ГЛАВА 2

МЕТОДЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЦВЕТОВОГО ПРОСТРАНСТВА ГОРОДА

ПЕРВЫЕ ЕВРОПЕЙСКИЕ ПИСЬМЕННЫЕ ПРОЕКТЫ ЦВЕТОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ГОРОДА

Первые европейские письменные проекты цветовой организации пространства города датируются концом XVIII века. В разной форме они практически одновременно появляются сразу в нескольких европейских государствах. Несмотря на то, что эти документы, по сути, положили начало цветовому проектированию городского пространства и оставили заметный след в истории архитектурной колористики, они до сих пор остаются недостаточно изученными. Ситуация осложняется тем, что данные документы не только не систематизированы, но зачастую имеют локальную известность из-за того, что ни они сами, ни даже их описание или характеристика не переведены на другие языки.

Наиболее известной ранней попыткой теоретического осмысления цветовой организации городского пространства стала книга Ф.К. Шмидта (1755–1830) «Народный зодчий», в которой ученый посвятил целую главу вопросу цветового проектирования города. Эта глава вошла в первый том издания[79], опубликованный на личные средства автора в Готе (Германия) в 1790 году (изначально произведение было задумано десятитомным, но изданию книги в полном объеме помешала внезапная тяжелая болезнь Ф.К. Шмидта). Книга делится на главы и разделы и необычна тем, что кроме многочисленных чертежей и схем, поясняющих текст, содержит цветовую карту (рис. 33), выполненную в технике акварели и гуаши.

По мнению Ф.К. Шмидта, свойственное всем людям стремление к самовыражению заставляет их выбирать броские цвета для фасадов своих домов. «Наши предки, – пишет он, – особенно в маленьких и средних городах, использовали все цвета радуги, и чем более богатым и знатным считал себя человек, тем более необычные и яркие цвета он выбирал; есть только две причины, останавливающие от того, чтобы красить дома во все возможные цвета, – вкус и правила»[80].

Ф.К. Шмидт предлагает развивать вкус. Он пишет: «Во-первых, надо отказаться от всех кричащих цветов, потому что они слишком контрастируют друг с другом и ослепляют, вызывая болезненные ощущения, и, во-вторых, нужно стараться, чтобы внешне каждое здание выглядело прочным, для чего даже деревянным домам надо постараться придать такой вид, как будто они сложены из добротного вырубленного камня. Чтобы реализовать эту идею,

[79]Schmidt F.C. [Hrsg.]. Der bürgerliche Baumeister, oder Versuch eines Unterrichts für Baulustige. Bd. 1. Gotha. 1790. S. 139–161.

[80]Ibid. S. 157–158.

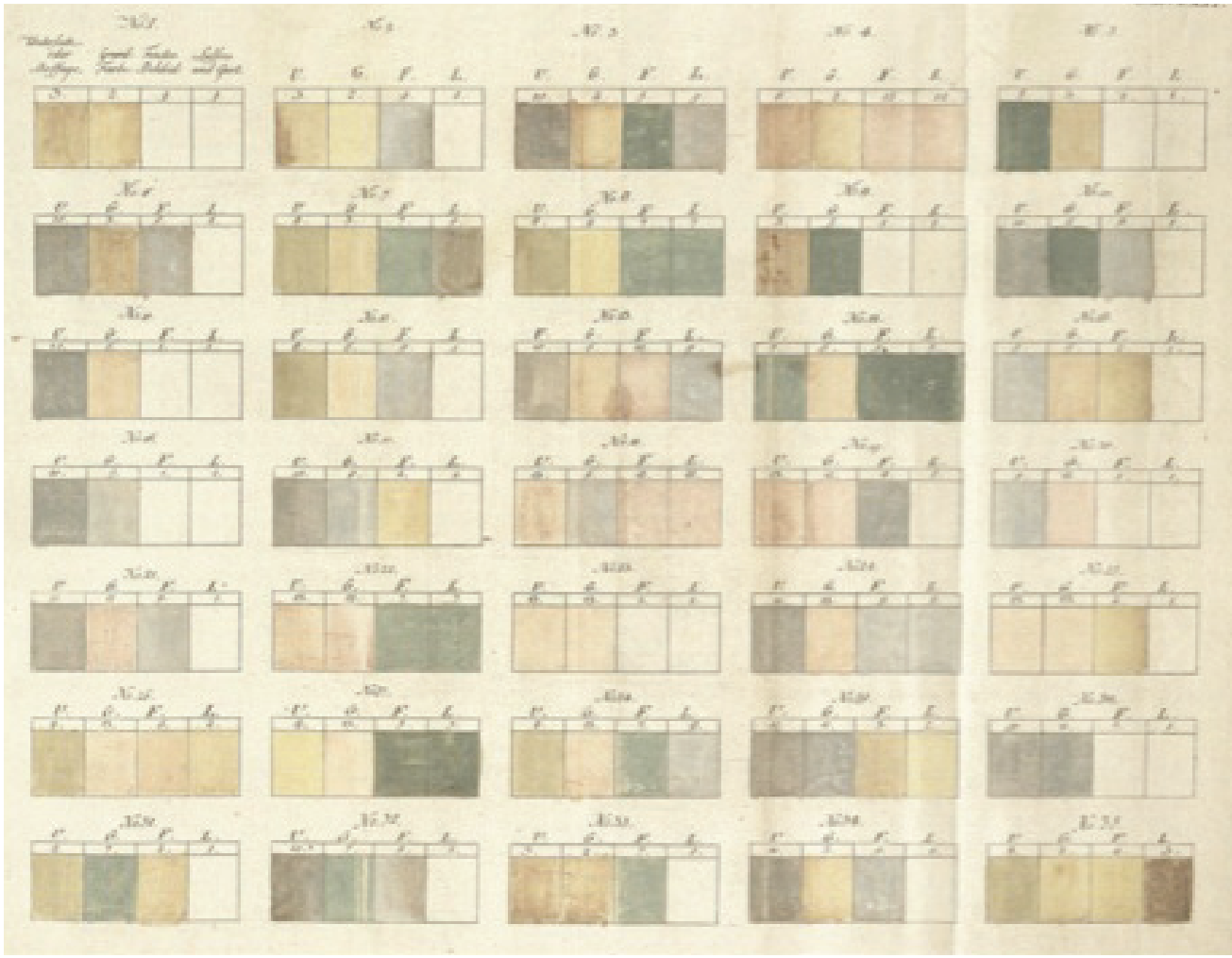


Рис. 33. Цветовая карта Ф.К. Шмидта[1]

надо в дальнейшем всегда выбирать цвета, похожие на цвета природного камня, который обычно используется в строительстве»[81]. При этом Шмидт обращает внимание на то, что цвет камня в разных регионах будет существенно отличаться, и считает целесообразным, в тех районах, где строительный камень слишком темный, заменять цвета на более светлые, но тоже имитирующие естественный камень какого-либо другого региона. Таким образом, он не пытается разработать региональный цветовой словарь и сохранить существующую в данной местности колористическую

[1]Schmidt F.C. Op. cit. Tab. LXXI

[81]Ibid. S. 158.

Рис. 34. Проект фасада, предложенный Ф.К. Шмидтом[1]

традицию.

В своей цветовой таблице Ф.К. Шмидт дает практические рекомендации по выбору цвета, «показывает, какие цвета не слишком контрастны друг другу» [82], предлагая 35 проектов. В цветовых композициях автор использует 13 цветовых оттенков, которые, как он подчеркивает, все совпадают с цветом натурального строительного камня и не «затемняют» улицы. Цветам Ф.К. Шмидт дает следующие названия: «белый», «соломенный», «ярко-желтый», «гороховый», «желто-зеленый», «цвет кожи», «желто-серый», «бледно-зеленый», «светлый пепельно-серый или серебристый», «темный пепельно-серый», «серовато-голубой», «красноватый», «бледно-кирпичный»[83]. Исследователь рекомендует цветовое смещение отдельных архитектурных деталей на основе принципа «светлое

[1] Ibid. S. 139–161. Plan XXII.

[82] Schmidt F.C. Op. cit. S. 158.

[83] Ibid. S. 159.

перед темным» и более светлую палитру в верхней части здания по сравнению с его основанием. Автор считает, что в качестве основного следует использовать бледные цвета (наиболее предпочтительными цветами фасадов он называет соломенный, бледно-кирпичный и цвет кожи), выделяя более светлым рельефные части, а более темным – фундамент и рустику.

По мнению Ф.К. Шмидта, наиболее оптимальный цветовой эффект дает сочетание трех или четырех цветов в постройках. В книге приведены выполненные им проекты фасадов, в оформлении которых использованы изложенные принципы колористики (рис. 34).

Попытки управления цветовой средой города не в теории, а на практике достаточно рано были предприняты в Германии, Франции, Италии, России.

В эпоху позднего барокко отмечены единичные случаи цветового планирования, которое (например, в Дрездене или Риме), однако, ограничивалось лишь разработкой цвета отдельных групп зданий для объединения их в ансамбли. Однако уже в конце XVIII века стали появляться документы, регулирующие колористику всего города в целом.

Муниципалитет Парижа в XVIII веке разработал постановление, требующее сохранения и постоянного поддержания сложившейся сероватой гаммы застройки. Документ предписывал окрашивать новые оштукатуренные здания в центре города под цвет камня[84]. «Единственными цветами, которыми разрешает пользоваться префектура, – пишет Р. Порро о колористике Парижа этого времени, – являются неярко-белый или серый цвет камня, а также серый цвет, приближающийся по светлоте к голубизне неба. В Париже господствуют цвета очень рассчитанные, проверенные, контролируемые, которые могут служить образцом элегантности, рационализма, составляющих сущность французской традиции. Отказавшись от излишеств и иррациональности бесконтрольного применения цвета, Париж, особенно в XIX в., делает упор на цвет белого камня, превращающегося со временем в темно-серый и темный цвет цинковых и шиферных крыш. Таким образом, вся игра цветов в Париже сводится к этому контрасту серовато-белых фасадов, отделяемых от голубовато-серого неба почти черными крышами»[85].

В Италии первым примером разработки исторической палитры города стал Турин. Проектирование цветового плана быстро растущего в это время города началось в эпоху барокко при Викторе Амадее II, который с 1720 по 1730 год правил Сардинским королевством. Оно состояло тогда из Сардинии, Савойи, Ниццы и западной половины нынешнего Пьемонта. При этом

[84]Revue des ingenieurs de TPE. 1977. No. 44.

[85]Porro R. Couleure et architecture, une longue histoire // Architecture interieure CREE. 1979. No. 171. P. 67–68.

важнейшей и по населению, и по политическому значению частью королевства являлся Пьемонт, а потому Турин, как главный город Пьемонта, сохранил значение столицы. Сардинское государство амбициозно стремилось играть заметную роль в Европе, и «Цветовой план» города призван был обогатить и облагородить облик главного города королевства. Согласно этому документу, фасады и отдельные элементы зданий покрывали краской, имитирующей дорогие строительные материалы (встречающиеся в этой местности виды строительного камня, мрамора, гранита), бронзу и даже золото.

Цвета, имитирующие строительные материалы, были настолько распространены в то время в Италии, что Дж. Брино называет их доминирование одним из главных принципов цветовой организации итальянских городов этого времени и считает наиболее подходящим для характеристики их колористики понятие «география цвета», которое использовали Дж. Прайзман, М. Ланкастер и Ж.Ф. Ланкло, или даже еще более точный, по его мнению, термин «геология цвета», применявшийся Ф. Сакко и Ф. Родолико[86].

Позже цветовое развитие Турина продолжилось под контролем Совета Дворянства города. А.В. Ефимов справедливо отмечает, что цвет рассматривался Советом как элемент общей концепции развития города: «Совет обсуждал и утверждал предложенный владельцем цвет окраски, устанавливая колер в соответствии с конкретным местом, следил за осуществлением малярных работ. Окраска фасада перестала быть капризом владельца дома, но все-таки зависела от предложений домовладельцев, поэтому цветовой план возник не как заранее составленный проект, а как результат поиска целостной цветовой картины города в соответствии с рядом критериев. Каждое здание должно было гармонировать с окружающими, а площадь – с улицей. Многообразное единство – основная заповедь плана. Большие магистрали и площади города, отмеченные колористическим сочетанием, составили цветовой каркас города, который обусловливал цвет примыкающих улиц» [87].

В начале XIX века Совет по строительству Турина разработал цветовой план города и жесткие требования окраски, напоминающие современные цветовые паспорта[88]. Цветовое развитие города продолжалось до середины XIX века, когда был распущен Совет дворянства. Градостроительная политика Совета закрепила доминирующие цвета города, колористику основных узлов и улиц исторического центра.

Сохранившиеся документы 1800–1860 годов содержат названия цветов, выбранных для главных осей города, а также для многих отдельных зданий,

[86]Brino G. Introduction to a dictionary of colours of Italian cities // Colore. Quaderni di Cultura e Progetto del Colore. Notebooks of Culture and Colour Design. 2010. No. 68. P. 35.

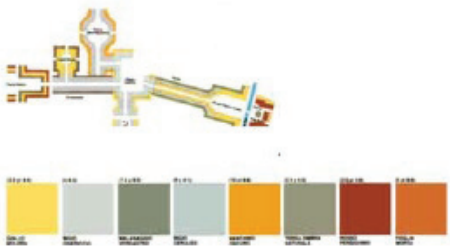
[87]Ефимов А.В. Указ. соч. С. 195.

[88]Там же. С. 41.

располагавшихся на других улицах. В конце XX века группа итальянских исследователей под руководством Дж. Брино на основании тщательного исследования архивов разработала «Цветовой план Турина», «цветовой словарь»[89] которого включал более сотни статей. Зафиксированные в старых документах цветонаименования были систематизированы, закодированы и опубликованы вместе с определениями, условными обозначениями и формулами в книгах «Цветовой план Турина 1800–1850»[90], «Цвета Турина 1801 – 1863»[91] и позже легли в основу «Цветового словаря городов Италии».

Рис. 35. Хроматическая карта (вверху) и цветовая палитра (внизу) главных улиц исторического центра Турина[1]

[1]Brino G. Op. cit. P. 35.



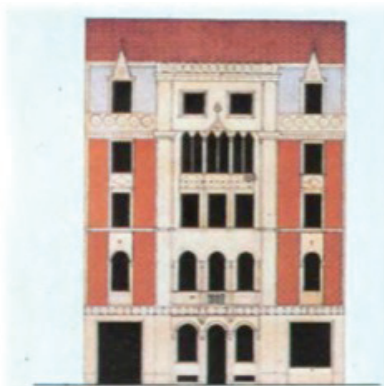


Рис. 36. Восстановление исторической полихромии Турина. Колорист Дж. Брино[1]

[1]Ефимов А.В. Колористика города. С. 200.

На хроматической карте и цветовой палитре Турина (рис. 35), составленной Дж. Брино и его коллегами, зафиксированы наиболее распространенные на главных улицах исторического центра города оттенки (рис. 36). Доминирующим в палитре города является так называемый «туринский желтый» или «пьемонтский желтый» – цвет, имитирующий распространенный в регионе сорт песчаника, имеющий характерный желтый оттенок. Этот цвет, в диапазоне от светлого до темного и в различном сочетании с другими оттенками, встречался на каждой улице. Он практически вытеснял все другие цвета палитры: «светло-серый с оттенком светло-голубого», «зеленовато-серый», «цвет белого гранита», «цвет серого гранита», «цвет темно-серого гранита» (подражающие различным

[89]Brino G. Op. cit. P. 33.

[90]Brino G., Rosso F. Il Piano del colore di Torino 1800–1850.

[91]Brino G., Rosso F. I colori di Torino 1801–1863.

видам гранита), «персиковый», «мраморно-серый», «цвет черного мрамора», «цвет белого мрамора», «цвет бело-серого мрамора», «мраморно-розовый», «мраморно-красный» (копирующие сорта мрамора), «молочно-известковый», «цвет известняка» (имитирующие оттенки известняка), «цвет натурального дерева», «ореховый», «оливковый», «оливково-зеленый»[92] (соответствующие цветам наиболее распространенных пород дерева) и другие.

В России палитра архитектурных цветов стала регламентироваться специальными указами в эпоху Александра I. Регулирование городской колористики император начал с Москвы. После своего визита в город в 1816 году Александр I «высочайше повелеть изволил, чтобы впредь дома и заборы крашены были нежнее и лучшими красками, для чего и назначены колера светлые: дикой (сероватый, серый, пепельный), бланжевый (телесный), палевый и с прозеленью, а каменные могут быть выбеленные». Кроме того, император приказал специально созданной Комиссии для строений, чтобы она, «выдавая планы и фасады на выстройку вновь и перестройку горелых домов, обязывала владельцев с подписками, чтобы они по обштукатурке оных красили дома свои не иначе, как светлыми красками, как то: светложелтою или бледнозеленою, светлосерою или белою…»[93].

Следующий указ от 13 декабря 1817 года строго регламентировал цвет архитектуры Санкт-Петербурга: «…Дозволяется красить дома нижеследующими только цветами: белым, палевым, бледно-желтым, светло-серым, диким (серебристо-серым), бледно-розовым, сибирскою (медною зеленью), но с большой примесью белой краски»[94].

Подбором и контролем колеров занималась Комиссия для строений. Образцы красок рассылались на строительство на специальных деревянных дощечках, которые можно считать своего рода прообразом современной колерной книжки. Надзор за соблюдением правил окраски осуществляла полиция.

Благодаря этим указам, все дома на центральных улицах российских городов стали сдержанными и едиными по цвету. Жесткая регламентация цвета большого количества построек играла градостроительную роль: помогала создать колористическое единство улиц и площадей, сформировать целостную цветовую среду города. В палитре преобладали узаконенные указами императора мягкие (с большим количеством белого) пастельные тона – светло-желтые, блекло-голубые, нежно-розовые, зеленоватые. Так, анализируя колористический образ Смоленска XVIII века, З. Пастухова отмечает, что в

[92]Brino G. Op. cit. P. 32–46. Приведенные названия цветов содержатся в сохранившихся документах 1800-1860 годов, регламентирующих колористику Турина.

[93]Цит. по: Шамраева Е. Ю. Колористика московской архитектуры эпохи модерна: дис... канд. искусствоведения: 17.00.04. М., 2004.

[94]Цит. по: Серов Н.В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. СПб.: Речь, 2004. С. 449.

городской архитектуре существовал доминирующий цвет: «цветовая гамма в смоленских городах чаще всего была подчинена главному колеру: для Смоленска, Рославля, Гжатска, Дорогобужа, Поречья – приглушенно-желтый и бледно-желтый цвет. Пестрое соцветие царит только в Вязьме: белый, желтый, красный»[95].

В целом, первые европейские письменные проекты цветовой организации городского пространства документируют основные принципы колористики города эпохи классицизма: светлый колорит, дополненный естественными цветами применявшихся натуральных строительных материалов как выражение аристократической сдержанности эпохи. В основе эстетики классицизма (от лат. «классикус» – образцовый) лежат философские идеи Р. Декарта о том, что всё созданное человеком должно быть разумно организовано, логически построено. Ориентируясь на произведения Древней Греции и Рима, классицизм выработал строгую систему правил и законов построения художественной формы, требуя строгой соразмерности и гармоничности всех составляющих здания. Цвет в этом архитектурном стиле подчинен форме, пропорциональным соотношениям элементов. Классицизм отказался от фасадных росписей, «он не признавал более выразительных возможностей цвета»[96]. Насыщенные голубые и зеленые цвета фасадов, характерные для начала XVIII века, в этот период сменяются охристо-желтыми, теплыми серыми и нежно-розовыми цветами оштукатуренных стен и монохромия, имитирующая естественный камень, в целом становится характерной для всего европейского классицизма второй половины XVIII – первой половины XIX века.

Таким образом, первые проекты цветовой организации города, по сути, сводили в строгую систему цветовые нормы классического стиля, тем самым расставляя социальные акценты в цветовой среде города. Появление документов, регулирующих городскую колористику, привело к жесткому разделению «профессиональной художественной культуры классицизма» и «"внестилевого" массива народного искусства»[97]. Нормы классицизма основывались на укладе жизни императорского двора и крупного дворянства и были предписаны государственным институтам. Здесь влияние народной «внестилевой» культуры на профессиональную деятельность архитекторов было не ощутимым. В результате официальная архитектура, монументальные репрезентативные сооружения, дома аристократов становились бесцветными, светло-желтыми, серыми и белыми. Однако народная архитектура, жилые дома горожан не подчинялись цветовым канонам стиля и сохраняли свою пеструю красочность.

[95]Пастухова З. Архитектурные памятники на Смоленщине // Политическая информация. 1980. № 13. С. 26.

[96]Гац К., Валленфаг В.О. Окраска зданий. Прага, 1963. С. 15.

[97]Иконников А.В. Функция, форма и образ в архитектуре. М.: Стройиздат, 1986. С. 125.

ЦВЕТОВОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА В СОЦИАЛЬНЫХ УТОПИЯХ XIX ВЕКА

Общей чертой цветового проектирования городского пространства в XIX столетии стала хромофобия[98]. В то время как в реальном городском пространстве цвет практически перестал использоваться, он переместился в сферу идеального, сыграв немаловажную роль в искусстве архитектурной утопии.

Утопическое моделирование общества имеет долгую и богатую историю в западной религии, литературе, философии, искусстве и воплощает модель идеально организованного как в социальном, так и в культурном плане места, где живет человек. Первые утопии понимали это место как особое идиллическое состояние природы. Более поздние – детально разрабатывали социальную организацию и материальные формы. Начиная с середины XV века, практически все утопии разыгрывались в ситуации, повторяющей или имитирующей формы реального городского пространства и «излюбленный мотив библейского сада Эдем был заменен на виды общественных мест, которые действительно можно было создать»[99]. Одной из самых очевидных черт утопии, по мнению Ф. Аниса, стал урбанизм, а «одним из самых устойчивых топосов утопической мысли» – идеальный воображаемый город, противопоставленный реальному городу «со всеми его очевидными и, видимо, неизлечимыми пороками»[100]. Даже теоретики, разрабатывавшие исключительно социальные утопии, неизбежно так или иначе описывали, как они представляют себе пространство, а иногда и цвет своих идеальных миров. Вместе с тем, как правило, предметом социокультурного анализа до сих пор становились лишь социальные модели общества в утопиях XIX века, созданных Р. Оуэном, К. А. Сен-Симоном, Ш. Фурье, Ж.-Б. А. Годеном, Ф. Буонарроти, Э. Кабе. Содержательные и формальные характеристики цветовых образов утопических населенных пунктов при этом отдельно не рассматривались.

Первый проект, в котором предложены не только политическое и экономическое обоснование, но и строительная программа и вопросы финансирования, представляет собой идеальный город Р. Оуэна (рис. 37). Хотя непосредственно в текстах Р. Оуэна нет описания цветового оформления его построек, сохранилось несколько воплощенных в жизнь проектов, позволяющих сделать выводы о характеристиках его архитектурных образов. В Нью Ланарке (Шотландия) рабочие жили в специально выстроенных квартирах,

[98]Batchelor D. Chromophobie: Angst vor der Farbe / aus dem Engl. von M. Huter. Wien: WUV-Univ.-Verl., 2002. 121 S.

[99]Margolin V. Der Utopische Impuls // Utopia matters: von Bruderschaften zum Bauhaus / V. Greene. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2010. S. 24.

[100]Аниса Ф. Реконструкция утопии / предисл. Ф. Майора; пер. с фр. Е. Гречаной, И. Стаф. М.: Наследие, 1999. С. 24.

Рис. 37. Р. Оуэн. Проект коммуны[1]

[1]Хан Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996. С. 35.

располагавшихся в трехэтажных домах из красного кирпича. Нью Гармония (Индиана) проектировалась по сходному плану: в центре располагалась площадь, окруженная кирпичными постройками. Описание трансформаций, задуманных Р. Оуэном, приводит в своей книге Бернхард Саксен-Веймерский, который видел, как создавался идеальный город, во время своего путешествия по Америке: «Мистер Оуэн был признателен за мой визит и предложил сам мне все показать. Так как план ... не подходил для общины Оуэна, многое должно было быть изменено. Все уцелевшие рубленые избы собирались снести, оставив только кирпичные постройки. Кроме того, должны были быть убраны все заборы отдельных садов и вообще все ограды, кроме тех, что расположены на главных улицах. Все должно было напоминать парк, в котором россыпью лежат отдельные дома»[101].

Р. Оуэн собирался использовать свойства цвета в промышленном производстве. На хлопкопрядильной фабрике в Нью Ланарке цвет служил для того, чтобы рабочие знали о производительности друг друга, а администрации было удобно ее контролировать. Перед каждым рабочим местом были установлены специальные табло. У того, кто работал хорошо, табло окрашивалось в светлый цвет, у того, кто производил мало, – в темный. Таким образом, каждый мог сравнивать свои результаты с результатами других работников. В целом, цвет, который приобретало все пространство, давал представление об уровне производительности всей группы. «Каждый индивидуально рассчитанный цветовой показатель в действительности положительно или отрицательно влиял на социальный цвет», – комментирует этот проект Х. П. Турм[102]. Таким образом, цвет становился важным элементом социальной среды, создание которой было основной идеей Р. Оуэна.

Утопия Ш. Фурье, который, как и Р. Оуэн, предложил не город, а сеть небольших общин, равномерно распределенных по территории государства, тоже была точной и продуманной до мелочей. Согласно теории Ш. Фурье, в своем развитии универсальная гармония, идеальный способ создания которой он впервые представил в анонимной работе в 1808 году, проходит семь этапов. Современное ему человечество стоит между четвертой

[101]Bernhard Herzog zu Sachsen-Weimar-Eisenach. Reise Sr. Hoheit des herzogs Bernhard zu Sachsen-Weimar-Eisenach durch Nord-Amerika in den jahren 1825 und 1826. Weimar: Hoffman 1828. Bd. II. S. 108.

[102]Thurn H.P. Op. cit. S. 14.

и пятой эпохами, переходит от стадии варварства к цивилизации. Ш. Фурье описывает, как город будет выглядеть в шестой стадии: «Город задуман в виде трех концентрических кругов. В первом находятся центр города или его ядро, во втором – пригороды и крупные фабрики, в третьем – проспекты (аллеи) и городские окраины. В каждой из трех городских зон здания имеют разные размеры. Ни одно здание не может быть построено без разрешения комиссии городских чиновников-градостроителей, которые следят за соблюдением предписаний». Про архитектурное оформление зданий в предписаниях сказано, что «каждый дом должен стоять отдельно и иметь фасады со всех сторон, украшение которых должно соответствовать одной из трех зон. Глухие стены не разрешены»[103].

Особое место в учении утопического социализма Ш. Фурье занимал фаланстер (рис. 38) – постройка особого типа, являющаяся центром жизни фаланги – самодостаточной коммуны из 1600–1800 человек, которые работают вместе для взаимной выгоды. «Здание, в котором живет фаланга, не имеет ничего общего с нашими городскими или деревенскими постройками, – пишет Ш. Фурье. – <...> Вместо хаоса маленьких домов, которые превосходят друг друга в грязи и уродливости, фаланга создает для себя большое здание, настолько правильное, насколько это может позволить земельный участок»[104].

Ш. Фурье считал, что над фаланстером, который для него был образцом радикальных изменений в обществе, должно развеваться знамя всех цветов радуги. Его оттенки обозначали различные отношения между людьми, например, фиолетовый – дружбу, лазурно-синий – любовь, желтый – семейные отношения. «Взаимодействие спектральных цветов, – надеялся Ш. Фурье, – однажды достигнет своего апогея в белом свете социального равенства, «безграничной человеческой любви», злейшим врагом которой он считал эгоизм. Счастливое, гармоническое общество было, в соответствии с этими мечтами, богато красками. Горожане не стеснялись, и даже находили удовольствие в том, что выражали свои отношения с помощью богатой палитры»[105].

Сам Ш. Фурье из-за отсутствия финансовой поддержки так и не смог основать ни одного фаланстера, но его последователям это удалось.

Реализованная утопия, сохранившаяся до наших дней, – фамилистер (от лат. familia – семья) – общежитие для рабочих, построенное в городе Гизе (Франция) Ж.-Б. А. Годеном, учеником Ш. Фурье. Фамилистер (рис. 39) представляет собой уменьшенную модель фаланстера: он точно так же состоит из

[103]Fourier Ch. Oeuvres completes. Bd. 4. Théorie l'unité universelle. Paris: Librairie Sociétaire, 1841. P. 500-502.

[104]bid. P. 426–468.

[105]Thurn H.P. Op. cit. S. 13.

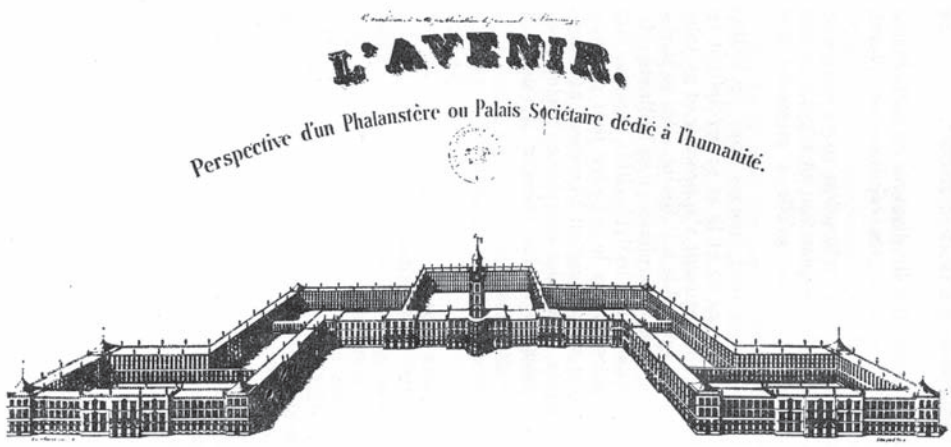


Рис. 38. Фаланстер

Не менее влиятельными, чем идеи Р. Оуэна и Ш. Фурье, ока-

Рис. 39. Фамилистер

зались мысли Ф. Буонарроти, в утопиях которого нет больше крупных городов, а вся земля «усеяна деревнями, расположенными в самых здоровых и самых целесообразных местах» и соединенными между собой улицами и многочисленными каналами. «Так как все должны будут подчиняться высшему закону равенства, роскошь дворцов уступит место удобным особнякам, которые будут расположены с соблюдением идеальной симметрии, радующей глаз и поддерживающей общественный порядок, – пишет Ф. Буонарроти. – Не будет дворцов, не будет больше и хижин. Жилые дома будут простыми, а величественная архитектура, красота которой подчеркнута искусствами, останется для торговых домов, амфитеатров, стадионов, акведуков, мостов, каналов, площадей, архивов, библиотек и прежде всего для тех мест, где будут проходить судебные заседания и народ будет осуществлять суверенитет»[106].

По мнению Л. Беневоло[107], Ф. Буонарроти оказал непосредственное влияние на взгляды Э. Кабе, который описал свою фантастическую страну и ее столицу, геометрически правильно построенную Икару, в утопическом романе «Путешествие в Икарию». Идеальный город Э. Кабе (рис. 40) состоит из шестидесяти частей, каждая из которых носит имя одного из крупных народов. На каждой улице все дома оформлены одинаково, повторяя формы и воспроизводя цвета соответствующего национального стиля[108].

Ни К. А. Сен-Симон, ни его ученики не предложили детально разработанных планов и описаний образов своих утопических городов, поскольку были сосредоточены не на том, чтобы развернуть перед современным человечеством картину их будущей жизни, а на том, чтобы заставить их полюбить эту новую жизнь. Известно, что М. Шевалье разместил в 1832 году в газете «Глобус» («Le Globe») фантастический план Парижа в форме шагающего человека[109]. Однако этот план служил скорее аллегорическим образом и не содержал никаких градостроительных или архитектурных характеристик.

В целом, хотя Р. Оуэн, К. А. Сен-Симон, Ш. Фурье, Э. Кабе, Ж.-Б. А. Годен, в отличие от Т. Мора, Т. Кампанеллы или Ф. Бэкона, не только описывали свои идеальные города, но и прилагали все усилия, чтобы реализовать свои проекты (например, известно, что Р. Оуэн предлагал свой план многим влиятельным личностям своего времени: будущему царю Николаю I во время его визита в Нью Ланарк, Наполеону I во время его изгнания на Эльбе, российскому императору Александру I во время Ахенского конгресса, английскому правительству[110]), тем не менее, в большей степени они занимались разработкой структуры и социального смысла своих утопических поселений и плохо

[106]Buonarroti F. Babeuf und die Verschwörung für die Gleichheit mit dem durch sie veranlassten Prozess und den Belegstücken. Stuttgart: Dietz, 1909. S. 221.

[107]Benevolo L. Die sozialen Ursprünge des modernen Städtebaus: Lehren von gestern – Forderungen für morgen / aus dem Ital. von A. Giachi. Gütersloh: Bertelsmann, 1971. S. 65.

[108]Lavedan P. Histoire de l'urbanisme, epoque contemporaine. Paris: Henri Laurens, 1952. P. 86.

[109]Benevolo L. Op. cit. S. 65.

[110]Ibid. S. 60.

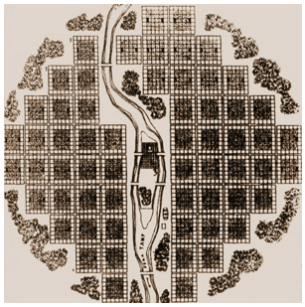


Рис. 40. Кабе. Город Икара. Схематический генплан (реконструкция Г. Градова)[1]

[1]Хан Магомедов С.О. Указ. соч. С. 29.

представляли себе архитектурные и градостроительные детали.

Предлагая свой принцип упорядочивания хаотичности реального мира, они выбирали «спокойную геометрию <…> в качестве наиболее живого, а значит, наиболее рационального, заменителя языка форм, которые отражают несовершенные, негармоничные, злоупотребляющие властью, догматичные, суеверные общественные порядки»[111], и старались решить проблему перенаселения крупных городов за счет их расселения – перемещения части населения в мелкие, рассредоточенные в пространстве небольшие города и поселки.

В идеальных городах XIX века цвет в архитектуре еще только начинает рассматриваться в качестве важного репрезентатора социальных смыслов. Как символ, цвет на этом этапе оторван от архитектурной формы. В архитектуре он играет скорее подчиненную, второстепенную роль. Здесь это пока лишь несамостоятельный цвет материала, чаще всего, красный цвет кирпича (это и не удивительно, поскольку, с одной стороны, все эти проекты были созданы до известного в архитектурной теории спора о полихромии древних построек, в эпоху классицизма, когда образцовая античная архитектура считалась бесцветной, а цвет вульгарным, с другой стороны, краска в это время еще не производилась промышленным способом, была ненадежным и экономически невыгодным строительным материалом). Несмотря на это, теоретические взгляды социалистических реформаторов оказали заметное влияние на формирование принципов проектирования городского пространства и были использованы позже Э. Говардом при создании города-сада и немецкими градостроителями при строительстве «цветных» рабочих поселков после Первой мировой войны.

[111]Argan G. C. Progetto e destino. Milano: Saggiatore, 1977. P. 70.

КОЛОРИСТИКА «БУМАЖНОЙ» АРХИТЕКТУРЫ ГЕРМАНИИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Искусство утопии в архитектурном проектировании, часто иронически обозначаемое как «бумажная архитектура», связано «с идеями архитектурных проектов, не выполняемых или заведомо не выполнимых в материале»[112]. Утопически настроенные архитектурные художественные течения, впервые ярко проявившись в середине XVIII века (отцом этого вида искусства считается венецианский архитектор Дж.-Б. Пиранези), достигли своего расцвета в начале XX века, «когда художники, архитекторы, писатели и композиторы искали выход из нужды, отчаяния и атмосферы сделок городской жизни», – считает В. Грин[113]. Наиболее интересные утопические проекты идеальных городов в это время создали немецкие художники и архитекторы Б. Таут, Ц. Кляйн, К. Шмидт-Роттлуфф, П. Геш, К. Крайл, Х. Шароун, Г. Финстерлин, активно используя в репрезентации своих фантазий цвет. Потребность в цвете в городском пространстве, которая, по мнению Й. Ригера, всегда неизбежно связана с революцией[114], в послевоенной и послереволюционной Германии, из-за ограниченных возможностей строительства в это время в основном реализовалась в письменных призывах. Вместе с тем колористика «бумажной» архитектуры Германии начала XX века, сохранившаяся в разных формах, – в виде литературных описаний, светокопий, цветных или черно-белых эскизов, выполненных тушью, цветными карандашами, акварелью, – до сих пор не проанализирована как целостный художественный феномен.

Интересные проекты-описания идеальных городов были созданы в это время Ц. Кляйном и К. Шмидтом-Роттлуффом.

Идеальный город, описанный Ц. Кляйном (1919), располагается на море и, чтобы добраться до него, приходится плыть на корабле. В нижней части города находятся гавань с гигантскими бункерами для хранения зерна и складскими помещениями, банки, офисы и магазины, в верхней части, на скале – жилые районы, цветной город с зелеными, синими, красными и желтыми улицами. Нижнюю и верхнюю части города соединяют две огромные лестницы, вырубленные прямо в скале, вся плоскость которой оформлена скульптурными рельефами как произведение искусства. До самого верха везде видны террасы с висячими садами. Композицию завершает храм неизвестного бога в виде острой пирамиды из золотистого стекла с тысячами

[112]Власов В. Г., Лукина Н. Ю. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. Терминологический словарь. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 60.

[113]Greene V. Utopia matters: von Bruderschaften zum Bauhaus. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2010. S. 14.

[114]Rieger H. J. Die farbige Stadt: Beiträge zur Geschichte der farbigen Architektur in Deutschland und der Schweiz 1910 –1939. Zürich: aku Fotodruck, 1976. S. 53.

кристальных граней. Этот храм – «магнит для мореплавателей – войди! Сердце торжественно замирает. Серебряные филигранные стены, наполненные стеклянными образами. Лучи всех цветов радуги отовсюду. <…> Прозрачная светящаяся стеклянная поверхность под ногами»[115].

Идеальный город, который описал К. Шмидт-Роттлуфф[116], располагается на горе. На самой вершине стоит крупная разделенная на кубы постройка, которая, благодаря белой окраске своих стен, излучает свет. В этой постройке размещаются сразу все общественные учреждения города: школы, театры, клубы, концертные залы. Большой единый внутренний двор, предназначенный для общественных собраний, ярко выделен цветом и украшен крупными мозаиками. На склонах горы располагаются жилые дома с садовыми участками. Улицы, которые под углом поднимаются на гору, огорожены высокими белыми кирпичными стенами. За исключением этих белых лент и большой постройки на вершине горы, белый практически больше нигде не встречается в пространстве города. Распространены синие и красные (цвета неоштукатуренного кирпича) постройки, желтый используется реже, а зеленый представлен лишь хвойными деревьями. Красно-бело-синее трезвучие придает образу этого города в горах спокойный вид.

Наиболее активным сторонником цветной «бумажной» архитектуры в Германии стал Б. Таут. Размышления Б. Таута о цвете связывались с радикальным преображением жизни и несли в себе элемент социальной утопии. В работе «Венец города» (1919) архитектор пишет о социальной несправедливости капиталистического города. Проектируя грандиозный комплекс зданий, «венчающий» город, он мечтает о социалистической форме жизни, ориентируясь в своих утопиях не на «нового человека», а на обычного жителя города с его ежедневными потребностями. А потому, стараясь улучшить условия жизни людей, которые ютились в перенаселенных домах, Б. Таут использовал в разработке своей колористики некоторые традиционные приемы народной архитектуры, в частности «шкалу чистых несмешанных цветов»[117]. За стремление к «новой народной культуре» и эгалитарному обществу В. Бренне называет Б. Таута политическим архитектором. «Характеристикой создаваемой «новой народной культуры», – пишет исследователь, – была для Таута ее способность передавать веселье и жизнерадостность, в своей прямой и непринужденной манере он сформулировал это так: «Прочь со всем, что непонятно самому простому человеку – ребенку!»»[118].

---

[116]Ibid. S. 221–222.

[117]Taut B. Die Stadtkrone / mit Beitr. v. P. Scheerbart, E. Baron u. A. Behne. Jena: Eugen Diederichs, 1919. S. 60.

[118]Brenne W. Die «farbige Stadt» und die farbige Siedlung. Siedlungen von Bruno Taut und Otto Rudolf Salvisberg in

Цветовое пространство Б. Таут считал свойством природы. Свои утопические идеи о слиянии архитектуры и природы он представил в двух крупных циклах «Альпийская архитектура» и «Распад городов».

«Альпийская архитектура» (1919) – это эскизы и проекты застройки Альп, в которых архитектор покрывает горный ландшафт Европы гигантскими пучками лучей, полуциркульными арками, кристаллами, стеклянными храмами, пестрыми каскадами из цветного и освещенного электричеством стекла. Б. Таут задумал свой проект как протест против лишений, вызванных войной. Излучающая свет архитектура должна была показать красоту мирного труда. Из 30 листов серии 8 были выполнены в цвете, в технике тонированных рисунков тушью: № 3 («Кристальный дом в горах»), № 6 («Долина как цветок»), № 10 («Вечная мерзлота»), № 17 («Стройка со стороны Монте-Дженерозо») (рис. 41), № 18 («Снежная и ледяная цепь Монте-Роза»), № 21 («Ночь в горах»), № 25 («Европа – светлое, Азия – более светлое в темноте цветной ночи»), № 30 («Шары! Круги! Диски!»)[119]. В эскизах доминируют насыщенный желтый, различные оттенки красного, синий цвета, которые передают идею свечения отдельных построек, населенных пунктов или целых частей земного шара.

В серии «Распад городов» (1920) – 4 цветных листа из 30: № 6 («Из края стеклянных садовников»), № 10 («Общины и одиночки – с высоты 5000 м»), № 21 («Земная ночь – светящиеся постройки»), № 29 («Свят! Свят! Свят!»). Все они выполнены с высоты и представляют собой цветовые планы несуществующих городов. На листе № 6 изображен земной шар, на который нанесен предполагаемый план расселения жителей. Синий, зеленый, желтый, красный и черный цвета передают сверкание стекла жилых районов. «Над домами расположены емкости для воды и поворачивающиеся солнечные батареи, – поясняет Б. Таут в своем комментарии на полях. – Никакой централизации, а как можно большее рассеяние по всей земле»[120]. Палитра плана № 10 ограничена четырьмя цветами – синим, зеленым, желтым и красным. Синий цвет обозначает воду. Остальные показывают, где будут располагаться дома[121]. В плане № 21 поселения на черном фоне представлены как яркие, разноцветные огни – красные, желтые, голубые, зеленые. Видно, что города имеют четкую, геометрически правильную структуру, линии светящихся домов образуют звезды, пунктирные прямые линии, круги, лучи. Цвет в данном случае тоже обозначает свет, игру лучей всех цветов радуги.

Еще одним получившим известность, оторванным от реальности проектом Б. Таута стал его «Дом Неба», опубликованный в журнале «Рассвет» в

Deutschland // Mineralfarben: Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen / Red.: M. Wohlleben, B. Sigel. Zürich: Hochsch.-Verl. an der ETH, 1998. S. 68.

[119]Schirren M. Bruno Taut – Alpine Architektur. Eine Utopie. München; Berlin; London; New York: Prestel Verlag, 2004. 120 S.

[120]Taut B. Die Auflösung der Städte oder Die Erde, eine gute Wohnung oder auch Der Weg zur Alpinen Architektur. Hagen: Folkswang Verlag, 1920. Bl. 6.

[121]Ibid. Bl.10.

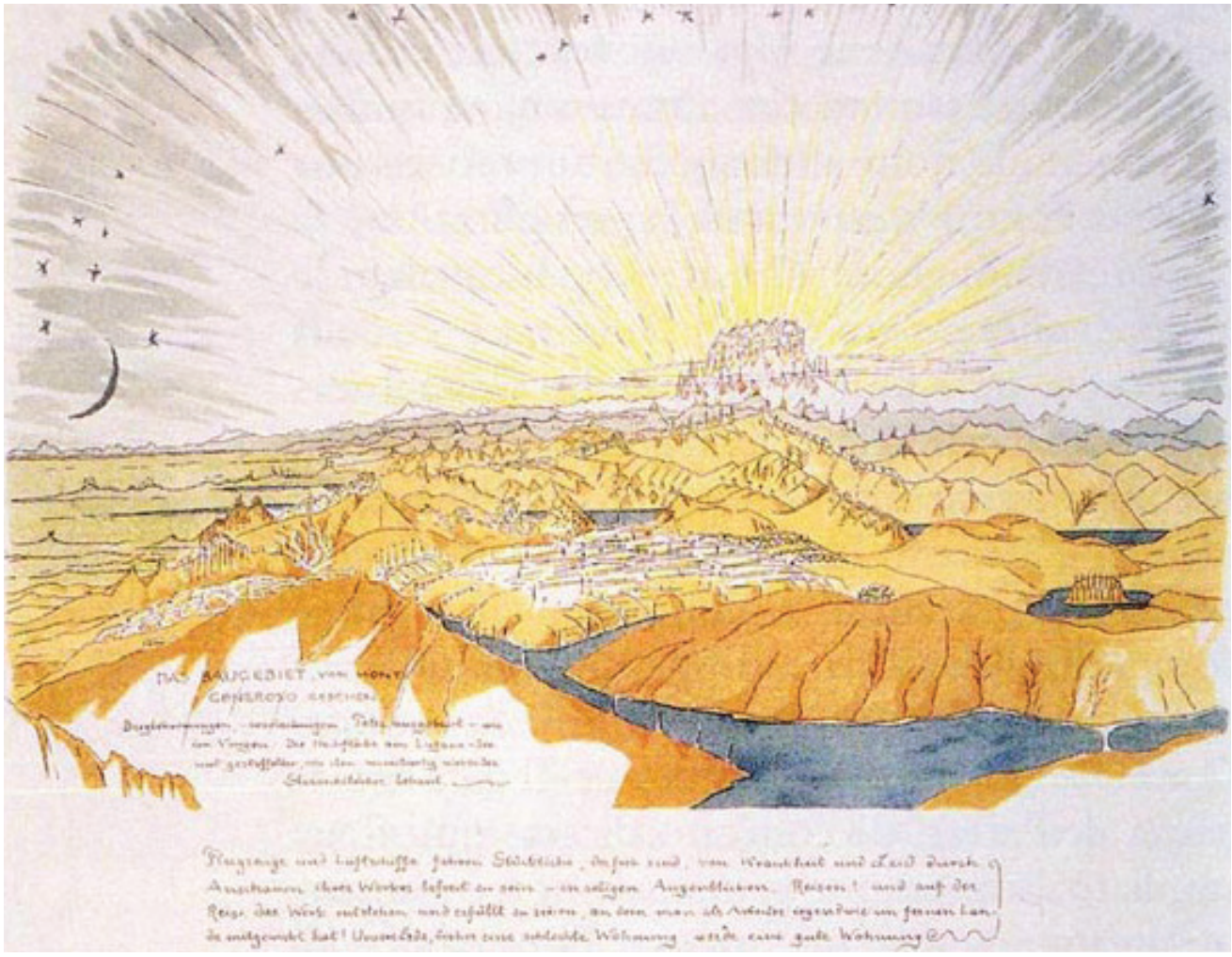


Рис. 41. Б. Таут. Стройка со стороны Монте-Дженерозо. Серия «Альпийская архитектура»

1920 году (рис. 42). Хотя сам рисунок был нецветным, большую роль, которую автор отводил здесь цвету, Б. Таут охарактеризовал в сопровождающем проект пояснительном тексте следующим образом. Основа мистической постройки, по мысли автора, имеет форму звезды, составленной из магических цифр 3 и 7, и выполнена из бетона, все остальные части – из стекла. Причем в светлые стеклянные стены, как «пестрые ковры», вставлены более темные и более богатые цветом окна. «Цвета раскаленные внутри, таинственные, светящиеся, каждому лучу звезды соответствует свой

[122]Taut B. Haus des Himmels // Stadtbaukunst alter und neuer Zeit: Halbmonatszeitschrift. Berlin;

Важную роль в развитии «бумажной» архитектуры Германии сыграла эзотерическая переписка, которая вошла в историю искусства под названием «Стеклянная цепь»[123]. В 1919 году Б. Таут предложил своим друзьям в письмах обмениваться проектами, идеями и архитектурными утопиями. В первом письме от 24 ноября 1919 года Б. Таут пишет, что в реальной жизни «почти нечего строить», а если и приходится выполнять какую-то работу, то только «для того, чтобы жить. Эта практика вызывает отвращение»[124]. Каждый из участников (К. Крайл, П. Геш, Х. Шароун, В. Гропиус, Я. Геттель, Х. Хансен, В. А. Хаблик, М. Таут, В. Брюкманн, Г. Финстерлин, В. Лукхард, Х. Лукхард[125]) выбрал себе псевдоним (например, псевдоним самого Б. Таута был «Стекло», К. Крайл выбрал себе имя «Начало»).

В письмах много мыслей о том, какой будет архитектура будущего, которую многие представляли исключительно стеклянной (стеклянные культовые постройки, дома-кристаллы), и не менее фантастические эскизы. Большинство этих эскизов изначально были задуманы цветными, но из-за того, что они тиражировались как светокопии, многие известны лишь в черно-белом варианте (именно несовершенство способов печати того времени объясняет и тот факт, что Б. Таут в своем журнале «Рассвет»[126], который издавался с января по июль 1920 года как приложение к журналу «Городская архитектура старого и нового времени», также вынужден был размещать черно-белые проекты, несмотря на то, что, как ясно из переписки, цвету в них отводилась важная и даже ведущая роль).

Среди участников продолжавшейся год (до декабря 1920 года) переписки наиболее яркие утопические архитектурные проекты представили Х. Шароун, П. Геш, К. Крайл, Г. Финстерлин.

Шароун в «мистерии цвета»[127] своей «Культовой постройки» (1920)[128] использовал синий, красный, желтый, стараясь воссоздать цветовую атмосферу внутри готического собора, куда цвет проникает через разноцветное стекло (рис. 43).

Проект ратуши П. Геша (рис. 44), выполненный в детской, наивной манере, навеян архитектурой востока и больше похож на сказочный замок. В оформлении своих архитектурных фантазий П. Геш использовал яркие, несмешанные цвета и выполнял эскизы в технике акварели или цветных карандашей в манере, характерной для детских рисунков.

К. Крайл сначала опубликовал утопическую «Композицию», в которой использовал насыщенные чистые цвета и подчеркнуто обозначил самостоятельность

Stuttgart; Leipzig: Pontos-Verl, 1920. S. 111.

[123]Gläserne Kette: Die Briefe der Gläsernen Kette / hrsg. von I. B. Whyte u. R. Schneider; Übers. d. Texte von I. B. White, M. Walther. Berlin: Ernst, 1986. 212 S.

[124]Ibid. S. 18.

[125]Ibid. S. 20.

[126]Frühlicht 1920–1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens / B. Taut. Berlin: Ullstein, 1963. 223 S.

[127]Ruf zum Bauen. Zweite Buchpublikation des Arbeitsrates für Kunst. Berlin: Wasmuth, 1920. S. 17.

[128]Ibid. S. 8.

цвета, его независимость от архитектурной формы. В следующей утопии «Видение» он стремился показать дематериализованную архитектуру (как и Х. Шароун), представить с помощью колористики (он использовал стальные, голубые, желто-белые, коричневые оттенки), как постройки перетекают в космос и гармонично связаны с ним. Здесь

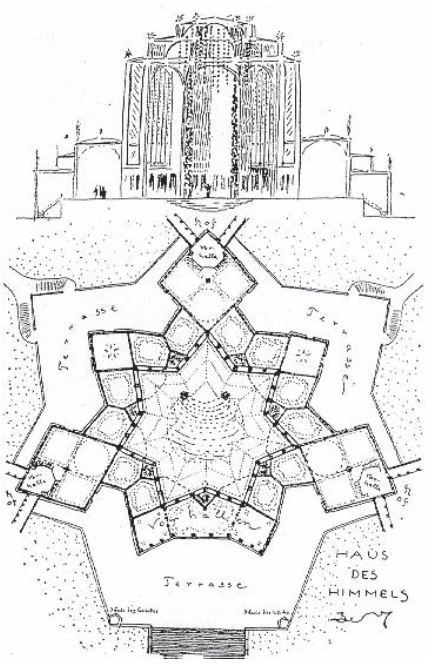


Рис. 42. Б. Таут. Дом Неба
Рис. 43. Х. Шароун. Культовая постройка. 1920

цвета уже не отделены друг от друга, а сообщаются друг с другом, образуя единую цветовую ткань.

В архитектурных утопиях Г. Финстерлина (рис. 45, 46) выразилось пантеистическое мировоззрение художника, называвшего себя «Дарвином архитектуры» и считавшего архитектуру «продолжением творения седьмого дня»[129]. Характеризуя архитектурные фантазии Г. Финстерлина, Х. Й. Ригер подчеркивает, что он «не собирался при этом объяснять или копировать в архитектуре формы природы, он хотел их органически развивать, придавать им дополнительную жизнь. Его проекты основаны на принципе динамики, а не статики. Формы пребывают в процессе постоянного изменения (panta rhei). Цвета дополнительно усиливают этот принцип»[130].

В целом, большое количество утопических проектов в нача-

[129]Frühlicht 1920-1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens / B. Taut. Berlin: Ullstein, 1963. S. 52.

[130]Rieger H.J. Op.cit. S. 62.

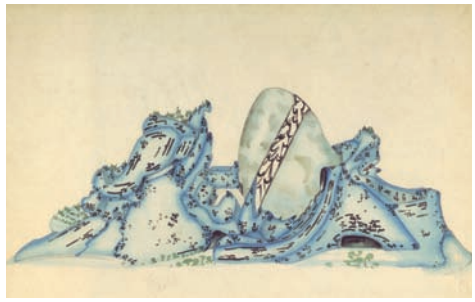


Рис. 44. П. Геш. Ратуша. 1921

Рис. 45. Г. Финстерлин. Город. 1924

Рис. 46. Г. Финстерлин. Вид улицы. 1922 (вверху)

ле XX века объяснялось, прежде всего, тем, что «продолжающаяся индустриализация в течение XIX века привела к механизации и обезличиванию труда. Ответной реакцией на это стали размышления о ремесленном производстве и последовавший за ними вывод о том, что искусство, архитектура и художественное ремесло могут способствовать развитию нового жизненного мира и тем самым улучшению общества», – считает В. Грин[131].

Архитектурные утопии отражали ничем не ограниченную фантазию авторов, которые, с одной стороны, критиковали существующее общество, с другой, – предлагали свой способ выхода из сложившейся ситуации. Правда, этот способ в настоящее время не мог быть реализован. В реальной жизни строилось в это время очень мало, а те постройки, которые все-таки появлялись, как правило, были не цветными. Например, известно, что даже дома для рабочих, построенные по заказу баварской фабрики красок в Леверкузене, были не окрашены, а оштукатурены и выдержаны в серебристо-серых тонах[132].

В утопии авторы старались представить объект не таким, каким он был, есть или будет, а таким, каким он должен быть в идеале. В

[131]Greene V. Op. cit. S. 18.

[132]Rieger H.J. Op. cit. S. 54.

своих фантазиях многие художники и архитекторы стремились изменить общество средствами искусства. В своих моделях большое внимание они уделяли цвету, потому что видели в нем одно из главных средств преобразования общества. Архитекторы стремились к тому, чтобы разрушить возникшие границы между искусством и жизнью, считая, что «нельзя быть счастливыми до тех пор, пока не будет искусства, которое в отличие от сегодняшнего видимого искусства будет жить и действовать для всех, а не только для тех, кто, как сегодня, имеет деньги»[133].

За короткую историю развития «бумажной» архитектуры Германии в начале XX века произошли существенные изменения в понимании архитектурной колористики. Если сначала художники разрабатывали проекты народной архитектуры, выбирая только яркие несмешанные цвета (идеальные города Ц. Кляна, К. Шмидта-Роттлуффа, «Венец города» Б. Таута, «Композиция» К. Крайла, работы П. Геша), то на поздней стадии их проекты стали более утопическими и цвет понимался теперь как единый, все связывающий тон, причем такая объединяющая способность, как правило, приписывалась светлым, смешанным, подвижным тонам (проект застройки Альп Б. Таута, «Видение» К. Крайла, работы Х. Шароуна, Г. Финстерлина). Цвет начал рассматриваться в качестве символического синонима средневекового мистического света, как связь с природой, универсумом и космосом. Архитекторы строили колористику, полагаясь не на какую-то определенную теорию, а на свою интуицию[134]. Они разрабатывали характерные приемы растворения материи в свете и цвете, рассматривая цвет и свет, которые «льются на улицы из космоса», как «свойство универсума» и «космическое послание»[135]. Именно этим объясняется выбор материалов. Цветной железобетон должен был сблизить архитектуру с природой. Цветное стекло, способное дематериализовать архитектуру, должно было заменить камень в пространстве города, потому что, как писал Б. Таут в начале своей утопии «Растворение городов», «каменные постройки делают каменными сердца»[136].

Процесс интенсивного создания проектов «бумажной» архитектуры в Германии активно продолжался лишь несколько лет, с 1919 до начала 1920-х годов. Несмотря на то, что такая архитектурная деятельность чаще всего вообще не предполагала своей реализации, абстрактное проектирование архитектурных форм – в визуальной или только литературной форме – имело важное значение идеала, символа, игры. В «бумажной» архитектуре Германии начала XX века язык цвета стал важным инструментом архитектурного проектирования, приобрел самостоятельность и значимость, которая уже в следующие десятилетия активно реализовалась в проектировании цветных домов, комплексов и жилых кварталов европейских городов.

[133]Ibid. S. 47.

[134]Rieger H.J. Op. cit. S. 58.

[135]Behne A. Wiederkehr der Kunst. Leipzig: Kurt Wolff, 1919. S. 102.

[136]Taut B. Die Auflösung der Städte... S. 1.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ЦВЕТОВЫХ ПРОЕКТОВ БРУНО ТАУТА

Мысль о том, что цвет обладает общественно-политическим содержанием, смутно ощущавшаяся (хотя и не высказанная явно) уже в размышлениях Г. Земпера[137], в первой трети XX века нашла свое непосредственное воплощение в поселках модерна. «Сенсационным началом»[138] применения цвета в архитектуре М. Воллебен называет спроектированные по принципу города-сада Б. Таутом накануне Первой мировой войны поселки Реформ в Магдебурге и Фалькенберг в Берлине (Германия).

Рис. 47. Проект дома по улице Хекенвег, 4 в поселке Реформ (архитектор Б. Таут). Вид спереди (вверху) и сзади (внизу)

Реформ был создан по инициативе объединившихся в 1908 году в товарищество рабочих предприятий Круппа. Проект был задуман как очень экономичный, а потому не предусматривал практически никакой декоративной отделки фасадов. Первоначально исключалось даже применение цвета. Однако из-за войны и последовавшего за ней мирового экономического кризиса строительные работы завершились только в 1920-е годы. Цветовая палитра поселка наполнилась оттенками красного, которые можно встретить на фасадах домов улицы Хекенвег (рис. 47), золоти-

[137]Semper G. Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten. Hamburg-Altona, 1834; Wiederabdruck in: Semper G. Kleine Schriften. Stuttgart, 1884. S. 215–258.

[138]Wohlleben M. Architektur und Farbe: von der monumentalen Wandmalerei zur «Farbigen Stadt», vom Wandgemälde zum farbigen Anstrich // Mineralfarben: Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen / Red.: M. Wohlleben, B. Sigel. Zürich: Hochsch.-Verl. an der ETH, 1998. S. 25.

сто-охристыми и канареечно-желтыми тонами построек на улице Флидербег, оттенками белого, характерными для фасадов длинных линий секционных домов улицы Лилиенвег, небесно-голубым и шоколадно-коричневым цветами.[139]

Рис. 48. Поселок Фалькенберг. Фотография местности (справа вверху), план (слева вверху) и фасады домов (внизу)[1]

[1]Gartenstadt Falkenberg – Tuschkastensiedlung [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmale_in_berlin/en/weltkulturerbe/siedlungen/falkenberg.shtml (дата обращения 30.11.2011).

[139]Brenne W. Wohnbauten von Bruno Taut. Erhaltung und Wiederherstellung farbiger Architektur. In: Bruno Taut 1880-1938: Architekt zwischen Tradition und Avantgarde / Herausgegeben von W. Nerdinger, K. Hartmann, M. Speidel, M. Schirren. Deutsche Verlags-Anstalt DVA, 2001. S. 283.

Город-сад Фалькенберг (рис. 48) в Берлин-Грюнау был построен в 1913–1916 годах на площади 4,4 га и включал 128 квартир, расположенных в 80 одноквартирных домах и 48 апартаментах в шести блоках. Дома в поселке сгруппированы по цвету. На улице Акациенхоф фасады окрашены монохромно. Их чередующийся цвет образует ритмический ряд: «охра, охра, красный, охра, красный, красный, желтый, желтый»[140]. В отделке много цветных деталей – накладки окон, кровельные карнизы, дверные рамы. На Гартенштадтвег секционные дома имеют красно-черный цвет стен, стены многоквартирных домов покрашены охрой и ее оттенками.

Практическая работа Б. Таута по цветовому проектированию городского пространства перешла на новый уровень развития в 1921 году в Магдебурге, где в должности советника по градостроительству архитектор работал над созданием генерального плана города. Б. Таут предложил концепцию цветного Магдебурга, согласно которой в яркий цвет должны быть покрашены не только дома на улицах города, но даже транспорт и барочная ратуша. Описание ратуши, которая стала цветной по проекту художника К. Фелькера, приводит А.В. Ефимов: «...цокольный этаж и элементы верхнего этажа были бордово-красными с белыми профилями, поверхность стены верхнего этажа была белая. Аллегорическая пластика на коньке крыши и детали входа имели темно-желтую окраску. Сегменты свода над входным залом попеременно светились то красным, то синим цветом»[141].

Исследователи[142] считают, что роль катализатора процесса проектирования цветного Магдебурга сыграла подготовка к запланированной в городе выставке Центральной Германии. К открытию выставки строительное управление города выпустило путеводитель с информацией о 53 расписанных фасадах в самом городе и колористике десяти отдельных построек, групп домов и поселков за его пределами (правда, в приведенном описании практически ничего не говорится о том, каким именно был цвет городских фасадов)[143], а также почтовую карточку «Привет из пестрого Магдебурга» с изображением оживленной рыночной площади, украшенных орнаментом торговых рядов и цветной ратуши.

Кампания в Магдебурге продолжалась лишь три года, после чего, в 1924 году, Б. Тауту поручили более крупные проекты в Берлине, где он занял пост художественного руководителя Общества жилищного строительства. Берлин этого времени был одним из самых густозаселенных городов мира. Строительство вплоть до 1918 года велось по плану застройки Дж. Хобрехта, раз-

[140]Gogoll L. Farbigkeit und Siedlungsarchitektur: Soziale Wirksamkeit von Farbe in der Klassischen Modernen und gegenwärtigen Architektur. Hamburg: Diplomica Verlag, 2010. S. 21.

[141]Ефимов А.В. Указ. соч. С. 45.

[142]Behne A. Das bunte Magdeburg und die Miama. 1922/23. Seidels Reclam. 8. Jg. S. 201–206.

[143]Rieger H.J. Op. cit. S. 83.

работанному в 1862–1863 годах. План был рассчитан на один миллион жителей, а к 1920 году в Берлине проживало 3,8 миллионов[144]. Возникшие вследствие такой застройки социальные проблемы усилились после Первой мировой войны из-за потоков переселенцев из восточных районов[145].

Б. Тауту было поручено курирование строительства более десяти тысяч квартир в Берлине, среди которых поселки Шиллерпарк, Бритц, жилые кварталы в Нойкельне, Тегеле, Хоэншенхаузене, Трептове, Вайсензее, Целендорфе.

Рис. 49. Поселок Шиллерпарк. Фотография местности (справа) и план поселка (слева)[1]

В поселке Шиллерпарк (рис. 49), построенном в 1924–1930 годах в Ортстайль Веддинге (площадь 4,6 га, 303 квартиры), цвет преимущественно используется в дизайне интерьеров. Фасады домов на всех улицах поселка сложены из красного кирпича и по цвету напоминают неоштукатуренные постройки Амстердама. По мнению В. Бренне, «у голландских образцов Таут заимствует, прежде всего, горизонтально разделенные белые оштукатуренные плоскости между окнами, которые хорошо контрастируют с красным кирпичом. (…) Со стороны входа в жилой блок отчетливо выделена (…) с помощью штукатурной обработки и окраски в синий цвет зона чердака на кирпичном фасаде. В такой же цвет покрашены расположенные несколько в глубине оштукатуренные

[1]Siedlung Schillerpark [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmale_in_berlin/en/weltkulturerbe/siedlungen/schillerpark.shtml (дата обращения 30.11.2011).

[144]Peters G. Kleine Berliner Baugeschichte. Berlin: Stapp Verlag, 1995. S. 166.

[145]Peters G. Op. cit. S. 146.

Рис. 50. Поселок Бритц. Фотография местности (справа вверху), план местности (слева вверху) и фасады домов (внизу)[1]

плоскости лестничных клеток»[146].

В центре поселка Бритц (рис. 50), построенного в 1925–1930 годы (площадь 7,1 га, 1963 квартиры, 472 из них расположены в отдельных домах) Б. Таут расположил длинный 350-метровый, изогнутый в форме подковы ряд домов, внутри которого размещался пруд. В этом проекте Б. Таут применил не только новую идею организации пространства, но и его новое цветовое оформление, описание которого приводит В. Бренне: «...замкнутость подковы сделала ненужным соединение архитектурных элементов с помощью соответствующего окрашивания. На внутренних фаса-

[1]Grosssiedlung Britz – Hufeisensiedlung [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmale_in_berlin/en/weltkulturerbe/siedlungen/britz.shtml(дата обращения 30.11.2011).

[146]Brenne W. Die «farbige Stadt» und die farbige Siedlung. S. 73.

дах лоджии окрашены в глубине насыщенным синим цветом, который символизирует просвечивающийся горизонт. Сзади поселок образован из красных оштукатуренных расположенных вплотную друг к другу домов, на которых резко выступающие лестничные клетки окрашены в светло-красный цвет»[147]. Каждая из расходящихся лучами улиц вокруг подковы имеет свой характер, подчеркнутый особым цветом. Цветовая палитра ограничена типичными для Б. Таута цветами – красным, желтым, белым и синим, а основной тон каждой линии варьируется между красным, желтым и белым.

В целом, проекты Б. Таута характеризуются яркими цветами фасадов, которые архитектор подбирал, следуя собственной теории. «Все, что существует на свете, – считал Б. Таут, – должно иметь какой-то цвет. Вся природа окрашена, и даже серая пыль, сажа, даже мрачные, меланхолические места всегда имеют какой-то определенный оттенок. Везде, где есть свет, должен быть и цвет. Задача человека заключается только в том, чтобы облечь это явление, точно так же как все другие вещи, в правильную форму, и как только он это сделает, даже самое мрачное начнет отражать солнце. Так как все имеет свой цвет, то и все, что делает человек, должно быть цветным»[148]. Б. Таут подчеркивал, что даже дома, построенные в окружении природы, должны быть окрашены, потому что «не только зеленый летний пейзаж, но и снежный пейзаж зимы настоятельно требует цвета». «Пусть на смену грязно-серым домам снова наконец придут синие, красные, желтые, зеленые, черные, белые постройки в ярких чистых тонах», – призывал Б. Таут[149].

Мощные импульсы для развития цветового проектирования в городском пространстве давал Германский союз художественных ремёсел и промышленности, созданный в 1907 году в Мюнхене. 9 сентября 1919 года в честь ежегодного 9-го собрания Союза в Штуттгарте состоялся «Первый немецкий день цвета». Правда, как справедливо отметил М. Воллебен, речь на заседании, в основном, шла о теории цвета, а не о его практическом применении. Одновременно был выпущен «Призыв к цветному строительству», подписанный 36 известными архитекторами всех направлений, среди которых Б. Таут, П. Беренс, Х. Бернули, М. Элзэссер, А. Энделл, В. Гропиус, Й. Хоффманн, П. Мебес, Б. Пауль, Х. Пельциг, Х. Шароун, П. Шмиттхеннер, Ф. Шумахер, М. Вагнер и др.[150]. В документе говорилось: «Мы, нижеподписавшиеся, объявляем себя сторонниками цветной архитектуры. Мы не хотим больше строить и видеть вокруг себя бесцветные дома, мы хотим, чтобы заключенный нами союз вдохновил застройщиков и жителей на применение цвета внутри

[147]Brenne W. Die «farbige Stadt» und die farbige Siedlung. S. 73.

[148]Taut B. Wiedergeburt der Farbe // Farbe am Hause – Der erste deutsche Farbentag in Hamburg. Berlin, 1925. S. 19.

[149]Taut B. Aufruf zum farbigen Bauen // Bauwelt (10). 1919. Heft 38. S. 1.

[150]Wohlleben M. Op. cit. S. 25–26.

и снаружи зданий и на поддержку нашей инициативы. Краска обходится не дороже, чем рельефы и скульптурные украшения, но цвет более жизнерадостен, а так как краска удобна в использовании, мы должны настаивать на ее применении в тяжелое время во всех возводимых постройках. <…> Конечно необходимым последствием станет последующий уход за окрашенными поверхностями, предполагающий обновление покраски и ремонтные работы, которые сегодня традиционны для Голландии и других регионов, а когда-то были распространены повсеместно»[151].

Б. Таут стал одним из новаторов наметившегося на рубеже веков перехода «от фигурального и орнаментального применения цвета во внешней отделке к монохромной окраске»[152], который М. Воллебен назвал «изменением роли и даже можно сказать класса» цвета в архитектуре. «Если еще в XIX веке, – пишет исследователь, – цвет, прежде всего в форме настенных фресок или монументально-декоративной живописи, предназначался для крупных общественных сооружений, таких как музеи и государственные учреждения, или для оформления вилл и дворцов, то в начале следующего века его все чаще можно встретить в архитектуре жилых домов и поселков, прежде всего в товарищеском (кооперативном) жилищном строительстве. Здесь цвет используется в качестве средства выделения появившихся в ходе процесса индустриализации зданий массового жилого строительства и повышения его привлекательности для нового слоя жильцов. С точки зрения формы примерно на рубеже веков происходит переход от настенной живописи к сплошному монохромному окрашиванию, а также к применению цветной штукатурки»[153] . Такое изменение отношения к цвету в архитектуре спровоцировало даже перераспределение профессиональных сфер художников, отмеченное в журнале «Цветной город»: «Старый добрый художник-декоратор, хорошо сведущий в стилях, сегодня как тип перестает существовать. <…> Произошла переоценка понятия «художник-декоратор», на смену «специалисту по цветам», рисовальщику, «орнаменталисту» теперь приходит художник-техник, современный специалист по смешению цветов и практике окрашивания. «Маляром» раньше называли неквалифицированного художника, сегодня изготовление безупречной окрашенной поверхности является одной из главных задач современного искусства, так как новейшее время хотя и отняло у художника орнамент, но дало ему за это цветную поверхность; именно она относится к признакам современного строительства»[154].

[151]Aufruf zum farbigen Bauen // Erster deutscher Farbentag auf der 9. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Stuttgart am 9. September 1919, Berlin, 1919. S. 55.

[152]Wohlleben M. Op. cit. S. 27.

[153]Ibid. S. 21.

[154]Die Farbige Stadt. 1927. No. 5. S. 76-77.

По-новому взглянуть на цвет и «заново его открыть» [155] Б. Таута заставила современная ему общественно-политическая ситуация в Германии. Завершение Первой мировой войны и конец существования империи спровоцировали в градостроительстве и архитектуре этого времени отчетливое стремление к отрыву от всего, что было характерно для времени империи. К этому добавился бурный хаотический рост европейских городов, который стал фиксироваться начиная с середины XIX века и сопровождался увеличением плотности застройки и ее этажности, а также возрастающим контрастом между центром и окраинами. Характеризуя облик европейских городов этого времени, А.В. Ефимов писал: «Цветовой хаос центральной части города с броской рекламой противопоставлялся серой монотонности окраин. В крупных городах между цветовой хаотичностью и монотонностью располагались тускнеющие массивы классицистической застройки, слабо напоминающие о градостроительном звучании полихромии»[156].

В городах заметно выросло количество рабочих[157]. Процесс резкого роста городов в результате индустриализации сопровождали социальное неравенство, плохие условия жизни, обнищание больших социальных групп. Правительства многих европейских стран вынуждены были начать строительство нового массового жилья и реформу жилья в рабочих кварталах. «Строительство для групп населения с низким уровнем доходов, а также для групп с доходом, равным прожиточному минимуму, одновременно стало политической, социальной и архитектурной задачей», – отмечает М. Воллебен[158]. Возникла необходимость решения крупных социальных задач как можно более экономичными средствами. Для Б. Таута таким средством стал цвет.

Цветовое проектирование городского пространства Б. Таутом во многом еще носило стихийный характер. Насколько продуманной была цветовая концепция и существовала ли она вообще, в некоторых случаях судить трудно, потому что многие описанные явления исчезли почти бесследно. Часто архитектор опирался на общественную импровизацию. Так, в 1922 году Б. Таут объявлял конкурс на лучшую покраску дома в Магдебурге, в ходе которого к началу 1923 года было покрашено более ста домов, а также пожарные вышки, магазины и даже трамваи.

Вместе с тем в цветовом проектировани поселков и отдельных жилых районов Б. Таут выработал свои собственные яркие и необычные концептуальные идеи и жестко следовал им, используя цвет, чтобы моделировать городское пространство, обозначать его смысловые центры, придавать непо-

[155]Wohlleben M. Op. cit. S. 25.

[156]Ефимов А.В. Указ. соч. С. 41.

[157]Gogoll L. Op. cit. S. 9–10.

[158]Wohlleben M. Op. cit. S. 26.

вторимый облик каждой типовой постройке.

В жилом массиве Берлина Вилленфорорт Целендорф архитектор использовал цвет, чтобы выявить глубину пространства. «Различная интенсивность и яркость цвета позволяет пространственные сооружения в одном направлении расширить, а в другом – уплотнить. Задача цветового плана состояла в том, чтобы зрительно увеличить ширину садов и улиц с помощью сравнительно темных тонов... С другой стороны, при движении к главной улице для зданий выбирался активный выступающий цвет», – пишет А.В. Ефимов, анализируя цветовую концепцию части Ам Фишталь[159].

В поселке Фалькенберг Б. Таут использует цвет, чтобы выделить смысловой центр пространства. В конце улицы Гартенштадтвег, в месте ее небольшого изгиба, он располагает самую значимую по цвету постройку всего поселка – черный дом. «Этот дом, – пишет В. Бренне, – производит сильное впечатление благодаря интенсивному черному цвету, контрастирующему с огненно-красными рамами окон и бело-красным геометрическим узором во внутреннем углу постройки. Из-за необычной колористики и расположения на открытом месте здание считается градостроительной доминантой всего поселка»[160].

В поселке Реформ Б. Таут использовал яркий цвет в оформлении деталей, чтобы повторяющиеся фасады типовой застройки не вызывали чувства монотонности. Например, с помощью по-разному окрашенных дверей и дверных рам он создал непохожие друг на друга образы домов, все другие элементы которых были совершенно одинаковыми.

В поселке Хижина дяди Тома с этой же целью Б. Таут применил контраст цветов, позволивший ему получить большое количество разных оттенков в зависимости от меняющегося дневного освещения: для западных фасадов он выбрал коричнево-красный цвет, для восточных – холодный зеленый.

Б. Таут был убежден, что современные ему архитекторы недооценивали выразительные свойства цвета. Он особо подчеркивал, что задача применения цвета в проектировании городского пространства для него «является не эстетической, а этической, речь идет о том, чтобы хоть немного изменить быт обитателей самых ужасных густонаселенных домов казарменного типа и самых грустных задворок»[161]. Б. Таут рассматривал цвет не как художественное средство, а скорее как средство социальное – как способ улучшения условий жизни простых людей, как доступное украшение городского пространства в тех случаях, когда на штукатурку и другие распространенные до этого в ар-

[159]Ефимов А.В. Указ. соч. С. 46–47.

[160]Brenne W. Wohnbauten von Bruno Taut. S. 283.

[161]Taut B. Wiedergeburt der Farbe. S. 19.

хитектуре способы отделки фасадов не было средств.

Б. Таут проектировал свои цветные поселки как противопоставление переполненным и грязным зданиям промышленных городов. Он использовал цвет, чтобы уничтожить серое пространство многоквартирных домов для рабочих. По мнению Х.Й. Ригеля, «эти архитектурные формы призваны были решать конкретную задачу, создавать иллюзии о статусе живущих в них людей и тем самым препятствовать развитию самосознания рабочих»[162]. Новое многоквартирное жилье должно было стать неповторимым, привлекательным, чтобы понравиться рабочим. Э. Мэй справедливо отмечал, что цвет выполнял при этом еще и компенсаторную функцию, восполняя ограничения рационализма[163]. По сути, такое использование цвета во внешней отделке представляет собой яркий пример архитектурной мимикрии, когда внешние формы создавали иллюзию того, чего на самом деле не было внутри.

Цветовая трансформация пространства, спроектированная и реализованная Б. Таутом в Германии, имела настолько широкий общественный резонанс, что Р. Принц назвала методы цветового проектирования Б. Таута «пробуждающими создание воспитательными мерами»[164].

Несмотря на то, что эксперименты с цветом сделали поселки Б. Таута хорошо известными и узнаваемыми далеко за их границами, их колористика не всегда была понятна населению. Так, «Берлинская газета» пренебрежительно назвала поселок Фалькенберг «ящиком с тушью»[165], а «один из жителей берлинского квартала серых многоквартирных домов казарменного типа <…> заявил, что архитектора нужно было уже давно арестовать»[166]. Б. Таут вынужден был вести активную разъяснительную работу среди населения. Он участвовал в общественных дискуссиях, выступал с докладами, публиковал статьи, чтобы получить поддержку своей идеи цветного пространства у жителей города.

В профессиональных кругах принципы цветового проектирования го-

[162]Rieger H.J. Op. cit. S. 26–27.

[163]Taverne E. [Hrsg.]. Die Farbigkeit der Stadt. Alte und neue Farbmuster in europäischen Städten / Herausgegeben von Ed. Taverne und C. Wagenaar. Basel: Birkhäuser Verlag, 1992. S. 9.

[164]Prinz R. Bruno Taut als Stadtbaurat in Magdeburg 1921 bis 1923 // Bruno Taut 1880–1938: Architekt zwischen Tradition und Avantgarde / Herausgegeben von W. Nerdinger, K. Hartmann, M. Speidel, M. Schirren. Deutsche Verlags-Anstalt DVA, 2001. S. 118.

[165]Kolonie Tuschkasten // Berliner Tageblatt vom 11.7.1915.

[166]Taut B. Drei Siedlungen // Wasmuths Monatshefte für Baukunst. 1919. No. 4. S. 183.

родского пространства, предложенные Б. Таутом, сразу получили положительную оценку. Известный в области архитектуры критик А. Бене отметил: «Бруно Таут в Фалькенберге – и насколько мне известно, впервые в истории – предпринял попытку поставить цвет на службу архитектуре города-сада»[167]. Специалисты высоко оценили социальное значение колористики архитектора. «Краски, которые применил Б. Таут в 1913 году в Фалькенберге, кроме белого, –легкий красный, глухой оливково-зелёный, ярко-синий и светло-желто-коричневый... Применение цвета, которое начал Б. Таут, удовлетворяло двум требованиям: экономически оправданные серийные постройки приобрели индивидуальность благодаря меняющейся покраске. Опасность монотонности была удачно устранена с помощью цвета. И именно цветовые преобразования определенного числа типовых домов кажутся необходимым выражением свободы города-сада, достигнутой не за счет произвола владельцев, а самоопределением членов социального организма!» – писал А. Бене[168].

Колористические приемы Б. Таута настолько активно использовались в последующие десятилетия в массовом жилом строительстве, что его даже называли родоначальником массовой архитектуры. Однако несмотря на огромный вклад, который Б. Таут внес в развитие европейской архитектуры XX века, на какое-то время его теории были забыты и вновь начали активно изучаться только после объединения Германии.

[167]Behne A. Die Bedeutung der Farbe in Falkenberg // Die Gartenstadt – Mitteilungen der deutschen Gartenstadtgesellschaft. 1913. Heft 12. S. 243.

[168]Ibid. S. 249.

ЦВЕТОВЫЕ АСПЕКТЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ДЖЕНТРИФИКАЦИИ В ЕВРОПЕЙСКИХ ГОРОДАХ

Постройки Б. Таута стали одной из первых попыток цветового проектирования джентрификации в европейских городах. Термин «джентрификация» (от англ. «gentry» – «нетитулованное, мелкопоместное дворянство») был предложен Р. Гласс[169] для обозначения процессов преобразования заброшенных, запущенных городских территорий в эксклюзивные городские районы путем изменения их непривлекательного образа при помощи различных культурных мероприятий. Первые исследования джентрификации касались североамериканских, британских и канадских[170], позже немецких[171] и голландских городов[172]. Изучение процессов джентрификации приобрело особую популярность в Европе в 1980-х годах в связи с процессами ревитализации городов. Однако несмотря на то, что применение цвета для повышения статуса квартала, района или целого населенного пункта отмечено в истории колористики города неоднократно, до сих пор нет ни одного исследования, посвященного анализу цветового проектирования городского пространства как одного из ресурсов джентрификации.

Яркими попытками цветового проектирования джентрификации стали постройки первых десятилетий XX века, спроектированные Ле Корбюзье, В. Гропиусом, М. Вагнером, Э. Майем, О. Хэслером, А. Гиакометти и др. на территории Германии, Франции, Швейцарии и других европейских государств. В отличие от предыдущих проектов цветовой организации пространства архитекторы рассматривали здесь цвет не как художественное средство, а скорее как средство социальное – как способ улучшения жизни простых людей.

Цветные кварталы проектировались как противопоставление переполненным и грязным постройкам промышленных городов. Новое многоквартир-

[169]Glass R. Introduction // Center for Urban Studies [Hg.]: Aspects of Change. London: MacGibbon&Kee, 1964. S. XIII.

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

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

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

ное жилье должно было стать неповторимым и привлекательным. Архитекторы использовали цвет, чтобы, с одной стороны, «восполнить ограничения рационализма»[173], а с другой – «создать иллюзии о статусе живущих в них людей и тем самым препятствовать развитию самосознания рабочих»[174]. Цвет стал наиболее доступным средством повышения внешней привлекательности жилья простых людей (по сути, такое использование цвета во внешней отделке представляло собой яркий пример архитектурной мимикрии, когда внешние формы создавали лишь иллюзию того, чего на самом деле не было внутри), а цветовое проектирование городского пространства в данном случае выполняло, прежде всего, социальную и политическую функции.

Представление о принципах цветового проектирования, применявшихся архитекторами, дает комментарий Э. Мая к его проекту полихромии города Ноймаркта (Германия): «Главная сквозная улица и деловой центр содержат в основном жизнерадостные желтый и красный цвета, а улицы, перпендикулярные главному направлению, в качестве доминирующих имеют синий и зеленый цвета. Постройки, фланкирующие завершение улиц, приобретают яркие, светящиеся цвета. Концепция не означает, что улицы длиной в два километра покрашены лишь одним оранжево-желтым или сине-голубым цветом. Приведенный цветовой тон указывает лишь на основной цвет. Схема предполагает тонкую художественную проработку улиц. План не представляет собой готового рецепта. Он является лишь практической попыткой решения интереснейшей и до сих пор еще стихийно разрешающейся проблемы»[175]. Кварталы выглядели пестро, ярко, хаотично. Сотни тысяч фасадов были перекрашены на основании разработанных городскими администрациями, часто с привлечением известных художников, планов.

Традиция цветового оформления внешних фасадов массового жилья, зародившаяся в 1910-е годы в Германии, впоследствии стала международной. В частности, она нашла поддержку и активных сторонников в Цюрихе (Швейцария), где в 1919 году А. Гиакометти совместно с городским архитектором Хертером и художником Скартеззи по инициативе Союза швейцарских художников, скульпторов и зодчих, разработал проект «цветного города»[176]. По-новому в 1920-е годы цвет применяли в Голландии, во Франции. По мнению Л. Сибиллано и Ш. Веттштайн, проектом, который в принципе примыкает к этому движению, можно считать и реализованный на улице Магдален в Норвиче (Англия) в 1958–1959 годах «Эксперимент в городском дизайне»

[173]Taverne E. [Hrsg.]. Op. cit. S. 9.

[174]Rieger H.J. Op.cit. S. 26.

[175]Цит. по: Ефимов А.В. Указ. соч. С. 47.

[176]Rieger H.J. Op. cit.

(«Experiment in Civic Design»)[177]. Акция строилась на активном сотрудничестве властей и жителей города. Жители сами выбирали цвет для своих домов, но свой выбор должны были согласовывать с координирующим архитектором, сдерживающим развитие бесконтрольного цветового хаоса. Подобные проекты позже появились в некоторых других частях Великобритании.

Проектирование джентрификации городского пространства активно шло в советский период в России. Революция изменила не только политический строй, но и мировоззрение людей. Архитекторы работали над созданием визуальной среды, которая отвечала новому социалистическому укладу. Был создан достаточно четкий идеализированный образ, который нужно было воплощать в жизнь в течение долгих лет и который был призван трансформировать всю архитектуру.

По мнению Ю.Л. Косенковой[178], градостроительную деятельность в стране в этот период определяли два тезиса, объединенных идеологией создания «большого общества» (понятие большого общества[179] в этом контексте указывает не столько на размеры, сколько на качество): приоритет интересов производства перед интересами людей и стремление к повсеместной унификации архитектурно-градостроительной среды. Нужно было найти средства, чтобы объединить множество исторически сложившихся локальных обществ, живущих своей жизнью.

Идеология конструктивизма строилась на идеях демократии и всеобщего равенства. С другой стороны, стиль хорошо реализовывал идею интернационализма и создания новой наднациональной культуры. Еще одной идеологической доминантой конструктивизма стал восторг перед неограниченными, как казалось, возможностями техники XX века, которая в эпоху начавшейся индустриализации приобрела в стране романтическую окраску. Конструктивисты, по сути, сводили архитектуру к инженерному искусству. Они руководствовались сократовским отождествлением красоты и целесообразности. Новыми эстетическими идеалами стали предельная простота, функциональность, художественный минимализм и технологичность архитектурных форм. Аскетизм форм, который связывали с представлением о духе времени и «образом эпохи», соответствовал принципам пролетариата еще и потому, что он был непохож на архитектуру классицизма и славяно-византийского стиля, которая ассоциировалась у новой власти с империализмом.

Стилистика конструктивизма раскрывалась в полной мере только в случае использования высококачественных материалов и сложных техноло-

[177]Sibillano L., Wettstein S. Farbe in der Stadtplanung: aktuelle Positionen // Rehsteiner J., Sibillano L., Wettstein S. [Hg.]. Farbraum Stadt. Box ZRH. Eine Untersuchung und ein Arbeitswerkzeug zur Farbe in der Stadt mit einem Buch, 96 Farbporträts und einem Übersichtsplan. Zürich: Kontrast, 2010. S. 34.

[178]Косенкова Ю.Л. Градостроительство советской эпохи в поисках идеала // Человек. 2001. № 1. С. 55–74.

[179]Ахиезер А.С. Россия как большое общество // Вопросы философии. 1993. № 1. С. 3–19.

гий. Основными строительными материалами должны были стать сталь, стекло и железобетон, которые метафорически воплощали поэтику научно-технического прогресса и провозглашенную конструктивизмом идею противопоставления архитектурной формы органической. Однако экономические трудности часто заставляли архитекторов сублимировать и имитировать. Например, в небольших провинциальных городах в строительстве продолжали использоваться прежние строительные материалы, которые теперь маскировались под современные. Так, сходства с железобетонными монолитами добивались, оштукатуривая кирпичные здания и оставляя их серыми, неокрашенными. Иллюзия ленточного окна (рис. 51) создавалась с помощью краски и обычных квадратных окон: темная окраска простенков традиционной стены в два кирпича должна была зрительно слить проемы, «изображая» вертикальную полосу остекления.

Рис. 51. Цветовая имитация вертикальных полос остекления в конструктивизме

В дизайне городской среды советского периода доминировал красный цвет (рис. 52). Цвет фасадов зданий подчинялся стилевым традициям: охра, зеленый, однако цвет крыш, свет,

ландшафтный дизайн (мощение, «зеленая» архитектура, подпорные стенки), легковозводимые конструкции (павильоны и киоски), городской дизайн (мосты, ограждения, остановки общественного транспорта), произведения монументально-декоративного искусства и наружная реклама были переполнены красным. Большинство зданий центра города имело красные крыши. В городе существовало несколько зданий, фасады которых были выделены красным цветом и использовались для размещения плакатов. Фотоматериалы показывают, что все здания повышенной семиотичности в городе были дополнительно обозначены красными декоративными растениями.

Рис. 52. Красный цвет в городском пространстве советского периода (Смоленск, 1970-1980-е годы)

Применение цвета как мощного ресурса джентрификации заметно возросло в современном проектировании городского пространства. Во многих новых проектах цвет используется не только для повышения статуса отдельного здания, квартала или района, но и целого населенного пункта. Социальное и политическое действие в масштабах целого города представляет собой применение цвета в Тиране (Албания), где с 2002 года администрация города и лично его бургомистр Э. Рама проводят радикальную цветовую реорганизацию. Новая колористика города игнорирует историко-архитектурные и объемно-планировочные аспекты пространства. «Эди Рама, – отмечают исследователи, – который также является художником, как бургомистр планирует новую колористику во многих случаях до мелочей сам. Он риторически и фактически превращает Тирану в произведение искусства <...>, которое должно изменить жителей города. Архитекторы и художники, по сути, проводят политику неконтролируемого деконструктивизма. В Тиране нет перспективного или регламентирующего цветового плана, процесс скорее представляет собой активно стимулируемую цепную реакцию. Здесь речь идет не о стандартизации или

систематизации городского пространства, а о жизнеутверждающем завоевывании общественного пространства города его жителями. Поэтому применение цвета в Тиране представляет собой скорее не градостроительную меру, а социальное и политическое действие»[180]. На сайте администрации города представлены фотографии 39 зданий в состоянии до и после перекраски (рис. 53)[181]. Использованные в оформлении яркий желтый, красный, голубой, фиолетовый, зеленый цвета независимы от структурно-морфологической основы архитектурной формы. Для новой застройки города характерны смелые, яркие колористические решения, определяющие лицо целых кварталов и микрорайонов, использование типичных для постмодернизма приемов – цветовых цитат, глубоких метафор и суперграфики.

Рис. 53. Здания города Тирана (Албания) до (слева) и после (справа) перекраски

Похожая «политически мотивированная интервенция вета»[182] имела место в Бухаресте (Румыния), где в 2004 году М. Вангелие, руководивший тогда администрацией округа Рахова на окраине столицы, распорядился перекрасить фасады домов на центральной улице в пестрые цвета. По мнению Л. Сибиллано и Ш. Веттштайн, «эта акция была направлена на то, чтобы попытаться исправить плохую репутацию района. Цвет был использован в этом случае в качестве удобного и заметного инструмента развития района и его маркетинга, что повышало шансы успеха на

[180]Sibillano L., Wettstein S. Op. cit. S. 33.

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

[182]Sibillano L., Wettstein S. Op. cit. S. 34.

выборах»[183].

Проект цветовой джентрификации для повышения туристической привлекательности местности был разработан и утвержден в 2005 году в городе Нойштадт в Шварцвальде (Германия). Главным цветом в городской палитре должен был стать желтый

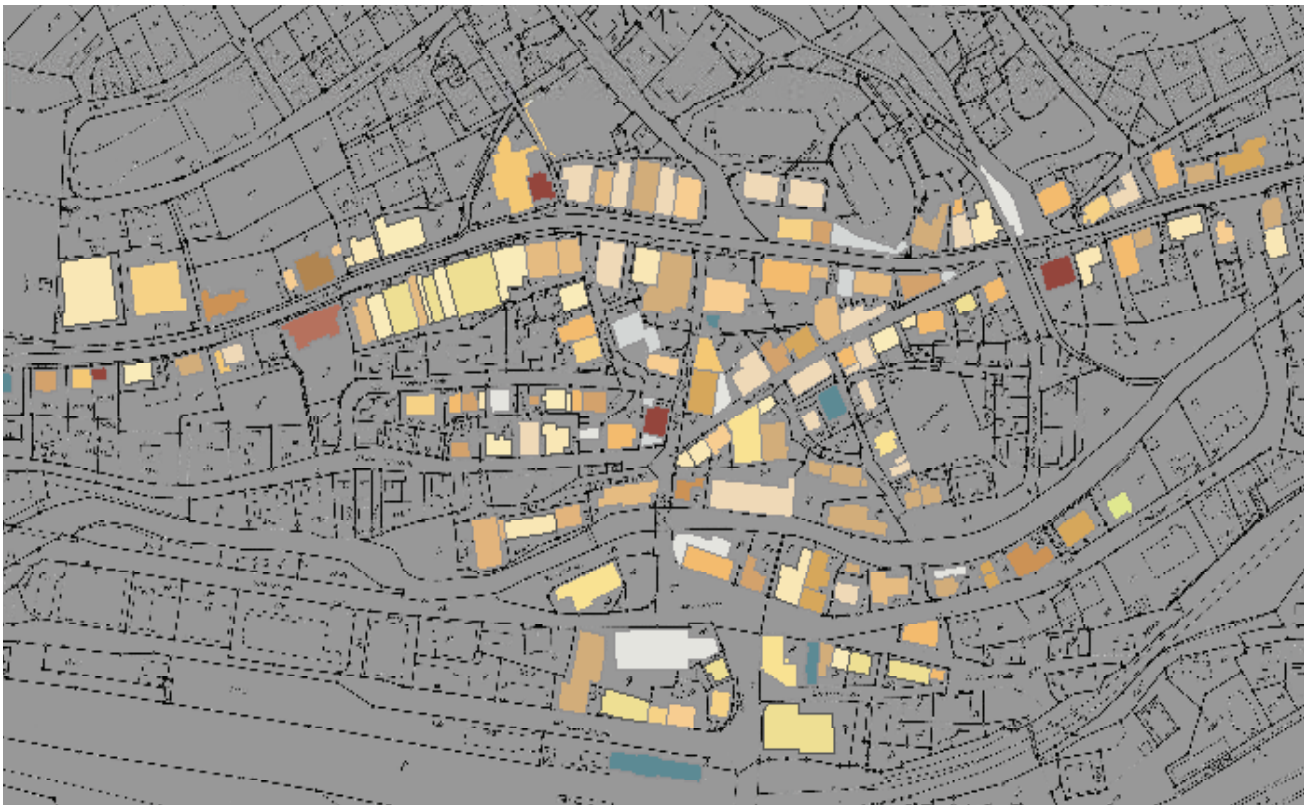


Рис 54[1]. План (города Нойштадт (Германия)

(рис. 54). Под девизом «Здравствуй, желтый – Нойштадт познает цвет» («Hello Yellow – Neustadt bekennt Farbe»)[184] колорист А. Майер применил в предложенном цветовом плане те же принципы, что обычно использовал в своих картинах: он сократил и сконцентрировал цветовые оттенки, чтобы уйти от «нервной колористики». В первоначальной цветовой палитре А. Майера для города были выбраны четыре кричащих оттенка. В окончательном проекте палитра (разработанная при активном участии StoDesign) включала 20 согласованных друг с другом умеренных желтых тонов, которые

[1]Цветовой проект города Нойштадт (Германия) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.hello-yellow.net (дата обращения 9.03.2011).

[183]Ibid. S. 34.

[184]Цветовой проект города Нойштадт (Германия) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.hello-yellow.net (дата обращения 9.03.2011).

получили всемирную известность под названием «Нойштадтский желтый» («Neustadt Gelb»).

В целом, применение цвета для изменения непривлекательного образа отдельных частей городского пространства, впервые активно проявившееся в первые десятилетия XX века на террито-

Рис 54а. Палитра (вверху) и расположение ансамблей (внизу) города Нойштадт (Германия)

рии сразу нескольких европейских государств, во многом до сих пор имеет стихийный характер. Л. Сибиллано и Ш. Веттштайн справедливо отмечают, что «подобные «приукрашивающие акции» похожи тем, что редко используют цветовые палитры, составленные из традиционных для данной местности оттенков»[185]. В большинстве случаев в проектировании джентрификации преобладают маскирующие, яркие цвета или оттенки, имитирующие дорогостоящие строительные материалы. В обоих случаях новая палитра создает иллюзию развития района, меняя его статус и привлекая новые социальные группы жителей.

[185]Sibillano L., Wettstein S. Op. cit. S. 34.

ЯВЛЕНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ МИМИКРИИ В АРХИТЕКТУРЕ

В проектировании городского пространства цвет часто используется в качестве средства архитектурной мимикрии. Подражательное сходство одного вида животных с другим – мимикрия – часто встречается в природе. Например, желтые полоски на теле некоторых мух делают их похожими на ос, многие неядовитые змеи внешне похожи на коралловых или гремучих змей и т.д. Окраска носит, как правило, защитный характер: съедобное животное притворяется несъедобным и таким образом сохраняет себе жизнь. В сфере социального существует сходное явление – защитное приспособление индивида или группы, имитирующих поведение и мнение окружения, – социальная мимикрия.

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

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

Модель социальной мимикрии имеет качественный и количественный показатели.

Дискурсивная характеристика модели, то есть ее коннотативные векторы, – это качественный показатель. Как правило, мимикрия проявляется в тех признаках, которые хорошо заметны внешне: форма, цвет. Более глубокие признаки, например, расположение и количество элементов, чаще всего остаются неизменными.

Продуктивность модели, то есть способность к развертыванию и типовые направления развертывания, – это количественная характеристика, ко-

торая показывает частотность использования соответствующей модели социальной мимикрии и позволяет сравнивать частотности различных моделей.

По форме следует различать хроматическую и морфологическую мимикрию.

Хроматическая мимикрия (гомохромность) – цветовое сходство архитектурных объектов с другими постройками или объектами.

Морфологическая мимикрия (гомоморфизм) предполагает не только цветовое, но и морфологическое сходство архитектурного объекта со средой.

Вследствие разнообразия объектов-прототипов социальная мимикрия в архитектуре распадается на ряд типов: камуфляжная, вернакулярная, стилистическая, функциональная мимикрия.

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

Несмотря на то, что архитектура входит в семейство неизобразительных пространственных искусств, которым копирование форм предметов окружающей действительности изначально несвойственно, в истории искусства камуфляжный гомоморфизм встречается довольно часто. Так, в древности первые храмовые комплексы (зиккураты, пирамиды) были гомоморфны горам и холмам, на вершинах которых совершались молитвы, посвященные божествам неба. В романтической архитектуре были распространены пещеры-дома или парковые пещеры-гроты, покрытые ракушками.

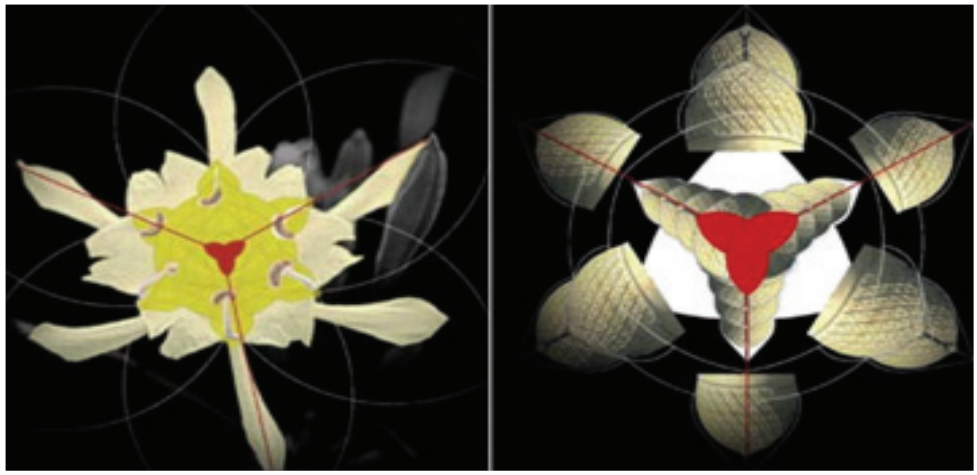
Еще большее распространение в городской архитектуре получила камуфляжная гомохромность. Со второй половины XX века принципы этой модели стали широко использоваться при формировании цветовой среды жилых комплексов.

Современная архитектурная колористика рекомендует анализировать и учитывать природную цветовую среду региона при выборе цвета возводимых и реконструируемых построек. Для этого цвета основных цветоносителей природной среды (земли, зелени, неба) сравниваются с образцами и фиксируются. Для учета динамики цветопейзажа при изменении естественного освещения замеры производятся в различных условиях освещения, в различное время суток и сезона. В результате выделяются доминирующие для данной местности цвета, которые представляются в вертикальной проекции (на цветовом треугольнике), в горизонтальной проекции (на цветовом круге), а также в виде трехмерной модели (в цветовом пространстве).

Продуктивность модели камуфляжной гомохромности заметно возросла с появлением суперграфики, которая в отличие от классической монументальной росписи оказалась несвязанной с тектоникой фасадов зданий. Суперграфика маскирует архитек-

Рис. 55. Геометрия дизайна башни Бурдж Дубаи (ОАЭ)

турные объекты под неархитектурные, часто природные – небо, деревья, бутоны цветов, ледяные глыбы. Предмет, выступающий в качестве прототипа, заметен в дискурсе (в рекламе, публикациях, описании проектов) и часто отражен в названии (если оно имеется).



Интересно, что при камуфляжной мимикрии прототип и имитатор не обязательно совпадают по размерам. Часто имитатор оказывается крупнее того объекта, который он копирует. Пример (рис. 55) – повторение геометрии пустынного цветка гименокаллиса (Hymenocallis), широко распространённого в регионе Пер-

Рис. 56. Жилой комплекс «Айсберг» в доках Аархуса (Дания)

сидского залива, в дизайне башни Бурдж Дубаи (Объединенные Арабские Эмираты).

Модель и имитатор в случае социальной мимикрии не всегда имеют одну и ту же область распространения. Например, моделью здания европейского города может стать айсберг – именно этот прототип выбрали для образа жилого комплекса в доках Аархуса в Дании архитектор Жульен Де Смедт и CEBRA architects в сотрудничестве с Луи Пайлардом и компанией SeArch (рис. 56).

Вернакулярная (от лат. vernaculus – «местный») мимикрия, в отличие от камуфляжной, подражает форме (вернакулярный гомоморфизм) или окраске (вернакулярная гомохромность) не природных объектов, а продуктов определенной культуры. Этот тип мимикрии представляет собой попытку «вписать» постройку в существующий архитектурный контекст, добавляя ей характерные для данной культурной традиции элементы.

Если считать архитектуру в целом особым языком, то постройки каждого региона будут представлять собой своего рода

Рис. 57. Городское училище в память войны 1812 года в Смоленске[1]

[1]Городское училище в память войны 1812 года в Смоленске (архитектор Н.В. Запуряев), построено на месте разрушенной французами Кассандаловской (Артишевской) башни. Чтобы вписать здание в архитектуру стены, автор проекта использовал лицевую кладку кирпичных стен и украсил главный фасад декоративными башенками с машикулями – навесными бойницами, имитирующими боевые башни смоленской крепости.

Рис. 58. Ярославль. Тихвинская церковь. Фрагмент фасада с декором.1686

диалект этого языка. В словаре архитектурного ареала закрепляются уникальные знаки, которые в той или иной степени отличаются от универсальных элементов архитектурного языка.

Так, в древнерусских городах существует много построек, повторяющих формы башен крепостной стены, фактуру и цвет материала стен и крыш (рис. 57).

Другим примером вернакулярной гомохромности является использование в архитектурном декоре узоров и цветов народной вышивки. «Богатое узорочье» имело место в оформлении многих русских церквей (рис. 58).

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

Более примитивным декором двухцветной кирпичной кладки отмечена архитектура советского периода.

В истории архитектуры есть много случаев, когда автор делает свою постройку похожей на продукт другой культуры. Случаи, когда прототип и постройка разделены в пространстве, принадлежат к разным культурам, мы будем называть гетерохтонной вернакулярной мимикрией.

Новая постройка в этом случае подражает инородным формам, имитирует архитектурный строй, типичный для другого архитектурного пространства. Здание кажется выдернутым из другого архитектурного контекста.

В значительной степени гетерохтонной вернакулярной мимикрии подвержены культовые постройки. Они строятся с использованием тех форм и типологических архитектурных особенностей, которые воспринимаются как понятный всем символ национальной религии. Так, здания синагог не образуют единого визуального ряда. Архитектура этих культовых зданий не подчиняется жестким канонам, однако в большинстве случаев подражает мавританско-

му зодчеству.

Стилистическая мимикрия – это имитация архитектурных форм определенной эпохи или стиля. Этот вид мимикрии всегда имеет временной вектор. Ее прототип разделен с архитектурным объектом-имитатором во времени.

Стилевое развитие архитектуры носит эволюционный характер. Эпохи сменяют друг друга, образуя определенную линейную последовательность. При этом накопленный в определенный исторический момент стилистический опыт по-разному реализуется в границах определенного географического пространства – страны, региона, города. Одни области оказываются более прогрессивными, другие – более инертными. Каждый регион занимает определенную позицию на стилевой оси.

Отстающей в стилистическом развитии областью в качестве образца для подражания может быть выбрана как предшествующая, уже пройденная данной архитектурной традицией форма, так и еще не освоенная. Таким образом, стилистическая мимикрия может быть ретроспективной и футуроспективной.

Отставание в развитии региональной архитектуры имеет ряд причин. Самая существенная среди них – более низкий уровень технического и финансового обеспечения. Поэтому футуроспекция чаще всего сопровождается имитацией новых дорогостоящих строительных технологий, материалов и конструкций. Так, в провинциальной архитектуре 1930-х годов была широко распространена имитация конструктивизма.

Стилистическая мимикрия является неизменным атрибутом эклектики. Этот стиль соединяет детали различных исторических эпох и строит свою символику на том, что существует «привычка связывать определенные понятия со стилем»[186]. Подражая деталям определенной эпохи, эклектика воссоздает ее обстановку.

Е.И. Кириченко сводит многообразие стилей эклектики к двум разновидностям – академической и антиакадемической. К первой относятся все варианты «классицистических» стилей – неогрек, ренессанс, барокко, рококо, поздний классицизм. Во второй различаются романтическое (готика), национальное (русский стиль) и рационалистическое направления[187].

Стилистика академической эклектики содержит много элементов византийской архитектуры: дифории, трифории, кубические капители, прямые цилиндрические колонны. Архитектурная стилистика эклектики с элементами византийской архитектуры использовалась в массовой застройке конца XIX

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

[187]Там же. С. 75.

века.

В довоенной архитектуре России заметно подражание греческому искусству.

«Радикальный эклектизм», соединяющий формы и детали разных стилей, характерен для постмодернизма. Постмодернизм использует прием «сознательной дуалистичности», «двойного кодирования», «двойственности», «шизофреничности» (раздвоения). Все эти понятия обозначают в терминологии Ч.Дженкса[188] разрыв в культурах и степенях понимания языка архитектуры профессионалами (которые способны улавливать скрытые метафоры и тонкие значения архитектурных деталей) и потребителями (которые откликаются на явные метафоры, выступая в роли операторов модели мимикрии). Ч. Дженкс в своей «Библии постмодернизма» выделяет характерную черту архитектуры этого течения – ретроспективность, архаизацию архитектурного образа. Это связано с ориентацией на средние слои общества с их консервативными вкусами.

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

Функциональная мимикрия предполагает маскировку существующей архитектурной постройки под определенный тип общественного сооружения. В.Б. Кашкин называет функциональной мимикрией ситуацию, когда объект «имеет маркеры одной функции, однако на деле выполняет другую»[189].

Волны распространения функциональной мимикрии в архитектуре вызваны переломными историческими событиями.

Например, в Смоленске функциональная мимикрия отчетливо проявилась во время польской оккупации, которая сказалась на развитии архитектуры на этой территории в первой половине XVII века (рис. 59).

После захвата Смоленска в город начали прибывать униаты и католики. Экспансия католицизма сопровождалась созданием на территории города католических костелов. Специально культовые постройки строились редко. Гораздо более распространена была переделка имевшихся православных церквей. Для латинизации населения поляки переделали ряд церквей под

[188]Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма: пер. с англ. / под ред. А.В. Рябушина, В.Л. Хайта. М.: Стройиздат, 1985.

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

Рис. 59. Осада Смоленска польской армией. 1609–1611. Гравюра начала XVII века

католические соборы: в панораме города появились костел иезуитов на Вознесенской горе (1611), костел доминиканцев на Козловской горе (1614), костел бернадинов (10-е годы XVII века) на месте Троицкого монастыря на Кловке, Михайловский костел у Блонье и костел на месте взорванного Мономахова собора (1611), обращенный заем в униатский кафедральный собор. Изменения затрагивали только внешнюю атрибутику. Русские храмы были частично перестроены или только декорированы на основе модного в то время в Европе раннего барокко[190].

Еще одна волна мимикрии фиксируется в архитектуре периода национализации. В ходе национализации многие общественные и жилые здания стали использоваться не по своему непосредственному назначению. Информация о старой функции стиралась

[190]Белогорцев И.Д. Архитектурный очерк Смоленска. Смоленск: Смолгиз, 1949. С. 30.

разными способами. В простейшем случае просто убирали старую символику или заменяли ее новой. Часто перекрашивали здание.

В целом, формы архитектурной мимикрии характеризуются не только разной продуктивностью и коннотативными векторами, но и различными стратегиями взаимодействия прототипа и имитатора (рис. 60). В случае камуфляжной мимикрии прототипом

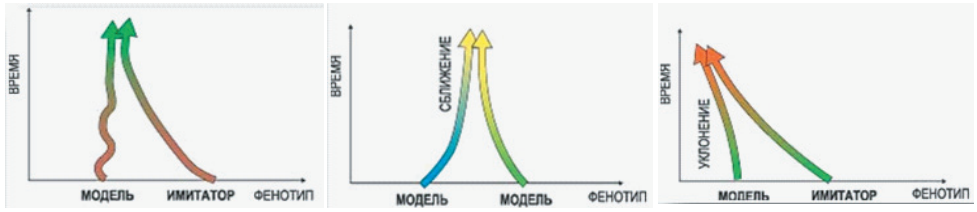


Рис. 60. Стратегии взаимодействия прототипа и имитатора в разных формах архитектурной мимикрии

служат природные объекты (небо, вода, деревья, земля), в случае вернакулярной – продукты культуры, которые никак не реагируют на имитатора. При функциональном типе мимикрии прототип и имитатор в действительности каждый является моделью для другого, сближаясь в ходе эволюции. Стилистическая мимикрия представляет собой типично паразитический случай: неприспособленный организм подражает социально адаптированной модели, которая из-за этого частично теряет некоторую степень своей защиты (в природе это происходит потому, что хищники, съев вначале имитатора, затем атакуют модель). В процессе социокультурной эволюции модель, как правило, уклоняется от имитатора, который ее догоняет.

ПРИМЕНЕНИЕ ЦВЕТОВЫХ ПАЛИТР В ПЛАНИРОВАНИИ РАЗВИТИЯ ГОРОДСКОЙ КОЛОРИСТИКИ

В качестве удобного инструмента архитектурной мимикрии в цветовом проектировании городского пространства активно используются палитры исторических цветов архитектуры и цветовые планы городов.

Одним из первых примеров разработки исторической палитры города стал итальянский Турин *(рис. 61)*[191]. Составленная палитра включала 107 цветов: 72 из них предназначались для окраски оштукатуренных фасадов, 22 – для деревянных и 13 – для металлических поверхностей. В палитре зафиксированы не только исторические цвета, но и оттенки окружающей природы: неба, деревьев, декоративных растений региона *(рис. 62)*.

Туринская группа разработала также цветовые проекты городов Джулианова в Абруцци, Карманьола, Кавальер-Маджоре и Ванчетт[192]. Удачная и удобная для анализа схема совмещения природных и архитектурных цветов города предложена основанным в Москве в 2001 году Центром колористики города[193].

Как и в Турине, в основу московской палитры легли исследование архитектурных стилей и эпох, а также анализ исторических материалов *(рис. 63)*. Колористика города представлена в виде схемы, включающей ряд концентрических окружностей, расположенных одна в другой и вписанных в квадрат. Четыре угла

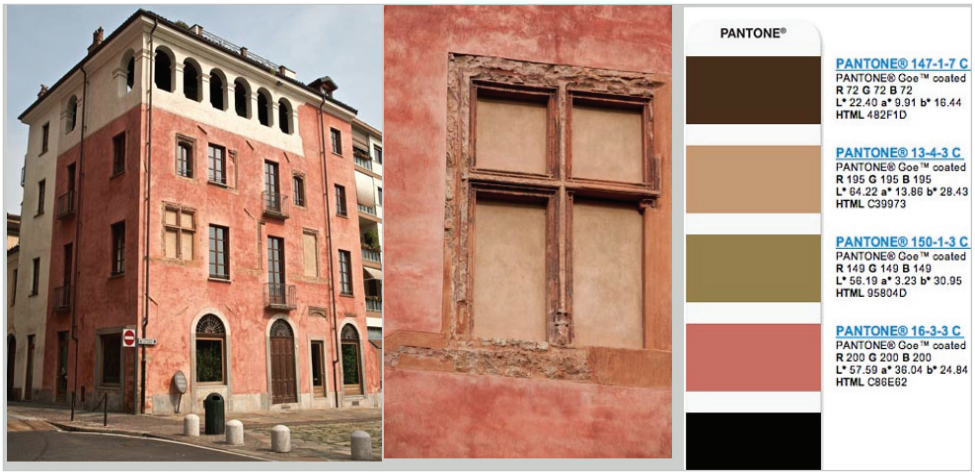


Рис 61. Цвета Турина (Италия)[1]

[1] I Colori delle città: Torino [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.cultorweb.com/Colors/ColorsTO.html

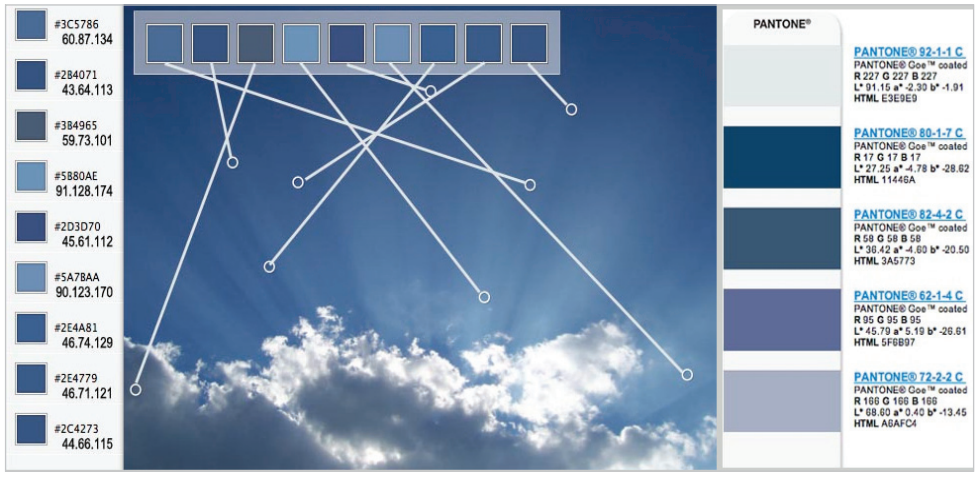
[191] Brino G., Rosso F. Der Plan zur farbigen Gestaltung von Turin // Bauen und Wohnen, No. 11, S. 27-33.

[192] Ефимов А.В. Колористика города. С. 196.

[193] Schindler V.M., Farbpolitik in Moskau // Applica. 2005. No. 7. S. 4–12.

квадрата соответствуют четырем временам года. Сезоны в континентальном климате Москвы существенно влияют на восприятие колористики города. Особенно изменчиво небо, поэтому цвета неба в разные времена года выступают своего рода фоном для

Рис. 62. Фиксация цветов окружающей природы



цветовых колец – цветовыми образцами, соответствующими по тону цветам московского неба заполнен основной квадрат схемы. Внешний круг соответствует высокой зелени, следующий фиксирует цвета застройки (первые этажи выделены отдельно), далее

идут круги с цветами рекламы и вывесок, колористикой малых форм, детских площадок, транспорта, киосков. Внутренние круги обозначают подвижную колористику – цветочные клумбы, газоны, зелень на крышах и праздничное оформление.

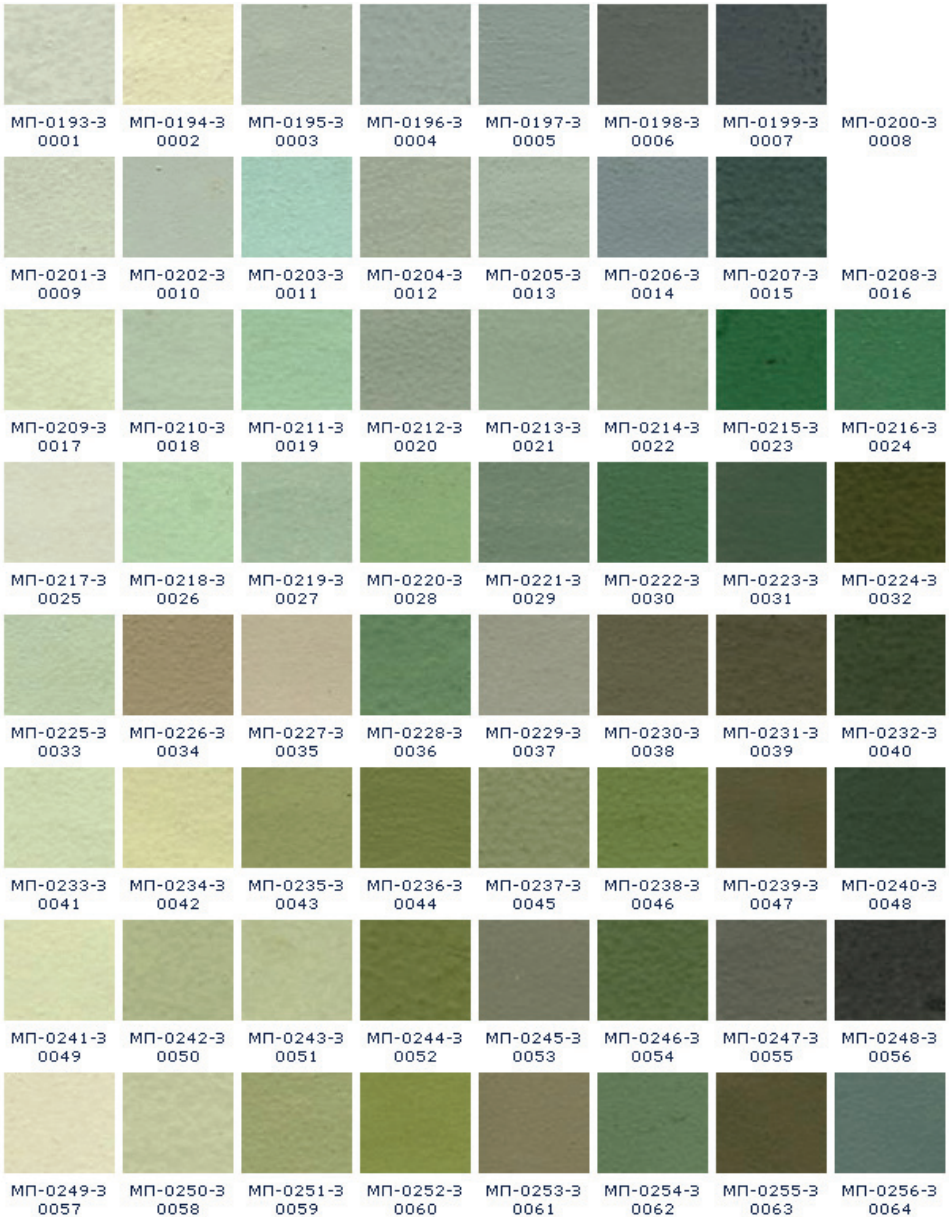


Рис. 63. Цветовая палитра Москвы. Зеленая цветовая область

Турин послужил моделью для разработки цветового плана Барселоны (Испания) в 1980-х годах[194]. Основными источниками исследования городской колористики здесь стали строительные нормы и правила, техническая документация, архитектурные архивные материалы. Важную роль в изучении исторических цветов города сыграла датированная 1829 годом цветовая карта части

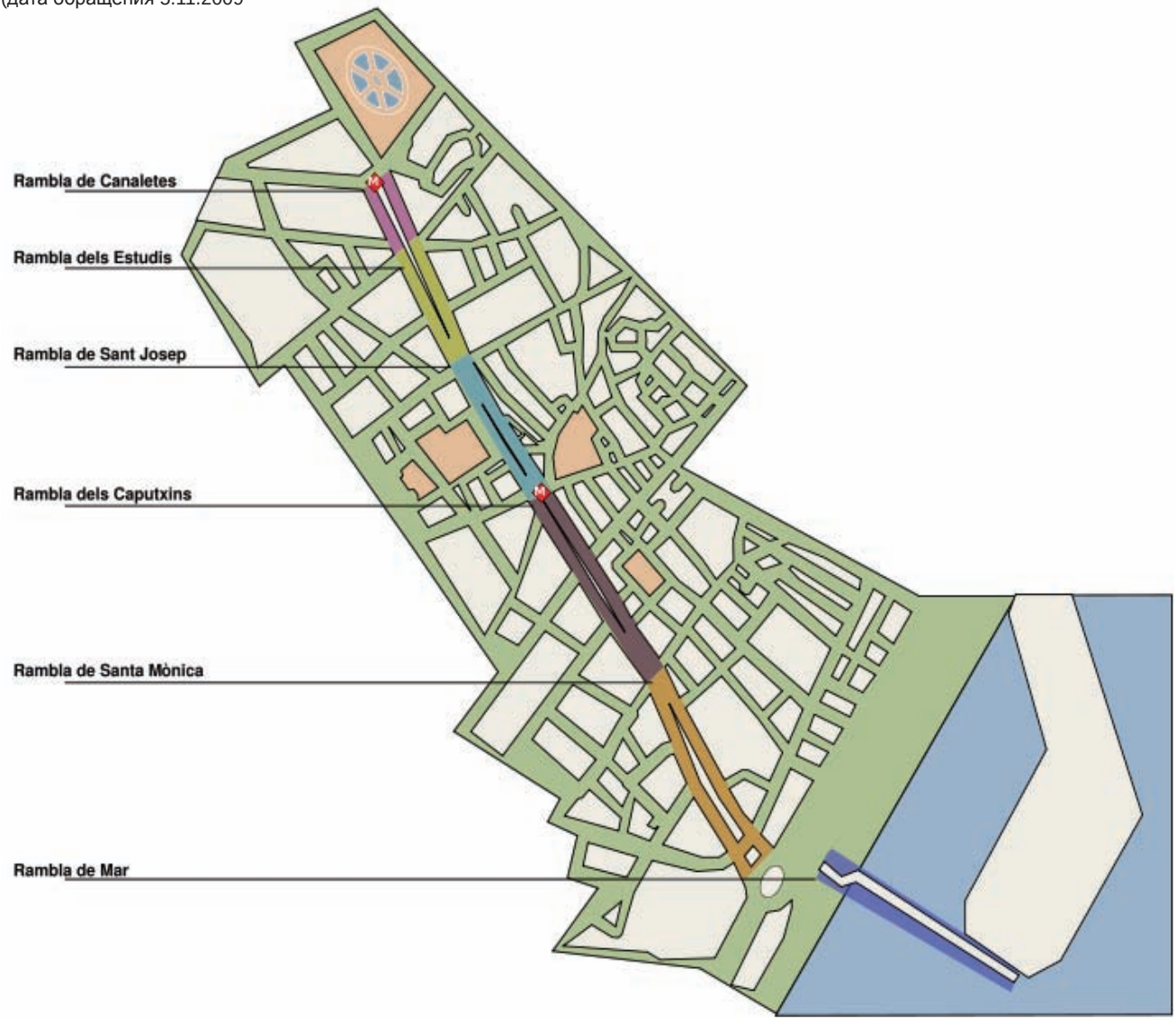


Рис. 64. План Рамблы (Барселона)[1]

[1]Цветовая карта Рамблы [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.sikkens.at/de/FarbeUndGestaltung/Projekte/ (дата обращения 5.11.2009

[194]Taverne, E. Op. cit. S. 92–107.

Рамблы, главной улицы каталонской столицы, фактически состоящей из ряда отдельных бульваров, переходящих друг в друга (Рамбла Каналетес, Рамбла Учения, Рамбла Цветов, Рамбла Капуцинов, Рамбла Св. Моники, Морская Рамбла) *(рис. 64)*. Карта предписывала красить внешние стены в светло-розовый, зеленовато-желтый, серый, охристый и соломенно-желтый – мягкие, натуральные оттенки, которые, вероятно, основывались на колористике горных пород, использовавшихся в строительстве этого времени. Этот документ лег в основу палитры исторических цветов архитектуры города, составленной Й.Э. Хернандесом-Кросом[195] из 26 цветов для оштукатуренных фасадов и 7 оттенков для оформления элементов и, по сути, ставшей пилотным проектом для дальнейшей разработки колористики всего города, от центра до окраин, включая не только здания, но и другие элементы городского пространства, такие как, например, общественный транспорт.

Рис. 65. Постер с изображениями и характерной колористикой фасадов Стокгольма

Особую форму регламентация традиционных цветов исторической архитектуры приобрела в Швеции и Швейцарии.

[195]Hernàndez-Cros J.E. The restoration project and colour study for the façades of Barcelona's "La Rambla // Colour of the city / Taverne E.,Wagenaar C. Laren: V + K Publishing, 1992. P. 96–107.

В 1960–1980-х годах начался ремонт оштукатуренных фасадов Стокгольма (Швеция), и многие дома были перекрашены в неожиданные пестрые и яркие цвета. Такая ситуация потребовала особых документов, регулирующих городскую колористику. До этого, чтобы изменить цвет фасада, в Стокгольме требовалось разрешение Градостроительного управления. В связи с большим количеством запросов на согласование цвета фасада возникла идея создать своеобразный справочник для подбора подходящих цветов для зданий разных эпох. В 1980 году Градостроительное управление Стокгольма опубликовало постер *(рис. 65)*[196] с изображениями и характерной колористикой фасадов пяти десятилетий, с 1880 по 1920 год (именно в это время было построено большинство зданий центральной части города, за исключением Старого города). Задачей документа стала помощь владельцам домов, архитекторам и градостроительному управлению в согласовании цвета архитектурных фасадов.

Комплексная методология, использованная при изучении цветового пространства Цюриха (Швейцария), включала комбинацию шести различных методов – контент-анализ, детальное изучение цветовых композиций отдельных зданий и составление их цветовых портретов, составление коллекции образцов цветных материалов, разработку веера исторических цветов архитектуры города 1900–2010-х годов, документальную видеофиксацию цветового пространства[197], уличный опрос.

В выборку контент-анализа зданий города, проведенного в 2007–2008 годах, была включена почти 41 тысяча архитектурных объектов. Бланк анализа помог зафиксировать основной и дополнительный цвет фасада, цвет декора, материал отделки, цвет солнцезащитных конструкций (жалюзи, ставней и т.п.), размер, функциональное назначение каждой постройки (жилое, административное, промышленное здание, магазин, гостиница или ресторан).

Одной из задач этого этапа стала разработка такого инструментария исследования, который позволял провести статистический анализ полученной информации, при этом достаточно полно, без сокращений сохранив собранную цветовую палитру, включавшую более 800 различных цветовых оттенков. Для систематизации образцов цвета было решено разработать цветовой веер Цюриха *(рис. 66)*, который, с одной стороны, содержал бы ограниченный набор основных цветов, однако, с другой стороны, давал возможность описать каждый из найденных в городе цветовых оттенков, сохраняя его характерные особенности – цветовой тон, светлоту, яркость. Веер включил 115 цветов,

[196]Kvalitetsprogram för gestaltning del av LUGNETOMRÅDET (kvarteren Böljan & Svallvågen) Hammarby Sjöstad. Dp 2003-02068-54. P. 33-35.

[197]Видеоматериалы исследования размещены на сайте. Videos von Zwischenraeumen, mobilen und dynamischen Farbelementen [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.farbraumstadt.ch/video.html (дата обращения 25.11. 2011).

сгруппированных в двенадцать семей: желтые (8 цветов), оранжевые (3 цвета), красные (6 цветов), розовые / лиловые (8 цветов), голубые (13 цветов), зеленые (15 цветов), зелено-коричневые (Erde gruen) (9 цветов), охра (6 цветов), бежевые (11 цветов), коричневые (11 цветов), серые (16 цветов) и белые (9 цветов). Кроме того, цвета были дополнительно классифицированы по таким качествам, как, например, светлота, яркость. В результате получилась таблица из 12 строк (по количеству цветовых семей) и 8 столбцов (по числу выделенных цветовых качеств)[198].

Рис. 66. Веер характерных исторических цветов архитектуры Цюриха 1900–2010-х годов

Собранные данные были занесены в географическую информационную систему (ГИС), которая использовалась в дальнейшем для составления цветовых профилей отдельных районов города и в проектировании цветового пространства города. С помощью

[198]Rehsteiner J., Sibillano L., Wettstein S. Op. cit. S. 56.

ГИС были выделены специфические цветовые зоны и определены цветовые особенности отдельных кварталов (количество оттенков в палитре квартала, соотношение в ней хроматических и ахроматических цветов, характеристика основных фасадных материалов).

Вторым шагом исследования стало составление цветовых портретов отдельных, наиболее значимых для колористики города архитектурных объектов. «Взгляд сверху» на город в целом сменился на этом этапе изучением построек под увеличительным стеклом, в задачи которого входило определение «не только цветового звучания, но и цветовой композиции здания»[199]. Для каждой постройки или комплекса были составлены цветовые карты, содержащие цветовые полосы, пропорциональные по площади

Рис. 67. Цюрих. Августинергассе

[199]Rehsteiner J., Sibillano L., Wettstein S. Op. cit. S. 61.

размерам реальных цветовых элементов зданий *(рис. 67, 68)*. В рамках исследования были созданы портреты 126 интересных с точки зрения колористики построек. Выделенные, наиболее значимые в цветовом образе города здания, которые подверглись портретированию, затем были объединены в тематические группы

Рис. 67. Цюрих. Августинергассе

(темные постройки, яркие постройки, здания с исторической колористикой и др.).

Более развитая система цветового проектирования предполагает наличие цветового плана всего города или определенных его зон.

Один из первых европейских цветовых проектов городского пространства был разработан в середине 1970-х годов группой под руководством А. Немчича для нескольких районов Будапешта

(Венгрия)[200]. Изучая воздействие цвета на человека, принципы цветовой гармонии и цветовые предпочтения, ученый создал специально для использования в процессе цветового проектирования собственную цветовую систему «Колороид» (Coloroid), которая с августа 2000 года зарегистрирована в качестве Венгерского Стандарта MSZ 7300.

А.В. Ефимов предложил методику проектирования колористики российских городов, включающую пять основных стадий (районная планировка, генеральный план, проект детальной планировки, проект застройки, рабочее проектирование). Его стратегия разработки городской колористики и методики ее проектирования стала результатом научно-исследовательской и проектно-экспериментальной деятельности группы по колористике Центрального научно-исследовательского института теории и истории архитектуры в 1976–1988 годах, а затем лаборатории архитектурной колористики Всесоюзного научно-исследовательского института теории архитектуры и градостроительства (ВНИИТАГ)[201].

Первая стадия (районная планировка) включает анализ климатических условий, цветовой палитры, структуры и динамики полихромии природного окружения, исследование местной цветовой культуры, изучение цветовых предпочтений жителей региона.

Целью второй стадии (генеральный план) является разработка концепции колористики и определение макроструктуры цветового пространства города. «Типы структур колористики города могут основываться на пространственной типологии городской среды, – считает А.В. Ефимов, – магистральная структура (улицы, пути), узловая (узлы), доминантная (ориентиры), зонная (районы), панорамная (границы)»[202]. Таким образом, исследователь использует в своей работе предложенную К. Линчем дифференциацию пространственной организации города на отдельные элементы. Как известно, К. Линч выделяет пять ключевых элементов градостроительной формы: путь, район, граница, узел и ориентир), различая точки (узлы, ориентиры), панорамы или фронты (границы), зоны (районы), основные перспективы (пути)[203]. Ученый считает, что на тип макроструктуры влияют строение формы города (в зависимости от нее макроструктура колористики может быть компактной или расчлененной, моно- или полицентрической) и топонимика различных зон. Разрабатываемая на этой стадии палитра колористики города включает три основных области: доминирующую, вспомогательную и акцентную.

На третьей стадии (проект детальной планировки) происходит разработ-

[200]Taverne E. Op. cit. S. 56–67.

[201]Ефимов А.В. Колористика города. С. 243.

[202]Там же. С. 240.

[203]Линч К. Образ города. М.: Стройиздат, 1982. 328 с.

ка на основе общей концепции колористики центральной части города, отдельных районов, микрорайонов, магистралей. «Последовательность разработки отдельных цветовых композиций определяется архитектурно-градостроительной иерархией элементов: от общего к частному. При этом целесообразно выделение в визуальном поле объекта и фона. Колористика крупных фрагментов города (района, комплекса) рассматривается как фон для колористики более мелких фрагментов (групп зданий и отдельных объектов)»[204].

На этой стадии происходит формирование мезоструктуры цветового пространства города. В зависимости от типа пространства (различают репрезентативное, общегородское, интимное внутриквартальное пространство и др.) выбирается определенная

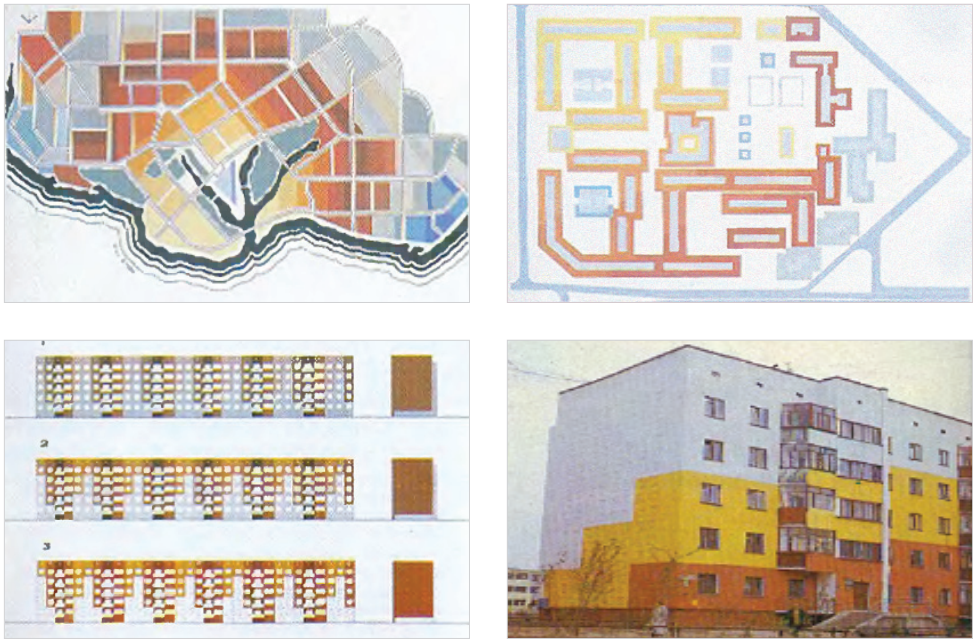


Рис. 69. Проектирование колористики Сургута (колористы А. Ефимов, В. Елизаров, 1985): цветовая концепция города, схема цветового решения макрорайона, цветовое решение фрагмента застройки микрорайона, цветовое решение отдельного здания[1]

[1]Ефимов А.В. Колористика города. С. 236–238.

полихромия фрагмента (однородная или неоднородная, контрастная или нюансная).

Четвертая стадия (проект застройки) предполагает разработку колористики локального участка (микрорайона, комплекса) и

[204]Ефимов А.В. Колористика города. С. 241.

формирование микроструктуры цветового пространства города, под которой А.В. Ефимов понимает графы (цветовые пятна на фасадах зданий). Проектирование колористики отдельных фрагментов проводится на линейных изображениях, выполненных с реальных видовых точек, и серий цветовых эскизов.

Пятая стадия (рабочее проектирование) – это детальное цветовое решение отдельных объектов и их деталей.

Описанная методология использовалась при реконструкции цветовой среды Старого Арбата, Северной части Замоскворечья (Москва), проектировании колористики Ярославля, Иркутска, Сургута *(рис. 69)*, Воронежа, Караганды, Усть-Каменогорска, Якутска *(рис. 70)*, Элисты, Ялты *(рис. 71)* и др.

Большинство городов Западной Европы, как правило, имеют

Рис. 70. Проект колористики центра Якутска и цветовое решение площади Дружбы (колорист В. Захаров) [1]

по меньшей мере план исторического ядра города[205], основанный на исторических планах и комплексных исследованиях городской колористики *(рис. 72, 73, 74)*.

[1]Ефимов А.В. Колористика города. С. 239.

[205]См., например: Pezzola R. [Hg.]. Il piano del colore, coloriture nel centro storico di Morbegno. Florenz: Alinea, 1999; Bianchetti F. La facciata nell'edilizia storica: il piano del colore di Verbania, materiali e superfici per il recupero della citta storica. Milano, 1993; Maiorino E. Cava dei Tirreni. Il piano del colore. Electa Napoli, 1996.

Рис. 71. Цветовая концепция Ялты[1]

[1]Ефимов А.В. Колористика города. С. 244.

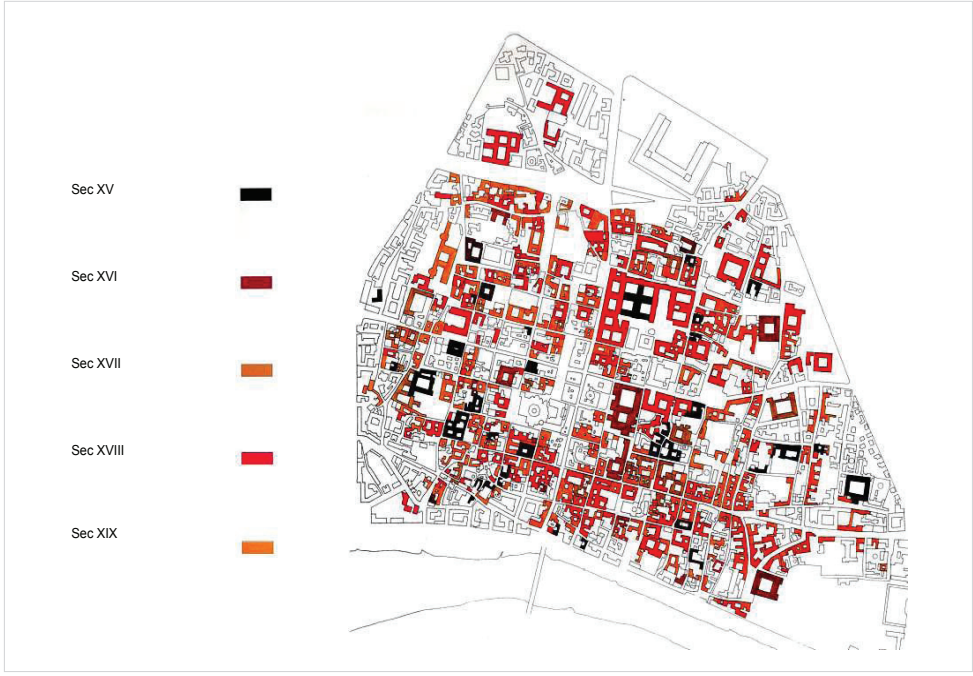


Рис 72. Исторический анализ колористики города Павия (Италия). Датировка зданий[1]

[1]Calculli S., Longo A. Il Piano del Colore per Pavia. Comune di Pavia Ufficio. Ambiente e Territorio [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.comune.pv.it/site/home/il-comune/piani--progetti-e-relazioni/piano-del-colore/relazione-.html (дата обращения 10.03.2011). P. 10.

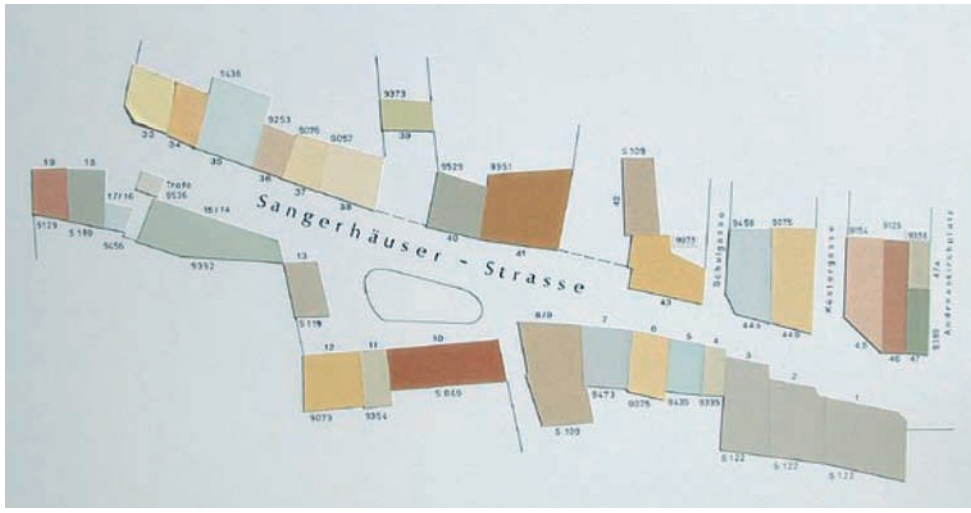


Рис 73. Проектирование цветового плана города Павия (Италия). Зонирование [1] (слева)

[1]Calculli S., Longo A. Il Piano del Colore per Pavia. P. 40.

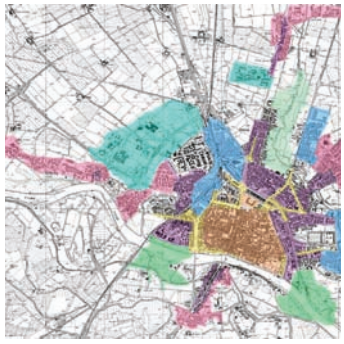


Рис 74. Цветовой план города Айслебен (Германия), закрепляющий цвет фасадов и архитектурных деталей (крыш, оконных рам и т.п.) 1030 зданий и 280 памятников на площади в 51 гектар (вверху)

В целом, недостатком методики проектирования цветового пространства, основанной на использовании ограниченной палитры региональных цветов, Ж. Филласье не без оснований называет неправильное понимание соотношения естественного и искусственного. По его мнению, попытки ограничить цветовую палитру новых построек рядом определенных цветов противоречит идее эволюции цветовой среды[206].

Вместе с тем несомненным достоинством применения цветовых палитр в планировании развития городской колористики является создание общей архитектурно-природной цветовой идентичности, а новые технологии делают возможной цветовую динамику, расширяя городскую палитру за счет радужных, пере-

[206]Fillacier J. De theorie a l'experience // Revue des ingenieurs des TPE. 1977. No. 4. Цит. по: Ефимов А.В. Колористика города. М.: Стройиздат, 1990. С. 100–101.

ливающихся и термо-хромовых покрытий, которые способны изменять свой цвет в зависимости от времени, освещения, точки зрения, тем самым меняя традиции архитектурной колористики.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ЦВЕТОВОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ОБЩЕСТВАХ ВТОРОГО МОДЕРНА

Во Втором модерне намечается заметное изменение характера цветового планирования городского пространства, вызванное интенсивным территориальным ростом городов, уплотнением их существующей застройки, применением в проектировании вновь возводимых зданий многообразных композиционных принципов и приёмов, а главное, богатой цветовой палитры. Происходит переход к революционному проектированию, которое реализуется в радикальных цветовых концепциях и внимании к частному.

Архитектура рассматривается теперь как язык, который используется для передачи преднамеренных значений. С помощью излюбленного приема поп-арта, когда знакомые всем архитектурные элементы определенного стиля используются в новой, нетрадиционной для этого стиля форме, привычное здесь помещается в невозможную ситуацию. В результате рождается многозначный образ, усложненный полуизобразительными ассоциациями и иногда превращающий в символ все здание в целом. Архитектуру начинает определять «не какой-то особый тип образа (хоть и есть образы, которые используются ею особенно часто и поэтому кажутся предметом особого предпочтения), но само господство образности, стремление подчинить форму образности, а не наоборот…», – пишет П. Голдбергер[207].

В результате трансформации представлений о цветовом проектировании городского пространства в последние годы значительно изменилась ценность отдельных объектов в городе как целом. «Такие темы, как распределение (расстановка), строительство в контексте или различие между постройками особого значения и основной массой безликой обычной архитектуры, отошли на задний план, – считает Ю. Рештайнер. – На первом плане стоит сейчас индивидуальное выделение отдельных объектов, пусть даже маленьких и незначительных»[208]. Такое внимание к объекту превращает город в «коллаж», о котором в своей известной работе К. Роу и Ф. Кеттер пишут как о «нагромождении совершенно несовместимых объектов»[209].

Распространенным и неприменявшимся до этого приемом революционного проектирования цветового пространства города во Втором модерне становятся искусственно созданные цветовые палитры городов. Процесс их формирования наиболее характерен для новых городов, в которых нет исторических цветов. В таких городах возникает особое чувство, которое К.Й.

[207]Goldberger P. Post-modernism: an introduction // Architectural Design. 1977. № 4. P. 260.

[208]Rehsteiner J. Gedanken zu Städtebau und Farbe in Zürich // Rehsteiner J., Sibillano L., Wettstein S. [Hg.]. Farbraum Stadt. Box ZRH. Eine Untersuchung und ein Arbeitswerkzeug zur Farbe in der Stadt mit einem Buch, 96 Farbporträts und einem Übersichtsplan. Zürich: Kontrast, 2010. S. 39.

[209]Rowe C., Koetter F. Collage City: Die Krise des Objekts. Der unerfreuliche Zustand der Textur. Basel, Boston, Stuttgart, 1984. P. 82.

Синнес и Р.С. Акре обозначили термином «placelessness»[210] (от англ. «отсутствие связи с местом»), – чувство, характеризующееся тем, что человек по внешним признакам не может понять, где он находится.

Одним из ярких и наиболее известных примеров создания искусственной цветовой палитры города стала разработанная в 1976 году Ф. Риети цветовая концепция нового города Марн-ля-Вале (Франция), в которой доминируют разнообразные оттенки синего в диапазоне от сине-зеленого до сине-фиолетового (архитектор выбрал синий цвет как наиболее удаленный от цветов природных строительных материалов). «Городской центр, – пишет А.В. Ефимов, характеризуя этот проект, – Риети представляет кристаллом лазурита или турмалина, грани которого переливаются всеми цветами, но который тем не менее остается синим. При этом нить охристо-оранжевого цвета (в качестве вызова или каприза) не нарушила, а, напротив, подчеркнула бы гегемонию синего»[211].

Проблема «отсутствия связи с местом», восстановить которую во Втором модерне помогает колористика, характерна для большинства северных городов. Их архитектура представляет собой стандартизованные, построенные по определенным формулам, повторяющиеся постройки, скованные в применении цвета. Цветовая монотонность природного окружения (для северных районов характерен длительный снежный покров, небольшое количество солнечных дней и мягкое рассеянное освещение) провоцирует в современном цветовом проектировании использование контраста и многоцветия.

Один из наиболее известных примеров разработки специальной палитры цветов является арктический город Лонгиербиен, расположенный на архипелаге Шпицберген, на самом севере Норвегии. Его палитра была искусственно создана в течение одного десятилетия *(рис. 75)*. Проект, который начался в 1981 году, подробно описывает в своей книге «Longyearbyen in colour – status and challenges» его автор, профессор Г. Смедал. Задачей было создать цветовую схему для окраски фасадов зданий. Выбираемые цвета адаптировались к окружающей среде для того, чтобы здания в городе вписывались в довольно специфический ландшафт. Новый цвет должен был примирить «все время меняющееся освещение, экстремальный климат, колористику окружающего пейзажа и учесть влияние архитектурного контекста на жизнь и самочувствие жителей»[212].

Активная разработка искусственных палитр для новых городов ведется также в США, Канаде, России. М. Клер[213] справедливо замечает, что искус-

[210]Synnes K.J., Akre R.C. Anchorage, Alaska: Exploring Color in an Urban Frontier // Anchorage 2004 IAMNC Conference [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.wintercities.com/Resources/articles/Anchorage,%20Alaska%20Exploring%20Color%20in%20an%20Urban%20Frontier.pd(дата обращения 10.05.2011).

[211]Ефимов А.В. Колористика города. С. 176.

[212]Smedal G. Longyearbyen in Color: Status and Challenges. Bergen: Eide Forlag, 2001. P. 11.

[213]Cler M. Against colour globalisation. Colour trends and colour collections: Their use as a vocabulary and effect upon culture // AIC Proceeding. 2004. P. 209.

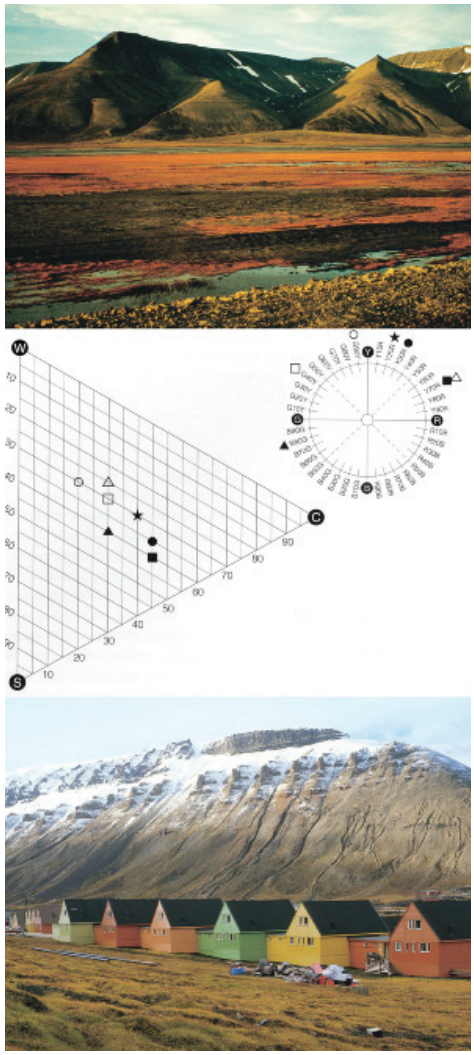


Рис. 75. Разработка искусственной палитры цветов города Лонгиербиен (Норвегия)

ственные цветовые палитры в современном мире из простого коммерческого инструмента превращаются в один из главных репрезентаторов цветовой культуры. Их можно рассматривать как цветовой словарь, содержащий и систематизирующий конкретные значения и ассоциации.

В целом, трансформация представлений о цветовом проектировании городского пространства во Втором модерне приводит к «цветовой глобализации»[214], которая выражается в радикальных цветовых концепциях, внимании к частному и разработке искусственных цветовых палитр городов. В результате кардинально меняются цветовые картины городов, делая чрезвычайно актуальной проблему разработки теоретической и методологической базы анализа современной городской культуры.

[214]Cler M. Op. cit. P. 208.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как известно, П. Бурдье описывал «социальное поле» как «многомерное пространство позиций, в котором любая существующая позиция может быть определена, исходя из многомерной системы координат, значения которых коррелируют с соответствующими различными переменными»[215], как «автономный универсум, пространство игры, в котором играют по своим особым правилам, и люди, включенные в эту игру, имеют, соответственно, специфические интересы, определенные не самими доверителями, а логикой игры» [216].

Когда «цветопространственное поле» города становится предметом социокультурного анализа, цвет начинает там рассматриваться в двух структурных ракурсах – пространстве физическом и пространстве социальном. Такая дихотомия, задающая определенную перспективу структурно-генетического исследования, зафиксирована П. Бурдье. По его мысли, «социология должна действовать исходя из того, что человеческие существа являются в одно и то же время биологическими индивидами и социальными агентами, конституированными как таковые в отношении и через отношение с социальным пространством, точнее с полями» [217].

Для обозначения цветовых характеристик физического пространства в немецкоязычной литературе в последнее десятилетие активно применяется не используемый пока в русскоязычных научных текстах термин «цветовая родина» – Farbheimat. Раскрывая сущность феномена «цветовой родины», К. Хэберле[218] пишет о существовании особых «цветовых регионов», понимая под ними пространственно ограниченные области, в которых индивиды имеют сходные коллективные цветовые установки и цветовые предпочтения. По мнению ученого, на территориальные границы этих областей почти не влияют политические и социокультурные факторы, но определяющими, вместе с тем, являются природные условия.

Применяя количественные методы, К. Хэберле доказывает, что изменчивость природной колористики (погодных условий, вегетации, геологии) провоцирует разнообразие цветовой палитры жителей региона[219]. Цветовые палитры южных регионов отличаются меньшим набором цветов спектра, которые при этом являются контрастными друг другу. В северных регионах цветовые палитры содержат большее число спектральных цветов, которые, однако, при

[215]Бурдье П. Социология социального пространства: пер. с франц. / отв. ред. перевода Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005. С. 16.

[216]Там же. С. 172.

[217]Там же. С. 49.

[218]Häberle Ch.J. Farben in Europa. Wuppertal: Bergische Universität Gesamthochschule Wuppertal, Fachbereich Design -, Kunst- und Musikpädagogik – Druck, 1999. S. 195–196.

[219]Ibid. S. 251–252.

этом менее контрастны[220]. Объясняется это тем, что северные и южные регионы имеют различное географическое положение и, вследствие этого, различные световые условия. Чем интенсивнее солнечное освещение в регионе, тем более распространяются контрастные цветовые комбинации, в цветовых палитрах сокращается количество оттенков и спектральных цветов. При движении с севера на юг большее распространение получает белый как в качестве основного цвета, так и в составе других цветов. Напротив, к северу возрастает количество темных оттенков. Использование спектральных цветов на больших поверхностях менее характерно для юга. В то же время близость водоемов (моря, озера, реки) вызывает доминирование цветов сине-голубой части спектра.

Сформировавшиеся под влиянием физико-географических факторов цветовой родины цветовые доминанты постепенно закрепляются во всех сферах жизни, но наиболее ярко проявляются в оформлении предметов повседневного быта, используемых в течение исторически длительного времени. Цветовая родина фундирует цветовосприятие, цветоощущение, цветовое мышление, цветовые установки. Она представляет собой своего рода цветовой код человека как часть его идентичности, его мышления и деятельности. Ввиду своей природной обусловленности параметры цветовой родины стабильны и имеют очень слабую динамику.

Цветовые характеристики социального пространства, наоборот, динамичны. В своем развитии они напоминают волны и могут быть рассмотрены как социальные куматоиды (от греческого κυμα – волна). Под социальным куматоидом, вслед за М.А. Розовым[221], будем понимать объект, представляющий собой реализацию некоторой социальной программы поведения на постоянно сменяющем друг друга материале и подобно одиночной волне на поверхности водоема заставляющей колебаться все новые и новые частицы воды. Эта особенность волны – относительная независимость от материала, на котором она живет, – позволяет выделить в обществе широкий класс волноподобных явлений, объединенных данной особенностью. К числу куматоидов относится и цветовое пространство города. Цветопространственное поле постоянно обновляет себя по материалу: перестраиваются и меняют цвет здания, происходит интенсивный территориальный рост городов, уплотняется существующая застройка. При этом в проектировании вновь возводимых зданий используются новые композиционные принципы и приёмы, а главное –новая цветовая палитра. Но в этом непрерывном обновлении можно выделить все

[220]Häberle Ch.J. Ibid. S. 238.

[221]Розов М.А. Теория социальных эстафет и проблемы эпистемологии. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2006. 438 с.

же инварианты, позволяющие сохранить особое цветовое звучание каждого города, которое складывается в ходе взаимодействия природного окружения, цветовой культуры и технологии.

Наблюдение цветопространственного поля города в его взаимодействии с двумя типами пространств – физическим и социальным – позволяет сделать предположение о его социальной дифференциации. Здесь имеется в виду аналогия с известным тезисом И.А. Бодуэна де Куртенэ о «горизонтальном» (территориальном) и «вертикальном» (собственно социальном) членении языка[222]. Под горизонтальным членением понимается выделение своего рода диалектов цветового языка по территориальному принципу, под вертикальным членением – его специфические особенности у представителей отдельных социальных групп или субкультур. Разные актеры, действующие в городском пространстве, по-разному воспринимают его, так как занимают в нем разные позиции и имеют разный габитус, понимаемый как «система схем восприятия и оценивания, как когнитивные и развивающие структуры, которые агенты получают в ходе их продолжительного опыта в какой-то позиции в социальном мире»[223].

Дихотомия физического и социального пространства, задающая перспективу социокультурного исследования и позволяющая сделать предположение о существовании горизонтального и вертикального членения цветопространственого поля города, может быть положена в основу выделения двух основных принципов цветового проектирования. В основе стратегий первого типа, ориентированных на сохранение характеристик цветовой родины, особенностей географии цвета и его геологии, лежит анализ и закрепление территориальной дифференциации регионов. В цветовых проектах второго типа объектом управления становятся социальные параметры, а усилия направлены на перераспределение вертикальных полей городского пространства. Первые стратегии социально нейтральны. Вторые, более агрессивные, используют цвет городского пространства в качестве одного из ресурсов джентрификации и важного политического символа. Практически игнорируя параметры физического пространства, такие стратегии приводят к цветовому сходству разных регионов и своего рода цветовой глобализации, которая выражается в радикальных цветовых концепциях и усложнении характера отношений между структурой общества и структурой цветопространственного поля города.

[222]Бодуэн де Куртенэ И.А. Избранные труды по общему языкознанию. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. Т. II. 391 с.

[223]Бурдье П. Указ. соч. С. 75.

ЛИТЕРАТУРА

1. Администрация города Тирана (Албания) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.tirana.gov.al/?cid=2,10 (дата обращения 11.03.2011).
2. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. М.: Университетская книга, 1999. 445 с.
3. Аниса Ф. Реконструкция утопии / предисл. Ф. Майора; пер. с фр. Е. Гречаной, И. Стаф. М.: Наследие, 1999. 204 с.
4. Ахиезер А.С. Россия как большое общество // Вопросы философии. 1993. № 1. С. 3–19.
5. Барт Р. Camera lucida: комментарий к фотографии / пер., послесл. и коммент. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. 223 с.
6. Белогорцев И.Д. Архитектурный очерк Смоленска. Смоленск: Смолгиз, 1949. 98 с.
7. Бодуэн де Куртенэ И.А. Избранные труды по общему языкознанию. Т. II. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. 391 с.
8. Бойцова О. Ю. Структура фотографического сообщения (на примере любительской фотографии) // Русская антропологическая школа. Труды. М.: РГГУ. 2005. Вып. 3. С. 409–415.
9. Бугаева Н.И. Ведута как изображение архитектурной графики XV-XVI веков // Архитектон: известия вузов. 2006. № 4 (16) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://archvuz.ru/numbers/2006_4/ia4 (дата обращения: 24.11.2011).
10. Бурдье П. Социология социального пространства: пер. с франц. / отв. ред. перевода Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005. 288 с.
11. Вессели И.Э. О распознавании и собирании гравюр. Пособие для любителей / пер. С. Шайкевич. М.:

Центрополиграф, 2003. 368 с.
12. Власов В. Г., Лукина Н. Ю. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. Терминологический словарь. СПб.: Азбука-классика, 2005. 320 с.
13. Воронин Н.Н., Раппопорт П.А. Зодчество Смоленска XII–XIII вв. Л.: Наука, 1979. 414 с.
14. Готье Т. Путешествие в Россию / пер. с фр. и коммент. Н.В. Шапошниковой; предисл. А.Д. Михайлова. М.: Мысль, 1988. 398 с.
15. Грибер Ю., Йошизава Й. Доминанты цветовых выборов в городском пространстве (опыт экспериментального исследования) // Известия Смоленского государственного университета. 2011. № 1 (13). С. 270-283.
16. Грибер Ю.А., Йошизава Й. Компаративный анализ цветовых предпочтений в городских пространствах России и Японии // Известия Смоленского государственного университета. 2011. № 2 (14). С. 362–372.
17. Грибер Ю.А. Анализ письменных и иконографических документов как метод изучения колористики в социологии архитектуры // Вестник Челябинского государственного университета. Философия. Социология. Культурология. 2010. Вып. 16. С. 145–148.
18. Грибер Ю.А. Многоцветная открытка как источник изучения колористики города начала XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 6. Ч. 3. С. 68–72.
19. Грибер Ю.А. Общественно-политическое содержание цветовых проектов Бруно Таута // Гуманитарный вектор. 2011. № 2 (26). С. 76–81.
20. Грибер Ю.А. Цветовые аспекты проектирования

джентрификации в европейских городах // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. № 9 (63). С. 36–39.
21. Грибер Ю.А. Эпистема цвета в смоленской архитектуре и живописи: монография. Смоленск: Маджента, 2008. 296 с.
22. Грибер Ю.А. Явление социальной мимикрии в архитектуре // Обсерватория культуры. 2009. № 4. С. 106–109.
23. Гутнов А., Глазычев В. Мир архитектуры. Лицо города [Электронный ресурс]. URL: http://www.glazychev.ru/books/mir_architectury/glava_6/glava_06-06.htm (дата обращения: 07.07.2011).
24. Гуц А.К., Фролова Ю.В. Математические методы в социологии. М: Изд-во ЛКИ, 2007. 217 с.
25. Даниловский А.А. План осады и обороны города Смоленска в 1632–1634 гг. с объяснительным текстом. СПб., 1904. 113 с.
26. Делитц Х. Архитектура в социальном измерении // Социологические исследования. 2008. № 10. С. 113–121.
27. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма: пер. с англ. / под ред. А.В. Рябушина, В.Л. Хайта. М.: Стройиздат, 1985. 136 с.
28. Егоров А.Г., Грибер Ю.А. Социолькультурные особенности цветового проектирования городского пространства // Известия Смоленского государственного университета. 2011. № 3 (15). С. 345–353.
29. Ефимов А.В. Колористика города. М.: Стройиздат, 1990. 270 с.
30. Ефимов А.В. Формирование цветовой среды города // Архитектура СССР. 1978. № 9. С. 5–10.
31. Захарова Н. Ю. Визуальная социология: фотография как объект социологического анализа // Журнал социологии и

социальной антропологии. 2008. Т. XI. № 1. С. 147–161.
32. Иконников А.В. Функция, форма и образ в архитектуре.
33. М.: Стройиздат, 1986. 286 с.
34. Иттен И. Искусство цвета / пер. с нем. и предисл. Л. Монаховой. М.: Д. Аронов, 2000. 95 с.
35. Кашкин В.Б. Коммуникативная мимикрия и социальная власть [Электронный ресурс]. Режим доступа: http:kachkine.narod.ru/Articlea2003/Comm.Mimicri/htm (дата обращения 25.11.2011).
36. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М.: Искусство, 1978. 396 с.
37. Конт О. Дух позитивной философии (Слово о положительном мышлении). Ростов-на-Дону: Феникс, 2003. 256 с.
38. Косенкова Ю.Л. Градостроительство советской эпохи в поисках идеала // Человек. 2001. № 1. С. 55–74.
39. Краткое историческое описание Смоленского Успенского кафедрального собора. 4-е изд. (репринт) / послесл. В. М. Аникеева. Смоленск: Библиотека журнала «Годы», 2001. Вып. 28. Серия «Наследие». 40 с.
40. Кудрявцев Н., Мокеев Г. Цвет в древнерусском градостроительстве // Архитектура СССР. 1978. № 9. С. 42–45.
41. Линч К. Образ города. М.: Стройиздат, 1982. 328 с.
42. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начала XIX века). СПб.: Искусство-СПБ, 1994. 399 с.
43. Орловский И. И. Смоленская стена. 1602–1902. Смоленск, 1902. 218 с.
44. Пастухова З. Архитектурные памятники на Смоленщине // Политическая информация. 1980. № 13. С. 23–27.
45. Петренко В.Ф. Основы психосемантики. Смоленск: Изд-во

СГУ, 1997. 400 с.
46. Розов М.А. Теория социальных эстафет и проблемы эпистемологии. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2006. 438 с.
47. Русский город на почтовой открытке конца XIX – начала XX века / сост.: М. С. Забочень, М. А. Блинов; авт. текста Т. И. Гейдор. М.: Русская книга; Калининград: ГИПП «Янтарный сказ», 1997. 219 с.
48. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Смоленская область / отв. ред. В. И. Плужников. М.: Наука, 2001. 645 с.
49. Семенова В. В. Качественные методы: введение в гуманистическую социологию. М.: Добросвет, 1998. 292 с.
50. Серов Н.В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. СПб.: Речь, 2004. 672 с.
51. Сивик Л. Цветовое значение и измерения восприятия цвета: Исследование цветовых образцов // Проблема цвета в психологии / отв. ред. А.А. Митькин, Н.Н. Корж. М.: Наука, 1993. С. 95–120.
52. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Материалы для лексической разработки заимствованных слов в русской литературной речи / под ред. А. Н. Чудинова. 3-е изд., исправл. и доп. СПб.: Издание В. И. Губинского, 1910. 676 с.
53. Степченков Л. Л. Каталог видовых открыток городов Смоленской губернии. 1900–1918 гг. Ч. 1. Город Смоленск. Вып. 2. Смоленск: Библиотека журнала «Годы», 1999. 79 с.
54. Типология изданий / В. С. Агриколянский [и др.]. М.: Книжная палата, 1990. 232 с.
55. Фриче В.М. Социология искусства. 4-е изд. М.: Едиториал УРСС, 2003. 203 с.
56. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук /

пер. с фр. В.П. Визгина и Н.С. Автономовой. СПб: A-cad, 1994. 408 с.
57. Фукс-Хайнритц В. Биографический метод // Биографический метод в социологии: история, методология, практика / ред. колл.: В. В. Семенова, Е. Ю. Мещеркина. М.: ИСРАН, 1993. С. 11–41.
58. Хан Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996. 709 с.
59. Цвет в городе: от генплана к плоскости / Ш.А. Аскаров [и др.] // Строительство и архитектура Узбекистана. 1980. № 2. С. 13–18.
60. Цветовая карта Рамблы [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.sikkens.at/de/FarbeUndGestaltung/Projekte/ (дата обращения 5.11.2009).
61. Цветовой проект города Нойштадт (Германия) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.hello-yellow.net (дата обращения 9.03.2011).
62. Шамраева Е. Ю. Колористика московской архитектуры эпохи модерна: дис... канд. искусствоведения. 17.00.04 : М., 2004.
63. Штомпка П. Введение в визуальную социологию // INTER (интеракция, интервью, интерпретация). 2007. № 4. С. 6–12.
64. AIC Proceeding / ed. by J.L. Nieves, J. Hernandez-Andres. Granada, 2005.
65. Argan G. C. Progetto e destino. Milano: Saggiatore, 1977.
66. Aufruf zum farbigen Bauen // Erster deutscher Farbentag auf der 9. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Stuttgart am 9. September 1919, Berlin, 1919. S. 55.
67. Batchelor D. Chromophobie: Angst vor der Farbe / aus dem Engl. von M. Huter. Wien: WUV-Univ.-Verl., 2002.

68. Behne A. Das bunte Magdeburg und die Miama. 1922/23. Seidels Reclam. 8. Jg. S. 201–206.
69. Behne A. Die Bedeutung der Farbe in Falkenberg // Die Gartenstadt – Mitteilungen der deutschen Gartenstadtgesellschaft. 1913. Heft 12. S. 240–250.
70. Behne A. Wiederkehr der Kunst. Leipzig: Kurt Wolff, 1919.
71. Benevolo L. Die sozialen Ursprünge des modernen Städtebaus: Lehren von gestern – Forderungen für morgen / aus dem Ital. von A. Giachi. Gütersloh: Bertelsmann, 1971.
72. Bernhard Herzog zu Sachsen-Weimar-Eisenach. Reise Sr. Hoheit des herzogs Bernhard zu Sachsen-Weimar-Eisenach durch Nord-Amerika in den Jahren 1825 und 1826. Weimar: Hoffman 1828. Bd. II.
73. Bianchetti F. La facciata nell'edilizia storica: il piano del colore di Verbania, materiali e superfici per il recupero della citta storica. Milano, 1993.
74. Brenne W. Die «farbige Stadt» und die farbige Siedlung. Siedlungen von Bruno Taut und Otto Rudolf Salvisberg in Deutschland // Mineralfarben: Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen / Red.: M. Wohlleben, B. Sigel. Zürich: Hochsch.-Verl. an der ETH, 1998. S. 67–79.
75. Brenne W. Wohnbauten von Bruno Taut. Erhaltung und Wiederherstellung farbiger Architektur // Bruno Taut 1880–1938: Architekt zwischen Tradition und Avantgarde / Herausgegeben von W. Nerdinger, K. Hartmann, M. Speidel, M. Schirren. Deutsche Verlags-Anstalt DVA, 2001. S. 275–290.
76. Brino G. Introduction to a dictionary of colours of italian cities // Colore. Quaderni di Cultura e Progetto del Colore. Notebooks of Culture and Colour Design. 2010. No. 68. P. 32–46.
77. Brino G., Rosso F. I colori di Torino 1801–1863. Milano: Idea

Books Edizioni, 1987.
78. Brino G., Rosso F. Il Piano del colore di Torino 1800–1850. Milano: Idea Books Edizioni, 1987.
79. Buonarroti F. Babeuf und die Verschwörung für die Gleichheit mit dem durch sie veranlassten Prozess und den Belegstücken. Stuttgart: Dietz, 1909.
80. Calculli S., Longo A. Il Piano del Colore per Pavia. Comune di Pavia Ufficio. Ambiente e Territorio [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.comune.pv.it/site/home/il-comune/piani--progetti-e-relazioni/piano-del-colore/relazione-.html (дата обращения 10.03.2011).
81. Cardona G. R. La foresta di piume: manuale di etnoscienza. 2. ed. Roma; Bari: Laterza, 1985.
82. Clay Ph. L. Neighborhood Renewal. Toronto: Lexington Books, 1969.
83. Cler F., M. Etudes des coloration // L'art et la ville. Paris, 1976.
84. Cler M. Against colour globalisation. Colour trends and colour collections: Their use as a vocabulary and effect upon culture // AIC Proceeding. 2004. P. 208–210.
85. Cler M., Cler F., Schindler V. M. Colour as a Communication Device in Urbanism and Architecture: A Case Study of the New Town of La Croix- Bonnet, Bois d'Arcy, France // AIC Proceedings. 2007. P. 219–221.
86. Color Communication and Management. AIC Proceeding / ed. by A. Hansuebsai. Bangkok, 2003.
87. Color and Paints. AIC Proceeding / ed. by J.L. Caivano. Porto Alegre, 2004.
88. Colour in Fashion and Colour in Culture. AIC Proceeding / ed. by N. van Tonder. Misty Hills, 2006.
89. Color Science for Industry. AIC Proceeding / ed. by G. Ye, H. Xu. Hangzhou, 2007.

90. Colour – Effects & Affects. AIC Proceeding / ed. by I. Kortbawi, B. Bergstroem, K.F. Anter. Stockholm, 2008.
91. Dangschat J.S. Gentrification: Der Wandel innenstadtnaher Wohnviertel // Friedrichs J. [Hg.]. Soziologische Stadtforschung. Sonderheft 29 der Koelner Zeitschrift fuer Soziologie und Sozialpsycologie. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1988. S. 272–292.
92. Dangschat J.S., Friedrichs J. Gentrifikation in der inneren Stadt von Hamburg. Hamburg: Gesellschaft fuer Sozialwissenschaftliche Stadtforschung, 1988.
93. Denzin N. The Research Act. A Theoretical Introduction to Sociological Methods. 3rd ed. Englewood Cliff: Prentice Hall, 1989.
94. Die Farbige Stadt. 1927. No. 5. S. 76–77.
95. Eysenk H.J. A critical and experimental study of color preference // American Journal of Psychology. 1941. No. 54. P. 385–394.
96. Fillacier J. Les foundaments de la psychometrie // Revue du Centre francais de la couleur. 1982. No. 18. P. 5–19.
97. Fourier Ch. Oeuvres completes. Bd. 4. Théorie l'unité universelle. Paris: Librairie Sociétaire, 1841.
98. Frühlicht 1920–1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens / B. Taut. Berlin: Ullstein, 1963.
99. Gartenstadt Falkenberg – Tuschkastensiedlung [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmale_in_berlin/en/weltkulturerbe/siedlungen/falkenberg.shtml (дата обращения 30.11.2011).
100. Gläserne Kette: Die Briefe der Gläsernen Kette / hrsg. von I.B. Whyte u. R. Schneider; Übers. d. Texte von I.B. White, M.Walther. Berlin: Ernst, 1986.
101. Glass R. Introduction // Center for Urban Studies [Hg.]: London:

Aspects of Change. London: MacGibbon&Kee, 1964. S. XIII–XVII.
102. Gogoll L. Farbigkeit und Siedlungsarchitektur: Soziale Wirksamkeit von Farbe in der Klassischen Modernen und gegenwärtigen Architektur. Hamburg: Diplomica Verlag, 2010.
103. Goldberger P. Post-modernism: an introduction // Architectural Design. 1977. No. 4. P. 256–260.
104. Göyünç N. XVI. Yüzyılda Mardin Sancağı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Pub., 1991.
105. Greene V. Utopia matters: von Bruderschaften zum Bauhaus. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2010.
106. Grosssiedlung Britz – Hufeisensiedlung [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmale_in_berlin/en/weltkulturerbe/siedlungen/britz.shtml (дата обращения 30.11.2011).
107. Guz N., Barokas C.K. Symphony of Two City Colors // AIC Proceedings. 2007. P. 70–74.
108. Häberle Ch.J. Farben in Europa. Wuppertal: Bergische Universität Gesamthochschule Wuppertal, Fachbereich Design-Kunst- und Musikpädagogik – Druck, 1999.
109. Hård A., Sivik L. A Theory of Colors in Combination. A Descriptive Model Related to the NCS Colour-order System // Color Research Application. 2001. No. 26. P. 4–28.
110. Hatakeyama Y., Oku T., Mori S. The Changing Appearance of Color of Architecture in Nothern City. A Comparison Study of Architecture's Apperance in Summer and in Winter, in Sapporo City // Journal of Asian Architecture and Building Engineering. May 2005. P. 161–167.
111. Hebestreit A. Die soziale Farbe. Wie Gesellschaft sichtbar wird. Berlin-Münster-Wien-Zürich-London: Lit Verlag, 2007.
112. Hernàndez-Cros J.E. The restoration project and colour study for the façades of Barcelona's La Rambla // Colour of the city / E.

Taverne, C. Wagenaar Laren: V + K Publishing, 1992. P. 96–107.
113. Holmes C.B., Buchanan J.I. Color preference as a function of object described // Bulletin of the Psychologic Society. 1984. No. 22(5). P. 423-425.
114. I Colori delle città: Torino [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.cultorweb.com/Colors/ColorsTO.html (дата обращения 25.11.2011).
115. Inagaki T. A Study on Evaluation of Exterior Colors of Buildings with Effects of Colors of Foreground Buildings // Journal of Architecture, Planning and Environmental Engineering. 2000. No. 531. P. 9–15.
116. Ishida T., Kawaguchi F. Color Composition of Cityscape and its Visual Impression // AIC Proceeding. 2005. P. 397–400.
117. Ishida T., Tanaka H. Simulation of Emerging Color Arrangement of Cityscape and Psychologikal Evaluation // AIC Proceeding. 2008.
118. Janssens J. Facade Colours not just a Matter of Personal Taste // Nordic Journal of Architectural Research. 2001. No. 14 (2). P. 17–21 & 34.
119. Kvalitetsprogram för gestaltning del av LUGNETOMRÅDET (kvarteren Böljan & Svallvågen) Hammarby Sjöstad. Dp 2003-02068-54. P. 33–35.
120. Kolonie Tuschkasten // Berliner Tageblatt vom 11.7.1915.
121. Lange B. The Colours of Copenhagen. Copenhagen: The Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture, 1997.
122. Lange B. The Colours of Rome. Copenhagen: Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture Publishers, 1995.
123. Laska Sh.B., Spain D. [Hg.]. Back to the city. Issues in Neighborhood Renovation. New York: Pergamon Press, 1980.
124. Lavedan P. Histoire de l’urbanisme, epoque contemporaine. Paris: Henri Laurens, 1952.

125. Lenclos J.-P. Couleurs de la France. Paris: Le Moniteur, 2003.
126. Lenclos J.-P., Lenclos D. Couleurs de l'Europe. Géographie de la couleur. Paris: Le Moniteur, 2003.
127. Lenclos J.-P., Lenclos D. Couleurs du monde. Géographie de la couleur. Paris: Le Moniteur, 2003.
128. Lenclos J.-P. Les couleurs de la ville // Revue des ingenieurs des travaux publics de l`etat. 1977. No. 44.
129. Manifeste – Manifeste: 1905–1933 / Hrsg. D. Schmidt. Dresden: VEB Verl. der Kunst, 1965.
130. Maiorino E. Cava dei Tirreni. Il piano del colore. Electa Napoli, 1996.
131. Margolin V. Der Utopische Impuls // Utopia matters: von Bruderschaften zum Bauhaus / V. Greene. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2010. S. 24–33.
132. Mikellides B. Colour for Architecture Revisited 1976–2008 // AIC Proceeding. 2008.
133. Minah G. Figural Color in the Seattle Cityscape // AIC Proceeding. 1997.
134. Muster S., van Weesep J. European Gentrification or Gentrification in Europe? // Urban Housing for the Better-Off: Gentrification in Europe. Utrecht: Stedeljijke Netwerken, 1991. S. 11–16.
135. NCS – Натуральная система цвета [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ncscolour.ru/ (дата обращения 21.11.2011).
136. Nemcsics A. Das Farbpraeferenz-Index-Zahlensystem im Dienste der Farblichen Raumgestaltung. Budapest, 1970.
137. Peters G. Kleine Berliner Baugeschichte. Berlin: Stapp Verlag, 1995.
138. Pezzola R. [Hg.]. Il piano del colore, coloriture nel centro storico di Morbegno. Florenz: Alinea, 1999.

139. Porro R., Couleure et architecture, une longue histoire // Architecture interieure CREE. 1979. No. 171. P. 64–69.
140. Prinz R. Bruno Taut als Stadtbaurat in Magdeburg 1921 bis 1923 // Bruno Taut 1880-1938: Architekt zwischen Tradition und Avantgarde / Herausgegeben von W. Nerdinger, K. Hartmann, M. Speidel, M. Schirren. Deutsche Verlags-Anstalt DVA, 2001. S. 114–136.
141. Rasmussen S.E. Experiencing Architecture. Cambridge: MIT Press, 1959.
142. Rehsteiner J. Gedanken zu Städtebau und Farbe in Zürich // Rehsteiner J., Sibillano L., Wettstein S. [Hg.]. Farbraum Stadt. Box ZRH. Eine Untersuchung und ein Arbeitswerkzeug zur Farbe in der Stadt mit einem Buch, 96 Farbporträts und einem Übersichtsplan. Zürich: Kontrast, 2010. S. 37–50.
143. Revue des ingenieurs de TPE. 1977. No. 44.
144. Rieger H. J. Die farbige Stadt: Beiträge zur Geschichte der farbigen Architektur in Deutschland und der Schweiz 1910–1939. Zürich: aku Fotodruck, 1976.
145. Rowe C., Koetter F. Collage City: Die Krise des Objekts. Der unerfreuliche Zustand der Textur. Basel, Boston, Stuttgart, 1984.
146. Ruf zum Bauen. Zweite Buchpublikation des Arbeitsrates für Kunst. Berlin: Wasmuth, 1920.
147. Sakahara K. A Color Choice on an Imagination of Townscape. A Research of a Color Choice with a Color Chart and a Relative Frequency on Top 20 Colors // Journal of the Color Science Association of Japan. 1999. Vol. 23., No. 4. P. 225–231.
148. Schindler V.M. Farbpolitik in Moskau // Applica. 2005. No. 7. S. 4–12.
149. Schirren M. Bruno Taut – Alpine Architektur. Eine Utopie. München; Berlin; London; New York: Prestel Verlag, 2004.
150. Schmidt F.C. [Hrsg.]. Der bürgerliche Baumeister, oder Versuch

eines Unterrichts für Baulustige. Gotha, 1790. Bd. 1.
151. Semper G. Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten. Hamburg-Altona, 1834 (Wiederabdruck) // Semper G. Kleine Schriften. Stuttgart, 1884. S. 215–258.
152. Serra J. Estudio del Color del Centro Histórico de Malaga. Malaga: Ayuntamiento de Málaga, 1999.
153. Sibillano L., Wettstein S. Farbe in der Stadtplanung: aktuelle Positionen // Rehsteiner J., Sibillano L., Wettstein S. [Hg.]. Farbraum Stadt. Box ZRH. Eine Untersuchung und ein Arbeitswerkzeug zur Farbe in der Stadt mit einem Buch, 96 Farbporträts und einem Übersichtsplan. Zürich: Kontrast, 2010. S. 24–36.
154. Siedlung Schillerpark [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmale_in_berlin/en/weltkulturerbe/siedlungen/schillerpark.shtml (дата обращения 30.11.2011).
155. Smedal G. Longyearbyen in Color: Status and Challenges. Bergen: Eide Forlag, 2001.
156. Smith N., Williams P. [Hg.]. Gentrification of the city. Boston: Allen & Unwin, 1986.
157. Synnes K.J., Akre R.C. Anchorage, Alaska: Exploring Color in an Urban Frontier // Anchorage 2004 IAMNC Conference [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.wintercities.com/Resources/articles/Anchorage,%20Alaska%20Exploring%20Color%20in%20an%20Urban%20Frontier.pdf (дата обращения 10.05.2011).
158. Taut B. Aufruf zum farbigen Bauen // Bauwelt (10). 1919. Heft 38. S. 1–2.
159. Taut B. Die Auflösung der Städte oder Die Erde, eine gute Wohnung oder auch Der Weg zur Alpinen Architektur. Hagen: Folkswang Verlag, 1920.

160. Taut B. Die Stadtkrone / mit Beitr. v. P. Scheerbart, E. Baron u. A. Behne. Jena: Eugen Diederichs, 1919. 142 S.
161. Taut B. Drei Siedlungen // Wasmuths Monatshefte für Baukunst. 1919. No. 4. S. 183–192.
162. Taut B. Haus des Himmels // Stadtbaukunst alter und neuer Zeit: Halbmonatszeitschrift. Berlin; Stuttgart; Leipzig: Pontos-Verl. 1920. S. 109–112 (Anhang: Frühlicht).
163. Taut B. Wiedergeburt der Farbe. In: Farbe am Hause – Der erste deutsche Farbentag in Hamburg. Berlin, 1925. S. 19.
164. Taverne E. [Hrsg.]. Die Farbigkeit der Stadt. Alte und neue Farbmuster in europäischen Städten. Basel: Birkhäuser Verlag, 1992.
165. Tessenow H. Die Farbe unserer Haeuser // Geschriebenes. Gedanken eines Baumeisters. Braunschweig, Wiesbaden, 1982.
166. Thurn H. P. Farbwirkungen, Soziologie der Farbe. Köln: DuMont, 2007.
167. Videos von Zwischenraeumen, mobilen und dynamischen Farbelementen [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.farbraumstadt.ch/video.html (дата обращения 25.11. 2012).
168. Wohlleben M. Architektur und Farbe: von der monumentalen Wandmalerei zur «Farbigen Stadt», vom Wandgemälde zum farbigen Anstrich // Mineralfarben: Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen / Red.: M. Wohlleben, B. Sigel. Zürich: Hochsch.-Verl. an der ETH, 1998. S. 21–27.
169. Yoshizawa Y., Hibino H., Koyama S. Color Selection of Architectural Facade Taking into Consideration Surrounding Environment in Japan // IASDR Proceeding. 2007. ет (в этом случае коэффициент принимает положительные значения от 0 до +1) или уменьшается (значения коэффициента от 0 до -1) второй.

На первом этапе эксперимента изучалось, совпадают ли абстрактные