Ю.В. Назаров, Н.В. Дрюкова

ФЕНОМЕН ИНТЕРЬЕРА

В материале исследованы особенности формирования художественно-образной составляющей современного интерьерного пространства. Прослежены взаимосвязи между конструктивной основой внутреннего пространства и влиянием различных контекстов на композиционную целостность архитектурных объектов.

The article investigates the features of the formation of the artistic and figurative component of the modern interior space. The interrelations between the constructive basis of the internal space and the influence of different contexts on the compositional integrity of architectural objects are traced.

Ключевые слова: художественная среда, архитектурно-образное взаимодействие, целостность, средовый подход, проектная культура, стратегия тектонического формообразования.

Keywords: art, environment, architecture and creative collaboration, integrity, environmental approach, design culture, strategy of the tectonic formation.

Дизайн интерьера — сколько привлекательности и загадочности содержит это понятие! Как много прекрасных слов посвящено этому виду деятельности в последние годы! Какое количество глянцевых журналов предоставили свои страницы для демонстрации уникальных образцов, а порой — просто шедевров современного дизайна, реализованных в данной области творчества. Порой за всей этой мишурой остается без внимания главный вопрос — что же такое, собственно, интерьер, и в чем закономерность его эволюции? Попробуем определить те факторы, которые оказывают реальное воздействие на генезис этой архитектурной категории.

Специалисты разделяют понятие интерьер на «архитектурный», образующийся путем сочетаний функционального пространства, композицией пространства и насыщением выразительными конструктивными и декоративными элементами и не зависящий от условий эксплуатации, и «предметный» — это образ функционального заполнения пространства (мебель, оборудование и т.д.). «Предметные интерьеры» намного ближе к пониманию термина «среда». Они составляют самостоятельный круг образов, не обязательно привязанный к архитектурной основе. Художественное содержание средового объекта есть только хорошо скоординированная работа всех средовых слагаемых — синтез искусств, инженерных коммуникаций, функциональных требований. Но любое из слагаемых может взять на себя роль доминирующего средообразующего фактора, стать той «пружиной», которая раскрутит весь процесс становления конкретного произведения средового искусства.

Интерьер представляет собой ближайшую, непосредственно контактирующую с человеком предметно-пространственную среду. Для чего изначально человек использовал данный вид своего искусственного окружения? На сознательном этапе развития человечества возникли и развивались две ветви интерьерного пространства: ***культовое*** и ***бытовое***. Долгое время сакральная функция интерьера была доминирующей в силу слабости и незащищенности человеческого существа. Многие бытовые процессы, в свою очередь, также протекали в канонической виде и не отличались особым разнообразием форм. Человек еще не ощущал себя самостоятельной частью вселенной и выстраивал свое ближайшее окружение в соответствии с бытовавшими в данном обществе верованиями и предрассудками. До сих пор в культуре народов Севера, в строении интерьера их жилища — ***чума —*** можно наблюдать влияние этих канонических представлений в организации внутреннего пространства жилища. Тот же патриархальный порядок присутствует и в монгольской юрте, служащей укрытием для южных кочевников и скотоводов.

При этом, бесспорно, на обе ветви упомянутых интерьерных пространств влияют ***конструктивные*** и ***технологические*** факторы. Появившийся у человечества навык перекрывать с помощью колонн и балок значительные пролеты позволил расширить объемы возводимых

строителями храмов и дворцов. Интерьеры приобрели ранее не свойственную им протяженность и величину. Техническая революция помогла возводить значительные безопорные пространства, но при этом она лишила интерьер естественных ритмических акцентов, предоставив архитектору по своему усмотрению восполнять эту утраченную визуальную доминанту.

Таким образом, из века в век расширялась номенклатура интерьерных пространств, замысловатее и разнообразнее становилась их конфигурация, расширялась палитра художественных приемов, используемых архитекторами при композиционной организации внутренних объемов зданий. К нашему времени накопилось такое множество приемов устройства интерьеров, что для многих недобросовестных и ленивых архитекторов не составляет труда заимствовать у коллеги его творческие находки и не обременять себя поиском оригинального решения. При этом окружающие нас пространства все больше и больше утрачивают свою естественность и непосредственность. Все больше и больше в них появляется надуманной красивости и вычурности. Такое противоречивое состояние принято называть ***кризисом***. Налицо определенная антиномия в подходах к организации внутреннего пространства зданий, выражающаяся в оппозиции двух творческих подходов к организации внутренних пространств — с одной стороны, в использовании приемов ***архитектурной правдивости*** и, с другой стороны, в придании интерьерам ***архитектурной выразительности***.

Тем не менее, мы все: потребители, проектировщики и искусствоведы — ощущаем, что в области оформления интерьера наступил некий бум, сопоставимый, пожалуй, только с телевизионной лихорадкой. Что же явилось причиной многократного увеличения объемов гражданского строительства и, соответственно, синхронного расширения сети интерьерных пространств? Прежде всего, причина кроется в наступлении постиндустриальной эпохи, характеризующейся определенным насыщением рынка первичными бытовыми и хозяйственными функциями и переходом из ***эры выживания*** в ***эпоху досуга***.

С этой поры экономические ресурсы постиндустриального общества перенаправляются на производство вещей второй и третьей необходимости, а номенклатура и ассортимент предметов первой необходимости

стихийно расширяется и превращается в свою противоположность — ***в предметное пресыщение***. Именно на этом этапе строители и производители изделий для интерьера, наряду с обращением к услугам традиционных архитекторов, стали использовать труд дизайнеров — специалистов, ближе своих коллег — зодчих —стоящих к промышленному производству. С этого момента интерьер превращается в полигон для промышленного маркетинга. Его начинают одолевать такие силы, которые намного превосходят совокупность всех ранее приложенных к организации внутреннего пространства зданий человеческих усилий и чаяний.

Действительно, сегодня у дизайнера появляется невиданный выбор решений, о котором он ранее не посмел бы и мечтать. Но одновременно с расширением технических возможностей дает о себе знать увеличивающееся чувство ответственности перед клиентом. Да, самые нарядные интерьеры на всей протяженности человеческой истории возникали благодаря состоятельным заказчикам. Самые нарядные, но не самые лучшие. Европейская культура дала примеры небывалой роскоши и художественной изощренности декора интерьеров. Под тяжестью этих эстетических факторов прогибались не только вассалы, но и вельможи менее благополучных государств. Человечество незаметно переступило порог разумно дозволенного. Для многих потребителей скромное и достойное существование стало синонимом бедности и прозябания.

Поворот наметился в тот момент, когда весьма существенным для проектирования стало понятие ***«органичности»***. Это воззрение не есть что-то новое, его часто использовали философы еще в античные времена. Обычно в этом случае объект проектирования рассматривался как «живой организм», и ему приписывался ряд несвойственных черт, присущих естественным, природным образованиям. В живой природе принцип целесообразного, органичного использования конструктивного материала выступает со всей отчетливостью, что на определенном этапе развития теории дизайна легло в основу ряда авторских концепций формообразования (Ф.Л.Райт, М.Я.Гинзбург, А.Ган и др.).

При всем различии взглядов на дизайн интерьера и вариантов толкований понятий ***правдивости*** и ***выразительности*** дизайнерской формы основным мотивом и спецификой их взаимосвязи является представле-

ние о ***«целостной форме»*** объекта как результатирующей всей композиционной деятельности дизайнера. По этому вопросу высказывались такие теоретики и практики архитектуры, как И.Бартенев, А.Веснин, В.Ляхов и др. ***Таким образом, интерьер в совокупности можно рассматривать как один из видов взаимосвязи художественной формы и технической формы.***

Традиция противопоставления искусства и техники, художественной и технической формы восходит, по крайней мере, к середине XIX века, когда со стороны представителей художественной культуры был отчетливо выражен протест против наступления технической цивилизации, а идеологами технического прогресса утверждалась социально-полезная деятельность, в которой не было места искусству. Первая половина XIX века была периодом активного утверждения в странах Западной Европы промышленного капитализма. Новые буржуазные отношения ломали традиционный патриархальный уклад жизни с его мировоззрением, нравами, обычаями, способом производства и т.д.

Одна из первых попыток сближения понятий ***технической*** и ***художественной формы*** на основе тектонических принципов построения предметов была предпринята английским исследователем и художником **Уильямом Моррисом** (1834–1896). Одним из центральных пунктов концепции У.Морриса было понятие ***органичности*** (целостности) предмета, создаваемого художником на производстве. Само понятие тектоники объекта в сознании исследователей было тесно связано с понятием ***органичности***. У.Моррис был одним из первых теоретиков нового искусства, уловивших эту близость. «Только тогда предмет прекрасен, — утверждал Моррис, — когда он органичен» [1].

Существенный вклад в разрешение проблемы взаимосвязи ***художественной*** и ***технической формы*** через определение вопроса о тектонике формы предметов был сделан немецким архитектором и теоретиком ***Готфридом Земпером*** (1814–1879). Интересны сформулированные им положения о зависимости художественной формы предметов от материала и способа его обработки. Технические искусства он разделял на *текстильные, керамические, тектонические* (плотничье ремесло и т.п.) и *стереоатомические* (каменные работы). Г.Земпер считал, что тот или иной стиль возникает на основе способов обработки материалов.

Проблема взаимосвязи «технических» искусств и архитектуры была связана у Г.Земпера с разработкой понятия «тектоники». Оно было впервые введено в арсенал искусствоведения в середине XIX века Карлом Беттихером, известным немецким исследователем античной архитектуры. Он определял его так: «Под тектоникой в более узком смысле слова мы понимаем деятельность в области архитектуры и ремесел, этически вытекающую из потребностей духовной и физической жизни и соответствующую материально необходимому формообразованию не только в виде голых потребностей, но и поднимающую это формообразование до уровня художественной формы» [2]. Рассмотрение тектоники сооружений древних эллинов позволяло К.Беттихеру непосредственно сравнивать их с принципами формообразования в природе, что выводило автора на принцип ***органичности***.

В духе Г.Земпера о связи ***художественной*** и ***технической формы*** высказывался и выдающийся немецкий теоретик машиностроения ***Франц Рело*** (1829–1905), всю свою жизнь посвятивший изучению машин. Он одним из первых стал применять термин «техническая форма» в том многосложном значении и в тех отношениях, которые содержались в концепциях У.Морриса, К.Беттихера, Г.Земпера и других художников и искусствоведов.

Вторая половина XIX века, как известно, прошла под знаком господства идеологии и практики прикладничества в сфере создания предметно-пространственной среды. На этом пути земперовский тезис «об определяемости декора функцией», «о символическом выражении функционального содержания во внешнем облике вещи» приобрел несколько иной смысл. Рядом теоретиков и практиков была признана новизна, нетрадиционность предметной среды, формирующейся на почве новой технологии, и как следствие этого была выдвинута задача создания совершенно нового стиля, понимаемого в земперовском смысле и выражающего дух машинной эпохи. Немецкий психолог и эстетик Э.Мейман выразил принцип прикладничества как «некое обращение к фантазии и чувству, с одной стороны, и некое добавление к форме, с другой». Одним из наиболее ярких представителей «нового движения» в промышленности являлся бельгийский художник и архитектор ***Анри Ван де Вельде*** (1863–1957).

Но возникшая на рубеже XIX–XX вв. практика дизайна интерьера реализовала далеко не все содержание идеала профессии, выдвинутого Д.Рескиным, У.Моррисом, Г.Земпером. Расчлененность проектирования на художественный и технический аспекты не соответствовала моррисовскому пониманию органичной деятельности, прекрасной по самой своей сути и потому создающей прекрасные вещи.

Поэтому на следующем историческом этапе был выдвинут иной, прямо противоположный принцип, утверждавший тождество ***художественной*** и ***технической формы*** и определивший ***«архитектурную правдивость»*** как единственную истинную стратегию формообразования в дизайне. Конфликт искусства и производства и был основой того внутреннего развития утилитаристской концепции дизайн-формы, которое нашло выражение в трех последовательно сменявших друг друга идеологиях, — ***технологизме***, ***конструктивизме*** и ***функционализме***. Теоретически прагматическая концепция ***позитивизма*** была подготовлена ***Дэвидом Юмом*** (1711–1776) и ***Чарльзом С.Пирсом*** (1839–1914).

Технологизм как самостоятельное и осознающее себя течение не существовал, но он составил логический этап в развитии утилитаристской модели дизайна, его идеологии и, что наиболее важно для нас, его эстетики. Это нашло выражение в том, что в самом технологическом отношении, вернее, в осознании данного отношения утверждался принцип красоты как чисто технологический принцип. Эта специфическая технологическая красота фиксировалась в понятиях «технологическая форма» или «технологичность», «экономичность» или «рациональность», характеризующих указанное технологическое отношение в целом как некоторое внешнее и структурное качество предмета и пространства, ценное не только с узкопрофессиональной, но и с культурно-эстетической точки зрения. Отсюда вся та эстетика технической формы, несущая на себе печать идеологии машинного производства, которая была так характерна для дизайна интерьера в начале XX столетия. Ее горячими сторонниками были известные европейские архитекторы Герман Матезиус (1861–1927), Виктор Орта (1861–1947), Хендрик Петрус Берлаге

(1856–1934), Отто Вагнер (1841–1918), Огюст Перре (1874–1954) и Адольф Лоос (1870–1933). Эти известные европейские зодчие во многом реализовали художественные принципы технологизма в своих лучших интерьерах.

Идеологом художественной технологии являлся человек, конструирующий свой собственный предметный мир, а не включенный в чуждый ему технологический процесс. Этот идеал актуализировал новый этап развития дизайнерского понимания пространственной формы, получивший название ***«конструктивизм»***.

Конструктивизм так же, как и технологизм, исходил из машинной модели мира, но машина (производство) рассматривалась им не с точки зрения процессов переработки сырья в полезный продукт, а как материализация технической функции. Весь социально-предметный мир предстал в идеологии конструктивизма как техническая система, целостность которой задавалась функциональной связью ее элементов относительно конечной технологической операции, получаемой «на выходе». Эта конструктивная система была выделена в качестве главного предмета дизайнерского проектирования и рассматривалась не только как ***техническая***, но и как в высшей степени ***художественная форма***. Особенно остро в своих высказываниях и архитектурных работах принципы конструктивизма выразили архитекторы Тео ван Дусбург (1863–1931), Питер Ауд (1890–1963) и Моисей Гинзбург (1892–1946).

Эстетическое освоение категории конструкции происходило за счет потери и забвения других гуманистических ценностей, актуализировавших дизайнерский идеал союза искусства и техники, эта потеря обнаружилась в связи с осознанием многими теоретиками и практиками архитектуры и дизайна особой функции предметно-пространственной среды в отношении к человеческим целям и интересам и функции самого человека в материально-социальном окружении.

Обращение к категории функции породило идеологию и практику функционалистического направления, именуемого ***«функционализмом»***. В период господства этой идеологии интерес к красоте материалов и конструкций в среде дизайнеров и архитекторов несколько спал. Эту перемену выразил, в частности, профессор Баухауза Ласло

Моголи-Надь в своей концепции «функционального пространства», которую он выдвинул в противовес технологическо-конструктивистскому направлению в проектировании.

Функционализм не снял проблему гармоничности формы объекта. Более того, для придания объекту проектирования этого важнейшего качества была впервые использована схема архитектурной разработки на основе факторной модели. Правда, факторная модель не отображала сложных структурных связей объекта с окружающим миром. Свойства и факторы классифицировались по простой схеме «от более существенных — к менее существенным». Красота тоже определялась как один из факторов и занимала в иерархии свойств и факторов самое последнее место.

В нашем понимании работа дизайнера над пространством интерьера представляется не как процесс безвольного следования мертвым композиционным схемам и законам, а как *живой диалог* с тем множеством ***культурных образцов***, который запечатлен в категориях композиции. При этом основной мерой в работе проектировщика становится принцип ***пропорциональности*** или ***отношения подобия*** между объектом разработки и культурным образцом. Одной из мер *пропорциональности* может служить так же конструктивный принцип использовании материала, вытекающий из природы этого материала. В таком случае говорят о ***тектоничности*** предмета или сооружения, то есть о соответствии способа связи элементов конструкции интерьера внутренней мере, лежащей в основе этих элементов.

Для дизайнера весьма существенна выраженность этой меры во внешней форме (визуальном тексте), поскольку только благодаря этому обеспечивается ***«художественная выразительность»*** предметно-пространственной формы. Вне этих понятий и соотношений бессмысленно говорить о *художественной выразительности* самой по себе. Вырвать представления о морфологическом строении объекта из контекста создавшей его культуры, значит лишить эти представления художественного смысла, превратить их в мертвую схему, не имеющую эстетической ценности.

Среди представителей дизайнерской теории особенно прочна вера в то, что существуют незыблемые законы создания эстетически пол-

ноценных объектов дизайна, причем законы эти сводятся в большинстве случаев к тому, как пользоваться «прекрасными», веками отработанными или недавно сложившимися формами, а точнее, в терминах семиотики, — «особыми художественными знаками». Это убеждение, в течение многих веков составлявшее основу обучения архитекторов, художников-прикладников, а теперь и дизайнеров, поддерживается некоторыми современными авторами, которые утверждают, что для каждого искусства нужна своя система художественных знаков.

Понятие непосредственного (функционального, конструктивно-технологического, строительного) содержания объекта или сооружения, а также понятие их художественного содержания плохо разграничивались, и первое, часто неправомерно, отождествлялось со вторым. В качестве ***художественной правдивости*** в дизайне и архитектуре было провозглашено точное соответствие форм произведений этих видов искусства назначению, технологии, материалам и конструкциям. Вопрос о художественной условности, о метафоричности в теории архитектуры и дизайна на определенном временном отрезке даже и не ставился.

Основой знаковой системы в архитектуре и дизайне является зримо выраженная структура — связь конструкции и материала. В структуре большинства сооружений уже намечена ее связь с пространством: например, уже упоминавшееся простейшее сочетание двух опор с перекрывающей пролеты между ними балкой. Именно с помощью подобных структур, т.е. тектонического языка, образуется все многообразие видов предметно-пространственной среды, морфологические характеристики ее специфических элементов.

Важным моментом в создании теоретического представления дизайнерской формы является прослеживание влияния ***эстетики целесообразности*** и ***эстетики смыслообразности*** на развитие представлений о тектоническом строении предметно-пространственных форм.

В практике дизайна все возможные значения понятия ***«форма»***, предстающие в виде оппозиции ***«художественная выразительность»*** — ***«художественная правдивость»***, соотносятся со значениями ***«художественная форма»*** и ***«техническая форма»***. Можно предположить, что в своей повседневной проектной деятельности дизайнер, так или иначе, использует эти понятия, преобразуя их в отрефлексированном

виде в различные стратегии и индивидуальные приемы формообразования. Теоретики архитектуры выделяют, например, три обобщенных варианта подобных стратегий дизайнерского формообразования, связанных с представлениями о тектонике как художественном освоении конструкции:

«конструктивная тектоника» — непосредственная демонстрация эстетически осмысленной конструктивной структуры сооружения;

«художественная тектоника» — пластическая форма архитектурного объекта «отражает» в его внешнем облике принципиальные особенности работы конструкции;

«ложная тектоника» или ***«атектоника»*** — декоративные нефункциональные формы здания искажают представление о несущих способностях и напряжениях конструктивных элементов" [5] .

Нами на основе принятого в данном эссе соотнесения понятий ***«архитектурная правдивость» — «архитектурная выразительность»*** могут быть выделены две принципиальные группы стратегий пластико-тектонического формообразования интерьеров, которые обозначаются как ***«выразительные»*** и ***«изобразительные»***.

Группа выразительных стратегий характеризуется эстетически осмысленной демонстрацией в облике интерьеров их структуры, устройства, особенностей материала и способа изготовления. Суть данной стратегии заключается в том, что дизайнер передает во внешнем виде интерьера в соответствии с тремя различными концепциями тектонического формообразования, возникшими на почве утилитаристской идеологии, четыре различных художественных подхода:

- ***принцип распределения динамических и статических нагрузок в конструкции***;
- ***принцип конструктивного устройства объекта***;
- ***принцип его технологического построения***;
- ***всевозможные комбинации упомянутых принципов***.

Первый принцип широко применяется в архитектуре. В дизайне он наиболее популярен при проектировании мебельных изделий, которые по своему строению близки архитектурным объектам. Дизайнер, работая над формой таких изделий, часто акцентирует внимание зрителя на элементах, которые представляют в символической знаковой фор-

ме конструктивные схемы и способы взаимосвязи его несущих и несомых частей. Таковы, например, композиционные схемы множества кресел и стульев, в композиционном формообразовании которых пластико-тектонические приёмы позволяют выделить во внешней форме такие качества, как прочность, жесткость, устойчивость каркаса и всей конструкции в целом. Широко используются в дизайне приемы, обеспечивающие отображение в морфологическом строении изделий статических нагрузок, зависящих от гравитационных параметров, собственного веса, взаиморасположения несущих и несомых элементов изделия.

Обычно последователи данной стратегии (назовем ее ***«гравитационной»***) добиваются адекватного отражения в форме ***«работы»*** напряженных элементов и деталей конструкции изделия, воспринимающих динамические и статические нагрузки. Другие — добавляют к этому перечню закономерностей еще аэростатику, гидродинамику, сопротивление материалов, теорию упругости и др. [2]. *Тектоническая правдивость* в данной *гравитационной стратегии* проявляется через логическое построение схемы несущей основы, т.е. достигнута ли ее жесткость и виброустойчивость, каких затрат материала это потребовало, насколько отражены в расчете несущей системы кинематические особенности конструкции и т.д. По мнению сторонников *гравитационной стратегии*, рациональная конструктивная схема и грамотный расчет несущей основы оболочки интерьера являются надежным фундаментом для работы дизайнера над его тектонической выразительностью.

В отдельных случаях эти приемы являются одним из средств оптимизации технической структуры объекта, т.е. позволяют обнаружить ускользающие от расчетов инженера-проектировщика изъяны конструкции. Сторонники данной стратегии утверждают, что наименьшая металлоемкость конструкции потенциально во многом определяет ее высокий эстетический уровень, в то время как неоправданно омертвленные запасы материала заведомо снижают художественный эффект от восприятия конструкции [5, с. 31]. По нашему мнению, наиболее удачные дизайнерские работы, выполненные последователями данной стратегии, отличает не столько техническое совершенство, сколько удачно найденное художественно-пластическое и композиционное решение, которое не всегда напрямую связанно с

рациональностью конструкции, но всегда является выразительным образным знаком *гравитационной стратегии формообразования*. С помощью пластико-тектонических приемов во внешней форме объекта может быть выражен также ***процесс его формообразования***. Причем осуществить этот прием можно непосредственно, через демонстрацию структуры сборки с помощью акцентирования крепежных деталей и устройств, а также опосредовано, стилизуя элементы устройства интерьера, раскрывая их «многослойность» и «соподчиненность». Такая стратегия определяется нами как ***«технологическая»***. Ее примером могут служить формы стульев Геррита Ритфельда. Сами детали многих его изделий носят подчеркнуто геометрический характер, последовательно отраженный во всех элементах формы, что должно свидетельствовать о простоте их соединения.

Особо хочется отметить наглядные способы отображения в форме технологии изготовления объекта. Например, литая конструкция может быть так выражена в форме, что не возникает сомнений — это именно литье, а не сварная или гнутая конструкция. В связи с этим весьма условно можно говорить о тектонике «литой формы», в частности тонкостенной литой формы, выполненной по выплавляемой модели, с помощью центробежного литья или тяжелого монолитного литья «в землю», о тектонике легких штампованных и холодногнутых несущих и ограждающих элементов, о тектонике сварных изделий. Тектонические приемы, отображающие в морфологии объекта его конструктивное устройство и технологию изготовления, обычно используются комплексно, в неразрывном единстве. И это вполне естественно, так как в сознании дизайнера тесно связаны проблемы конструкции и технологии, а тектоника и пластика при этом выступают как средство эстетического освоения конструкций, технологий, материалов, демонстрирующее это техническое единство.

Группа ***изобразительных стратегий*** базируется на классическом наследии Ренессанса, широко использовавшем в своей практике иллюстративные возможности ордерных систем для воспроизведения на фасадах архитектурных, мебельных и других объектов той или иной тектонической системы. Отсюда берут начало три

различных стратегии пластико-тектонического формообразования, которые можно назвать ***«имитационной»***, ***«камуфляжной»*** и ***«подражательной»***.

Имитационная стратегия, в сущности, весьма наглядна — она часто приводится в исследованиях по дизайну в качестве отрицательного примера. Так, Ю.Сомов провел обстоятельный разбор взаимосвязи формы и конструкции на примере нескольких обиходных изделий, в которых он усматривал черты изображения несуществующей конструктивной структуры или материала на реальном фасаде станка, часов, радиоприемника и т.п. [5]. Автор критикует дизайн-решение объекта, в котором деревянному корпусу настольных часов придается «пластмассовый» характер и называет подобный прием «бутафорией», поскольку форме сообщена неестественная для данного материала конфигурация, а внутренний объем корпуса часов не достаточно использован.

Между тем, художественные особенности архитектуры ***барокко*** целиком могут быть отнесены к имитационной стратегии: пластическая «одежда» зданий и интерьеров этого периода существует почти независимо от конструктивной основы, как накладная ордерная декорация. Поскольку изобразительно-художественное начало в архитектуре барокко приобрело самостоятельное значение, наиболее распространенными понятиями по отношению к пластико-тектонической стратегии барокко являются ***«театральность»***, ***«иллюзорность»***, ***«пышность»***, ***«замысловатость»***. При этом планы многих построек барокко были достаточно просты по конфигурации и рациональны по функциональной организации, да и сами здания созданы с учетом развития строительной техники, превосходившей возможности античной классики.

Имитационная стратегия формообразования уже много лет добросовестно служит дизайнерам, специализирующимся в области разработки и производства декоративных украшений интерьера. Она помогает имитировать латунь — «под золото», никель — «под серебро», полимеры — «под мрамор» и т.д. В производстве тканей печатный рисунок успешно имитирует более дорогую жаккардовую ткань, синтетические нитки имитируют натуральные шерстяные, хлопчатобумажные и шелковые, всевозможные тиснения воспроизводят фактуру сложных гобеленовых переплетений.

Ни у кого не вызывает удивления имитация дорогой ручной гравировки хрустальных светильников, выполненная путем использования недорогого стекла и штамповки. Распространение различных технологий прямого, контактного формования позволило имитировать кривизну и скульптурность изгибов металлических частей автомобилей и судов посредством изготовления крупных кузовных деталей с помощью их отливки из стекла или углепластиков. Эта технология целиком оправдывает себя при изготовлении малосерийных экспериментальных моделей, а также в производстве недорогих серийных автомобилей и яхт (вспомним феномен Трабанта и Вартбурга).

Камуфляжная стратегия часто используется при разработке объектов арт-дизайна, в изделиях выставочного и театрального обихода. Ее задача — создать у зрителя определенную иллюзию конструктивной системы или материала, не прибегая к сложным и дорогостоящим операциям и видам работ. Пример — различные типы театральных декораций, нанесенные на сетчатую основу и изображающие крепостные стены, замки, мосты и т.д., а также оформление поверхности выставочных стендов «под мрамор», «под дерево» и т.п. Этот прием используется при ламинировании поверхностей мебельных изделий с целью придания им облика «дорогих» материалов, воспроизведения рисунка богатых текстур. Отходы мраморного и гранитного производства в виде ***шлама*** легко отливаются в различные формы. Изделия для оформления интерьера, получаемые подобным способом, камуфлируются под настоящие мрамор и гранит с помощью различных красящих и лакирующих добавок в состав литьевой массы.

Одной из сфер применения ***камуфляжной стратегии*** является изготовление рекламных установок. На крупных международных выставках, на крышах зданий, на тротуарах часто можно видеть объемные изображения рекламируемых изделий в виде самоваров, диванов, компьютеров, автомобилей, сигаретных коробок и т.п. Все эти фантастические копии выполнены из пневматических или вспененных конструкций, принимающих любые формы и окрашиваемых в любые цвета. Часто используются и оптические эффекты. Многим детям полюбились пневматические аттракционы с воздушными матами для прыжков и кувырков. Здесь мы тоже видим большое разнообразие камуфляжных

приемов, стилизующих синтетическую ткань под кирпичную кладку сказочных замков, шкуру диковинных зверей, изображающих металлические корпуса роботов и т.п.

Мир игрушек — самая широкая область применения ***камуфляжной стратегии***, где издревле художники и дизайнеры маскировали один материал под другой, и это всегда выглядело естественно и весело. Многим с детства памятны небольшие грузовички, «деревянные» борта которых напечатаны на металлических стенках игрушечного кузова.

Другой областью применения камуфляжной печати и формовки является производство обоев. Многочисленные варианты кирпичных, деревянных или каменных поверхностей несут на себе всевозможные следы ***камуфляжной стратегии***, изобретательно спроектированной и мастерски выполненной. Необходимость в этом восхитительном «обмане» требуется дизайнеру всего на мгновение, чтобы привлечь внимание потребителя к «натуральной» фактуре или текстуре объекта. Жизнь подобных недорогих обоев подобна жизни мотылька — обаять и исчезнуть в контейнере для мусора.

Подражательная стратегия объединяет приемы использования старых тектонических форм, воплощенных в новых материалах. Например, популярный стул фирмы «Тонет» изготавливается из прочного металла (титан, дюраль) с минимальным сечением опор, что придает изделию облегченный силуэт и практически сохраняет конфигурацию аналога. Подражать можно не только, заменяя материал, но и используя новую технологию и конструкцию. Так, накладной штампованный пластмассовый декор на лицевых щитовых элементах мебели имитирует дорогую классическую резьбу, литые пустотелые колонны и архитравы воспроизводят свои классические прототипы ручной работы, повторяясь в неограниченном количестве и в любых параметрах.

Многие дизайнеры прекрасно помнят бытовые изделия 60-х годов XX века — телевизоры и радиолы, вставленные в мебельные корпуса, выполненные на современном конвейере в «классических» стилях. Этот прием был не раз осужден с позиций ортодоксального функционализма, но он внес в практику дизайна неоценимый опыт освоения массовым потребителем достижений художественного и культурного наследия, а также способствовал комплексному решению среды, формируемой

по принципу подобия организующих ее элементов. Еще один прием стилизации демонстрирует та же мебельная индустрия, приспособившаяся изготавливать отдельные детали и целиком небольшие изделия из отходов деревообработки методом пресс-формования с добавлением связующей синтетической основы.

Если с ***выразительными стратегиями*** пластико-тектонического формообразования все достаточно ясно, и удачное дизайн-решение во многом зависит здесь от конкретной творческой установки проектировщика и его профессиональной квалификации, то с ***изобразительными стратегиями*** дело обстоит несколько сложнее. Они только завоевывают себе право на жизнь, выходя из-под огня критики и доказывая удачными творческими примерами свою состоятельность. Изображать что-то в дизайне всегда считалось делом второсортным, не престижным. «Тектоника — это искренность формы в отношении конструкции и материала», — утверждал еще совсем недавно Ю.Сомов. «Ложная, невыразительная конструкция уже потенциально не может быть красивой», — убежденно подчеркивал тот же автор [5, с. 28, 30.]. Более осмысленные и взвешенные определения мы находим в исследованиях по теории архитектурной композиции. Поскольку понятие «тектоника» имеет деятельностный характер, и оно возникло как результат совместной деятельности архитектора (дизайнера) и инженера-конструктора на этом пересечении тектоника выступает «взаимосвязью художественного и технологического способов мышления и деятельности в материале» [6].

В реальной практике дизайна нет низменных и высоких областей. Любая деятельность по проектированию предметной среды для человека почетна и требует высокой квалификации. Приступая к созданию нового пространственного объекта, проектировщик начинает разработку с определения тех наиболее общих характеристик монументальности и легкости, устойчивости и динамичности, о которых говорилось выше. Именно дизайнер делает их в меру своего понимания и умения основой тектонического построения интерьера, а пластическую конкретность облика внутреннего пространства подчиняет созданию образа, исходящего из требований контекста, связанного с окружающей средой и психологической установкой потребителя, ориентированной на

восприятие будущего произведения интерьерного искусства. При этом условии допустимо использование приемов ***изображения*** конструктивных систем или их ***маскировки***, ***имитации*** реально существующей структурной основы, техническая сторона которой строится по законам целесообразности, а внешний облик интерьера служит не выражению этой абстрактной целесообразности, а необходим дизайнеру для формирования законченного предметно-пространственного ансамбля.

Тектонической выразительности облика разрабатываемых предметно-пространственных объектов дизайнер добивается, используя два принципиальных подхода. Первый состоит в непосредственном ***использовании технических элементов конструкции*** при создании облика интерьера с целью придания объекту художественной выразительности в процессе композиционного дизайн-формообразования. При этом эстетическая цель лежит вне интереса дизайнера к данной конструкции и выражается в избранной системе пластических категорий и образов. Правомерность подобного подхода к решению формы объекта возникает, например, при разработке промышленного интерьера, где почти безраздельно господствуют принципы эстетики целесообразности.

Второй подход подразумевает ***прямое забвение конструктивной структуры*** объекта или же ***исключение ее из палитры художественно-образных средств***. Иногда в виде «игры» с восприятием зрителя здесь допускается известный произвол: несущая конструкция оказывается скрытой декором, и тектоническая тема разыгрывается с помощью второстепенных, дополнительных элементов.

В последнее время в мировой практике дизайна все острее ощущается отход от однозначности тектонического образа и явно прослеживается стремление проектировщиков столкнуть, объединить, противопоставить несколько художественно-пластических тем. Как мы уже отмечали, много нареканий со стороны защитников «правдивой формы» вызывали всяческие маскировки конструкции, имитации и прочие визуальные «уловки», используемые менее ортодоксальными коллегами. При этом упускалось из виду, что любой объект живет не изолировано, а в определенном пространственно-временном и культурном контексте, и это накладывает на дизайнера особую ответственность, связанную с пониманием этих интегральных закономерностей формообразования.

Следующая группа приемов, используемых дизайнером в процессе пластико-тектонического формообразования и основанная на интегральном понимании проектной ситуации, включает в себя ***«контекстуальные»*** и ***«средовые»*** подходы. ***Контекстуальные приемы*** проистекают из осознания одной из важнейших художественных проблем — соотношения смыслового акцента и фона. Любой объект проектирования существует не изолировано, а в некотором предметном окружении. Перед дизайнером всегда стоит задача выбрать оптимальное соотношение между всеми компонентами данной локальной композиции: что поставить на первый план, что сделать аккомпанирующей темой, чему придать функции акцента, чему — фона. В переложении на язык тектоники это выглядит как выбор между ***частичным забвением*** локальных конструктивных характеристик в пользу органичного восприятия всего предметно-пространственного комплекса интерьера в целом.

В качестве одного из примеров можно привести ситуацию проектирования линии торгового оборудования. Решение тектонической задачи в каждом из прилавков подчинено общему органичному восприятию всей технологической линии в целом. Здесь чисто эстетические задачи, стоявшие перед дизайнером при реализации ***группы правдоподобных стратегий***, уступают место художественному осмыслению взаимодействия комплекса изделий, связанных между собой общей технологией или функцией. К тому же, линия торгового оборудования размещается в определенном архитектурном пространстве, обладающем своими пластическим характеристиками, что накладывает отпечаток на общее поластико-тектоническое решение интерьера.

Другой пример затрагивает еще более узкую область: включение отдельных деталей в общую конструкцию интерьера. В таком качестве разнообразные элементы приобретают характер молекул и атомов, формирующих структурную основу объекта. Выявлением их пластико-тектонической специфики можно пренебречь, если дизайнер будет рассматривать присутствие деталей как решение фона для создания законченного композиционного целого. Так, мазок на картине не претендует на художественную законченность, незамет-

но вливаясь в общую ткань полотна. Но это не исключает творческой работы художника и дизайнера по эстетическому освоению каждой детали как части целого, как элемента фона.

Средовой подход — следующий шаг в иерархии решения художественных проблем интерьера. Здесь работа дизайнера представляется еще более ответственной и сложной. На первый взгляд, привлекательно каждый элемент среды интерпретировать как самостоятельную художественную единицу, но такое лобовое решение вряд ли удовлетворит профессионалов. Интерьер офиса состоит из множества отдельных составляющих: столов, светильников, сидений, элементов оргтехники и т.д. Каждый из них имеет свою пластико-тектоническую тему, но все они вместе должны работать на единый законченный образ интерьера, в котором сольные партии достаются только признанным фаворитам. Поэтому хор вещей, хотя и состоит из отдельных выразительных голосов, но сливается в общее гармоничное звучание только будучи послушным воле дирижера-дизайнера.

Так, основной художественной темой шоу-рум фирмы «Glasstation Ova», выполненной дизайн-бюро «Studio 80» (Япония), является создание «мавританского» по духу интерьера, решенного с помощью активной суперграфики и использования приема «дематериализации» ряда внушительных стоек-витрин, выполненных из полупрозрачного стекла. Каждый из четырех Т-образных элементов-стоек подсвечен изнутри и встроен в длинный ряд с другими подобными объектами. Этот способ заведомо снижает остроту эффекта от восприятия отдельной витрины, но «работает» на создание образа интерьера в целом, через «растворение» отдельных его составляющих в мерцающей и рябящей пелене офисного пространства. Авторы смело идут на занижение тектонической тональности в решении частных вопросов, работая на ансамбль интерьера в целом.

Пространственно-временной контекст, в который включен данный объект, заставляет дизайнера более чутко относиться и к характеру его тектонического построения. Элементы дизайна интерьера, выставочного и торгового оборудования часто имеют смешанную конструктивную основу. Но здесь не всегда действительная конструкция становится основой будущего пластико-тектонического образа объек-

та, порой дизайнер вынужден скрывать частности, изолировать их визуально, учитывая окружение, подчиняя пластику мелочей образному целому.

Подобная гибкость в выборе стратегии дизайнерского формообразования не получила еще всестороннего признания в среде проектировщиков и теоретиков, но она постепенно утверждается благодаря появлению многочисленных примеров, рожденных живой дизайнерской практикой. Таким образом, можно утверждать, что в профессиональной дизайн-деятельности нет как таковой проблемы раскрытия или маскировки внутренней структуры интерьера. Реально же существует проблема эстетического освоения проектировщиками разнообразных конструкций и материалов, придания дизайн-форме пластической выразительности в соответствии с общим дизайн-замыслом и с учетом рациональных технических требований. Маскировка же или раскрытие этой структуры всего лишь возможные направления художественного поиска. Выбор решения здесь может зависеть, например, от главной дизайн-задачи: целостно организовать окружающую среду, разработать комплексную систему визуальных коммуникаций, сделать интерьер максимально удобным для использования всеми категориями потребителей, включая маломобильных граждан, и т.д. Разнообразие самих приемов в реализации той или иной стратегии пластико-тектонического формообразования целиком зависит от эрудиции и личного опыта дизайнера, от степени развития его индивидуальных художественных способностей, от меры владения методикой пластико-тектонического формообразования.

В завершении хочется подчеркнуть, что интерьер является в подлинном смысле комплексным объектом, на пространстве которого, как на подиуме, одновременно может разыгрываться несколько спектаклей. Драматургия каждого из них целиком зависит от дизайнерского сценария, разделы которого складываются из группы функциональных технологических и художественных факторов. Какой из них будет главенствовать в данном дизайнерском представлении — зависит от творческой установки режиссера-дизайнера.

Библиография:

1. *Моррис Уильям.* Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи. М., 1973

2. *Земпер Г.* Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970.

3. *Тиц А., Воробьева Е.* Пластический язык архитектуры. — М.: Стройиздат, 1986. — С. 47–48.

4. *Шпара П.* Техническая эстетика и основы художественного конструирования. — Киев: Вища школа, 1978. — С. 49.

5. *Сомов Ю.* Композиция в технике. — М.: Машиностроение, 1977.

6. *Волчек Ю.* Технология и тектоника. Обзорная информация ЦНТИ по гражданскому строительству и архитектуре // Архитектура. Районная планировка. Градостроительство. — 1984. — № 10. — С . 13.