Преподаватель спец. дисциплин: Халилова Ф.С.

 Группа №24. Дизайн (по отраслям).

 Дисциплина: Основы проектирования в дизайне среды.

Тема 5.2. Исправление и преобразование схемы визуальной организации средового объекта

## Дата урока: 06.05., 07.05.21г.

Домашнее задание: Выполнение эскиза композиции.

Подбор и заготовка материалов.

**5.2. Исправление и преобразование схемы визуальной организации средового объекта**

Варианты проектных деформаций средовой системы в процессе проектирования. Масштабная координация. Кардинальные изменения композиционной структуры. Взаимосвязь средств корректировки средового решения

Из предыдущего материала видно, что алгоритм средового проекти­рования складывается из взаимодействия композиционных и гармонизационных проработок, представляющих две стороны единого процесса ди­зайнерского творчества.

Первая фаза этой работы призвана *преобразить условия проектной задачи в принципы ее решения, создать из описания потребности модель материально-пространственного объекта, ее удовлетворяющего.* Причем ее визуальные параметры обретают статус признаков произведения искус­ства. И первый из них — **композиционная структура** — становится ос­новным приоритетом этапа.

Вторая фаза посвящена *детальной прорисовке композиционных предложений, в ходе которой автор неизбежно корректирует часть визуальных параметров.* Прежде всего ту, что мешает восприятию композиции. Т.е. на этой стадии стержнем процесса становятся **гармонизирую­щие мероприятия.** И хотя в обоих случаях технологические принципы проектных действий одинаковы — речь идет о сознательной обработке формы слагаемых средового комплекса — нацеленность этих действий различна.

Обе задачи — композиция и гармонизация — реализуются двумя подходами к визуально-процессуальным формам:

* *частичное исправление в принципе устраивающих автора решений,* додумывание и доделывание принятой к исполнению композицион­ной схемы;
* *кардинальное преобразование сложившегося в натуре или в проек­те предметно-пространственного строя,* придание ему новых ви­зуальных, а значит, и эмоциональных качеств и состояний.
Первый путь уточняет выбранную компановочно-композиционную идею , второй означает ее весьма существенную подмену. Понятно, что из-за многоуровневое строения среды автор, работая над одним и тем же объектом, может на разных уровнях и в разных сферах его формирования использовать оба подхода, что делает дизайн среды весьма свободным ви­дом творчества, т.к. гармоничность его продукции в равной степени дости­гается и за счет работы с пространственной основой среды, и при проекти­ровании ее предметного слоя.

Правда, технологии согласования этих визуально-содержательных уровней чрезвычайно самобытны, ибо различны геометрические основы формообразования в архитектурном и предметном дизайне, а синтез их визуальных черт идет не по линии «консенсуса» в орнаментике, фактурах или пропорциях, а по совсем другим законам. Например, можно использо­вать в построении ансамбля только часть из 5 принципов гармонизации, больше полагаясь на фундаментальные свойства композиции: безусловное главенство визуальных форм и функционального содержания в доминант­ном элементе, активное выявление композиционных осей, поиск соответ­ствия в масштабных уровнях и т.п.

Только в этом случае можно свести несводимые в обычных условиях формы средового комплекса к одному «ансамблевому» знаменателю. При­чем «читаемость» конечного решения во многом будет зависеть от того, как художник разложит композиционную структуру на зрительные комби­нации. Например, если контрастные по стилю дизайнерские компоненты будут сравниваться в предметных цепочках и группах, а объемно-простран­ственные построения (и дизайнерские в том числе) будут рассматриваться в пределах «архитектурных» взаимодействий.

Это общее положение сильно осложняется неоднородностью функ­ционально-образной природы предметного наполнения и систем оборудо­вания, что резко дифференцирует их эстетические возможности.

Наиболее мощным средством формирования и исправления компо­зиции средового объекта является его *технологическое оборудование,* ре­ализующее базовый функциональный процесс. Оно формирует не только объемно-пространственные комбинации наполнения, нередко заслоняющие визуальный строй архитектурной основы, но и привносит в образ среды эмоциональный климат, характерный для данного процесса. При этом об­лик такого оборудования часто содержит весь арсенал художественных средств формирования средовых ощущений — от светопластических и раз­мерных характеристик до кинетических и аудио свойств.

Скромнее потенциал элементов наполнения, носящих общее назва­ние *визуальные коммуникации* — они формируют прежде всего информа­ционные показатели (направление движения, его скорость, места узлов пересечения и перераспределения потоков и пр.). Но внешний вид этой группы средств столь активен, что часто они «перевешивают» в облике среды роль других ее компонентов.

По-своему участвуют в преобразовании **среды** *отделочные мате­риалы.* И здесь чисто декоративные возможности — чередования цвета, прорисовка членений, усиление яркости — дополняются «функциональны­ми»: появляется «мягкость» контакта с ковровыми, текстильными фактура­ми, «отталкивающий» эффект зеркальных, полированных поверхностей, возникают неожиданные прочтения одного и того же материала при раз­ных возможностях его восприятия.

Совершенно исключительна в среде роль *декоративной составляю­щей* — украшений, предметов арт-дизайна, облика функционально необ­ходимых мебели, штор, посуды, орнаментов на ограждающих поверхностях. Часто именно ее воплощение составляет генеральную линию формирова­ния средовой ситуации, причем относительно независимую от функцио­нального назначения носителей декоративного начала.

И все это — не считая возможной корректировки собственно функ­циональных процессов, которая может создавать совершенно новые усло­вия восприятия зрительных образов, работавших раньше в других эмоцио­нально-функциональных обстоятельствах.

Наиболее ярким примером «корректировочных» мер гармонизации среды является ее **масштабная координация,** иначе говоря — уточнение масштабности средового комплекса.

Напомним, что чувство масштабности базируется на точности вос­приятия масштаба (размера) деталей и фрагментов среды, подводящего

зрителя к представлению о значимости объекта в целом. При этом чем больше в композиции разного рода деталей, тем она кажется измельченнее, дробнее. Большое количество слагаемых иллюзорно увеличивает раз­мер целого, а отсутствие членений или деталей делает размер целого неиз­вестным, неопределимым.

Навязывая среде тот или иной масштаб, т.е. формируя чувство ее масштабности, архитектор-дизайнер в конечном счете работает «на эмоцию», превращая ее в конкретный зрительный образ. Инструментом влияния на восприятие масштабности является выборочное наложение нескольких клас­сов понимания размерности элементов среды, от «меньше человека» до «не имеет прямых с ним связей». Например, сопоставление масштабов, присущих архитектурной основе, и тех, что отмечают габариты ее оборудования. В тех случаях, когда проектировщик хочет подчеркнуть идеи величия, парадно­сти, он будет «выпячивать» сверхкрупные размерные характеристики, зату­шевывая, убирая мелкие членения. А если будут стоять цели смягчения, гу­манизации — на первый план выйдут размерности, близкие человеку.

При этом к чисто размерным характеристикам дизайнерских компо­нентов добавляется их функциональный смысл, и они становятся не просто «указателями масштаба», но и знаками деловых и процессуальных связей, эмоциональными и даже идеологическими символами. Тем более что эле­менты оборудования могут выполнять и другие композиционные роли: кор­ректировать цветовую гамму, образовывать ритмические последовательно­сти, исправлять пропорции, т.е. отвечать всему спектру задач гармониза­ции произведения средового искусства.

Когда возможности корректировочных мероприятий для достиже­ния нужных автору эмоционально-художественных целей оказываются не­достаточны, в силу вступают приемы активного преобразования компози­ционной структуры средового комплекса. Часть их названа ниже.

1. **Внесение новой доминанты** — решение, весьма распространен­ное в практике проектирования. В этом случае к сложившейся системе элементов добавляется новый, превосходящий по силе и значимости все существующие, «забивающий» их воздействие и потому перестраивающий весь порядок композиционных соподчинений.

Отмечают два варианта этого приема: а) «новое строительство» на условно свободном месте, без ломки сложившихся форм среды; б) «реконст­рукция», серьезная переделка одного из имеющихся в наличии композици­онных элементов. При этом композиция либо полностью изменяется, либо активно деформируется, приобретает иное художественное содержание.

2. Объединение совокупности объектов или пространств с разными эмоционально-художественными характеристиками за счет **системы одина­ковых (или близких** по **облику) акцентных элементов,** обобщающих «слу­чайный» исходный строй. В этом приеме «физический» объем вносимых из­менений, как правило, много меньше общей массы существующих объектов.
Но он, будучи однородным по впечатлению, принципиально перестраивает композиционную структуру, подчиняя индивидуальные различия прежних акцентов более крупному «порядку считывания» ансамбля в целом.

Новые включения могут, тиражируя заметные черты существующих компонентов комплекса, создавать общность новой системы с помощью старой; могут, вводя активное чередование новых форм с разнообразием прежних, преобразовать беспорядочное скопление в единый ритм; могут небольшими достройками «успокоить» высотные разночтения, создать у разных фасадов общий уровень насыщения деталями и членениями и т.п. Но все эти предложения опираются на принцип максимального сохранения своеобразия сложившихся элементов комплекса, что делает данный прием чрезвычайно действенным при реконструкции или при организации в сре­де специальных временных мероприятий.

3. Развитие, **обогащение сложившейся композиционной системы** дополнительными для исходной ситуации средствами выразительности. Этот прием также принадлежит к числу «реконструктивных», но здесь ис­пользуются разные способы усиления имеющейся художественной схе­мы — внесение новых пластических элементов вместо старых, изменение цвета, использование ландшафтных включений и т.д. И в том числе — деформация, искажение формы хорошо знакомых зрителю образных или тектонических конструкций.

«Неоправданному», волевому изменению могут подвергаться разные признаки исходной формы: пропорции, силуэт, соотношения материалов, тектонические связи. Но в этом варианте часто преследуется цель не

столько совершенствования прежней схемы, сколько ее переосмысления. Таким образом, сохраняя в новой системе или отдельные узнаваемые эле­менты старой, или принципиальную «формулу» их соединения в целое, можно «расшатать» отношение зрителя к привычному, приучить к неорди­нарным художественным конструкциям.

В средовых объектах и системах все приемы преобразования компо­зиционных схем могут применяться к любым их составляющим — и архи­тектурным, и дизайнерским. Причем в ряде случаев дизайнерское начало создает для новой художественной схемы более весомые последствия, чем вмешательство в архитектурные свойства.

Именно дизайнерскими средствами достигается выразительность интерьеров Ч. Макинтоша, где странноватые, почти карикатурные формы мебели и настенного декора образуют неповторимую атмосферу «тревож­ной комфортности» рубежа веков.

Меры гармонизации являются мощнейшим инструментом выстраи­вания эмоционально-содержательной конструкции средового ансамбля. Здесь впечатления от элементов оборудования, индивидуальные уже в силу особенностей их предназначения, сопоставляются с контрастными им об­разными характеристиками архитектурных компонентов. Возникает нуж­ное средовому климату сращивание тяготеющих к постоянству впечатле­ний от архитектуры, символизирующей мир идей — с гибкими и своенрав­ными чертами предметного наполнения, которое в конечном счете опреде­ляет уровень «человечности» контактов среды и потребителя.

Разумеется, возможны и другие по смыслу сочетания — легкость архитектурных конструкций может служить фоном для солидных, массив­ных форм и объемов мебели, нередки комбинации близких по образу «обо­лочек» и «наполнения». Но всегда чисто визуальные сопоставления от ком­понентов среды, разных по происхождению, художественному замыслу и производимому эффекту, будут тут же дополняться сравнением их прагма­тических качеств, что придает общей средовой атмосфере особую глубину и многозначность.

С позиций технологии проектирования это означает желательность *составления нескольких вариантов* такого рода сочетаний. Их сравнение и выбор комбинации, максимально отвечающей авторскому представлению о содержании средового объекта, завершает эскизное, «предрабочее» про­ектирование — ту стадию проектного процесса, когда закладывается худо­жественный стержень комплексного формирования средового организ­ма — образ или атмосфера среды.