

# АРХИТЕКТУРА СССР

9/1978

ГОРОД И  
ЦВЕТ

Необходим более крутой поворот внимания партийных, советских, профсоюзных организаций и хозяйственных органов к делу переустройства села, улучшению жилищных культурно-бытовых условий сельских тружеников. Принять меры к значительному укреплению материально-технической базы строительных и проектных подразделений, повысить уровень индустриализации и улучшить организацию сельского строительства, добиться сокращения сроков проведения работ и повышения качества возводимых объектов, внедрять прогрессивные технологии, более экономичные материалы и конструкции, широко развивать деревянное панельное домостроение, неуклонно снижать стоимость строительства. Больше уделять внимания дорожному строительству, предусматривая в планах экономического и социального развития необходимые материальные и финансовые ресурсы. Укрепить сельские строительные организации высококвалифицированными кадрами, организовать подготовку инженеров, техников-строителей и архитекторов специально для нужд села.

*Из Постановления июльского (1978 г.) Пленума ЦК КПСС*

# Цвет и качество городской среды

На современном этапе развития советской архитектуры особенно актуальной является задача повышения ее качественного уровня. Архитектор в своей творческой деятельности все чаще имеет дело и оперирует не с отдельным зданием, а с комплексом зданий и районами, поэтому проблема качества архитектуры перерастает в проблему качества городской среды.

Все большее внимание уделяют благоустройству городов. Меняют свой облик наша столица, многие крупные и мелкие города и поселки. В этой работе существенным средством в руках архитектора является цвет, различные аспекты проявления которого способны обогатить городскую среду с точки зрения идеологии, информативности, эмоциональности, эстетики. Вот почему цвет должен шире использоваться в архитектуре и градостроительстве, будучи способным к тому же во многом решить проблему преодоления монотонности и невыразительности городов.

Значительно возросшие масштабы строительства, индустриализация строительных процессов заставляют архитекторов пристальнее рассмотреть и осознать возможности архитектурной полихромии с тем, чтобы использовать ее более эффективно. Разумеется, это требует и более глубокой теоретической основы, и нужно сказать, что развитие концепций архитектурной полихромии в нашей стране опирается, с одной стороны, на богатый исторический опыт, а с другой — на современную практику.

В историческом плане огромный интерес представляет собой опыт использования цвета в древнерусском градостроительстве, например в формировании ансамблей кремлей многих русских городов.

Исторические традиции использования цвета были по-новому осмыслены мастерами советской архитектуры: вспомним работы Шусева, Жолтовского, Гинзбурга, Ладовского, Леонидова, Кринского и многих других архитекторов. Особенно ценными являются предложения Ассоциации новых архитекторов и треста Малярстрой по плановой колоризации Москвы, выдвинутые в 20-х годах.

Большая работа по использованию цвета в масштабе городов проводится в нашей стране в настоящее время. Как правило, она разделяется на два составных элемента — колористика исторического ядра и новых районов. В Москве и Ленинграде главные архитектурно-планировочные управления разрабатывают проекты окраски фасадов зданий в масштабе улиц и площадей. В Москве — это Садовое кольцо, улица Герцена, Петровка и другие, в Ленинграде — Невский проспект, Набережные Невы и т. д. Из новых районов Москвы — прежде всего жилые районы Тропарева, Теплого Стана, Бибирева. В Ленинграде — жилые микрорайоны Юго-Запада, Сосновой Поляны и др.

Получает дальнейшее развитие использование цве-

та в производственной среде. Отечественный опыт колористической организации промышленного интерьера, плодотворно сказывающийся на организации производственных процессов, с успехом используется ныне в организации внешней среды промышленных комплексов (разработки ЦНИИПромзданий). Это позволяет эффективнее использовать крупные промышленные сооружения, не загрязняющие атмосферу, в качестве градостроительных акцентов включая их в ткань городской застройки.

Советские специалисты внимательно анализируют практику использования цвета в архитектуре и градостроительстве за рубежом. Значительный профессиональный интерес представляют, например, разработки Института цвета в Токио по созданию единой цветовой среды для Всемирной выставки в Осаке, исследования Шведского центра цвета по предпочтительности цветов в городской застройке и использование принципов этих исследований в решении цветовой среды жилых районов Стокгольма и Гетеборга. Заслуживают внимания работы французских архитекторов и консультантов по цвету, по исследованию цветовой палитры отдельных городов и созданию своеобразной цветовой карты Франции, по организации колористической среды новых городов.

Особо следует отметить важный опыт социалистических стран. Существенной работой являлась, например, цветная реконструкция Веймара, города на юге ГДР, осуществленная в 1975 г. к тысячелетию города. Сейчас, когда СССР и ГДР осуществляют проектирование по совместной программе жилых комплексов в г. Горьком и Магдебурге, между проектировщиками этих комплексов развивается сотрудничество по созданию в них оптимальной цветовой среды на научной основе с учетом множества разноречивых требований.

Отечественная архитектура переживает сегодня естественный интерес к проблеме цвета. Высокое качество создаваемой архитектурной формы немислимо без высокого профессионального использования цвета, а высокое качество городской среды, в свою очередь, невозможно без серьезно аргументированного разрешения ее колористики.

В эпоху развитого социализма в качестве одной из основных задач общество считает развитие духовного богатства человека. В этом смысле трудно переоценить роль духовно-эстетического потенциала, заложенного в городской среде, являющейся местом работы, отдыха и общения. Проблема колористики города, как одной из составляющих этого потенциала, приобретает сейчас поминуте государственное значение. Колористически совершенная городская среда активно способствует формированию гармоничной личности.

Мы отдаем себе отчет в том, что отечественная



архитектура предыдущих десятилетий в массе своей, к сожалению, оказалась вне мира цвета, что, разумеется, сказывалось и на ее качестве. Однако это может быть оправдано объективными причинами, имевшимися в те времена экономическими возможностями, обусловленными необходимостью восстановления разрушенного войнами народного хозяйства, решения проблемы массового жилья. Сегодня наша страна располагает всем необходимым для решения этой проблемы.

Колористическая культура немислима без глубоких знаний о цвете, а они могут появиться лишь в результате постоянных целенаправленных исследований, объединенных в масштабе страны. Невозможно удовлетвориться положением, при котором отдельные исследования, например, в области архитектурной композиции, транспортной цветовой сигнализации, цветового зрения или психофизиологии восприятия цвета не координируются в едином центре, как это делается в Японии, Франции, Швеции и других странах, где все частные исследования обобщаются и становятся достоянием специалистов самых различных областей, и градостроительства в том числе.

Москва. Жилой район Тропарево

Загорск. Успенский собор и Надкладная церковь Троице-Сергиевой лавры

Павловск. Дворец

Пушкин. Екатерининский дворец

Сванетия. Село Ужгули

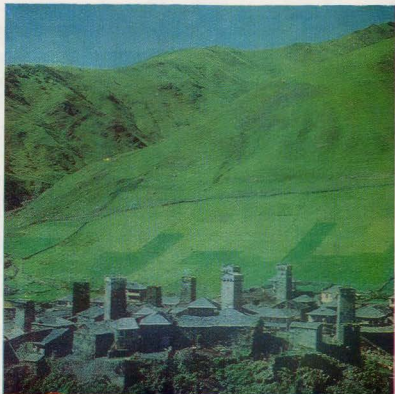
2 3 4 5

Возникает вопрос, на чем сегодня целесообразно сосредоточить внимание для успешного решения проблемы цветовой среды города?

Во-первых, на специальном обучении архитектора цвету, которое на большинстве архитектурных факультетов подменяется занятиями станковой живописью вместо изучения взаимодействия цвета с объемом и пространством, его формообразующего действия, знаковых значений цвета в архитектуре и градостроительстве. В наших вузах не учат, как использовать цвет в виде одного из композиционных средств в курсовом и дипломном проектировании, не ставятся, например, задачи выявления средствами полихромии пластических и пространственных особенностей комплекса, района, города.

Во-вторых, необходимо более глубокое изучение взаимодействия архитектуры и окружающей среды в плане влияния колористики природного окружения на архитектурную полихромии. Значительные различия природно-климатических условий, характерные для нашей страны, создают широчайшие возможности применения разнообразных гамм архитектурной полихромии, порожденной, прежде всего, колористическими особенностями природной среды, в которой формируется человеческая личность.

В-третьих, следует более наглядно выявлять традиции полихромии исторических городов и обобщать этот материал. Здесь скрыты значительные возможности использования цвета как активного средства в формировании национальных особенностей городов. Без этого невозможно говорить о сохранении и реконструкции центров крупных исторических городов, которые рассматриваются как памятники архитектуры и



градостроительства. И если в других исследованиях мы можем опереться на положительный зарубежный опыт, то названный аспект проблемы может быть развит лишь отечественными исследователями, тонко чувствующими самую суть русской архитектуры, архитектуры Средней Азии, Прибалтийских республик и других регионов нашей страны.

В-четвертых, невозможно рассматривать вопросы колористической среды города без систематических научных исследований отношения к цвету. Необходима работа по статистическому определению цветовых предпочтений. Наше время характеризуется бурным развитием пластических искусств и дизайна, которые активно входят в жизнь. Полихромия не может оставаться в стороне от общекультурного развития, она испытывает на себе влияние современности и чем более тонко улавливает колебания общественного мнения, тем сильнее воздействует на человека через архитектуру, тем успешнее наряду с другими средствами формирует материальную основу жизненной среды нашего общества.

Здесь сказано лишь о некоторых основных аспектах проблемы, каждый из которых, в свою очередь, рождает массу частных вопросов. Конечно, говоря о цвете специально, вычлняя его из сложной урбанистической среды, мы ни в коем случае не мыслим его как феномен, изолированный от этой среды. Более того, цвет наиболее эффективен лишь во взаимодействии с другими компонентами. Поэтому в процессе формирования среды с самого начала должен участвовать и архитектор-колорист. При этом цвет должен быть

полноправным элементом архитектурной композиции, т. е. он должен активно влиять на ее функциональные, пластические, эстетические и другие качества. Во Франции, например, специализация архитектора в области цвета привела к появлению новой специальности — консультанта по цвету, без которой теперь никто не обходится, создавая новые жилые районы, общественные центры, крупные промышленные комплексы.

Следует помнить, что, говоря о монотонности облика наших городов, не следует впадать в другую крайность — неоправданное использование цвета.

Советские архитекторы и градостроители подходят к решению проблемы цветовой среды города, имея за спиной богатейший исторический опыт использования архитектурной полихромии. Некоторые историко-культурные традиции нашли свое отражение и в молодой советской архитектуре. Еще полвека назад, формулируя вопрос о цвете в архитектуре, М. Гинзбург писал: «Цветовая данность, цветовое осуществление, свето-цвет и цветопространство должны быть научно изучены и использованы архитектором в своей целевой работе» (Гинзбург М. Цвет в архитектуре. СА, 1929, № 2). Многое в этом направлении сделано в отечественной практике. Об этом свидетельствуют, в частности, появившиеся в 70-х годах некоторые жилые районы Москвы, Ленинграда, Вильнюса. Однако жизнь выдвигает проблему цветовой среды города на новый более высокий уровень научно обоснованной и высоко эстетической организации полихромии в масштабе города.

*Ю. ЯРАЛОВ, директор ЦНИИТА,  
доктор архитектуры, профессор*

*В Центральном научно-исследовательском институте теории и истории архитектуры разрабатывается проблема колористики города с целью ее последующего практического разрешения в массовом жилищном и промышленном строительстве при реконструкции исторических и строительстве новых городов. В настоящем номере журнала публикуется подборка материалов, подготовленных специалистами ЦНИИТА, а также другими учреждениями.*

# Формирование цветовой среды города

Создание оптимальной жизненной среды города немислимо без организации его визуальной среды. Важность ее обусловлена тем, что около четырех пятых всей информации, получаемой человеком извне, приходится на долю зрения. Если к тому же учесть, что физиологический процесс зрения является реакцией на контрасты цвета, отражающиеся на сетчатке глаза и осмысливаемые мозгом, то становится ясным, что размещение цвета в окружающей человека среде имеет для него громадное значение как одно из условий жизнедеятельности.

Цвет, воспринимаемый нами как специфическое свойство формы, распределяясь в пространстве, формирует в нашем сознании определенный образ этого пространства, помогает нам ориентироваться в нем, создает его эмоциональную окраску, служит причиной эстетических переживаний. Многоцветие — полихромия — окружающей среды одновременно выполняет функциональную и эстетическую роли.

Особенно настоятельную необходимость упорядочения цвета люди испытывают в крупных городах, где искусственно созданная градостроительная ткань, складываясь или чересчур монотонно (новые города), или чересчур пестро (исторические города), не может удовлетворить современного человека. Разумеется ясно, что цветовая

среда города не может мыслиться в разрыве с другими проблемами, поставленными процессами урбанизации.

С давних времен полихромия объективно являлась одним из действительных средств формообразования в архитектуре. С изменением отношения к цвету в различные исторические эпохи изменялись и принципы его использования в архитектуре. В древности цвет чаще всего имел символическое значение, что подтверждается зиккуратами Вавилона, дворцами Китая, храмами Индии и Японии, Египта и Греции. Если в Вавилоне к символизму цвета в архитектуре привела астрология (каждой планете небесной сферы соответствовал свой цвет), то в Древнем Египте символизм архитектурной полихромии исходил из подражания природе. Древнегреческая архитектура буквально ошеломляет исследователей — часто поклонников чистой формы — активностью своей полихромии. Одерная система, подчеркнутая цветом, выглядит в греческом храме более пластичной и легче прочитывается на расстоянии, чем просто оставленная в камне. Цвет в Греции уже не ограничивается лишь символическим воздействием, а используется и как декоративное средство. Полихромия канонизируется в соответствии с существующим мировоззрением. Греки обрабатывают краской мрамор, дерево, металл, это

порой вызывает наше недоумение, но нужно понять, что всякое изменение сложившихся принципов использования цвета должно было бы исходить у них от изменения их мировоззрения.

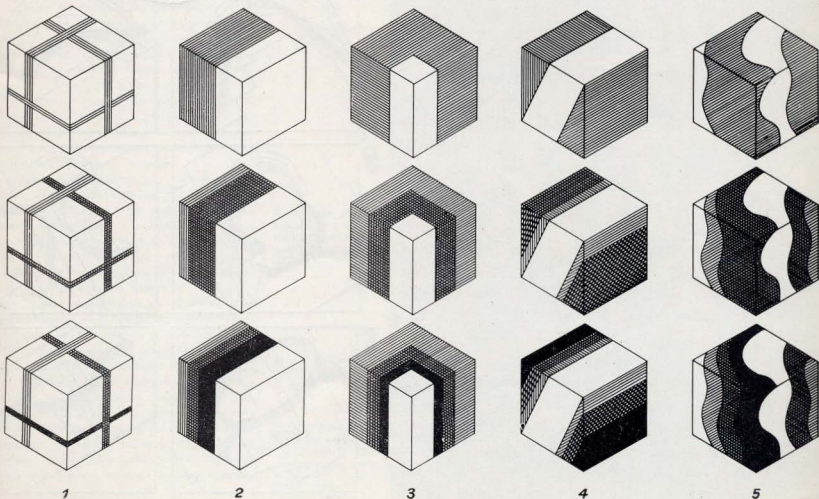
В средние века в таинственных интерьерах готических храмов цвет использовался как средство идеологического воздействия. Лучи солнца, проникающие сквозь цветные витражи, создавали раскаты звуочной светоносной полихромии, что символизировало высшее проявление духовного начала и доводило до апогея религиозный экстаз верующих.

Во времена Возрождения возникает тенденция использования цвета для художественного выявления конструктивной сути архитектурных сооружений. Это великолепно подтверждает, например, флорентийский собор Санта Мария день Фьорри. Кро-

## Возрастание активности полихромии в объемной форме и решение различных композиционных задач

1—5 — некоторые виды композиционных задач полихромии в объемной форме; сверху вниз — увеличение контраста между элементами полихромии; слева направо — увеличение самостоятельности начертания цветовых графов относительно формы куба

1 — выявление формы, 2 — членение, 3 — организация нового центра, 4 — придание динамичности, 5 — пределение формы



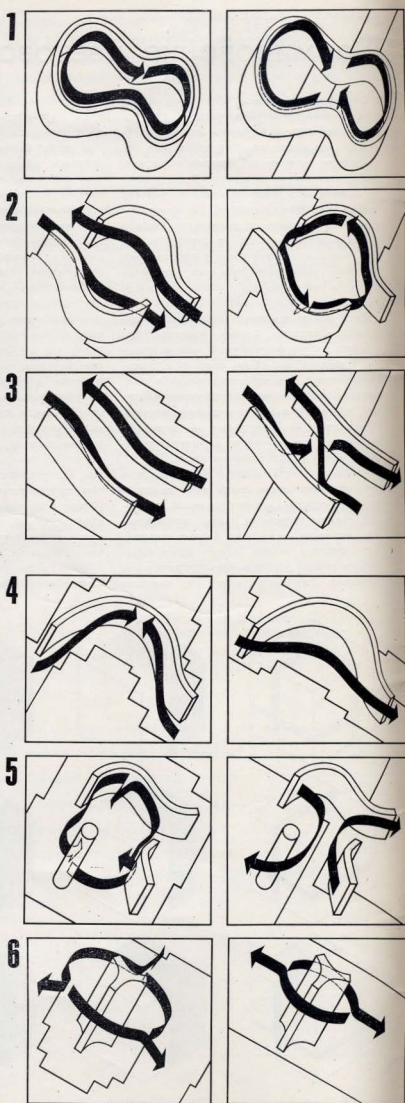
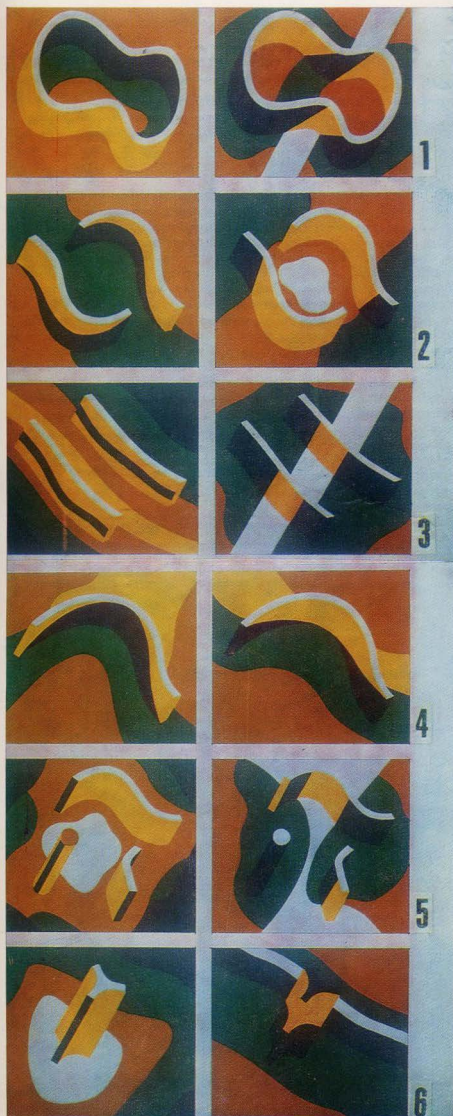
1

2

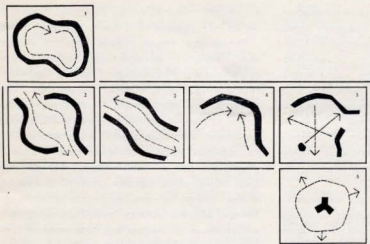
3

4

5







ме того, координируя масштабы огромного сооружения и относительно невысокой окружающей застройки, цвет выступает как средство достижения ансамблевой целостности.

Функция полихромии как существенного средства формирования городского ансамбля убедительно прослеживается в истории русского градостроительства. Известны случаи, когда композиционный строй ансамбля может несколько варьироваться в случае изменения или некоторого перемещения цветовых масс, что отражает процесс многолетнего формирования ансамбля. Бывает и так, что изменение полихромии ансамбля во времени по-разному подчеркивает композиционную идею сложившегося организма. Это говорит о возможностях неоднозначности цветового решения. Если Московский Кремль XVII в. — это яркая цветность Соборной площади и красно-белая вертикаль колокольни Ивана Великого в окружении побеленных кремлевских стен, то Московский Кремль наших дней — это ядро белых соборов с белой же колокольней в красной оправе кирпичных стен и башен. Центрическая планировочная композиция в обоих случаях активно подчеркивается цветом, хотя налицо различия в формировании колористической среды города вокруг Кремля.

Современную архитектуру характеризует новое понимание пространства, динамики, величины, взаимосвязи с окружающей средой. В соответствии с этими изменениями эволюционирует и архитектурная полихромия. Пространственность архитектурных структур делает полихромии более сложной, пространственно развитой, динамичной. Трансформируемые сооружения, раскрывающиеся на природу, позволяют взаимопроникать внутренним и внешним пространствам. Цветность интерьера и внешнего пространства образуют единую систему. С возникновением архитектурных объектов больших величин значительно расширяется масштабная шкала использования цвета. Наконец, архитектурная форма испытывает активное влияние окружающей среды, в том числе колористики природного окружения, которая в виде цветностей водного и воздушного бассейнов, масс

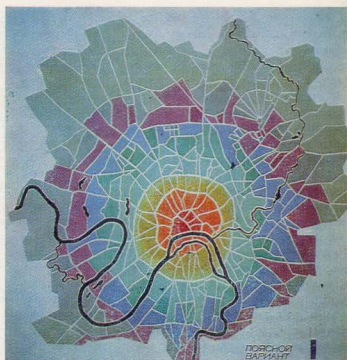
**Различное решение пространства с помощью активной полихромии в одной и той же объемно-пространственной структуре**

**Виды организации пространства:**

1 — замкнутое, 2 — перетекающее, 3 — направленное, 4 — одностороннее, 5 — сквозное, 6 — открытое

**Проект плановой окраски Москвы, выдвинутый Малиарством в 1929 г. [реконструкция автора]**

I — лососевый вариант; II — районный вариант; III — артериальный вариант



зелени пронизывает ее, скрепляет ее элементы и пытается их ассимилировать. Преобладающие цветности природного окружения служат объективной основой для развития архитектурной полихромии.

В современной архитектуре значительно расширяется диапазон использования колористических средств. Характер полихромии в конкретной ситуации зависит от конкретных функциональных и художественных требований. Характер полихромии определяется ее активностью, т. е. величиной контраста между ее элементами и степенью самостоятельности развития цветowych графов (очертаний цветowych пятен) от структуры формы, которая несет полихромиию. Взаимоотношения полихромии с первоначально взятой формой могут находиться в широком диапазоне значений от нюанса до контраста. Одни из этих взаимоотношений, например, близкие к нюансу, вызывают незначительный формообразующий эффект и используются поэтому для подчеркивания и выявления размера, массы, геометрического вида и структуры формы. Другие — близкие к контрасту, обладают заметным формообразующим действием и могут приводить первоначальную форму к значительным зрительным деформациям — в отличие от камуфляжа — в заданном направлении. В этом случае у зрителя возникает ощущение принципиально новой формы. Существенно, что использование активного формообразующего действия цвета открывает возможность управления зрительным ощущением формы одного и того же геометрического вида [1]. Это может быть с успехом реализовано, например, в области архитектуры массового жилья, которое отличается относительно скромным набором типов геометрических форм.

Возмем пространственно сложный современный ансамбль, образованный группой зданий большой этажности. Если видеть основную цель его цветowego решения в художественной коррекции границ формируемых им пространств, в создании атмосферы колористической гармоничности, в осуществлении ее взаимосвязей с окружающей средой, а не только в «работе» цвета в пределах отдельного фасада или даже объема здания, то станет ясным, что это возможно лишь с использованием формообразующего действия полихромии в широком смысле слова. Здесь речь идет не только о визуальной трансформации структуры, а о создании качественно полноценной архитектурной формы, представляющей собой результат взаимодействия сложных социально-функциональных процессов и идейно-эстетических требований. Безусловно, такая цель объективно предполагает введение полихромии, характеризующейся известной активностью. Вполне обоснована ситуация, когда фасады одних и тех же типов зданий будут разрабатываться цветом по-разному и может быть даже в противоречии с их структурой, исходя из общих композиционных замыслов жилой группы или даже жилого района в

целом. Такое понимание важной роли архитектурной полихромии как средства гуманизации среды мы видим в кварталах Юго-Западного жилого района Ленинграда (архитектор Е. Полторацкий). Это часто встречается сейчас в зарубежной практике, особенно во французской, например жилой район около площади Дефанс в Париже (архитектор Э. Айо, колорист Ф. Риети) или нефтехимические комплексы в Фоссиор-Мер и Пор-Жером (колористы Ж. Шиассе и М. Альбер-Ванель) [2].

В нашу эпоху цвет все более понимается как мощное средство в борьбе с безликостью, монотонностью и случайностью формирования городской среды. Архитекторы, дизайнеры и художники экспериментируют с цветом и изучают его влияние на город. Однако, занимаясь этим предметом, они оказываются перед реальностью малоучтенной и очерченной неясными границами. Поэтому более чем резонно ставить вопрос о влиянии цвета на городскую организацию.

В буржуазном обществе урбанистическая среда складывается из потребностей частных интересов, определяющих процесс ее формирования, без учета эстетических отношений. Общество потребления объективно создает агрессивную визуальную среду, в которую сознательно включаются принудительные образы, реклама запугивает полезную информацию. Индивидуализм приводит к тому, что улица из места общений превращается в захламленное пространство, куда все городские службы «выливают» свои проблемы, инженерные коммуникации перечеркивают визуальное поле техническим оборудованием. На всех стадиях этого процесса цвет неизменно усугубляет его. Городской организм хаотически насыщается разнородным цветowym материалом, который создает перенасыщенную колористической атмосферой. Наступает момент, когда цвет утрачивает свое звучание, наступает его инфляция. Это с очевидностью подтверждается, например, в японских городах и служит предупреждением против тотальной полихромии как другого, в отличие от цветовой монотонности неприемлемого человеком состояния городской среды, реальность наступления которой необходимо трезво оценивать.

В социалистическом обществе возможность развития городов естественно обуславливает и планомерную организацию цветовой среды города. Управляемая цветовой атмосфера способна значительно повысить качество городской среды. Но это может стать реальностью лишь в случае планомерного использования полихромии в масштабе всего города. Цветовая система города как принципиальная стратегическая схема развития его цветностей с учетом идеологических, историко-культурных и природно-климатических особенностей должна стать составной частью генерального плана города. История мировой архитектуры насчитывает всего лишь несколько попыток сознательной организации колори-

стической ткани крупных городов. Несколько из них содержит и отечественный опыт.

Впервые в нашей стране попытка создания цветовой организации города была предпринята Ассоциацией новых архитекторов в 1924 г. В «Открытом письме Моссовету» они предлагали осуществить свою идею создания цветовой среды Москвы с помощью «окраски зданий в масштабе всего города». Основной единицей цветовой структуры они считали улицу. Цвет должен был объединить фасады домов, формирующих улицы, а «не выделять отдельные ничего общего между собой не имеющие владения...». В результате реализации этого проекта Москва должна была существенно изменить свой облик «приблизив его к тому, который отличает социалистическое строительство от анархикапиталистического» [3]. В развитие своего предложения члены АСНОВА выполнили проект цветowego решения Мясницкой улицы (ныне ул. Кирова). Принципиально, что уже более полвека назад, по замыслу авторов проекта, архитектурная полихромия поднимается на качественно новый уровень. Стремясь организовать цветovou среду крупного города, она перерастает в колористику города.

Другая попытка относится к концу 20-х годов, когда в нашей стране развертывается грандиозное строительство, создается ряд строительных трестов, в том числе трест Малиястрой, призванный осуществлять работу в области цвета в архитектуре и градостроительстве. Плановая застройка городов открывает возможности планового развития их цветовой палитры.

В 1929 г. художник Л. Антонюкский от имени Малиястрои внес на рассмотрение Моссовета «Проект плановой окраски Москвы», содержащий обоснования основных положений и несколько предварительных вариантов [4]. С целью ориентации структуры цветовой схемы на градостроительные особенности города предполагалось, что «...общий красочный план Москвы должен быть согласован с окончательно разработанным и утвержденным планом большой Москвы».

Основные художественно-градостроительные принципы представленного плана формулировались следующим образом: «Каждая площадь должна рассматриваться как согласованный архитектурный ансамбль, имеющий определенный цвет...» «Каждая улица, проспект или бульвар представляется 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, стилиные ампириные обсерватории и т. п., окрашиваются индивидуально, соответственно стилю здания...» Существующая и проектируемая система наглядной агитации, в частности «плака-

Ты..., вывешиваемые госустройствами..., должны быть подчинены общему красочному плану Москвы.

С точки зрения санитарно-технических и функциональных требований, цвета отдельных зданий предполагалось таким образом связать между собой, чтобы помимо художественных требований были бы учтены также особенности воздействия цвета на организм, удобства движения и ориентации в городе.

Окраску здания намечалось производить стойкими красителями, а для финансирования работ предлагалось установление специального налога на наружную окраску с одновременным прекращением самостоятельной разрозненной перекраски домовладениями отдельных зданий.

Для разработки окончательного проекта плановой окраски города предлагались три принципиальных варианта: поисковой, районной и артериальной, которые рассматривались как отправные для разработки окончательного приемлемой редакции, учитывающей реальные московские условия. «Если я предлагаю окрашивать улицы одним цветом, — пояснял Л. Антокольский, — то дело 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...» [5]. В то же время автор плана обратил внимание на то, что «целые десятки улиц в Москве представляют собой бесстыдный разноразный архитектурных форм, и только посредством плановой окраски можно придать им живописный характер».

Для детальной проработки плана была образована комиссия из представителей различных организаций, в которую вошла АСНОВА. Ей было поручено выполнить пробную работу над экспериментальным цветовым решением отдельного участка Москвы. Чрезвычайно важно, что этой комиссии было поручено определить возможность осуществления планов окраски городов в пределах Московской области, а также проработка этого вопроса в общесоюзном масштабе и установление юридического законодательства на эти работы. По существу, речь шла о возможности создания цветовой среды городов всей страны!

К сожалению, работы по колористической отделке зданий, развернувшиеся в Москве в 1931 г., проводились по отдельным, не согласованным между собой проектам различных авторов. Низким было качество ремонтных работ. Все же это не может скомпенсировать самую идею плана, его воздействие на архитектурно-художественную общественность. Главное, что этот план убедил многих специалистов в необходимости работ по колоризации в масштабе огромного города. Наша сегодняшняя задача — использовать опыт этой работы, взять из нее все позитивное и развить, учитывая конкретные условия развития современных городов.

Как же подойти к решению проблемы цветовой среды города сегодня? Думается, во-первых, следует сформулировать концепцию оптимальной цветовой среды; во-вторых, выработать модель цветовой системы города как результат совмещения требований оптимальной цветовой среды и тенденций развития города; в-третьих, на основе цветовой системы города предложить методику проектирования колористической среды отдельных элементов городской структуры (общественный центр, жилой район, промышленный узел, зона отдыха и т. д.); в-четвертых, установить рабочие проектирование цветовой среды отдельных архитектурных комплексов с ориентацией на конкретные строительные материалы; в-пятых, реализовать в процессе строительства принятое колористическое решение.

Заметим, что качество созданной цветовой среды зависит от качества всех перечисленных выше частных проблем — теоретических, методических, практических. Так как качество конечного продукта есть произведение качества составляющих его элементов, ясно, что для достижения высокого качества цветовой среды города необходимо максимально высокое качество решения каждой из частных проблем.

Рассмотрим несколько основополагающих принципов оптимальной цветовой среды:

— комфортность цветовой среды обеспечивает оптимальные условия зрительного восприятия, в течение значительного времени поддерживает высокую работоспособность глаза, вызывает психофизиологические реакции организма, лежащие в основе устойчивых положительных эмоций;

— наследование цветовой средой основ колористики природного окружения объясняется тем, что человек, в силу эволюции своей психофизиологии, оценивает как наиболее оптимальные воздействия колористики, заложенной в природе;

— пространственность цветовой среды и ее динамика выражают характер взаимодействия ее элементов, претерпевающих постоянное изменение в пространстве и времени;

— богатство цветовой среды при ориентации на минимальное количество составляющих элементов и средств ее организации;

— автономность цветовой среды, проявляющаяся в реализации всех предыдущих принципов в любом по величине пространстве, как гарантия качества этой среды.

Названные выше основные принципы оптимальной цветовой среды применяются в контексте социально-пространственных процессов развития города. Так возникает цветровая система города, лежащая в основе сознательного и планомерного развития его цветовой среды.

Для выработки конкретных предложений по регулированию цветowego климата того или иного города необходим предварительный анализ, связанный с историко-географическими, социально-общественными,

национально-художественными тенденциями развития хроматических характеристик городской среды.

Показателен пример предварительного анализа цветовой среды Токио — крупнейшего города мира. Хаотичность его планировочной структуры усугубляется неупорядоченностью цветowego материала, что отмечают сами же японские специалисты. Анализ провел французский колорист Ж.-Ф. Ланкло по заказу Центра цветowego планирования Токио [6]. Он подразделил город на секторы с преобладанием современной, традиционной, смешанной и промышленной архитектуры. Затем каждый из них был исследован по методике, включающей три фазы: общий анализ цветовой палитры, определение составляющих его хроматических общностей и выработку алфавита цветов данного сектора как практического руководства для проектировщиков. Проведенный анализ позволил определить хроматические доминанты для каждого анализируемого сектора и установить затем главные тенденции изменения колористики города. Была проделана работа, необходимая для упорядочения визуальной среды Токио как в области концепций колористики ее градостроительной ткани, так и в области производства строительных и отделочных материалов и красителей.

В связи с требованиями к повышению качества городской среды, жизнью настоятельно выдвигается проблема планомерного создания колористической атмосферы городов. Эта проблема в полной мере является и проблемой нашей столицы. Изучая уроки прошлого, мы должны наметить пути ее решения, основываясь на объективных принципах цветовой среды и на перспективном развитии города. Целесообразно решать общую колористику Москвы на основе восьми планировочных зон. Концентрическое развитие цветности в пределах центральной зоны, обусловленное характером ее планировочной структуры может сочетаться с более свободным распределением хроматических элементов в периферийных зонах. При этом полихромия концентрируется в центрах периферийных зон, выходящих к городскому ядру. Развитая система общегородского центра, задуманная как достаточно активный носитель полихромии, сможет служить залогом единства колористического образа Москвы.

Цветовая гамма центральной планировочной зоны во многом будет исходить из полихромии исторической застройки, в которой главное место должна занять научно обоснованная и полностью восстановленная колористика ансамбля Московского Кремля. Эта зона может несколько снизить свою цветную активность к Садовому кольцу с тем, чтобы нагляднее выявить индивидуальность колористических решений его площадей, которые могут содержать в концентрированной форме основные тенденции полихромии периферийных планировочных зон. Являясь на три четверти автономными образованиями, они в праве раз-

## Функция цвета в городской застройке

вить индивидуальную колористическую тему в соответствии с историко-архитектурной и современной направленностью развития данной планировочной зоны. Наиболее характерная и активная полихромия может получить развитие в центрах зон периферийных. Абсолютизация цветовой автономии этих зон противоречила бы цельности цветовой среды города. Важное значение приобретает их взаимосвязь, мера развития их цветностей и их перетекание и взаимосвязь в системе общегородского центра.

Если принять высказанные предположения целенаправленного создания колористической среды Москвы, проясняются области приложения предварительного анализа, необходимого для перспективного развития полихромии отдельных зон, планировочных районов и даже жилых районов, т. е. для развития цветовой системы Москвы на нескольких структурных уровнях. Этот анализ должен включить определение традиций архитектурной полихромии исторически ценной застройки, климатические особенности отдельных зон, новые функции отдельных зон города и пр. Комплексная цветная карта города как результат предварительного анализа станет объективной основой развития колористической среды города.

Только подобная цветровая система города может явиться фундаментом, координирующим распределение цветностей в масштабе всего города. Лишь на ее основе может развернуться реконструкция хроматических особенностей исторического ядра и создание колористической среды новых районов. Цветовую систему города можно существенно дополнить системой искусственного освещения с целью управления цветовой средой города в вечернее время.

При значительном расширении индустриального строительства возрастает требование к цвету сооружений, одному из активных элементов архитектурно-художественной формы и выразительности. Функции цвета в архитектуре многообразны: это и цветовой комфорт, и «работа» цвета в сооружениях, и участие в формировании архитектурно-художественного образа, наконец, использование выразительных возможностей цвета в градостроительстве.

Большинство исследований, посвященных цвету, касаются вопросов расширения палитры отделочных и строительных материалов, технологии цветовой отделки и промышленных методов введения цвета в номенклатуру сборных строительных деталей. Общая же задача научно обоснованного использования отдельных цветов и цветовых сочетаний в композиции архитектурного ансамбля недостаточно разработана. Необходимо на базе закономерностей цветовой гармонии и теории архитектурной композиции установить взаимосвязи объемно-пространственного и колористического решения, целиком подчиненного эмоционально-художественным и функциональным задачам композиции районов массовой городской застройки. Ниже излагается метод колористического решения композиции зон массовой городской застройки.

Результаты проведенного автором анализа структуры цветовой гармонии согласуются с данными инженерной психологии, полученными при исследовании процессов восприятия, приема и обработки информации зрительными каналами связей. Во-первых, найденный в исследовании уровень цветовой информационной насыщенности гармонической цветовой композиции, определяемый ее качественным составом, находится между известными в инженерной психологии абсолютными порогоми чувствительности (раздражимости) и предельного насыщения зрительного канала связи. И во-вторых, предложенная модель структуры организации гармонии в цветовой композиции, определяемая количественным соотношением силы сигналов (насыщенности), системной располоски и повтора сигналов (собственно композиции), также совпадает с известными принципами организации информации для восприятия. Кроме того, задача построения метода колористического решения композиции застройки вынуждает провести сравнительный анализ исследованной структуры цветовой и объемно-пространственной композиций для выяснения функций цветовой гармонии в системе объемно-пространственной композиции. При этом следует рас-

сматривать элементы и качественно различные свойства цветовой и объемно-пространственной композиции как видеоинформацию, а колористическую гармонизацию и системы организации объемно-пространственной композиции как методы структурной организации этой видеоинформации. Очевидно, что сравнительный анализ этих категорий композиции должен выявлять сходство и различие в информативных первичных элементах и системах их организации для усвоения зрителем обоих видов композиций. Практически оба вида композиции существуют неразрывно связанными друг с другом в совершенных творениях зодчих, образуя гармоничную цвето-объемно-пространственную композицию. Если получаемая информация при восприятии этих композиций различна, то принципы ее организации для приема и усвоения строятся на глубокой взаимосвязи.

Качественное разнообразие цветовой информации реализуется количественными различиями цветовых параметров: цветовых тонов, насыщенности, светлоты.

Качественное разнообразие информации об элементах объемно-пространственной композиции и их свойствах поддается анализу значительно труднее, чем цветовой. Однако можно смело сказать, что это разнообразие возникает из-за различия величин и отношений линейных, угловых и других параметров элементов форм, дающих их качественно различные свойства: размеры, геометрическую характеристику, фактуры и т. д.

Соотношения параметров цветового тона, насыщенности, яркости, определяя качество цветového сигнала, участвуют в формировании эмоциональной реакции зрителя. Соотношение линейных, угловых и других параметров отдельной формы объемно-пространственной композиции участвует в формировании эмоциональной окраски восприятия этого элемента, делая его «легким», «тяжелым», «динамичным», «статичным» и т. д.

Методы организации цветовой информации и организации элементов объемно-пространственной композиции принципиально сходны, ибо зависят от закономерностей восприятия и обработки информации. Гармонизация цветовой композиции количественным подчинением насыщенности всех локальных пятен цветовой доминанте имеет аналог в объемно-пространственной. Подчинением меньших масс большим, доминирующим, может достигаться определенная цельность.

В объемно-пространственной композиции мощным средством организации элементов

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ефимов А. В. Использование моделирования в изучении формобразующего действия полихромии.— «Техническая эстетика», № 7, 1977.
2. Fillacier J., Albert-Vanel M. Mode d'analyse de mise en couleur d'une raffinerie. «Architecture mouvement continuité», Juin, 1973.
3. «Известия АСНОВА», № 1, 1926.
4. Проект плановой наружной окраски Москвы, предложенный Мавярством.— «Малярное дело», № 3, 1931.
5. Протокол совещания при Управлении строительного контроля по вопросу о плановой окраске Москвы 22 декабря 1929 г.— «Малярное дело», № 3, 1931.
6. J.-P. Lenclos. Les couleurs de la ville. «Revue des Ingenieurs des travaux publics de l'Etat», No. 44, Sept., 1977.

является ряд как метрический, так и ритмический. Те же ритмические закономерности диктуют выбор цветностей контрастной гармонической гаммы, отличающихся на равное количество порогов цветоразличения, образуя фактически ритмический ряд сигналов. Повтор, как принцип организации элементов в единое целое, характерен как в цветовой, так и в объемно-пространственной композиции, являясь фактически метрическим рядом.

В цветовой композиции пестрота, обусловленная большим количеством насыщенных элементов контрастной гаммы, является следствием избыточности цветовой информации, превышения порога насыщения ею. Обратная ситуация складывается в случае недостаточности цветовой информации, когда нюансное различие цветностей меньше порога различения при данной насыщенности, образуя монотонность, монохромность.

Аналогичен процесс вырождения цельной структуры объемно-пространственной композиции. При избытке различия в свойствах отдельных элементов ее, реализующего зрительную информацию, насыщенность ее превышает допустимый для восприятия предел. Композиция зрительно разваливается. Ярким примером таких композиций являются эклектичные архитектурные решения с большим количеством контрастно различных элементов. Обратная ситуация складывается при информационной недостаточности, когда слабые различия, или даже отсутствие различия в свойствах элементов композиции при жесткой системе их объединения, образуют «суюку» схему. Глаз, воспринимающий ее, испытывает информационный голод. Об этом великолепно сказал А. А. Веснин: «В сознании человека имеется два порога восприятия: нижний и верхний. И как бы задача ни решалась, важно, чтобы восприятие находилось всегда между этими двумя порогами. Нижний порог — это порог, определяющий минимум ритмических раздражений, которые вызывают самый факт динамического восприятия. Ниже этого порога находится то, что определяется монотонностью, однообразием. Верхний порог кончается там, где число раздражений становится слишком большим. Это уже та беспокойность, та пестрота, которая затрудняет восприятие и не дает глазу удовлетворения»<sup>\*</sup>.

В гармонической цветовой композиции доминанта, диктует колорит, определяет цветность оптической суммы всех локальных пятен композиции. Колорит доминанты вызывает ту или иную эмоциональную реакцию, участвующую в формировании эмоционально-художественного строя произведения. В объемно-пространственной композиции доминирующий элемент также вызывает реакцию, участвующую в формировании общего эмоционального строя, уча-

ствующего в создании художественного образа объемно-пространственной композиции.

Результаты сравнительного анализа позволяют утверждать, что механизмы воздействия на эмоции человека цветовой и объемно-пространственной композиции аналогичны по своей структуре. «...И ритм, и пропорции, — говорил А. А. Веснин, — подобно цвету, являются элементами, которые быстрейшим «телеграфным» путем воздействуют на человека. Это вещи, ощущаемые и ребенком, и дикарем. Это восходит к биологии человека, к нашей природе, наименее подчиненно разуму и поэтому является наиболее мощным средством в руках архитектора».

Проведенный анализ структур композиции позволяет сформулировать основные функции обоих видов композиции.

Качественное отличие элементов формы (за счет количественных соотношений линейных и угловых параметров, фактур, цвета) обеспечивает информационную насыщенность воспринимаемой композиции. Система объединения (сподчинение масс, колорит, ритм, метр, сближение масс и цветностей, разное, симметрия и введение ароматических и т. д.) разнообразных элементов в единое целое обеспечивают организацию этой информации для ее усвоения в процессе восприятия.

Основой восприятия и построения структуры цветовой гармонии и объемно-пространственной композиции является устойчивой для восприятия своей динамической информативности системы, приводящей к единству все элементы, динамика различий которых составляет информационное богатство композиции.

Поскольку все элементы объемно-пространственной композиции являются носителями каких-либо цветностей, ее построение фактически является построением цветнообъемно-пространственной композиции.

В силу установленной выше общности основных принципов построения обоих видов композиции задача, которая всегда стоит перед архитектором, сводится к поддержанию и развитию объемно-пространственной композиции средствами цвета, что и составляет суть предлагаемого метода колористического решения градостроительной задачи.

Совершенно справедливо А. Иконников и Г. Степанов считают, что «...Приемы цветового решения, основанные на принципе единства структуры и цвета сооружения, направлены на выявление тонкости и масштабности архитектурной формы. Сподчинение цвета и формы является залогом усиления эмоционального воздействия архитектуры»<sup>\*</sup>.

Выразительные возможности цвета могут реализовываться в двух направлениях.

Первое предполагает использование от-

дельных цветов в качестве свойств элементов формы. В этой функции цвет может активнее выделить «слабый», нейтрализованный чрезмерно активный элемент композиции, может заставить элементы «раствориться» в цветной форме и т. д. Однако формообразующие и тектонические свойства отдельных цветов еще мало изучены.

Второе направление предполагает использование эмоционального воздействия гармоничных сочетаний, сообщающих цветовую гармоничность объемно-пространственной композиции, построение которой составляет цель предлагаемого метода. Метод основан, прежде всего на принципе обработки сознанием поступающей зрительной информации, всегда выделяющей в ее потоке образы и «фон».

«Один из основных направлений психологии формы является именно исследование противопоставления образа формы и фона. Образ определяется полностью только в сопоставлении с фоном, так как организация образа (формы) обнаруживается благодаря неорганизованности фона». «...Воспринимать — значит отбирать»<sup>\*</sup>. Это позволяет выделить в общей структуре композиции сподчиненные характерные узлы, являющиеся, в свою очередь, законченными композициями, в которых этот процесс может быть продолжен расчленением сложного комплекса на композиционные узлы вплоть до единичной детали.

Предлагаемый масштабный метод реализуется в процессе восприятия композиции человеком при любом графике его движения.

Восприятие композиции городской застройки и ее оценка могут проходить в различных условиях и с различными точками зрения. Можно выделить три основных случая восприятия застройки, отвечающие реальному графику движения зрителя и различным масштабам восприятия.

Первый — когда вся композиция застройки входит в угол видимости и воспринимается вместе с природным окружением — фоном. Точка зрения в таких случаях достаточно удалена (для микрорайона 500—1500 м) и обеспечивает восприятие всей композиции застройки, включая и фон, и естественную среду, которые становятся ее неотъемлемым элементом. Главным в этой композиции «образом» или «центром» является застройка либо структура ее объемно-пространственных связей (для микрорайона точка зрения от 500 до 1500 м).

Второй — когда отдельные сооружения воспринимаются в основном на фоне застройки. Точка зрения соответствует средним дистанциям (от 200 до 500 м). Основным «композиционным центром» должно становиться отдельное здание, ансамбль или вообще любой элемент, в зависимости от «интереса» зрителя и желания проектировщика организовать этот «интерес».

<sup>\*</sup> Ильин А. В. Веснины. Издательство Академии наук СССР. М., 1960, с. 162.

<sup>\*</sup> Иконников А., Степанов Г. Основы архитектурной композиции. Искусство, М., 1971, с. 125—126.

<sup>\*</sup> Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. Мир, М., с. 134 и 151.

Третий — когда отдельная деталь воспринимается на фоне здания. Точка зрения минимально (до 200 м) отдалена от объекта восприятия. Главным образом, очевидно, является эта деталь.

Выделенные этапы наиболее характерных соотношений композиционного инварианта «образ» — «фон» описывают практически непрерывно акт восприятия композиции при любом графике движения. Очевидно, что все факторы, участвующие в формировании цветовой картины цвето-объемно-пространственной композиции застройки, могут быть подразделены на две группы: объективные, заданные, со стабильным периодом изменения, которые не зависят от проектировщика (факторы природных условий) и переменные, изменение которых зависит от проектировщика, т. е. искомые.

Решение колористической задачи должно начинаться подбором цветностей застройки, т. е. «композиционного центра» первого этапа, гармоничных к усредненным цветностям природного окружения, т. е. «фона». Эти усредненные цветности отражают наиболее характерные цветовые параметры климатических особенностей освещения и цветностей природного окружения. Найденные цветности «образ», «композиционного центра» первого этапа на втором этапе станут для проектировщика заданными цветностями «фона». Найденные на втором этапе искомые цветности «образ» — «композиционного центра» станут на третьем заданными цветностями «фона». Остается найти цветность «образ» — «композиционного центра» третьего этапа, т. е. цветность архитектурной детали, гармоничную к заданной предыдущим этапам цветности «фона», т. е. отдельного сооружения. Подбор искомых цветностей со всеми их характеристиками ведется в соответствии с исследованными автором принципами построения цветовой гармонии и от общего к частному, что обеспечивает целостность и единство с природным окружением и помогает избежать случайности, хаотичности и неоправданных диссонансов.

Детализируя колористическое решение на основе предложенного метода, проектировщик может выбирать те цветности широкой палитры цветовой гармонии, которые удовлетворяют идейно-художественным, функциональным, планировочным, объемно-пространственным факторам, участвующим в формировании архитектурного образа застройки. При этом он имеет возможность проявить и свои индивидуальные склонности, используя неисчерпаемые колористические вариации. Меняя насыщенности и светлоты даже при постоянном цветовом тоне найденной цветности композиционного центра любого этапа, можно еще больше расширить колористическую палитру.

Позднее колористическое решение по схеме от общего к частному композиции застройки должно учитывать наиболее принципиальные графики движения пешеходов, непрерывно обеспечивая компози-

цию цветовой гармоничностью с любой точки восприятия.

Необходимо говорить одно важное условие колористического решения на первом этапе. Спектральный состав природного освещения принципиальнейшим образом влияет на восприятие любых цветностей на расстоянии, обеспечивающих максимальный обзор застройки. Мера этого влияния была исследована автором. Освещенные солнцем плоскости контрастных цветностей выглядят с больших расстояний нюансами. Эти же контрастные цветности, ориентированные против солнца, испытывают такое мощное влияние воздушной перспективы, что разница их цветового тона резко уменьшается при восприятии с этих же расстояний, превращая всю воспринимаемую цветовую композицию из контрастной в нюансную. При этом нюансами становятся все цветности: как застройки, так и природного окружения. Разброс значений цветового тона в зависимости от времени года и суток очень небольшой. Однако это явление активно лишь на больших расстояниях, т. е. на первом этапе восприятия.

Решение чисто колористической части задачи должно производиться от общего к частному, от цельного колористического замысла к цветовой обработке каждой детали. Тогда любая часть общего, воспринимаемая при любой схеме движения и с любой точки, будет представлять собой совершенную цвето-объемно-пространственную композицию, где цвет не фрагментарно украшение, а средство выявления общего идейно-художественного замысла.

Однако для достижения исчерпывающей культуры применения цвета в композиции недостаточно использование чисто колористической стороны предлагаемого метода. Реализация метода на всех трех этапах при разработке проекта, проекта детальной планировки и рабочего проекта должна проводиться с учетом функциональных, планировочных, объемно-пространственных факторов, участвующих в формировании композиции застройки. Установление взаимосвязи указанных факторов с колористическими принципами практически является введением в практику проектирования колористического зонирования, предполагающего создание цветных бассейнов определенной цветовой направленности.

Предлагаемый метод колористического зонирования был практически применен в разработке цветового решения ПОП микрорайона № 3 в г. Кривой Рог (1972), микрорайона № 615 Салтовского жилого массива г. Харькова (1973 г.) и поселка Ургал Байкало-Амурской магистрали. Взаимосвязь колористических, функциональных, планировочных, объемно-пространственных факторов привели, например, в Кривом Роге к формированию трех основных колористических зон в микрорайоне.

Первая колористическая зона, образующая цветовую среду на границе микрорайона с другими микрорайонами и со

скоростными трассами, построена на контрастной гармоничной палитре из четырех цветностей, гармоничной со средой, отличной по цветовому тону на равный шаг (в порогах цветоразличения) с тепловыми доминирующими (красными и желтыми). Эти доминанты реализовывались насыщенными акцентами экранов лоджий и балконов, люксовыми подъездами. Основой силуэта застройки были белые плоскости панелей жилых домов, образующие первый план со стороны трасс. Блекло-изумрудными панелями решались объемы, заглубленные от первого плана, но включенные в граничную зону.

Вторая колористическая зона, включающая в себя зону отдыха, спортивное ядро и детские учреждения, окруженная жилыми группами, построена на той же контрастной гармоничной палитре. Однако доминируют в этой зоне уже холодные цветности, помогающие выразить идеи пространства, раскрывающегося внутрь микрорайона. Светло-изумрудные, блекло-голубые и белые плоскости объемов, ограничивающих и несколько зажимающих пространство зоны, иллюзорно расширяют его.

Третий тип колористических зон был включен в решение «интерьеров» жилых групп. Он также построен на контрастной палитре из тех же четырех основных цветовых тонов, однако доминирует в ней те, которые образуют максимально комфортный цветовой климат: светло-изумрудно-зеленые, светло-желтые и белые. При этом в цветовой обработке всех плоскостей объема здания не допускается различий цвет стен. Только детали подъездов, экраны ограждений, ступенки могут иметь различные цветности по-разному ориентированных элементов.

При переходе пешехода от транспортных магистралей до своей жилой группы через все три колористические зоны последовательно реализуются все три этапа восприятия, соответствующими трем этапам цветового решения. При любой организации движения пешехода восприятие взаимосвязи пространства поддерживается постоянно цветными тонами контрастной гармоничной палитры и чередованием в ней доминант при переходе от одного этапа восприятия к другому. Раскрытие рельефа позволяет при восприятии всего микрорайона активно выявлять все три типа колористических зон, участвующих в образовании единой, целостной цвето-объемно-пространственной композиции, способствующих выделению планов, структуры планировки и обогащению силуэта застройки.

Целесообразно при этом ввести в использование предложенного метода рекомендацию Г. Лашук по вертикальному цветовому зонированию. Применение предложенного метода, по мнению автора, должно создать возможность обоснованного колористического решения композиции массовой городской застройки с учетом различных факторов, участвующих в формировании композиции.

## Оптимальность цветового решения в архитектуре

Архитектор, принимая цветное решение, пытается предопределить реакцию зрителя, в определенной мере программирует ее. Прогноз цветового воздействия делается на основании комплексного исследования проблемы, построения обобщенной концепции системы «цветовая среда» для данной конкретной ситуации. Системный характер представлений о взаимодействии человека и цветовых составляющих окружающей среды, объекта и субъекта, позволяет построить гипотетическую модель воздействия цвета на человека и выявить ее иерархическую сущность.

На первом этапе построения проектной модели цветового климата определяется характер и глубина прогностического поиска, производится сбор исходных данных об архитектурных предпосылках и возможностях использования цвета для решения данной архитектурной задачи. На втором этапе оценивается выбор тех вариантов цветового решения, которые наиболее полно отвечают сумме архитектурно-пространственных представлений и психофизиологических требований. Затем отдельные элементы цветовой схемы согласуются между собой с учетом композиционных закономерностей и принятым типом цветовой гармонии, что позволяет построить окончательную модель цветового климата в виде словесной, математической модели или колерной карты проекта.

Для интерьера промздания, школы или кинотеатра принимается своя совокупность показателей из группы архитектурно-пространственных или психофизиологических требований. Они не совпадают, и это несовпадение идет, прежде всего, вследствие подожности и изменчивости суммы психофизиологических требований. В каждом частном случае приходится распределять психологические требования в иерархической последовательности по степени значимости. Так, наиболее значимым из группы требований, определяющих оптимальность цветового решения школьного интерьера, является ует цветового предпочтения. Эта особенность цветоощущения перестает быть определяющей при создании цветового климата высшего учебного заведения, но полностью пренебрегать этим требованием нельзя.

Выбор признака в качестве определяющего критерия требует тщательного сбора данных и их детальной конкретизации. Сравнительный анализ цветового предпочтения у детей школьного возраста и студентов показывает значительное качественное различие. Если для школьников цве-

товое предпочтение проявляется в том, что они называют в качестве излюбленных отдельные цвета, что цветовые предпочтения меняются с возрастом и чем старше становятся дети, тем чаще в качестве излюбленных они называют более сложные и холодные оттенки цветов, то для студентов цветовое предпочтение проявляется не столько в выборе отдельных цветов, сколько в определении цветовых сочетаний. Это может сказаться на характере цветовой гармонии при проектировании цветового климата вузовских интерьеров и при оценке целесообразности цветового решения.

Сравнение двух пражских микрорайонов «Инвалидовна» и «Страгов» дает нам пример того, как комплексный анализ конкретной ситуации потребовал создания резко отличных по характеру цветовых схем и определил их оптимальность в каждом конкретном случае.

Микрорайон «Инвалидовна» создавался в старой части города со сложившимся характером застройки, в промышленном районе. Расположен на узкой полосе у основания холма между интенсивно загруженной транспортной магистралью и склоном холма.

Микрорайон «Страгов» создавался на незастроенной, впервые осваиваемой территории. Представляет собой жилой студенческий городок, работающий летом как огромный гостиничный комплекс у стадиона. Расположен на вершине холма, воспринимается с дальних точек.

Рельеф и сложившиеся транспортные связи определили разницу в характере восприятия микрорайонов. Необходимо было создать условия для восприятия микрорайона «Страгов» с удаленных видовых точек. В «Инвалидовне» же решающим становилось «интерьерное» пространство микрорайона, поскольку извне, по мере приближения, микрорайон не воспринимается.

Различен демографический состав населения, проживающего в сравниваемых микрорайонах. Жизненный уклад студентов Страговского микрорайона резко отличен от уклада большинства проживающих в микрорайоне «Инвалидовна» семей с детьми. Отсюда разные системы обслуживания, различное представление о модуле человеческого комфорта. Перечисленные выше особенности привели к созданию различных по характеру структурных образований и продиктовали применение принципиально отличных друг от друга цветовых схем.

Микрорайон «Инвалидовна». Очень мягкая, нюансная разработка цветовой темы. Широкое использование пластических и

цветовых качеств бетона и керамики, привлечение открытого чистого цвета лишь для небольших рекламных щитов в камерном решенном торговом-общественном центре, для игровой скульптуры на детских площадках. Цветовой акцент вынесен за пределы микрорайона и перенесен на школу. Школьный городок, расположенный на границе микрорайона и зеленого массива, решен в предельно остром цветовом контрасте синего, желтого и белого цветов.

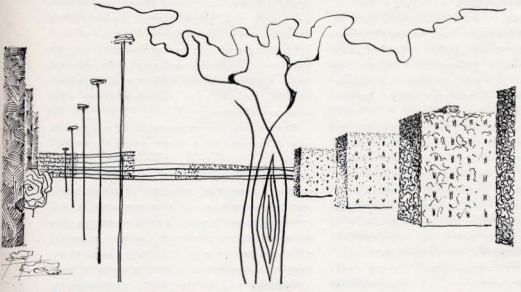
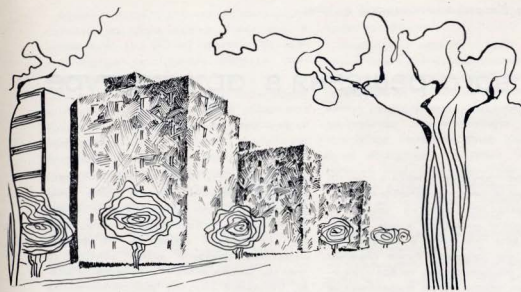
Микрорайон «Страгов». Для этого микрорайона была предложена предельно острая цветовая композиция с использованием красного, синего и зеленого цветов. Этот декоративный прием, основанный на цветовых контрастах, помог сделать жилой комплекс студенческого городка неотъемлемой частью спортивного комплекса. Цвет используется для выявления объемно-пространственной структуры и выделения центра пространственной композиции.

На приведенных выше примерах мы пытались показать, что оптимальность проектной модели цветового климата и интерьера и градостроительного ансамбля определяется тем, насколько полно эта модель учитывает всю совокупность требований на каждом этапе проектирования.

Рассмотрение осуществленного в натуре цветового решения выдвигает на первый план анализ композиционных закономерностей, эстетические характеристики изучаемого объекта.

Оценка рассмотренного выше микрорайона «Страгов» не с точки зрения проектировщика, создателя эстетических ценностей, а с точки зрения потребителя созданного цветового климата дает нам следующую картину. Осуществленная в натуре цветовая схема воспринимается как одна из характеристик объекта и оценивается положительно, поскольку она выявляет и подчеркивает закономерности пространственной организации микрорайона, учитывает точки восприятия в процессе движения, создает эффект новизны. Если с этой точки зрения проанализировать цветовую схему, то можно увидеть, что к основной транспортной и пешеходной магистрали, проходящей по территории микрорайона, вынесены наименее активные в цветовой триаде «красный — синий — зеленый» цвета — синий и зеленый. Пространственно и психологически активный цвет (красный) выделяет группы домов, воспринимающихся издали на подходе к микрорайону, и отдельные объекты общественного центра.

Интересно учтена и усилена с помощью



цвета смена видовых точек в процессе пешеходного движения. Первая видовая точка открывает группу общежитий, окрашенных в зеленый цвет. Выход на следующую точку отмечен появлением синего цвета, еще один переход выводит к большому и открытому пространству в центре микрорайона, в цветовой характеристике которого использована уже вся триада. По мере дальнейшего движения из поля зрения исчезает красный цвет, затем зеленый, и опять мы оказываемся в камерном пространстве, ограниченном окрашенными в один синий цвет зданиями. Цвет использован экономно, одновременно в поле зрения все составляющие цветовой триады попадают лишь в наиболее важных в пространственном отношении точках.

Среднеазиатская архитектура дает нам еще одну возможность убедиться в том, что наше отношение к цветовым характеристикам объекта оказывается не однозначным, складывается из частных оценок и зависит от многообразия функций, которые выполняет цвет. Архитектурные ансамбли и интерьеры дают нам пример того, как точно и экономно могут использоваться цветовые эффекты для решения архитектурных задач и как широк круг вопросов, решаемых цветом. Среди них и использование цвета для установления масштабных связей, и выбор оптимальных цветовых групп для характеристики объекта при восприятии с ближних и удаленных видовых точек, и выделение цветом композиционно важных узлов, причем интуиция древних мастеров находит блестящее подтверждение в современной психологии и физиологической оптике. Так, экспериментальное изучение изменения цветов на расстоянии показало, что с увеличением расстояния синий цвет изменяется меньше, чем все остальные цвета спектра,

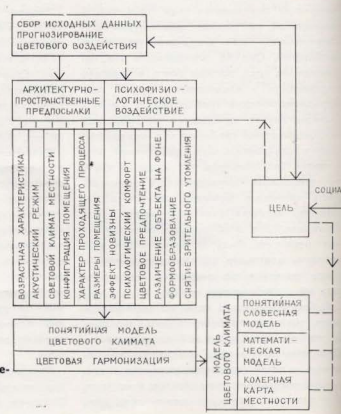
Микрорайон «Страгов» в Праге [точка восприятия 1]

Микрорайон «Страгов» в Праге [точка восприятия 2]

Микрорайон «Страгов» в Праге [точка восприятия 3]

1 — зеленый; 2 — синий; 3 — красный

Выработка модели цветового климата в архитектуре





поэтому выбор синего цвета для куполов, венцов минаретов, наиболее крупных элементов настенного орнамента, т. е. наиболее значимых с композиционной точки зрения узлов, предельно точно акцентирует внимание уже с самых удаленных точек.

Выбор темно-синих и голубых цветов для орнаментирования облицованных светло-желтыми плитками плоскостей — еще один пример направленной организации внимания. Применение на фасадных плоскостях группы синих и желтых цветов дает очень интересный оптический эффект. Эти полярные цвета в силу одновременного контраста для близко стоящего наблюдателя усиливают друг друга. По мере удаления от цветной поверхности у наблюдателя начинает возникать ощущение ахроматического цвета в силу закона оптического смешения цветов. Благодаря тому, что изменена насыщенность синего цвета и наиболее крупная сетка орнамента выполнена из самых темных по тону керамических плиток, этот узор продолжает читаться с того расстояния, когда светло-голубой и желтые цвета уже нейтрализовали друг друга.

Поскольку синий цвет должен был нейтрализовать с некоторого критического расстояния не только группу желтых керамических плиток, но и большие плоскости желтовато-охристого кирпича, площадь, занятая синими керамическими плитками, значительно больше площади всех остальных цветов.

В отличие от синих, группа желтых цветов занимает на фасадах небольшую площадь и отличается не светлотой, а богатством цветовых тонов. Трудно сказать, был ли известен этот эффект древним, но современная физиологическая оптика утверждает, что максимальное различие цветового тона наблюдается в желтой части спектра в то время, как максимальное различие насыщенности характерно для синей части спектра. Фактом является, что в зоне, легко доступной человеческому наблюдению (в интерьере, на порталных плоскостях вблизи входного проема), среднеазиатские мастера дают очень широкую растяжку теплых цветов, тонкое многообразие оттенков. В мавзолее Туглу-Текин входная порталная плоскость покрыта резной мозаикой с включением большого количества плиток цвета неопалитанской желтой охры, кадмия и сложных оттенков, полученных с примесью умбры, английской красной и т. д.

Очень точно учтено увеличение расстояния на восприятие цветов. В зоне, расположенной на уровне глаз, оттенки смячлены, усложнены, применены полутона (мавзолей комплекса Шахи-Зинда, мечеть Биби-ханым). Чем дальше от наблюдателя расположена украшаемая плоскость, тем ярче и насыщеннее, резче и определеннее по своей характеристике становится цвет. И опять наша оценка оптимальности цветового решения зависит от того, насколько точно и полно учитываются архитектурные особенности объекта или ансамбля.

## Теоретические предпосылки формирования цветовой среды жилых комплексов

Архитектурное проектирование впервые ставляется с целенаправленным формированием цветовой среды крупных жилых комплексов. Здесь чувствуется еще недостаток опыта в мировой и отечественной практике, на который можно было бы опираться. Такого рода задачи чрезвычайно ответственны, так как цветовая организация жилых районов формирует образ города и способна значительно улучшить качество городской застройки. Поэтому становится актуальным определение теоретических предпосылок решения этой задачи, теоретическое обобщение ее различных аспектов.

В связи с проектированием жилых комплексов в г. Горьком и Магдебурге, осуществляемым в рамках межправительственного соглашения между СССР и ГДР по совместной программе, возникает конкретная задача формирования колористики этих комплексов, являющейся важным композиционным элементом создаваемой жилой среды. Приступая к решению этой задачи, важно сформулировать теоретические основы создания их цветовой среды и наметить методику ее реализации.

В чем заключается задача цветовой организации при проектировании жилых комплексов? Сложность здесь в том, чтобы совместить в одной целостной композиции различные аспекты проявлений цвета. В связи с этим целесообразно выделить основные факторы, оказывающие влияние на формирование цветовой среды.

1. **Климат и освещение.** При определении цветовой гаммы целесообразно исходить прежде всего из климатических условий, а именно из того, что для районов с более холодным климатом предпочтительнее использовать теплую цветовую гамму, а для южных — холодные оттенки, что связано с психофизиологическим воздействием цвета на человека.

При определении цветовой гаммы существенны также характер освещения в данной местности и распределение света и тени на элементах объемно-пространственной структуры комплекса.

2. **Существующая цветовая среда.** Одним из наиболее значительных факторов, влияющих на формирование цветовой среды жилых комплексов, является цветовая гамма окружающей среды. Здесь есть два основных аспекта — цветовая гамма естественной среды и цветовая гамма преобладающей застройки, в том числе и памятников архитектуры.

3. **Культурно-исторические традиции.** К ним относятся культурно-исторические традиции использования цвета в данной местности или регионе.

4. **Принципиальное объемно-планировочное решение.** Общее решение оказывает влияние на формирование цветовой среды по многим аспектам. Целесообразно различать следующие самостоятельные факторы: а) объемно-пространственная структура комплекса; б) функциональная зонирование (общественные центры, обслуживание, учебные здания, спорт, детские игровые площадки и т. д.); в) основные пути движения и точки восприятия объектов комплекса.

5. **Системы малых форм.** К ним относятся различные элементы оборудования и различные функциональные элементы среды.

Некоторые из этих факторов требуют для их учета самостоятельного предпроектного анализа, который может быть выделен как первый этап при формировании цветовой среды комплекса. Второй этап — собственно формирование цветовой среды. Каждый из этих этапов включает в себя отдельные процедуры, образующие последовательности. В целях наглядности последовательности предпроектного анализа и формирования цветовой среды комплекса в целом представим на схеме. Некоторые из выделенных процедур требуют специального пояснения с учетом существующего опыта.

Предварительный анализ природной цветовой среды региона, в котором расположен проектируемый комплекс, включает фиксацию основных цветowych составляющих природного цветопейзажа. Основными

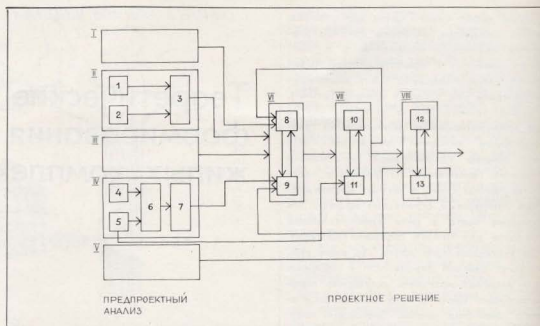
## Основные этапы формирования цветовой среды жилого комплекса

### Предпроектный анализ

I — климат и освещение; II — существующая цветовая среда; 1 — предварительный анализ природной цветовой среды (цветовая палитра местности: земля, зелень, небо); 2 — предварительный анализ архитектурной ткани города (цветовая палитра массовой застройки и памятников архитектуры); 3 — результат предварительных анализов — цветовая карта города; III — исследование культурно-исторических традиций; IV — принципиальное объемно-планировочное решение комплекса; 4 — объемно-пространственная структура комплекса; 5 — функциональное зонирование; 6 — определение основных путей движения и точек восприятия объектов комплекса; 7 — определение основных визуальных картин; V — малые архитектурные формы

### Проектное решение

VI — I-й уровень решения; 8 — возможности развития цветовой среды (исходя из предварительных анализов); 9 — выбор цветовой гаммы; VII — 2-й уровень решения; 10 — цветовое решение отдельных объемов, их фрагментов и архитектуры земли; 11 — взаимосвязь цветовой гаммы наружного пространства комплекса и его интерьеров; VIII — 3-й уровень решения; 12 — цветовое решение малых форм, 13 — цветовое решение архитектурных деталей



цетоносителями являются: земля, зелень, небо. Водные поверхности специально не учитываются, так как они с той или другой степенью достоверности (в зависимости от погоды) передают основные цвета. Практически природные цвета можно зафиксировать с помощью атласа цветов, сопоставляя на месте цвета земли и зелени с образцами цветов\*. В измерении цвета неба существует, разумеется, известная условность, так как его невозможно непосредственно сопоставить с материальным образцом, и цвет неба принимается исходя из его взаимосвязи с цветами земли и зелени, а затем фиксируется.

Изменение естественного освещения придает известную динамику цветопейзажу. Чтобы ее выявить, необходимо произвести замеры составляющих цветопейзажа в различных условиях освещения (например рассеянный свет, солнце), по возможности, в различное время суток и сезона. Доминирующие составляющие цветопейзажа целесообразно выявить для условий освещения, преобладающего в данной местности. Анализ цветов местности с целью большей наглядности представляется на цветовом круге.

Параллельно необходимо выявить традиционные цвета и цветовые сочетания, используемые в данном городе или регионе, в народном жилище, в прикладном искусстве и т. д. (разумеется, если традиции существуют). Результаты этих анализов также целесообразно фиксировать на цветовом круге, так как их сопоставление дает богатую пищу для размышлений относительно перспектив развития особенностей цветовой среды. Основным результатом анализов является цветовая карта города,

которая объективно представляет сложившуюся цветовую ситуацию.

Второй этап — собственно процесс проектирования, развивает объективную цветовую атмосферу, зафиксированную на карте. Выбор колористики проектируемого жилого комплекса осуществляется в контексте цветовой среды города как реальный элемент ее развития.

В цветовой организации комплекса необходимо различать несколько основных уровней, которые определяют и последовательность решения: уровень цветовой организации объемно-пространственной структуры комплекса в целом, уровень цветовой организации отдельных объектов, их основных элементов и интерьеров, уровень цветовой организации архитектурных деталей и малых форм.

Нахождение полихромии первого уровня, т. е. принципиальный выбор цветовой гаммы и характер их распределения в пространстве (цветовые графы), является первым этапом проектирования цветовой среды района. Он устанавливает выбор цветов, исходя из предварительных анализов и цветовой карты, а также выбор графов, исходя из объемно-пространственной структуры комплекса, направлений основных маршрутов и точек восприятия, ориентации комплекса и его расположения в ткани города. Думается, выбор цветов и цветowych графов не следует ограничивать единственным решением. Необходимы варианты, учитывающие перспективу развития цветовой среды комплекса в контексте развивающейся цветовой среды города.

Два параллельных этапа цветового решения — выбор цветowych рядов и цветowych графов желательно проводить раздельно. Цветовые графы при крупноплановом решении — расположение масс цвета на фасадах зданий, кровлях, мощениях, подпорных стенах, лестницах и пандусах — целесообразно найти вначале в ахроматическом

варианте на макете или графических изображении, ориентируясь лишь в принципе (контрастность, нюансность и т. д.) на избранный цветовой ряд.

Последующие этапы проектирования включают разработку фрагментов и деталей цветовой среды комплекса образующих систему визуальных коммуникаций на базе избранного крупнопланового решения. Направленность цветовой гаммы, используемой в работе художников-монументалистов, архитекторов, специализирующихся в области ландшафтной архитектуры, светотехников также определяется основным колористическим замыслом, заложенным в крупноплановом цветовом решении комплекса.

Попытаемся теперь указать те принципиально возможные композиционные средства, которые могут эффективно использоваться при формировании цветовой среды жилых комплексов. Для колористической взаимосвязи комплекса с природой и городской средой необходимы элементы общности. Прежде всего — развитие в некоторых фрагментах комплекса цветowych элементов окружающей среды и ее общего колорита. Это не значит, конечно, что цветовое решение должно полностью подчиняться цветовой гамме природного окружения. Возможны активные контрасты с природной средой. Но и в этих случаях необходимы цветовые переходы — включения оттенков природы в цветовую композицию комплекса — либо локальные переходные зоны.

Как может быть связано развитие цветовой темы с объемно-пространственной структурой комплекса? Цвет обладает значительным формообразующим действием, он может быть использован в широком диапазоне, обусловленном объемно-пространственной структурой комплекса. Однако, все же, насколько самостоятельным может быть цветовое решение по отноше-

\* Большой и малый атласы цветов ВНИИ метрологии им. Менделеева насчитывают соответственно 1000 и 450 образцов цвета.

## Цвет в массовой жилой застройке Москвы

нию к его объемно-пространственной структуре? Здесь, видимо, многое зависит от характера создаваемого пространства, от самих объемов, от их геометрии и конструкции. Если объем здания сложен, то его цветное решение должно, по-видимому, скорее всего создавать своеобразную цветовую «подкладку» для активных светотеневых контрастов. Если же объем здания формируется большим плоскостями, не имеющими активных членений, возможны приемы относительно свободного использования цвета.

В цветовой организации жилых комплексов существенны также цветовые связи объемов зданий с элементами нижнего яруса, которые человек воспринимает в непосредственной близости и которые открываются с верхних этажей. Поэтому в нижнем ярусе может вводиться особый цветовой масштаб за счет активных цветных элементов.

Особым аспектом формирования цветовой среды жилых комплексов является также построение системы визуальных коммуникаций на основе информационных свойств цвета. Цветовая организация взаимосвязана с организацией комплекса прежде всего — как своеобразной системой ориентиров. Цветовое решение должно способствовать формированию представлений о значимости элементов городской среды, помогать раскрытию основных направлений движения людей в комплексе, быстрому узнаванию функций зданий, частей интерьера и отдельных предметов. Эти функции цвета могут достигаться формированием четкой информационной системы на разных пространственных уровнях. На уровне общего цветового решения комплекса, на уровне решения отдельных частей зданий, а также с помощью активного цветового решения малых форм на основе введения цветового кода для обозначения элементов городской среды с разными функциями.

Естественно, что помимо необходимости учета всех этих частных аспектов организации цветовой среды комплексов самостоятельной и, наверное, главной задачей остается задача формирования их образа в целом. Здесь уже все зависит от художественного уровня самих архитекторов, от их творческой интуиции.

Думается, что реализация высказанных теоретических и методических предположений по формированию цветовой среды, которую предполагается осуществить в жилом комплексе в г. Горьком, станет своеобразной проверкой этих предположений и позволит в дальнейшем совершенствовать этот актуальный аспект формирования среды города, что становится реальным делом и будет способствовать эстетическому совершенствованию облика наших городов.

В МНИИТЭПе изучена практика применения цвета как важнейшего элемента архитектурной композиции в Москве, в прибалтийских и некоторых других городах, а также и зарубежом. В статье характеризуются цветовые решения ряда районов массовой жилой застройки и отдельных зданий, приемы цветовой отделки, даются рекомендации по дальнейшему развитию этого процесса, а также затрагиваются некоторые методические вопросы использования цвета в архитектуре.

Обобщая опыт отделки фасадов жилых районов за последние годы, следует отметить, по крайней мере, два общих положения. Во-первых, положительный факт применения цвета в широком масштабе, использование значительной палитры цветов, новых отделочных материалов — крупногабаритной плитки, покраски кремнийорганической краской, что способствует в заметной мере преодолению главного недостатка предыдущего периода — монотонности застройки. Во-вторых, общий недостаток, касающийся почти всех микрорайонов, хотя и в разной степени, — это слабая обработка цветовой композиции микрорайонов в целом, отсутствие ясно воспринимаемых замыслов по использованию цвета фасадов, еще неполное преодоление цветозабои в архитектуре, преобладание бело-серого цвета по отношению к другим цветам по размерам занимаемой поверхности фасадов жилых зданий. В качестве положительных примеров из отечественной практики строительства можно привести московские микрорайоны Бибирево, Тропарево и Ясенево.

В застройке нового микрорайона Бибирево (руководитель мастерской И. Ловейко) на севере столицы применены наряду с домами старых московских серий дома новых серий большой этажности и протяженности, что придает ей крупномасштабный характер. Широко использована здесь цветная отделка зданий всех серий. В одних зданиях использована в основном крупнопанельная плитка двух цветов в различной компоновке. Другие здания отделаны кремнийорганической эмалью нескольких тонов, причем не только в лоджиях.

Следует отметить некоторые основные положительные качества цветового решения микрорайона Бибирево в целом. Это большое разнообразие теплых, желтых, хотя имеются и холодные голубые и зеленые тона. При большом разнообразии цвета нет впечатления пестроты. Колористическая цельность микрорайона достигнута применением цветов, значительно отличающихся по тону, но близких по светлоте или по

коэффициенту отражения света (не ниже 50%). И, наконец, площадь фасадов, отделанная цветами хроматической гаммы значительно больше по отношению к поверхности белого цвета, чем в других, недавно построенных районах Москвы. Все это в целом создает положительное оптимистическое ощущение архитектуры района, цветовой уравновешенности живописной картины.

Рассматривая район Тропарево (руководитель проекта А. Самсонов) можно сказать, что здесь сделан существенный шаг в использовании цвета как важного композиционного средства в повышении эстетических качеств массовой жилой застройки. Фасады внутренней части застройки, домов башенного и протяженного типа в основном белые, но имеют значительные цветовые акценты в лоджиях. Дома по периметру района решены в цвете более смело и эффективно. Здесь мы видим продуманную цветовую композицию, в особенности в зданиях, которые являются ее доминантами.

Стройные силуэты трех 22-этажных зданий на высоком откосе четко рисуются на фоне неба, как бы открывают весь район Тропарево со стороны проспекта Вернадского. Эти дома имеют четкий крестообразный план и одинаковое решение всех четырех фасадов, которые обработаны прищипкой теплого светло-серого тона и белой линией по периметру панели. Две стороны фасада в каждой четверти креста обработаны по-разному: одна из них отделана кремнийорганической эмалью синего цвета набрызгом по темному фону с двойным линейным обрамлением по периметру белым цветом и по окнам, объединенным в единую форму темной покраской междоколонного простенка. Таким образом, эта часть фасада воспринимается цельной, с явно выраженным отсчетом высоты здания. В другой части «креста» этим же цветом отмечены лишь простенки между окнами и ограждения балконов. Остальные поверхности светлые, как торцевые фасады, чем подчеркивается «полосатость» — этажность здания. С любой стороны здания видны три вертикальных объема, четко выявленные цветовой композицией. Цвет в композиции этих зданий играет важную роль, он используется здесь для выявления их тектоники, для создания цельности, стройности и легкости зданий. Цвет выделяет эти здания среди застройки, создает центр колористической композиции жилого района.

Такое же большое значение в Тропарево имеет линия 16-этажных домов ПЗ-16.

Первый трехсекционный дом построен в Тропареве в 1974 г. Все фасады дома окрашены кремнийорганической эмалью в заводских условиях на комбинате «Прокадеталь». Основной цвет — теплорозовый. Второй цвет — темно-красный с терракотовым оттенком. На главном фасаде темным цветом отделаны верхняя панель, межколонные простенки и ограждения протяженных сложных в плане балконов. Таким образом сочные цветовые акценты выявляют и подчеркивают тектонику и пластику здания. Межколонные темные вставки создают укрупненную горизонтальную форму, а ограждения балконов выявляют высотный ритм здания. Несмотря на резкий контраст темного и светлого, фасад воспринимается цельным, что объясняется, как видно, правильным размещением цветочных пятен и мерой использования насыщенного цвета. В других домах ПЗ-16 таким образом применяется синий цвет.



Район Ясенево Москвы (руководитель проекта Я. Белопольский), расположенный на юге столицы, еще не закончен строительством, но и на данной стадии ясно воспринимается его общее, очень интересное объемно-планировочное решение. Основу композиции составляют многосекционные 16-этажные дома ПЗ-16 (по московскому каталогу), скомпонованные в единые, подковообразные элементы по 6 блок-секций в каждом. Имеются здесь и 9-этажные дома (П-49).

Фасады подковообразных элементов отделаны кремнийорганической эмалью. Основной цвет (80—90% поверхности) — теплый белый, в дополнение к нему выбраны три цвета — голубой, зеленый (салатовый) и терракотовый. Этими цветами окрашены западающие части фасадов с наружной стороны каждой подковы и таким образом разделение «подковы» на секции придало цельность всему элементу. В каждом элементе присутствует один цвет, который с наружной стороны служит его отличительным признаком. С внутренней стороны в тот же цвет покрашены только ограждения балконов. Десятитажные дома П-49 отделаны крупногабаритной керамической плиткой разного цвета и в некоторой мере по тону связаны с цветом на домах КЗ-16. Таким образом, цвет в Ясенево использован активно, как одно из сильнейших композиционных средств, причем увеличение поверхностей фасадов, окрашенных в хроматические цвета по отношению к белым поверхностям в целом подняло уровень художественной выразительности осуществленной части жилого района.



На основе анализа цветовой отделки фасадов, проведенного во многих городах, возникает необходимость в определении ряда методологических вопросов. Прежде всего, требуется утверждение градостроительного подхода к колористическому решению районов массовой жилой застройки, что означает переход от цветового решения фасадов отдельного дома или небольшой группы домов к комплексу, вплоть до



Москва. Бибирево

1 4

Москва. Ясенево

2 5 8

Москва. В парке

3 6 7

Моссовет

Москва. Площадь Центрального аэровокзала

Москва. Ясенево

Москва. Ясенево

Церковь Троицы в Никитниках. Фрагмент



целого района. При этом следует твердо помнить, что имеются два объекта, один в другом, т. е. отдельное здание и комплекс зданий. Сочетание зданий, убедительно выделяемых цветом в отдельности, еще не обеспечивает оптимального цветового решения комплекса. Работа состоит из двух этапов: сперва — цветовое решение всего комплекса, — квартала, а затем — решение каждого здания или каждого типа зданий. Прежде всего следует определить размер объекта цветового решения, его пределы, исходя из конкретных условий застройки и видимости. Идеальным явилось бы также положение, когда разработан принципиальный проект цветового решения целого района и его частей в качестве основы для решения более мелких комплексов и отдельных зданий.



Определим неизбежные вопросы, которые необходимо изучать и учитывать, приступая к решению архитектурно-композиционных задач, к составлению палитры цветов (ее тональности, насыщенности и светлоты): цвет в связи с колоритом фона города и ландшафта; характер естественного освещения и ориентация фасадов зданий (улиц) по странам света; формообразующие свойства цвета в архитектуре; психологическое воздействие цвета на человека, учет восприятия цвета в условиях города

(в отличие от интерьера); региональные (национальные) традиции; системы информации и ориентации в здании и в жилом образовании; учет высоты зданий.

Рассмотрим хотя бы вкратце некоторые аспекты этих положений. Климатические условия средней полосы отличаются большим богатством изменяющихся цветовых впечатлений, гармония цветов отличается нюансными сочетаниями. Значительно количество пасмурных дней. Люди, выросшие в среднем климатическом поясе, привыкают к его цветосветовым впечатлениям. Любовь к определенным цветовым сочетаниям имеет региональный характер, что в значительной мере совпадает с национальным характером. Жителям средней полосы, например, при длительном пребывании на юге, надеждает яркость красок пейзажа, которая воспринимается как излишняя декоративная, «ненатуральная».

Задача архитекторов при выборе цветов заключается не столько в повторении на фасадах природной палитры цветов, но в подборе такой палитры цветов, которая гармонически вписывается в колорит природы.

Из высказанных положений следует, что основная палитра цветов для фасадов должна состоять из теплых и светлых тонов с небольшими вкраплениями лобых насыщенных тонов. Теплые тона гармонируют не только с зеленью и ярким цветом чистого неба, но также с серыми и белыми тонами осени и зимы и воспринимаются более оптимистично во всех цветовых сочетаниях. Холодные тона (синие и голубые) в сочетании с серыми возбуждают отрицательные эмоции, создают неприятное, несколько мрачное впечатление. Светлота колеров отделки фасадов связана с естественной освещенностью улиц и площадей и приобретает повывшенное значение в пасмурное время года. Анализ коэффициента отражения отделки зданий показал, что он должен быть возможно ближе к единице, но не менее 45% для основной поверхности фасадов.

Ориентация фасадов зданий улиц по странам света также предьявляет определенные требования к их цветовому решению. Часть фасадов зданий улицы широкого расположения находится в течение основной части дня в тени, а другая освещается солнцем. На улице меридионального направления одна сторона освещается солнцем в первую половину дня, другая — во вторую, что создает неравные условия для благоприятного восприятия архитектуры. Возникает задача — визуально уравновесить цветом различно освещенные части зданий и всей улицы.

Систематическое увеличение затенности зданий также находит отражение в цветовом решении фасадов. Высотное здание обычно вызывает несколько подавляющее впечатление, которое может быть смягчено соответствующим цветом. Для этого следует высокие здания выдерживать в более холодных и светлых тонах. Эффективен прием разбеления цвета сверху по фасаду,

который усиливает воздушную перспективу и динамику ритма архитектурных элементов. Интересно, например, многоэтажное здание в Риге на ул. Ленина, фасады которого отделаны стемлятовыми панелями голубого цвета с изменением его насыщенности по этажам. В нижних этажах — более темные, в верхних — более светлые. По этому же принципу выполнена отделка 30-этажного отеля на Александерплац в Берлине.

Цветовое решение фасадов создает определенную систему информации и ориентации в районе. Иногда в практике застройки крупных жилых массивов «система информации» фактически дезориентирует население, особенно детей. Поэтому с целью ориентировки можно вводить цветовые акценты, а более действенным является выделение цветом всего дома. Рядом стоящие одинаковые дома можно решать в разном цвете, а здания, ясно отличающиеся по своим объемно-планировочным и пластическим решениям, решать в одном цвете.

Большое значение для научно обоснованного цветового решения имеет учет формообразующих свойств цвета, его психологическое воздействие, но нет возможности в журнальной статье осветить эти положения даже вкратце. Важно лишь подчеркнуть, что только при учете всех перечисленных выше положений о применении цвета в архитектуре, можно разработать полноценные художественные решения.

Цветовое решение, учитывающее отдельные свойства цвета, возможности материалов и анализ практики их применения, необходимо еще и потому, что в настоящее время часто используются технология отделки в процессе производства основных строительных элементов (панелей) на заводе и долговечные отделочные материалы, например керамическая плитка. Поэтому отделка зданий не может быть изменена впоследствии.

Общезвестно, что цвет определяется тремя основными параметрами: цветовым тоном, яркостью и насыщенностью. Для облегчения выбора цветов по основным параметрам без каких-либо расчетов и измерений, а также для составления сочетаний в МНИИЭП нами создана система раскладки цветов. Она содержит 16 основных цветов и их смеси с белым и черным.

Система представляет собой круг, разделенный на 16 цветовых секторов, расположенных в порядке спектра солнечного света. В каждом секторе имеются 5 зон: I зона — цвет чистой краски (1 клетка); II зона — смешение чистой краски с черной краской (4 клетки); III зона — смешение чистого цвета с белой краской (4 клетки); IV зона — смешение чистого цвета с серым (4 клетки); V зона — ароматическая: черный, серый, белый (3 клетки). Зона V повторяется в каждом секторе. Всего в системе 211 цветов (красок), из них 16 условно-чистых (или основных), 192 — смешанных и 3 ароматических. Для всех цветов определены коэффициенты отражения.

В системе можно видеть цвет как таковой, можно определить его светлоту, его условную насыщенность, а точнее, процентное содержание всех составляющих красок. По мере движения от чистого цвета к ароматической гамме, т. е. от центра круга, уменьшается насыщенность цвета, по мере движения по часовой стрелке в каждом секторе увеличивается светлота цвета. Таким образом, раскладка цвета в виде круга дает возможность одновременно видеть всю картину или палитру цветов, результаты смешения основных цветов с ароматическими. Пользуясь в практической работе колерной книжкой или натуральными образцами отделочных материалов, можно найти в системе круга близкий цвет, определить его параметры и возможности сочетания.

Для более удобного использования разработанной системы создана упрощенная, более наглядная, раскладка тех же цветов в прямоугольных координатах. По вертикальной оси отложены коэффициенты отражения. Основные цвета расположены в соответствии с их светлотой: на верхней линии ( $\rho=85\%$ ) расположен белый цвет, на нижней линии ( $\rho=5\%$ ) расположен черный. Цвета, смешанные с белым, размещаются выше основных, цвета, смешанные с черным, размещаются ниже основных. На линии  $\rho=50\%$  проходит серый цвет. Смешение основных с серым располагается параллельно линии — белой, основной, черный. Сочетание цветов, расположенных в порядке спектра, гармоничны по своей природе, а близко лежащих по цветовому кругу, создает нюансные гармонии (не более четверти круга). Сочетания цветов, более удаленных по кругу, создают контрастные гармонии. Наиболее контрастные, четко воспринимаемые сочетания — противоположные по кругу или дополнительные цвета. Подбор контрастных сочетаний (дополнительных цветов) также весьма прост, всего в системе 16 делений по горизонтали, следовательно, сочетания любых тонов через восемь членений, является сочетанием дополнительных тонов.

Для решения определенных задач по подбору и сочетанию цветов можно сделать трафареты или перфокарты. Например, если принять, как это предлагается в работе, что светлота основной части фасадов должна быть в пределах  $\rho=45-80\%$ , то достаточно на листе бумаги прорезать окно, открывающее всю верхнюю часть диаграммы. Или для подбора пар дополнительных цветов, нужно на таком же листе прорезать два вертикальных окна, открывающих вертикальную колонку цвета с промежутком в 8 колонки и т. д., при движении листа по горизонтали каждая пара открывающихся цветов будет составлена из дополнительных цветов. С помощью диаграммы и соответствующих трафаретов можно решать и гораздо более сложные задачи по выбору цветов, составлению сложных цветов и их сочетаний между собой.

# Цвет в архитектуре Ленинграда.

## Традиции и современность

Ленинград, основанный в начале XVIII в., стал энциклопедией русской архитектуры, вобрав в себя лучшие произведения отечественных зодчих ряда стилистических направлений.

Глубокое влияние русского зодчества XVIII в. с нарядным белокаменным кружевом резных наличников и порталов на красном фоне кирпичных стен, с многоцветной майоликой фасадного убора, золотом купольных глав не могло не сказаться на творчестве зодчих XVIII в., приглашенных для строительства Петербурга. Едва ли не самой характерной чертой архитектуры столицы становится искристая красочность сооружений. Достаточно вспомнить звучное двуцветие зданий Двенадцати коллегий, Дворца Меншикова, Кунсткамеры и др., чтобы убедиться в этом. Произведения архитектора Варфоломея Растрелли — признанные шедевры русского барокко — сделали мажорное звучание цвета своеобразным информатором стиля. Всемирно известны радостные ансамбли великого К. Росси.

Насыщенные оранжевые, голубые, зеленые цвета фасадов, характерные для XVIII в. в период классицизма, сменяются охристо-желтыми, теплыми серыми. Неземным остается прием выделения белым цветом ордера. Цвет приобретает градостроительную роль. Городские ансамбли объединяются единым цветом застройки (ансамбль Александринского театра и Дворцовой площади). Отдельные выдающиеся сооружения венчаются высокими золочеными шпильями, играющими роль цветových акцентов (Адмиралтейство, архитектор Захаров). Логика использования цвета следует логике форм и в периоды барокко и классицизма, и на рубеже XX в., когда в петербургскую архитектуру вторгается стиль «модерн», и в период конструктивистских исканий. Модерн переносит в архитектуру формы природы, стилизует их. Для полихромного этого стиля характерно использование природных гармоний. На фоне серого камня блестят и переливаются керамические вставки, их синие-зеленые и фиолетовые оттенки напоминают голубизну северных озер, палитру синих сумерек. «Кирпичный модерн» оперирует нюансными гармониями теплых охристых тонов с терракотово-коричневыми. При этом элементы фасада, различные по цвету, как правило, имеют и неоднозначную фактурную характеристику. Если цветовая гамма классицизма мажорна, то эмоцио-

нальное звучание красок модерна скорее минорно.

Гармонии классицизма контрастны к природному окружению северного города, цветовые вариации модерна мягко вписываются в пейзаж.

Конструктивизм довел до предела схематизм и логику незамаскированной конструкции. Представители этого течения противопоставляют архитектурную форму органической. Для решения задачи контрастного противопоставления архитектурных форм природному окружению как нельзя более подходила окраска фасадов в белый и серый цвета.

Итак, на примере исторических архитектурных ансамблей Ленинграда можно наблюдать не только различные приемы полихромных решений, характерные для того или иного стиля, но и, что кажется главным, имевшее место неизменное и пристальное внимание к цветовому решению городской среды.

Надо отметить, что помимо усилий зодчих создание гармоничного цветового убранства городской архитектуры во многом способствовало проведение определенных административных мероприятий. Так в «Своде законов» формулировался «правила благоустройства архитектуры». Чтобы сохранить целостность архитектурно-художественного решения, часто предписывалось все дома на улице окрашивать в один цвет. Образцы красок на специальных «дощечках» рассылались на строительство. В XIX в. были введены стандартные цвета для крыш (красный и зеленый).

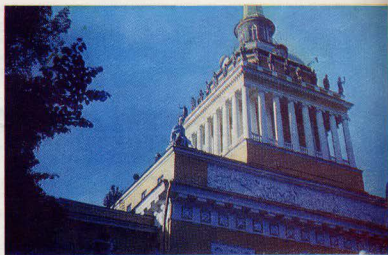
Каково же отношение к цвету сегодня? Как решается эта проблема в районах нового жилищного строительства? Все ли мы сделали, чтобы создать эстетически полноценную среду для проживания миллионов ленинградцев? В 1975—1976 гг. намечался некоторый перелом в отношении к цвету и уже имеются определенные положительные результаты.

До последнего времени цвет в крупнопанельных домах применялся для окраски лоджий, балконовых ограждений, козырьков над входами, иногда цветом выделялись торцы зданий. Полихромная композиция замыкалась, как правило, на архитектуре одного дома. Выстраивались в ряд десятки домов с цветными лоджиями, но это, увы, не спасало от однообразия, потому что не думали о роли каждого дома в городской среде. Ритмические повторения активно окрашенных торцов зданий

дает возможность сделать цвет средством, способным формировать пространство жилых кварталов. Однако на практике палитра архитектора оказывается так бедна, что одна и та же тема, построенная на чередовании красного и белого, будучи растянутой на километры, не несет ни должной эмоциональной выразительности, ни удовлетворения строгой композиционной завершенности. Достижением ленинградских архитекторов и строителей является первый опыт создания колористического строя пространства жилых районов с градостроительных позиций. Сегодня мы можем познакомиться с полихромным решением квартала № 9 в Дачном, красочной композицией жилого района в Сосновой Поляне, радостным многоцветьем огромного Юго-Западного района. Интересным ожидается быть новые кварталы в районе Гражданского проспекта.

Система замкнутых дворов Юго-Западного района, ограждая от ветра, создает здесь благоприятный микроклимат, а иллюзия солнечных бликов, рожденная цветом на стенах зданий, несет радость, уют, тепло и человечность. Колорит дворов различен, неодинаковы и приемы цветового решения отдельных зданий. Это не только дает эстетическое удовлетворение, но и помогает быстро ориентироваться в пространстве. Дом, улица, квартал здесь имеют свое лицо. Так, двор квартала на углу проспекта маршала Жукова и проспекта маршала Казакова построен на гармоничном нюансе охристых и мягких желтых цветов с бледно-голубыми, в то время как дворы на юго-востоке жилого района, примыкающие к проспекту Стачек, решены в холодной гамме серо-голубых и голубо-зеленых отношений. Еще не сооруженное ядро жилого района авторы намерены выделить не только более высокой застройкой, но и более энергичным цветом. Оно свяжет многоцветие периферийных дворов в единое целое, станет доминантой, завершит ансамбль Юго-Западного района. То что сделано сегодня — большая удача авторов проекта архитекторов Е. Полторацкого и Н. Васильева, коллектива строителей и работников домоуправительного комбината № 3.

Однако кажется полезным отметить и некоторые недостатки полихромного решения Юго-Западного района. Возьмем, к примеру, цветовую композицию жилых домов по проспектам Героев и Стачек. Тонкие градации цвета, мелкий масштаб цветových



1	2	6
3	4	7
5		

Ленинград. Зимний Дворец. Фрагмент

Ленинград. Адмиралтейство. Фрагмент

Ленинград. Жилые дома на острове Декабристов

Ленинград. Двор квартала на углу проспекта маршала Жукова

Ленинград. Сосновая Поляна. Точечные жилые дома

Ленинград. Жилой дом в Юго-Западном районе

Ленинград. Школа в Юго-Западном районе





пятен этих зданий рассчитаны на восприятие с близкого расстояния. Все богатство колористического строя раскрывается, когда наблюдатель находится в непосредственной близости от сооружения. Однако названные проспекты являются крупными городскими магистралями и дома выстроившиеся вдоль них, формируют панораму архитектурно-пространственной композиции Юго-Западного района. К сожалению, с дальних точек цвет не воспринимается — исключается роль цвета как мощного средства организации пространства. Некоторая раздробленность, интерьерность цветового решения свойственна застройке и других магистралей. Угловые кирпичные здания не всегда выглядят акцентами, часто они не имеют колористической связи с соседними зданиями. В целом полихромное решение внутриквартальных пространств выглядит удачнее цветовой композиции улиц. Слабости положение может тщательно продуманное активное цветовое решение общественных зданий, выходящих на магистрали.

К числу недостатков полихромных композиций дворов можно отнести неудачный эксперимент с окраской школьного здания в квартале, примыкающем с севера к проспекту маршала Казакова. Отсутствие колористической связи с окружающей застройкой, крупный масштаб цветовых пятен приводит к тому, что здание выглядит инородным элементом в пространстве квартала. Гораздо удачнее вписалась в цветовую композицию двора сооруженная позже школа в квартале на углу проспекта Стачек и проспекта маршала Казакова. Несколько позже Юго-Западного района начато строительство нового жилого района на Сосновой Поляне. Он радует большей четкостью пространственной организации цвета. Точечные дома, расположенные в центре квартала, выделенные не только большей этажностью, но и энергично решенные в цвете, являются звучной доминантой, связывают более низкую периферийную застройку в единое целое, образуя архитектурный ансамбль красочный и самобытный.

В результате совместной работы творческого коллектива проектировщиков и строителей ЛенНИИпроекта и Главлинградстроя освоено промышленное производство блок-квартир и осуществлено строительство жилых домов серии 137 на Васильевском острове и в Кулчине. Каждый вариант квартир имеет свой рельеф наружных стен. Сочетание их по вертикали и горизонтали может быть в высшей степени разнообразно. Это позволяет варьировать композиционные решения домов и придавать им индивидуальную архитектурную характеристику. Усилия архитекторов сводятся здесь к поискам художественной выразительности за счет пластического обогащения объемов. Меньшее внимание, к сожалению, уделяется их цветовому решению.

Композиционное построение отдельных зданий на острове Декабристов удачно до-

полняется цветом. Ожидает быть интересным колористическое решение новых кварталов Севернее Муриноского ручья. Цветовые композиции жилых домов стали более выразительными. Раньше применялась в основном облицовка панелей белыми керамическими плитками, цветовые акценты робко распостлагались в глубине лоджий. Теперь хроматическую окраску имеет массив стен. Белыми стали лоджии, фриз, обрамления окон. Голубо-зеленые, серо-голубые здания оживляют ритм красных перегородок между лоджиями. Красные здания имеют белые детали. Авторы удачно возрождают русскую традицию. Общие здания из красного кирпича окружаются белыми стенами жилых домов. Связующим элементом при этом является красный фриз, венчающий жилые здания. Примером может служить удачная постановка здания ПТУ на проспекте Луначарского.

То что сделано сегодня — это первые шаги на пути создания эстетически полноценной архитектуры полнобюджетного домостроения. На ближайших 20 лет основным объектом строительства в Ленинграде будут крупнопанельные здания. Намечено построить около 30 миллионов квадратных метров жилой площади. Новостройки займут огромную территорию. Жители Ленинграда хотели бы видеть новые жилые районы красивыми, выразительными, своеобразными. Это будет возможно, если не только научные и проектные организации, но и домостроительные комбинаты будут неустанно вести работу как над повышением технического уровня и эффективности заводского производства, так и над улучшением качества и художественной выразительности продукции.

Определенные успехи в работе домостроительных комбинатов бесспорно имеются. Хочется отметить значительные усилия ДСК-3 и -4 в деле совершенствования колористики новых жилых районов, интересную инициативу ДСК-5 по созданию керамических панно на зданиях школ. Но

имеются и трудности. Так, домостроительный комбинат № 3 ведет строительство из газобетонных панелей. Для обеспечения нормального температурно-влажностного режима они окрашиваются, когда здание построено, чтобы предохранить пористую толщу стены от влаги. Широкая палитра цветов, примененная архитекторами при строительстве Юго-Западного района и Сосновой Поляны, демонстрирует безграничные возможности полихромных решений, которые могут создаваться домостроительным комбинатом. Очевидно при этом, что успехи в деле улучшения эстетического облика новых жилых районов самым непосредственным образом зависят от обеспечения строительства красками высокого качества. Краски, которые предлагает ленинградская промышленность, сегодня не устраивают строителей. Краски ПХВ, выпускаемые ленинградским объединением «Лакокраска», обладают ограниченной и недостаточно звуочной палитрой. Краска «Невская» имеет существенный недостаток: ею можно вести работы только при положительной температуре.

ДСК-2, -4 и -5 используются для облицовки панелей керамическими плитками, которые выпускают Глебчевский экспериментальный завод, Ленинградский керамический завод и Колпинский завод стройматериалов «Победа». Колористически строй жилых домов, сооружаемых этими домостроительными комбинатами, во многом зависит от палитры керамических плиток. На сегодняшний день она составляет 8—12 цветов. Широко используются строителями лишь четыре цвета: морской волны, серый, белый, красный. Это объясняется тем, что не все выпускаемые заводами цвета прижались к отделке стен архитектурных сооружений.

Сиреневый или насыщенный желтый для отделки крупных плоскостей стен никак нельзя рекомендовать, они нематериальны, а охра, беж, многочисленные оттенки коричневого могли бы широко использоваться в архитектуре.

До сих пор мы говорили о цвете фасадов, но ведь этим не ограничивается колористическое решение городских ансамблей. Какой мощный резерв художественного воздействия цвета кроется в монументальной живописи, красках малых архитектурных форм, рекламы, декора витрин и, наконец, в палитре зеленых насаждений. При создании цветопрозрастных композиций городских улиц можно было бы широко использовать цветные скамьи. Их форма и цвет могли бы приспосабливаться к различным пространственным ситуациям, обогащая колорит застройки.

В общую цветовую композицию следовало бы включать плоскость земли, используя цветной асфальт, брусчатку, гальку, утолченную в цветной раствор, мощение кирпичом, бетонными и керамическими плитками и др. Цвет архитектуры мог бы удачно дополняться декоративной графикой, использующей пластические качества шрифта: номерами домов, указателями, названиями автобусных остановок. Как обогатился бы колорит новостроек, если бы наши художники обратили сюда свои силы, ум, сердце. Здесь же надо заметить, что положение может измениться к лучшему только в том случае, если Главное архитектурно-планировочное управление при утверждении проектной документации повысит требования к цветовому решению архитектурных объектов.

Широкое внедрение цвета в городскую среду требует высококвалифицированных специалистов в этой области. Архитекторным бюро должны владеть современным уровнем знаний по теории цвета, уметь воплощать эти знания на практике.

Существование должности архитекторов-колористов в проектных мастерских, на ДСК, на заводах стройматериалов, обеспечение высокой квалификации маляров производственно-техническими училищами способствовало бы повышению эстетической выразительности современной застройки Ленинграда.

Г. РЕССИН, кандидат искусствоведения, ЦНИИГА

## Роль транспорта в цветовой среде города

Какова роль транспортных средств в цветовой среде современного города? Ответ на этот вопрос сложен и зависит от многих причин. В частности, имеет значение вид транспортных систем и соответствующих инженерных сооружений, их роль в восприятии городской среды, в зависимости от того, совмещены ли эти системы с людными улицами или изолированы от них. Для ответа на вопрос необходимо также знать характер архитектурных комплексов, на фоне которых действуют системы. Имеют значение и число машин, функционирующих в городской среде, цветовая активность малых форм и средств визуаль-

ной информации, сопровождающих транспортных системы.

По аналогии с промышленным интерьером можно сказать, что определяющей ролью цвета при окраске транспортных средств в городе как мобильных (и далеко не всегда безопасных) компонентов городской среды служит его предупредительная функция. Транспортные машины, функционирующие на улицах города и на одном с людьми уровне, должны быть прежде всего хорошо заметны на фоне архитектурной застройки или на зеленом фоне деревьев. Поэтому часто при окраске транспортных машин применяют предупреди-

тельные красные, оранжевые или ярко-желтые цвета. Психологами составлены шкалы видимости (визуального обнаружения) транспортных средств в зависимости от их окраски. Яркая и разнообразная окраска индивидуальных машин способствует тому, что автомобильные потоки на улицах города и их скопления на стоянках образуют пестрые, активные по цветовым сочетаниям декоративные мобильные «пятна», оказывающие заметное влияние на характер современной городской среды и ее восприятие.

В то же время общественный городской транспорт не должен состоять из инди-

видуальным в цветовой многообразии. Прежде всего целесообразно более строго кодировать окраску по видам транспорта (бело-голубые троллейбусы, красно-белые автобусы, красные пожарные машины, белая скорая помощь или оранжевые строительно-дорожные машины). Во многих странах Европы и Америки окрашивают многочисленные в городе автомобили такси в желтый цвет, хорошо различимый днем среди остальной массы служебных и индивидуальных машин. По-видимому, нет серьезных оснований и нам не учитывать международную практику, тем более, что наши бледно-салатовые легковые машины не слишком оживляют, как правило, монохромную архитектуру среду новой застройки. Если представить, что все средства общественного транспорта окрашены в бледно-серые цвета, то городская среда будет более бесцветной и однообразной в дополнение к монохромно-белесым домам и серым инженерным сооружениям. При любой степени цветовой активности архитектурного фона белобильная транспортная система должна быть более активной по цвету, образуя транспортные артерии города.

Непрерывной составной частью современной городской среды и активным ее компонентом становятся многочисленные малые формы, связанные с транспортом. Это павильоны заправочных станций, павильоны и навесы для пассажиров на остановках общественного транспорта, милицмейские будки, часто поднятые на консоли, билетные каски железнодорожного, водного и воздушного транспорта в городе. Как правило, малые формы, связанные с транспортом, совмещаются со средствами визуальной информации. Нужно подчеркнуть, что реклама заправочных станций, знаки-указатели остановок общественного транспорта должны выполнять роль активных цветowych акцентов в городской среде. Особенно возрастает значение средств визуальной информации в больших монохромных массивах однообразной массовой застройки. Примером может служить разработанный Гипрокоммунтрансом комплект транспортных малых форм для города Тольяти. Чтобы легче можно было обнаружить нужное пересечение широких улиц-магистралей, здесь устанавливаются знаки-указатели улиц с высотой букв 80 см, что вполне оправдано при большой скорости движения транспортных средств. При въезде в укрупненный жилой квартал устанавливаются большие щиты с макетом его планировки. Яркие по цвету световые знаки-указатели, выполненные из оргстекла молочного цвета, становятся днем и особенно ночью активными компонентами цветовой среды города. Замечена в Москве дорожные знаки и указатели на более крупные и яркие по цвету (с внутренней подсветкой ночью) существенно повлияла на восприятие знакомых улиц и площадей. Следует отметить, что в восприятии цветовой среды современного города в темное время суток большую

роль вносят не только светоцветовая реклама, но и потоки белых и красных огней передних и задних фар автомобилей. На снимках ночного города эти потоки огней сливаются в сплошные белые и красные цветочные полосы.

Грузовой, как правило, крупногабаритный транспорт играет роль в цветовом оформлении города не только в зависимости от вида перевозимого груза (молоко, бензин, мебель, продукты). Большие поверхности машин-рефрижираторов и унифицированных контейнеров служат удобными плоскостями для размещения ярких по цвету торговых и других мобильных реклам.

Цветовая организация и централизованное цветовое кодирование транспортных средств в городе должно быть противопоставлено как случайному скоплением грязно-серых форм, так и беспорядочной цветовой какофонии мобильных цветowych пятен. Это касается не только цветовой активности улиц-автомагистралей, но и все увеличивающихся по площади автостоянок, и все чаще сооружаемых зданий-гаражей—нового типа архитектурного сооружения в городе. В США, чтобы рациональнее разместить большие автостоянки у стадионов, торговых центров, выносят эти объекты за пределы города. Промышленные предприятия в городе окружаются большими нейтральными по цвету автостоянками индивидуальных автомобилей. Площади таких стоянок в высокоавтомобилизованных городах зачастую превосходят площадь самого предприятия. Не меньшую роль в восприятии цветовой среды города в районе промышленных комплексов или грузового порта играют разнообразные силуэты подземно-транспортных средств. Оранжево-красные силуэты промышленных мостовых кранов, башенных строительных или портовых кранов образуют весьма характерные и активные цветочные акценты города, активно влияющие на образ и цветовую среду города.

В «цветовую схему» города входят и такие крупные цветочные пятна, как средства междугородного транспорта, входящего часто глубоко в городскую застройку. Традиционная темно-зеленая или темно-буря окраска железнодорожных составов постепенно заменяется более активными цветочными решениями с использованием бежевых, темно-красных, темно-голубых тонов. Цветовой пейзаж городских набережных не будет полным без бело-красно-черных и бело-голубых поверхностей стоящих у причалов судов, начиная от ярких моторных лодок и катеров и кончая гигантскими морскими лайнерами — плавучими архитектурными комплексами. Аналогично цветочная среда города пополняется бело-голубыми силуэтами воздушных лайнеров, между которыми (на аэродромах) сияют красно-оранжевые бензозаправщики и электрокары.

В жизни современных крупных городов все большую роль играет внеуличный транспорт. Метро — подземная внеуличная

транспортная артерия, также связана с цветочными образами современного города. К сожалению, нежелание архитекторов видеть в самом поезде метро благодарный объект для активного цветочного решения часто приводило к тому, что цветодекоративный акцент переносился на потолок проходных нефов, где потоки спешащих людей их практически не видят, и оставлялся нейтральной по цвету стена, перед которой пассажиры стоят в ожидании поезда.

Сегодня во многих странах мира ведется отработка качественно новых внеуличных надземных транспортных систем: скоростных экспрессов на магнитной подушке, горизонтальных эскалаторов в прозрачной трубе, монорельсовых систем кабинного такси, которые смогут заменить в будущем колесный транспорт. Это существенно скажется на формировании и восприятии цветочной среды города. Вместо улиц с пестрым потоком колесных машин сложатся пешеходные улицы нового образа с зелеными фонтанами, клумбами в компактных и уютных архитектурных комплексах. По желобам-эстакадам станут ритмично протискиваться яркие по цвету и стремительные по форме бескрылые фюзеляжи электроэкспрессов на магнитной подушке. Скоростные пригородно-городские артерии надземного транспорта будут дополнены тиходымным, но высокопроизводительным «подвозящим» транспортом, функционирующим внутри архитектурных комплексов. Опытные линии новых надземных транспортных систем (их принципиальную схему предложил К. Э. Циолковский в 1927 г.) уже функционируют в Японии, США, ФРГ, Франции. Начата их разработка и в СССР. Они не только станут характерным цветочным компонентом города, но и позволят по-новому воспринимать городскую среду с высоты 10—15 м. Будет преодолено сложившееся веками представление об улице как об одновременно пешеходной и транспортной артерии.

Комплексный подход к проектированию и организации цветочной среды города, цветочное кодирование ее взаимообусловленных элементов не должны, разумеется, привести к цветовой типизации разных городов. Наряду с функциональным применением цвета в городе необходимым требованием остается учет природно-климатических условий и даже традиционных национальных особенностей в цветочных решениях. Если в туманном Лондоне весьма уместны оранжево-красные пятна двухэтажных автобусов, то в южном приморском городе на фоне ярко-бирюзового моря предпочтительны светлые открытые машины для курортных маршрутов.

Восторженное выявление роли и возможностей транспортных средств и сооружений при организации комплексной цветочной среды современного города, несомненно, требует глубокого научного исследования этого вопроса. От его решения в определенной мере будет зависеть гуманизация и эстетизация современной интегрированной городской среды.

## Композиционные возможности цвета в архитектуре промышленных предприятий

Человечество развивалось и обрело сознание в окружении естественной природы, насыщенной бесконечно разнообразной, богатой палитрой цвета. В природе нет нецветных предметов, так же как и цвет не существует сам по себе,— он всегда принадлежит реальному предмету или явлению природы, часто характеризуя его. Это — синее небо, зеленая трава, золотой песок на берегу лазурного моря, феерия цвета на закате и восходе солнца... Так же и архитектурные сооружения не оставлялись их создателями без цвета — дома и дворцы раскрашивались и расписывались не только изнутри (где не хватало природного цвета и зрительного пространства), но и снаружи. Постепенно, по мере усложнения архитектурных задач, развивалось и представление об архитектуре как искусстве организации пространства и поверхности, ограждающих это пространство. И вот современные архитекторы уже избрали основными средствами своего композиционного творчества объемную форму здания, форму элементов стены, сочетание объемов в пространственном комплексе, зачастую совсем забывая о цвете. Это касается и промышленных зданий и сооружений, которые в большинстве своем имеют продуманное цветовое решение лишь в интерьерах. В то же время неотделанные наружные поверхности стен обладают лишь естественным цветом строительных материалов; в большинстве случаев — это серый бетон и разномастный кирпич. Но человек предъявляет особые эстетические требования к промышленной архитектуре, поскольку на производстве проходит наиболее активная, творческая часть человеческой жизни. Поэтому сегодня ведутся поиски новых эффективных композиционных средств повышения архитектурно-художественных качеств предприятий. В ЦНИИ-промзданий выполнена работа, задачей которой было выявление факторов, влияющих на выбор цветовой композиции, а также рациональных приемов использования полихромии в промышленной архитектуре. Результаты работы показали, что введение активного цвета в экстерьер зданий и сооружений поможет решить многие архитектурные проблемы, возникшие при современном гигантском размахе промышленного строительства.

Психология зрительного восприятия цвета человеком определяет комплекс оптических свойств различных цветов и их сочетаний, которые могут быть использо-

ваны при формировании цветовой архитектурной композиции. Это «цветовая температура» — т. е. способность цвета придавать окрашенной поверхности кажущееся впечатление относительной холодности или теплоты; затем — свойство цвета иллюзорно деформировать пространство, т. е. возможность иллюзорно приближать или удалять поверхность в зависимости от цвета ее окраски.

Кроме того, существует система эмоционально-смысловых значений различных цветов, которая может сильно колебаться до противоположных значений одного и того же цвета) в зависимости от традиционных значений, придаваемых культурой данного народа каждому цвету (хотя существуют и объективные характеристики эмоционального восприятия цветов и их сочетаний). Это качество цвета определяется двусторонней связью между регионально-традиционным восприятием цвета и его психофизиологическим воздействием на человека.

Многообразие зрительных свойств цвета создает предпосылки к использованию полихромии как средства, формирующего внешний облик архитектурных сооружений. Цвет позволяет как усиливать пространственно-образный характер поверхности архитектурных сооружений, так и, наоборот, — создавать зрительный образ, абстрагированный от реальных пространственных характеристик данного сооружения.

Цвет, будучи не только композиционным средством, но и становясь самостоятельным элементом композиции промышленного предприятия, значительно расширяет творческую палитру архитектора. Средствами полихромии решается целый ряд композиционных задач. Одной из таких важных задач, стоящих перед проектировщиками, является выделение архитектурного сооружения из окружающей его застройки или природного окружения. Зачастую это трудно сделать из-за того, что рассматриваемый комплекс зданий и сооружений почти однороден по типу зданий и цвету строительных и отделочных материалов, примененных на фасадах. Естественный цвет стеновых материалов может оказаться близким по каким-либо характеристикам к цвету природного окружения — и в силу этого мало отличаться от него. Цветовая же гамма дает возможность минимальными средствами создать контрастное соотношение облика данного объекта и окру-

жающих архитектурных и ландшафтных форм. Так, например, здание вычислительного центра, недавно построенного в Москве, благодаря насыщенному синему цвету стен, заметно выделяется из окружающей застройки, издавая привлекая к себе внимание и становясь как бы зрительным завершением перспективы проспекта. Яркий цвет фасадов становится на значительном пространстве сильной композиционной, эмоциональной доминантой, с которой не могут спорить даже дома башенного типа, занимающие большую часть поля зрения.

Неординарность облика здания, достигнутая средствами полихромии, создает устойчивое, запоминающееся зрительное впечатление, что является важным критерием оценки выразительности архитектурного решения. Но кроме запоминаемости, необычности, архитектурные сооружения должны обладать ясным архитектурно-художественным образом, отражающим их функциональное назначение и конструктивную основу. В промышленной архитектуре задача образной выразительности решается, в первую очередь, элементами, типологически присущими каждому производству. Но большинство отраслей также характеризуются и определенными микроклиматическими условиями, шумовым режимом и т. д., а человеческой психике присуще ассоциировать различные звуки, температуру, влажность — с определенными цветовыми ощущениями. Такие ассоциативные значения цвета могут быть с успехом применены при окраске зданий и сооружений как средства усиления образного звучания облика предприятия, как средства выявления на фасадах характерных черт технологического процесса данного производства.

Показательным примером такого применения цвета может служить пожарное депо в Нью-Йорке, где на фасаде здания применена традиционная окраска атрибутов пожарных — красные поверхности с белыми деталями. Яркий красный цвет не только однозначно говорит о назначении здания, но и контрастно вырвал его из окружения, сделал запоминающимся, выразительным архитектурным объектом. Еще характерный пример создания образа сооружения с помощью цвета — здание склада на Варшавском шоссе в Москве. Холодные блестящие алюминиевые панели облицовки создают впечатление огромного кристалла льда; в то же время вынесенная

за пределы стены лифтовая шахта из красного кирпича, благодаря подчеркнuto лаконичной форме и контрастному по отношению ко всему зданию цвету, имеет ясно выраженный характер.

Немаловажным требованием, предъявляемым к любой застройке, является ансамблевость, единство, соподчиненность всех частей и подчиненность единому композиционному замыслу. В промышленных районах (особенно многоотраслевых) наиболее трудно решить именно задачу обеспечения единства. Это объясняется разнообразием производств, которая обуславливает разнообразие типов зданий, сооружений, их объемно-пространственных и конструктивных характеристик. И в этих условиях зачастую наибольший эффект для достижения архитектурного единства застройки может дать применение полихромии в композиции предприятий, составляющих данный промрайон. Цвет мало зависит от конструкций и пространственного характера поверхности, на которую он наносится — поэтому возможно введение цвета на всех зданиях и сооружениях, составляющих пространственный комплекс. Единый цвет или прием владения цвета становится общим для всей застройки элементом, объединяющим ее и сглаживающим объемно-пространственную разнообразность.

Но такие критерии, как единство застройки, ансамблевость, подразумевают и единый композиционный замысел организации

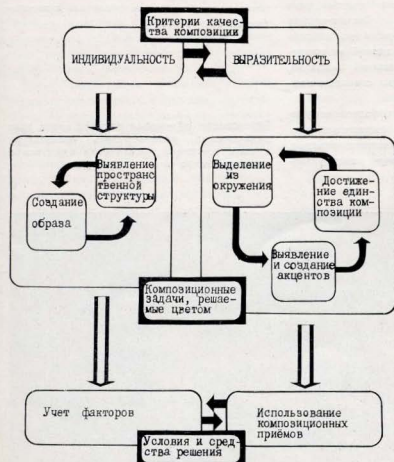
пространства архитектурного ансамбля. В соответствии с этим замыслом застройка предприятия имеет определенную объемно-пространственную структуру, отражающую и функциональную структуру генерального плана. Однако формы промышленных сооружений в силу своей разнообразности зачастую затрудняют зрительное восприятие объемно-пространственной структуры предприятия в целом или значительной части его, находящейся в поле зрения. Одних лишь объемно-планировочных средств не всегда достаточно для выявления композиционной идеи и функционального содержания этой структуры. В первую очередь, такое положение наиболее часто складывается на предприятиях металлургической и химической промышленности.

Функциональное зонирование территории предприятия должно быть отражено в архитектурной композиции, и более того, это зонирование должно быть основой композиции. Выявить же функциональные зоны и технологические участки можно с помощью цвета, выделяя объекты определенной зоны одним цветом, который становится опознавательным для них. Но это лишь выявление функциональной структуры, способствующее ее восприятию в пространстве. Более сложная задача, имеющая и большее композиционное значение, — выявление собственно объемно-пространственной структуры комплекса предприятия. Средства полихромии дают воз-

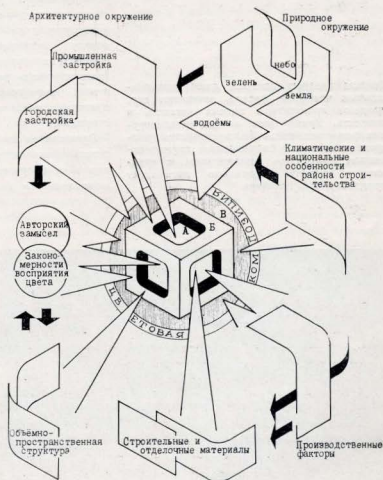
можность создать зрительную систему, в которой, например, одинаково направленные в пространстве поверхности зданий и сооружений имеют один цвет — это обуславливает лучшее понимание зрителями взаимного расположения поверхностей и объемов в пространстве.

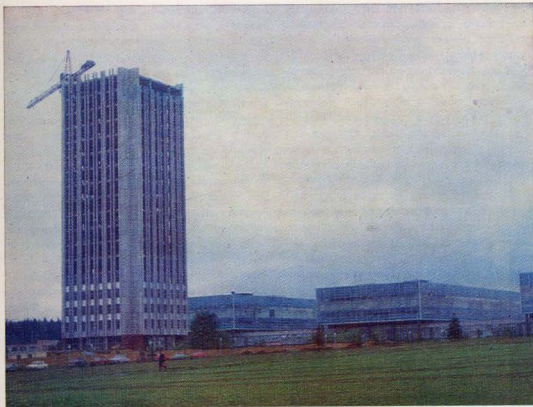
При проектировании Тобольского промузла возникла задача композиционно объединить на большом протяжении магистраль здания различных предприятий и в то же время выявить каждое предприятие. По масштабам промузла здания, формирующие облик магистрали, были слишком мелкими, не выделялись из окружающей их зелени, и к тому же расположены на значительном расстоянии друг от друга. В композиции всех административно-бытовых корпусов, выходящих на магистраль, были применены близкие по спектральному составу желто-оранжевые цвета, интенсивность которых последовательно нарастала по направлению от города в глубь промузла, причем здания каждого предприятия имели свой цвет. Таким образом был решен ряд композиционных задач: выделение теплым ярким цветом промышленной застройки из сурового холодного природного окружения, объединение застройки в единую систему на большом протяжении с помощью цвета, функциональное зонирование территории промузла цветом, оживление сурового ландшафта, — в результате чего создано более выразительное архитектурное решение промузла.

#### Задачи цветовой композиции



#### Влияние факторов, определяющих цветовую композицию, на уровень ее решения





Контрастное соотношение насыщенных цветов наружной отделки помогло создать яркий, запоминающийся образ здания, ставшего центром архитектурной композиции значительной части застройки, формирующей облик крупной городской магистрали

Полосы цветных панелей дают дополнительные членения фасада, оживляют его, придают архитектуре здания легкость и свежесть. Яркий цвет малых архитектурных форм элементов благоустройства предприятия вместе с озеленением служит активным красочным дополнением к архитектуре зданий, зрительно организует предзаводскую площадь



Как правило, цвет не имеет самостоятельного композиционного значения — наиболее часто его применение связано с выявлением конструктивного или объемно-пространственного решения зданий, сооружений и целых ансамблей. Чаще всего цвет на фасадах зданий и сооружений играет роль тектонической окраски, т. е. различные красители и облицовочные цветные материалы применяются в соответствии с конструктивной разрезкой стены — либо выделяя определенным цветом каждый тип конструкций, либо выявляя цветом швы между конструкциями. Тектоническая окраска повышает конструктивную ясность архитектурного решения зданий и сооружений, подчеркивает реальный масштаб, зрительно выявляя размеры стеновых конструкций.

Применение полихромии позволяет усиливать архитектурную выразительность зданий и сооружений, имеющих плоские, монотонные и неинтересные конструктив-

но фасады. Это достигается путем создания или выявления цветом композиционно необходимых членений, элементов. Такой композиционный прием может дать положительные результаты особенно в архитектуре промышленных зданий и сооружений, где фасады из неотделанных горизонтальных стеновых панелей с ленточным остеклением создают однообразно-полосатую застройку.

Цветом можно создать иллюзорную пластику на плоской стене, значительно повысить ее декоративные, архитектурно-художественные качества. Примером такого цветового решения может служить окраска стен одного из промышленных предприятий в Новгороде, где цветом создана полная иллюзия пирамидальной формы плоских панелей. Этим приемом создан не только своеобразный облик здания, но и эффект солнечного освещения, что немаловажно в климатических условиях, не слишком щедрых на солнечные дни. Заводской корпус является ярким пятном, привлекающим к себе внимание и значительно оживляющим застройку.

Кроме вышеперечисленных задач, цвет на фасадах зданий и сооружений может решать и другие, не менее важные. Цветом можно создавать и выявлять композиционные акценты на фасадах зданий и в пространстве предприятий; с помощью цветовых элементов успешно решаются задачи выявления или зрительного изменения пространственного характера поверхности зданий и сооружений, архитектурного масштаба, композиционной значимости различных элементов композиций.

Таким образом, использование полихромии в композиции предприятий является эффективным средством повышения архитектурно-художественных качеств промышленной застройки.

Применение облицовки разного цвета дает возможность разнообразить архитектуру зданий, имеющих практически одинаковое конструктивное решение фасадов



## Язык цвета в промышленном зодчестве

Промышленные сооружения среди других имеют особое предназначение. Во все эпохи они были и есть, особенно теперь, площади для эксперимента, новым полигоном, результаты испытания на котором давали ответы на несколько главных вопросов: какова конкретная зависимость между технико-технологическими требованиями, условиями и новыми объемно-пространственными материальными структурами. Правда, далеко не всегда эксперимент кончался позитивно. Сегодня очень важно проанализировать его комплексные результаты, чтобы можно было увидеть рождение нового явления, хотя бы даже в виде тенденции.

В архитектуре доиндустриальной эпохи чаще всего цветом выразили объем в его элементах и в целостности. Цвет как бы долеплял форму: выявлял ее конструктивную и пластическую структуру, масштабные, ритмические и пропорциональные соотношения, фактурные свойства, т. е. воплощая ее пластическую сущность. Легкость подчеркивалась тяжестью, тяжесть — легкостью, массивность — массивностью и т. д. Так цвет позволял довести до полной раскрытости идею сооружения, сделать содержание, значение адекватным его форме.

Очень часто использовались и другие формообразующие свойства цвета — его способность создать более многоплановую пластическую систему. Тяжелые, массивные части зданий, например, стены, окрашивались в легкие нематериальные цвета, легкие невесомые части — наоборот, в массивные, плотные, материальные; крупные элементы — расчленялись, а мелкие объединялись, группировались.

Такое направление формообразования не потеряло значение и сегодня. Не потеряло, но по разным причинам применяется мало. Во-первых, потому, что многие материалы, используемые для строительства промышленных зданий (например, акрилан, стемалит, стеклоблоки, облицованные керамической плиткой панели), совершенно не нуждаются в окраске. Во-вторых, и это, пожалуй, первоначально, пластический характер новых сооружений требует других средств их выражения.

Каких же именно? Пластическая целостность нынешних объектов, как это ни парадоксально, не связана с представлением человека обо всем объеме здания. Может быть из-за того, что теперешние грандиозные сооружения просто невозможно сразу охватить взором, человек довольствуется фрагментом этого сооружения. Есть и еще одна, думается, важная причина. Человеку свойственно воспринять периферических событий как элементов непрерывного ряда. Человек воспринимает не нагромождение цветowych пятен и форм, а объекты (или их фрагменты, час-

ти) в пространстве. Происходящее и видимое в одном месте взаимосвязано для него с происходящим и видимым в других местах, ибо объединено бесчисленными перекрестными связями.

Эта способность человека постоянно тренироваться. Но ввиду, куда попадает человек сегодня, он соприкасается в городе буквально с тождеством между элементами и целостностями.

Подобие архитектурных объемов и их частей, подобие пространственных структур, подобие жизненных ситуаций и т. д. — приводит к духовному «недокорму». Перед человеком возникла альтернатива: атрофия восприятия или перестройки этого восприятия. Словом, или способность восприятия должна была разрушиться, или сохраниться, но при условии возникновения нового материала. Открылась возможность увидеть во фрагменте сущность целостности. При соотношении плоскостей (межэтажные панели, витражи и др.) создается стена — оболочка ограниченных прямоугольных пространств. Все плоскости — вариант классической «простой» фигуры — квадрата. Он полно отвечает всем условиям выражения своей собственной сущности: непрерывности, симметричности, целостности, сохранения самостоятельности восприятия величины, материала и цвета.

Такие самодостаточные фигуры не нуждаются в многократном повторении. Ритм как условие развития бытия фигуры в целостной системе объекта проявляет себя различно. После определенного повтора, достаточного для организации и оценки впечатлений об этих простых фигурах, об их сущности, глаз перестает следить за их последующим развитием. Прежде всего потому, что они, как уже говорилось, замкнуты, сравнительно мало изменяются при группировках, постигаются сразу, т. е. развертка их эстетического значения происходит достаточно быстро и определено.

Затем и фигуры, и ритм перерождаются. На отдаленных точках наблюдения фигуры превращаются в фон; ритмически взаимосвязанные элементы начинают казаться «фактурой» строго упорядоченного пространства. В пределах одного объекта глаз стал различать (оценивать) элементы, приложенные к человеку, как фигуры, т. е. пластически организованные объемы, а отдаленные — как фон, т. е. пространство, но пространство особого рода, познаваемое человеком так же, как и в живописи, где изображения дальних планов выражают глубину.

Грандиозные современные промышленные сооружения не должны в городах, думаем мы, окрашиваться целиком. Ведь весь-то он виден только с птчьего полета. Достаточно сделать цветной лишь ту часть, которая сравнительно полно инфор-

мирует о пластическом существе объекта. Цвет окрашенной части объема воспринимается специфически как цвет «вещи», «фигуры». Он, прежде всего, предметен. Предметный цвет кажется закрытым, способным сохранять пластическую целостность и фокусироваться. Цвет «вещи» всегда связан в памяти с представлением об ее сущности и поэтому константен. Цвет фона, пространства, напротив, изменчив. Он сравнительно пассивен, статичен, его материальность минимальна. Он свободно ассоциируется с горизонтальными плоскостями уходящих пространств, речной и озерной водной гладью, расширяет перед человеком беспредельную глубину, в которой все непрерывно растворяется. Пространственный цвет не информирует о поверхности: она всегда неглубока и часто похожа на пленку. Это впечатление усиливается из-за обилия стекла, глянцевых покрытий панелей, не пропускающих в себя света. Эффект дематериализации становится полным, когда поверхность играет роль зеркала.

Бывают и другие обстоятельства, при которых распределяется объем: чем больше окрашенные плоскости, тем активнее они «охватывают» человека и создают для него цветную воздушную среду. Если «вещи» противопоставят человеку как объект действия, то фон — как объект созерцания.

Но этим не исчерпываются возможности цвета в одновременной предметной и пространственной интерпретации объекта. Акцентированные элементы, во-первых, легко вступают в контакт с аналогичными элементами других объектов, создавая «диалогическое общение». Во-вторых, они становятся конструктивными элементами среды.

В Москве уже несколько лет работает ППЗ-2. Это двухэтажный корпус с площадью 6 га. Он не виден полностью ни с одной стороны. Грандиозный цельный объем, в котором разместились все спланированные цехи и отделения основного и вспомогательного назначения, административно-бытовые помещения, фактически можно воспринять только фрагментами. Он кажется однородным. Только с близкого расстояния видно перекрестие, торец которого облицован коричневой керамической плиткой. Благодаря сплошным витражам с укреплённой сеткой переплетов все пространство здания по периметру хорошо просматривается. Невысокий цоколь, стекло, стеклопрофилит — все это делает здание подчеркнуто легким. Занимая большую территорию, он кажется органической частью среды.

И поверьте, эта почетная миссия промышленной архитектуры, может быть по-следовательно выполнена только с помощью языка цвета.

## Цветоподборные средства и их использование

Современные знания о цвете не могут в полной мере обеспечить нам достижение высокого художественного качества цветовой гармонии. Они лишь несколько приближают нас к желаемому результату в соответствии со сформировавшимися у нас эстетическими критериями. Слишком сложен и многообразен механизм процесса творчества, восприятия и воспроизведения формы и цвета в их взаимосвязи. И, надо сказать, на данном этапе, к сожалению, он продолжает оставаться еще далеко не изученным. Но из этого не следует, что мы не можем применять на практике уже достигнутые наукой или не ставить перед собой задачу поиска путей использования современных знаний и технических средств для получения полноценных цветокомпозиционных решений. Мы должны стремиться научно обосновать наши творческие предложения уже потому, что, проводя исследования в этой области, будем делать меньше ошибок.

Поэтому закономерно появление разнообразных приборов и методов решения цветокомпозиционных задач, применение которых позволяет ускорить выявление оптимальных вариантов цветовой среды, рационализировать труд архитекторов и художников. В этом отношении следует признать весьма полезной разработку в Ленинградском инженерно-строительном институте ряда вспомогательных цветоподборных пособий и устройств на различном уровне их совершенства вплоть до изобретений.

Была поставлена цель достичь практической эффективности работы с обширной палитрой, достигающей 420 оттенков. Разработанная серия пособий и устройств получила широкое признание в среде специалистов проектных и строительных организаций. Использование этих пособий и устройств помогает раскрыть систему об-

разования обширной колерной палитры, расширить возможности получения различных цветовых сочетаний методом трансформации, упростить применение нормативных рецептурных данных и требований к гармоничным цветовым сочетаниям и, наконец, осуществлять профессиональный контроль при авторском надзоре за качеством отделочных работ.

Появление в 1967 г. «Руководства по цвету» с приложением комплекта рабочих колеров явилось хорошим началом для планомерного применения вспомогательных средств по использованию цвета в архитектурной среде. Интерес к нему не ослабевает и сейчас. Об этом свидетельствует поступление большого количества запросов и заявок в адрес нашего института. Состав материалов и форма книги рассчитаны на удобство пользования ею не только архитекторами, но и специалистами отделочных работ. Это нашло отражение в большом числе колерных оттенков и рецептурных данных к ним, в наличии колористических характеристик, а также справочных таблиц и необходимых кратких сведений. Сводная таблица, имеющаяся в пособии, упрощает поисковые работы по расколеровке объекта.

Процессу выявления оптимальных вариантов цветовых композиций, как правило, предшествует сложная и трудоемкая подготовительная работа, связанная с подбором красителей, что удлиняет сроки составления проектов. Нерационально в таких условиях используется высококвалифицированный труд архитектора или художника. Чтобы избежать этого, составлен комплект рабочих колеров. Применение большого числа заранее заготовленных выкрасок, входящих в состав комплекта, позволяет экономить время проектирования. Применение цветового материала при разработке технической документации для

отделки помещений подтверждается паспортом, который передается на стройку.

В связи с повышением требований к качеству облика гражданских и промышленных зданий коллективом авторов ЛИСИ разработан трансформируемый альбом оптимальных вариантов окраски фасадов. Альбом дает возможность проверять эстетические качества выбираемого эталона основного цвета сооружения во взаимосвязи с расколеровкой окружающих зданий. В основе палитры альбома лежит набор из трех групп колерных образцов в нескольких вариантах оттенков, которые подобраны с учетом закономерностей сочетания цветов. Их взаимозаменяемость позволяет получать приемлемые цветевые композиции. Для выявления композиционной связи основного колера с цветом архитектурных деталей применен метод смещения прозрачных накладок с изображениями фасадов характерных гражданских и производственных зданий, детали которых расколерованы. В объем предлагаемых справочных материалов входят также рецептурные данные красителей и эталоны цветных бетонов, используемых в качестве декоративно-отделочных покрытий при изготовлении сборных изделий индустриального домостроения.

При дальнейших разработках более совершенных цветоподборных пособий ставилась цель обеспечить восприятие колерных образцов в их взаимосвязи и добиться широкой взаимозаменяемости окраски элементов, включая и оборудование, формирующих архитектурно-пространственную среду. Таким устройством являлся цветогармонизатор, предназначенный для применения при отделке интерьеров различных зданий. Перспективное их изображение на главном планшете и возможность заменять отдельные части композиции без повторного выполнения цветных эскизов



позволяют значительно сократить время архитектора или художника, затрачиваемое на получение нового варианта. Принятая система трансформации колерной взаимозаменяемости позволяет получить более 6 тыс. вариантов цветокомпозиционных решений. Положительная особенность нового цветоподборного устройства состоит в том, что в его состав включено значительное число вспомогательных материалов рецептурных колориметрических данных, таблиц и т. п., пользование которыми помогает решать цветокомпозиционные задачи.

Необходимость определения соответствующих цветовых сочетаний возникает зачастую не только при проектировании, но и в процессе авторского надзора за ходом строительства. В этом случае эффективным и удобным является использование портативного приспособления в виде цветоподборной линейки. Она разработана в трех вариантах. Один из них включает оптическое приспособление и предусматривает подсветку, что позволяет проверять изменения цветности при искусственном освещении. Линейка сконструирована на основе свободного взаимоперемещения колерных образцов, размещенных на параллельно скользящих планках. На обратной стороне устройства имеются сведения о составе пигментов, их наименовании, форме рабочих паспортов, рецептурных данных, о стоимости работ и т. д. Использование цветоподборной линейки показало, что с ее помощью можно на строительной площадке не только подбирать цветовые сочетания, но и получать производственно-экономические данные для успешной реализации отделочных работ.

Конечно, только разработка и дальнейшее совершенствование различных пособий и устройств еще недостаточны для полноценного решения вопросов колористики городской среды во всем ее многообразии. Стоит задача направить творческую деятельность архитекторов и художников на такой путь, чтобы культура цвета уделялось должное внимание, а взаимосвязь его с пластикой форм покоилась на научной основе.

Архитектор М. НАСЕКИН

## Живопись и графика

### Выставка живописи и графики в Госгражданстрое

По инициативе секции Союза архитекторов в Госгражданстрое регулярно проводятся товарищеские смотры работ по живописи, рисунку и прикладному декоративному искусству. В таких выставках принимают участие все желающие. Расскажем о работах участников одной из таких выставок.

Серией пейзажей представлен Ш. А. Айрапетов, написанных в широкой манере; обобщенно и материально выполнены архитектурные пейзажи. Цветовая насыщенность, плотность и лаконизм автору удаются путем многократного перемешивания красок не только на палитре, но и непосредственно на холсте, их внутреннего горения и живой материалности. К наиболее удачным следует отнести «архитектурные пейзажи» и «яхты».

Н. В. Баранов, работая чистой акварельной техникой в этюде «Шторм. Нижняя Ореанда», мастерски передал сложное состояние разбушевавшейся стихии. Красиво написано бурное море под проливным походящим полосой дождем. Великолепен золотой убор осенней березовой рощи в этюде «Подмосковье». Несколько суше написан букет с розами. Эти работы дают высокую оценку автору, в совершенстве владеющему техникой акварельной живописи.

Обращают на себя внимание путевые зарисовки и наброски отдельных уголков различных городов, выполненных уверенной рукой архитектора А. В. Беручан. Натюрморт с белыми ромашками говорит о смелом и уверенном владении живописью, но в нем мы видим тягу к графичности изображения.

Н. И. Гайгаров в своих работах добился своеобразия и широты видения, обобщения цветом, простоты и композиционной законченности картины. С поэтическим пафосом написаны этюды «Жигули. Облака» и «Жигули. Уборка хлеба». В них автор уловил могучее раздолье родных волжских берегов. В вечернем этюде «Проспект Калинин» уверенной рукой подчеркнут новый облик Москвы. Это большая удача автора.

Свободное, легкое живописное видение отличают работы М. М. Дзиско. Умелое сочетание флорастера с акварелью передает в пейзажах свежесть и непосредственность. Помимо пейзажей хорошо написан букет цветов. О. А. Жагар в своих работах выделяется особым, присущим ему почерком — пастозностью письма, широким

обобщением цвета, лаконизмом и стилизацией, порой аппликативностью. Цветовая гамма построена на приглушенных сочетаниях земляных тонов красок. Отлично написаны архитектурные пейзажи «Соловки», натюрморт, лодки и др. Автору удалось найти свой интересный почерк, но надо опасаться возможного зауженного штампа. Видимо, надо стараться иногда разнообразить технику письма при сохранении в целом правильного подхода.

Декоративны пейзажи А. В. Зайцева, наиболее удачен этюд «Березы».

По серому фону бумаги тонкой кистью, белыми затейливо изображено кружево панорама знакомого старорусского городка. С большим знанием дела, профессиональной любовью и тактом архитектора придуман обобщенный образ старинного силуэта сказочного городка. На фоне красной медной доски стелится мускулистое тело раненого зверя — это выколота по известному образцу, выполненная одухотворенно сантиметр за сантиметром, своими руками, наконец, плита песчаника, любовно обработанная под археологическую древнюю находку с рельефами и «улыбающийся текстом». Во всех работах чувствуется творческое горение, знание и искренняя любовь к изобразительному искусству. В небольшом зимнем пейзаже «Санаторий Герцена» мы видим так же зрелого живописца. Автором этих превосходных работ является С. Г. Змеул.

Уверенной живописной техникой и мужественной хлесткостью радуют натюрморты В. М. Мельчакова. Особенно удачно написан натюрморт «Сирень», хорош рисунок жанровой головки.

Л. В. Миткин посвятил все свои работы передаче красоты природы глазами художника-охотника. Здесь все любовно прописано от мельчайших подробностей на переднем плане до широких просторов. В своих пейзажах автор передает впечатление оджды виденного. Чувствуется, что работы выполнены по памяти.

Желтое кружево осенних пейзажей увлекло В. И. Подольского. Чрезмерность любования желтым цветом далеко не увела автора от истины, в наборот, он показал интересные, своеобразные пейзажи.

Б. Р. Рубаненко представлен серией профессиональных рисунков и живописных пейзажей. Путевые наброски уверенной рукой передают широко и обобщенно архитектурные мотивы Живописи — яркие, насыщенные цветом энергично исполненные



Выставка  
живописи и графики  
в Госгражданстрое



С. Змеул. Зима. Темпера

С. Змеул. Городок. Темпера

В. Мельчакова. Сирень. Масло

М. Дзисько. Ай-Петри. Фломастер, акварель

О. Жегар. Соловки. Масло



1 3

2

4 5





**Г. Фомин. Гренландия. Поселок. Масляная пастель**

этюды. Во всех работах чувствуется рука мастера.

В акварельных этюдах А. М. Рыдаев добивается одухотворенности природы, но в его работах чувствуется скованность и некоторая сухость исполнения, не характерные для акварельного письма.

На хорошем профессиональном уровне выполнены акварелью пейзажи Р. К. Улмал. Чувство материала и воздуха, а также

свободное владение техникой характерны автору.

Непосредственностью и своеобразием отличаются путевые зарисовки Г. Н. Фомина в Гренландии. Серия превосходных пейзажей передает суровую скупость прибрежной полосы Ледовитого океана. В них автор верно подметил особую характерную неповторимую прелесть природы. Верится в существование таких пейзажей, верится

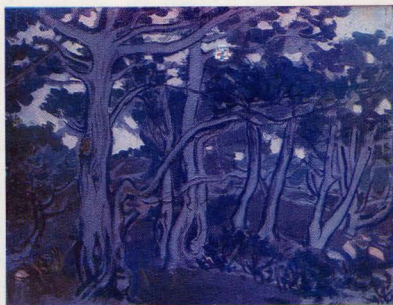
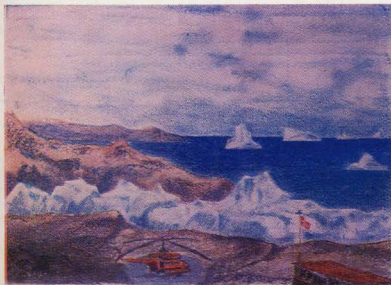
в простоту и непосредственность восприятия глаза художника. Серебристые айсберги, словно лебеди, плывут в темно-синем море, тесно прижавшись по берегу, стоят жилища людей и ни одного деревца. Пароход, лодки, вертолет — говорят о деловой жизни на материке, все говорит о насыщенности и суровости жизни.

Н. М. Фукин свои силы попробовал в живописи маслом. Этюды говорят о правдивости избранного пути.

**Г. Фомин. Гренландия. Айсберги. Масляная пастель**

**А. Шутов. Крым. Роцца. Темпера**

*Продолжение на стр. 36*



Необходимо обеспечить правильный подход к сельскому строительству с учетом особенностей жизни и интересов сельского населения. Очевидно, сельское строительство следует ориентировать на обеспечение семей, как правило, отдельными благоустроенными домами с приусадебными участками и надворными постройками для домашнего скота, птицы и личных транспортных средств.

Из доклада товарища Л. И. БРЕЖНЕВА на июльском (1978 г.) Пленуме ЦК КПСС

В. ПРОНЕВИЧ, главный специалист Гипролеспрома

## Полносорные деревянные жилые дома в поселке «Сельская новь» Московской области

В «Основных направлениях развития народного хозяйства СССР на 1976—1980 гг.», принятых XXV съездом КПСС, намечено значительно расширить производство стандартных жилых домов по новым технически совершенным проектам. Необходимо: увеличить производство полносорных стандартных домов на действующих и вновь строящихся предприятиях при усовершенствовании технологических процессов; оснастить домостроительные предприятия современным технологическим оборудованием; обеспечить производство стандартных домов современными эффективными строительными материалами — водостойкой фанерой, древесноволокнистыми и древесностружечными плитами, цементно-стружечными, гипсоволокнистыми плитами, минераловатными плитами, пенопластами, герметиками и др.

Для отработки вопросов комплексной застройки сельских населенных мест Черноземной зоны РСФСР стандартными деревянными домами Минлеспромом СССР совместно с Московскими областными организациями в 1977 г. осуществлено строительство экспериментального поселка «Сельская новь» в Одинцовском районе Московской области. Здесь построено более 30 одноэтажных деревянных панельных полносорных одноквартирных домов серии 115 по типовым проектам Гипролеспрома. Около приусадебных участков возведены надворные постройки.

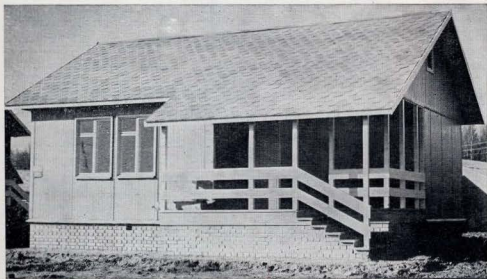
Производство указанных домов осуществлено домостроительными предприятиями Минлеспрома СССР: Новоятским, Пермским, Увинским, Волжским, Талицким, Юшалинским, Пестовским и Шарьинским комбинатами. Строительно-монтажные ра-

боты, отделку домов и благоустройство территории производили строительные организации Главмособлстро, а монтаж домов — бригады домостроительных предприятий. Генеральный план поселка и привязку типовых проектов к местным условиям выполнял Мосгипроиниестрой.

Гипролеспромом совместно с Мосгипроиниестроем разработаны варианты фасадов жилых домов и осуществлялся авторский надзор за строительством домов.

Представляется, что опыт строительства поселка «Сельская новь» целесообразно использовать при возведении сельских населенных мест и в других областях Черноземной зоны РСФСР.

Гипролеспром разработал более 60 типовых проектов стандартных домов серии 115 на основе СНиП II-Л. 1-71 «Жилые зда-



Одноэтажный одноквартирный двухкомнатный жилой дом. Гипролеспром  
Общий вид и план



Одноэтажный одноквартирный трехкомнатный жилой дом  
Общий вид и план

ния с учетом специфических требований сельского быта.

Типовые проекты стандартных домов серии 115 обеспечивают застройку поселков и сел одноэтажными домами с 2-, 3- и 4-комнатными квартирами, двухэтажными домами с квартирами в двух уровнях, двухэтажными секционными домами на 4, 8 и 12 квартир и общежитиями. Эти проекты утверждены Госгражданстроем для строительства в районах с расчетной температурой —30 и —40° С и рекомендованы для сельского строительства в Нечерноземной зоне РСФСР.

Деревянные стандартные дома серии 115 запроектированы в четырех вариантах конструкций: панельном, арболитовом, карнакно-фибролитовом и брусчатом.

Одноэтажные одноквартирные панельные дома с двумя, тремя и четырьмя комнатами, построенные в поселке «Сельская новь», предназначены для заселения одной семьей. Они состоят из жилых комнат, кухни, туалетной и ванной комнат, передней, тамбура и веранды. В тамбуре и передней имеются кладовая и встроенные шкафы. Предусмотрены функциональное зонирование помещений, свободная планировка квартир\*.

Общая площадь двухкомнатных жилых домов — 50,7 м<sup>2</sup>, трехкомнатных — 63,2 м<sup>2</sup>, четырехкомнатных — 74,8 м<sup>2</sup>. Жилая площадь соответственно: 28,6; 38,9 и 48,6 м<sup>2</sup>. Сметная стоимость строительства по типовым проектам соответственно: 5,9; 6,9 и 9,1 тыс. руб.

Архитектура деревянных стандартных домов создается элементами, присущими жилью, и строится на пропорциях объема дома, уклонах крыши; на разработке таких элементов, как терраса, крыльцо, обрамление окон, карниз; на разнообразной покраске фасадов.

В значительной мере архитектура стандартных домов определяется материалами облицовки стен (дощатая строганая обшивка, водостойкая фанера, асбестоцементные плиты).

Укрупненные элементы заводского изготовления — панели, блоки, а также карниз как венчающая часть дома, — во многом определяют выразительность фасада.

Своеобразие архитектурного облика при сохранении традиций русского народного жилища может быть также достигнуто благодаря применению разнообразных архитектурных деталей. Так, использование дерева в ограждениях и элементах входов, свесов карнизов с большим выносом, кроме утилитарного назначения, придает жилью домам определенную образность.

Сложная задача создания архитектурно-художественного облика индустриального жилого дома требует тщательной проработки деталей ограждений, обрамлений окон, козырьков и входов, выполняемых с применением дерева.

Детали архитектурной отделки домов должны изготавливаться на доместроительных комбинатах в виде стандартных элементов и поставляться на место строительства в общем комплекте с его отдельными частями.

Проектирование стандартных домов основано на модульной координации размеров здания и размеров изделий с общей номенклатурой деталей и конструкций.

Общим для всех домов серии 115 является единый строительный модуль, равный 1200 мм, на базе которого разработаны унифицированные типоразмеры панелей данной серии.

Благодаря применению легких эффективных материалов общий вес панельных домов почти на 30% меньше домов брусчатой конструкции.

Панели стен и перекрытий запроектированы с деревянным каркасом из высушенных строганых пиломатериалов, для обшивки применены жесткие листовые материалы.

Наружная обшивка панелей — из строганых досок толщиной 13 мм по слою твердых древесноволокнистых плит 4 мм, внутренняя — из твердых древесноволокнистых плит толщиной 8 мм (для слоя по 4 мм).

Однако наиболее рациональным конструкционным материалом для обшивки панелей является водостойкая фанера, кото-

рая обладает наилучшими характеристиками по прочности, жесткости и стойкости к атмосферным воздействиям.

Для наружных ограждений деревянных панельных домов приняты минераловатные плиты на синтетическом связующем. Конструкции панелей разработаны совместно с передовыми доместроительными предприятиями Минлесхоза СССР, проверены ВНИИдревом и НИИстроительной физики Гостроя СССР.

Панели стен приняты размером 1,2х2,7 м, позволяющим вести монтаж без применения кранов. Примером зданий этого типа могут служить построенные в пос. «Сельская новь» одноэтажные одноквартирные дома на 2, 3 и 4 комнаты со свободной планировкой по типовым проектам серии 115.

При одинаковой ширине (7,2 м) 2-, 3- и 4-комнатные дома перекрываются одно- или двумя дощатыми треугольными фермами.

Планировочные решения и конструкции этих домов унифицированы, дома собираются из однотипных деталей заводского производства и отличаются высокой сборностью.

Изучение опыта деревянного стандартного домостроения показывает, что наиболее эффективной является панельная конструкция домов, обеспечивающая высокую степень заводской готовности, высокое качество и максимальное сокращение сроков строительства. Путем сравнения сметной стоимости строительства, расхода пиломатериалов и трудоемкости изготовления и монтажа деревянных домов панельной конструкции с такими же показателями домов брусчатой конструкции на 1 млн. м<sup>2</sup> общей площади установлен экономический эффект от внедрения домов более прогрессивной панельной конструкции за счет вытеснения материалоемких и менее сборных брусчатых домов.

Деревянные дома панельной конструкции обладают высокой степенью сборности.

Фактическая продолжительность ведения строительно-монтажных работ при одновременном строительстве трех домов бригадой из 12 человек составляет по двух-

\* Архитектор Ф. Лазовский, инженеры В. Гордиенко, В. Нестини, В. Прончев

трех- и четырехкомнатному жилому дому соответственно 15, 18, 20 дней, а монтаж основных конструкций выполняется за 2 дня. Опыт строительства экспериментального поселка «Сельская новь» при возведении аналогичных объектов показывает, что реконструкцию строительного поселка надо вести поэтапно: прокладку всех подземных коммуникаций вести одновременно с устройством подземных частей домов; широко применять монтажные механизмы и средства малой механизации, что позволит сократить срок строительства; при усовершенствовании типовых проектов деревянных жилых домов предусмотреть устройство подвалов под кухнями, фундаментом из бетонных блоков, кровли из цветных асбестоцементных плит, газоснабжения и улучшенной отделки.

В 1977—1978 гг. Гипролеспром разрабатывает серию типовых и экспериментальных проектов одноэтажных и мансардных полносборных жилых домов панельной конструкции для строительства в Нечерноземной зоне РСФСР с учетом новых норм проектирования домов, имея в виду увеличение жилой и подсобной площади.

Номенклатура типов деревянных стандартных жилых домов заводского изготовления для строительства в различных климатических районах страны на перспективный период определяется на основе совместной работы Госгражданстроа при участии Гипролеспрома с учетом типологической классификации домов по характеру обитания и климатических условий.

Действующие в настоящее время типовые проекты деревянных стандартных жилых домов отвечают современному техническому уровню и будут применяться в практике строительства до 1985 г.

За это время существенно изменяется материально-техническая база строительства, нормы заселения квартир, появится ряд новых требований к планировке квартир, их благоустройству, удобствам, гигиеническим и эстетическим качествам. Поэтому типовые проекты, разработанные на основе СНиП II-Д. 1-71, должны быть постепенно заменены перспективными, в которых найдут отражение новые требования.

Состав номенклатуры деревянных стандартных жилых домов определяется условиями проектно-строительного района и конструктивными решениями зданий.

Конструкцию деревянных стандартных жилых домов на перспективный период предусматривают из крупных панелей и объемных блоков.

На июльском (1978 г.) Пленуме ЦК КПСС особое внимание было уделено дальнейшему развитию деревянного панельного домостроения.

Внедрение новых типов деревянных домов позволит улучшить качество строительства, повысить степень заводской готовности и сборности, а также улучшить санитарно-гигиенические качества и комфортабельность жилища.

## Выставка живописи и графики в Госгражданстрое

Н. Гайгаров. Проспект Калинина. Акварель. Тушь





Н. Баранов. Шторм.  
Нижняя Ореховка.  
Акварель

**Выставка  
живописи и графики  
в Госгражданстрое**

В смешанной технике — акварель с темперой по мокрому работает А. Д. Шугов. Его работам характерна уверенность и подчеркнутая красота. Он свободно владеет материалом и техникой исполнения.

В. И. Эмсон в своих этюдах стремится к передаче поэтичности состояния природы, выбирая ее наиболее красивые фрагменты. Он предельно использует плоскость холста, умело komponуя весь пейзаж, организуя

его по цвету в разнообразных форматах картины.

Все участники выставки добились в своем творческом труде самого дорогого и редкого чувства, чувства поэтического одухотворения. В их сердце заложен огонек художника — творца, наблюдательный и зоркий глаз художника, человека, любящего жизнь и искусство. В этом номере мы публикуем ряд работ участников этой интересной выставки.



Ш. Айрапетов. Городской пейзаж. Темпера

А. Беручан. Ромашки. Акварель



# Архитектура мечетей Верхнего Зеравшана

Археологический отдел Академии наук Таджикской ССР исследовал мечети Верхнего Зеравшана, относящиеся к XIX — началу XX вв. Верхний Зеравшан, являясь наиболее высокогорной частью Северного Таджикистана, объединяет в себе селения различного типа — горного, предгорного и долинного, находящихся в неодинаковых топографических условиях. Тип селения влияет на архитектурно-художественный облик мечетей. В долинных селениях Ери, Вишист, Амондара, Суджина мечети не выделяются из окружающей застройки, и иногда незнакомому с селением человеку даже трудно их обнаружить среди узких, криволинейных улиц. Мечеть появляется неожиданно, и только здесь раскрывается общественное сооружение с пространственным разнообразием айванов, живописной пластикой деревянного колонного ордера, декоративностью орнаментальных росписей и резьбы на стенах, потолке, в противовес замкнутым, плотно застроенным жилым домам. В горных же кишлаках, таких, как Вору, Мадаера, Шашкат, мечеть можно увидеть издали, еще не войдя в селение, — она поднята на высокий каменный стилобат и занимает главенствующее положение в застройке горного склона. Мечеть здесь является архитектурным доминантом, ориентиром. Сооружения подобного рода в горных селениях рассчитаны на длительное восприятие во времени с разных точек зрения, чего нельзя сказать в отношении долинных мечетей, где основой архитектурного восприятия являются архитектурно-декоративные средства оформления здания.

По композиционно-планировочному решению мечети Верхнего Зеравшана как долинных, так и горно-предгорных селений различаются соотношением зимнего помещения — хонки к летнему айвану, расположенному с различных сторон помещения. Сравнение планов мечетей Верхнего Зеравшана дает возможность определить три основных схемы планировки, а значит, и объемно-пространственные композиции всего объекта: 1 — хонка с односторонним расположением однорядного колонного айвана; 2 — хонка с двухсторонним расположением (Г-образным) однорядного или двухрядного с одной стороны колонного айвана; 3 — хонка с трехсторонним расположением однорядного колонного айвана. В Верхнем Зеравшане обнаруживаются иногда совершенно неожиданные особенности в планировке, к декоративному убранству интерьеров, айванов, в деталях колонного ордера мечетей. Именно здесь, в глухих в прошлом селениях, со-

хранились архаические формы колонн, балок, орнаментальных мотивов.

В долинном селении Ери находится мечеть Таги Ровуд. Она приподнята на высоком каменном постаменте высотой 2,9 м и представляет собой хонку с двухсторонним айваном, обращенным одной западной стороной к улице. В южной стороне айвана устроено небольшое помещение — худжра. Небольшой дворик, примыкающий к квартальной мечети с юга, имеет свой навес-айван, где устроены очаги и куда также выходит дверь худжры. Зимнее помещение мечети, квадратное в плане, перекрыто балочной конструкцией с одной центральной колонной в середине помещения. Декоративного оформления мечети почти не имеет, кроме расчленения стен помещения на прямоугольное панно орнаментальными резными бордюрами из ганча. Для создания фона панно применен цветной ганч — красного и синего цвета. Плоскости стен разбиты на панели так, что получается довольно однообразный ряд полей с включением в общую композицию мелких изгибов и дверных проемов. Особо выделяется западная стена — здесь панели несколько меняют свое однообразное чередование, в результате чего получается четко выделенная ось симметрии, на которой находится михрабная ниша с прямоугольным обрамлением орнаментального бордюра.

Деревянный фриз, проходящий по верху стен помещения и айвана, украшен орнаментальным рисунком. Колонны айвана имеют граненый ствол и сложную профилированную базу. Над стволем колонн установлены подбалки — консоли, имеющие криволинейный профиль, — они одинаковы по рисунку в отличие от разнообразных по форме баз колонн. Стены айвана также оформлены рельефными ганчевыми бордюрами разнообразного рисунка, сохранившимися только на некоторых участках. Филенчатые двери украшены резным орнаментом. Световые проемы над дверями — тобдон — были украшены деревянными решетками, сохранившимися в настоящее время только в одном месте.

Любопытная особенность фасада этой мечети состоит в том, что оконечности балок перекрытия айвана, обычно включющиеся в композиционный облик сооружения, закрыты полосами досок с орнаментальными резными поясами, что создает впечатление нависающей консольной плиты над архитектуром айвана. Углы этой «плиты» скреплены металлическими фигурными пластинами, как и углы верхней и нижней обвязки каркаса сооружения.

Архитектура этой квартальной мечети, скромно украшенной и довольно ветхой, привлекает живописным сочетанием необработанной кладки стилобата и предельной простотой отдельных объемов сооружения.

На рисунках и фотографиях показаны также другие мечети, сооруженные в различных селениях Верхнего Зеравшана.

Изучение архитектурно-декоративного убранства квартальных мечетей позволило выявить многие архитектурные формы и приемы, почти не встречающиеся в архитектуре мечетей других районов Таджикистана и Узбекистана, имеющие местный локальный характер. Это, например, своеобразный прием разделения поверхности стен на прямоугольные панно рельефными бордюрами-занджир, ограждение айвана мечети деревянной решеткой с оригинальным решением входа и др. Все это говорит об отличительных чертах верхнезеравшанского зодчества.

1а 1б  
2а 2б  
3 4а 4б

**Селение Ери. Мечеть Таги Ровуд. Общий вид, чертеж плана, фасада и баз колонн айвана.**

1 — зимнее помещение — хонка; 2 — михрабная ниша; 3 — летняя веранда — айван; 4 — небольшое помещение — худжра

**Селение Вору. Квартальная мечеть. Общий вид, чертеж плана и базы колонн айвана.**

1 — хонка; 2 — худжра; 3 — айван

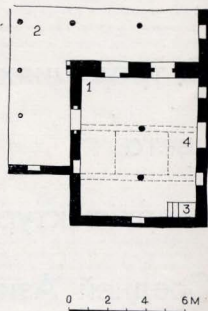
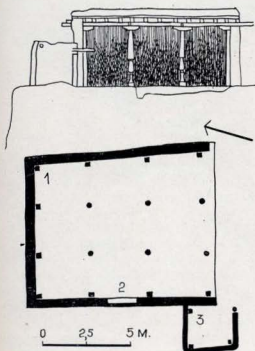
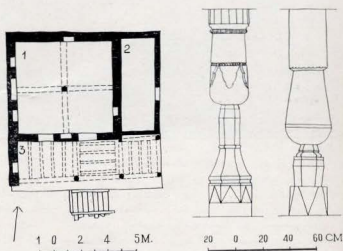
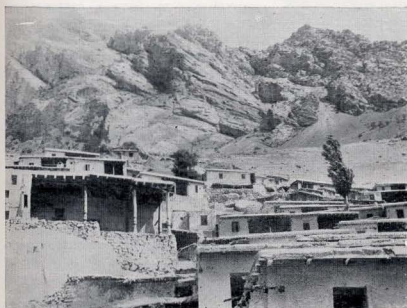
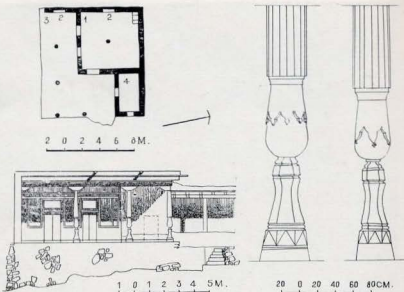
**Селение Амондара. Открытый айван с михрабной нишей — изомог. Схема фасада, план.**

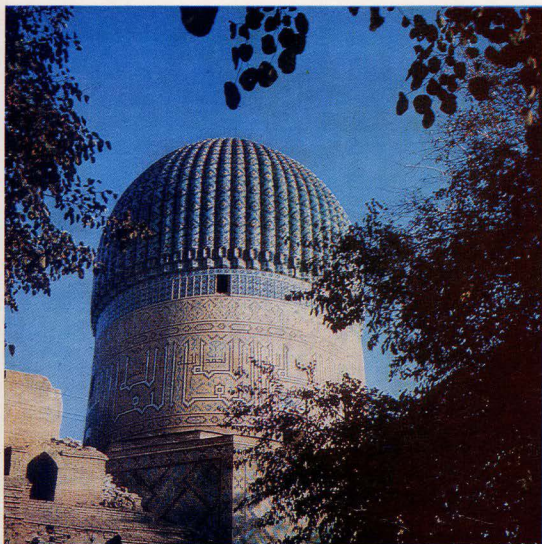
1 — айван; 2 — михрабная ниша; 3 — помещение ритуальных омовений — тахоратхона

**Селение Зери Хисор. Мечеть Кулоли. Фрагмент, план.**

1 — хонка; 2 — айван; 3 — кафедра — минабар; 4 — михрабная ниша







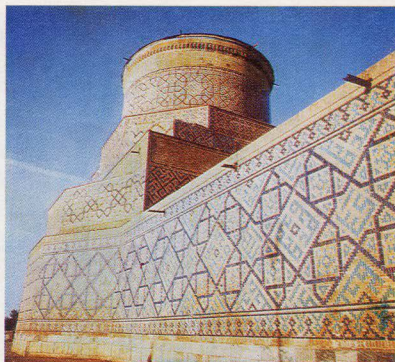
Самарканд. Мавзолей Гур-Эмир

Средняя Азия — эти слова чаще всего для архитектора и художника ассоциируются с чем-то ярким, до предела насыщенным цветом. Между тем, это впечатление не совсем точно — природа Средней Азии монохромна. Под пальцами солнцем она иногда даже кажется серебристо-серой. Здесь все неярко — почва, выгоревшая на солнце, и покрытая тонким слоем пыли зелень, выцветшее бледно-голубое небо. Высокая интенсивность солнечного освещения снижает чувствительность зрения — глаз не различает оттенки. Откуда же оно берется — это ощущение праздничной насыщенности цветом, где его источник? Несомненно — в сверкающих, неподвластных вре-

Самарканд. Медресе Тилла-Кари

Ю. КОСЕНКОВА, ЦНИИТИА

# О традициях цвета в архитектуре Средней Азии



мени, красках древней среднеазиатской архитектуры, в предметах декоративно-прикладного искусства, в национальной одежде. Человек в своих творениях как бы восполняет то, чем обделила его природа. Однако это не просто — здесь необходимо мастерство, основанное на многовековом опыте.

Сегодняшняя среднеазиатская архитектура во многом проигрывает в этом отношении архитектуре прошлого. Как часто мы жалуемся на «серость» новой застройки, не задумываясь, насколько буквально звучит это определение! В постройках последних лет делаются некоторые попытки использования цвета, однако вся полихромия традиционной архитектуры свелась к одному: голубому, приемы использования которого быстро превратились в новый штамп и вряд ли в состоянии разнообразить архитектурную палитру. Так, в Ташкенте — голубой цвет преобладает в архитектурном комплексе площади им. В. И. Ленина, в застройке ул. 1 Мая, в оформлении многих жилых и общественных зданий, особенно в центральных районах города.

В полихромном керамическом декоре памятников прошлого применялось не так уж много цветов, четыре хроматических — синий, бирюзовый, зеленый, желтый и ахроматические — черный и белый. Значительно реже применялись красный и золотой. Предпочтение, отдававшееся именно этим цветам, очевидно, не случайно. Оно имело под собой основания не только технологического порядка, но было связано также с особенностями восприятия в условиях высокой яркости освещения, когда количество четко различимых цветов меньше, чем при умеренном рассеянном освещении.

Однако специфика среднеазиатской традиции заключается не только в предпочтении тех или иных цветов, но и в характере их использования. Здесь свои закономерности. Все цвета, как правило, имеют холодный оттенок. Густо-синие и глубокие черные цвета чаще всего образуют фон в орнаментальной композиции, голубые и зеленые — средний план, а белые и желтые — передний план.

Как показали специальные колориметрические исследования цветов, применявшихся в полихромных композициях среднеазиатских памятников, все цвета составляют по светлоте равномерный ряд с коэффициентом контраста  $0,6^1$ . Это говорит о высоком мастерстве народных зодчих. При различных комбинациях цветов, наиболее часто встречающихся, контраст между ними все время остается достаточно большим, что обеспечивает видимость мельчайших деталей мозаики и росписей, несмотря на интенсивное солнечное освещение. За счет высокой контрастности цветов, близкой к природным контрастам светоте-

ни, народные мастера обеспечивали единство восприятия полихромии и рельефа.

По определенной закономерности строились не только цветковые композиции фасадов, но и интерьеры. Цвет в современных интерьерах часто никак не связан с объемом, формирует пространство совершенно самостоятельно. Возможно, такой подход, во многом идущий от европейской традиции, имеет вполне законное право на существование, однако местная традиция ему прямо противоположна. Цвет в традиционной среднеазиатской архитектуре имеет своеобразие конструктивное значение, так как тесно связан с величиной здания, его общественной и градостроительной значимостью, функционально-планировочными особенностями, общим композиционным замыслом, системой освещения. Например, большее по площади помещение, как правило, декорировано умеренно, освещено лучше, моделировка плоскостей упрощена. Соседнее меньшее помещение хуже освещено, но богаче декорировано и т. п.<sup>2</sup>

Характер освещения в Средней Азии не позволяет четко воспринимать округлые формы: полутень, как правило, сливается с собственной тенью. Это прекрасно понимали старые народные мастера, стремились заменить округлые формы гранеными. Во те же время светлые, одноцветные плоскости, если они не обработаны рельефом или цветом, кажутся чрезмерно однообразными и монотонными. Это обстоятельство особенно важно учитывать в современной архитектуре Средней Азии, часто представляющей собой комбинации совершенно одинаковых, протяженных плоскостей.

Однако из сказанного вовсе не следует, что в современную архитектуру нужно переносить традиционный рельефный и цветовой декор во всей его канонической завершенности. Бесспорно, древняя архитектура дала нам высокохудожественные образцы, поражающие своей сложностью и совершенством формы. Но они принадлежат иной стилистической системе, порождены иным мировоззрением, выполнены иной технологией. Современная индустриальная архитектура должна говорить своим, органично присущим ей языком. Вряд ли нужно было бы повторять эти, казалось бы, бесспорные истины, если бы современная практика среднеазиатской архитектуры не показала, что проблема эта далеко не так проста.

В сегодняшней среднеазиатской архитектуре сложилась парадоксальная ситуация, когда, с одной стороны, традиционный архитектурный декор переносится в современную архитектуру, придавая индустриальным формам какой-то странный облик, а с другой, принципы, на которых строилось применение этого декора, складывавшиеся веками, совершенно игнорируются. Если же

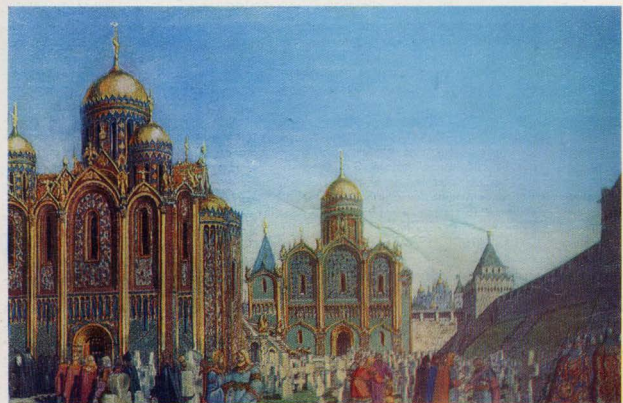
и есть попытки как-то творчески переработать декор, более органично связать его с современностью, то выражаются они, как правило, лишь в повсеместном применении голубых керамических панелей, далеко не совершенных по качеству и зачастую несколько не улучшающих внешнего облика зданий.

Причины такого явления, видимо, заключаются отнюдь не только в злоте воле отдельных проектировщиков, как это часто пытаются представить, они носят и объективный характер. На наш взгляд, голубой цвет в современной среднеазиатской архитектуре несет смысловую нагрузку, сходную с той, какая была возложена на характерные «восточные формы» в период 1930—1950 гг. Иными словами, цвет как бы символизирует приобщение к архитектурному наследию, к художественным традициям прошлого. Такое приобщение само по себе необходимо современной архитектуре, слишком часто оказывающейся причесанной под одну гребенку на севере и на юге, на западе и востоке. Культурно-духовная «стерильность» такой архитектуры не может удовлетворить общество, в котором развиваются самобытные национальные культуры и при возрастании роли интернациональных традиций, еще долго будут сохраняться национальные различия. Архитектура, отрешенная от национальных истоков, не может отвечать ни материальным, ни духовным потребностям людей.

Но вместе с тем и безоглядное навешивание на такую архитектуру «национальное» в виде копий традиционного архитектурного декора еще не создает желанной самобытности. Сооружения, подобным образом ориентированные на «использование традиций», при ближайшем рассмотрении оказываются весьма далекими от них и даже им противоречащими. Очевидно, архитектура должна не только символизировать освоение наследия, но и действительно его осваивать, т. е. необходимо выявлять в нем черты, способные помочь решить современные задачи, и не только выявлять, но и изучать с помощью самых совершенных научных методов. Закономерности, лежащие в основе цветовой архитектуры Средней Азии, ждут еще своих исследователей.

<sup>1</sup> И. С. Суханов. Роль света в архитектуре Средней Азии. Диссертация на соискание ученой степени кандидата архитектуры. М., 1954.

<sup>2</sup> Е. Г. Гриневич. Исследование вопроса проектирования цвета в интерьерах массовых общественных зданий (в условиях Средней Азии). Диссертация на соискание ученой степени кандидата архитектуры. Ташкент, 1970.



Киев. Центр. Конец XI в.

Владимир. Ансамбль де-  
сятинца. Конец XII в.

Новгород Великий. Ко-  
нец XIV в.

Псков. Центр. Конец  
XV в.

Реконструкция архитек-  
турных деталей по фраг-  
ментам, найденным при  
раскопках древних со-  
оружений

Часть карниза центральной  
закомары Десятинной церкви  
конца X — начала XI вв.  
Портал храма в Смоленске  
XII — начала XIII вв.

Москва. Вид с юго-запа-  
да на центр города. Ко-  
нец XVII в.



*М. КУДРЯВЦЕВ, Г. МОКЕЕВ, ЦНИИТИА*

Цвет

в

древнерусском

градо-

строительстве



1	4
2	5 6
3	7



Цветовой строй древнерусского города создавался красочностью композиционно ведущих сооружений: крестных стен, башен, хором, двorcов, храмов, колоколен. Цветом примечательных старинных построек интересовались давно и постоянно многие исследователи, среди которых можно назвать такие имена, как Л. В. Даль, В. В. Сусллов, А. М. Павлинов, Д. П. Сухов, П. Н. Максимов и др. Они оставили множество акварелей и цветных литографий, само возникновение которых было вызвано желанием раскрыть и передать былой колорит изображаемых объектов. Уместно в связи с этим вспомнить и небольшое, но знаменательное событие — 3 декабря 1941 г., в тяжелейшее для страны и для Москвы время, П. Н. Максимов прочитал на заседании продолжавшей функционировать Комиссии по охране памятников доклад на тему: «Цветовая декорация фасадов в русской архитектуре второй половины XVII века». Проблема изучения цвета в нашем архитектурном наследии недавно снова поднималась одним из авторов данной статьи<sup>1</sup>. К сожалению, только поднималась, так как до сих пор нет обобщающего исследования по этой интереснейшей теме и работа остается в начальной стадии. Само собой разумеется, что, изучая древнерусское зодчество в историко-стилистическом аспекте (изолированное от среды рассмотрение памятников), архитекторы-исследователи почти не поднимались до осмысления цвета в масштабах градостроительства, так как для этого не было достаточных данных.

Новый материал, полученный в последние годы при архитектурно-археологических исследованиях исчезнувших и сохранившихся памятников зодчества в совокупности с данными письменных источников, дают основание начать серьезный разговор об использовании цвета в отечественном градостроительстве.

Своеобразие, красота тех или иных древнерусских городов определялись неповторимым в каждом городе природным ландшафтом, тесно «слитой» с ним индивидуальной планировочной структурой, местными чертами архитектуры, особенностями формирования и расположения ансамблей, характером силуэта города и т. п. Цветовой строй города был не менее важным фактором его облика. В градостроительной практике цвет использовался двояко: для выявления перечисленных компонентов города и для раскрытия идейно-художественного содержания градостроительной композиции. Применялись при этом все способы использования цвета. Это и учет естественного цвета строительных материалов (пассивная форма — материалы местных, активная — привозных), и наружные покраски, росписи — как наиболее активное средство расчленения зданий; к такому же

средству следует отнести и применение красочных декоративных материалов: цветных металлов, изразцов, разного рода облицовок. Наибольший интерес вызывает активное введение цвета в градостроительные решения, так как именно оно чаще всего вызывалось идейно-художественными соображениями, относящимися ко всему городу.

Письменные источники — летописи, акты, отдельные описания, довели до нас немало разного рода сведений об украшении городских стен, башен, двorcов, храмов. Для примера можно упомянуть об имеющихся в Ипатьевской летописи ярких описаниях красочности Боголюбова, созданного под г. Владимиром князем Андреем в XII в. или города Холма, каким он был в XIII в.

Цветовой образ города мог быть, вероятно, даже причиной «красочного» названия его. В летописях можно обнаружить Синец, Радосиц, Червяленый, Чернен, Чернов, Муравцы, Муравин. Много на Руси было городов «белых»: это киевский, днепровский, московский, тверской, рязанский, сибирский Белгороды, Бель, Белев, Бельск, Бельй. Правда, слова «белый» и «черный» означали не только цвет, но также понятия «свободный», даже «господствующий» в противовес «подчиненному», «угнетенному». Город Беляя Вежа (сначала на месте хазарского поселения, затем на Киевщине) характерной цветовой доминантой, очевидно, перекликался с уже упомянутым Холмом. Много было и городов «красных»: два под Киевом, один на Смоленщине. Хотя слово «красный» означало также понятие «красивый». Среди «цветовых» наименований городов наиболее поэтично звучит название псковского Красного города на Синеи реке.

Сведения о колорите зданий, сооружений, целых ансамблей расписаны во многих письменных источниках о городах. Общезвестны достаточно подробные описания многих московских построек: Голицыньских палат в Охотном ряду, палат боярина Матвеева в Белом городе, Туинской палаты и др., а также московских царских дворцов XVII в.: кремлевских, Коломенского, Измайловского. Но исторические описания не позволяют увидеть цвет сооружений, составить представление об их раскраске, геометрических, орнаментальных и прочих росписях. Описания могут служить лишь основой для поиска материальных остатков цвета сооружений. Здесь требуется кропотливая работа археологов и реставраторов. Только собрав сведения о былой расцветке по возможности большего числа построек, можно судить, в конечном итоге, о цветовом строе каждого города в различные периоды его существования. Казалось бы, скромны находки археологов при раскопках исчезнувших построек Киева, Смоленска, Новгорода, Пскова, а как меняются они представление о красочности наших древних городов. Так, раскопки, проведенные И. М. Хозеровым и Н. Н. Ворониным в Смоленске, дали богатый материал о на-

личии фресковых росписей древних храмов XII—XIII вв. (не только внутри них, но и снаружи). До недавнего времени сохранились прямо на наружных стенах храма сюжетные росписи церкви Успения в Старой Ладоге (один из фрагментов экспонируется в Русском музее в Ленинграде). В 1977 г. реставратором С. Е. Новиковой была обнаружена вышвеная с белым покраска церкви Богородицы Одигитрии Смоленской в Угличе, что позволило восстановить былую расцветку всего памятника. Много имеется примеров таких находок, сделанных московскими реставраторами.

Все подобные сведения позволяют в настоящее время реконструировать цвет (в различной степени приближения к истине) не только фрагментов городской застройки, но и попытаться представить цветовой образ целого города. Сделать это можно пока лишь для главных городов Руси, так как по ним полнее представлены источники.

В Древней Руси считалось вредным для здоровья жить в каменной застройке. Даже каменные палаты богатых слоев населения, как правило, имели деревянные жилища верхние этажи. А коль скоро большинство древнерусских городов было деревянными, то скрутная цветовая гамма дерева и определяла основной их цвет. Впрочем, нельзя представлять дерево всегда нетронутым красками. В Новгороде при раскопках Неревского конца были найдены резные деревянные столбы (датируемые X—XI вв.), украшенные сложной резьбой. Они были частью обложены ароченой медью, а частью раскрашены. В музее Новгорода находится резная раскрашенная стая XVII в. Псковскую наибольшее насыщение резьбой и красками бывало на верхах зданий, то и деревянная застройка нередко представляла в ярком, красочном виде. Даже в целом деревянных городах, надо полагать, были цветové акценты, разнообразившие их облик.

Увеличение в городах количества каменных построек и целых ансамблей — крепей, монастырей, все более разнообразило облик. Цвет каменных построек принимал на себя функцию доминирующего. И здесь наибольшего разнообразия цветовых гамм, своеобразных сочетаний цветов каменных построек между собой и с деревянным окружением можно найти в древнерусских столпичных городах. Их становление, расцвет приходится на разные периоды. Проследив из века в век развитие Столиц, можно проследить и изменение подхода древнерусских градостроителей к цветовому образу города.

Начнем с Киева. Недавние исследования храма Софии показали, что он был украшен не горизонтальными красными полосами выступающей на плоскость фасада плинфы, а весь оштукатурен и расписан (заглубление рядов плинфы требовалось для лучшего крепления штукатурки к стене). Остатки росписей найдены в нишах

<sup>1</sup> Кудрявец М. П. Проблема цвета при реставрации памятников архитектуры. — В кн.: Методика и практика сохранения памятников архитектуры. М., 1974, сс. 73—79.

алюид. На северном входе в храм ныне демонстрируются зондажи восьмигранных столбов с остатками красочной ornamentики по наружной штукатурке. Не было контраста между внутренней роскошью главного собора Киевской державы и якобы скромным его внешним обликом. Судя по летописному известию о том, что даже шатры над лестничными башнями были «полащенными», Софийский храм был снаружи также богато отделан, а все 13 его глав могли иметь золоченое покрытие. При раскопках киевских храмов XI в. найдены в больших количествах фрагменты росписей, мозаик, резных шиферных и мраморных плит, свинцовые доски покрытий, черепица и пр. Наиболее интересной является находка в 1948 г. фрагмента наружного карниза Десятинной церкви со следами фресковой декоративной росписи. Эта церковь, следовательно, была не только украшена разноцветными материалами (мрамором, шифером, цветными металлами), но и расписана красками. Таким образом, облик Киева в конце XI в. формировался богатыми по цвету сооружениями, поскольку не только храмы, но и дворцы знати (особенно княжеские) были ярко отделанными. Эти сооружения, возвышавшаяся над деревянной жилой застройкой, венчали город и отдельные его части. Очевидно, не только за величавость холмов, увенчанных этими постройками, башнями и крепостными стенами, называли Киев «соперником Константинополя», но и за богатство, красочность его облика.

Еще не так давно восторженные строки летописца об облике золота, серебра, дорогой каменной отделки храмов и городских ворот г. Владимира считали преувеличением. Но в результате исследований Н. Н. Воронина и ряда других ученых были обнаружены гнезда от медных гвоздей, которыми крепились золоченые медные листы к порталам, колонкам, капителям, аркатурам Успенского собора в г. Владимире. При раскопках Рождественского собора были найдены фрагменты водометов с остатками украшающих их скульптур, очевидно финишес и грифонов. Найдены были и следы наружных росписей и окраски: синие плавнины в аркатуре, остатки росписей капителей и барабанов глав Успенского собора, синие фоны в аркатуре Дмитровского.

Владимир не уступал богатством своего облика Киеву, но цветовым строем отличался от него. Главные его сооружения были как бы прорисованы тонкими золотыми линиями изящных полуколонн, аркатуры, архивольтов, закомар, золочеными опущками кромок кровель. Сверкающее шитье, следы архитектурной конструкции, создавало впечатление, что эти сооружения были сделаны из золота. Ощущение это поддерживалось золотом глав, порталов и скульптур. Простеники, покрытые росписями или расписными рельефами, выглядели завесами из драгоценных тканей и только глубокие окна указывали на толщину стен. Такой «золотой темпы» не было

найдено в Киеве, и только Москва позднее вспыхнет еще мощнее золотым многоглавием, однако золото уже никогда не ляжет на колонки или архивольты.

Конечно, не все храмы Владимира были так роскошно богаты. Ничего не известно и о дворцах знати, былой массовой застройке города, характере их расцветов. Но и то, что нам известно, позволяет говорить о чрезвычайном своеобразии цветового образа столицы Северо-Восточной Руси XII — начала XIII вв.

Разах археологических работ и высокий уровень реставрационных исследований памятников архитектуры позволяют достаточно достоверно представить цветовой образ Новгорода Великого, каким он был в XIV в. — времени кульминации градостроительной композиции вековой столицы. Еще исследователь П. Н. Максимов высказывался о том, что храмы Новгорода имели белую, слегка розоватую общую окраску. Цвет кирпичика (покраска под кирпич или сам кирпич) был виден на бровках окон и порталов, в подсечках лопастей между пилястрами, на валковых разводах асидей. Сомнительные фрески в нишах вносили живое разнообразие в эту графическую декорировку архитектурной формы, а позолоченные опущки подчеркивали формы кровель и глав. В каменных постройках города было много близины, а контраст ее с деревянной застройкой и с покрасками разного рода оказывался максимальным.

В начале XIV в. от власти своего «старшего брата» Новгорода освобождается Псков. Город начинает застраиваться каменными сооружениями. Если укрепления «аристократического» Владимира или «боярского» Новгорода оставались деревянными и только ворота, а также детинцы их были каменными, то в Пскове уже к 1380 г. возведены четыре пояса каменных крепостных стен. В конце XIV — начале XV в. возводятся величественные столичные центры из четырех ансамблей: Крама, Персей, Довмонтова города и Старого торго. Большинство деревянных храмов города к концу XV в. заменяются на каменные.

При строительстве своего города псковичи использовали местную плиту — доломитовый известняк, из лучших сортов которого изготовлялись известь для обмазки и побелки сооружений. Белый с тельным розоватым оттенком цвет извести определял общую цветовую гамму построек, поскольку псковичи почти не применяли красок для внешних росписей храмов. Контраст белокаменных сооружений с деревянной застройкой был «крупномасштабным», распространялся на городские зоны (белоснежный столичный центр и посады). Более того, близина ведущих сооружений была усилена белым глянцем металла. В 1460-х гг. крыши и главы храмов столичного центра были покрыты «белым железом» (луземин), которым постепенно затем покрывались и другие храмы города. Белый цвет знаменовал святость и чистоту. Предельно аскетичный в цветовом отно-

шении Псков стал резко отличаться от других столиц Руси, особенно от бурно строящейся в XVI—XVII вв. Москвы.

Богатое узорочье, применявшееся в постройках Москвы, обезличивало. Москва как бы соединила все приемы украшения зданий, бытовавшие на Руси, а также все приемы применения цвета в архитектуре. Покраска архитектурных членений — колонн, пилястр, карнизов и т. д. — была доведена до высокого совершенства. Обогащенные резьбой или орнаментальными и фигурными изразцами, архитектурные членения объемов были видны на больших расстояниях. Это зрительно приближало человека к сооружению, активизировало воздействие зодчества на людей.

В Москве широко использовалась гамма красного цвета от яркого оранжево-красного сурника до темно-вишневых охр. В наиболее важных зданиях применялась также дорогая киноварь. В Москве как бы возродилось былое цветное богатство Киева и Владимира, но и «белые» образы Новгорода и Пскова органично включились в облик города. Белокаменный Успенский собор, украшенный сюжетными росписями, стал основой композиции главной Соборной площади Кремля. И если Софийский собор Новгорода выделялся из белокаменной застройки города золотой главой, то в цветной, узорчатой, златоглавой Москве ее кафедральный собор выделялся безликой своих стен.

В целом, образ Москвы XVII в. — образ «каменного цветка», вырастающего из дерева. Деревянные стены Скорохода окружали деревянный же «Земляной город», в который были «вставлены» каменные храмы. В Белом городе деревянная застройка была вкрпалена в каменную, а деревянные верха жилых палат, украшенные росписной резьбой, были ближе к распisanному же камню. На территории Китай-города и Кремля безраздельно господствовала каменная архитектура — золоченая, резная и расписная. Ее собирательный образ, безусловно, являлся главный собор горожан — храм-памятник Троицы на Рву (Покрова на Рву или с XVIII в. — собор Василия Блаженного), в котором есть и белый камень, и покраска под кирпич, и крашенная резьба, и покрывающая все детали геометрическая и растительная покраска. Необходимо отметить, что все его фигурные главы были позолочеными и храм постоянно сверкал в центре столицы сотнями бликов золотых граней.

В древнерусском языке слово «рай» обозначало «сад». Таким древнерусским «раем» и предстает перед нами Москва XVII в.

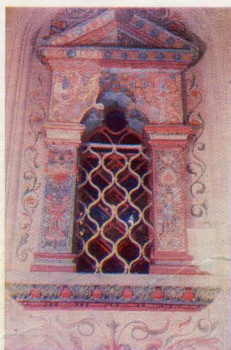
Наше градостроительное наследие еще чрезвычайно слабо изучено. Даже беглый обзор цветových образов древнерусских столиц свидетельствует о том, что мы имеем дело с огромным художественным богатством, которое может служить основой для творческого продолжения традиций в современном градостроительстве.







1	4	5	6
2	3	7	8



Московский Кремль. Главный фасад, обращенный к Москве-реке

Въезд в Кремль со стороны Троицкой башни

Реставрация покраски фасадов Теремного дворца и барабанов глав Верхоспаского собора

Колокольня Ивана Великого

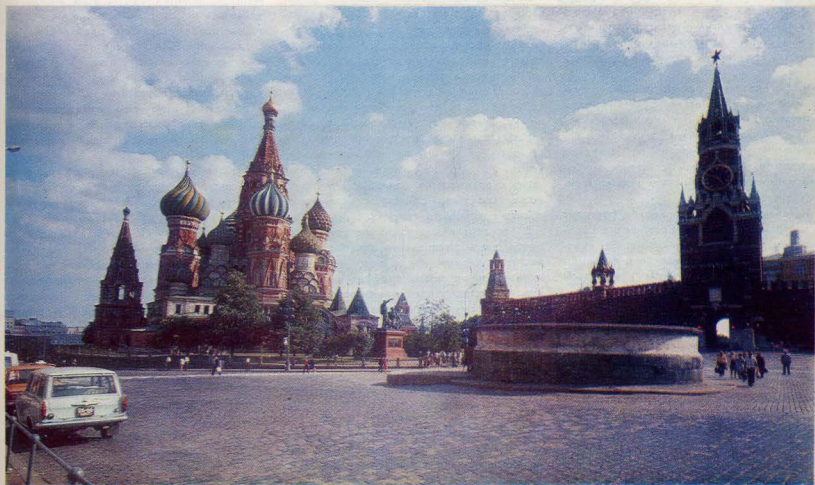
Общий вид Оружейной палаты и Большого Кремлевского дворца с натуры в 1853 г. Акварель Садовникова

Успенский Собор

Теремный дворец. Расчистка подлинной покраски на белокаменной резьбе наличника окна

Красная площадь

Фото М. И. Евсевой



# Проблема цвета в сохранении памятников архитектуры

## К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

Забывая о сохранении памятников архитектуры, мы часто понимаем этот процесс буквально, сосредотачиваем внимание на самом сооружении и забываем, что оно неразрывно связано с окружением. Однако для целей охраны памятников по существу равнозначны как сами постройки, так и исторически сложившееся их окружение, включая цветовое оформление каждого из составляющих весь комплекс. При этом нужно подчеркнуть, что цвет, колористическая гамма, подобно звуковой, во многом усиливают эмоциональный эффект восприятия того или иного архитектурного произведения и исторически связанной с ним среды. Без знания этих качеств памятника архитектуры невозможны подлинная оценка его художественных достоинств и полноценная реставрация.

Чтобы правильно решить проблему цвета, необходимо тщательно изучить «жизнь» памятника в исторически сложившихся условиях. Только используя комплексное исследование, проведенное по широкой программе, мы можем составить наиболее полное представление о художественной ценности памятника.

Несоблюдение этого принципа приводит к неверным решениям. Совершенно недопустимо, например, установившаяся практика заканчивать восстановление внешнего вида памятника архитектуры известковой побелкой его фасадов без учета того, как он выглядел раньше.

Интересным примером, подчеркивающим значение проблемы цвета, является широко известный памятник — храм Василия Блаженного (1556—1561 гг.). Во всем облике столь знаменательного памятника цвету придано не меньшее значение, чем архитектурно-декоративной форме. Несомненно, что многоцветие его фасадов уже

изначально рассчитывалось на безусловное выделение храма на главной площади столицы в любое время года. Подобное архитектурно-декоративное исполнение придало всему комплексу особенное функционально-художественное значение, как бы алтаря площади. Площадь стала форумом — местом пребывания народных масс во время торжеств. Гениальность авторов заключалась в том, что их «индивидуальное» произведение отлично выдержало соседство с монументальными стенами и башнями Кремля. Поэтому на фоне красно-коричневых оборонительных стен яркая полихромия дополняла и завершала художественный образ храма-памятника, созданного в лучших национальных русских традициях на уровне шедевров мирового зодческого искусства.

В минувшем веке в нарушение авторского замысла вся нижняя половина стен собора была покрыта изображением кладки из булыжника, выполненной в серо-грязных тонах с нарочитым подчеркиванием овальной формы камней черным контуром. Роспись не имела органической связи с архитектурно-декоративными формами, создавала самостоятельное живописное покрытие на фасадах.

В послереволюционный период было проведено восстановление первоначальных росписей храма (экстерьер, интерьер), произведенное после пробных и послонных расчетов художниками-реставраторами с участием архитекторов. В результате на фасадах вновь появилась авторская роспись «под кирпич» (на красно-коричневом колере известью изображены швы кирпичной кладки). Сооружение вновь стало выглядеть более монументальным. Реставрация подтвердила, что излишняя пестрота раскраски, нарушение целостности формы, к чему когда-то «привыкли» москвичи, является позднейшим наслоением, искажавшим художественный облик памятника.

Реставрация собора, осуществленная на строгой научной основе, создала условия для: «...изучения и возможно более полного ознакомления широких масс населения с сокровищами искусства и старины». Тем самым она способствовала выполнению одного из основных требований декрета Совета Народных Комиссаров об охране культурного наследия, подписанного В. И. Лениным 5 октября 1918 г.

В своей реставрационной практике мы всегда старались уделить должное внимание вопросу цветового оформления памятников архитектуры. И если иногда не удавалось осуществить желаемое в натуре, то все же в результате проведенных исследований собирался значительный материал о памятниках. Поэтому в данной статье хотелось бы выступить не только с изложением результатов наблюдений, но и высказать некоторые предварительные обобщения по рассматриваемой теме, требующей специальной методики исследования.

Любовь к многоцветному оформлению архитектурных произведений прослеживается на протяжении всей истории русского зодчества. Однако исследования еще раз подтвердили, что использование цвета в архитектуре имеет давние традиции, связанные с раннесредневековым и даже античным зодчеством. Если первоначально цвет вводился в процессе возведения стен постройки, то в последующие времена раскраска фасадов стала самостоятельной строительной операцией. Видоизменились и приемы художественного решения, но из-за краткости настоящей статьи мы не можем остановиться на известных нам образцах цветового оформления национальных и зарубежных памятников архитектуры. В этом отношении позволим себе обратиться к памятникам Московского Кремля и некоторым другим. По инициативе Государственных музеев Московского

Кремля с участием художников-реставраторов и архитекторов Всесоюзного производственного научно-реставрационного комбината Министерства культуры СССР и архитекторов 7-й мастерской Моспроект-3 были предприняты исследования и практические реставрации в Кремле.

На открытых нами фрагментах первоначальных каменных построек Кремля (конец XIII в.) не сохранилось следов покраски, но остатки храмов калитинского времени подтверждают украшение их интерьеров фресковыми росписями (Успенский собор 1327 г. и Архангельский собор 1333 г.). Фасады храмов были декорированы резьбой по белому камню.

Обнаруженные детали не имели следов окраски, но она могла быть на фасадах тех зданий, для которых предназначались эти украшения. Гораздо точнее можно представить теперь оформление главной, Фроловской башни Кремля (1365—1367 гг.). В настоящее время сотрудниками Государственных музеев Кремля (Н. С. Шелягина, Т. Д. Аудусиной) почти полностью собраны фрагменты горельефа — фигуры Георгия Победоносца на коне, украшавшей фасад башни. Фигура, выполненная из белого камня известным московским зодчим Василием Ермолиным, хорошо сохранила многоцветную авторскую раскраску: у Георгия Победоносца темные русые волосы, позолоченные латы, красный плащ. Цвет здесь используется для лучшего восприятия скульптуры. И хотя для архитектурного декора на фасадах зодчие применяли только известняк, из этого еще нельзя сделать вывод, что термин «Москва белокаменная» — это только Москва из построек с побеленными фасадами. Видимо, широко используя белый камень, наши предшественники не боялись раскрашивать его в яркие цвета, для выделения нужных им сооружений и украшения на их фасадах.

С превращением Москвы в столицу единого Русского государства возникла необходимость перестройки Кремля как исторического и архитектурного градообразующего центра столицы. Перестройка внесла свое слово и в цветное оформление кремлевского ансамбля, создав иные колористические соотношения. Цвет вновь получил соответствующие смысловые нагрузки, содействуя лучшему восприятию Кремля.

Новые постройки (1485—1495 гг.) стены и башни Кремля из кирпича с белокаменными и кирпичными деталями почти десять лет украшали центр Москвы, выделяясь из общегородской застройки естественным цветом материала.

В дальнейшем, с утратой оборонного значения Кремля, в его архитектуру вносятся больше декоративных элементов, а цвет утрачивает тектоническую связь с постройками. Уделяя особое внимание проездным башням, на них стали наносить полихромную и орнаментальную раскраску. В первую очередь в 1625 г. соорудили

каменное завершение над Спасской башней. Для покрытия стен использовались яркие краски — свинцовый сурик или киноварь. Этот колер воносился и в оформление особо выделяемых мест в интерьерах. Интенсивное покрытие стен фасадов было разбито «в кирпич», т. е. на покрашенной поверхности стены vertically нарисованы швы кирпичной кладки. По побеленным лопаткам нанесен травчатый орнамент. Таким же орнаментом покрыты выделенные своды над проездом башни. Яркие колера (сурик, зелень, желтый, синий) были использованы для раскраски декора, украшающего верх башни. Шатер накрывала черепица с изумрудной поливой, а гуртовая черепица выделяла его грани. Венчающий башню орел, флюгарки были вызолочены.

К сожалению, у нас не хватает данных для реставрации цветového оформления Спасской и других башен Кремля. Соответствующие исследования — задача современных и будущих реставраторов.

После надстройки остальных башен в 1680 г. все стены и башни были выделены снаружи и изнутри. Побелка возобновилась в 80-х гг. XVIII в. после восстановления участков стены, разобранных В. И. Баженовым в 1770—1773 гг. Побеленный Кремль простоял до начала настоящего столетия. При реставрационных работах 1946—1949 гг. и до настоящего времени побелка не возобновлялась. Сейчас стены и башни просто покрываются кирпичным колером с добавлением гидрофобных составов для защиты от выветривания, затем известью рисуются швы кирпичной кладки.

Главным зданием кремлевского ансамбля, украшающим его Соборную площадь, в прежние времена был Успенский собор. Его стены выполнены из белого камня, подружные арки, своды, барабаны, архивольты закомар — из кирпича. Декор на стенах белокаменный. На барабанах профилированные цоколи и карнизы — из известняка, наличники окон — из кирпича. Внутренние круглые столбы сложены из кирпича и облицованы белокаменными блоками толщиной до 30 см. На архивольтных местах сохранились следы розовой покраски, на которую нанесен серовато-теплый цвет камня и по нему нарисованы более темным колером швы, разделяющие камни. Естественный цвет камня, побеленные барабаны с позолоченными главами придают собору ту монументальность и величественность, которую смог достичь Аристотель Фиораванти, создавая первостепенное здание Московского Кремля и вся Русь.

Два храма, построенные в Кремле с участием псковских мастеров каменного дела — церковь Ризоположения (1486 г.) и Благовещенский собор (1485—1489 гг.) так же могут нам многое рассказать о многокрасочном наряде их фасадов.

Исследования показывают о наличии красно-коричневого цвета на кирпичной кладке стен и барабана церкви, об ис-

пользовании сурика для выделения лопосами амбразуры окон, о зелени, наносившейся на керамические плиты декоративного фриза. Однако полученных данных не хватает для реставрации покраски фасадов.

Больше сохранилось остатков цветového оформления фасадов у Благовещенского собора. Красно-коричневые стены, расписанные под кирпич, прослеживаются на многих местах древней кладки. Наиболее сложная раскраска использована для завершения собора. Здесь полихромия нарастала от малых глав на приделах к большой средней главе. Этим самым колористическое решение всецело выявило центрическую композицию. Большая глава покоилась на барабане, у которого архитектурный декор был раскрашен свинцовым суриком, дополненным белым и зеленым цветами. Меньшие барабаны имели в раскраске больше зелени и меньше сурика, что придавало им более спокойный тон. На 4 барабанах приделов суриком оконтурены только проемы окон лопосами шириной до 15 см. Резной белокаменный декор Грозненского крыльца, кроме сурика, зелени, черни, голубца, еще дополнен позолотой. Позолоченное девятиглавие в сочетании с ярким и многокрасочным декором на темно-красных стенах создавали впечатление великолепия и богатства домового храма при резиденции царя, государя Всея Руси.

По-иному выполнено цветное оформление на фасадах Архангельского собора. Поверхность кирпичной кладки стен здания расчерчена твердым предметом по затирке на кирпич, после чего красно-коричневым колером раскрашены нарисованные кирпичи, а известью изображены швы. Весь белокаменный декор и белокаменный профилированный цоколь побелены. Порталы имеют позолоченный резной орнамент на зеленом фоне. Возможно, что еще использовался красный, желтый и синий цвет. Волоты капителей подчеркнуты красно-коричневыми лопосами. На главах, архивольтных закомар, над четвериком и абсидами кровля выполнена из черной черепицы. В результате цветовой гамма, оформившая внешний облик храма, отвечала его назначению как собора-усыпальницы русских князей и царей.

Первоначальная покраска фасадов колокольни Ивана Великого (1505—1508 гг.) совпадает с раскраской фасадов Архангельского собора. Здесь так же рисовали твердым предметом кирпичи на поверхности стен, а затем их красили красно-коричневым колером. Лопатки, карнизы, другие декоративные детали белились. Но в XVII в. внешний вид колокольни изменился, появилось больше полихромии и, например, на лопатках был нанесен травчатый орнамент. Величественный столб колокольни всегда вызывал в народе чувство любви и гордости за свою Родину, поэтому раскраска ее фасадов являлась заданием весьма ответственным и поручалась

самым опытным мастерам. К торжествам, связанным с празднованием Полтавской победы, одержанной Петром I в 1709 г., внешний вид колокольни, видимо, значительно обветшал и ее срочно побелили известью. И до сих пор колокольня остается побеленной. Предстоящие реставрационные работы должны пополнить наше представление о раскраске верхней, цилиндрической части колокольни, надстроенной в 1600 г.

Очень яркую полихромную покраску фасадов имели Грановитая палата (1489—1491 гг.). Покраска дополнялась надписями, расположенными на фризе карниза. Исследования подтверждают многократную перекраску и расколоровку фасадов палаты, но данные эти столь фрагментарны, что не позволяют восстановить в натуре ее некогда привлекательный цветовой ряд. Особенно интересен небольшой остаток первоначальной покраски, обнаруженной в откосе одного из окон. По известковой затирке нанесен ярко киноварный колер, который на отшлифованной поверхности создает впечатление искусственного мрамора глубокого тона. Антонио Солари, закончивший строительство палаты в конце XV в., видимо, оставил о себе память, поместив собственный портрет на фризе карниза.

Одним из уникальных памятников Кремля является Теремный дворец (1636—1638 гг.) и не только потому, что его изучение дает важные материалы по интересующей нас теме. Это одно из первоклассных гражданских строений, достаточно хорошо сохранившее замысел авторов и последующие реставрационные наслоения. Об этом редком памятнике русской архитектуры следовало бы издать соответствующую монографию.

Современным реставраторам потребовалось тщательно разобраться во всех работах, предпринятых с целью восстановления дворца после пожара 1812 г. и в последующее время. Последние расцветки художниками-реставраторами ВПНРК с участием архитекторов Моспроекта-3 и музея Кремля<sup>1</sup>. В результате внешний вид верхних двух этажей получил вновь нарядное цветое оформление: на наружных стенах восстановили покраску ярким суриком без расцветки швов под кирпич. Резной белокаменный орнамент на наличниках окон, порталах дверей побелен по фону, выполненному суриком. Отдельные резные детали имели покраску зеленым, желтым, черным, синим цветами и даже позолоту. Кровля раскрашена красными ромбами по белому полю. Орнамент ковчожной решетки позолочен.

Последние расцветки в интерьере Теремного дворца показали разницу в ком-

позиционном строе росписей палат дворца в XVII в. и при их восстановлении в XIX столетии. Первоначальная живопись была спланирована из орнамента повторением одного и того же сюжета много раз на поверхности стены и свода. Создавалось впечатление обивки стены дорогой красивой тканью. Живопись придавала небольшому помещению характер богато и уютно отделанного. Росписи, выполненные в дореволюционное время по эскизам академика И. Ф. Солнцева, воспроизводят свободное толкование так называемого травчатого орнамента, часто употреблявшегося в XVII в. Один и тот же крупномасштабный орнаментальный мотив переходит со стены на своды.

При последних расцветках наличников в Теремном дворце мне пришлось наблюдать ту же последовательность раскраски белокаменного резного орнамента, что я фиксировал при аналогичных расцветках в Царичинских палатах Саввино-Сторожевского монастыря под Звенигородом в 1950 г: нижний слой — фон сурик, орнамент побеленный, орлы вызолочены (середина XVII в.); второй слой — фон и орнамент покрашены суриком, мелкие детали — зеленою, желтым, синим цветом, орлы вызолочены (третья четверть XVIII в.); третий слой — салатово-зеленый фон, орнамент раскрашен суриком, коричневый и другими цветами (40-е гг. XVIII в., архитектор И. Мичурин); четвертый слой — синий фон и много коричневое, темное золото на орнаменте (70-е гг. XVIII в., архитектор Н. Лерган); пятый слой — фон белый, орнамент сурик с кармином (вторая половина XIX в., работами руководило управление губернского инженера); шестой слой — фон и орнамент без систем, но раскрашен под мрамор, наподобие псалыхных янц.

Все эти наблюдения подтверждают то, что полихромия в оформлении фасадов памятников архитектуры усилилась со второй половины XVII в. и что многоцветие использовалось в русской архитектуре и в XVIII в.

Остановившись, в частности, на работах двух известных русских архитекторов — М. Ф. Казакова и В. И. Баженова. Первый построил здание Сената в Кремле (1776—1787 гг.), фасады, которого раскрашены в два цвета (золотистая охра — цвет стены и белый выделен все ордер и декор). Баженов спроектировал Большой дворец в Кремле, который, как известно, не был построен. В то же время М. Казаков спроектировал и построил Петровский, подземный дворец в Москве (1775—1782 гг.), а Баженов создал усадьбу «Царицыно» под Москвой (1775—1785 гг.). Оба мастера были убеждены, что дальнейшее развитие отечественной архитектуры должно основываться на использовании лучших образцов древнерусского зодчества в сочетании с орденой системой. Этим они и руководствовались, создавая свои ансамбли.

Ансамбль Петровского дворца проекти-

ровался по классической схеме с использованием древнерусских элементов, а фасады его строений и декор получили яркую, многоцветную окраску. Стены расширены киноварным колером под кирпич с белыми швами; цоколь, карнизы, тяги и другие детали — желто-розовые; гирки, рога изобилия, маски, картуши (выполнены не из белого камня, а обожженной формованной глины) ярко окрашены в христо-желтые, оранжевые, зеленые и чернокоричневые тона. Кровля имела три цвета: основная поверхность — непелиновая черепица, над слуховыми окнами желто-золотистая черепица и на куполах — луженая жезь. В результате цветовой оформления выделяло центральное здание ансамблем полихромии на декоре и кровлях, помогало зрительно охватить все ансамбль, понять функциональную взаимосвязь между отдельными постройками и хорошо воспринимать весь комплекс на фоне парка в любое время года.

Баженов выбрал несколько иной путь, создавая Царицынскую усадьбу. Он отказался от подражания приемам архитектуры классицизма. Его зодческий талант блестяще проявился в творческом использовании лучших национальных традиций в ансамблевой застройке с ее выявлением особенностей местности, с живописной планировкой, в разнообразной конфигурации объемов зданий, их ярким многокрасочным декоре. В колористическом оформлении ансамбля В. Баженов проявил творческую индивидуальность. Отказавшись от полихромного узора, подчас разрушавшего архитектуру-декоративную форму и мешавшего целостному восприятию, что часто можно видеть на сооружениях XVII в., он поступил по-другому. Им предложено принципиально иное толкование взаимосвязи цвета и художественной формы, основанной на сохранении тектоники сооружения, что соответствовало его принципам дальнейшего развития отечественной архитектуры. Цвет им использован не дробно, а крупным планом. Одним колером покрыта вся поверхность соответствующего элемента, выявлено его значение в архитектуре здания. Колористическое богатство достигнуто гармонией цветов (золотистая кровля, красные стены, белый ордер с полихромным декором).

Поски двух великих мастеров в использовании лучших национальных художественных традиций для дальнейшего развития отечественного зодчества близки и дороги нам в создании нашей современной архитектуры социалистической по содержанию и национальной по форме.

В конце XVIII — начале XIX вв. официальный Петербург был увлечен архитектурой классицизма. Широкое распространение получили желтый или зеленый цвет для фасадов и белый для ордера и декора.

Для оформления фасадов так называемых псевдоготических построек использовался красный и белый цвет (например, усадьба Марфино и многие другие). Даже у таких, официального назначения, зданий,

<sup>1</sup> Реставрация дворца выполнялась по проектным предложениям 7-й мастерской Моспроекта-3 (архитекторы мастерской Д. Кувшинский, И. Рубен, Т. Быкова, инженер И. Фреймарк, от музея — архитектор В. Федоров). Руководство осуществлял заслуженный деятель искусств Н. Повецанцев.

какими были Большой Кремлевской дворец (1849 г.) и Оружейная палата (1851 г.), построенных архитектором К. Тоном, стены были красными, а декор — побелены. Подобная двухцветная покраска отдала вкусам, культивировавшимся в соответствии с официальным «русско-византийским» стилем, насаждавшимся Николаем I. По этой же причине перекрашивались в два цвета многие здания, в том числе Благовещенский собор в Кремле, Петровский дворец и целый ряд других известных сооружений. Для остальных зданий официально была принята желто-белая раскраска. Во всем русско-византийском стиле чувствовалась эклектика, декораторство, а не подлинное архитектурное творчество.

Но вернемся к разговору о Кремле. Исследования последних лет подтверждают, что на всем протяжении формирования его архитектурно-художественного образа (конец XIII — конец XVII вв.) сопутствовало самобытное цветовое оформление. Оно помогало понять функциональное и идейно-художественное назначение важнейших сооружений, содействовало раскрытию значения Кремля как центра столицы. Цветовые соотношения в сочетании с архитектурными формами привлекали к себе внимание людей на всем пути их следования к Кремлю и во время нахождения на его территории, поддерживали эмоциональный настрой и чувство гордости за высшие художественные достоинства Кремля.

И сейчас и в дальнейшем развитие нашей столицы, как это предусмотрено постановлением Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР «О генеральном плане развития г. Москвы», должно осуществляться с сохранением ведущей роли Кремля в архитектурном облике центральной части города. Несомненно, что такая задача не может успешно решаться без историко-художественной оценки и научно обоснованных рекомендаций для внешнего цветового оформления города и особенно его центра. Это вытекает и из Закона об охране памятников, принятого в 1976 г.

Как видим, использование цвета в нашей архитектуре имеет давние традиции. Но они еще недостаточно изучены. Скучны наши сведения об использованных и технических и художественных приемах. Излюбленным способом оформления фасадов с давних времен являлось декоративное использование каменной или кирпичной кладки. Позднее стало применяться нанесение на фасады декоративно-отделочного слоя, который в большинстве случаев удалялся при ремонтах и реставрациях. Из-за этого отсутствуют древние остатки раскраски фасадов на многих постройках.

В то же время колористическое оформление памятника архитектуры не может не учитываться при организации его сохранения. И если реставрируются или восстанавливаются утраченные архитектурно-декоративные формы, то это обязывает к

одновременному восстановлению и цветового украшения, относящегося к тому же периоду, на который воспроизводятся эти формы.

Без всесторонних исследований творческих достижений наших предшественников и, в частности, их умения эффективно использовать в архитектуре цвет нельзя добиться полноценного раскрытия созидательного значения культуры прошлого для современности.

Успех дела, видимо, заключается в разработке существующей методики исследования. Необходимо больше уделять внимания исследованию и сохранению древних покрасок на фасадах памятников архитектуры. Опыт подсказывает целесообразность проведения послыпных расчетов со всесторонней фиксацией цвета, формы, техники исполнения и материала. Нужны и химические средства защиты фрагментов подлинной раскраски, так как после удаления с них поздних наслоений они скоро теряют интенсивность подлинного колера от солнечного облучения. Весь же комплекс технических и художественных проблем, связанных с сохранением подлинности памятников архитектуры, их декоративно-цветового оформления, можно успешно решить только при творческом содружестве разнообразных специалистов.

И. ИВАНОВА, кандидат искусствоведения, ЦНИИТИА

## Полихромная монументальная скульптура в пространстве города

Проблема цвета в монументально-декоративной скульптуре — одна из глубинных в этом виде искусства. Действительно, цвет как неотъемлемое качество любой формы материального мира подчас воспринимается нами как естественное «бытие» пластического произведения. На самом деле вся мировая история архитектуры служит доказательством широчайшего использования колористических возможностей пластики для решения композиционных задач, а многообразие применяемых приемов и средств издавна диктуется не только вековыми традициями и национальными пристрастиями к цвету, материалу, но и смешанными стилистическими особенностями, градостроительными закономерностями, потребностями развивающейся культуры.

В скульптуре основу цветовой характеристики составляет прежде всего матери-

ал. Он может быть разным в своих выразительных возможностях: декоративным, «кромочным» в майолике и глубинным, сочным в граните, «устойчивым» по своей жестко-корпусной цветности в чугуне и чутко изменчивым при смене освещенности в мраморе. Цвет может «работать» и сложной монохромностью бронзы, и пестрой нарядностью яшмы, и природным колоритом дерева, гранита, известняка... Все эти свойства цветности материалов издавна используются в разных жанрах монументально-декоративной скульптуры. И естественно, что сама широта палитры, те или иные изменения и предпочтения в ней всегда по-своему характеризуют не только уровень пластической культуры в целом, но и определенные тенденции в архитектуре, художественном творчестве.

За последнее время проблема цвета в

скульптуре приобрела особую остроту. Растет творческий интерес к колористическим возможностям пластики как среди художников, так и среди архитекторов. Заметной стала потребность в коррективе ряда, казалось бы, устоявшихся критериев. Проблема в целом приобрела какие-то новые качества, отчасти уже осознанные сегодня среди профессионалов, однако еще требующие дальнейшего изучения и разработки.

Чем вызвано такое тяготение к активной цветности скульптуры? И в какой области — архитектуры или пластических искусств — следует искать основные причины происходящего?

Представляется, что говорить о цвете в скульптуре нужно как бы в двух планах: о колористической палитре самой скульптуры и о ее взаимодельности со средой.

Подчеркнем, что характеристика среды в наши дни стала едва ли не решающим фактором, влияющим на многие стороны монументально-декоративной пластики. Активная пространственно-организующая роль цвета, четко выжившаяся в мировой архитектуре и монументально-декоративной живописи последних десятилетий, захватывает различные стороны пластики. И если сегодня, обсуждая проблемы колористической гармонизации среды в целом, мы выделяем для каждого из искусств не только для архитектуры, но и для живописи, дизайна, и т. п. специфические приемы и средства участия в решении общей задачи, то столь же закономерным, видимо, должно быть рассмотрение свойств и возможностей скульптуры, способной гибко и функционально многообразно участвовать в организации окружающей человека среды.

Какие же качества среды имеют сегодня непосредственное отношение к проявлению колористических свойств пластики? Прежде чем обратиться к рассмотрению этого вопроса, следует подчеркнуть одно обстоятельство. Дело в том, что в современной градостроительной практике четко обозначились как две сферы проявления колористических возможностей скульптуры.

В первом случае речь идет о традиционном для пластики природном окружении — садах, парках, скверах, лесопарковых зонах и т. п., создающих для скульптуры не только пространственную среду (со всеми важными компонентами), но и среду колористическую. Цветовая палитра природной среды, несущая естественное богатство красок, форм, изменчивость ее, связанная с временами года, состоянием погоды, временем дня и ночи, остается важным аккомпанементом скульптуре. В природной палитре художник всегда находит средства, помогающие полнее раскрыть колористическую красоту пластической композиции, специфику ее материала.

Другой сферой проявления колористических возможностей скульптуры является собственно архитектурная среда. И если в первом случае, говоря об изменениях в цветовом решении современной скульптуры, мы чаще всего имеем в виду нюансные коррективы и в целом сохранение веками выработавшихся закономерностей взаимосвязи скульптуры и природы, то во втором случае приходится констатировать скорее «взрывную» ситуацию, резко выжившуюся именно в наши дни (здесь подразумеваются не только 1970-е годы, но и более ранние тенденции, формировавшиеся в мировой архитектуре XX в., начиная с работ Корбюзье).

Показательно, что приемы и правила колористической взаимосвязи скульптуры и архитектуры, долгое время существовавшие, вдруг на каком-то этапе стали восприниматься как недостаточно активные. Это коснулось не только архитектурной пластики, но и монументов, декоративной скульптуры, попавших в урбанистическую ситуацию.

Бронза, веками использовавшаяся в таких композициях, неожиданно оказалась излишне монохромной. Объем, силуэт начали теряться в архитектурном окружении. Роль монументальной скульптуры в организации городских пространств стала заметно снижаться.

Рассмотрим, каковы те основные, на наш взгляд, качества архитектурной среды, которые оказываются столь существенными при анализе проблем цвета в современной монументально-декоративной скульптуре, — качества, которые наиболее сильно проявляются в условиях строительства наших городов.

В первую очередь мы должны обратиться к анализу колористического решения среды в целом, т. е. его «цветового фона», на котором обычно воспринимается пластика. На современном этапе можно констатировать почти повсеместное «цветовое голодание» в архитектуре, и особенно в архитектуре индустриальной. Это не значит, что в зданиях, образующих жилые комплексы, цвет вообще отсутствует. Напротив, господствующий в них белый цвет очень активен. Однако именно в «море белого» глаз так жадно выхватывает яркие полотища праздничного оформления и цветную рекламу, насыщенные пятна автомашин.

Не только монументально-декоративная живопись, но и скульптура оказываются перед необходимостью «встроиться» в новый колористический ряд. И дело не только в необходимости организации среды цветом, в ее композиционной организации. Видимо, проявляется и общая закономерность колористической организации формы, хорошо известная в станковой живописи, когда активно проработанный фон требует и более насыщенной по цвету передачи акцентов.

В этом отношении возрастает необходимость усиления цветности пластики как результата повышения требований к эстетическим качествам складывающейся сегодня архитектурной среды. Важно иметь в виду, что **цветность в скульптуре есть производное колористического решения архитектуры в целом.**

Не менее существенным является и резкое увеличение градостроительных пространств, в которых «работает» скульптура. Она потеряла четкий архитектурный фон, на котором прежде прочитывалась. За дальностью восприятия стали теряться цветофактурные свойства пластики, обусловленные ее материалом.

Наконец, еще одно обстоятельство — существенно снизилась цветность самой архитектуры, которая служит фоном. Определенное колористическое одностороннее делает похожим друг на друга не только здания, но и те пространства, которые они формируют.

Естественно, что в ответ на изменения архитектурной среды трансформируются и качества пластических композиций. В этом

убеждает и гигантский полихромный цветоток Фернана Леже, созданный им в Биоте в качестве игровой скульптуры для детской площадки, и цветные рельефы Д. Риверы, — яркие сочные рядом с господством монохромного железобетона, и тектонические композиции американского скульптора А. Кальдера, в которых нарочито обострены качества, по убеждению автора, способные удержать скульптуру в современной урбанистической среде. Ряд подобных примеров можно было бы умножить. Однако важно другое: введение в скульптуру полихромии (или вообще цвета), наряду со значительным укрупнением размеров самой скульптуры, поиски пластического языка, контрастного по отношению к геометрии современной архитектурной формы, использование, в частности, принципа динамики (как у Кальдера) — все это новые качества, вызванные стремлением вернуть скульптуре активную роль в организации пространства города.

С этой точки зрения следует внимательно отнестись к тем поискам в области полихромной скульптуры, которые за последнее время стали появляться в практике застройки ряда советских городов.

Декоративная композиция «Солнце» в пионерском лагере «Артек» в Крыму, полихромные пластические фантазии санаторного комплекса в Пицунде, рельеф «Прометей» на здании Дворца культуры Бурштынской ГЭС, цветопластика Дворца культуры в городе Мары, монумент «Дружба народов» в Ижевске, проект пластической композиции для мемориального комплекса «Борцам за советскую власть» в Таллине, сказочное «Дерево жизни» в жилом комплексе Ростова-на-Дону, детский городок ВЦСПС в Адлере — все эти и еще целый ряд аналогичных работ свидетельствуют о потребности наполнить скульптуру декоративными качествами, из которых цвет выступает как одно из важнейших.

Анализ выполненных композиций свидетельствует о том, что и в самом характере колористического решения скульптуры становится сегодня преобладающими такие свойства, которые корреспондируют не столько с природными элементами (хотя такие элементы присутствуют всегда в любой урбанистической ситуации), сколько именно с архитектурой. К таким свойствам относится прежде всего яркий насыщенный цвет, обладающий большой «дальностью». Выбор тонов — красных, синих, желтых, заметно преобладающих по сравнению с другими, дает форму активную контрастность по отношению к разбеленному архитектурному фону. Оперирование такими тонами позволяет строить глубоко-пространственные композиции, главным образом, на основе цвета, ибо тот или иной вынос или заглубление формы, не поддерживаемые колористически, могут «потеряться» в крупном урбанистическом пространстве.

Показательна в этом отношении эмблема Центрального экономико-математиче-

ского института, выполненная на фасаде здания этого института художниками В. Васильцевым и Э. Жареновой. Пространственная структура ленты Мебиуса разрабатывается не только пластически, но и колористически. Сложная кривая, уходящая в глубину объема, врезанного в структуру сооружения, напряженно разворачивается своим поверхностями, разграниченными разной по цвету мозаикой. Густой темный тон словно затягивает пространство в глубину для того, чтобы затем оно вырвалось на поверхность красным и уже окончательно закрепились желтым.

Цвет не только выявляет пластические качества скульптурных композиций. Его способность «строить» пространство, наряду с подчеркиванием существующей формы, создание новой, иллюзорной формы приводит и к таким явлениям, когда цвет начинает заменять в скульптуре те или иные элементы.

Прием, использованный З. Церетели при разработке пластической композиции курортного городка в Адлере, в этом отношении очень характерен. Язык полихромии является здесь ведущим, необходимым не только для своеобразного зонирования территории детского городка, но и для пластической характеристики игровых скульптур. Каждая из зон городка решается в определенном колористическом ключе. Для создания живописных пространственных композиций, к тому же зрительно отделяющихся друг от друга, пластика земли частично дополняется специально «пропелленными» смотровыми площадками, переходными мостиками, дорожками и, наконец, акцентными сооружениями скульптурного характера. Однако во всей этой массе элементов ведущую роль играет не только и не столько степень проработки собственно пластической задачи, сколько ее колористическое решение. Именно цветом мозаичных поверхностей и, прежде всего, преобладанием того или иного цвета, той или иной его ритмической построением в пространстве отличаются отдельные зоны. В большой мере именно колористической проработкой достигнуто общее впечатление разнообразия форм, которые оперирует художник на игровых площадках. Таков, например, бассейн с рыбами. Степень пластического обобщения животных доведена здесь почти до лаконизма. И вместе с тем повышенная цветовая декоративность,— за счет интенсивных тонов мозаики, орнаментального разнообразия, широкого использования колористических контрастов,— рождает впечатление богатства форм.

Важное обстоятельство, которое должно особенно учитываться при рассмотрении полихромных пластических композиций, заключается в том, что, обладая большой пространственноорганизующей функцией, скульптуры, в свою очередь, требуют и особенно тщательной организации самой среды, в которую они попадают. Скульптура, отличающаяся повышенной цветностью,

взаимодействует в таком случае с окружением гораздо активнее. Четче выявляются формы ее связи с пространством,— как благоприятные, так и диссонансные. И здесь снова вступают в действие качества архитектуры — особенности пространства: его размер, форма, ориентированность; свойства элементов, организующих и насыщающих это пространство: форма и цвет зданий, их ритмический строй и масштабные характеристики, особенности малых форм, природных элементов (озеленение и т. п.) — т. е. всего того, что образует среду, непосредственно окружающую скульптуру.

Не случайно З. Церетели в Адлере пошел на создание развитой в пространстве композиции городка, представляющей собой законченный, самостоятельный фрагмент урбанистической среды. Так удалось избежать излишне прямых и не во всем беспорядочных сопоставлений полихромной пластики и архитектуры.

В тех случаях, когда подобные сопоставления происходят в среде, которую не удалось всесторонне увязать со скульптурой, могут возникать и конфликтные ситуации, вроде сложившейся в Ростове-на-Дону при установке декоративной композиции «Дерево жизни». Жилой квартал одного из новых районов города в 1976 г. украсило сказочное дерево, выполненное художником Г. Снесаревым. Пластически сочная бетонная форма, колористически насыщенная, занимательная в своей декоративности, привлекала к себе живейший интерес. В чем-то сказочно преобразила окружающее пространство. И вместе с тем оказалась пластически не поддержанной архитектурным окружением. Соседство с травянистым ковром, отрезавшим свободный доступ к декоративной композиции, отсутствие благоустройства на прилегающей территории пока не дали возможности «обогатить» функционально «Дерево жизни», превратив его, например, в центр детской площадки. А именно такое решение было бы наиболее логичным.

Было бы ошибочным считать, что современные наши пристрастия целиком переходят в сферу пластики, обладающей активной цветностью. Правда, общая тенденция к повышению декоративности формы так или иначе вызывает трансформацию качества скульптуры, казалось бы, давно устоявшихся. Это проявляется, например, в предпочтениях, которые отдаются цветноносным материалам. Так, традиционная близна мрамора садово-парковой скульптуры, выявленная зеленью ландшафта, в наши дни все чаще соседствует с цветными туфами и базальтами в парках Армении, серовато-зеленоватыми известняками в Эстонии. Интересные поиски эффективных колористических решений в металле ведутся скульпторами Латвии. Все больший интерес и у профессионалов, и у зрителей вызывает фактурно-колористическая красота формы, выявление заложенных в материале возможностей путем

использования различных методов обработки металла. В композиции монументов, в архитектурную пластику все шире входит полихромия на основе сочетания разных по характеру и обработке материалов: металла и камня, нескольких металлов, камня и цветных пластиков, и т. д.

Однако продолжает оставаться прочной базой монументально-декоративной скульптуры высокая культура традиции, основанная на профессиональном мастерстве и такте, умение найти гармонию композиции и окружения в ритмах, массах, силуэте, колористическом решении. Целый ряд выставок скульптуры в пленэре, проведенных в стране, начиная с первой такой выставки «Рига-72», имевшей всеосознанное значение, выявил среди ряда важных профессиональных проблем, проблему взаимосвязи скульптуры с природной средой на основе гармонии. А здесь снова возник среди других аспектов взаимосвязи аспект колористический. Этот, казалось бы, устаревший принцип гармонизации вдруг оказался чрезвычайно важным и необходимым человеку. Стало очевидным, что принцип гармонии вполне свободно может сосуществовать наряду с принципом контраста (и даже диссонанса), который так активно развивался и продолжает развиваться в мировой пластике XX в.

Колористическая красота материала не только сама по себе, но именно в сопоставлениях с живыми природными формами, изменчивыми в своей окраске, структуре, подчиненными сезонным сменам, как бы заново раскрылась глазам человека. В связи с этим особенно четко выявились те специфические традиции пластической культуры, которые ярко характеризуют национальные школы скульптуры Латвии и Эстонии, Армении и Грузии. Свои традиции развивает сегодня и русская школа скульптуры.

Говоря о цвете в скульптуре, мы не можем не видеть сложность общего процесса развития современных качеств пластики,— процесса, в котором сливаются разные потоки, решаются одновременно разные задачи. Скульптура как искусство монументально-декоративное неотделима от архитектуры, от ее новых качеств, которые сами, в свою очередь, находятся в постоянном изменении. В какой-то мере логично, что степень остроты постановки проблемы цвета в скульптуре сегодня во многом продиктована положением дел в архитектуре в целом. Поэтому не исключено, что те аспекты проблемы, которые нам представляются сейчас наиболее актуальными, нерешенными, в частности, повышение цветности пластики, со временем отойдут на задний план. Вместе с тем одно очевидно: поиски, направленные на повышение роли скульптуры в организации пространства, независимо от того, является ли оно урбанистическим, или природным, будут продолжаться, ибо совершенствование среды, окружающей человека, остается вечной задачей художника.

Рис. см. на с. 59

## Взаимодействию искусств—тектоническую логику архитектуры

Одной из актуальных задач советского зодчества является повышение его художественного уровня с учетом взаимосвязи между художественной формой и техническим прогрессом. Появление новых конструкций, тектонических форм порождает новые потенциальные возможности взаимодействия архитектуры с монументальным искусством. В данной статье ограничимся анализом соотношения тектонических форм архитектуры и монументальной живописи, потому что здесь выявляются самые «конфликтные» точки проблемы взаимодействия этих искусств. Учитывая, что синтез архитектуры и монументальной живописи основывается на тектонике зодчества и, обобщая результаты работы архитекторов и художников-монументалистов Советской Литвы, хотелось бы выявить в первую очередь основы тектонической логики взаимного воздействия архитектуры и монументальной живописи.

Монументальная живопись представляет собой художественное явление в архитектуре, и формы их взаимосвязи менялись и будут меняться. Архитектура воздействует на художественную форму монументальной живописи, на ее масштабность и пропорции, ритм, цвет и фактуру.

Масштабный строй произведения монументальной живописи можно определить темой композиции, эмоциональным замыслом и т. д. Но эта живопись не существует сама по себе, она подчиняется масштабам пространства, в котором изображение находится. Тектоника архитектуры, организует это внутреннее пространство, диктует свои масштабные закономерности. Единство систем масштабного строя архитектуры и монументальной живописи является одним из каналов, ведущих к синтезу искусств. На практике согласовывать эти масштабные характеристики не так просто, поскольку у названных искусств разные масштабные закономерности. Если в архитектуре масштаб сооружения соответствует окружающему пространству, существующей застройке, то в монументальной живописи изображаемое пространство и размеры заполняющих его фигур сочетаются с реальным архитектурным пространством. Если соразмерность масштабов архитектуры и произведения монументальной живописи нарушена с художественной целью, то это вполне оправдано, но если нарушение случайное или ставится самоцелью—это приводит к

потере масштаба и представляет негативное явление в синтезе искусств.

Архитектура воздействует на монументальную живопись и через ритм, используемый как средство организации художественной формы. Ритм в зодчестве связан с тектонической структурой сооружения, где повторением форм выявляется суть конструктивной системы. Здесь применяется метрическая ритмичность, повторение

определенный ее порядок. Разделение цветными ширмами части композиции образует замкнутые пространства, в которых размещаются персонажи сказок. Роспись приобретает жесткий ритм архитектурных членений. Ее связь с тектоникой здания строится на соотношении ритмических характеристик архитектуры и композиции самой росписи.

Упорядоченность цветového решения,



одинаковых величин. В композиции же монументальной живописи ритм проявляется не так часто. Здесь ритм—повторение в определенных интервалах элементов живописи и их ритмическая группировка на плоскости. Понятие ритма в таких случаях подразумевается в широком смысле, как повторение форм, пластичности, цвета и т. д.

Возьмем для примера роспись, выполненную в детском санатории «Пушляе» в Валькининiai (художники А. Степановичус, Б. Жилите, архитекторы З. Ляндабергис, Э. Хломаускас, 1973). Она занимает стены в застекленном переходе между учебным корпусом и столовой. Композиция невозможно охватить глазом. И художники находят выход из положения—они делят плоскость стены на равные интервалы и отдельные части композиции сгруппировывают так, чтобы обеспечивал-

фактурно-цветовую структуру того или иного сооружения тоже обуславливает архитектура. Набор применяемых разных строительных и отделочных материалов подчиняется основной теме композиции и частично определяет выразительный язык архитектуры. Монументальная живопись превращает цвет на стенах зданий в форму. В ней тоже используются разные материалы, с разной фактурой поверхности. Материал и его фактура, используемые в монументальной живописи, подбираются для конкретного сооружения, и характер цветového фактурного решения подчиняется общей архитектурной идее.

Совпадение фактурно-цветových средств архитектуры и монументальной живописи можно усмотреть в интерьере реставрированного старинного дома «Меджиотюе ужейа» в Каунасе (художник В. Валюс, архитектор Н. Парчяускас, 1974). Фактура и



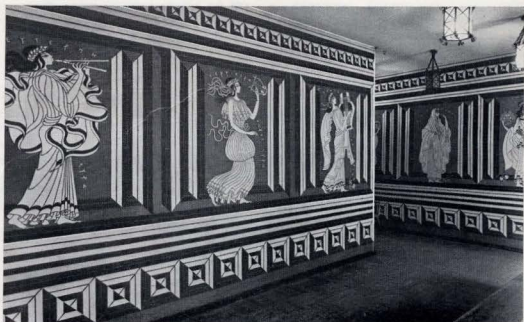


Реставрационный старинный дом «Меджиотой Ужейга» в Каунасе. Тепловая роспись. Художник В. Валюс, архитектор В. Парчяускас. 1974 г.

Интерьер административного здания тепловой электростанции в Электрени. Роспись. Художник Н. Дашкова. 1975 г.

Интерьер вестибюля факультета филологии Вильнюсского университета. Сграффито «Девять муз». Художник Р. Гивавичюс. 1970 г.

Интерьер столовой дома отдыха «Гинтарис» в Паланге. Фреска. Художник А. Банине, архитектор Р. Шилинскас. 1975 г.



цвет деревянных потолков и стен определили цветовую гамму росписи. Крупные желто-коричневые пятна цвета воспринимаются вместе со стеной, со всем убранством интерьера. В обобщенном рисунке цветных пятен чувствуется графический мотив человеческих фигур и животных. Стенопись с помощью фактурных-цветовых средств отвечает тяжеловесности, массивности старинного сооружения.

Общий светлый колорит здания Дворца бракосочетаний в Вильнюсе (архитектор Г. Баравикас, художник К. Шатунас, 1975) определил характер цветового решения объемного витража в основном зале. Белая, стеклянная структура витража хорошо сочетается с белыми стенами, что создает впечатление торжественности.

Любое сооружение состоит из конструкции, обеспечивающих ему прочность. Но монументальная живопись, взаимодей-

ству с архитектурой, преобразует ее, соединяя существующую реальность и оптический обман, обращается к воображению зрителя и создает новую реальность. Монументальная живопись может зрительно преобразовать архитектурное пространство в соответствии со своими замыслами, создать из иллюзий новый эмоционально содержательный мир.

Сподчинение элементов композиции монументальной живописи и архитектуры может представлять или образное единство, более или менее неразрывное слияние форм, или же противоположность художественных целей и даже их конфликт.

Стенная живопись не может непосредственно «вступить» в конструкцию, но такие ее виды, как витраж, мозаика и другие, где материал является средством не только изображения, а и организации ориги-

нального решения (стены, пола), вкрапывается в архитектурную «породу». Важным фактором взаимосвязи здесь является их общая материальная основа. Примером, когда монументальная живопись частично трансформируется в архитектурную конструкцию, могут служить витражи — стены из толстого стекла, используемые как самостоятельные перегородки, и стены, формирующие внутреннее пространство.

Значительный интерес представляют витражи, выполненные в мемориальном помещении монумента Советской Армии — освободительнице в Крижальнисе (художник К. Моркунас, скульптор Б. Вишняускас, архитектор В. Габрунас, 1972). Витражи «Борьба» и «Герои возвращаются», посвященные теме борьбы и освобождения, пафосу героизма, имеют большое идеологическое содержание. Но в мемориальном зале они выполняют не только художественно-содержательную, но и тектоническую функцию. Облик витражей мемориала приобретает строгий, конструктивный характер. Легко читаемый ритм металлических конструкций витражей и дополняющий его более мелкий ритм литых массивных стекол с вертикальными

линиями бетонных швов, фигуры солдат и цветные пятна сплавляются в единое целое.

Можно привести немало примеров, где витражи-стены находятся в тесном контакте с архитектурой, ее тектоникой и частично трансформируются в конструкцию. Таковы, в частности, витраж в старинном интерьере кафе «Лауме» в Вильнюсе (художник К. Моркунас, 1976) и витраж в административном здании деревообрабатывающего комбината в Клайпеде (художник А. Стошкус, архитектор П. Лале, 1975) и др.

В сооружениях, где тектоника не выявлена, монументальная живопись всеми средствами выразительности может как бы искусственно выражать ее. Такой принцип используют художник Р. Гибвичюс в композиции «Девять муз» в вестибюле факультета филологии Государственного университета им. В. Капсука в Вильнюсе (1970) и художник В. Трусис во фреске, выполненной в фойе Медицинской школы в Шауляе (1973). Здесь строгая композиция произведения монументальной живописи как бы заново «конструирует» архитектурное пространство, помогает зрительно глубже почувствовать его общность.

В сооружении архитектурно-тектоническими средствами обычно выражается общий характер, художественная характеристика целого. Согласованность художественных характеристик, единство архитектуры и произведений монументальной живописи обеспечивают их взаимосвязь. Но такие произведения могут и не подчеркивать тектонику. Монументальная живопись в этих случаях, подчиняясь больше общему характеру архитектурной композиции, в силу своей художественной значимости становится даже доминирующей в ансамбле.

Этими свойствами отличается, например, фреска в доме отдыха «Гинтарас» в Паланге (художница А. Баните, архитектор Р. Шилинскас, 1975). Стена, покрытая ковровым узором изображений морского животного и растительного мира, соединяет вестибюль на первом этаже с залом столовой — на втором. В архитектуре здания преобладают пластические формы. Зритель, поднимаясь по лестнице, видит, как динамичное композиционное и цветное решение фрески подчеркивает повышенную пластичность архитектурных масс. Здесь монументальная живопись подчине-



Интерьер здания Дворца бракосочетаний в Вильнюсе. Витраж. Архитекторы Г. Барсевикас, К. Шатунас. 1975 г.

Дегустационный зал пивоваренного завода «Таурас» в Вильнюсе. Фреска «Народный праздник». Художник Н. Дашкова. 1972 г.



на не конструктивным, а художественным задачам архитектуры.

Технике архитектуры не подчинена и фреска «Народный праздник» в дегустационном зале пивоваренного завода «Таурас» в Вильнюсе (художница Н. Дашкова, 1972). В небольшом помещении, где на противоположных стенах размещены две фрески, своды потолка и остальные стены облицованы деревянными досками, в связи с чем интерьер приобретает обобщенную пластическую форму. А фреска со своей композиционной структурой больше играет роль объемно-пластического и идейно-содержательного акцента интерьера.

Фреска «Охота на зубров» в здании мясокомбината, построенном в Шауляе (художник В. Трушис, 1974), расположена на трех стенах вестибюля, доминирует в интерьере и создает особую художественную атмосферу. Композиция фрески не имеет четкой структуры, не разделена на ясные части, а больше напоминает большую картину, изображающую сцены охоты. Нейтральный интерьер больше служит нейтральным фоном для произведения живописи.

Фреска в автошколе в том же городе (художница Н. Вилутите-Далинкевичене, архитектор интерьера А. Эйгирдас, 1973) полна эмоциональной силы, движения и динамизма. Элементы композиции — люди, машины, предметы — размещены на стенах вестибюля без всякой системы. Кажется, что здесь сознательно средства архитектуры и монументальной живописи не согласованы между собой. Живопись «живет своей жизнью», а архитектура — своей.

Существуют композиции монументальной живописи, которые не только не подчинены технике архитектуры, но даже стремятся «разрушить» впечатление тектоничности, рядом с реальным архитектурным пространством формируется новое, иллюзорное пространство. Разрисованные стены и потолки перестают быть тектоническими элементами сооружения.

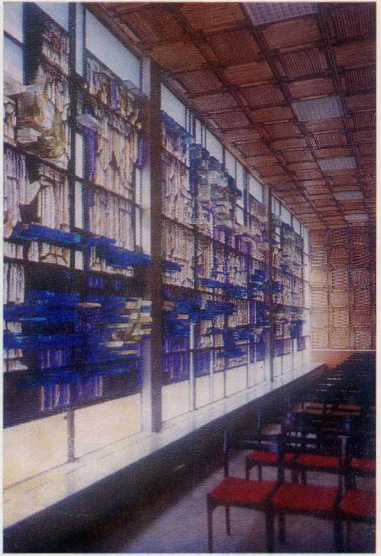
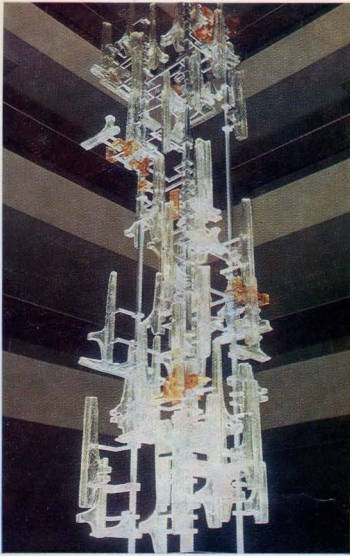
Такие тенденции особенно заметны в росписи интерьера административного здания Телловой электростанции в Электренае (художница Н. Дашкова, 1975). Это большое панно, в котором художница, решая идейно-образные и композиционные задачи, обращает внимание на архитектуру лишь в той мере, в какой роспись может ей противоречить. Композиция выполнена по своим художественным законам, которые не подчиняются тектоническим законам сооружения. Едва зритель входит в помещение и успеваешь охватить взглядом роспись, как сразу же попадает в круговорот движения. Некоторые фигуры росписи выступают из поверхности стены, другие — как бы уходят в глубину, в иллюзорную прорезку пространства. Монументальная живопись, вторгаясь в архитектуру, разрушает впечатление ее тектоничности, но вместе с тем создает как бы новый образ архитектуры, новую пластически пространственную реальность.

В том случае, когда монументальная живопись с помощью иллюзорных пространств визуально «раздвигает» границы архитектурного пространства, ставит самостоятельные художественные задачи и имеет цель преодолеть архитектуру, она все же должна выражать в ансамбле с ней общность замысла в целом. Если же про-

изведения монументальной живописи средствами художественной выразительности создают видимость деформации тектонических форм архитектуры без такого замысла, это часто становится только украшательством.

Обобщая результаты творческой работы архитекторов и художников-монументалистов Литвы, можно заметить, что функциональная и художественная взаимосвязь между произведениями монументальной живописи и архитектурных сооружений еще часто отсутствует. Из всего круга причин, вызывающих это, можно выделить ряд решающих обстоятельств: взаимодействие названных искусств часто развивается на конгломератной основе, а составные элементы архитектурно-живописного комплекса не имеют синтетического взаимоотношения друг с другом; игнорируется определяющее значение тектоники архитектуры, тектонической структуры сооружения в синтезе искусств. Поэтому необходимо добиваться, чтобы взаимодействие архитектуры и монументальной живописи развивалось на основе тектонической логики зодчества и это являлось бы исходным моментом для совместной творческой работы художника и архитектора уже с первого замысла.

Анализ особенностей и закономерностей тектоники архитектуры и их взаимодействие с художественными формами и выразительными средствами монументальной живописи должен рассматриваться как неотъемлемая, существенная сторона творческого процесса.



Пространственный витраж в интерьере института проектирования городского строительства в Каунасе. Художник А. Стошкус, архитектор А. Сприндис. 1976 г.

Витраж-стена в административном здании деревообрабатывающего комбината в Клайпеде. Художник А. Стошкус, архитектор П. Лапе. 1975 г.

Мемориальное помещение монумента Советской Армии — освободительнице в Кривкальнисе (Литовской ССР) «Герои возвращаются». Витраж, Толстое стекло и рельефное стекло, пластемце. 26 м<sup>2</sup>. Художник К. Моркунас, скульптор Б. Вишняускас, архитектор В. Габрюнас. 1972 г.



2  
3

Ростов-на-Дону. Игровая скульптура «Дерево жизни» в новом жилом районе. Художник Г. Снесарев. Общий вид. Бетон, мозаика

Москва. Центральный экономико-математический институт. Эмблема на фасаде здания. Архитектор Л. Павлов, художники В. Васильцов, Э. Жаренова. Бетон, смальта

Мары. Дворец культуры гидростроителей. Главный вход. Рельеф с мозаикой. Бетон, смальта. Художники В. Васильцов, Э. Жаренова



# Особенности колористической организации жилой среды в творчестве Ле Корбюзье

В книгах и статьях о творчестве Ле Корбюзье цветотипические характеристики архитектуры не получили столь детального анализа, как другие категории визуальной архитектурной формы — объем и пространство. Некоторая неясность в этом вопросе усложняется еще и тем, что полемические высказывания Корбюзье о цвете нередко расходились с его архитектурной практикой, а провозглашенные доктрины им же первым нарушались. Бытует мнение, что довоенные постройки Ле Корбюзье, как и вся архитектура «интернационального стиля» 1920-х — 1930-х годов, программно ахроматичны. Об этом свидетельствуют, казалось бы, и заявления самого архитектора, призывавшего в 1925 г. «жить и мыслить на светлом фоне белых стен» [1]. Однако даже в двадцатые годы нет, пожалуй, ни одной постройки Корбюзье, где этот постулат был бы проведен последовательно и до конца. Отказываясь, как правило, от естественного цвета и фактуры строительных материалов, Корбюзье в этот период активно использует прием покраски по штукатурке, металлу и дереву.

Одна из его самых первых архитектурных реализаций — дом Ла Рош — Жаннере [2] представляет собой одновременно и один из первых примеров полихромии в современной архитектуре. За белыми «машинными» стенами фасадов дома находится целый мир сложных, насыщенных динамикой и интенсивными цветами пространств. Цвет, форма и пространство здесь неразрывны, колористическое решение раскрывает общую композиционную идею постройки. Сложная расчлененность пространства на отдельные, просматриваемые из различных точек и под разными ракурсами уровни подчеркивается цветом их покрытия (керамическая плитка разных цветов). Так же контрастно сочетаются между собой и цвета отдельных стен (белый, черный, синий, красный, коричневый), отмечающие различные пространственные зоны. В общую колористическую композицию включены даже такие, казалось бы прозрачные, элементы, как чугунные батареи отопления. Помещенные в центре стены и интенсивно окрашенные, они выглядят своеобразной цветной скульптурой, пластической разработкой архитектурной плоскости (прием, широко вошедший, спустя тридцать лет, в формальный арсенал нового Бразилизма).

В вилле Сувайя в Пуасси (1929) Ле Корбюзье в ряде случаев доводит полихро-

мию интерьеров почти до характера живописи. В яркое, контрастно сопоставленные цвета окрашены отдельные архитектурные плоскости, ниши стневных шкафов, филанки встроеного оборудования жилых комнат, которые формируются в своего рода пространственные декоративные панно.

Подобные полихромные эксперименты в европейской архитектуре уже в 1920-е годы выходят за рамки чисто интерьерных решений. Ле Корбюзье проводит идею архитектурной полихромии в урбанистическом масштабе при строительстве рабочего поселка Пессак, около Бордо (1925). В Пессак фасады всех созданных по его проекту домов были тонко стармонированы между собой не только своими архитектурными формами, но и тщательно разработанным полихромным решением, причем цвет здесь задумывался как активный элемент формирования городской среды в целом. В соответствии с положением Корбюзье, что «...близина сияет в полную силу, если окружить ее мощной цветовой гаммой» колористическое решение поселка основывается на сочетании белого [3], цвета, как красного цвета камертона, и ярких цветовых «вставок» отдельных фасадов, стен и элементов оборудования. (В последующие годы поселок стихийно перестраивался домовладельцами, фасады домов Ле Корбюзье зачастую «украшались» фольклорными мотивами, в результате чего первоначальный замысел архитектора был искажен.)

В период между Пессаком и Чандигархом, когда у Корбюзье не было возможности практически реализовать свои градостроительные идеи, многие из выстроенных им зданий, которые рассматривались зачастую лишь как «объекты в себе», играли тем не менее значительную роль в организации (в том числе колористической) локальных участков города. Так «силовое поле» полихромии фасадов Дома Армии Спасения (1931—1933) резко выделяет это здание из затененной и унылой застройки юго-восточной окраины Парижа, делает его композиционной доминантой квартала, уничтожая одновременно всякие ассоциации с «богачдольней» или «казармой». Стены и оконные переплеты Дома Армии Спасения познано покрашены в яркие и контрастные цвета: синий, желтый, красный. Пластическим акцентом южного фасада [4] является отдельно стоящий полихромный (повторяющий основные цвета стен) объем входного портала. Западный,

торцевой фасад Дома, разработанный шрифтовой суперграфикой [5], имеет вид огромного панно — информативного и декоративного одновременно, «работющего» почти на всю улицу Кангарел.

Интерьеры Дома Армии Спасения наиболее полихромны из всех довоенных построек архитектора. Краски здесь берутся открытыми, в чистых и контрастных сочетаниях (что характерно вообще для Корбюзье). В этом сказывается определенная антитеза колористическому стерильному неоклассицизму и пастельным, неопределенным тонам модерна. В нижнем холле Дома Армии Спасения интенсивно зеленые стены соседствуют с ярко-красными перегородками, прорезаемыми зелеными дверями с черными пластичными пятнами, отмечающими место дверных ручек. Черные столбы и балки контрастируют с ярко-желтым кафелем пола и белым потолком. Общее колористическое решение интерьера дополняется росписью излюбленных Ле Корбюзье венских стульев, повторяющих цвета стен. Несмотря на такую феерию красок, ощущение «цветового шума» не возникает — краски тонко стармонированы и точно дозированы, кроме того, цвет не выглядит вторичным элементом, прилаживаемым к архитектуре. Согласно Ле Корбюзье «...цветовое решение должно исходить от архитектора, ибо его нельзя отделить от самой концепции здания» [6]. Сама архитектурная форма, как правило, мыслится в цвете, учитывает и использует психофизические и пространственно-организующие возможности «красок, которые помогают организовать и упорядочить зрительное восприятие и, кроме того, служат психологическим возбудителем» [7]. Цвет мыслится и как элемент информативный, выделяющий отдельные пространственные зоны, детали архитектуры и оборудования. Так, одним из характерных приемов Ле Корбюзье было обозначение яркими цветовыми пятнами дверных плоскостей, контрастирующих с «известковым молоком» штукатурки или серым цветом бетона (общезначимые швейцарских и бразильских студентов в Париже, Дом Культуры в Фирминьи, монастырь Ла Туретт и др.)

Однако Корбюзье далек от абсолютизации чисто прикладных, функциональных качеств цвета. Цветовое решение архитектуры значит для него гораздо больше, чем простое обеспечение колористического комфорта. Понять архитектуру великого мастера можно только рассматривая его

как личность синтетическую, совмещающую талант архитектора, художника и скульптора. Живопись занимала огромное место в творчестве Ле Корбюзье. Достаточно вспомнить, что в 1920-х годах имя Корбюзье — живописца стояло в одном ряду с именами таких художников, как Леже, Брак, Озанфан, Хуан Грис. Широко известно творчество Ле Корбюзье — монументалиста: несмотря на некоторые полемические высказывания, архитектура задумывалась им почти всегда вместе с произведениями монументально-декоративного искусства (фотопано, а впоследствии живописное панно для общежития швейцарских студентов, живопись на дверях капеллы в Роншае, ковры для Капитолия в Чандигархе и т. д.).

Во то же время при всей самоценности живописных работ Ле Корбюзье нельзя недооценивать и ту роль, которую они играли для его архитектурного творчества. Изыскания в станковой живописи обычно предшествовали опытам по интенсификации колористических характеристик архитектуры. Занятия живописью Корбюзье сравнивал с «прополкой форм, красок, ритмов и дозировки», питающих архитектуру [8]. Живопись, скульптура и архитектура в его творчестве взаимно обогащали друг друга. Станковые картины по своей структуре, пространственной и объемной читаемости могли переводиться в объемные реалии (вспомним о совместной работе Ле Корбюзье и резчика по дереву Ж. Савиня), а скульптура всегда мыслилась полихромной (примером тому служит история со сплелком древнегреческой скульптуры, раскрашенным Ле Корбюзье для выставки «примитивного искусства» в 1935 г.) [9]. «Цвет вносит жизнь в скульптуру и архитектуру... Полихромность соответствует полному расцвету жизни», — подчеркивал Ле Корбюзье [10]. Пластические изыскания с цветом, объемом и пространством приводили в ряде случаев к синтетическому качеству полихромной архитектуры-скульптуры, причем подобные опыты относятся не только к 1950—1960 годам, но начались еще в довоенный период его творчества. В качестве наиболее ярких примеров можно назвать пространственную полихромную пластику южного фасада Дома Армии Спасения, а также элементы эксплуатируемых крыш-террас или интерьеров виллы Савой в Пуасси. В спальной виллы Савой, например, общностью материала, цветовой и пластической проработкой форм архитектуры и оборудования (ванна, лежак, шкаф-перегородка, облицованные так же, как стены и пол, керамическими плитками) достигнута взаимопропонируемость всех элементов синтеза в единое, насыщенное цветом архитектурно-скульптурное целое.

Послевоенный период творчества Ле Корбюзье отмечен еще более активным использованием архитектурной полихромии, влияние которой на современное строительство особенно заметно. Диапазон такого влияния довольно широк — от став-

шего уже традиционным во всем мире приема покраски стен и потолков лоджий жилых домов, который берет начало от «жилых единиц» и Бразильского корпуса в студенческом городке Парижа — до аудиовизуальных опытов по синтезу света, цвета, музыки и конкретных образов, воплощенных в павильоне Филиппа на Всемирной выставке в Брюсселе 1958 г.

Поиском новой пространственной и пластической выразительности архитектуры, ее гуманизации в 1950—1960-е годы сопутствовали колористические эксперименты с архитектурной формой. Расширился творческий арсенал композиционных средств и приемов, связанных с применением цвета. Однако ряд построек свидетельствует и об определенной устойчивости, традиционности колористических приемов, несколько видоизменяемых под влиянием новой трактовки архитектурно-художественных качеств строительных материалов. Серые поверхности «незагримированного» бетона, сменившего белую довоенную штукатурку, играют, по сути, ту же роль структурного связующего звена, объединяющего яркую полихромно цветowych «вставок». Довольно показательны в этом плане фасады и интерьеры общежития Бразильских студентов в Университетском городке Парижа. В вестибюле Бразильского корпуса стены и потолок из серого бетона соседствуют с поверхностями, окрашенными в яркие синий и ярко-красный цвета, с черным и белым кафелем встроеного оборудования (встроенные скамьи и стенки, членившие пространство на отдельные зоны) и ярко-желтыми колоннами. В поэтажных коридорах и на лестничных клетках структурная проработка материала и колористическая гамма также строится на сочетании грубого бетона и ярко окрашенных плоскостей отдельных стен. Из общего принципа тектонического построения цветного образа несколько выпадают опорные пилоны здания, выполненные в гладкой опалубке и окрашенные в холодный светло-серый цвет, отчего они кажутся нематериальными. Сходную и довольно полемическую дематериализацию, но уже средствами ярких красок, можно отметить и на фасаде Дворца Правосудия в Чандигархе, железобетонные пилоны которого окрашены в зеленый, желтый и красный цвета.

Много новых, острых, а иногда и спорных по своей функциональной оправданности опытов с цветом было осуществлено Ле Корбюзье в «Жилой Единице» Марселя (1946—1952). Один из них — световое решение поэтажных улиц-коридоров. Многие из таких коридоров лишены естественного света и освещаются только при помощи интенсивного подсвета дверей и почтовых ящиков, окрашенных в яркие цвета. Сами источники света скрыты в глухих коробах, таким образом, создается впечатление, что дверные проемы как бы сами светятся изнутри. Коридор воспринимается остациям из глухих темных простенков и ярких светящихся «вitra-

жей» деревянных крашенных дверей. Цвет, интегрированный со светом и несколько театрализованно, является здесь главной «темой» интерьера.

В дальнейшем творчестве Ле Корбюзье синтетическое качество свет — цвет стало одним из важнейших факторов архитектурного формообразования. Особенно остро световые приемы проведены в культовых зданиях, где все средства архитектурной композиции обычно направлены на достижение максимального эмоционально-психологического эффекта.

Яркий пример световой колористики представляют интерьеры церкви монастыря Ля Туретт (1955). Характерно, что ограждающие конструкции здесь преимущественно монохромны (серый бетон), исключение составляют лишь две интенсивные по цвету недоходящие до потолка стенки, отделяющие крипту и ризницу от основного пространства церкви и яркая покраска почти не видимых зрителю скошенных плоскостей горизонтальных светопроемов. Несмотря на такое сравнительно небольшое количество собственно цветных поверхностей, интерьер все же наполнен цветом. Дело в том, что, скользя вдоль шелевидных окон, свет попадает в интерьер уже окрашенными, падает цветными потоками на пол и оборудование, «окрашивая» и их. В этом случае Корбюзье использовал традиции готической архитектуры, заставляющей при помощи своих витражей светиться яркими красками простые серые камни стен и пола соборов. Светом и цветом выделен композиционный центр интерьера церкви — алтарь, который фланкируют две упоминаемые выше стенки, интенсивно подсвеченные зенитными фонарями, отчего они кажутся самосветящимися.

В интерьерах капеллы Нотр Дам дю О в Роншае синтетическое качество светового получает свое высшее развитие. Достаточно упомянуть знаменитую скульптурную стену с нишами светопроемов-витражей, но особенно остро и по-театральному драматично решена небольшая восточная капелла. Эта капелла освещается косым светом верхнего фонаря, внутренние стены ее полностью покрашены красной краской. Возникает впечатление, что сам воздух капеллы светится красным цветом, причем цвет тонко модулирован светом — от почти белой, сплещей поверхности стены, граничащей со световым фонарем и соответственно почти «белого» воздуха сверху — до темно-красной, гаснущей в полумраке нижней части.

О роли Ле Корбюзье в развитии современной архитектуры образно сказала один из лидеров необрутализма Э. Смитсон: «...когда вы открываете новый том полного собрания произведений Ле Корбюзье, вы обнаруживаете, что Корбю уже высказал те прекрасные идеи, о которых вы только подумали!» [11]. Эти слова в значительной мере справедливы и для колористических разработок в архитектуре 1950—1960-х годов. Так, формальные прие-



мы того же необрутализма (в том числе связанные с использованием цвета) во многом обязаны творчеству Корбюзье. В качестве примера можно вновь указать на интерьеры монастыря Ля Туретт (отсутствие какого-то ни было «грима», выявление и подчеркивание яркими цветами всех технических коммуникаций — различных труб, проводки и т. д., трактованных зачастую как полихромные скульптурные формы).

Многие принципиально новые архитектурные идеи, которые продолжают разрабатываться и в настоящее время, были высказаны Корбюзье в одной из его последних реализаций — павильоне Ле Корбюзье в Цюрихе (1965). Павильон построен на основе модульной сетки стального каркаса с чередованием стандартных элементов ограждающих конструкций — остекленных плоскостей и стальных панелей, покрытых цветной эмалью. Общий открытый для дальнейшего развития характер структуры павильона, его программная антимонументальность, подчеркнутая ярким цветом эмали ограждающих конструкций, активным использованием цвета как сигнального, информативного элемента в интерьерах, невольно наталкивают на параллели со структуралистическими поисками в западной архитектуре последних лет,

свидетельствуя о поверхностности безоговорочных утверждений, что Корбюзье и западная архитектура рубежа 1960—1970-х годов оказались «на разных полюсах».

Конечно, 1970-е годы внесли много принципиально нового в архитектурную полихромю. В ряде стран (Франция, Япония, ГДР) применение цвета в архитектуре поставлено на подлинно научную основу, стали разнообразнее приемы и средства архитектурной колористики. Однако эти результаты были бы невозможны без опыта и колористических изысканий пионеров современной архитектуры. Не будет преувеличением сказать, что в этих вопросах главная заслуга принадлежит Ле Корбюзье. Сам архитектор не вырывал, как правило, цвет из сложного функционального и социального контекста среды, не возводил в абсолют те или иные приемы его применения. И именно в этом состоит непреходящее значение творческого колористического метода Ле Корбюзье.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Le Corbusier, L'art décoratif d'Aujourd'hui*, Paris, 1926, с. 21.
2. Дом построен в 1923 г. для известного коллекционера Рауля Ла Рош, часть дома принадлежала Альберту Жаннере. В настоящее время здесь находится Центр Ле Корбюзье, включающий библиотеку, выставочный зал, скульптуру и альбум, выполненную по проекту Ле Корбюзье. Интерьеры дома Ла Рош сохраняют колористическое решение 1923 г. и частично реставрированы в близкие к оригиналу цвета.
3. Цитируется по книге «Мастера архитектуры об архитектуре», М., 1972, с. 258.
4. В процессе эксплуатации дома ограждающие конструкции южного фасада были несколько изменены (добавлены солнцезащитные рамы, введены подоконные стенки, переданы оконные переплеты). Основное цветовое решение фасадов было восстановлено в 1977 г.
5. Первые эксперименты по использованию шрифтовой суперграфики в архитектуре были проведены Ле Корбюзье в 1925 г. при строительстве павильона «Эспри Нуво».
6. *P. Damaz. Art in european architecture*, Pref. by Le Corbusier. 1909.
7. Там же.
8. *Le Corbusier. Unité L'architecture d'avjovrd'hui*, 1948, numero spéciale, с. 39.
9. См. Ле Корбюзье. Творческий путь, М., 1970, с. 128.
10. Цитируется по книге «Мастера архитектуры об архитектуре», М., 1972, с. 258.
11. Цитируется по книге Р. Бунем «Новый брутализм: этика или эстетика», М., 1973, с. 92.





Ле Корбюзье. Дом Армии Спасения в Париже. 1931—1933 гг.

Ле Корбюзье. Ковер для Дворца Правосудия в Чандигархе. 1956 г.

Ле Корбюзье. Монастырь Ля Туретт. Интерьеры церкви. 1960 г.

Ле Корбюзье. Церковь Нотр Дам дю О в Роншане. Входной портал. 1954 г.

Л. Корбюзье. Выставочный павильон в Цюрихе. 1965 г.

1а 16 | 2 4

3 | 5



## НАРОДНЫЕ АРХИТЕКТОРЫ СССР \*

\* В № 5 журнала за 1978 г. по вине редакции был ошибочно приведен не полный перечень Народных архитекторов СССР.

Советское общество высоко ценит вдохновенный труд, талант и творческую увлеченность архитекторов, работающих на благо советского народа.

Почетное звание народного архитектора СССР присваивается в нашей стране за плодотворную творческую деятельность и большой вклад в развитие советской архитектуры выдающимся зодчим. В настоящее время этого почетного звания удостоены: Аяферов Н. С., Андреев В. С., Бабаханов А. Б., Баранов Н. В., Елизаров В. Д., Иофан Б. М., Израелин Р. С., Каменский В. К., Король В. А., Курдиани А. Г., Ловейко И. И., Масляев В. Е., Орлов Г. М., Порт М. Я., Посохин М. В., Приймак Б. И., Симбирцев В. Н., Сперанский С. Б., Уллас Н. Н., Усейнов М. А., Фомин Н. И., Чеканаускас В. А., Чечудин Д. Н.

### ХРОНИКА

Указом Президиума Верховного Совета Казахской ССР от 19 мая 1978 г. за заслуги в развитии архитектуры и строительстве Казахской ССР почетное звание «Заслуженный архитектор Казахской ССР» присвоено архитекторам:

Андроновой Любови Васильевне, руководителю комплексной мастерской института Каззапсельпроект,

Валиханову Шоте Едрисовичу, председателю правления СА Казахстана, Кайнарбаеву Арыстану Сайлаубаевичу, главному архитектору проектов института Алматаагипрогор,

Кослярици Спиридону Георгиевичу, главному инженеру института Казипропробит,

Мордовцеву Станиславу Ильичу, главному архитектору института Карагандагорсельпроект,

Ратушиному Юрию Григорьевичу, главному архитектору мастерской института Казгорстройпроект.

Почетное звание «Заслуженный строитель Казахской ССР» присвоено инженерам, членам СА СССР:

Нурмагалибетову Ерали Борисбековичу, директору института Целиногорсельпроект,

Нурмакову Камлю Курмангалиевичу, директору института Алматаагипрогор, Таттыгулову Эбдусату Шаймухамбетовичу.

## Рефераты статей № 9, 1978

УДК 711:535.6

Город и цвет. «Архитектура СССР», 1978, № 9, с. 1.

Подборка статей настоящего номера посвящена одной из важнейших проблем качества городской среды — ее цветовой климату. Процесс реконструкции исторических городов, массовое жилищное строительство, значительные промышленные зоны заставляют рассматривать сегодня цвет в масштабе целого города, а не как стилизованное здание или даже комплекса. Попытки градостроительного подхода к цвету уже существовали в отечественной практике и в работах зарубежных архитекторов и градостроителей.

На примерах Москвы, Ленинграда и других городов в материалах номера рассматриваются основные элементы организации цветовой среды города. Теоретическое обоснование концепции оптимальной цветовой среды и специфических требований пространственно-временного организма города, испытывающего влияние социально-экономических факторов, закладывают основы цветовой системы города как стратегической программы развития его колористики. Учет требований этой программы в генеральном плане развития города объективно обеспечивает создание в этом городе оптимальной цветовой среды.

Основное внимание в статье уделяется формированию цветовой атмосферы новых жилых районов, поскольку массовое жилищное строительство является важнейшим градостроительным фактором. Однако и промышленные предприятия города как значительные градостроительные доминанты способны при профессионально обоснованном цветовом решении их внешнего облика обогатить цветовую среду города.

Процесс современного строительства не может при этом не учитывать особенности архитектурной полихромии исторических городов, национального понимания цвета огромного культурного потенциала. Например, сопоставление подходов в колористической организации древнерусских и средневековых городов дает богатейший материал для осмысленной и сознательной организации цветовой среды современного города.

Дальнейшее развитие изложенных теоретических положений и их внедрение в современную практику несомненно будет активно способствовать повышению качества реконструируемых и вновь строящихся городов.

Редакционная коллегия:

К. И. ТРАПЕЗНИКОВ (главный редактор)  
Д. П. АЙРАПЕТОВ, В. Н. БЕЛОУСОВ, Н. П. БЫЛИКИН  
Л. В. ВАВАКИН, В. С. ЕГЕРЕВ, С. Г. ЗМЕУЛ, Н. Н. КИМ  
Н. Я. КОРДО, В. В. ЛЕБЕДЕВ, В. А. МАКСИМЕНКО  
Е. В. МЕЛЬНИКОВ, Ф. А. НОВИКОВ, А. Т. ПОЛЯНСКИЙ  
Е. Г. РОЗАНОВ, Н. П. РОЗАНОВ, Б. Р. РУБЕНКО  
А. А. РЯБУШИН, В. С. РЯЗАНОВ, Б. Е. СВЕТЛИЦКИЙ  
А. Ф. СЕРГЕЕВ (заместитель главного редактора)  
В. В. СТЕПАНОВ, Б. П. ТБИЛЕВИЧ, О. А. ШВИДОВСКИЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ЛИТЕРАТУРЫ  
ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ  
МОСКВА



Художественный и технический редактор Л. Брускин  
Корректор Е. Кудрявцев

Сдано в набор 11/VI-78. Подписано и печатно  
14/VI-78. 1-1390. Объем 8 ус. печ. л.  
Уч.-изд. л. 10,96. Формат 60×90/16. Тираж 34 230 экз.  
Заказ 4043. Цена 90 коп.

Адрес редакции: 103001, Москва, ул. Шусева, 7,  
ком. 24. Телефон 291-16-94  
Московская полиграфия № 5 Союзполиграфпрома при  
Государственном комитете Совета Министров СССР  
по делам издательства, полиграфии и книжной торговли  
Москва, Маво-Московская, 21

# АРХИТЕКТУРА СССР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ,  
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ,  
ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО ГРАЖДАНСКОМУ  
СТРОИТЕЛЬСТВУ И АРХИТЕКТУРЕ ПРИ ГОССТРОЕ СССР  
И СОЮЗЕ АРХИТЕКТОРОВ СССР

№ 9, сентябрь, 1978 г. Издается с июля 1933 года

## СОДЕРЖАНИЕ

Ю. Яралов. ЦВЕТ И ГОРОД	1
А. Ефимов. ФОРМИРОВАНИЕ ЦВЕТОВОЙ СРЕДЫ ГОРОДА	5
В. Кравец. ФУНКЦИЯ ЦВЕТА В ГОРОДСКОЙ ЗАСТРОЙКЕ	10
Е. Пономарева. ОПТИМАЛЬНОСТЬ ЦВЕТОВОГО РЕШЕНИЯ В АРХИТЕКТУРЕ	13
Г. Сомов, А. Ефимов. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ ЦВЕТОВОЙ СРЕДЫ ЖИЛЫХ КОМПЛЕКСОВ	15
А. Дамский. ЦВЕТ В МАССОВОЙ ЖИЛОЙ ЗАСТРОЙКЕ МОСКВЫ	17
Э. Луцко. ЦВЕТ В АРХИТЕКТУРЕ ЛЕНИНГРАДА. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ	21
Г. Рессин. РОЛЬ ТРАНСПОРТА В ЦВЕТОВОЙ СРЕДЕ ГОРОДА	24
В. Козьмин. КОМПОЗИЦИОННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЦВЕТА В АРХИТЕКТУРЕ ПРОМЫШЛЕННЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ	26
Н. Савельева. ЯЗЫК ЦВЕТА В ПРОМЫШЛЕННОМ ЧОДСТВЕ	29
Л. Абрамов. ЦВЕТПОДБОРНЫЕ СРЕДСТВА И ИХ ИСПОЛЗОВАНИЕ	30
М. Насекин. ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА	31
В. Проневич. ПОЛНОСОРНЫЕ ДЕРЕВЯННЫЕ ЖИЛЫЕ ДОМА В ПОСЕЛКЕ «СЕЛЬСКАЯ НОВЬ» МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ	34
Р. Мукимов. АРХИТЕКТУРА МЕЧЕТЕЙ ВЕРХНЕГО ЗЕРАВШАНА	38
Ю. Косенкова. О ТРАДИЦИЯХ ЦВЕТА В АРХИТЕКТУРЕ СРЕДНЕЙ АЗИИ	40
М. Кудрявцев, Г. Мокеев. ЦВЕТ В ДРЕВНЕРУССКОМ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВЕ	43
В. Федоров. ПРОБЛЕМА ЦВЕТА В СОХРАНЕНИИ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ	48
И. Иванова. ПОЛИХРОМНАЯ МОΝУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА	51
А. Мачулис. ВЗАИМОДЕЙСТВИЮ ИСКУССТВ — ТЕКТОНИЧЕСКУЮ ЛОГИКУ АРХИТЕКТУРЫ	54
Н. Соловьев. ОСОБЕННОСТИ КОЛОРИСТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЖИЛОЙ СРЕДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕ КОРБУЗЬЕ	60

Yu. Yaralov. La couleur et la ville	
A. Efimov. La formation du milieu coloristique de la ville	
V. Kravets. La fonction de la couleur dans le développement urbain	
E. Ponomareva. Le caractère optimal de la solution coloristique dans l'architecture	
A. Efimov, G. Somov. Les prémisses théoriques de la formation du milieu coloristique des ensembles résidentiels	
A. Damsky. La couleur dans la construction massive de logements à Moscou	
E. Louchetchev. La couleur dans l'architecture de Léningrad. Les traditions et l'actualité	
G. Ressine. Le rôle du transport dans le milieu coloristique de la ville	
L. Abramov. Les moyens de sélection des couleurs et leur utilisation	
B. Kozmin. Les possibilités de composition de la couleur dans l'architecture des entreprises industrielles	
M. Nassekin. La peinture et l'art graphique	
Yu. Kossenkov. Sur les traditions de la couleur dans l'architecture de l'Asie Centrale	
M. Koudryatsev, G. Mokeev. La couleur dans l'urbanisme de l'ancienne Russie	
V. Fedorov. Le problème de la couleur en rapport avec la conservation des monuments d'architecture	
I. Ivanova. La sculpture monumentale polychrome dans l'espace urbain	
A. Matchoullis. L'interdépendance des arts se basant sur la logique tectonique de l'architecture	
N. Soloviev. Les particularités de l'organisation coloristique du milieu de vie dans l'oeuvre de Le Corbusier	
N. Saveliieva. Le langage de couleur dans l'architecture industrielle	

## CONTENTS

Yu. Yaralov. Colour and town	
A. Efimov. Forming an urban colour medium	
V. Kravets. Colour function in urban developments	
E. Ponomareva. Optimum colour solution in architecture	
A. Efimov, G. Somov. Theoretical prerequisites for forming colour media of residential complexes	
A. Damsky. Colour in mass residential developments of Moscow	
A. Luschetchev. Colour in Leningrad architecture. Traditions and the present day	
G. Ressin. Role of transport in urban colour media	
L. Abramov. Colour selection devices and their use	
V. Kozmin. Colour composition devices in the architecture of industrial enterprises	
M. Nasekin. Painting and graphics	
Yu. Kossenckova. On colour traditions in architecture of Middle Asia	
M. Kudryatsev, G. Mokeev. Colour in Town Planning of Ancient Russia	
V. Phaedorov. Colour problem in preserving architectural monuments	
I. Ivanova. Polychrome monumental sculpture in urban media	
A. Matchoullis. Interaction of arts based on tectonic logics of architecture	
N. Soloviev. Colour organisation features in Le Corbusier's creative activity	
N. Saveliieva. Colour language in architecture of industrial buildings	

## INHALTSVERZEICHNIS

Ju. Jaralov. Die Farbe und die Stadt	
A. Jefimow. Gestaltung des Farbmilieus einer Stadt	
W. Krawez. Funktion der Farbe in der Stadtbebauung	
Je. Ponomarjowa. Optimalität der Farbgestaltung in der Architektur	
A. Jefimow, G. Somow. Theoretische Voraussetzungen der Farbmilieugestaltung von Wohnkomplexen	
A. Damski. Farbe in der Massenwohnbebauung Moskaus	
E. Lustscheko. Farbe in der Architektur von Leningrad. Trends und Gegenwart	
G. Ressin. Rolle des Verkehrs im Farbmilieu einer Stadt	
L. Abramow. Farbausgewählte Mittel und ihre Verwendung	
W. Kosmin. Kompositionelle Möglichkeiten der Farbe in der Architektur der Industriebauten	
M. Nassekin. Malerei und Graphik	
Ju. Kossenkowa. Über die Traditionen der Farbe in der Architektur Mittelasiens	
M. Kudrjawzew, G. Mokejew. Farbe im altrussischen Städtebau	
W. Fjodorow. Problem der Farbe in der Baudenkmalerhaltung	
I. Iwanowa. Polychrome Monumentalskulptur im Stadtraum	
A. Matschulis. Tektonische Architekturlogik — für Kunstwechselwirkung	
N. Solowjowa. Besonderheiten der Farbgestaltung des Wohnmilieus im Schaffen Le Corbusier	
N. Saweljewa. Farbensprache in der Industriebauarchitektur	

Цена 90 коп.

*РММ*

Индекс 70023