на основе этих единиц, служит проектировщику канвой определения цветовых ритмов застройки. Это важный теоретический вклад узбекских коллег в методику проектирования цветовой среды города.

Древний центр Бухары предлагается отделить от пригородных районов, оживленных по цвету, поясом монохромности шириной в одну единицу пешеходного ритма (150—200 м). В пешеходных трассах пояса монохромности Бухары развиваются холодные цвета, в частности, зеленый, символизирующий жизнь в мусульманской культуре. Дополнительный к преобладающему цвету исторической застройки пояс монохромности создает благоприятные зрительные условия для раскрытия старого города. В жилых комплексах используется традиционный среднеазиатский прием внезапного раскрытия внутренней полихромии, контрастирующей с цветовой средой улицы. Цветовое решение внутри комплекса по контрасту к улице ориентируется на долговременное восприятие [26].

В конце 70-х годов была реконструирована цветовая среда Турина. Группа специалистов под руководством архитектора Дж. Брино в 1979—1980 гг. разработала «Регулярный план полихромии Турина», основанный на достоверных исторических материалах.

Первоначально шел поиск оригинальных цветов Турина, оттенков прекрасного «туринского желтого», придававшего улицам и площадям города особый колорит *. Концепция полихромии горо-

* Реконструкция цветовой системы Турина опиралась на изучение источников, относящихся к первой половине XIX в.— периоду деятельности в Турине Совета дворянства, который контролировал все мероприятия по планировке и строительству города. В это время

Новые здания на месте разрушенных. Веймар

Восстановление исторической полихромии средневекового замка. Веймар

да состояла в применении одного цветового тона — принцип гибкого одноцветия, создавшего яркую узнаваемость. Непосредственно на местах с помощью атласа системы Манселла были зафиксированы следы старых цветов, восста-

старый город барокко оказался в руках архитекторов, воодушевленных идеями классицизма. Беспорядочное и запутанное городское ядро стало подчиняться чертежу, намерению устранить все, что мешало «симметрии и украшению» города. Большое значение придавалось цвету. В 1808 г. началась разработка цветового плана Турина. Цвет мыслился как элемент общей концепции развития города. Совет обсуждал и утверждал предложенный владельцем цвет окраски, устанавливая колер в соответствии с конкретным местом, следил за осуществлением малярных работ. Окраска фасадов перестала быть капризом владельца дома, но все-таки зависела от предложений домовладельцев, поэтому цветовой план возник не как заранее составленный проект, а как результат поиска целостной цветовой картины города в соответствии с рядом критериев. Каждое здание должно было гармонировать с окружающими, а площадь — с улицей. Многообразное единство — основная заповедь плана. Большие магистрали и площади города, отмеченные колористическим сочетанием, составили цветовой каркас города, который обусловливал цвет примыкающих улиц.

До середины XIX в., когда был распущен Совет дворянства, определились доминирующие цвета и установилась полихромия основных узлов и улиц исторического ядра. После этого отсутствие контроля за покрасочными работами угрожало утратой своеобразия города. В последние десятилетия оригинальные цвета Турина окончательно исчезли.

новлена цветовая палитра и реконструирована первоначальная цветовая карта центра. В програму дальнейших работ входит составление перспективной цветовой карты города, выполняющей функции контроля [27, 28].

Эта инициатива — единственная по своему характеру и масштабам как для Италии, так, возможно, и для всего мира. Опыт первых трех лет (было покрашено более 2000 зданий) продемонстрировал эффективность системы, основанной на точном соблюдении проектной документации, не оставляющей места для произвольных решений. Эти работы были проведены с теми же затратами, что и до принятия проекта цветовой реконструкции. Инициаторы цветовой реконструкции Турина надеются восстановить оригинальный облик города, осуществить крупномасштабные цветовые вторжения, позволяющие преодолеть фрагментарность реставраций, определяемую случайностью заказа.

Туринская группа осуществила также проекты полихромии в городах Джулианова в Абруции, Карманьола, Кавальер-Маджоре и Ванчетта. Замечательно, что историческая архитектурная полихромия Турина не превратилась в прекрасное воспоминание. Она возродилась и дала начало волне ренессанса исторического цветового облика других итальянских городов.

В нашей стране развертывается большая работа по формированию цветовой среды Воронежа — крупнейшего исторически сложившегося города. Преподаватели Воронежского инженерно-строительного института под руководством Ю. Датчука и при сотрудничестве с колористами ВНИИТАГ разработали программу, первый этап которой — предпроектное исследование существующей цветовой среды города. В специальные регистрационные карты заносились основные характеристики исторической застройки: существующая полихромия, дата постройки, архитектурный стиль, тип здания, современная функция, а также предполагаемая полихромия памятника времени его постройки.

В результате анализа в центральной части города было зарегистрировано более семидесяти исторических зданий, в том числе: пять построек эпохи русского барокко, двенадцать — классицизма, более десяти зданий периода эклектики, четыре — модерна. Основной архитектурный стиль центральной части Воронежа — классицизм, который, вероятно, сохранит свои позиции и в будущей цветовой среде центра. Цветовые характеристики зданий сопоставлялись с колерными образцами Руководства по цвету. Анализ позволил определить места концентрации объектов, обладающих исторической архитектурной полихромией. Были выделены линейно-осевые и компактные зоны наибольшей концентрации памятников и отдельные доминанты. Эти зоны и доминанты, обозначенные на плане, составили опорную сеть исторической архитектурной полихромии города, которая была положена в основу проекта. Этой методикой можно воспользоваться при разработке проектов полихромии и для других городов.

Эволюция цветовой среды города как выражение цветовой культуры

Отражение цветовых предпочтений жителей в создаваемом окружении

Народная архитектура широко использует цвет. В нашей стране насчитываются десятки национальных архитектур, и каждая из них обладает колористическим своеобразием. Не в этом ли кроется неисчерпаемый источник цветового вдохновения современной массовой архитектуры?

Цвет — характерная черта молдавской народной архитектуры. А. Янович показывает, как национальная цветовая культура воплощается в современной молдавской сельской архитектуре. В частности, лаконизм пластики объемов жилых домов оживляется разнообразной полихромией в северной зоне республики. Особенно выделяется многоцветие домов Бричанского района, где в равной мере популярны нюансные и контрастные со-

Реконструкция дома Л. Кранаха. Веймар

Дом Л. Кранаха. Фрагмент оригинальной полихромии

четания. Народные мастера используют так называемый эффект «белой вуали». Штукатурка, по которой затем ложится краска, наносится крупным набрызгом, что позволяет создать эффект полупрозрачной вуали — поверхность крупной фактуры обладает ровным, матовым цветом. Она лучше сохраняется, меньше выгорает на солнце.

В последние десятилетия в северной части Молдавии все чаще встречается наружная живопись, которая покрывает все поле стены. В архитектуру входят экзотические сюжеты: лебеди и павлины в полнолуние, рычащие тигры и львы под пальмами, водопады, крымские пейзажи с изумрудными кипарисами, танцовщицы и т. п.

Иллюзорный эффект живописи визуально дематериализует архитектуру, чего порой так боятся архитекторы. В тех случаях, когда живопись представляет собой пейзаж, возникает феномен хамелеона — иллюзия растворения стены в окружающей среде. Она была бы полной, если бы не традиционное белое обрамление, напоминающее о границах объема. Живопись демонстрирует многовековое стремление молдавского народа к цветовому преображению жилища.

Центральная часть Молдавии, особенно долина р. Реут, отличается своеобразными домами, украшенными галереями и колоннадами. Народные мастера высекают колонны из камня ракушеч-

ника и декорируют их изящной резьбой. Особым разнообразием отличаются капители колонн. Подобно ордеру античной Греции, молдавский ордер также полихромен. Так, если колонны покрываются синим или голубовато-зеленым цветом, кружевная резьба остается белой. Часто синим цветом окрашивают только капитель, оставляя ствол колонны белым. Иногда колонна остается белой, а неглубокие бороздки резьбы окрашиваются синей, голубой, желтой или красной краской, что создает впечатление цветной инкрустации на белом камне. Стены дома имеют синий цвет большей или меньшей интенсивности, на фоне которых выделяются белые с цветным узором колонны галереи. Часто встречаются колоннады с трехцветными сочетаниями. Колонны обычно высекаются мастером, а в роли колориста выступает хозяйка дома. Она использует цвет в небольших количествах, стараясь не перегрузить пластику, а лишь выявить ее красоту.

Полихромия юга Молдавии носит в основном характер орнамента, одноцветные полосы которого украшают элементы зданий на белом и синем фоне стены [29].

Разнообразны приемы народной архитектурной полихромии даже в пределах одной республики. Здесь шла речь о частном строительстве, в котором мастер утверждает собственное чувство красоты, реализует свои цветовые предпочтения. Нельзя ли вдохнуть жизнь в серые бетонные громады наших новостроек, лишенные художественной теплоты сельского дома? Нельзя ли оставить в них простор для будущего самодеятельного творчества, вести проектное дело таким образом, чтобы архитекторы прислушивались к пожеланиям людей, совершенствуя цветовую среду на основе вкусов самих жителей?

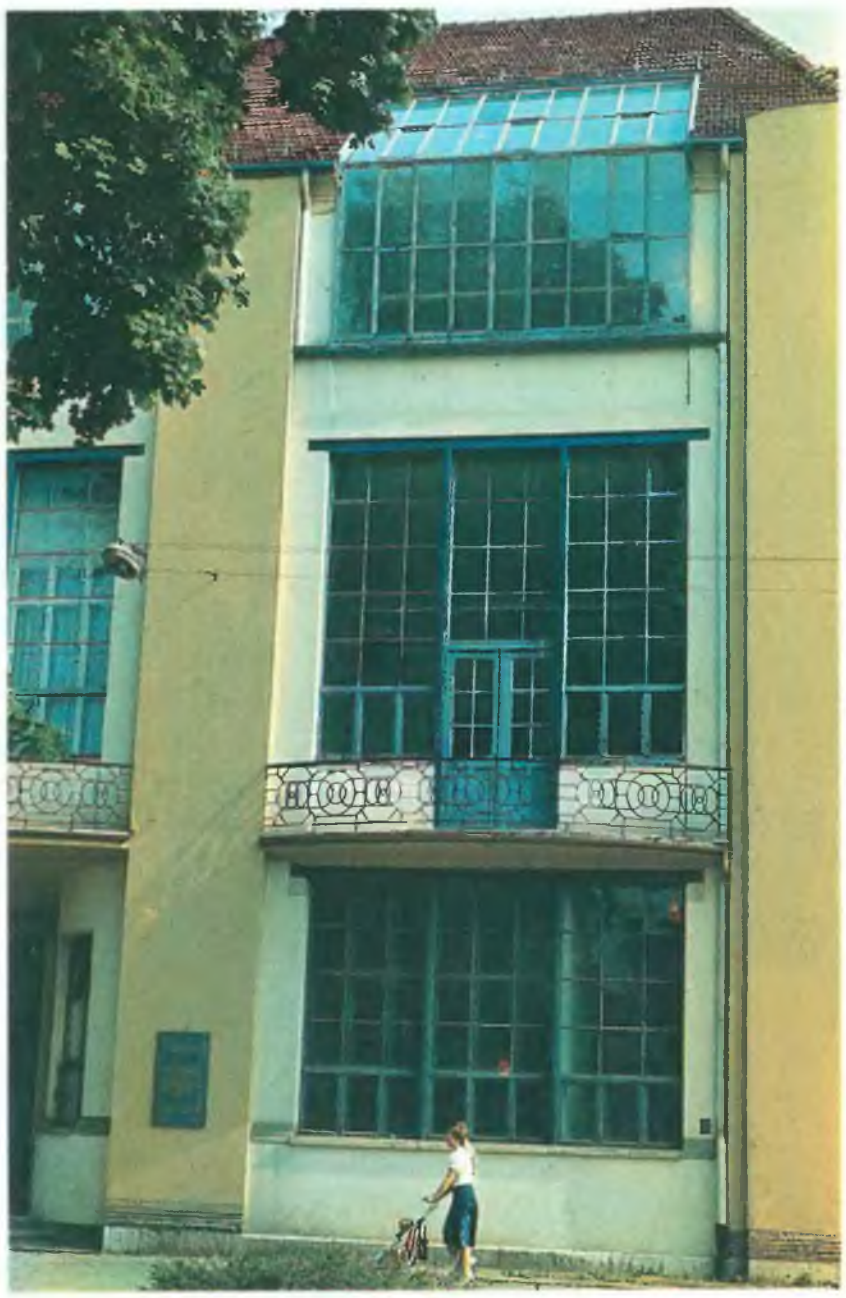
Может быть, в строительстве крупных жилых массивов это трудноосуществимо, но вполне реально в поселках, в сельском строительстве. Скромный масштаб строительства позволил бы архитекторам полнее учесть их пожелания и дать цветовой среде возможность саморазвития.

Французский колорист Б. Лассюс, работавший в 60—70-х годах над жилыми комплексами в небольших городах, считает, что цвет вообще более распространен в массовой культуре, чем в культуре элитарной. Цвет поистине демократичен и поэтому мог бы возродиться в жилище людей среднего достатка как выражение народной культуры. Эта тенденция сегодня типична для массовой французской архитектуры, она проявляется в форме соучастия потребителя в процессе проектирования, строительства и эксплуатации. Лассюс развивает концепцию чувственно воспринимаемой среды, в создании которой важная роль отводится цвету и творчеству «жителей-пейзажистов», которые в часы досуга покрывают росписями свои дома, лепят фигуры, чтобы населить ими свои садики, создают множество вещей, обладающих функциями объектов дизайна и предметов декоративно-прикладного искусства. Под влиянием художников-пейзажистов он пришел к убеждению, что архитектурная полихромия должна обладать высокой степенью разнообразия и тщательной проработкой деталей, что создает обычно художественную выразительность народной культуры.

Если Лассюс использует в своей работе черты народной культуры, чтобы быть понятым в своем творчестве теми, для кого он создает цветовую среду, то архитекторы М. Бонэн и Б. К. Кок опираются на творческую деятельность самих жителей. Жителям комплекса муниципальных домов в Амо-де-Бельвю они предоставили право перекрашивать все, что им не понравилось. В создание окружения была внесена важная корректива, и люди чувствовали себя в нем действительно «как у себя дома».

Предполагалось разработать пространства общения, образуемые фасадами окружающих построек. Жителям были предложены две гаммы цветов: минеральная, в которой доминировала охра, для стен зданий и растительная с пастельными зелеными и синими цветами для деревянных деталей. Авторы убедились, что в проекте невозможно предвидеть полихромию во всех мелочах. Участие жителей снимает абстрактность колористических построений, учитывает особенности места, цветовую культуру, черты быта. Цветовая среда гармонична, когда можно сказать, что ни белье, кото-

Здания на площади Гете. Веймар



Здание Баухауза. Фрагмент. Веймар

рое сохнет на окнах, ни шторы, ни автомашины не только не нарушают ее, но, напротив, чем-то дополняют [30].

Авторы реконструкции архитектурной полихромии Веймара выполнили проекты цветовой реконструкции для небольших городов Бланкенхейн, Бад-Берке и Кранихфельд. Особенность проектов состоит в том, что в них было учтено современное цветовое восприятие жителей города. Авторы считают, что невозможно работать над цветом города в отрыве от его живого видения.

Кранихфельд — маленький городок с двухэтажной застройкой, крытой красной черепицей, расположенный в долине и окруженный зелеными склонами гор. Наиболее важные здания находятся в середине центральной улицы длиной не более километра. Среди них нет зданий большой художественно-исторической ценности. Это оштукатуренные фахверковые постройки, украшенные лепными наличниками, с тамбурами, воротами и т. д.

С 1977 г. в Кранихфельде ведется комплексная модернизация городского

Восстановление исторической полихромии Турина. Колорист Д. Брино

центра. Важно было не только воспроизводить исторические цвета, но и вводить новые. В этой работе оказали помощь домовладельцы, жители и представители местных властей. Перед встречей с горожанами у колористов не было какого-либо плана. А после нее определилось, что существующие цветные фасады станут опорными в плане, что окрашивать будут лишь штукатурные фасады,

что необходимо использовать моющиеся краски. Эти положения легли в основу цветовой концепции Кранихфельда, которая была одобрена общим собранием жителей.

В концепции были зафиксированы следующие пункты: доминирующий цвет зеленый; фасады, выходящие на улицу, окрашиваются в средние тона; белый цвет резервируется за общественными учреждениями; места общения населения на центральной улице выделяются цветовыми контрастами; наличники на слуховых окнах, желобы и водосточные трубы окрашиваются в темные тона, оконные наличники — в белый; окраска стены и деталей создает отчетливый светлотный контраст. Эта фаза проекта в технике цветной аппликации была нанесена на чертеж плана в масштабе 1:500, который стал предметом второго обсуждения. На нем жители убедились, что их опасения относительно того, что «художники из Веймара хотят изуродовать город», напрасны. Руководящий план был принят, а по нему подготовлены паспорта окраски.

Окраска первого дома в темно-зеленый цвет вызвала взрыв негодования у населения: непривычные темные насыщенные цвета на плане выглядели гораздо безобиднее. К счастью, этот цвет понравился владелице дома, и она дала решительный отпор настроенным критически. Постепенно становилось ясно, что предложенный план давал возможность значительно улучшить облик города. Самое главное, что проект не был догмой и в него постоянно вносились изменения.

Через два года на фасадах не было заметно никаких признаков повреждения. Грязь и пыль не ухудшили общей полихромии, так как их действие было учтено заранее. Население было довольно результатом и требовало доведения цветовой реконструкции до конца. Светлотный контраст стен и наличников окон помог объединить уличные пространства, включающие неожиданные цвета или пластическую отделку. Той же цели служила окраска в темный цвет наличников слуховых окон. Эти темы проходят сквозь индивидуальные решения и становятся «графической рамкой» многоцветия улицы.

Программа и импровизация отразили

Проект реконструкции морской набережной. Махачкала Художники И. Каплан. С. Донская

две линии участников процесса — колористов и жителей города. Общие усилия привели к поучительному результату. С одной стороны, население получило возможность высказать свои пожелания, хотя при этом должно было уметь сформулировать свои цветовые предпочтения, стремиться к пониманию концепции профессионалов. С другой — колористы обязаны прислушаться к мнению населения, максимально учесть его, разъясняя основу своей программы. Сотрудничество двух сторон — перспективный путь построения цветовой среды города [31].

Чем больше город, тем сложнее социальный состав его населения, тем разнороднее мнения отдельных его групп. Их изучение — предмет специальных социологических исследований. Прежде чем привести пример такого исследования, обратим внимание на изменение смысловых значений отдельных цветов, помещенных в различный цветовой контекст. Вопрос возник не случайно, он впрямую связан с эволюцией цветового языка архитектуры. Традиционные цвета исторической архитектуры, перенесенные в качественно новую среду современного города, теряют свой прежний смысл, так как соединяются с элементами новой формы. Старые знаки языка архитектурной полихромии исчезают, зарождаются новые, не всегда с определенным смысловым содержанием. Оно колеблется от изменения цветового окружения, приобретая новые значения или «коннотации», как назвали их шведские специалисты. Как изменяются коннотации, когда цвет связан с определенными объектами? Что происходит с цветовыми коннотациями, если цветоносителем является окраска зданий? Эти вопросы заинтересовали доктора Л. Сивика, возглавляющего социологические исследования цветовой среды города в Швеции.

Л. Сивик провел два параллельных исследования. Одно из них ставило целью определение смысловых значений, ассоциирующихся с образцами цветов, предъявляемых в лаборатории, другое — определение значений этих же цветов на зданиях. Результаты исследований дока-

зали, что смысловые значения цвета всегда связаны не только с конкретной формой, но и с ее функциями [32]. Этот вывод важен для понимания взаимосвязи языка архитектурной полихромии и функций городской среды.

Сивик утверждает, что боязнь использования ярких цветов в городском окружении порождена стереотипностью наших представлений. Он выступает за активизацию полихромии города и обращает внимание на то, что жизнь уже начинает осуществлять ее стихийно. В 70-х годах в крупных шведских городах старые дома окрашиваются в цвета такой яркости, которая была бы немыслима десятилетие назад. Любопытно, что процесс, который одобряется большинством людей, встречает отпор со стороны историков архитектуры.

В Гетеборге под руководством Сивика был осуществлен опрос более 600 человек, выявивший отношение жителей к окраске зданий. Результаты лабораторного исследования цветов, сопоставленные с данными опроса, еще раз подтвердили зависимость изменения значений цветов от реальных условий. Коннотации цветов объектов могут меняться, когда объекты оказываются в новом окружении или когда резко изменяется цвет объекта, обусловленный историко-культурными мотивами.

Другой опрос выявил отношение к реконструируемой полихромии старой части Стокгольма — Мариа Остра. Общее мнение жителей совпало с результатами оценки образцов цвета в лаборатории. Подобный опрос в Гетеборге дал сходные результаты. Там были выбраны пять участков города: «голубой город», состоящий из зданий в пять — девять этажей; участок, застроенный четырехэтажными кирпичными домами с зелеными крышами и синими балконами; 50 деревянных домов с фронтонами пастельных цветов; четырехэтажные коричневато-серые здания; девятиэтажные серые блоки. Результаты, полученные в «голубом городе», не совпадали с лабораторными. Людям нравился преобладающий в окраске их жилья голубой цвет. Они быстро привыкли к необычной окраске домов. Жители соседних районов, видевшие эти дома издалека, относились к их окраске сдержанно, а видевшие голубые здания лишь на фотографиях отрицали даже самую возможность жить в «голубой коробке». Результаты опроса подтвердили, что отношение к цвету меняется в зависимости от окружения. Жители посчитали уродливыми только дома, окрашенные в бледно-фиолетовый цвет, так и не привыкли к нему в течение нескольких лет.

Исследования Сивика подтвердили предположения относительно изменения смыслового содержания цветов. Прежде всего, многие значения изолированных цветов остаются постоянными (например, «оранжевый — наиболее теплый», «черный — наиболее строгий» и т. д.). Когда цвет органически связан с объектом, люди чутко реагируют на его непривычное использование (сравним — «голубая слива» и «голубое яблоко»). Люди начинают принимать любой цвет, если он подходит к объекту, отвечает закономерностям природы и культурных традиций (от машин, книг, карандашей мы не ожидаем какого-либо определенного цвета). Если цвет сам по себе вызывает положительные эмоции, то важно выяснить взаимоотношение цвета и свойств объекта, чтобы исключить «конфликт чувств» — что теплее: голубой шерстяной носок или красный полиэтиленовый пакет?

Задача колориста — овладение секретом предсказуемого воздействия цвета на людей. Колористу необходимо предвидеть эмоциональный эффект и смысловое содержание будущей цветовой среды, учитывать значение цветовой семантики и функциональной роли цвета в конкретной ситуации. Шведские исследования подтверждают, что люди относятся к полихромии как к важному компоненту городской среды. «Большинство людей считает, что цвет заставляет нас испытывать чувство радости. Если это справедливо, то логично и обратное утверждение: когда мы счастливы, мы все видим в цвете, мы хотим расцветить мир. Противоположность цвету — его потеря, серость, ассоциирующиеся в большинстве языков со скукой и печалью» [33].

Цветовые ассоциации порождаются человеческой индивидуальностью, поэтому они всегда уникальны и зависят от конкретной ситуации, поэтому со време-

Производственное здание фирмы «Кодак». М. Карнуа. Колорист А. Лемонье

Завод «Мерлин Герэн». Гренобль. М. Бодуан. Колорист А. Лемонье. Франция

нем пересматриваются. Отношение человека к цвету неотделимо от процесса познания мира, от истории человеческой культуры. Сведéние воедино колеблющихся индивидуальных реакций на цвет и одновременный учет всеобщего историко-культурного фундамента отношения человека к цвету, т. е. сопоставление динамичных и статичных элементов знания о цвете, возможно с помощью социологических методов изучения феномена цвета в городе.

Теоретик архитектуры из ГДР Б. Флирль обратил внимание на процесс обживания новостроек, когда люди пытаются «очеловечить» бетонные структуры, преобразить их по своему вкусу, утвердить собственное понимание красоты в своей жилой ячейке. Сравнивая несколько новых берлинских зданий, он отметил, что все они отражают разнообразие вкусовых проявлений, кроме одного, которое не менялось после того, как его покинули строители. В окнах виднелись одинаковые шторы, вечером загорались одинаковые лампы. Это здание оказалось гостиницей.

Флирль обратил внимание на проблему сочетания профессиональных и непрофессиональных усилий в формировании городской среды, подчеркнув, что архитекторы не считаются с мнением жителей, навязывают им свою эстетику, лишают их права выделить жилую ячейку в анонимном общественном пространстве, игнорируют их предпочтения [34].

В качестве альтернативы Флирль выдвинул идею предоставления жителям свободы художественного творчества при сохранении за архитектором права соблюдения целостности общего художественного решения. Эта идея получила распространение в новостройках Берлина. В жилом комплексе Ленин-аллее — Хошимин-штрассе монотонность новой архитектуры была преодолена введением декоративных мотивов, окраской внутреннего пространства лоджий, их росписью. Один из жителей — выходец из Тюрингии — написал на задней стороне лоджии пейзаж, напоминающий ему о родных местах. Этот социально-культурный эксперимент, предвещаю-

щий раскрепощение творческой энергии горожан, получил резонанс в стране и был справедливо оценен как многообещающий симптом художественного совершенствования массовых новостроек. Архитекторы придали общий цвет лишь наружным ограждениям лоджий, объединив черты целостности и многообразия в общем цветовом решении комплекса.

Аналогичную задачу создания целостной цветовой среды с учетом мнения различных групп людей решали Ж. Филласье и М. Альбер-Ванель в огромном нефтеочистительном комплексе в Пор-Жером, раскинувшемся на 300 га. Колористы использовали методику согласования, основанную на предварительной информации. Эта информация исходила в данном случае от жителей окрестных нормандских и бретонских деревень, характерных для севера Франции, а также от рабочих и служащих комплекса. Эти группы высказали свое мнение соответственно относительно внешнего и внутреннего цветового облика комплекса. Первые не пожелали изменять полихромию архитектурно-природного пейзажа, к которой они привыкли. Они высказались за цветовую интеграцию периферийных частей комплекса с окружающим пейзажем. Вторые, напротив, пожелали создать яркую праздничную атмосферу в его центральной части. Учет этой информации пред-

определил характер цветовой среды комплекса.

Колористы приняли решение мягко вписать комплекс в естественное цветовое окружение, одновременно интенсивной полихромией подчеркивая его внутреннее пространство, теряющее определенность за рядами резервуаров, блоками перегонки и т. д. Комплекс стал для колористов моделью современного города с ярко выраженным центром и периферией. Последняя испытывала влияние народной цветовой культуры, в которой традиционно сильны природные мотивы. Центральная часть была во власти цветовой эстетики промышленных форм, ассимилировавшей информационное и функциональное действие цвета, подчеркивавшей оборудование и раскрывавшей пространственную логику комплекса [35]. Структурно развитый объект использовал две тенденции цветовой культуры. Это явление, пока исключительное для промышленного объекта, вполне естественно для города.

Влияние цветовой культуры на профессиональную деятельность

Цветовая культура развивается не только под действием народного искусства. Она испытывает влияние течений современной живописи, обогащается новыми открытиями науки о цвете, его систематизацией, динамично реагирует на общую заинтересованность в цвете различными сферами деятельности. Сосредоточим внимание на влиянии современных достижений цветовой культуры на профессиональное мышление архитекторов и колористов, а также на результаты их творчества.

Инженерные сооружения: мосты, набережные, высокие трубы и градирни, тоннели и переходы, воздухозаборные устройства участвуют в формировании каркаса и ткани цветовой среды города, поскольку они обязаны указывать, информировать, ориентировать.

В здании Центра искусств им. Ж. Помпиду в Париже его авторы

Производство «Дата Систем». М. Рено. Колорист А. Лемонье

Промышленная зона «Сосабю» в Нотр-Дам де Граваншон. Фрагмент. Колорист А. Лемонье

Нефтехранилища в промышленной зоне «Сосабю». Колорист А. Лемонье. Франция

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 здания. Стальные трубы потребовали винилового пластического покрытия, для которого были использованы цвета стандарта. Можно согласиться с авторами в том, что масштабность и ритм этого здания во многом были достигнуты с помощью яркого цвета, который еще в середине 50-х годов считался неприемлемым для этой роли. Авторы считают, что в условиях монохромной атмосферы центра Парижа, образуемой сероватыми и светло-охристыми зданиями, насыщенный цвет необходим для индивидуализации здания Центра и контакта с окружающим пространством. Эта точка зрения, получающая сегодня распространение, вызывала бурные дискуссии. Безусловно приемлемая для новых городов, она наталкивалась на традиции и привычки парижан, считавших архитектурную монохромность естественной нормой. Многих из них шокировали стандартные цвета «нефтеперегонного завода», как поначалу называли это здание. Беспрецедентное противопоставление здания Центра искусств пространственно-цветовой ситуации исторического городского ядра, кажущееся на первый взгляд неправомерным, повлекло цветовую активизацию окружающих фасадов и малых форм, что стало убедительным средством художественного преобразования фрагмента центральной части Парижа [36].

Нефтеперегонная установка в промышленной зоне «Сосабю». Колорист А. Лемонье

Теннисный комплекс. М. Мишалак. Колорист А. Лемонье

Производственное здание фирмы «С.Ф.П.» М. Шарпантье. Колорист М. Лемонье. Франция

Промышленные объекты сегодня способны внести весомый вклад в цветовую среду города: формы промышленной архитектуры входят в непосредственный контакт с жильем и общественными сооружениями, создавая новый тип полихромии целых районов. Разнообразие промышленных форм, обилие инженерных сооружений, наземных коммуникаций, открытого оборудования расширяют возможности освоения городского пространства, подсказывают новые приемы структурной организации цветового поля. Кроме того, промышленная архитектура легче осваивает яркие цветовые тона, поскольку в ней не срабатывают стереотипы, запрещающие архитекторам использование интенсивной палитры. Специфика полихромии промышленных объектов способна дать новые импульсы развитию структуры, палитры и динамики колористики города.

В новых районах 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.

В Сен-Клу при въезде в Париж в 1971 г. был построен тоннель, левая сторона которого имела горчично-желтый цвет, а на правой чередовались наклонные цветовые полосы изменяющейся ширины. Известный колорист рассчитал воздействие этого цветового ряда

на восприятие автомобилистов. Динамично развертывающаяся по системе Фибоначчи полихромия правой стены привлекала внимание водителя и психологически настраивала его на изменение дорожной ситуации.

При проектировании полихромии антишумовой стены автодороги А86 на окраине Парижа Ж. Филласье и В. Грилло обратили внимание на явление цветовой коннотации и задались вопросом, как цвет или цветовое сочетание могут менять свой смысл в конкретном окружении. Они считают, что если бы на площади Согласия в Париже поместили группу ветхих домишек, то это вызвало бы удивление и приобрело смысл: «выставка необычных экспонатов». Но если бы эту группу домишек поместили в пригородной зоне, то она приобрела бы другой смысл — «нужда, нищета». Добавим, что яркая полихромия этих домишек в первом случае могла бы характеризовать их как временную ярмарку, а в другом — как проявление безвкусицы.

Возникновение новых значений полихромии в городском пространстве — малоисследованный феномен. По убеждению колористов, цвет должен опираться на коннотативные значения объекта и развивать их. При проектировании полихромии антишумовой стены они заметили, что их объект — вертикальная бетонная лента высотой 5,36 м и длиной 1,3 км — часто приобретала неожиданные значения: стена укрепленного лагеря, рекламный щит, панель для экспозиции графических произведений и т. д. Хроматический ряд был выбран таким образом, чтобы стена органично вписывалась в окружающую местность и не вызывала нежелательных для автомобилиста ассоциаций [37].

Исследовательская часть предваряла каждую проектную работу Филласье и Грилло. Они не только находились в курсе последних научных достижений в области цветовой среды, но и сами постоянно вели научные исследования, результаты которых внедряли в практику через проектные разработки. Учитывая важность вопроса подготовки специалистов в этой области, Филласье создал

Центр им. Ж. Помпиду. Париж Р. Пьяно, Р. Роджерс

курс изучения цвета в Высшей национальной школе декоративных искусств. Однако основным направлением его деятельности являлась проектная работа и ее практическое воплощение. До 1976 г. возглавляемое им ателье насчитывало около 1300 проектов цветовых решений жилых, общественных, промышленных и транспортных комплексов, в том числе больниц, школ, станций и парижского метро, туннелей, аэропорта «Шарль-де-Голль», нефтеочистительных комплексов. С некоторыми из этих работ мы уже познакомились. После 1976 г. Ж. Филласье плодотворно работал вместе со своим учеником В. Грилло. Обладая незаурядным художественным чутьем, колористы владели и теоретическими знаниями — важным элементом современной цветовой культуры.

Специалист по формированию цве-

товой среды не может пройти мимо опыта работы плеяды французских колористов — Ж. Филласье, Б. Лассюся, Ж. Ф. Ланкло, М. Альбера-Ванеля, которые соединяют в себе художников и ученых. В своей деятельности колористы опираются на традиционно художественные дисциплины и одновременно — на социологию и психологию, которые в два последних десятилетия получили значительное развитие благодаря работам Г. Фрилинга, ФРГ [38, 39] и М. Люшера, Швейцария [40].

Г. Фрилинг всегда предлагает цветовые решения, создающие психофизиологический комфорт. М. Люшер выдвигает концепцию психологически гармоничного человека, основанную на соотношении четырех цветов, так как психически нормальный человек нуждается, по его мнению, в контакте с красным, синим, желтым, зеленым цветами. «Четыре цвета для меня являются символами (архетипами) четырех состояний духа, самочувствий и в то же время определенных мыслей и действий. Я часто пытаюсь дать себе отчет в том, люблю ли я красный цвет, как Робинзон, т. е. достаточно ли я уверен в себе, люблю ли я синий цвет, как Диоген, т. е. приносит ли мне удовольствие отказ от излишеств, люблю ли я зеленый цвет, как аристократ, т. е. всегда ли поступаю в соответствии со своими убеждениями и всегда ли поэтому я могу уважать себя, люблю ли я желтый цвет, как счастливый Ганс, т. е. способен ли к оригинальному, творческому раскрытию?» [40]. Люшер считает, что четыре названных цвета действуют на всех людей определенным образом, их сочетание обеспечивает определенное поведение, вызывает определенные эмоции и приводит к определенному самочувствию. Зная этот цветовой механизм, колорист способен конструировать соответствующую цветовую среду. Эта интересная теоретическая посылка трудно реализуема, поскольку сталкивается с особенностями цветовой культуры, нивелирующими или усиливающими действие отдельных цветов и их сочетаний. Поэтому перед колористом возникает необходимость корреляции четырехцветного механизма для результативного использования в работе.

Колорист черпает новые идеи также в области изобразительных искусств. Известно, например, какой мощный толчок в развитии архитектурной полихромии исходил от кубизма и неопластицизма, зародившихся в живописи. Геометрический абстракционизм оказал сильное влияние на архитектурную полихромию и непосредственно на архитектуру. Это направление живописи еще в довоенные годы обнаружило стремление к поиску оптических эффектов, достижимых с помощью иррадиации, рефракции, транспаранции. Отличительная особенность оптического искусства оп-арта — использование эффектов, основанных на физиологических процессах восприятия. Стабильность или монотонное повторение линий, квадратов, окружностей начинает зрительно распадаться, мерцать, колебаться. Если художник умело использует цвет, то он может добиться его иллюзорной динамики и игры.

Крупнейший представитель оп-арта В. Вазарели справедливо утверждает, что умножение комбинаторных возможностей цвета и формы возможно на основе элементарных форм и первичных цветов. Простые перестановки элементов способны привести к сотням комбинаций, разнообразнейшим композициям. По его мнению, развитие в пластических искусствах идеи комбинаторики дает в руки художника орудие универсального характера, позволяющего раскрыть личность мастера. Правда, стремление к универсальности цветопластического языка чревато игнорированием национальных достижений, лишением его постоянной подпитки новой лексикой. В этой связи напрашивается аналогия из истории — неопластицизм П. Мондриана также претендовал на всеобщность. Что же касается выхода оп-арта в сферу архитектуры, то он представляется художнику не только естественным, но и необходимым. Естественным, потому что обеспечивается индустриальным производством элементов любого размера и цвета. Необходимым, потому что работа художника с представителями технических дисциплин делает более реальным процесс формирования цветовой среды города. «Блок цветоформы» — бесконечное вместилище гармоний, сти-

Центр им. Ж. Помпиду. Фрагменты

мулирующее жизнедеятельность человека, необходим для сохранения психического равновесия огромных концентраций людей,— считает В. Вазарели. Он, несомненно прав, утверждая, что человек нуждается в «пластической красоте» так же, как в кислороде и витаминах» [41].

Влияние оп-арта на полихромию массовой архитектуры напоминает влияние группы «Де Стиль» на архитектуру 20—30-х годов. Нетрудно найти, например, в полихромии жилого массива нового города Рив-де-л'Этан-де-Берр на юге Франции (колорист Б. Лассюс) черты оп-арта, перенесенные в архитектуру. Группы зданий различной этажности объединяются крупными массами цвета. Обычное однообразие фасадов жилых домов как результат метрического повтора оконных проемов превращается в пластически насыщенное разнообразие. Контрастные соотношения цветов имитируют квадраты и круги оконных проемов, расчленяют плоскости торцовых стен, создают неожиданные ритмы.

Одна из важнейших черт современной цветовой культуры, присущей различным национальным традициям — расширение диапазона возможных взаимодействий полихромии и геометрии формы, в том числе подчеркнутый интерес к их взаимодействию на основе контраста. Относительная независимость цветовой темы от структуры формы порождает полихромию высокой активности, обладающей значительным преобразующим действием, а следовательно, способной решать разнообразные композиционные задачи. Тенденция использования полихромии такого рода ощутимо развивается в архитектуре. Английский художник В. Пасмор отмечает ее в качестве одной из основных черт революции в области изобразительных искусств, происшедшей на рубеже XIX—XX вв. Новые конструктивные возможности и материалы позволили архитекторам удовлетворять требования утилитарности и технологии [42].

Цвет долгое время не входил в арсенал архитектурных средств. Серая монохромность, доминирующая в городах, стала восприниматься как неизбежный цветовой атрибут архитектуры. Если

архитектура порывает связи с природным окружением и зависимость от строительных материалов постоянно увеличивается, то эта «эрозия натурализма» представляет собой открытую дверь для революции цвета в архитектуре. Такая мысль В. Пасмора более чем резонна. Архитектура выражает эстетику пространства, так же как конструкции — существо массы. Здание включает часть естественного окружения, а группа зданий формируется не только внутренними, но и внешними связующими пространствами. Эта пространственная конструкция и составляет архитектуру города. Различаются современное и классическое понимание пространства, суть его в том, что сегодня мы наделяем пространство многомерностью. Определяются и функции цвета в современном городе. Многомерность его пространства не может быть выражена без полихромии. К тому же цвет способен подтвердить оптическую двусмысленность пространства как художественного средства. Поэтому «свободный и независимый» цвет играет двойную функцию в городском пространстве. Отметим в этом плане работы американских архитекторов Ч. Мура и М. Грейвза. Эта тенденция современной цветовой культуры убедительно прочитывается в полихромии крупных жилых массивов.

Жилой район Геккерт, построенный в 70—80-х годах в Карл-Маркс-Штадте,— один из крупнейших в ГДР. В художественную концепцию района вошел комплексный цветовой план. Авторы подчеркнули топографическую специфику района, его функциональные центры, своеобразие отдельных жилых участков. Цвет фасадных плоскостей собирается в протяженные ломаные ленты в соответствии с изгибами рельефа, нарушающие привычную внешнюю структуру отдельных зданий. Значительным массам объединяющих цветов противопоставлены точечные цветовые акценты общественных зданий. Структура полихромии, разработанная на стадии градостроительного решения района, позволила полнее раскрыть его пространственно-художественную идею. Наибольшую долю в цветовой палитре района занимает цвет бетона, хроматический же компонент появляется за счет отделки панелей крошкой местных минералов черного, порфиро-красного и белого цветов, связывающих жилой район с местным ландшафтом. Вводится и частичная покраска панелей, изменение которой позволит со временем добиваться цветовой динамики фасадов.

В этом районе, пожалуй, впервые в практике крупнопанельного домостроения авторы рискнули избежать цветового подчеркивания пластической характеристики фасадов и использовали полихромию как средство, преобразующее монотонные фасады. Полихромия создает на фасадах, казалось бы, случайный для отдельного здания рисунок, но в целом связывает элементарную геометрию зданий с пластикой местности,

Район Дефанс. Париж

вносит элемент иррационального, столь желательный в композиции, построенной из одинаковых форм. Этот пример говорит об освоении тенденции цветовой независимости массовой архитектурой.

Аналогичные примеры можно наблюдать в новом районе Будапешта Киш-Пешт, в жилом районе Вроцлава «Нови двор», в новостройках других стран. Широкое распространение эта тенденция получила в нашей стране, например, в микрорайонах Зеленый луг-7 и Серова-1 в Минске, Сокол-1 в Днепропетровске, в Юго-западных кварталах Ленинграда, в районе Киева Троещина.

Поддерживая эту тенденцию, заметим, что в большинстве случаев ее конкретная художественная интерпретация не удовлетворяет. Если «тектоническая» полихромия даже в посредственном исполнении не вызывает протеста, что обусловлено историческим опытом, то «атектоническая» полихромия, привлекающая внимание новизной приема, требует безупречного исполнения. Лишь в этом случае она способна стать художественно убедительной и по-настоящему завоевать право на существование.

А теперь обратимся к другой тенденции современной цветовой культуры — общей активизации цветовой среды. Тенденция эта не может заявить о себе в полный голос, если не воплотится в архитектуре — главном цветоносителе искусственно создаваемой среды. Проследим ее вначале на примере жилого комплекса, а затем целого города.

В жилом комплексе Вестра-Флеминсберг близ Стокгольма художник Г. Маркус предпринял попытку рассмотреть хорошо известную нам архитектуру из крупных панелей в качестве носителя художественной идеи. Комплекс состоит из восемнадцати 8—12-этажных многосекционных зданий. Фасады обработаны алюминиевыми пластинами, окрашенными в стойкие цвета. По мнению Маркуса, в современном мире существует разрыв между эстетической потребностью человека и эстетикой массового жилья, однако он предпочитает не обращаться к социологическим опросам, считая, что жители не могут принести пользу проектировщикам. Ведь сущест-

вуют сотни красивых цветов, вызывающих разнообразные реакции. При решении цветовой среды комплекса Г. Маркус пытался создать яркий пестрый ковер, вызывающий эмоциональные реакции жителей. Хотя художник не отрицает важности изучения природных, социологических, экономических и культурных факторов при разработке любой градостроительной программы, он не апеллировал к мнению жителей, а принял решение на основе собственного опыта и интуиции *.

Работа над полихромией Вестра-Флеминсберга началась с изучения пространства и расстояний между зданиями, форма которых была уже известна. Затем была разработана палитра, включившая 15 цветов от фиолетового до пурпурно-красного одинаково высокой насыщенности, а также белый и два светло-серых. Комплекс затеняется с севера, и красный, синий и фиолетовый цвета на северных фасадах могли бы показаться слишком темными, поэтому были использованы белый и светло-серый. На южных, западных и восточных фасадах — хроматические цвета. Большему расстоянию соответствовала более широкая цветовая гамма, меньшему расстоянию — более узкая [44].

Известно, насколько трудно воплотить художественную идею в современной массовой архитектуре. Проектировщики стали задумываться над цветом стен своих зданий, но цветовым образом городов в целом они пока не озадачены. Г. Маркус обращает внимание на то, что в планах развития шведских городов учтено множество факторов: от количества ванн до частоты браков между жителями, а визуально-эстетические

* Г. Маркус опирается на опыт мастеров. Так, П. Сезанн для изменения формы предметов и передачи пространства использует цвета одинаковой насыщенности, изменяя их тон. Вопрос передачи пространства на картинной плоскости изучался и Г. Маркусом. В 1952 г. он создал серию картин, выполненных красками одинаковой насыщенности, в которых трехмерность достигалась лишь за счет цветовых нюансов. В 50-х годах Маркус разработал свою цветовую систему, которая позволяла практически получать непрерывную последовательность цветов высокой насыщенности и 16 ахроматических цветов, и была использована в 1958 г. Шведской академией современного искусства для демонстрации цветных отделочных материалов [43].

аспекты оставлены без внимания. Он убежден, что при проектировании городов будущего неизбежно потребуется помощь художника. Жилой комплекс Вестра-Флеминсберг — прообраз такого сотрудничества. Вызывает симпатию страстное, но несколько наивное стремление к преобразованию цветовой среды города. Перенос достижения современной цветовой культуры в архитектуру — пример одностороннего профессионального действия.

Активизация полихромии древнего города

Рассмотрим на примере Таллинна любопытнейшее явление наших дней — расцвет полихромии древнего города, не обладающего в последние столетия ярким архитектурным многоцветием, полихромии, появившейся под воздействием современной цветовой культуры. Жители города, непосредственно выражающие свои цветовые предпочтения в соответствии с общей цветовой активизацией предметно-пространственного окружения, и архитекторы вместе с художниками, принимающие и реализующие эти предпочтения, одновременно способствовали обновлению Старого города. Консолидация профессионального и непрофессионального мышления позволяет совершить качественный скачок в развитии городской цветовой среды. В центральной части Таллинна архитекторы руководили массовой цветовой импровизацией при отсутствии общего плана колористики. Они стремились максимально полно отразить цветовые пожелания горожан. Одновременно в пригороде, в центре парусного спорта, профессионалы продемонстрировали свое собственное понимание архитектурной полихромии, которое было восторженно встречено горожанами, увидевшими воплощение своих цветовых идеалов в новой архитектуре.

Появление ярких цветов в Старом Таллинне поначалу представлялось несовместимым с его традиционно сдержанной цветовой гаммой, как бы несущей патину веков. Вместе с тем новая жизнь Старого города и почетное место

Административное здание. Портленд. М. Грейвз

Комплекс конторских зданий. Куала Лумпур. Малайзия

Олимпик Тауэр. Нью-Йорк

в градостроительной композиции объективно выделяют его, поэтому обращение к цвету — явление закономерное. Старый город занимает сегодня менее одного процента территории всего Таллинна, но, располагаясь на холме и обладая множеством вертикалей, он виден отовсюду и является композиционным центром.

Около тридцати лет назад впервые было проведено цветовое исследование Старого города и разработан проект его цветовой реконструкции *. Раньше в зданиях преобладал белый цвет, оттенки серого и охры, немного позднее к ним добавились серо-зеленоватые цвета. В XVII в. палитра оживилась. Для барокко были характерны яркие красные, желтые, зеленые и синие цвета, а в эпоху классицизма — пастельные. Проект предусматривал создание цветового единства города на основе наиболее древних цветов, которые, по мнению авторов, должны были подчеркнуть эмоциональное ощущение суровой сдержанности, характерное для Таллинна. Частичная реализация проекта не принесла желаемого результата. Штукатурка фасадов, обычно покрываемая известковыми красками, плохо восприняла краску на полихлорвиниловой основе. За несколько лет почти все окрашенные поверхности пришли в негодность.

Перспектива проведения в Таллинне Олимпийской регаты придала созданию

* Исследование и проект цветовой реконструкции Старого города были выполнены в 1961 г. в Научно-реставрационной мастерской Таллинна под руководством архитектора Т. Бёкклера.

Вид старого Таллинна

цветового облика города особую актуальность. Многочисленных гостей ожидало знакомство с городом, особенно с его исторической частью. Активизировались работы по реконструкции, предполагавшие в том числе удовлетворение назревшей потребности современного эстетического освоения цвета в древней городской среде. Были уточнены исторические особенности структуры цветовой ткани Старого города, масштабные изменения цветовых масс, приемы гармонизации, состав цветовой палитры. Определялись места наиболее ярких цветов, здания, на которых они были уместными с исторической точки зрения *.

Традиционная цветовая сдержанность стен, башен и церквей Старого города, определявшаяся оттенками камня-плитняка, противопоставлялась активной полихромии улиц, образованных фасадами домов, вплотную подходящими друг к другу. Казалось бы, в таком древнем городе соседство зданий различных эпох должно было создать цветной калейдоскоп, однако за предыдущие десятилетия историческое многоцветие свелось к монохромности. Это обстоятельство побудило архитекторов возродить историческую полихромию улиц.

Одна из трудностей заключалась в определении датировки построек для определения документальных цветов: древние здания многократно перестраивались, менялись их фасады, нарушались стилевые признаки. Речь шла не о документальном возрождении покраски отдельных зданий и их механическом суммировании на протяжении улицы, а о формировании красочного интерьера на основе художественной интерпретации результатов исследований. Цвета отдельных фасадов не претендовали на историческую достоверность, постройки конца XIX — начала XX в. трактовались особенно свободно, завершая цветовую композицию. Принцип цветового контраста оказался плодотворным для Старого города, всего Таллинна, при выборе цветов соседних зданий: контрастирую-

* Работой по формированию новой полихромии центра Таллинна руководили архитектор Р. Кангрополь и художник В. Каллион.

Улица Старого города после реконструкции. Таллинн

Цветовая интерпретация здания эпохи Ренессанса. Таллинн
Полихромный дизайн и скульптура в городском пространстве

щие цвета подчеркивали друг друга. Не все улицы предполагалось расцвечивать ярко. Характер их полихромии определялся зданиями различных эпох и современной функцией. Например, полихромия улицы Виру в Нижнем городе, на которой находится много магазинов, сложилась более контрастной.

Заслуживает внимания композиционная трактовка вертикальных доминант Вышгорода. Суровая белизна Домского собора, господствующего над всем городом, подчеркивается низкой цветной застройкой прилегающих улиц Кохту, Линнусе, Рахвакохту. Другая доминанта — массивный пятиглавый собор Александра Невского, сооруженный в конце XIX в.,— диссонирует со стилевым единством Вышгорода, обладая чуждыми Таллинну архитектурными формами и глухим красно-охристым двуцветием. В этом случае цвет прилегающих зданий смягчает диссонанс.

Некоторые реставраторы высказывают сомнения относительно покраски отдельных исторических зданий. Они, например, не согласны с синим цветом аптеки XV в. на площади Ратуши, которая в течение пяти столетий оставалась светло-охристой. По их мнению, не всегда обоснована пестрая раскраска некоторых зданий начала XX в., а также классицистических фасадов. Заметим, что встречается прямое повторение цветов фасадов на одной и той же улице, противоречащее местной традиции цве-

Центр парусного спорта близ Таллинна. Общий вид и фрагменты

товой нюансировки, вызванное и использованием стандартных красок финской фирмы «Кенитекс». Наконец, оправданы опасения относительно долговечности покраски зданий, штукатурные фасады которых рассчитаны на известковую краску, пропускающую влагу.

И тем не менее в Таллинне, в исторически сложившейся городской среде, было отдано предпочтение контрастным цветосочетаниям, создающим новую возможность ее прочтения. Активная полихромия Старого Таллинна — пример резкого скачка в эволюции цветовой среды города. Она опирается на предыдущие этапы цветового процесса и одновременно служит выражением современных тенденций цветовой культуры, утверждая относительную свободу многоцветия в градостроительной форме, позволяющую более убедительно реализовать многообразие цветопроявлений. Кроме того, важен сам факт возникновения качественно новой цветовой среды как образца для подражания, суть которого в чутком улавливании изменений социально-культурных процессов [45].

Центр парусного спорта в Пирите, построенный к Олимпийским играм, привлек к себе широкое внимание. Он поднимается в высоту не более чем на три этажа. Ощущение монументальности и спокойствия достигается не доминированием какого-либо одного объема, а органической взаимосвязью нескольких. Центр как бы одновременно принадлежит и земле, и морю. Сочетание распластанных форм, их деталировка, полихромия вызывают ассоциации с трехпалубным кораблем, бросившим якорь у берега Финского залива. «Морской лайнер» примечателен безукоризненной белизной и граненностью цветных надпалубных надстроек. Его отличает стилистическая цельность, будь то крупный объем или небольшая деталь. Перед пассажирами этого корабля — четко очерченная гавань, тонкий силуэт Таллинна с нависшими над ним громадами облаков и стальная водная гладь. Ассоциация с кораблем не случайна. Лаконичность форм, локальность цветовых масс подчеркивают логичность и конструктивность композиции. Палитра — зеленый

и синий цвета на фоне белого и мелкие акценты оранжево-красного. И хотя в зеленом и синем символично звучат темы земли и моря, очертания цветовых масс скорее противопоставлены прибрежному ландшафту. Структурные элементы композиции выделены яркими локальными цветами. Этот принцип, безусловно, навеян современной цветовой культурой. Архитекторы использовали свой цветовой код: башни яхтклуба выделены синим и зеленым цветами, фасады пресс-центра — зеленым, в деталях гостиничной зоны преобладают теплые тона. Цвет архитектуры неразрывен с цветом объектов дизайна: мачт освещения, заправочных устройств, технических приспособлений по обслуживанию лодок и яхт. Совокупность броских цветов оборудования создали яркую пространственную среду, которая как бы окутывает крупные цветовые архитектурные массы [46]. Старый Таллинн и Центр парусного спорта связаны общей атмосферой современной цветовой культуры.

Комплексный подход к формированию колористики города

Колористика города — звено эволюции цветовой среды

Сравнительная легкость осознания цветовой целостности и относительная доступность ее реализации в небольших городах делает их наиболее частым объектом целенаправленной колористической деятельности. В зависимости от специфики города — его размеров, структуры, окружения, исторического прошлого, динамики современного развития и др.— определяется конкретное соотношение рассматриваемых выше факторов, характеризующих особенность формирования его цветовой среды. Небольшие, структурно однородные города, как правило, испытывают преобладающее влияние какого-то одного фактора. Формирование колористики крупного города, как бы состоящего из множества небольших, неизбежно должно решаться с опорой на весь комплекс факторов, в том числе природное окружение, исторически сложившуюся полихромию и цветовую культуру современного общества.

Чтобы глубже осознать феномен колористики города, обратимся к генезису цветовой среды. Постараемся реконструировать основную линию ее экспансии как динамичного явления, глубинно присущего материально-пространственному окружению. Такой взгляд необходим для того, чтобы определить колористику города как одно из звеньев эволюции цветовой среды, а затем установить особенности этого звена.

Игровые формы около жилого дома. Район Иври. Париж

Скульптурно-игровая форма. Сен-Кантэн-ан-Ивелин. Франция

Элементы шрифтового дизайна в городской среде. Район Иври. Париж

Краткое изложение авторской гипотезы генезиса цветовой среды заключается в следующем. Цвет исторически появился прежде всего в культовой раскраске тел, в одежде, языческих изображениях, орудиях труда, предметах быта. Несколько позднее — в архитектуре. Цвет распространялся в искусственно создаваемом окружении концентрическими волнами, по мере освоения окружающего пространства, где центром был человек, поэтому цвет в архитектуре сначала возник в интерьере, а затем во внешнем пространстве.

Цвет доисторических сооружений появился как качество строительного материала и долгие времена оставался пассивным спутником строительного процесса. Использование одного материала — земли или каменных глыб — приводило к монохромии архитектуры. В Урарту и Древнем Египте здания возводили из камня, кирпича-сырца, на Руси — из дерева. Монохромия — простейшее выражение архитектурной формы в цвете.

Уже в процессе использования одного материала, обладающего различными цветовыми оттенками, зарождается полихромия. Если цветовые оттенки одного материала разнообразны, то цветовой контраст внутри кладки усиливается, возникает более ощутимая полихромия. Сооружения римлян или древнеармянские храмы оживлены игрой отличающихся по цвету квадров, продиктованной свойством материала; эта полихромия, еще на ставшая предметом творчества, пассивна.

Совместное использование камня, кирпича, дерева и металла, черепицы и шифера создает более полное многоцветие, требующее специального вмешательства, творческого использования цвета для создания архитектурной формы, ее смыслового наполнения. Рождается активная полихромия. Эта полихромия еще не контрастна, но резко усиливается с вкраплением в сдержанную, преимущественно теплую полихромию естественных материалов звучных по цвету изразцов, красок, лаков, золочения (Вавилон, Греция, Византия, Русь, Китай, Индия и др.).

Сочетание естественных материалов с яркой облицовкой или покраской образуют уже солидный арсенал средств, способных создать художественно выразительную, содержательную полихромию. Границы композиционного использования цвета раздвигаются дальнейшей активизацией полихромии, спровоцированной использованием материалов, требующих цветовой обработки — штукатурки или глиняной обмазки, покрывающей каменную или кирпичную кладку. Возникает проблема выбора цвета. Поначалу она решается цветовой имитацией естественных строительных материалов, но со временем появляется тенденция скрыть строительный материал под цветовой отделкой. Так, в странах Востока полихромия оккупирует сооружение, превращаясь в сплошной ковер, покрывающий здание (в то время как тканые ковры украшают его интерьеры), изобразительные росписи интерьеров выходят на фасады русских церквей и палат, оштукатуренные стены расписываются «под кирпич» и под «бриллиантовый руст». Активная полихромия дематериализует сооружение, вызывая новое ощущение архитектурной формы. Она все более адресуется городскому пространству и, наконец, разрабатывается уже для группы зданий. В историческом срезе это первый шаг пространственного роста полихромной трактовки объектов. Второй шаг — перенос действия полихромии на

весь город, т. е. следующий объект в пространственной иерархии создаваемого человеком окружения. Но колористика города не замыкает процесса эволюции цветовой среды. Когда-нибудь, возможно, активной полихромии предстоит решать качественно новые цветовые задачи в невиданных до сих пор масштабах агломераций.

В самом деле, наиболее простая задача — полихромия отдельного сооружения. Ее решение подсказывается ближайшим архитектурно-природным окружением, вкусами хозяина, его строительными возможностями, местными материалами. Решение полихромии группы зданий — задача более сложная, что не только связано с пространственным охватом и разнообразием окружающей застройки, но и цветом природных элементов в сложившейся городской среде, социально-культурными тенденциями. При решении колористики города возникает еще большее число неизвестных. Например, каркас города и его ткань по-разному реагируют на особенности природного окружения, имеют различную функциональную специфику и насыщенность. Два этих элемента градостроительной структуры, безусловно, предполагают различия в хроматическом составе, структуре и подвижности. Историческая и новая застройка по-разному относятся к существующим и зарождающимся колористическим ценностям. К тому же следует учитывать рост города, его развитие.

Разработка колористики агломерации потребует изучения цветовых и световых особенностей окружающей среды, специфики пространственного развития целых регионов и отдельных городов, входящих в агломерацию, цветовой культуры народа.

Самостановление цветовой среды (пассивная полихромия) и ее сознательное построение (активная полихромия) — две постоянно сосуществующие, конкурирующие и взаимодействующие линии, отражающие диалектику ее развития. Природная цветовая среда уже обладает предпосылками эволюции — динамикой, цикличностью, разнообразием. С появлением в природном окружении искусственных объектов возникает необходимость их цветовой реакции. Правда,

поначалу эти объекты из природных материалов легко вписываются в природный цветовой контекст. Но искусственная среда не удовлетворяется лишь цветовыми закономерностями природы, поскольку отражает общественную идеологию и эстетические нормы. Так появляется вторая, а в дальнейшем и третья линия развития цветовой среды, творчески реализуемая человеком. Соотношение природной и искусственной линий на всех этапах ее развития постоянно меняется в пользу второй, отражая изменение соотношения естественного и искусственного. Третья линия, таким образом, выражает баланс между двумя первыми линиями, создающий реальные условия становления и развития цвето-

Декоративно-скульптурная композиция гостиничного комплекса. Адлер. Художник З. Церетели

Композиция гостиничного комплекса. Фрагмент. Адлер

Пластика декоративно-игровых форм. Эври. Франция

вой среды в конкретный исторический период.

Как видим, каждый последующий этап эволюции цветовой среды отличается возрастающей активностью, строится на достижениях предыдущего этапа. Полихромия осваивает неизмеримо большие пространственные ареалы. История человеческой культуры создает иерархию колористики пространственных объектов. Обживаются старые и возникают новые этажи грандиозного здания, в котором наиболее высокий этаж сегодня — колористика города завтра, быть может, колористика агломераций. И чем больше этажей насчитывает это здание,* тем более совершенной будет становиться цветовая интерпретация архитектурно-пространственной среды, непосредственно окружающей человека.

Концепция колористики города

Колористика города понимается нами как целостная система множественности цвета архитектурных и природных объектов, технических сооружений, объектов городского дизайна, произведений искусств и других составляющих, образующая подвижное цветопрост-

* Возникает вопрос пространственных пределов активной полихромии. Будет ли разрабатываться в будущем колористика регионов или крупных районов земного шара? Сегодня это кажется невероятным, но вполне оправдано с экологической точки зрения: изменение отражающей способности земной поверхности в результате вырубки лесов, строительства и т. д. ведет к нарушению теплового режима, вызывает климатические изменения, что может быть сбалансировано определенными цветовыми мероприятиями. К тому же появление новых транспортных средств, способных резко расширить границы восприятия объемно-пространственного окружения, выдвинет проблему его эстетического освоения.

Монументальная скульптура «Стабиле». Район Дефанс. Париж. А. Калдер

Торгово-общественный центр жилого комплекса. Район Иври

ранственное поле. Колористика города фиксируется тремя данными: структурой — связями и конструкцией цветовых масс, хроматическим содержанием — цветовой палитрой, динамикой — мерой подвижности структуры и ее хроматического содержания в пространстве и времени. Колористика города выполняет утилитарную и художественно-эстетическую функции. Ее формирование обусловлено комплексом факторов и происходит в результате сочетания ее самостановления и профессионального управления.

Связи и конструкция цветовых масс города зависят от функционально-пространственной структуры города, взаимного расположения центра, общественных, жилых и промышленных зон, от формы и функциональной наполненности улиц и площадей, характера застройки. Различается макроструктура (на уровне зон города), мезоструктура (на уровне отдельных массивов застройки, улиц и площадей) и микроструктура (на уровне зданий и сооружений) колористики города.

Цветовая палитра колористики города зависит от природных и искусственных цветов, цвета строительных материалов, цветовой культуры жителей. Эта палитра, как правило, содержащая множество цветовых совокупностей, имеет доминирующие цвета, которые создают общий колорит цветовой среды, а также акцентные цвета, которые служат для выделения каких-либо объектов.

Подвижность колористики города связана с подвижностью природной полихромии, изменениями городской среды, развитием цветовой культуры, особенностями восприятия. Колористика, как правило, гораздо динамичнее, чем объемно-пространственная выраженность несущей формы. Динамика колористики характеризуется цикличностью. Время одного цикла зависит от величины и функции цветового бассейна: существенное изменение колорита города становится заметным за несколько десятков лет, полихромия одного здания меняется один раз в несколько лет. Параллельно существуют сезонные и суточные естественные циклы времен-

ной динамики колористики. Кроме временной имеет место пространственная динамика, предполагающая изменение полихромии при восприятии в движении. Два вида динамики полихромии сосуществуют нераздельно.

Утилитарная функция колористики обеспечивает указание, сигнализацию, ориентацию в пространстве города, создает оптимальные условия зрительного восприятия, позволяющие в течение длительного времени поддерживать высокую работоспособность глаза, вызывать психологические реакции, лежащие в основе устойчивых положительных эмоций.

Художественно-эстетическая функция колористики состоит в том, чтобы вызвать у жителей города эстетические переживания, на основе которых возникают запоминающиеся художественные образы городской среды. Такие возможности возникают как результат наследования колористикой основ природного и традиций архитектурного многоцветия, а также обогащения новыми хроматическими ценностями. Они возникают в результате соответствия цветовой интерпретации городской среды существу социально-пространственных процессов, происходящих в городе, и художественно-эстетических тенденций в обществе.

Колористика города обусловливается четырьмя факторами: природно-климатическими условиями, структурой города, исторической архитектурной полихромией и цветовой культурой общества.

Целесообразно рассматривать совокупность факторов как целостность, вызывающую колористику определенного звучания и динамичности. Значение каждого фактора для формирования колористики конкретного города определяет степень его влияния. Именно это обстоятельство гарантирует появление в каждом городе неповторимой колористики.

Географические условия каждого определенного места, как и основные биопсихологические свойства человека, практически стабильны, что позволяет установить с достаточной степенью достоверности параметры цветового комфорта. При этом мы стремимся сохранить ценное исторически сложившееся наследие и как его часть колористическое наследие. На фоне этой стабильности социально-культурные факторы постоянно претерпевают изменения. Воздействие различных по своей изменяемости факторов сказывается на динамике колористики. Цветовая среда города также воздействует на окружение: снижает или повышает ценность природной полихромии, нейтрализует или активизирует социально-культурные процессы, зрительно затушевывает или выявляет материально-пространственную основу города, тормозит процесс художественного освоения городского пространства или способствует ему.

Колористика города имеет свои специфические черты. Пестрота или монотонность раздражают человека как полярные состояния цветовой среды. Экономность цветовых средств — достижение высшего эффекта колорита меньшим числом цветов. Автономность колористики элемента и целого состоит в реализации ее функций в пространственно-временной непрерывности цветового бассейна города от районов и кварталов вплоть до интерьера жилой группы.

Как отмечалось, колористика более подвижна, чем структура несущей формы. Это вызвано динамикой социально-культурных процессов, выражающихся в цвете. Поэтому колористика в известной степени способна побудить градостроительную форму к преобразованию в желательном направлении, «построить» цветом будущие объемно-пространственные композиции.

Фонтаны Петергофа

Игровая скульптура «Дерево жизни». Ростов-на-Дону. Художник Г. Снесарев

Проект полихромии города. Сент-Юбер. Франция. Колорист Г. Э. Маэс

Композиционная роль колористики города основана на фундаментальных закономерностях взаимодействия формы и цвета, но обусловлена прежде всего относительной независимостью полихромии от структуры градостроительных объемов. На различных уровнях — город, комплекс, здание — колористика

обладает разной степенью самостоятельности, которая усиливается при движении от высшего уровня к низшему. Так, если колористика города в целом, безусловно, тяготеет к выявлению его структуры, то на уровне полихромии отдельного здания возможны значительные контрасты геометрии формы и цвета.

Колористика — эффективное средство достижения композиционной целостности города. Это положение справедливо не только в отношении отдельных архитектурных ансамблей, но и в отношении художественного осмысления «города в целом как ансамбля ансамблей» [47, 48, 49, 50].

Социально-культурные функции города реализуются в его пространственной среде, которая обусловливает определенные тенденции архитектурной полихромии, определяет принципы и приемы формирования колористики города. Цвет неразрывно связан пространством. Цветовая культура в конечном счете есть культура освоения пространства, поэтому столь необходимо познание феномена цвета. Значение цветового окружения для жизнедеятельности человека в городах возрастает с повышением концентрации городских процессов, интенсификацией использования пространственной среды, ее полифункциональностью. Уплотнение городского пространства ведет к повышению его ценности, а следовательно, к его более точной организации. Взаимосвязь пространства с цветом требует совершенной конструкции многомерного цветового поля. Таким образом, цвет через пространство, сопровождающее и «обрамляющее» социальную реальность, непосредственно связан с ней.

Колористика города как одно из выражений городской культуры находится в русле ее развития, в соответствии с которым достижения цветовой культуры концентрируются и созревают в градостроительном каркасе и распространяются на градостроительную ткань. Цветовое взаимодействие каркаса и ткани является необходимым условием развития колористики. Полихромия ткани создает фон для полихромии каркаса. С другой стороны, воспринимая цветовые достижения каркаса, ткань повышает качественный уровень своей полихромии. В свою очередь, каркас вновь отделяется от ткани за счет дальнейшего развития полихромии. Этот разрыв создает постоянный стимул развития цветовой среды города, причем обязательным условием является наличие

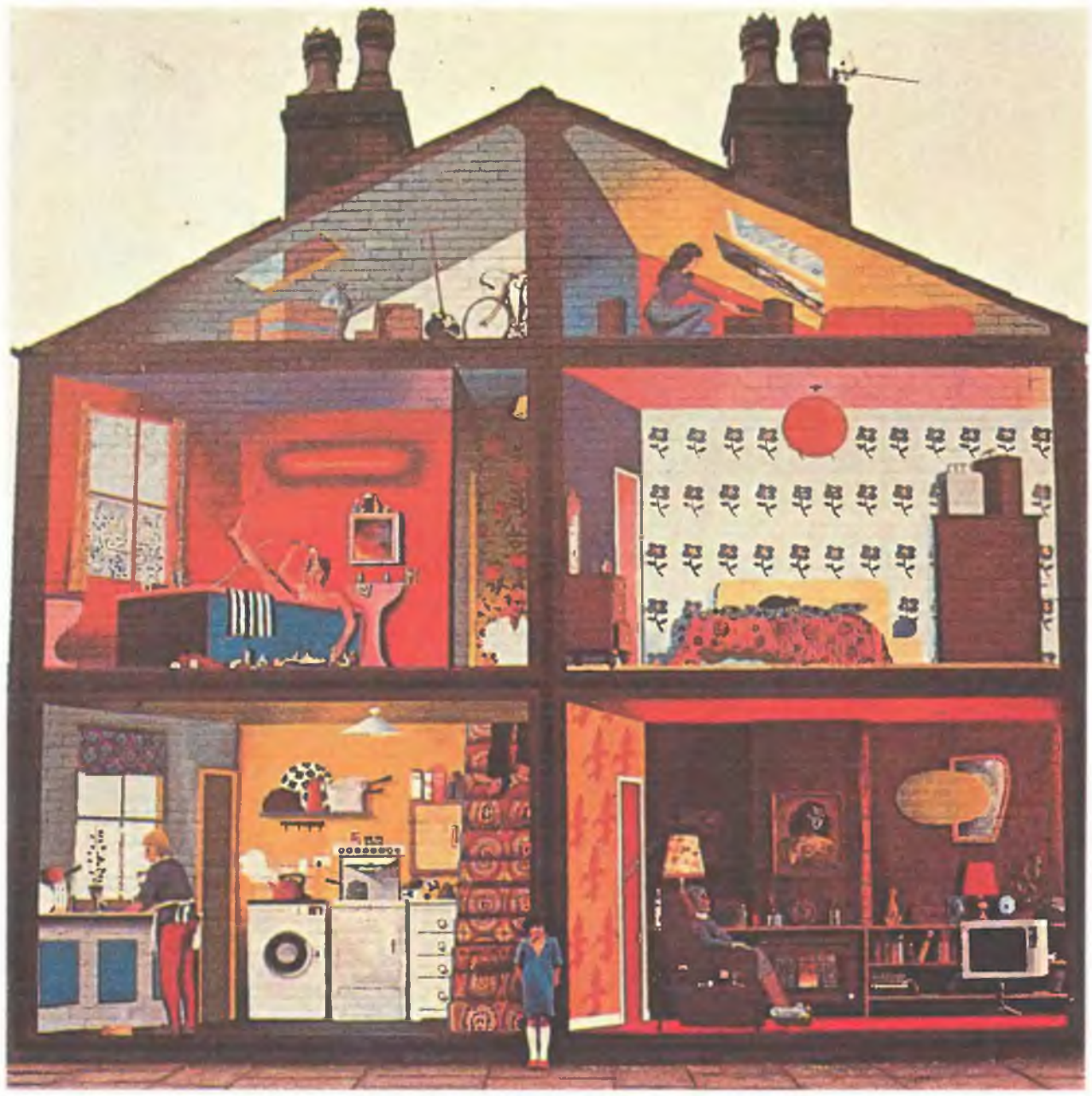
Декоративное панно на станции метро. Ганновер. ФРГ

Роспись торца здания. Англия

Панно на здании бассейна на тему произведений Ф. Леже. Франция. Художник М. Хернандес

Творчество «жильцов-живописцев» в новом районе. Франция

Роспись павильона Центра помощи рабочим. Художник Б. Рансилак. Франция



прогрессирующей полихромии ткани, со своей стороны побуждающей развитие полихромии каркаса. Поясним это следующим примером. Город имеет историческое ядро, обладающее значительным цветовым потенциалом. Периферийные районы города, характеризующиеся ахроматичностью, пытаются воспроизводить цветовое богатство центра. Если это происходит, центр начинает «тускнеть» и поглощаться периферией, что служит стимулом дальнейшего совершенствования его полихромии. В полихромии каркаса отбирается наиболее ценное, сопоставляется с новым, зародившимся в ткани, старое и новое синтезируется. Так в каркасе возникают новые колористические ценности, наращивающие его цветовой потенциал.

Колористика города обусловлена таким сложным социальным явлением, как городской образ жизни. Он включает множество процессов, сфер и областей деятельности: производство и досуг, образование и просвещение, быт и общение, формирование социальных групп

и использование различных средств массовой коммуникации и т. д. [51]. Важнейший фактор городского образа жизни — его дифференцированность, проявляющаяся в различии социальных процессов. Это вызывает и дифференциацию окружающей городской среды, углубление специализации городских пространственных структур, индивидуализацию внешнего облика отдельных частей города, выявление их цветовых характеристик. Дифференциация в большей степени присуща каркасу города, нежели его ткани, и является средством развития его центральности. Полихромия центрального ядра города более сложна и динамична, чем полихромия периферийных районов. Полихромия центра предъявляет горожанину разнообразнейший цветопространственный материал, концентрирующий наиболее ценное, отобранное историей, включающее и современные достижения.

Для колористики города характерна интенсификация цветового взаимодействия каркаса и ткани, насыщение вновь возникших районов образцами цветовой культуры, созревшими в центральной части города. Это связано с повышением роли уникальности общения, с возрастанием значимости эмоциональной сферы деятельности человека, индивидуализации вкусов, обострением эстетического восприятия и т. д.

Чем более зрелой является цветовая среда, тем интенсивнее и разнообразнее процесс ее функционирования, взаимная обусловленность развития ее фрагментов. Наиболее общий способ «перетекания» центральности реализуется через пространства улиц, образующих пространственные русла, по которым новые формы цветовой организации городского пространства, генерированные в пределах каркаса, направляются в отдаленные клетки ткани. Цветовое влияние каркаса на ткань и ткани на каркас, два элемента фазы циклического изменения колористики города, приводят, например, к неизбежному изменению цветовой среды старых районов города. Нарочитое противостояние этому процессу, попытка рассматривать эти районы как неизменные лишают их возможности участия в процессе развития колористики города и тем самым тормозят его.

Всесторонний взгляд на колористику города как на пространственно-временное явление способствовал становлению настоящей концепции, которая позволила по-новому взглянуть на фундаментальные проблемы архитектуры и градостроительства, например, на взаимодействие отдельного архитектурного объекта и архитектурно-пространственной среды. Абсолютизация либо дискретного, либо средового подхода не способна привести к положительному результату. Подвижность колористики,

превышающая подвижность объемно-пространственного выражения городской среды, позволяет легче осознать взаимодействие старого и нового, а затем смоделировать его в сфере объемно-пространственной деятельности.

Важный итог представленной концепции колористики города — осознание ее как специального объекта архитектурно-градостроительного проектирования. В этой области имеются свои внешние и внутренние проблемы. Первые связаны с общим состоянием и перспективами развития проектного дела в стране, вторые — специфическими проблемами цветового проектирования: его методика, проектный язык, состав документации, возможности использования технических средств.

Говоря о проектировании, мы сознаем невозможность полного управления колористикой города и неправомерность постановки такой задачи. Важно отметить рамки и задачи проектной деятельности в этой области, чтобы не нарушать саморегулирования цветовой среды. Методика проектирования колористики города позволит выделить сектор проектного поиска, ограничивающий проектировщика и концентрирующий его творческие усилия в определенном направлении.

Колористика в системе художественных стредств градостроительства

Синтез архитектуры и пластических искусств перестал быть плодотворным в построении художественно содержательного архитектурно-пространственного окружения, в формировании гармоничной городской среды, особенно в районах массовых новостроек, и требует переосмысления и углубления.

Может ли миниатюрная скульптурная форма войти в художественный контакт с грандиозным массивом из однотипных зданий-параллелепипедов? Бесконечный повтор эстетически неосмысленных ахроматических форм с жесткой метрической сеткой фасадных поверхностей, как правило, создает хаотичную объемно-пространственную канву. Ее сильное визуальное звучание мешает расслышать слабую ноту изысканных модуляций скульптурной пластики, оценить тонкие цветовые нюансы живописного панно. Произведения пластических искусств, как правило, адресуются отдельным объемам или их фрагментам и не способны художественно воздействовать на акселеративные массы новостроек.

Крохотные произведения художников оказываются погребенными под бетонными ландшафтами, поэтому синтеза, гарантирующего новое художественное качество среды, не возникает. Это воспитало у многих архитекторов и художников негативное отношение к возможностям синтеза. В самом деле, различная природа сопоставляемых объектов не позволяет им вступить в равноправный творческий диалог: с одной стороны, сборно-массовое строительство, именуемое архитектурой, с другой — рукодельные произведения художников. Увеличить размеры произведений живописи и скульптуры, чтобы вывести их на один масштабный уровень с архитектурным окружением? Это имело некоторый успех для комплекса зданий. Однако увеличение художественных произведений имеет пределы, за рамками которых гипертрофированная реалистическая форма приобретает нежелательное звучание. Так случилось, например, с женской фигурой на киевском мемориале, которая превратила массивную вертикаль колокольни Киево-Печерской лавры, издавна доминировавшую в древнейшей части города, в карликовую, а строения лавры — в игрушечные. Увеличение скульптурного произведения для его прочтения в градостроительной композиции, как видим, связано со значительными этическими и художественно-смысловыми издержками.

Уже несколько десятилетий мы стремимся к синтезу архитектуры и пластических искусств. Но чаще успехи достигаются в области интерьерных пространств, где легче добиться художественного единства. Если же перейти от архитектурного объекта к комплексу объектов и городу в целом, то признаки синтеза на каждой последующей ступени будут обнаруживаться реже по крайней мере в геометрической прогрессии.

Практика исправления убогой постройки художническим декорированием

Школа в новом жилом районе. Ленинград

вынуждает судить об архитектуре по ее перелицовке. Декорирование, осуществимое в пределах одного объекта, неправомерно на уровне города, поэтому достижение эффекта синтеза следует обеспечивать в процессе строительства на основе всеобъемлющего проектирования.

Останавливаясь на современных проблемах синтеза, М. Бархин предлагает рассматривать три его уровня [52]: для отдельного здания (включая его интерьер), архитектурного комплекса, города. Он резонно считает, что синтез архитектуры с живописью редко может с успехом выйти за пределы одного объекта, даже если учесть опыт мексиканских художников-монументалистов, а потому предлагает рассматривать живопись по признаку масштабности и возможности использования на различных уровнях синтеза — живопись фабульная, ограниченная в размерах, и живопись градостроительная, которую он называет «цветом города». Он справедливо замечает, что фрески и мозаики не выдерживают современного градостроительного масштаба.

Цвет массивов застройки, определяющий цвет города, образуется цветом зданий и сооружений, который, в свою очередь, складывается из цвета элементов зданий и архитектурных деталей. Таким образом, можно говорить о двух самостоятельных линиях введения цвета на различные уровни синтеза: о линиях живописи, привносимой в архитектуру и городскую среду, и колористики, т. е. о цвете самой архитектуры. Причем вторая линия в данном случае имеет большее значение, поскольку живопись способна участвовать в синтезе на первом и лишь частично на втором уровнях, а колористика полновластно заявляет о себе на всех трех уровнях.

Скульптура, по мнению М. Бархина, выдерживает гораздо большие масштабы, но, как уже говорилось, и она не в состоянии полноценно вступить в синтез на градостроительном уровне. Видимо, тут тоже целесообразно выделить две

Жилой микрорайон «Сосновая поляна». Ленинград

линии: традиционную линию скульптуры и линию пластики. К первому случаю отнесем скульптуру изобразительную или фабульную, участие которой в синтезе ограничено вторым уровнем. Ко второй линии отнесем пластику архитектурных деталей, зданий и сооружений, массивов застройки, к чему тяготеет неизобразительная скульптура, малые формы архитектуры, объекты городского дизайна, а также элементы природного окружения — рельеф территории и массивы высокой зелени. Линия пластики убедительно прочитывается на всех уровнях синтеза.

Третий, градостроительный уровень требует более обобщенных средств. Причем ни линия живописи, ни линия скульптуры сюда уже не доходят, но во всей полноте обнаруживаются линии колористики и пластики. Колористика города или, по М. Бархину, градостроительная живопись органично сочетается с пластикой города, которую по аналогии можно назвать градостроительной скульптурой. Колористический бассейн города приобретает структурную организацию в опоре на архитектурно-природную пластику, что косвенно подтверждает неделимость объективно существующей цвето-объемно-пространственной формы. Именно она лежит в основе градостроительной формы, которая воспринимается во времени, поэтому три уровня синтеза необходимо соотнести с различными периодами. А. Гутнов предложил учитывать фактор времени в жизни градостроительной формы следующим образом. «Визуальное» время, с которым связан человеческий масштаб городской среды, восприятие непосредственного пространственного окружения; «функциональное» время, которое делает город соразмерным естественному масштабу человеческой активности,— оно основано на суточном и недельном циклах, а также на концентрации элементов пространственно-планировочной структуры; «эволюционное» время, которое определяется эволюцией

города, в частности, дифференциацией элементов пространственно-планировочной структуры по срокам морального износа и выявлением наиболее устойчивой, неизменяемой основы. «Эволюционное» время обеспечивает соразмерность процесса градостроительной эволюции масштабу жизни человеческого поколения [53].

Становление градостроительной формы прочно связано с концепцией «каркаса и ткани», поэтому время неразрывно со структурно-морфологическим строением формы. Из этого исходила гипотеза формирования города Ю. Ранинского, согласно которой облик города рассматривается как развивающаяся система, совокупность элементов, находящихся в определенных отношениях и связях и образующих специфическую художественную целостность. Все составляющие облика города, по Ранинскому, имеют иерархическую соподчиненность и объединяются в пять компонентных групп, выделяемых по признаку их устойчивости во времени в убывающей прогрессии: природные компоненты, планировочная структура, акцентные здания и сооружения, рядовая ткань и все «наполнение» городской среды [54].

Напомним, что еще ранее А. Стригалевым было сформулировано положение о трех временных уровнях современной архитектурной среды: среда «краткосрочного уровня»; повседневная среда жилищ и т. д., художественное осмысление которой во многом направлено на снятие отрицательных факторов повседневности (монотонности, стандарта и т. д.); наконец, среда «вечного» уровня, приближающаяся к истории,— мемориальные ансамбли и пр. [55].

Трактовка развития городской среды как пространственно-временно́го феномена, обусловленного экологическими, социально-культурными и технологическими факторами,— прочная методологическая основа для концепции синтеза на всех уровнях. При этом понятие синтеза становится многомерным и всеобъемлющим, поскольку приобретает четкую структуру не только в пространственном, но и временном аспекте. Эта фундаментальная установка, видимо, должна найти развитие в детальных разработках по цвету и пластике для использования этих средств на различных уровнях синтеза.

Организация архитектурного пространства органически взаимосвязана с организацией цвето-пластических объектов, которые рассматриваются как своего рода строительный материал пространства. Архитектурно-градостроительная форма — носитель скульптурно-цветовых качеств. При этом для отдельного объекта существуют широкие возможности синтеза с произведениями пластических искусств, для комплекса — их гораздо меньше, а для города в целом — они отсутствуют.

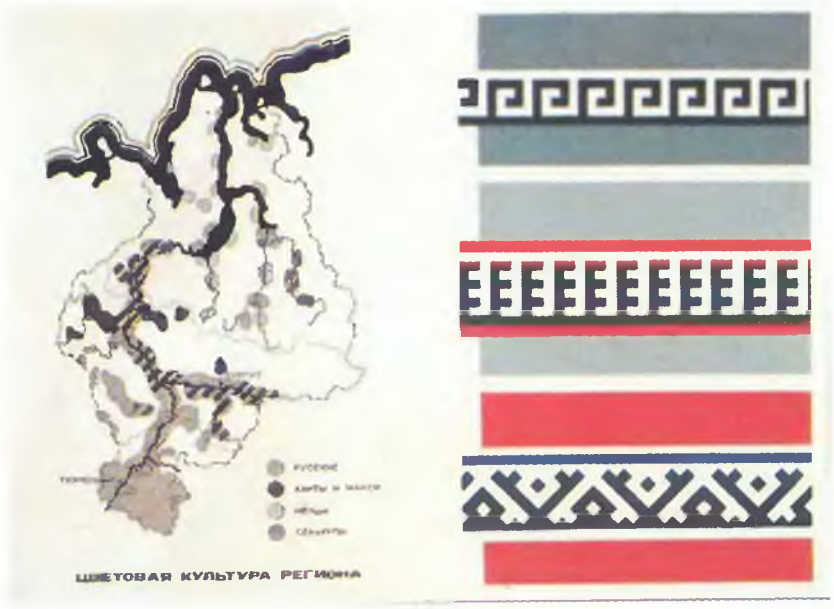
Актуальная задача архитектурной теории — разработка методологии проектирования, обеспечивающей синтез на различных уровнях и включающей методики использования отдельных средств его реализации. Цвет на основе единого градостроительного замысла способен стать платформой для интеграции и широкого применения разнообразных средств визуальной информации, различного рода произведений пластических искусств, формирующих образ города. Колористика как пространственно-цветовая непрерывность в синтезе с другими художественными средствами архитектуры позволяет полнее отразить в материально-пространственной среде города избранный образ жизни, снизить отрицательные явления урбанизации, эстетически воспитывать широкие слои общества, формировать их художественный вкус.

Предлагаемая методика формирования колористики города основана на том, что цвет — один из элементов архитектурно-градостроительной формы. Цвет содержится в ней на уровне города, архитектурного комплекса и отдельного здания. Эстетика и смысловая содержательность цветовой среды возникают не за счет суммирования случайных цветовых характеристик отдельных зданий, как это обычно диктовалось практикой, а в результате направленной деятельности на базе целостного научно-художественного подхода к колористике города, на которую влияет природа, структура города, социально-культурные процессы и технологические возможности. В этом случае колористика приоб-

ретает осознанную стратегию своего развития с обязательным учетом ее саморазвития. Эта стратегия определяет тактику разработки полихромии от целого к частному: в районах города, архитектурных комплексах, отдельных объектах.

Цветовой образ города, как результат восприятия цветовой среды его наиболее посещаемых и наиболее содержательных в историко-культурном аспекте участков, может быть в известной степени запрограммирован колористом. Он способен предварительно выделить в городе места по критериям: наиболее высокой функциональной активности — каркас, и сосредоточения историко-культурного потенциала — заповедные зоны. Видимо, в местах совпадения этих территорий, будут находиться наиболее ценные содержательно и наиболее интенсивно воспринимаемые фрагменты цветового поля города, которые требуют первоначальной разработки.

Подобный подход мог бы стать основой построения и скульптурно-пластической концепции города. Конечно, необходимо развивать цветовую и пластическую интерпретацию города совместно, на основе общей стратегии его развития, что позволило бы добиться реального синтеза цвета и пластики в городской среде, создало необходимый простор для участия в этом процессе других средств, наметило области сотрудничества пейзажистов, социологов, художников и дизайнеров.



Последовательность разработки колористики города (на примере г. Сургута). Колористы: А. Ефимов, В. Елизаров. 1985

Схема взаимовлияния цветовых культур региона г. Сургута как часть предпроектного исследования

Цветовая концепция города

Схема цветового решения микрорайона

Цветовое решение фрагмента застройки микрорайона

Цветовые отделки с указанием материала

Методика проектирования колористики города

Проектирование колористики города целесообразно включить в общую систему архитектурно-градостроительного проектирования и рассматривать с точки зрения этой системы как целостное объемно-пространственное и цветовое проектирование. Поэтому необходимо создание соответствующего проектного языка, отечественной цветовой системы, технических средств проектирования, необходимо воспитание архитектора-колориста, наконец, официальное признание колористики как интегрального элемента объекта проектирования.

Разработку концепции колористики города следует осуществлять в соответствии с совокупностью факторов. Это основополагающее условие предлагаемой методики. Комплексность предполагает оценку и установление последовательности факторов по их значимости, выявление связей между ними, фиксацию их параллельного действия или противодействия. Влияние отдельных факторов в каждом конкретном городе имеет различный удельный вес. Например, в новых сибирских городах, где еще не существует цветовых традиций, превалируют природно-климатические факторы, а в городах исторических, например в Ярославле, со сложившейся застройкой, наиболее важны факторы градостроительной структуры и исторической полихромии.

Развитие цветовой культуры после длительного господства архитектурного ахроматизма характеризуется стремлением к яркой полихромии. Точно так же развитие цветового поля города ведет к усилению полихромии.

Этапы цветового проектирования целесообразно связать с основными

неральные 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 устанавливают приборы; суточные и сезонные цветовые изменения природных объектов и освещения, цветопейзажа фиксируют цветные фотографии и эскизы, выполненные с натуры; собираются образцы цветоматериалов. Для характерных в регионе условий освещения выявляются доминирующие цвета, которые группируются по различным типам цветоносителей, пространственному расположению в цветовом поле. Специально выделяется палитра местных естественных строительных материалов. Результаты анализов сводятся в таблицу, где обобщенная структура цветопейзажа (например земля, высокая растительность, небосвод) отражается в годовой динамике (по месяцам) усредненной цветовой палитрой.

Исследование местной цветовой культуры. Объекты исследования — существующая историческая и современная застройка, памятники архитектуры, народное жилище, предметы быта, декоративно-прикладного искусства, живопись и др. Цветовые исследования этнографических материалов согласуются с территориальным распространением цветовой культуры местных народов, расположением ее центров, мест локализации и зон пересечения с другими цветовыми культурами. Результаты представляются в виде цветовой палитры. Выделяются характерные цветовые сочетания и приемы структуризации полихромии исследуемых объектов (взаимоотношение цвета и формы, расположение объектов в пространстве и др.). Итогами этой части анализа являются рекомендации по фоновым, вспомогательным и акцентным цветам.

Изучение цветовых предпочтений жителей региона. Объекты исследования: современное народное жилище, предметы декоративно-прикладного искусства, мнение жителей. Наряду с натурными обследованиями используются различные способы социологических исследований (анкетирование, опросы). Проводится сравнение цветовых характеристик

реальных объектов и идеальных цветовых предпочтений жителей. Натурные исследования цветопредпочтений связаны с предшествующим анализом и ставят целью изучение современной полихромии. При этом фиксируются наиболее часто встречающиеся цвета. Широкий территориальный и количественный охват объектов позволяет установить ареалы цветопредпочтений различных групп жителей *. Важно выяснить отно-

* Репрезентативность социологического исследования цветовых предпочтений зависит от числа и способов опроса по отношению к изучаемому контингенту, от полноты охвата различных социальных групп. Постановка вопросов зависит от конкретных целей исследования и требует профессиональных знаний.

Приемы цветовых решений отдельных зданий. Сургут. Колорист В. Захаров

Предложения по колористике центра Якутска. Вариант. Колористы А. Ефимов, В. Елизаров

Цветовое решение площади Дружбы. Якутск.

шение к цветовой среде жителей города и профессионалов — архитекторов, дизайнеров, художников. Выводы исследования и статистические данные представляются в графической форме в виде предпочитаемых цветовых совокупностей.

В заключение первой стадии работы необходимо наметить направления творческого проектного поиска колористики городов региона.

Вторая стадия — генеральный план города. На стадии генерального плана целью исследований является обоснование основной идеи колористики конкретного региона. Исследовательская и проектно-художественная задача этой стадии — создание концепции колористики — документа, входящего в генеральный план города.

Предпроектный анализ города включает изучение эволюции структуры и палитры его цветовой среды в прошлом, состояние современной цветовой среды (по возможности в различные времена года). Параллельно на плане города устанавливается степень возможной цветовой изменяемости отдельных сооружений, кварталов и частей города *.

Зонирование по цветовой изменяемости — одна из предпосылок создания макроструктуры будущей колористики города. Дальнейшая разработка зависит от результатов анализа сложившейся архитектурной массы города и перспектив ее развития. Мезо- и микроструктура колористики зависят от конкретных качеств застройки: величины кварталов, степени плотности или расчлененности застройки, конфигурации зданий.

Анализ пространственной организации города * представляет собой его дифференциацию на отдельные элементы: точки (узлы, ориентиры), панорамы или фронты (границы), зоны (районы), осевые перспективы (пути). Элементы не существуют изолированно, они взаимопроникают один в другой, между ними существуют промежуточные зоны.

В силу органической взаимосвязи названных элементов, подлежащих выявлению, сам анализ пространственной организации города представляет собой творческий процесс. Он в известной степени уже нацелен на подразумеваемое решение, концепция которого в момент анализа еще не созрела, поскольку, в свою очередь, зависит от результатов этого анализа. Предпроектный анализ

* Она зависит от принадлежности этих элементов каркасу или ткани города. Каркас более подвижен, в то же время он содержит объекты, обладающие наименьшей цветовой изменяемостью — памятники архитектуры, здания, сооружения из долговечных материалов. Каркас содержит также исторически ценные центральные кварталы и возможно заповедные зоны, но и эти части города обладают цветовой динамикой. Районы массового жилья — основная ткань города — способны к радикальным цветовым переменам.

* Анализ может опираться на предложенную К. Линчем классификацию элементов градостроительной формы, в которой выделяется пять ключевых единиц: путь, район, граница, узел и ориентир.

и процесс проектирования — две взаимосвязанные части архитектурного творчества.

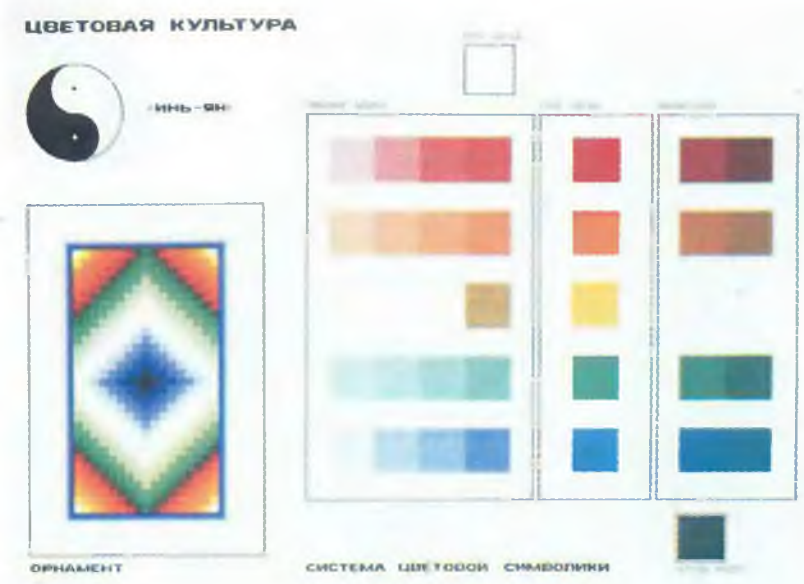
Исследуемая градостроительная структура может иметь национальную специфику, например, улицы малых русских городов и среднеазиатская ковровая застройка. Существуют и национальные системы ориентации в городской среде: уличный в Европе и зонный в Японии. В структуре колористики это может быть учтено с помощью дистанций цветового ритма, периодов минимального изменения цвета, за пределами которого у пешехода или автомобилиста возникает чувство монотонности. Частота изменения цвета (плавные переходы или частые контрастные смены цвета) зависит от особенностей застройки.

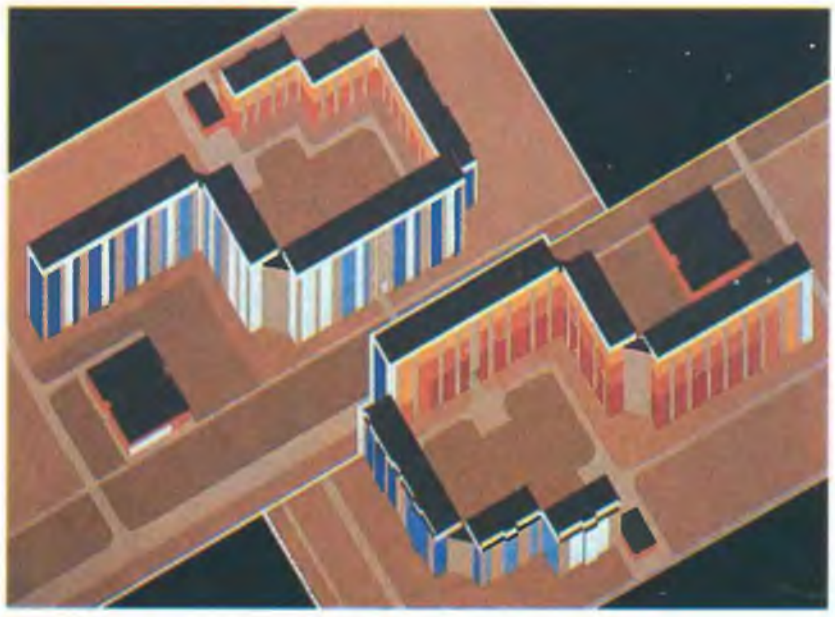
Первая проектная задача на стадии генерального плана — поиск макроструктуры. Типы структур колористики города могут основываться на пространственной типологии городской среды: магистральная структура (улицы, пути), узловая (узлы), доминантная (ориентиры), зонная (районы), панорамная (границы). Строение формы города подсказывает компактный или расчлененный, моно- или полицентрический тип макроструктуры колористики. На тип макроструктуры влияет также топонимика различных зон города. Поиск макроструктуры целесообразно вести в черно-белой графике, которая одновременно способна условно передать степень тональной активности отдельных зон (исключая собственно цвет).

Вторая проектная задача — поиск палитры колористики города, которая разрабатывается на основе результатов анализа первой стадии. Каждый цвет, входящий в ее состав, представляет собой центр цветового множества. Подбор цветов должен обеспечивать целостность и достаточное разнообразие палитры. Существуют три области палитры: I — доминирующая, II — вспомогательная, III — акцентная.

Третья проектная задача — определение степени изменяемости полихромии зон застройки. Она решается на основе изучения характера застройки города и показывается на чертеже макроструктуры.

Результат работы на стадии генпла-





Предложение по колористике 7-го микрорайона Восточного жилого района. Элиста. Колористы А. Ефимов, В. Елизаров. 1986

Изучение цветовой символики монголоязычных народов

Схема цветового решения микрорайона

Цветовое решение жилой группы

на — концепция колористики города. Это свод принципов и приемов формирования колористики города с указанием путей реализации. Он сопровождается графическим материалом, в котором важнейшей является целостная цветовая композиция, соединяющая цветное изображение макроструктуры, выполненное в цветах трех областей палитры. Локальное цветовое пятно в композиции означает результирующий цвет квартала, предполагающий хроматические составляющие. На поле локального цвета могут быть указаны доминирующие и акцентные цвета фрагментов. Концепция колористики формулирует ближайший этап эволюции цветовой среды и содержит систему вариантов на перспективу. Гипотетический цветовой образ является посылкой для разработки фрагментов колористики и системы вариантов с помощью технических средств. В состав предпроектной и проектной документации на стадии генплана входят: анализ эволюции палитры и структуры колористики города (схемы); анализ современного состояния цветовой среды города, включающий выявления опорных цветоносителей и степени цветовой изменяемости отдельных зон (план М 1:5000, 1:10000); анализ ландшафтно-пространственной организации города и особенностей его восприятия (М 1:5000, 1:10000), предложение по макроструктуре и палитре колороистики города; цветографические иллюстрации концепции колористики города (М 1:5000).

Третья стадия — проект детальной планировки (ПДП). Целью работы на этой стадии является детальная разработка на основе общей концепции колористики центральной части города, отдельных районов, микрорайонов, магистралей, а если город небольшой — всего города.

Анализ градостроительного фрагмента включает изучение его восприятия с внешних и внутренних точек, степени открытости и замкнутости, непрерывности и дискретности пространств, ритма их раскрытия при движении по городу. Пространственный анализ сопровождается функциональным, который определяет тип пространства, связанный с деятельностью человека. Особое внимание уделяется определению солнечных и теневых фасадов в зависимости от ориентации застройки.

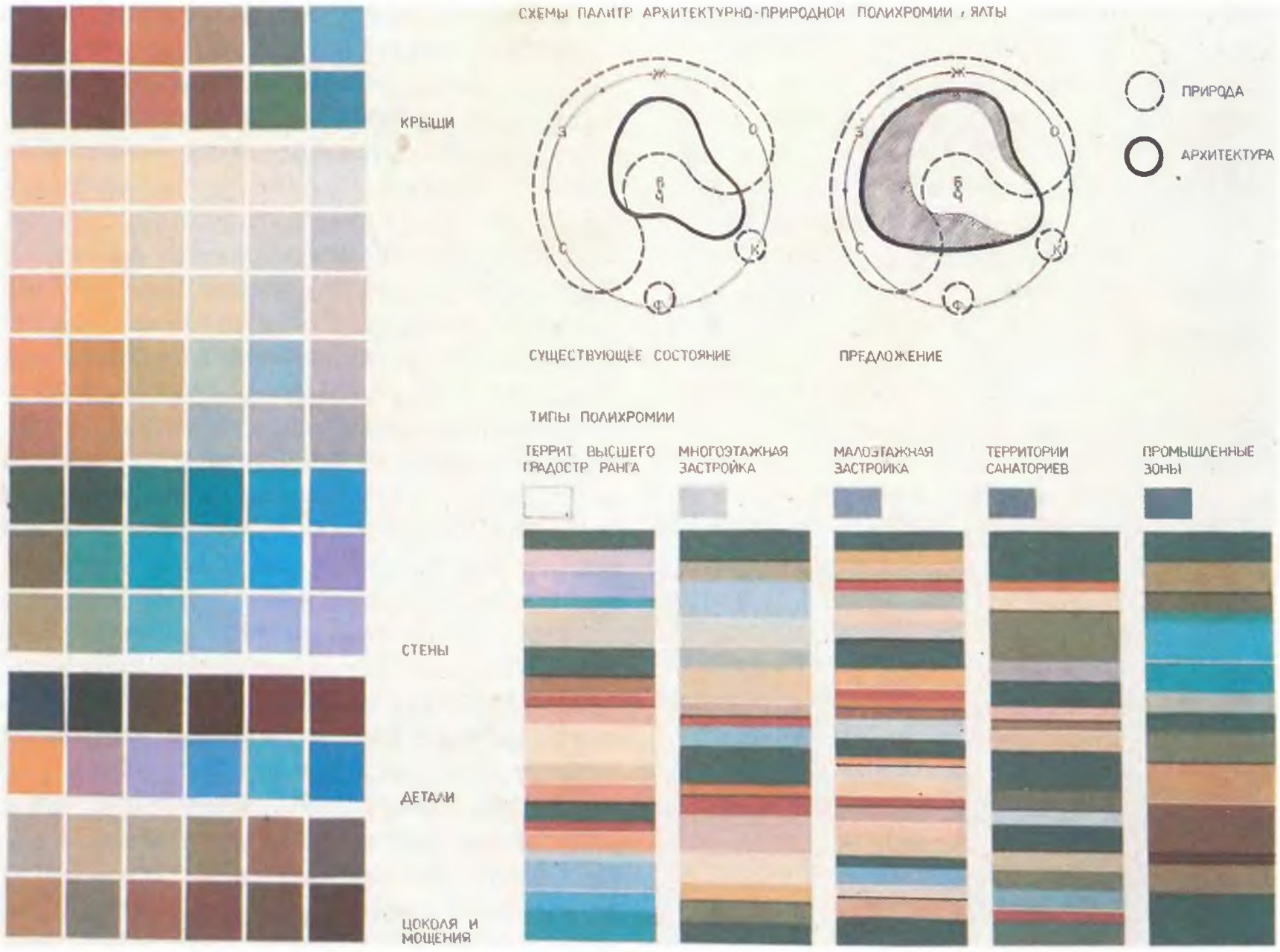
Моделирование визуального восприятия может проводиться с помощью специальной фото-, кино- и телесъемки в натуре или на макете (с имитацией естественного освещения) или графоаналитическими методами с применением ЭВМ.

Документальная полихромия памятников архитектуры выявляется натурными зондажами с послойным химическим анализом красителей и фиксацией их реконструированного цвета или определяется на основе иконографических данных. Неизменяемые по цвету здания составляют опорные цветности будущей полихромии фрагмента города.

Предпроектный анализ на стадии ПДП позволяет наметить полихромию фрагмента города. Последовательность разработки отдельных цветовых композиций определяется архитектурно-градостроительной иерархией элементов: от общего к частному. При этом целесообразно выделение в визуальном поле объекта и фона. Колористика крупного фрагмента города (района, комплекса) рассматривается как фон для колористики более мелких фрагментов (групп зданий и отдельных объектов) и т. д.

Основная проектная задача стадии ПДП — разработка пространственного цветового зонирования фрагмента города. Ей предшествует выделение типов пространств: репрезентативное общегородское, интимное внутриквартальное пространство и др. Типы пространств формируют мезоструктуру колористики фрагмента. Каждый тип пространства интерпретируется определенной полихромией: однородной или неоднородной, контрастной или нюансной. Пространственное цветовое зонирование фрагмента требует условного обозначения на чертеже. На изображении мезоструктуры колористики фрагмента показывают горизонтальные срезы (не менее трех) пространственного цветового поля. При дальнейшей детализации цвет здания показывается на его плановом изображении или в виде ленты вокруг здания, ширина которой пропорциональна этажности.

В состав предпроектной и проектной



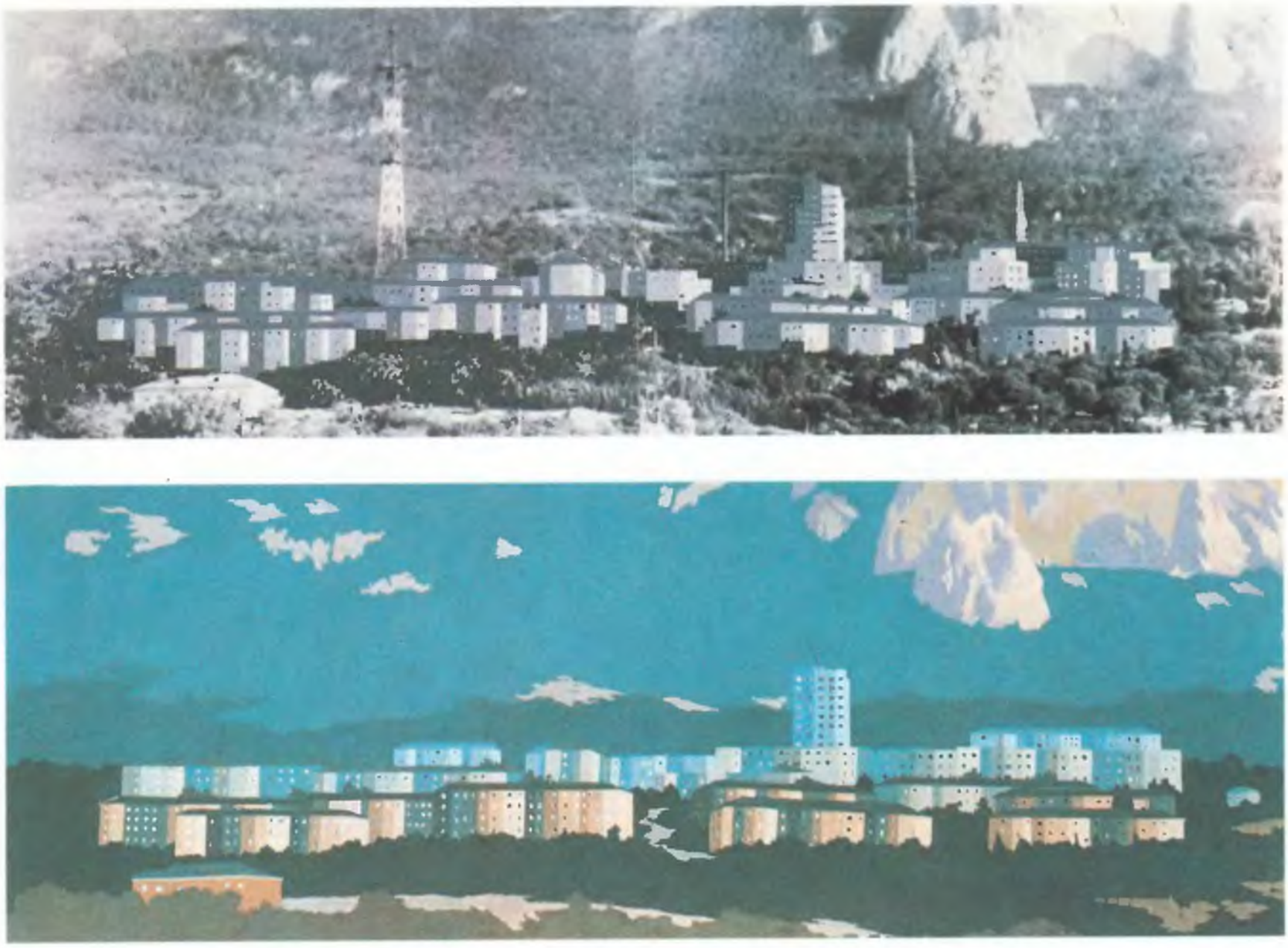
Предложение по колористике Ялты. Колористы А. Ефимов, В. Елизаров. 1987
Разработка цветовой палитры застройки города

Варианты цветового решения жилого массива Алупка—Шевченково. Большая Ялта

документации по колористике на стадии ПДП входят: анализ исторической полихромии отдельных памятников архитектуры (схемы, чертежи, рисунки, фотографии); анализ существующего состояния цветовой среды с фиксацией опорных цветоносителей (М 1:1000, 1:2000); анализ, выявляющий основные типы пространств и особенности их восприятия (схемы, перспективные изображения, план М 1:2000); планы цветового зонирования (М 1:1000, 1:2000); дополнительные иллюстрации, раскрывающие замысел колористики фрагмента города (перспективные изображения, аксонометрии).

Четвертая стадия — проект застройки. Целью работы на этой стадии является разработка художественно-образного содержания колористики локального участка (микрорайона, комплекса). Объектами колористического решения становятся не только здания и сооружения, но и объекты городского дизайна, геопластика, а также произведения монументально-декоративного искусства, инсталляции и установки рекламы с учетом искусственного освещения. Архитектор-колорист решает задачу создания образа места и времени, его концентрированного воплощения в цвете и пластике с учетом реальных материалов и возможностей строительства.

При разработке микроструктуры колористики — графов (цветовых пятен на фасадах зданий) необходимо исходить из реального восприятия архитектурно-пространственной ситуации. Если объемно-пространственная структура комплекса уже задана, то основу для поиска графов можно получить путем фотосъемки макета (М 1:200, 1:500) с точек зрения, соответствующих характерным натурным точкам восприятия. Основой для поиска графов являются линейные



изображения, сделанные по фотографиям. Проектирование микроструктуры колористики ведется в черно-белой графике. Цветовое решение объекта, совмещающее микроструктуру и палитру, может быть найдено на экране цветного дисплея с минимальными затратами времени.

На данной стадии проектирования палитра корректируется в соответствии с существующими материалами и красителями.

Проектная документация на этой стадии включает разнообразный проектно-графический материал, отражающий художественно-образный аспект и объемно-пространственный характер колористики (эскизы, перспективы, аксонометрии, развертки, макеты М 1:200, 1:500).

Пятая стадия — рабочее проектирование. Цель — детальное цветовое решение отдельных объектов и их деталей, основанное на результатах предыдущей стадии проектирования. Здесь происходит окончательная корректировка палитры. При выборе отделочного материала учитывается его стоимость, долговечность, эксплуатационные расходы, связанные с климатическими условиями региона. Реализация проекта полихромии ориентируется на прогрессивные технологии цветовой отделки. Проектная документация включает паспорта покраски и отделки фасадов (М 1:50, 1:100, для деталей — 1:10, 1:25).

Таковы содержание и последовательность основных анализов и проектных операций пяти стадий проектирования колористики города.

Экспериментальные предложения по колористике городов

Изложенная концепция колористики города и методика ее проектирования явились результатом научно-исследовательской и проектно-экспериментальной деятельности группы по колористике Центрального научно-исследовательского института теории и истории архитектуры за период с 1976 по 1988 г., а позднее — лаборатории архитектурной колористики ВНИИТАГ.

Цветовая концепция Ялты

Схема цветового решения микрорайона «Дружба». Вариант

Микрорайон «Дружба» в панораме города

В 1978 г. было выполнено экспериментальное предложение по реконструкции цветовой среды заповедной зоны Москвы — Старого Арбата,— учтенное при реализации в 1985 г. Научно-исследовательским и проектным институтом Генерального плана Москвы (руководитель А. Гутнов). Через два года было разработано предложение для другой заповедной зоны Москвы — Северной части Замоскворечья — в составе проекта ее реконструкции, выполненного НИИПИ Генплана Москвы (руководитель А. Гутнов). Опыт работы с историческими районами Москвы лег в основу комплексного предпроектного исследования цветовой среды Ярославля, которое позволило сформулировать рекомендации по его колористике. Работа велась

совместно с Архитектурно-планировочным управлением Ярославля. Рекомендации позволили создать проект полихромии общественного центра Северного планировочного района города (ЦНИИП градостроительства, руководитель Л. Соколов). Архитектор Е. Пономарева (ЦНИИТИА) совместно с реставрационными мастерскими Ярославля восстановила полихромию XVII в. одного из древнейших памятников города — церкви Ильи Пророка. Параллельно с работой над историческими районами группа по колористике вела работу над методикой формирования полихромии районов массового строительства и разрабатывала на основе этой методики проект колористики экспериментального жилого комплекса «Мещерское озеро» в г. Горьком (1985 г.).

Результаты работы над старыми и новыми районами позволили приступить к цветовому осмыслению целых городов. В 1984 г. было разработано проектное предложение по колористике Иркутска, одобренное градостроительным и художественным советами города. По заказу Иркутского городского совета группа по колористике разработала цветовое решение главной магистрали города — ул. К. Маркса, которое было осуществлено в 1986 г.

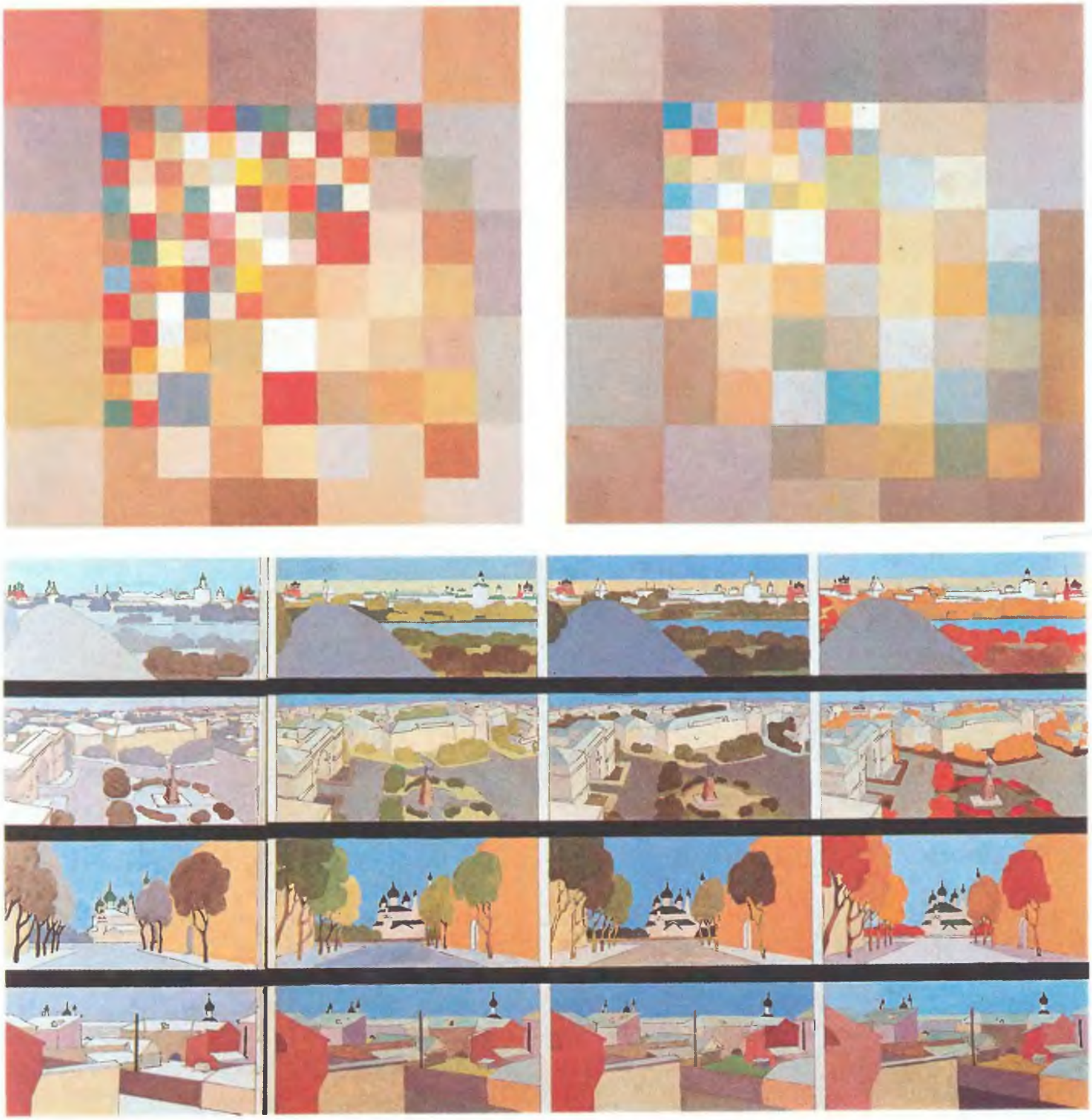
Разработки для Иркутска помогли обосновать колористику другого сибирского города — Сургута, в котором почти не осталось исторической застройки и тем более — исторической архитектурной полихромии, поэтому определяющим фактором колористики явился комплекс природно-климатических условий. Работа с двумя различными сибирскими городами позволила тщательнее отработать методику формирования колористики города.

Для городов севера во время долгой полярной ночи важное значение приобретает система искусственного освещения, поэтому развитием методики станет раздел искусственного освещения, необходимый и для колористики городов других широт.

Лаборатория оказывает научно-методическую и проектную помощь архитекторам Воронежа, Караганды, Усть-Каменогорска, Якутска, Элисты, Эчмиадзина, Ялты и др.

Начнем с предложений по московским заповедным зонам «Арбат» и «Замоскворечье» [56]. Полихромию конкретных исторических районов города, условно вычлененную из процесса их развития, мы вправе оценивать, пользуясь такими критериями, как ее возраст, художественные достоинства, документально подтвержденная достоверность, ценность с точки зрения колористической культуры. Только они помогут сегодня нащупать реальную преемственность в художественных традициях архитектурной полихромии.

Как же отнестись к сохранившейся или восстановленной изначальной полихромии отдельных сооружений? Безусловно, она должна служить исходным материалом в воссоздании хроматического содержания исторической застройки, должна учитываться в его современной колористике. Подлинная полихромия здания позволяет глубже постичь принципы сложения цветового поля в определенную эпоху. Однако одновременное восстановление изначальной окраски всех старых сооружений района противоречит традиции эволюционных перемен цветового строя исторической части города. Ведь каждая эпоха всегда корректировала полихромию предыдущего периода, меняла оригинальные цвета древних построек в соответствии со своими художественными нормами, вкусами и даже регламентирующими правилами. А так как первоначальные цвета разновременных сооружений весьма редко сосуществовали в цветовой среде той или иной части города, то их полное и буквальное восстановление не сможет с достоверностью представить ни одно из подлинных исторических цветовых состояний этого района, как не сможет и информировать о подлинном ходе ее развития. Можно с уверенностью предположить, что столкновение цветов окраски, присущих различным эпохам, привело бы к острым колористическим конфликтам из-за несовместимости разнохарактерных гамм, из-за несогласованности цветовых конструкций разномасштабных сооружений, привело бы к ощутимым художественным утратам или даже ко взаимному уничтожению цветопластических акцентов застройки, скрыло бы тенденции развития градострои-



тельной колористики, а следовательно, лишило бы современную цветовую среду исторического района цветовой преемственности.

Существующая ныне цветовая среда исторических районов, как правило, представляет собой случайно возникший конгломерат исторических и современного пластов, в котором художественная ценность каждого в значительной степени утрачивается, где никак не отражены изменения в объемно-пространственной композиции участков, в их функциональной роли и весомости в структуре города, в связанных с ними видах жизнедеятельности.

Единственным подходом к профессиональному упорядочению полихромии исторических районов может стать осмысление ее как художественной целостности, органично сочетающей в себе напластования различных эпох благодаря локальным закономерностям своего развития. Выявление этих закономерностей, создание на их основе цветовой системы, гибкой и открытой к дальнейшим изменениям, составляет содержание научно-исследовательского и проектного поиска в области колористики старых районов города. Колорист-архитектор может выступать как своего рода дирижер, организующий и направляющий цветовую полифонию исторической части города, определяющий ее эмоцио-

Предложение по колористике города. Колористы А. Ефимов, А. Бобович, Г. Плужникова, Е. Виленкин, В. Гусаков, социолог И. Лукшин. 1983
Эволюция исторической полихромии:
XVII — середина XVIII в., конец XVIII — начало XIX в., XIX — начало XX в., вторая половина XX в.

Архитектурно-природная цветодинамика города

Цветовая концепция города. Вариант

нальное звучание, которое способно быть и драматически-конфликтным, и мягко-поэтичным. Он может создавать сложную цветопластическую ткань взаимосвязанных городских пространств, как бы интерьеров города, которые будут восприниматься отдельными и завершенными элементами, эпизодами истории, и одновременно в некоторой логически обоснованной сюжетной последовательности. Он может точно реконструировать историческую полихромию тех или иных фрагментов города, словно цитируя достоверный цветовой контекст определенных исторических эпох, но вместе с тем соотнося ее с цветовой средой основного массива застройки. Оперируя взаимосвязью структуры колористики и ее палитры, добиваясь тончайших оттенков и сдвигов в ее содержании, конструктор городской полихромии должен прежде всего стремиться к воплощению целостного художественного образа исторической городской среды.

Исходным материалом для проектов колористики исторических районов Москвы «Арбат» и «Замоскворечье» послужили результаты исследования исторической полихромии центра Москвы в целом. Они показали, что для эпохи XVII — середины XVIII в. характерны сильные контрасты оттенков красного, синего, желтого и зеленого цветов; палитра классицизма (конец XVIII — на-

Традиционная полихромия в современной архитектуре Ярославля: Театр Юного зрителя, изразец XVII в., церковь Никола Рубленый, жилой дом

чало XIX в.) присущи тонкие сочетания белого и разбеленных, пастельных цветов — палевого, бледно-розового, мягкого медно-зеленого; во второй половине XIX в. палитра теряет насыщенность из-за обилия белого цвета и сероватых тонов; с начала XX в. она обогащается оттенками фиолетового, зеленого и синего цветов. Во все эти эпохи цветовая гамма Москвы включала сероватo-охристый и коричневый цвета (деревянные строения), а также золото (купола церквей).

Структура заповедной зоны Арбата естественно организуется пронизывающей ее улицей — своеобразным стержнем, пространственно выраженным руслом района. Плотная застройка образует при сравнительно небольшой ширине древней улицы узкий коридор длиной более километра. Арбат зрительно противопоставлен разорванному пространству проспекта Калинина, высотные здания которого хорошо видны из заповедной зоны. Авторы задались целью с помощью цвета развить элементарное пространство улицы Арбат, как бы расширив его за счет пересекающих улиц и переулков.

В ходе анализа исторической полихромии зоны Арбата были определены даты сооружения большинства ее зданий, что позволило приближенно установить и достоверные цвета, принадлежавшие им в ту или иную эпоху. На протяжении более чем трехсотлетней истории Арбата его цветовая среда достаточно

полно отражала многообразие полихромии центра Москвы, она только претерпевала более радикальные изменения по сравнению с другими центральными районами из-за многочисленных реконструкций. Возникла задача научно обоснованного и художественно убедительного распределения этого обширного цветового материала в соответствии с особой ролью заповедной зоны в окружающей градостроительной структуре. Ведь зона была задумана прежде всего как выделенное пешеходное пространство, место неторопливых прогулок и отдыха, функционально и психологически «разгружающее» соседнюю представительную и динамичную магистраль — проспект Калинина. Разумеется, при

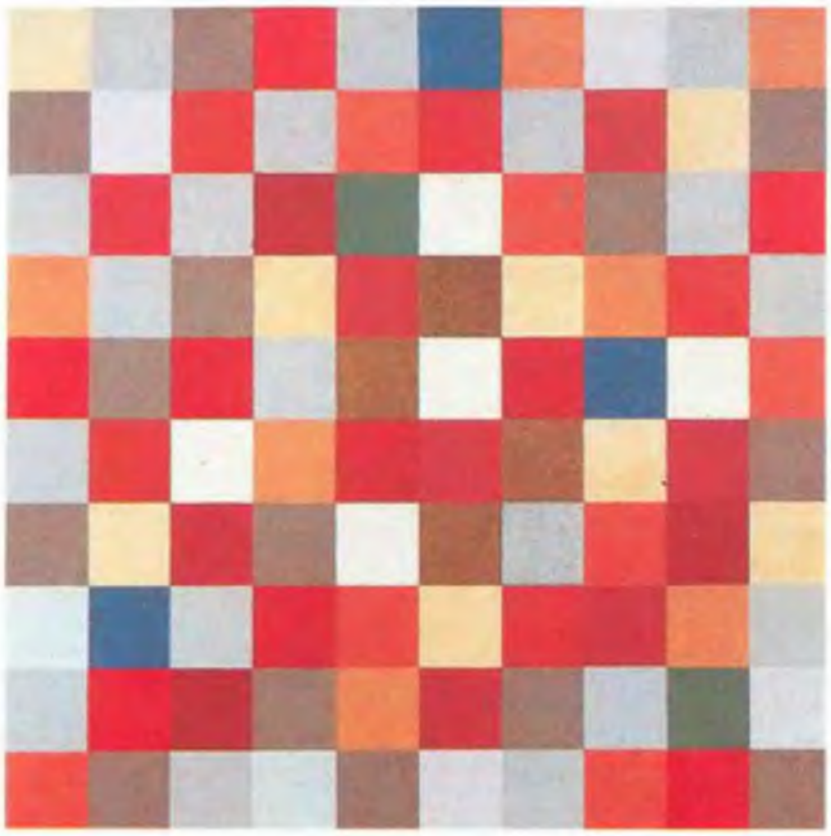
этом следовало в максимальной степени учесть расположение достоверной полихромии исторических построек — в основном зданий начала XIX в. В то же время изначальное покрытие ряда зданий конца XIX — начала XX в. серой штукатуркой делало возможным привнесение практически любых цветов, необходимых для создания современной цветовой композиции заповедной зоны.

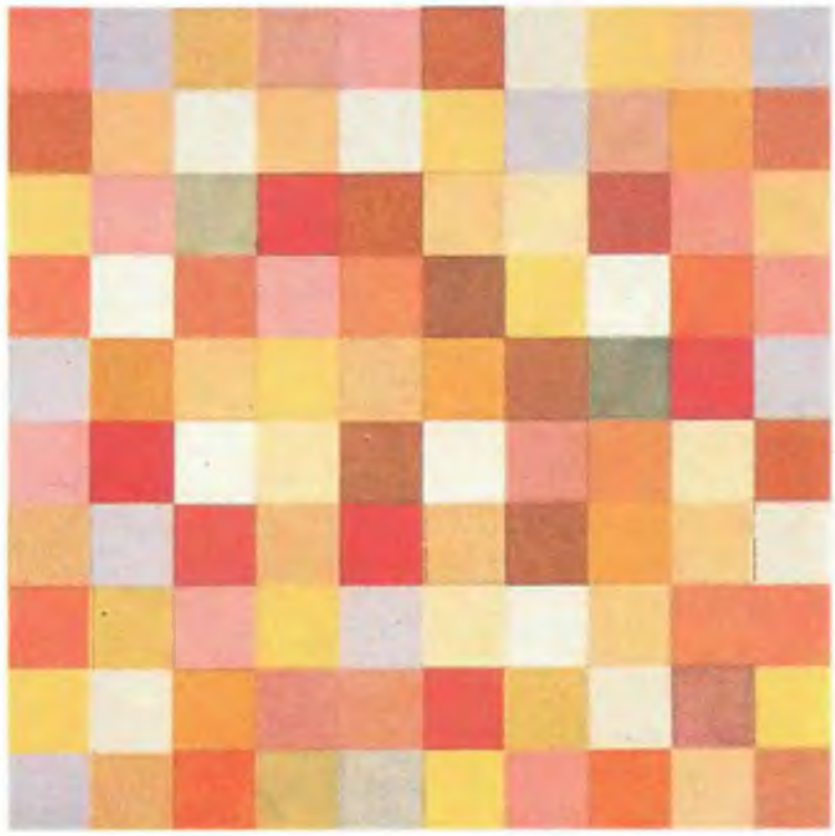
Было решено чередовать акценты теплых и холодных цветов, сосредоточиваемых в местах пересечения Арбата с другими улицами, на протяжении всей вытянутой территории зоны. Активность этих акцентов постепенно должна была гаситься в пространстве Арбата в обе стороны от каждого перекрестка и в глубине примыкающих улиц и переулков. В результате этого чередования цветовых акцентов однообразно протяженное пространство Арбата могло получить ритмическую организацию и возможность зрительно развиваться вширь. Этот основной принцип колористики района предусматривал введение меняющегося по цвету единого мощения всей пешеходной зоны, а также озеленения вьющимися растениями торцов некоторых зданий. Авторы предполагали, что пешеходу, идущему по реконструированному Арбату, на каждом из перекрестков должна была раскрываться вся полихромия соседствующих акцентов, гармонично дополняя ту цветовую гамму, в окружении которой он находится. Насыщенная цветовая среда заповедной зоны, построенная на хроматическом материале минувших эпох, способна создать активное, пульсирующее цветовое поле, которое будет столь энергично контрастировать со строгой ахроматикой проспекта Калинина, что и сам проспект приобретает новые художественные качества.

При выполнении покрасочных работ в ходе реконструкции Арбата в 1985 г. были допущены значительные отклонения от предложенного проекта, преимущественное внимание уделялось цветовым реконструкциям отдельных зданий, а не ансамблю в целом. В результате не была достигнута цветовая композиционная целостность улицы, предложенная авторами.

Особенно интересный методический опыт был накоплен в ходе предпроектных исследований исторической полихромии и разработки фрагментов колористики северной части Замоскворечья.

Композиционные особенности Замоскворечья — пейзажная живописность района, преобладание невысоких зданий и организующая роль вертикальных доминант — церквей и колоколен. В прошлом плоская территория резко контрастировала с высоким левым берегом, на котором возвышался Кремль. В настоящее время визуальная связь района с Кремлем почти полностью утрачена в результате разрушения ряда доминант и возведения в начале века плотной застройки средней этажности. Фактически Замоскворечье превратилось





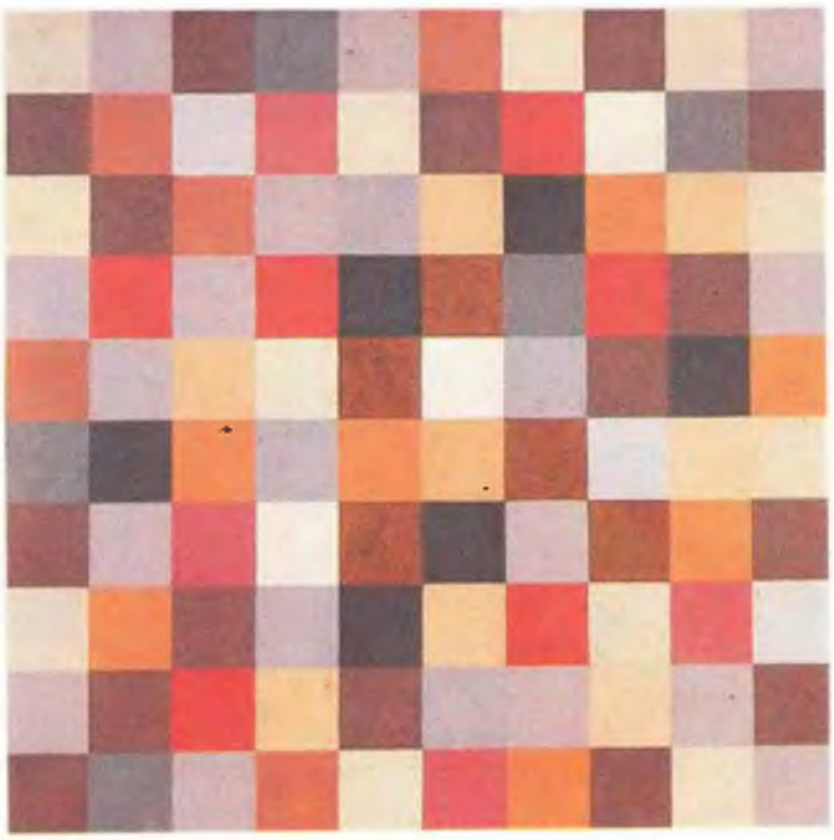
в зрительно обособленный район, хотя и сохранивший свою систему внутренних визуальных связей. Отсюда следует, что задаваемая структура колористики Замоскворечья должна быть основана на противопоставлении цветового строя рядовой застройки, занимающей нижний пространственный уровень, цветовым акцентам вертикальных доминант, господствующих в среднем и верхнем уровнях.

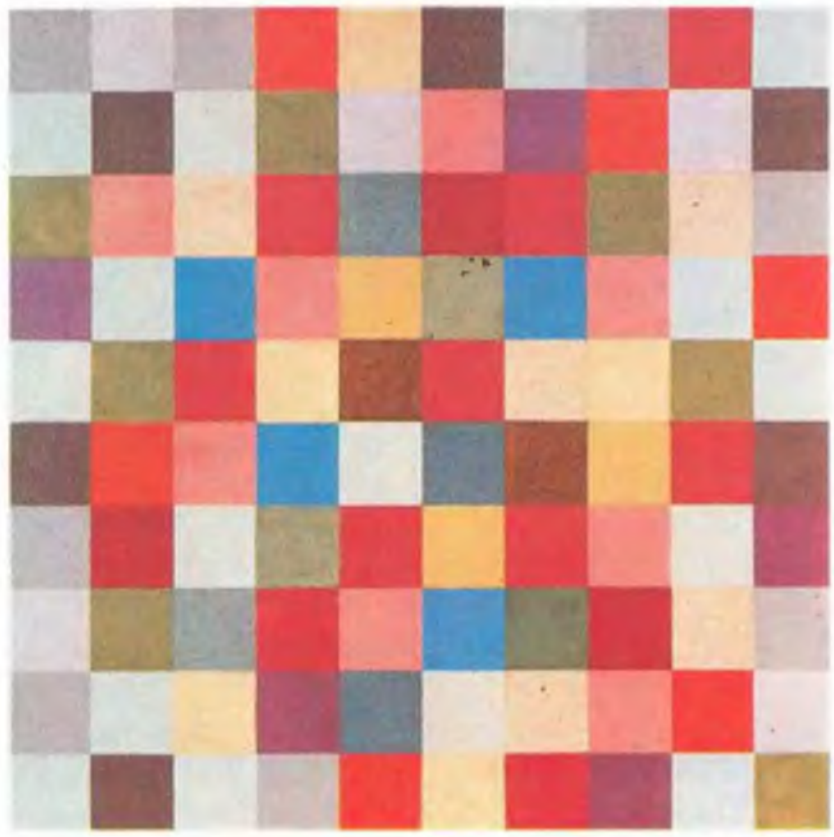
В результате анализа полихромии застройки района и его основных доминант — церкви Воскресения в Кадашах и колокольни Предтеченской церкви в Черниговском переулке — были установлены особенности исторической эволюции полихромии района и определен наиболее характерный для него тип цветового поля. Зондированием слоев покраски сооружений (встречалось до 11 слоев), фиксацией цветов, их датировкой и группировкой в пределах определенной эпохи были установлены цветовые палитры, характерные для Замоскворечья в XVII—XX в. Традиционной колористикой района было признано цветовое поле, основанное на контрастах активных насыщенных тонов и оттенков белого и светло-серого (наиболее древние сооружения), а также на нюансных сочетаниях разбеленных цветов (основная масса зданий).

Следует особо оговорить роль золота в исторической полихромии Замоскворечья. Золоченые купола, шпили и отдельные детали множества церквей и колоколен создавали в прошлом над этой частью Москвы видимое издалека золотое марево. Расположение масс золота в верхнем ярусе цветового поля является, следовательно, существенным элементом пространственного членения исторической полихромии Замоскворечья.

Не останавливаясь подробно на результатах анализа зависимости полихромии от функционального зонирования района, отметим, что разнородность функций сооружений на том или ином участке всегда ведет к разнообразию палитры и подвижности его полихромии, а функциональная устойчивость среды участка — к стабилизации состава цветов и цветового поля. Этот вывод оказывается весьма важным для перспективного развития колористики Замоскворечья — района, насыщенного памятниками архитектуры и культуры, включающего пространственно сложный комплекс Третьяковской галереи, имеющего свою «фасадную» сторону — набережную — пронизанного оживленными улицами и переулками, множеством пешеходных связей.

На основе предпроектных исследований Замоскворечья была начата непосредственная разработка варианта цветовой среды заповедной зоны. Основной вариант совмещал традиционное трехъярусное членение цветовой среды по вертикали с определенным современной жизнью района его зонированием по горизонтали, а также, учитывая совре-





Предложение по колористике заповедных зон Москвы «Арбат» и «Замоскворечье». Колористы: А. Ефимов, Г. Сомов, Т. Смолицкая. 1978—1981

Эволюция исторической полихромии Москвы: XVII — середина XVIII в., середина XVIII — начало XIX в., середина XIX — конец XIX в., начало XX в.

менные зоны видимости доминирующих сооружений — носителей яркой полихромии, предусматривал выделение вокруг них цветовых бассейнов.

Главной сложностью проектирования стал вопрос о характере совмещения подлинного хроматического материала с предлагаемой схемой распределения цветовых масс. Решение оказалось возможным лишь при условном вычленении участков, создающих полихромию различных типов: рядовая застройка, композиционные доминанты, окружение этих доминант и участки, на которые выходят фасады улиц и набережных. Для гармонизации цветовых множеств, образующих различные типы полихромии, подбирались цвета различных цветовых тонов, но вместе с тем близкие по светлоте и насыщенности. Контрастное по светлоте и насыщенности сочетание порождает тип контрастной полихромии, способной выявить пластику отдельных сооружений, расставить акценты.

Способность полихромии к визуальным преобразованиям объемно-пространственной среды и ее отдельных объектов была названа «колористической активностью». Нюансная полихромия не активна, в то время как контрастная полихромия вызывает ощутимые формообразующие эффекты и поэтому является активной. Были выделены четыре типа полихромии, основанные на величине контраста элементов по светлоте и насыщенности цвета: полихромия низкой, средней, повышенной и высокой активности. Причем каждый тип полихромии соответствовал полихромии конкретной исторической эпохи. Например, полихромия низкой активности передает нюансные цветовые сочетания рядовой застройки XIX—XX вв., ее разбеленные хроматические и светло-серые тона предназначены для застройки, окружающей архитектурную доминанту. Полихромия средней активности предназначена для основной массы застройки, полихромия повышенной активности — для цветового акцентирования отдельных фрагментов. Плотные насыщенные тона в сочетании с разбеленными хроматическими, светло-серыми и белыми соответствуют сооружениям, доминирующим в застройке, или отдельным фрагментам рядовой застройки, т. е. полихромия высокой активности соответствует многоцветию церквей и гражданских зданий XVII—XVIII вв.

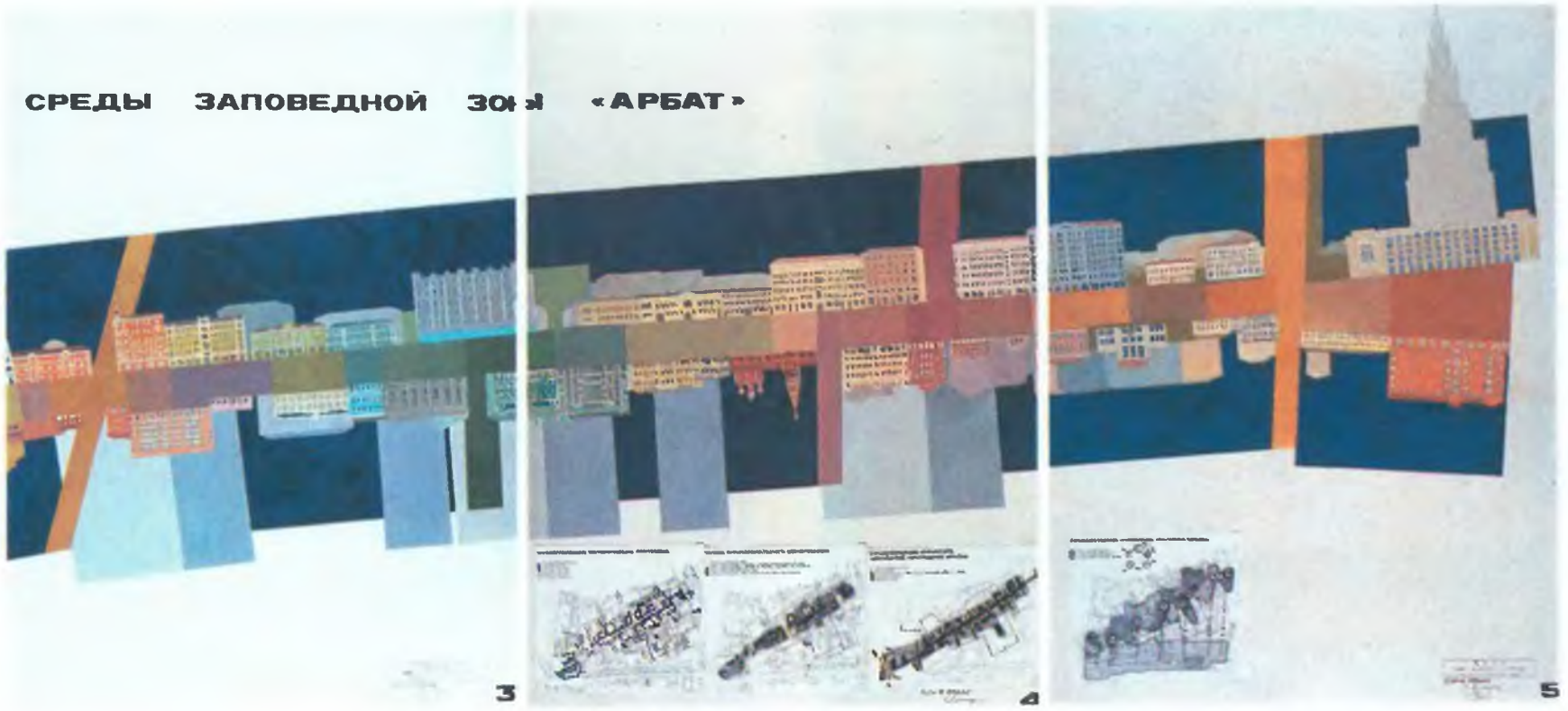
Предложенная структура колористики могла по-разному сочетаться с четырьмя типами полихромии, что давало

Схема цветового решения улицы Арбат

Улица Арбат после реконструкции

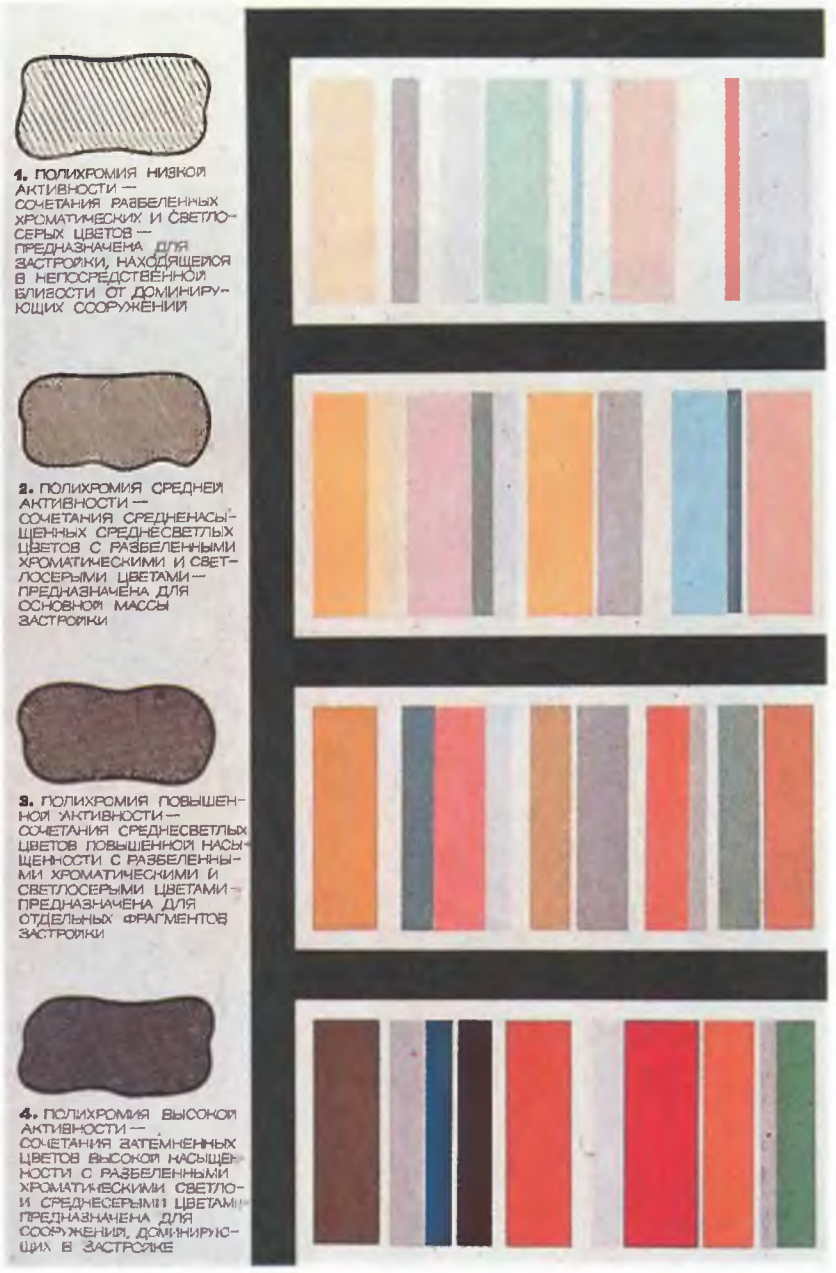
возможность получения серии вариантов. Основной вариант, в частности, выявлял полихромию доминант ее контрастным сопоставлением с цветами рядовой застройки. Поэтому из четырех типов полихромии для доминант и их окружения выбирались и противопоставлялись два ее типа — наиболее и наименее активная. Это позволило предложить два решения: в одном случае контрастное двуцветие доминанты (красное с белым — для Кадашевской церкви, изумрудное с белым — для колокольни Предтеченской церкви) выявляется разбеленной полихромией окружения, а в другом — желтое с белым двуцветие доминанты, обладающее наименьшей активностью (церковь Всех Скорбящих Радости), контрастирует с полихромией высокой активности, отличающей здания XVII в. Для участков набережной и основных улиц района, традиционно не содержащих ярких цветов и одновременно не отличающихся излишней разбеленностью, была предложена полихромия промежуточных типов. Цветовая разработка фрагментов проводилась согласно их классификации: фрагменты общего композиционного значения (например, «входы» в Замоскворечье — начала улиц Пятницкой и Большой Ордынки), относительно замкнутые участки района (такие, как Кадашевская церковь с ее окружением), наконец, отдельные здания или их фрагменты (торец здания, арка и т. д.).

Полихромия колокольни церкви Иона Предтечи (XVIII в.) — одной из вер-



тикальных доминант района — исторически основана на двуцветии изумрудно-зеленого и белого. Цветное мощение участка способно объединить колокольню с двумя соседними церквами, стилистически и композиционно с нею никак не связанными,— церковью Ионна Предтечи под Бором (XVI—XVIII вв.) и церковью Михаила и Федора Черниговских (XVII в.), а вывод этого мощения на Пятницкую улицу может обозначить существование архитектурного комплекса за линией ее плотной застройки. Полихромия колокольни и церквей особенно активно выявляется на светлом фоне окружающих зданий. Включение в колористический ансамбль полихромии других древних сооружений, расположенных на этом участке и постепенно раскрываемых реставраторами (например, палат XVII в.), может способствовать выявлению композиции давно исчезнувшего памятника — Предтеченского монастыря, существовавшего на этой территории с XIV в. Церкви Воскресения в Кадашах (XVII в.) — основной вертикальной доминанте северной части Замоскворечья — присуще красно-белое двуцветие, которое с наибольшим эффектом может быть подчеркнуто пастельными тонами окружающих построек и мощений. Поиск колористики отдельных фрагментов проводился на линейных изображениях, выполненных с реальных видовых точек, что позволило разработать серии цветовых эскизов [56].

Цветовая среда района неизбежно



Эволюция исторической полихромии Замоскворечья

Типы полихромии, предназначенные для различных участков заповедной зоны

Схемы цветового решения отдельных фрагментов зоны

будет видоизменяться, поэтому важнейшая задача в области колористики города — постоянный контроль над ее изменениями, поддержание и развитие ее преемственности.

Специфика колористики новых городов состоит в том, что она не имеет исторических корней. Природные факторы проявляются здесь очевиднее, чем в старом городе. Такими они были и на заре зарождения старого города. Учитывая, что природа первична, а культура — вторична, легко объяснить цветовую эволюцию старых городов. Вероятно, и новым городам суждено пережить подобную эволюцию, а пока они находятся в самом ее начале, пережи-

вают «детство колористики», стремятся быстрее войти в зрелый возраст. Они используют цветовой потенциал старых городов, достижения современной цветовой культуры, стараясь ускорить эволюционный бег.

Работа по формированию колористики нового района города — экспериментального жилого комплекса в г. Горьком — состояла из предпроектного исследования и проектирования колористики [57]. Целью предпроектного исследования явилось установление влияния факторов, определяющих структуру, палитру и подвижность колористики комплекса. На структуру преимущественно влияют его объемно-пространственное построение, восприятие с точек зрения, находящихся внутри и за его пределами, а также естественная освещенность.

Объемно-пространственное построение ЭЖК обусловлено его визуальной взаимосвязью с историческим центром города, в том числе с ансамблем Кремля, рекой Волгой с зоной отдыха на противоположном берегу и общественным центром у Мещерского озера. Пластике застройки комплекса в целом присущ крупный ритм, прочитывающийся со значительного расстояния от центра города, и более мелкий — с противоположной стороны, от находящихся неподалеку ранее возведенных кварталов. Связь с центром усиливается группами 24-этажных башен. Ширина Волги и затененность северо-восточного фасада комплекса потребовали его крупного волнообразного решения с выразительным силуэтом, в то время как с юго-западной стороны максимальное раскрытие планов застройки обусловило снижение ее этажности в направлении озера. Две взаимно перпендикулярные оси — бульвары Озерный с транспортной магистралью и Магдебург, разделяющий застройку на две части, образуют жесткий объемно-пространственный каркас ЭЖК. Группы жилых домов создают относительно камерные интерьеры, замкнутые пространства которых соединяются в юго-западной стороне ЭЖК с открытым пространством, закрепленным объемом общественного центра. На структуру колористики влия-

Предложение по колористике экспериментального жилого комплекса «Мещерское озеро» в Горьком. Колористы: А. Ефимов, В. Тимофеев, 1982

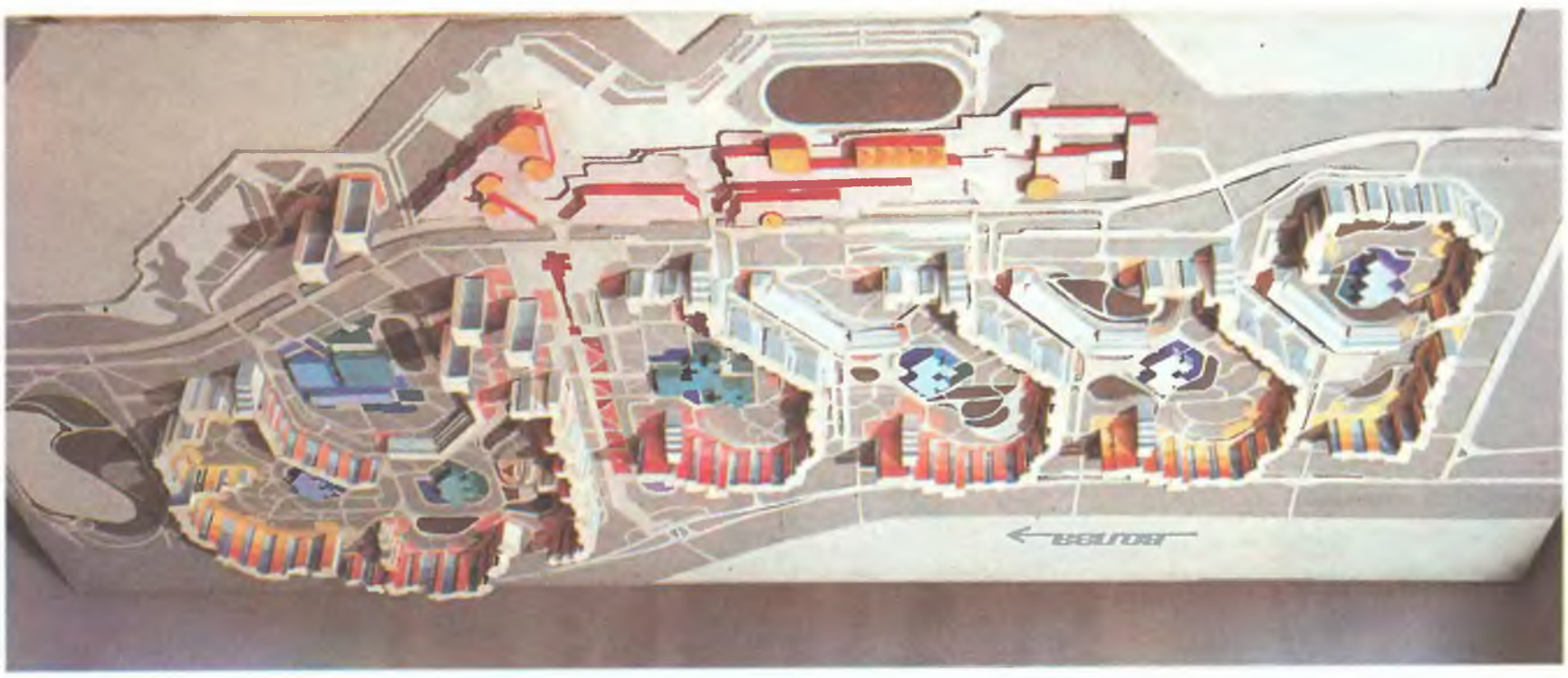
Анализ цветового состояния центра г. Горького. Летняя и зимняя цветовые карты

Восприятие комплекса со стороны Мещерского озера. Макет

Общий вид комплекса. Макет

ет функциональная роль пространства комплекса, предполагающая различную выраженность в цвете.

Анализ визуального восприятия комплекса позволил определить фрагменты застройки, длительное время находящиеся в поле зрения пешехода, движущегося по внутренним пространствам, и автомобилиста, следующего по внешним магистралям. Эти фрагменты предполагают размещение цветовых акцентов. Были выделены наиболее освещенные и затененные фасады зданий ЭЖК. Фронт затененных фасадов возникает со стороны Волги, что побуждает использовать здесь белые или свет-



лые тона. С противоположной, юго-западной стороны хорошая освещенность способствует поступательному раскрытию застройки, воспринимаемой в виде амфитеатра, что предполагает здесь цветовую артикуляцию многоплановых пространств.

Результаты проведенного анализа позволили разработать несколько вариантов структуры колористики ЭЖК. По мнению авторов, было бы нецелесообразно применять сплошную цветовую обработку зданий комплекса. Необходимо было заставить «работать» как цвет ахроматику бетонных поверхностей, превалирующих в массовом строительстве, поэтому было решено создать контраст между цветами облицовки или покраски и серым тоном бетона, что позволило бы реализовать принцип дифференциации внутренних и внешних пространств комплекса. Для дальнейшей разработки был принят вариант, в котором полихромия концентрируется в интерьерных пространствах комплекса, в то время как внешние пространства в целом характеризуются светлой ахроматикой бетона. С затененной стороны ЭЖК серые тона могут восприниматься более светлыми за счет включения небольшого количества темного цвета. С юго-западной стороны ахроматика фасадов создает своеобразную кулису, которая позволяет выявить общественный центр, запроектированный в красном кирпиче с белокаменной детализировкой, и увидеть от Мещерского озера внутренние многоцветные фасады домов, выходящих на Волгу.

Далее требовалось определить хроматический состав колористики, на который влияет цветовая палитра архитектурно-природного окружения, региональные климатические особенности и

Жилая группа первой очереди строительства. Макет

Цветовое решение благоустройства территории комплекса. Макет

Изменение цвета панелей различным соотношением керамической плитки четырех цветов

культурно-исторические традиции. ЭЖК рассматривается как часть общегородского центра, поэтому его колористика мыслится неразрывной с цветовым контекстом центра города. Зимняя и летняя цветовые карты центра г. Горького, составленные в результате натурных исследований, показали, что здесь доминируют цвета красного кирпича, желто-охристых покрасок и коричневато-сероватых оттенков дерева и штукатурки. Цветовые особенности региона обусловлены длительностью снежного покрова (до 5 месяцев) и отсутствием зелени в зимний период, преобладанием зеленых оттенков растительности весной и летом, желто-красных — осенью. Значительные водные поверхности Волги и впадающей в нее Оки вызывают высокую влажность воздуха, снижают его прозрачность, что требует контрастной полихромии. Требовалось найти цвета, которые при добавлении к существующей полихромии архитектурно-природного окружения создали бы значительные контрасты. Их подсказала цветовая палитра исторической живописи (иконы, фрески). Подобно архитектурной полихромии она преимущественно строится на красно-желтой гамме, но содержит также глубоко-синий, темно-зеленый, фиолетовый и черный цвета.

Взяв за основу цветовую палитру архитектурно-природного окружения, авторы дополнили ее этими новыми компонентами, отсутствовавшими прежде в местной архитектуре, отчего палитра, став более контрастной, обеспечила большую вариантность цветовой гармонизации. Палитра колористики комплекса содержит, таким образом, обширную гамму красно-охристых и коричневых цветов, традиционную для региона, ахроматический ряд, а также темные цвета: акцентные, зеленые, синие и фиолетовые.

Необходимо было определить потенциальную подвижность будущей колористики, которая обусловлена отделочными материалами и красителями. Большую часть «интерьерных» фасадов комплекса, создающих основное цветовое ядро, желательно было сохранить неизменной по цвету, поэтому было предложено выполнить их в стойком материале, например, облицевать керамической плиткой, что отвечает требованиям индустриализации. Часть внешних фасадов комплекса, а также детские сады и школы могут со временем внести новую ноту в цветовую среду. Их предполагается окрашивать, а затем каждые 3—5 лет в какой-то степени изменять покраску. Резерв подвижности будущей колористики авторы видят в естественном росте зеленых насаждений, в индивидуальном озеленении лоджий и подоконников, а также в развитии системы архитектурного освещения.

После определения структуры палитры и подвижности колористики авторы приступили к проектированию, которое проходило в несколько стадий. Первая стадия заключалась в разработке ряда вариантов крупнопланового решения. На основе результатов предпроектного исследования были предложены пять вариантов, в качестве основного — чередование групп жилых домов, развивающееся постепенным изменением доминирующих цветов. Одна из композиционных осей — бульвар Магдебург —

выделена преобладанием красно-кирпичного цвета. Четыре жилые группы к северо-западу от нее получают цвета от красно-кирпичного до темно-охристого. Головная жилая группа, находящаяся к юго-востоку от этой оси, интерпретирует эту же цветовую гамму. Насыщенные фиолетовые, синие и зеленые цвета детских учреждений, находящихся в интерьерах групп жилых домов, гармонично контрастируют с теплой гаммой окружения. Внешний периметр комплекса, за исключением юго-западной части головной группы, выдержан в светло-серых тонах бетона, объединяющих волжский фасад, расчлененность которого позволяет увидеть при движении по Волге насыщенные цветом «интерьеры». Серые тона внешних фасадов с юго-западной стороны стали благоприятным фоном для красно-белого объема общественного центра. Этим же контрастом подчеркивается другая композиционная ось — бульвар Озерный. Вариант был разработан на макете в масштабе 1:1000.

Вторая стадия проектирования — определение графов — потребовала максимального приближения к реальному восприятию архитектурно-пространственной ситуации. С этой целью на белом макете первой очереди строительства комплекса в масштабе 1:200 с наиболее характерных реальных точек зрения специальным фотоаппаратом была сделана серия кадров. Фотографии, переведенные в линейное изображение, легли в основу поиска графов. На этих изображениях параллельно были разработаны варианты трех типов графов с помощью темно-серого, серого и светло-серого цветов, представляющих хроматические цвета различной светлоты. Первый тип графов основан на повторе пластики формы зданий, второй — отличается некоторой самостоятельностью: цвет подчеркивает существующие вертикальные членения зданий и одновременно вводит горизонтальную тему в «интерьерные» фасады групп жилых домов. Предполагается нагнетание цветовой насыщенности к верхним этажам зданий. Третий тип графов игнорирует реальную форму зданий, создавая впечатление сложного

Предложение по колористике Иркутска. Колористы: А. Ефимов, В. Елизаров. 1984

Дом Шубиных. Памятник архитектуры

Крестовоздвиженская церковь. Фрагмент

Богоявленский собор

силуэта застройки. Сравнение показало, что первый тип сковывает композиционные возможности цвета, а третий не использует их для создания целостных художественно выразительных пространств, поэтому за основу дальнейших разработок был принят второй вариант, который предполагает развитие внутреннего цветового поля комплекса усилением полихромии по вертикали, что соответствует принципиально различному (тактильному или визуальному) восприятию нижних и верхних ярусов застройки. Насыщение цвета интерьеров групп жилых домов снизу вверх позволило акцентировать этажи, играющие важную роль в силуэте города и воспринимаемые с больших расстояний, и нейтрализовать нижние, на фоне которых отчетливо воспринимается цвет архитектуры малых форм, объектов городского дизайна, монументально-декоративного искусства, рекламы.

Цвет 24-этажных башен, нагнетающийся кверху, достигает наивысшей силы на уровне верхних этажей, что позволяет связать эти дома с центром города. Нижние же этажи этих башен, оставаясь светло-серыми, продлевают своего рода монохромную кулису, образуемую застройкой вдоль бульвара Озерный и позволяют отделить друг от друга полихромию общественного центра и ядра головной группы, открывающегося на юго-запад.

Полихромия традиционной деревянной архитектуры

Динамика природного многоцветия и влияние цветового климата региона на историческую архитектурную полихромию

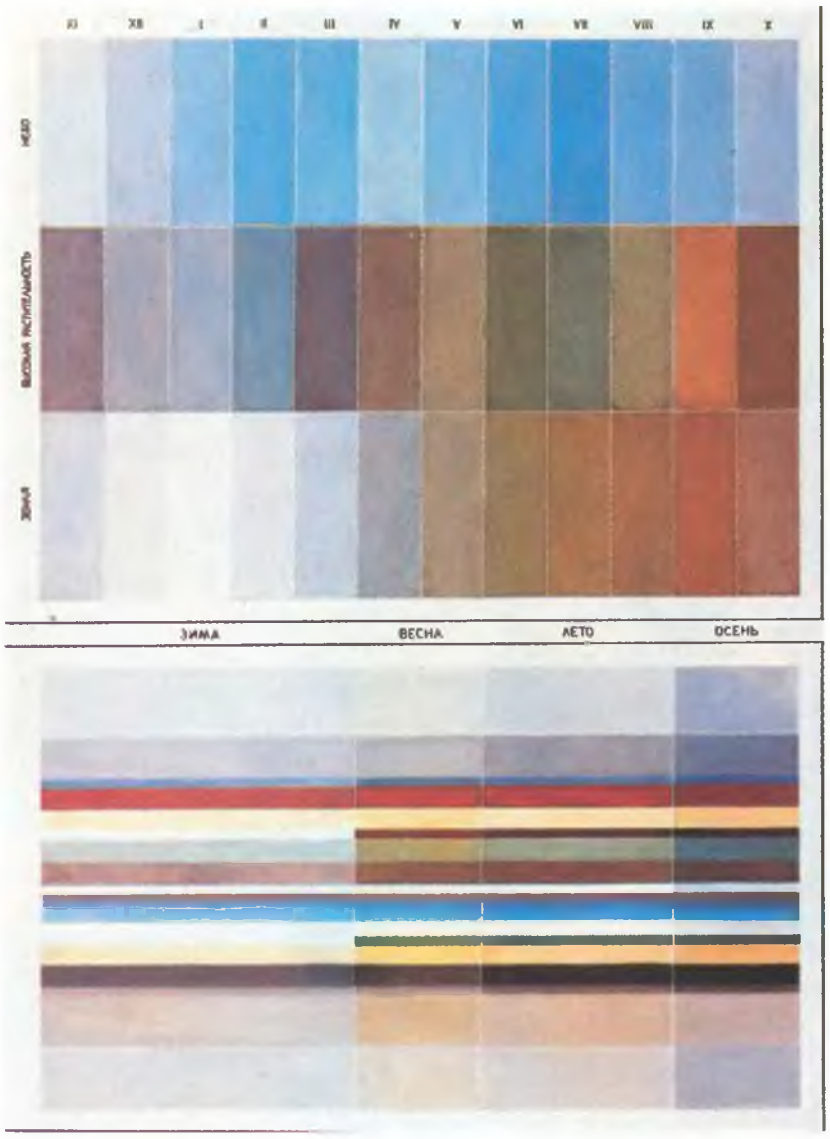
Анализ цветовой культуры региона и цветовые предпочтения жителей города

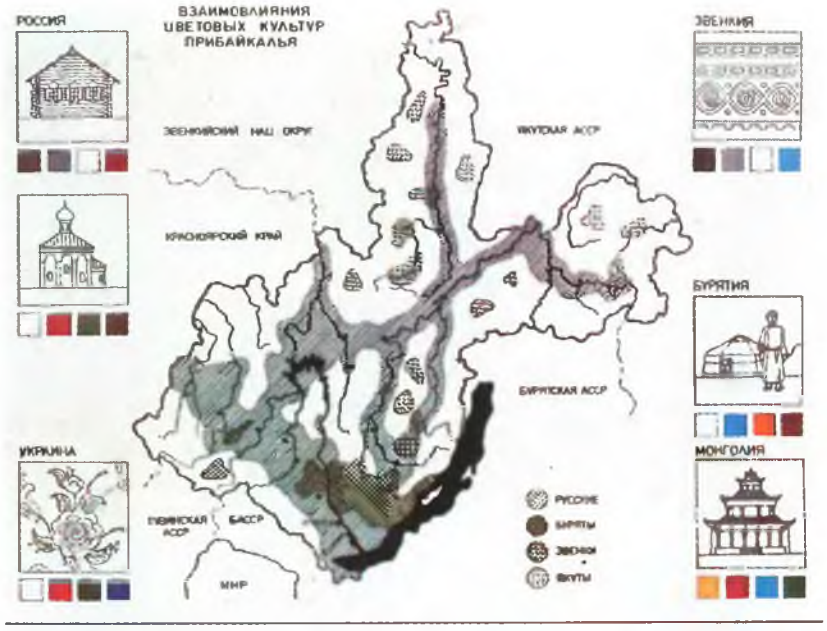
Эволюция полихромии в деревянном и каменном зодчестве

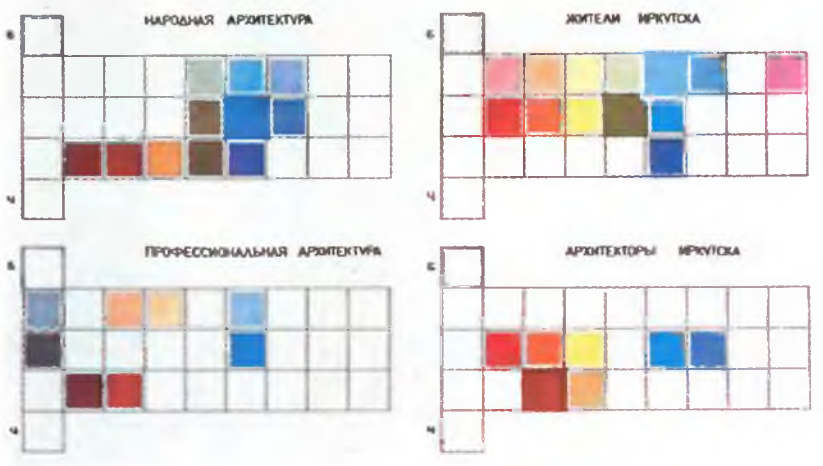
На волжский фасад комплекса, часто воспринимающийся против света, введены узкие темные синие, фиолетовые и зеленые вертикали, подчеркивающие изгибы групп жилых домов, перепады их силуэта, как бы высветляющие поверхности фасадов.

Третья стадия проектирования — выбор материалов и разработка документации. Для облицовки дворовых фасадов жилых домов преимущественно использовалась керамическая плитка размером 10×20 см, а для фасадов зданий детских садов и школ — органосиликатная краска ВН-30. Эти же материалы используются для подпорных стенок, малых форм, объектов дизайна.

Для реализации найденной системы графов предстояло разработать практический прием получения необходимых цветов керамической плитки. К керамике красного и охристого цветов были добавлены белый и серый цвета, позволяющие регулировать цветовую насыщенность. Таким образом, различные оттенки красных, красно-охристых и охристых цветов практически получаются на осно-



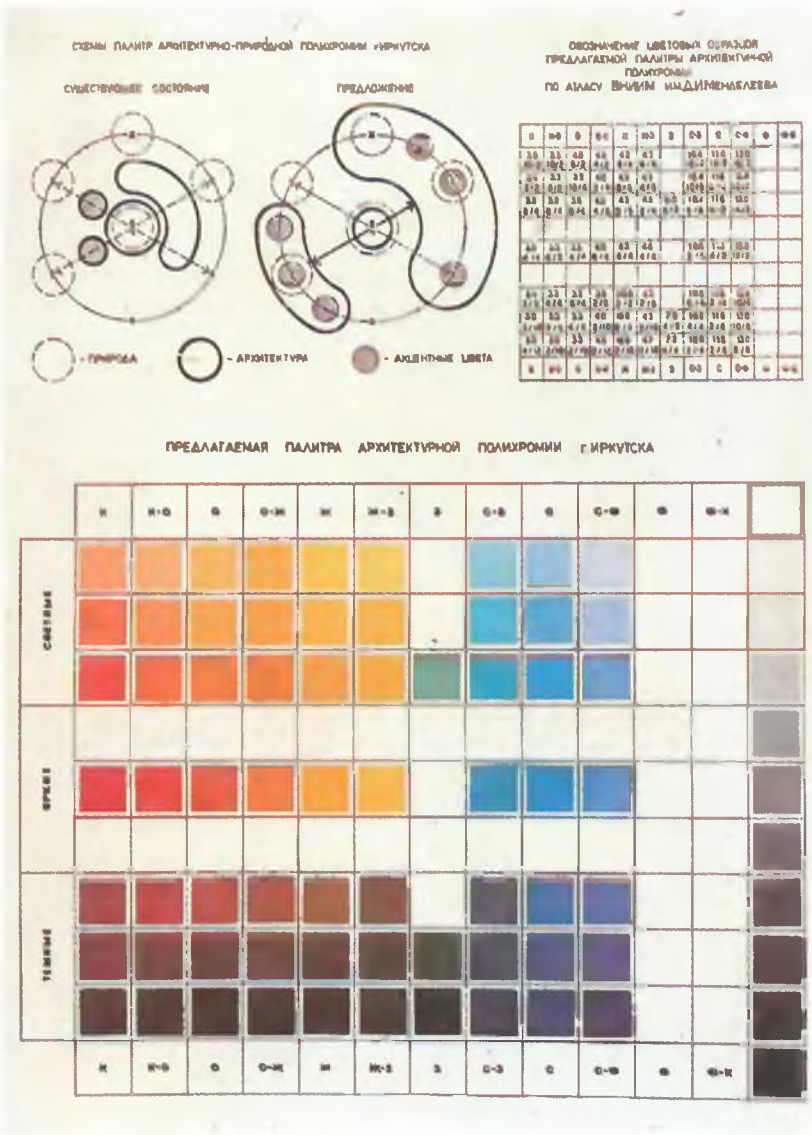


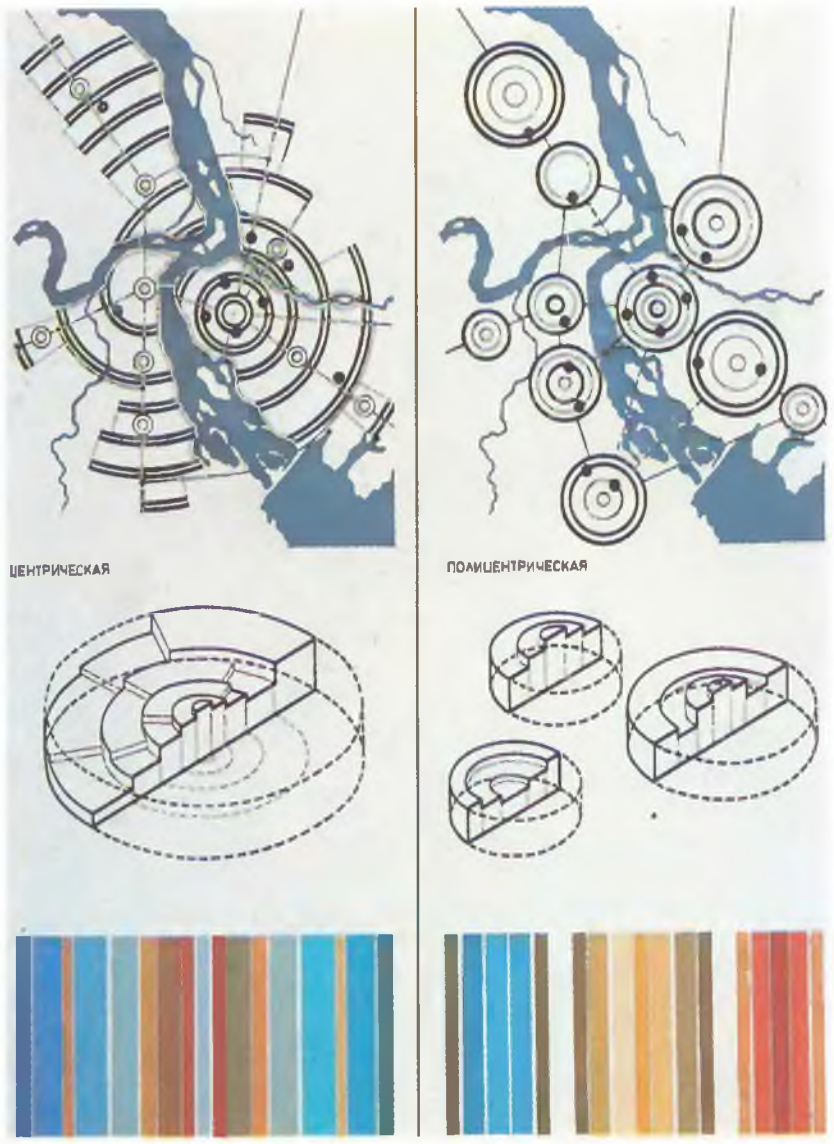


ве плиток четырех цветов, взятых в различном количественном соотношении. К тому же использование такой узкой палитры — залог колористического единства всех интерьерных фасадов

ЭЖК. Светло-охристый цвет панелей включает, например, 60% охристого, 5% красного, 30% белого, 5% серого, а красно-кирпичный цвет соответственно: 50% красного, 5% охристого, 45% серого и 5% белого. Такой прием получения определенного суммарного цветового тона позволяет на огромных по площади фасадах добиться незаметного перехода цветов как в пределах одной группы, так и по комплексу в целом.

Важным элементом динамического развития колористики жилого комплекса явились системы архитектурного озеленения и освещения (авторы Н. Сафонова и Н. Щепетков). Озеленение проектировалось параллельно с колористикой и учитывало ее основную идею. Ассортимент зеленых насаждений по хроматическим характеристикам связывается с полихромией интерьеров групп жилых домов. Для первой очереди строительства комплекса разработаны три варианта цвета озеленения, позволяющих создать динамичное цветовое поле интерьеров жилых групп весной, летом и осенью. Система архитектурного освещения ЭЖК, развивая идею колористики, продлевает время ее восприятия на вечерние

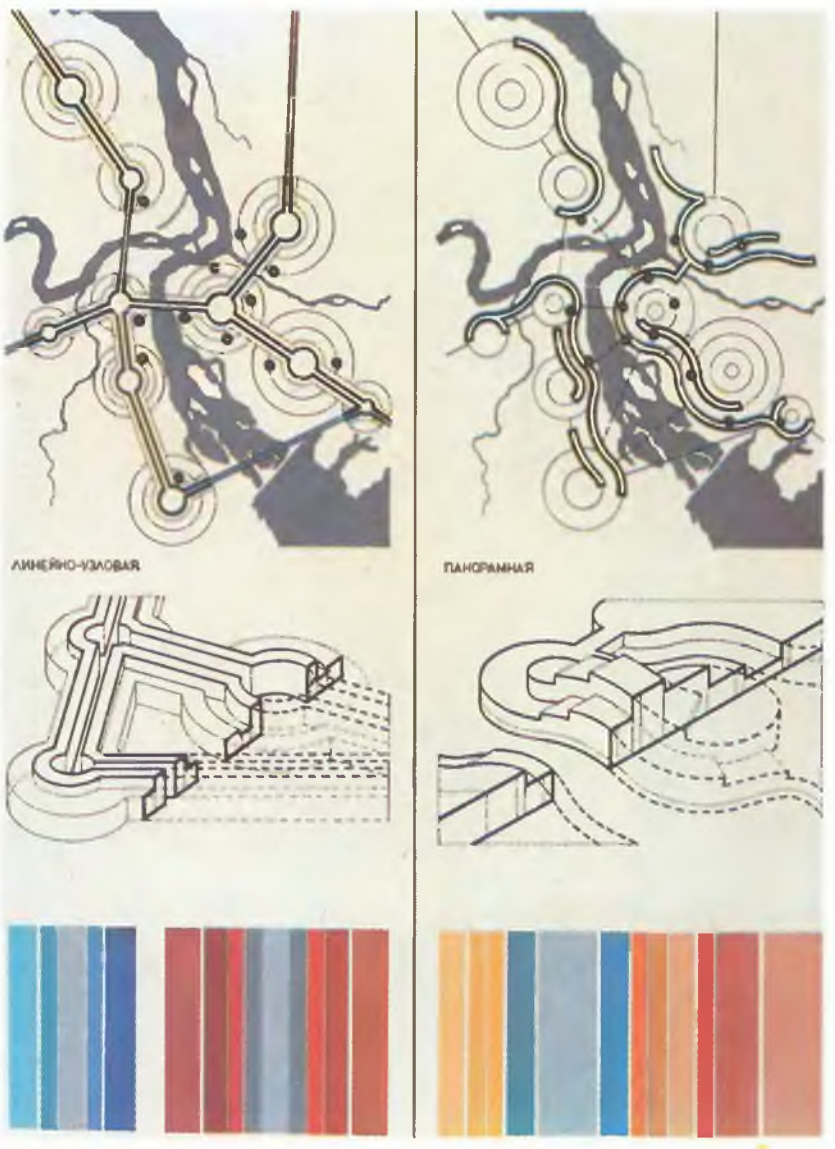




часы. В различных частях комплекса создаются перепады цветности и интенсивности освещения, что связывается с его цветовым зонированием. Внешние территории комплекса и его соответствующие фасады освещаются холодным светом ламп ДРЛ, внутренние фасады жилых групп — золотисто-желтым светом натриевых ламп, пешеходные и общественные пространства — белым светом [57].

После завершения строительства ЭЖК намечено исследовать цветовую среду комплекса, в частности отношение к ней жителей, с целью ее дальнейшего совершенствования в процессе эксплуатации, а также для уточнения методики формирования колористики такого рода комплексов.

Разработка колористики Иркутска проводилась в пять стадий *. На первой стадии изучалась объективная основа ее построения. Было установлено, что в Прибайкалье ахроматика продолжительной осенне-зимней фазы определяет исходный фон будущей колористики,



что разнообразие полихромии летнего природного окружения дает право на их перенос (в известных пределах) в архитектурную колористику. В условиях длительной холодной зимы с частыми тума-

* Ефимов А. В., Елизаров В. Ж. Формирование колористики г. Иркутска. Предпроектные исследования и предложения по центральной части города — ЦНИИТИА. М., 1984.

Предлагаемая цветовая палитра застройки

Варианты структуры колористики города

Цветовая концепция Иркутска

нами предпочтительна палитра цветов теплой области спектра. В Прибайкалье высокая яркость солнца наряду с зимними туманами и изморозью «съедает» цвет, чем оправдана тяга к глубоким темным тонам. Световой климат Прибайкалья предопределяет своеобразное пространственное цветовое зонирование города: в ближней зоне цвета низкой светлоты и крупная фактура поверхности снижают слепящий контраст света и тени, в дальней зоне — контрастные сочетания и гладкая фактура.

Природное окружение составляло в прошлом основу материальной и духовной жизни сибиряка. Оно сформулировало особый этнопсихологический тип, что отчетливо проявляется в цветовой культуре народов Сибири, в частности, в полихромии деревянной архитектуры с богатством естественного материала и традиционной красочностью. Цветовые предпочтения жителей Сибири во многом навеяны природными мотивами и ассоциациями, обусловлены древней символикой: до сих пор жив культ синего

цвета, особенно в Бурятии. Постоянной симпатией при покраске индивидуальных домов пользуются близкие к естественным цветам оттенки красных и желтых охр, сочетания зеленых, голубых и синих цветов с белым. Во время опроса 1980—1981 гг. жители Иркутска согласились, что применительно к массовому индустриальному строительству ценность насыщенной теплой цветовой гаммы в условиях Сибири неоспорима, но подтверждается также и важность голубого цвета.

Для Иркутска как исторического города важное значение имел анализ эволюции структуры и палитры его архитектурной полихромии в прошлом, который предварял проектные работы на второй стадии. На протяжении почти трех веков цвет деревянной застройки составлял основу цветовой ткани города. Темный коричневатый массив постепенно разбавлялся вкраплениями светлых каменных зданий и белых храмов, обретал желтовато-красновато-охристые, зеленые и синие оттенки в результате покрасок деревянной обшивки срубов, ставней и деталей. В последние десятилетия цветовое лицо города резко изменила ахроматика новых районов. Существующая цветовая среда города оказалась хаотичной, разбитой на разрозненные фрагменты. В историческом ядре, среди кварталов деревянной застройки, цветовой активностью выделяются две основные магистрали — улица К. Маркса и улица Ленина, которые не имеют концептуального решения. Таким образом, основу цветовой палитры для колористики Иркутска составили две контрастные области: теплые темные тона и узкий диапазон холодных.

Для того чтобы определить макроструктуру колористики, была установлена степень цветовой изменяемости отдельных построек, кварталов и частей города, зафиксирована на генеральном плане города, что представило необходимую информацию для обоснования структуры будущей колористики.

Проектные проработки второй стадии показали, что функционально-пространственная структура Иркутска позволяет создать четыре принципиальных варианта колористики: центрический, полицентрический, магистрально-узловой и панорамный. Каждый из них предполагал конструирование своеобразного цветового поля. Предстояло сделать выбор или совместить элементы каждого из них. Авторы склонились к варианту, в котором центральная часть города составляет плотное, коричневато-красное ядро с включениями насыщенных теплых светлых и белых акцентов. Исторический центр связан оживленными по цвету магистралями с новыми районами, имеющими цветовую самостоятельность

Схема цветового решения улицы К. Маркса и окраска отдельных зданий

Улица К. Маркса. Иркутск

и большую свободу палитры. Обособленные районы на окраинах города противопоставляются природному окружению теплыми тонами либо вплетаются в него. Характерные иркутские `набережные и панорамы террас, воспринимаемые через водную гладь широкой Ангары, незамерзающей и дымящейся зимой, подчеркиваются обобщенным оранжево-красным колоритом. В результате нашли выражение все четыре варианта структуры и все богатство существующей палитры.

Объектом разработки на третьей стадии проектирования колористики Иркутска стала улица К. Маркса — центральная магистраль города, застроенная в основном в конце XIX — начале XX в. За исключением нескольких опорных по цвету зданий стилистика архитектуры не задавала определенных цветов их окраски, поэтому структура и палитра колористики определялись функцией магистрали, преобладающей освещенностью и восприятием ее отдельных отрезков. Основу структуры колористики задал ритм перекрестков и чередование нескольких уникальных зданий. Южный фронт улицы был решен в темной цветовой гамме, а северный — построен на чередовании холодных и теплых цветов, причем нюансные цветовые изменения южной стороны дополнялись цветовыми контрастами северной.

Целью работы на четвертой стадии проектирования явилось создание запоминающегося художественного цветового образа улицы К. Маркса. Функционально она представляет собой средоточие важных административных, научных и общественных учреждений города, служит важной опорной вехой каркаса города. Она одновременно содержит здания, обладающие историко-архитектурной ценностью, которые придают улице характер общественно-культурной зоны. Полифункциональность улицы требовала адекватной цветовой интерпретации. Доминирующий тепло-красный колорит центрального ядра города достаточно полно выражал круг ассоциаций с революционными событиями и торжественной символикой, связанных с историей улицы. Но чтобы избежать цветовой однозначности, была предпринята попытка бережно восстановить историческую полихромию нескольких памятников, как бы процитировать цветовые образы архитектуры прошлого, что обогатило колористику улицы исторической глубиной и сложностью ассоциаций.

На пятой стадии проектирования разрабатывались паспорта окраски и цветовой отделки домов. Были учтены результаты проведенных иркутскими реставраторами исследований. Авторы использовали реально существующий набор красителей, заставивший несколько трансформировать палитру предыдущей проектной стадии. Это обстоятельство повлияло на конкретные цветовые решения отдельных зданий. Особое внимание было обращено на соблюдение технологии покраски, которая играет решающую роль в обеспечении долговечности цветовой реконструкции в сибирских регионах с большими перепадами температур, вьюгами и осадками.

Реализация проекта убедила жителей в действенности колористики, радикально изменившей не только цветовой облик, но и ощущение пространства центральной улицы города, его художественную содержательность.

Предложения по колористике исторических и новых районов, целых городов, разработанные ВНИИТАГ, показали их реалистичность и значительный художественный эффект.

Заключение

Обобщая и анализируя мировой опыт, мы предложили концепцию колористики города, синтезирующую многообразие существующих подходов. Эта концепция стала теоретической основой методики формирования колористики города. Методика встраивается в систему архитектурно-градостроительного проектирования, принятую в стране. Чтобы убедить читателя в действенности методики, мы привели несколько работ, выполненных на ее основе. Методика соответствует стадийности системы проектирования, но в случае эволюции последней способна приобрести новые формы. Например, при замене генерального плана города программой градостроительного развития концепция колористики станет частью этой программы. Можно сказать, что намечена генеральная линия решения проблемы колористики города на проектном уровне.

Отдавая должное важности этой проблемы, Госгражданстрой предписал госстроям союзных республик при корректировке и составлении новых генпланов городов начиная с 1988 г. разрабатывать концепцию колористики. Несмотря на

методическую помощь архитекторы и градостроители неизбежно столкнутся с решением ряда важных вопросов.

Во-первых, новая организация архитектурно-градостроительного проектирования, включая колористику на всех стадиях, требует преодолеть стереотип черно-белого проектирования, приводящего к тому, что проблема цвета решается лишь на стадии рабочего проекта отдельного объекта и при реализации пересматривается волевым путем в зависимости от наличия отделочных материалов, красителей и вкуса хозяйственника.

Во-вторых, обеспечение цветового проектирования специалистами, которых только начинают готовить вузы. Проектировщику необходимо уметь вскрыть цветовой потенциал архитектурно-природного ландшафта, осознать механизм взаимодействия полихромии и функционально-пространственной структуры города, уловить тенденции развития цветовой культуры того или иного региона и их отражение в городе. Необходимо уметь пользоваться при этом современными техническими средствами.

В-третьих, существует дефицит материалов, необходимых для реализации цветовой идеи, обеспечивающих одновременно долговечность и динамику цветового решения, цветовую палитру, позволяющую достичь хроматического разнообразия. Необходимый объем материалов, заблаговременно запланированный в соответствии с концепцией колористики, позволит наладить планомерную промышленную разработку новых видов цветовых отделок, обеспечивающих своеобразие колористики каждого города.

Архитектурно-градостроительная деятельность нуждается во всестороннем использовании цвета — носителя смысловой, эмоциональной и эстетической информации, знания особенностей его восприятия в пространстве, формообразующего действия, семантики, его роли в создании художественного образа архитектурного произведения, района, города. Необходимы высокоразвитая технология производства цветоматериалов и красителей, цветоизмерительной аппаратуры и цветоподборных устройств, специальная подготовка колориста — будущего создателя цветовой композиции города. Все это говорит об актуальности разработки новых методик изучения цвета. Комплекс цветовых проблем архитектуры и градостроительства вызывает реальную необходимость координации изучения различных сторон феномена цвета.

Эти вопросы требуют осознания цветовой проблематики, выходящей за рамки архитектуры и градостроительства. Ведь роль цвета в нашей жизни многообразна, цвет входит в структуру мышления, является компонентом объемно-пространственного окружения, частью материальной и духовной культуры. Вот почему назрела острая необходимость организации отечественного научно-координационного центра цвета. Аналогичные центры уже давно созданы во Франции, Великобритании, Японии, США, Испании, Нидерландах, ВР и других странах. Их представители обмениваются своими достижениями в Международной ассоциации цвета (AIC), тем самым реально содействуя повышению качества цветовой среды городов.

Список литературы

К Введению

1. Программа Коммунистической партии Советского Союза.— Политиздат,— М.: 1986.

2. О дальнейшем развитии советской архитектуры и градостроительства. Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР, 19 сентября 1987 г.— М.: Политиздат, 1987.

3. Ефимов А. В. Формирование цветовой среды города//Архитектура СССР, 1978, № 9, с. 5—10.

К главе 1

1. J. Dethier. Le génie de la terre.— In: Des architectures des terre. Centre Georges Pompidou, Centre de Création Industrielle. Le catalogue d'exposition. Paris, 1982.

2. Шуази О. История архитектуры — М.: 1935, т. I, с. 36.

3. Бунин А. В., Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства, т. I, II,— М.: Стройиздат 1979.

4. Петров Г. А. Цвет в архитектуре городов. Гомель, 1957.

5. Лавров В. А. Цвет в архитектуре Средней Азии// Архитектура СССР, 1941, № 3, с. 61—66.

6. Прибыткова А. Памятники архитектуры Средней Азии — М.: 1971.

7. Ancient architecture in Beijing.— Beijing arts and photography publishing house, 1984.

8. Semper G. Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten.— Altona, 1834.

9. Kugler F. Antike Polychromie. Über die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen. Berlin, 1935.

10. Гр. де Рошефоръ. Архитектурные беседы. Отношение формы к окраске.— Зодчий, 1875, № 4—5, с. 51.

11. Халпахчьян О. Х. Архитектурные ансамбли Армении. Искусство, М.: 1981.

12. Забелло С., Иванов В., Максимов П. Русское деревянное зодчество. М., Гос. архитектурное изд-во Академии архитектуры СССР, 1942.

13. Виолле ле Дюк. Беседы об архитектуре. Изд. Акад. архитектуры, 1938. т. I, II, т. II, с. 352.

14. Всеобщая история архитектуры, т. 5, Изд-во литературы по строительству. М., 1967.

15. Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко. М., Наука, 1978, с. 24.

16. Аркин Д. Растрелли. Гос. издательство литер. по стр-ву и архитектуре, 1954.

17. Pons A. 2000 ans de Paris.— Arthaud, Paris, 1975.

18. Revue des ingenieurs de TPE, 1977, N 44.

19. Гац К., Валленфанг В. О. Окраска зданий. Прага, 1963, с. 15.

20. Schinkel K. F. VEB Verlag für Bauwesen, Berlin, 1982.

21. Нащокина М. В. Античное наследие в русской архитектуре 30—50-х гг. XIX в., его изучение и творческая интерпретация/Автореферат кандидатской диссертации, 1983.

22. О пестроте архитектурной у древних//Библиотека для чтения, СПб., 1837, т. XXIII, с. 43.

23. Machnow H., Reuss W. u. a. Farbe im Stadtbild.— Berlin: Abakon Verlag, 1976.

24. Brino G., Rosso F. Der Plan zur farbigen Gestaltung von Turin.— Bauen und Wohnen, N 11, s. 27—33.

25. Behne A. Die Bedeutung der Farbe in Falkenberg. In: Die Gartenstadt, F. Jg. der 1913, s. 249.

26. Taut B. Eindrücke aus Kowno. In: Sozialistische Monatshefte. 24 (1918), H. 21—22, s. 899.

27. Junghans K. Bruno Taut. Berlin, 1976.

28. Эренбург И. Г. Цит. по статье «Gedanken über das Bunte Magdeburg 1922». In: Farbe und Raum, 1983, N 3, s. 5.

29. Le Corbusier. L'art decoratif d'aujourd'hui. Paris, 1925, p. 21.

30. Brett L. The Architecture of Authority/The Architectural Review, 1946, Mai, p. 132.

31. История русской архитектуры. Второе издание. М., Госуд. издательство литературы по строительству и архитектуре, 1956.

32. Кудрявцев М. П. Проблема цвета и реставрации памятников архитектуры//Методика и практика сохранения памятников архитектуры.— М.: 1974.

33. ПСЗРИ, т. 34, № 27180.

34. Пастернак Б. Воздушные пути.— М.: Советский писатель, 1983, с. 419—420.

35. Кириченко Е. П. Русская архитектура 1830—1910-х годов.— М.: Искусство, 1978.

36. Кириллов В. В. Архитектура русского модерна. М., МГУ, 1979, с. 76.

37. Известия АСНОВА, 1926, № 1, с. 6.

38. АСНОВА приветствует выход в свет журнала «Малярное дело»//Малярное дело, 1930, № 1—2, с. 53.

39. Шепер Г. Архитектура и цвет//Малярное дело, 1930, № 1—2, с. 12.

40. К вопросу о плановой окраске г. Москвы.— Малярное дело, 1930, № 1—2.

41. Проект плановой наружной окраски Москвы, предложенной «Малярстроем»//Малярное дело, 1931, № 3, с. 6.

42. Записка архитектурной организации АСНОВА в Управление треста «Малярстрой»//Малярное дело, 1931, № 3, с. 8—9.

43. Протокол совещания при Управлении строительного контроля по вопросу о плановой окраске Москвы//Малярное дело, 1931, № 3, с. 9—11.

44. Протокол открытого совещания Ассоциации новых архитекторов (АСНОВА) от 28.II.30 на тему «Плановая окраска города Москвы»//Малярное дело, 1931, № 3, с. 11—13.

45. Борхерт Э. О плановой окраске Москвы//Малярное дело, 1932, № 1.

46. Художественное оформление Москвы//Коммунальное хозяйство, 1930, № 11—12.

47. Клушанцев Б. Архитектурно-художественное оформление Москвы//Коммунальное хозяйство, 1931, № 1.

48. Воблый И. В. За социалистическую реконструкцию оформления Москвы//Коммунальное хозяйство, 1931, № 21—22.

49. Пустоханов. Вопросы плановой окраски города//Коммунальное хозяйство, 1931, № 13—14.

50. Э. Борхерт. Окраска больниц и санаториев // Малярное дело, 1931, № 4.

51. Клюнков Г. Цветовое оформление театра//Малярное дело, 1932, № 7.

52. Щусев А. Красочное оформление будущего Дворца Советов//Малярное дело, 1932, № 8—9.

53. Ле Корбюзье. Беседа со студентами архитектурных школ//Мастера архитектуры об архитектуре.— М.: Искусство, 1972, с. 257—258.

54. Ефимов А. В. Цветовая среда новых жилых районов//Жилищное строительство, 1978, № 2.

К главе 2

1. Ефимов А. В. Формирование цветовой среды города//Архитектура СССР, 1978, № 9.

2. Revised standard soil color charts. JCRI, Tokyo, 1967.

3. Курбатов Ю. П. Связи архитектурных форм с визуальными характеристиками природного ландшафта. Автореферат докторской диссертации.— Л.; 1983.

4. Миннарт М. Свет и цвет в природе.— М.; Наука, 1969.

5. Смолицкая Т. А. Композиционная взаимосвязь города и природы.— М.; ЦНТИ Госгражданстроя, 1982.

6. Lenclos J. Ph. Les couleurs de la France.— Moniteur, Paris, 1983.

7. Lenclos J. Ph. Living in Colour//In: Porter T., Mikellides B. Colour for Architecture. Studio Vista, London, 1976.

8. Lenclos J. Ph. Les couleurs dans l'architecture du Limousin.— Typografica, Paris, 1982.

9. Cler F., M. Etudes des coloration.— In: L'art et la ville. Paris, 1976.

10. Fillacier J. De theorie à l'experience//Revue des ingenieurs des TPE, 1977, N 4.

11. Rieti F. La couleur d'un centre urban//In: L'art et la ville. Paris, 1976.

12. Суханов И. С. Лучистая энергия солнца и архитектура (на примере Средней Азии).— Ташкент, 1973.

13. Аскаров Ш. Д., Зайнутдинова М. А., Салиханов Р. Х. и др. Рекомендации по градостроительной колористике.— Ташкент; УзНИИПградостроительства, 1983.

14. Садыгова Г. А. Цвет в архитектуре городов Азербайджана. Автореферат канд. дисс.— М.; 1985.

15. Беляков В. П., Глинкин В. А. Цвет в архитектуре городов Крайнего Севера.— Л.; Стройиздат, 1982.

16. Елизаров В. Ж. Вертикальное цветовое зонирование архитектурного пространства в региональных условиях (на примере Прибайкалья)//Известия вузов. Строительство и архитектура, 1982, № 12.

17. Кострикин Н. Д. Искусство городского плана//Архитектура СССР, 1984, № 3, с. 32—37.
Лавров В. А. Развитие планировочной структуры исторически сложившихся городов.— М.; Стройиздат, 1977.

18. Тверской Л. М. Русское градостроительство до конца XVII в.— М.; Стройиздат, 1957, с. 101, 149, 157, 161.

19. Павлов Н. Л. Производство и город. Закономерности формообразования планировочных структур промышленных зон столицы//Архитектура, № 13 (627), 29 июня 1986 г., с. 4—5.

20. Мокеев Г. Я. Планировка древнерусских городов и методика раскрытия ее систем//Сб.: Источники и методы исследования памятников градостроительства и архитектуры. ЦНИИПградостроительства.— М.; Стройиздат, 1980, с. 7—17.

21. Овчинников В. Корни дуба//Новый мир, 1979, № 6, с. 234.

22. Чудинова Т. С. Формирование вертикальной композиции исторических центров приречных городов (на примере городов Поволжья). Автореферат канд. дисс.— М.; МАрхИ, 1985.

23. Ленин В. И. Полн. собр. соч. т. 23, с. 341.

24. Коган Л. Б. Социально-культурные функции города и пространственная среда.— Стройиздат, М., 1982.

25. Линч К. Совершенная форма в градостроительстве.— М.: Стройиздат, 1986, с. 50—51.

26. Крашенинников А. В. Социально-пространственный аспект формирования жилой среды города. Автореферат канд. дисс.— М.; МАрхИ, 1985.

27. Гутнов А. Э. Эволюция градостроительства.— М.: Стройиздат, 1984, с. 41.

28. Глинкин В. А. Теория и практика архитектурной

полихромии городов//Архитектура СССР, 1981, № 10, с. 14—16.

29. Ефимов А. В. Формообразующее действие полихромии и вопросы его изучения в архитектурной школе//Автореферат канд. дисс., М.: 1973.

30. Ефимов А. В. Моделирование формообразующего действия полихромии.— Техническая эстетика, 1977, № 7, с. 20—24.

31. Ефимов А. В. Связь между формой и цветом// INTERPRESSGRAFIK, 1979, № 3.

32. Jefimov A. Raumeffekte durch Farbkontraste.— Farbe und Raum, 1980, N 8, s. 12—14.

33. Иконников А., Степанов Г. Основы архитектурной композиции.— М.: Искусство, 1971, с. 125.

34. Борзот В. П. О композиции цвета а архитектуре некоторых городов Сибири (Новосибирск, Барнаул, Ангарск). Автореферат канд. дисс. Новосибирск, 1962, с. 17—19.

35. Пухначев Ю. В. Число и мысль.— М.: Знание, 1981.

36. Америка. 1970, № 168.

37. Gassion-Talabot G. Devy A. La Grande Borne à Grigny ville d'Emile Aillaud.— Hachette, 1972.

38. Aillaud E. Chante loup les Vignes. La Noe. Fayard, 1978.

39. Гулидов М., Гущева Т. Бионические аспекты использования принципов окраски живых организмов в художественном конструировании.— Техническая эстетика, 1966, № 5, с. 13—16.

40. Хан-Магомедов С. О. У истоков суперграфики и колористики//Сб.: Некоторые проблемы развития отечественного дизайна.— М.: Труды ВНИИТЭ, № 41, 1983, с. 24—42.

41. Barrett C. An introduction to optical art.— Studio Vista. London, 1974.

42. Кузьмина М. Поп-арт, оп-арт, кинетическое искусство//Модернизм.— М.: Искусство, 1969.

43. Ефимов А. В. Суперграфика в городской среде// Техническая эстетика, 1983, № 2, с. 11—16.

44. Albert-Vanel M. Le monde de couleurs et le monde des formes//Bulletin du Centre français de la couleur, 1978, N 3, p. 7—13.

45. Белый А. Петербург. Наука, 1981, с. 301.

46. Porro R. Couleur et architecture, une longue histoire// Architecture interieure CREE, N 171, mai—juin 1979, p. 64—69.

47. Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1913.

48. Овчинников В. Корни дуба//Новый мир, 1979, № 4, с. 226.

49. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве.— М.: Мусагет, 1914.

50. Докучаев Н. Архитектура и техника//Советское искусство, 1926, № 8—9, с. 3—9.

51. Архитектура современного Запада. М.: 1932, с. 112.

52. Линч К. Образ города, М., Стройиздат, 1982.

53. Беляева Е. Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия. М., Стройиздат, 1977.

54. Klimov E. Darstellungsmethode von Raumstrukturen//Farbe und Raum, 1985, N 1, S. 12—14.

55. Küppers H. Die Logik der Farbe. Theoretische Grundlagen der Farbenlehre.— Gallwey. München, 1976.

56. Ефимов А. В. Колористическая культура. В обзоре: Современные тенденции полихромии в архитектуре. ЦНТИ Госгражданстроя, М., 1979.

57. Азизян И. А. Цвет — культура — цветовая культура.— Техническая эстетика, 1981, № 9, с. 26—28.

58. Vilenkin E. Conceptual model of colour culture.— In: Colour dynamics '82. Budapest. Omikk technoinform, 1982, p. 48—53.

59. Бычков В. В. Эстетическое значение цвета в восточно-христианском искусстве//Вопросы истории и теории эстетики.— М.: МГУ, 1975.

60 Миронова Л. Н. Цветоведение.— Минск: Вышэйшая школа, 1984.

61. Brozek J. Haupttendenzen zeitgenössischer Farbgestaltung.— Farbe und Raum, 1985, N 1, s. 10—11.

62. Nemcsics A. Das Farbenpräferenz-Index-Zahlensystem im Dienste der Farblichen Raumgestaltung. Budapest, 1970.

63. Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление.— М.: Прогресс, 1977.

64. Manual of colours names.— JCRI, Tokyo, 1970.

65. Тернер В. Проблемы цветовой классификации в примитивных культурах//Семиотика и искусствометрия.— М.: 1972.

66. Гете Й. В. К учению о цвете (хроматика). Йоганн Вольфганг Гете. Избранные сочинения по естествознанию.— Л.: АН СССР, 1957, с. 327.

67. Birren F. New horizons in colour.— Reinhold, N.—Y., 1955.

68. Бастид Р. Мифы и символы//Курьер ЮНЕСКО, 1958, с. 24—25, 33.

69. Ardalan N., Bakhtiar L. The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture. Colour.— The University of Chicago Press, Chicago—London, 1973, p. 47—55.

70. Antoniades A. Evolution of the «Red».— Architecture and Urbanism, 1983, IX N 156. p. 19—28.

71. Майдар Д., Пюрвеев Д. От кочевой до мобильной архитектуры.— М.: Стройиздат, 1980.

72. Мельвилль Ю. К. Чарлз Пирс и прагматизм.— М.: МГУ, 1968.

73. Itten J. Kunst der Farbe.— Ravensburg, 1961.

74. Джадд Д., Вышецки Г. Цвет в науке и технике.— М.: Мир, 1978.

75. Ивенс Р. Введение в теорию цвета.— М.: Мир, 1964.

76. Gericke L., Schöne K. Das Phänomen Farbe.— Henschelverlag, Berlin, 1970.

77. Ефимов А. В. Об изучении цвета в Японии//Техническая эстетика, 1976, № 8, с. 26—32.

78. Nemcsics A. The coloroid colour system.— Colour Research and Application, v. 1, N.—Y., 1980.

79. Немич А. Цветовая система КОЛОРОИД.— Техническая эстетика, 1982, № 1, с. 12—14.

80. Nemcsics A. A colour harmony in architectural space.— Periodica polytechnica, v. 24, N 1—2, Budapest, 1980.

81. Albert-Vanel M. Les ensembles colorée: une nouvelle approche de la couleur.— Revue du Centre français de la couleur, 1981, p. 13—22.

82. Fillacier J. Les fondements de la psychométrie.— Revue du Centre français de la couleur, 1982, N 18, p. 5—19.

83. Hard A. The Natural Colour System and Its Application to Interior and Exterior Environments.— In: Porter T., Mikellides B. Colour for Architecture.— Studio Vista, London, 1976.

84. Ефимов А. В. Шведские исследования колористической среды//Техническая эстетика, 1983, № 11, с. 21—24.

85. Ефимов А. В. Цветные города.— Архитектура, № 10 (546) 8 мая 1983, с. 4—5.

86. Абрамов Л. К. Цветоподборные устройства и их использование//Архитектура СССР, 1978, № 9, с. 30.

87. Moravčik F. Metodika ladenia farieb. Vydavatel'stvo technickej a ekonomickej literatury. Bratislava, 1982.

88. Arnold W. Farbgestaltung. 40 Farbaufstriche. VEB Verlag für Bauwesen. Berlin, 1977.

89. Witt K. Die DIN-Farbtechnik//Farbe Design, 1985, N 33—34, s. 9—12.

90. Monden M. Mathematisch serielle Form-und Farbenreihung//Farbe und Raum, 1983, N 9, s. 12—14.

К главе 3

1. Курбатов Ю. И. Связи архитектурных форм с визуальными характеристиками природного ландшафта// Автореферат докт. дисс. Л.; 1983.

2. La maison française, 1974, N 278, p. 156.

3. Lenclos J. Ph. La methode du rythme et des valeurs.— Architecture interieure CREE, 1979, N 171, p. 89.

4. Etudes des coloration.— In: L'art et la ville. Paris, 1976.

5. Lassus B. 16000 Couleurs//Architecture interieure CREE, 1979, N 171, p. 80—82.

6. Кравец В. И. Функция цвета в городской застройке// Архитектура СССР, 1978, № 9, с. 10—12.

7. Седак А. И. Цветовая среда малого исторического города//Строительство и архитектура, 1984, № 2, с. 8—11.

8. Rieti F. La quatrième dimension//Architecture interieure CREE, 1979, N 171, p. 91—93.

9. Jefimov A. Wohngebiet Defense in Paris. Ein ungewohnliches Experiment.— Farbe und Raum, 1979, N 2, s. 20—22.

10. Сигэта Р. Цветовое решение среды (Окинава). От исследований до окраски зданий. Пер. с яп.//Сикисай дзехо, № 50, 1978.

11. Rieti F. La couleur d'un centre urban.— In: L'art et la ville. Paris, 1976.

12. Fajó J. Colours in the built environment.— In: Colour dynamics '82. Budapest. Omikk technoinform, 1982, p. 66—70.

13. Kovacs A. Relations of Budapest construction management to planning coloured environment.— In: Colour dynamics '82. Budapest. Omikk technoinform, 1982, p. 354—358.

14. Zador M. Special frontage problems in the rehabilitation of historic towns; Colouring problems of monument groups and historic streetscapes.— In: Colour dynamics '82.— Budapest. Omikk technoinform, 1982, p. 284—291.

15. Nemcsics A. Nicht nur historisch getreu: die Farbpläne des Budapester Burgviertels//Farbe und Raum, 1982, N 5, s. 10—12.

16. Peickert C. Rekonstruktion und Farbgestaltung des Gothaer Hauptmarktes//Farbe und Raum, 1986, N 1, s. 18—20.

17. Fritz G. Rekonstruktion der Wismarer Altstadt/ Farbe und Raum, 1986, N 1, s. 13—15.

18. Pavlov V. Farbrekonstruktion des Stadtzentrums von Leningrad//Farbe und Raum, 1984, N 2, s. 52—53.

19. Grebin R. Innenstadtischer Wohnungsbau in Rostok// Farbe und Raum, 1985, N 6, s. 170—173.

20. Deutler J. Eine Lösung erregt Aufsehen: Schmarl// Farbe und Raum, 1979, N 3, s. 9—13.

21. Kil W. Magdeburg: Reminiszenzen an Bruno Taut// Farbe und Raum, 1983, N 5, s. 23.

22. Ланкло Ж. Ф. Краски Токио. Пер. с яп.//Сикисай дзехо, 1973, № 32, с. 11—17.

23. Kövari A. Colouring plan of city streets in Kaposvár.— In: Colour dynamics '82. Budapest. Omikk technoinform, 1982, p. 306—310.

24. Rogge F. Die neue Farbgebung am Marktplatz in Welmar. Kontinuität im farbigen Stadtbild?//Farbe und Raum, 1983, N 8, s. 6—10.

25. Rogge F. Funf Jahre nach der Umgestaltung//Farbe und Raum, 1985, N 4, s. 115—118.

26. Аскаров Ш. А., Тахтарова Т. А., Салахуддинов Р. О., Зайнутдинова М. А. Цвет в городе: от генплана к плоскости//Строительство и архитектура Узбекистана, 1980, № 2, с. 13—18.

27. Gentili E. B. Il Piano del Colore di Torino e altre esperienze di colorazione in Italia.— Casabella 476/477, p. 57—58.

28. Brino G. Il Piano del Colore di Torino (1979—1980).— Casabella 476/477, p. 59—60.

29. Янович А. И. Цвет в архитектуре Молдавии. Автореферат канд. дисс.— М.: МАрхИ, 1983.

30. Bonin M., Bui Kien Quoc. Cargueiranne: 117 logements HLM//Architecture interieure CREE, mai—juin 1979, N 171, p. 70—71.

31. Rogge F. Kranichfeld als Beispiel der Farbgebung in Kleinstädten.— In: Farbe in der Stadt. Gera, 1979, s. 63—67.

32. Sivik L. Measuring the meaning of color. Reliability and Stability//Göteborg Psychological Reports, 1974, 4, N 12.

33. Sivik L. Studies of color meaning//Göteborg Psychological Reports, 1974, 4, N 14.

34. Flierl B. Der Ausdruck des Individuums in der Stadt.— Bildende Kunst, 1978, N 12, s. 38—40.

35. Fillacier J., Albert-Vanel M. Mode d'analyse de mise en couleur d'une raffinerie//Architecture mouvement continuité, 1973, juin, p. 2—27.

36. Ефимов А. В. Полихромия объектов дизайна в цветовой среде города//Техническая эстетика, 1979, № 7, с. 19—23.

37. Fillacier J., Grillo V. Polychromie: l'autoroute A 86.— Revue des ingenieurs des TPE, 1977, N 44, p. 39—44.

38. Фрилинг Г., Ауэр. Человек, цвет, пространство.— М.: Стройиздат, 1972.

39. Frieling H. Das Gesetz der Farbe. Göttingen, 1968.

40. Lüscher M. Der Mensch — 4 Farben. Mosaik Verlag, München, 1977.

41. Vasarely V. The Futur Role of the Artist.— In: Porter T., Mikellides B. Colour for Architecture. Studio Vista, London, 1976.

42. Pasmor V. Colour as a Function of Multi-Dimensional Space.— In: Porter T., Mikellides B. Colour for Architecture. Studio Vista, London, 1976.

43. Marcus G. A Color System for Artists.— Leonardo, 1976, v. 9, p. 48.

44. Marcus G. Ein Künstler gestaltet ein Wohngebiet// Farbe und Raum, 1982, N 10, s. 10—13.

45. Jefimov A. Die neue Farben des alten Tallinn// Farbe und Raum, 1980, N 10, s. 15—17.

46. Jefimov A. Alte Traditionen-Polychromie neu belebt// Farbe und Raum, 1984, N 2, s. 56—58.

47. Wejchert K. Elementy kompozycji urbanistycznej. Arcady, Warszawa, 1974.

48. Лавров В. А. Формирование образа города//Архитектура СССР, 1969, № 5.

49. Бархин М. Г. Город. Структура и композиция.— М.: Наука, 1986.

50. Гольдзамт Э. А., Швидковский О. А. Градостроительная культура социалистических стран.— М.: Стройиздат. 1986.

51. Коган Л. Б. Социально-культурные функции города и пространственная среда.— М.: Стройиздат, 1982.

52. Бархин М. Г. Архитектура и человек.— М.: Наука, 1979, с. 158—159.

53. Гутнов А. Э. Эволюция градостроительства.— М.: Стройиздат, 1984, с. 41—42.

54. Ранинский Ю. В. Историко-теоретические основы преемственности в развитии архитектурного ансамбля//Автореферат докторской диссертации.— М.: 1982, с. 63—64.

55. Стригалев А. А. Художник и город//Творчество, 1974, № 6.

56. Ефимов А. В. Колористика старых районов города//Техническая эстетика, 1981, № 4, с. 18—23.

57. Ефимов А В. Методика формирования колористики жилых комплексов//Техническая эстетика, 1984, № 12, с. 14—18.

Содержание

ВВЕДЕНИЕ 5

1. ЦВЕТОВАЯ СРЕДА ГОРОДОВ В ПРОШЛОМ 8

Монохромия строительного материала и зарождение красочности древних городов 10

Города из земли 10
Камень и кирпич в строительстве городов 15
Деревянные города 24

Дальнейшее развитие цветовой среды городов 27

Цветовые доминанты готических храмов 27
Контрастные цветовые массы города эпохи Ренессанса 30
Расцвет полихромии в эпоху барокко и цветовое оживление русской архитектуры XVIII в.
Цветовой резонанс в градостроительстве эпохи классицизма

Периоды спада и расцвета полихромии европейских городов

Деградация цветовой выразительности городов во второй половине XIX в.
Оживление архитектурной полихромии в первой трети XX в.
Ахроматика городов тоталитарных режимов 48
Возрождение красочности городов в послевоенный период 51

Развитие цветовой среды исторически сложившегося города на примере Москвы 52

Палитра естественных материалов и возникновение активной полихромии (XI—XVII вв.) 52
Дифференциация цветовой среды города и регламентация архитектурной полихромии (XVIII—начало XIX вв.) 59
Попытки построения целостной цветовой среды города (20—30-е гг. XX в.) 63
Изменения цветовой среды города в последние десятилетия 75

2. ФАКТОРЫ, ФОРМИРУЮЩИЕ ЦВЕТОВУЮ СРЕДУ ГОРОДОВ 86

Природно-климатические характеристики 88

Цветовой бассейн природного ландшафта 88
Природно-климатическая обусловленность архитектурной полихромии 101

Градостроительная форма и ее содержание 104

Структура градостроительной формы 104
Функциональная наполненность градостроительной формы 108
Цвет и строение формы города 112
Восприятие градостроительной формы 125

Цветовая культура 128

Проявления и границы цветовой культуры 128
Эволюция цветовых предпочтений 132
Цветовая символика и язык архитектурной полихромии 137
Цветовая гармонизация пространственных структур 142

Материалы, технология и средства проектирования 152

Влияние материалов и строительной технологии на полихромию массовой архитектуры 152
Средства цветового проектирования 155

3. ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛОРИСТИКИ ГОРОДОВ

Взаимодействие цветовой среды города с природным цветовым контекстом 160

Интеграция с природным окружением 160
Противопоставление природному окружению 171

Историческая архитектурная полихромия как основа построения цветовой среды города 177

Трансформация исторической архитектурной полихромии в реконструкции старых районов города 177
Воплощение исторической архитектурной полихромии в новых районах города 184
Влияние цветового потенциала исторических городов на их современную полихромию 190

Эволюция цветовой среды города как выражение цветовой культуры 196

Отражение цветовых предпочтений жителей в создаваемом окружении 196
Влияние цветовой культуры на профессиональную деятельность 206
Активизация полихромии древнего города 216

Комплексный подход к формированию колористики города 221

Колористика города — звено эволюции цветовой среды 221
Концепция колористики города 225
Колористика в системе художественных средств градостроительства 232
Методика проектирования колористики города 236
Экспериментальные предложения по колористике городов 243
Заключение 267
Список литературы 268

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Ефимов Андрей Владимирович

КОЛОРИСТИКА ГОРОДА

Технический редактор *Е. Л. Темкина*
Внешнее оформление и макет художника *А. С. Дзуцева*
Корректор *Г. А. Кравченко*

ИБ № 4445

Сдано в набор 27.07.88. Подписано в печать 17.05.90.
Т-08476. Формат издания 70×100$^{1}/_{16}$.
Бумага мелован.
Печать офсет. Гарнитура «Таймс»
Усл. печ. л. 21,93. Усл. кр.-отт. 87,88.
Уч.-изд. л. 26,26. Тираж 7 000 экз.
Изд. № AIX-1971. Заказ № 98.
Цена 8 руб.

Стройиздат. 101442, Москва, Каляевская, 23а
Экспериментальная типография ВНИИ полиграфии Госкомпечати СССР.
103051, Москва, Цветной бульвар, 30.