

Учреждение образования
“Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка”

Факультет эстетического образования
Кафедра теории и методики преподавания искусства

(рег. № У/М 30-01/ВВ 15-1-2/24/1)

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Ю.Ю. Захарина
15.11. 2024 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
И.В. Шеститко
19.11. 2024 г.



ЭЛЕКТРОННЫЙ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ
ДИСЦИПЛИНЕ

“ДИГИТАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА И АРТ-ОБЪЕКТЫ В ГОРОДСКОЙ
СРЕДЕ”

для специальности:

1-03 01 08 “Музыкальное искусство и мировая художественная культура”

Составитель: Ю.Ю. Захарина, заведующий кафедрой теории и методики преподавания искусства, доктор искусствоведения, профессор

Рассмотрен и утвержден
на заседании Совета БГПУ 23.12. 2024 г. пратакол № 4

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	3
I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	5
КРАТКИЙ КУРС ЛЕКЦИЙ ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ	5
ТЕМА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ	5
ТЕМА 2. КОНЦЕПТ «ФОРМА» В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ И ОБЪЕКТАХ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ	11
ТЕМА 3. КОНЦЕПТЫ «ПРОСТРАНСТВО» И «КОНСТРУКЦИЯ» В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ И ОБЪЕКТАХ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ	16
ТЕМА 4. КОНЦЕПТЫ «КОМПОЗИЦИЯ» И «АНСАМБЛЬ» В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ И ОБЪЕКТАХ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ	18
ТЕМА 5. КОНЦЕПТ-ПРОЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ	20
ТЕМА 6. СИМВОЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ	28
ТЕМА 7. ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ ПАРАМЕТРИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ	31
ТЕМА 8. НЕЛИНЕЙНАЯ АРХИТЕКТУРА	33
ТЕМА 9. ЦВЕТ И СВЕТ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ	40
ТЕМА 10. МЕДИЙНАЯ АРХИТЕКТУРА: ИНТЕРАКТИВНОЕ КОММУНИЦИРОВАНИЕ СО СРЕДОЙ	49
ТЕМА 11. АРТ-ОБЪЕКТЫ В СОВРЕМЕННОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ	57
II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	60
2.1 ПЛАН СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ	60
2.2 ПРИМЕРНАЯ ТЕМАТИКА ДОКЛАДОВ НА СЕМИНАРСКИЕ ЗАНЯТИЯ	62
2.3 ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ	62
Задание 1	62
Задание 2	62
III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	63
3.1 КРИТЕРИИ ОЦЕНИВАНИЯ СТУДЕНТОВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ	63
3.2 КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПОСЫ (ТЕСТ)	67
3.3 ПРИМЕРНЫЕ ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ	69
3.4 ПРИМЕРНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ КОМПЕТЕНТНОСТНЫХ ЗАДАНИЙ К ЭКЗАМЕНУ ..	69
IV. ВСПОМАГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	71
4.1 УЧЕБНЫЕ ПЛАНЫ	71
4.2 УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА	78
4.3 ГЛОССАРИЙ	107
4.4 СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	109

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В соответствии со стандартом и учебным планом специальности 1-03 01 08 “Музыкальное искусство и мировая художественная культура” учебная дисциплина “Дигитальная архитектура и арт-объекты в городской среде” входит в модуль “Современное искусство” государственного компонента. В основу структурирования учебного материала положены исторический, видовой-жанровый, стилевой и художественно-образный подходы, определяющие логику преподавания дисциплины. С целью обстоятельного изучения студентами особенностей развития дигитальной архитектуры и современных форм позиционирования искусства в городской среде предлагается последовательное освоение предпосылок, концептов, инструментария моделирования образов современной архитектуры и арт-объектов, зарождения и развития концепт-проектов конструирования пространства жизнедеятельности человека.

Целью электронного учебно-методического комплекса по учебной дисциплине “Дигитальная архитектура и арт-объекты в городской среде” является повышение уровня знаний, умений и навыков в области теории и истории искусства в системе профессиональной подготовки учителей “Искусства (отечественной и мировой художественной культуры)”. Электронный учебно-методический комплекс дает возможность самостоятельного изучения отдельных тем учебной дисциплины в соответствии с определенными в учебной программе требованиями к уровню усвоения материала; углубленного изучения и повторения отдельных разделов; совершенствования уровня знаний о художественных средствах, художественных образах, творчестве известных зодчих и художников и шедеврах современного искусства.

С целью повышения качества образования при изучении дисциплины “Дигитальная архитектура и арт-объекты в городской среде” студентам специальности 1-03 01 08 “Музыкальное искусство и мировая художественная культура” рекомендуется:

1. для закрепления знаний – по результатам изучения курса ответить на вопросы и выполнить задания, приведенные в учебно-методическом комплексе; просмотреть иллюстрации к соответствующей теме, предлагаемые для изучения;

2. для приобретения новых знаний – готовить сообщения (доклады) по предложенным темам (приведены в практическом разделе), ознакомиться с творчеством художников, архитекторов, спецификой дигитальной архитектуры по предлагаемой литературе (список приведен во вспомогательном разделе), на основе представленных в интернет-источниках материалов;

3. для выработки умений и навыков анализа современных арт-объектов и объектов дигитальной архитектуры – проанализировать одно из

произведений искусства (на выбор студента) по соответствующей теме, схематично изобразить его.

Электронный учебно-методический комплекс включает *теоретический раздел*, в котором приведен краткий курс лекций по учебной дисциплине; *практический раздел*, включающий план семинарских занятий, примерную тематику докладов (сообщений) на семинарские занятия, вопросы и задания по изучению учебного материала, раздел контроля знаний, в котором предоставляются критерии оценивания студентов по дисциплине, контрольные вопросы (тесты), примерные вопросы к экзамену; *вспомогательный раздел*, в котором представлены учебные планы обучения студентов по специальности 1-03 01 08 “Музыкальное искусство и мировая художественная культура”, учебная программа по учебной дисциплине “Дигитальная архитектура и арт-объекты в городской среде”, глоссарий, список рекомендуемой литературы. Предлагается *пояснительная записка*, в которой даются советы и рекомендации по организации работы с учебно-методическим комплексом. Электронный учебно-методический комплекс содержит *гиперссылки* на иллюстративный материал.

Материал театрального раздела дает возможность самостоятельного изучения дисциплины “Дигитальная архитектура и арт-объекты в городской среде”. Для лучшего усвоения учебного материала студентам предлагается изучить тему, ответить на вопросы и выполнить задания, а по результатам изучения курса – ответить на контрольные вопросы в форме теста самопроверки знаний, приведенного в разделе контроля знаний. К семинарским занятиям рекомендуется готовиться по материалам краткого курса лекций, а также с использованием источников, поданных во вспомогательном разделе и интернет-ресурсов.

Практический раздел служит основой для самостоятельной подготовки к семинарским занятиям.

Раздел контроля знаний поможет при выборе тем и оформлении научно-исследовательских работ, при подготовке к экзамену.

Вспомогательный раздел носит информационно-методический характер. В нем представлены специальные термины и понятия, источники, которые рекомендуется знать при изучении дисциплины.

І. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

КРАТКИЙ КУРС ЛЕКЦИЙ ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ТЕМА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Художественный образ – центральная категория искусства, синтезирующая в своем содержании эмоционально-чувственное и рационально-логическое построение идеализированной модели мироздания, в которой сплетаются воедино желаемое и действительное. Выступая атрибутивным компонентом искусства, художественный образ предстает как отражение универсума в форме иносказания, выражающее отношение человека и общества к явлениям, процессам объективной реальности и презентующее наглядно смысловые линии бытия.

Художественный образ моделирует, отображает и преобразует объективную реальность, внося в ее предметное поле посредством репрезентативных и продуктивных свойств содержательно новые ценностные ориентиры, служащие векторами дальнейшего развития искусства. Раскрытие сущностных моментов презентации образов, выступающих ключевыми позициями в дешифровке смысловых линий, предполагает установление взаимосвязей между исторически явленными, позиционируемыми и продуцируемыми в сложившейся среде, пространстве и времени художественными формами, являющимися их «облачением» и материальным носителем информации. В пространственно-временном континууме, каковым в цифровую эпоху предстает урбанистическая среда, вычленение исконно присущих искусству и новаторских форм презентации, гармоничных и дисгармоничных качеств взаимодействия образов с окружающей действительностью, апробированных временем и инновационных их характеристик, являющихся фундаментом позиционирования произведений искусства, позволяет дифференцировать «правила», закономерности, свойственные природе художественного творчества.

Отзывчивость на знаковые события эпохи, явления культурной жизни общества, глобальные проблемы современности, присущая художественному образу в целом, предопределяет установление фиксированных точек воззрения на ключевые моменты эволюции Вселенной. Однако в силу своей эмоциональности, импульсивности, чувствительности, художественный образ являет как объективно, так и субъективно репрезентуемую картину мира, в которой истинное толкование замещается мнимым. Поэтому в осмыслении позиционирования художественного образа в контексте эпохи, региона идентификация подлинных и случайных его проявлений выступает основой верификации «документальных текстов».

Архитектурные образы/образы архитектуры, запечатлевающие в своем содержании художественную картину мира и отражающие сквозь призму авторского видения общественные взгляды на событийность эпохи, всегда выступали носителями социокультурных ценностей. Включенные в регионально-временной контекст, они повествовали реальные и вымышленные истории о смыслах бытия, репрезентуя мировосприятие человека и общества на конкретном историческом отрезке. Являя в формах, структурах, композициях отражение мироустройства, архитектурные образы выступали своего рода миниатюрной моделью мироздания, наделенной динамическими качествами, свойственными природным системам.

Современная архитектура, испытавшая влияние глобализации, репрезентовала человечеству новую эру техногенного развития цивилизации. Окутанная нитями всемирной паутины, архитектурно-проектировочная деятельность продемонстрировала возможность трансформации созданной руками человека материальной среды в виртуальное пространство, в котором господствует искусственный интеллект. И это ранее неведомое пространство стало новой объективной реальностью, смоделированной по законам чистого разума.

С усилением влияния технологий на способы организации жизнедеятельности человека изменились представления общества о красоте. Новые идеалы, утвердившиеся в социуме, явились отражением новых ритмов жизни, новых стандартов качества, нового мышления. Наряду с иными сферами творческой деятельности архитектура оказалась выразителем идеалов красоты информационной эпохи. В равноправный диалог вступили материальные и виртуальные формы, выступающие носителями информации об изменчивой, но всегда открытой человеку картине мира.

Образы современной архитектуры выразили особую чувствительность автора и общества к явлениям культурной жизни, социальным процессам, постоянно эволюционирующей ситуации времени, координируя творческую деятельность мастеров искусства и направляя креативные импульсы потребителей прекрасного на созидание трансформирующейся среды. Современное художественное пространство, сквозь пронизанное новой эстетикой и новой философией искусства, вышло на метауровень взаимодействия с объектами/результатами творчества и с реципиентом, реплицируя идеи и концепции общественной жизни в многогранных по своим характеристикам образах.

К проблеме интерпретации сущности художественного произведения на основе образного выражения заложенных и транслируемых в нем смыслов обращались мыслители, писатели, искусствоведы (теоретики искусства) всех времен. Усматривая подобие и неподобие образных форм отражения действительности с бытием, мыслители выделяли сущностные характеристики искусства, так или иначе отождествляя его с образным миром. Образ стал ключевым понятием в трактовке художественного произведения и атрибутом искусства как такового.

С того времени, как искусство получило научное осмысление (античная эпоха), художественный образ выделился как один из центральных, фундаментальных концептов, раскрывающих силу и логику творческого импульса мастеров. Безусловно, древнегреческие и древнеримские мыслители, не представлявшие искусство, его образы, оторвано от законов мироздания, вне проблем бытия, трактовали результаты творения мастеров во взаимосвязи с действительностью. Сравнивая образы произведений искусства с объектами и явлениями окружающего мира – того, каким он представлялся античным мудрецам, – философы Античности выявляли сходство процессов и вещей, имеющих место в реальности (объективной или мнимой) и в искусстве.

В своих рассуждениях о сущности художественных образов мыслители античной эпохи исходили из постулата о преемственности в развитии даже неподобных на первый взгляд явлений. По существу, в образном истолковании основ мироздания античные философы опирались на компаративный подход. Причем, в эпицентр аналитических суждений ставился архетип, в качестве которого могли выступать как мифологические образы/персонажи (идеалистическая трактовка), так и материальные формы, рожденные природой или созданные человеком (материалистическая трактовка). Так, например, Демокрит и Плиний заключали, что постройке жилищ человек научился у ласточек. А Квинтилиан усматривал совершенство искусства в умении творцов заимствовать формы и их выражение в природе. О подобии образов искусства и образов природного мира высказывался Плотин, полагая, что «искусство не просто изображает видимое, но и восходит к основам природы». Философ не только обнаруживал визуальное сходство предметов и объектов, рожденных природой и творчеством мастеров, но и стремился проникнуться сущностью этих явлений в выявлении общих закономерностей.

Осмысление образов искусства на основе установления сходства с образами окружающего мира выделяется как один из аспектов учений Аристотеля. Будучи по своим убеждениям дуалистом в толковании проблем бытия, древнегреческий философ утверждал, что «красота природы, красота человеческого искусства и красота богов являются одним и тем же». Материальные формы и духовный мир не представлялся мыслителю невозможными для сравнения сферами экзистенции. Он не только допускал архетипичность разнородных явлений, но и теоретически осмысливал подобие феноменов мироздания. Рассуждая об искусстве как явлении, Аристотель был убежден, что «появляется искусство тогда, когда на основе приобретенных на опыте мыслей образуется один общий взгляд на сходные предметы». Исполненные гармонии и соразмерности художественные образы рождаются тогда, когда «искусство собирает воедино то, что в природе существует в разном виде». Так, Аристотель в своих рассуждениях утверждал мысль не о слепом копировании форм природы творцами, а о мастерском обобщении художниками и преломлении средствами художественного языка известных из мира природы форм.

Тезис о преемственности образов окружающей действительности и искусства поддержали представители немецкой классической философии, в частности, Г.В.Ф. Гегель. Убежденный в искренности порожденных природой и художественным творчеством явлений и вещей (предметно-пространственной среды в целом, – Ю.З.), Гегель утверждал, что «главной целью искусства является подражание, под которым понимают умение адекватно копировать образцы природы в том виде, в каком они действительно существуют». Все то, что создает импульсы к творчеству, – «чувства, склонности и страсти», – составляет содержание искусства. То есть суть художественных образов, согласно Гегелю, есть эмоциональное отражение объективно существующего природного мира.

О схожести природных форм и образов искусства рассуждал И.В. Гёте. Раскрывая сущностные основы образного толкования мира в искусстве, Гёте акцентировал целостность, единство в художественной интерпретации явлений, событий, фактов. Заключая, что «всякая прекрасная целостность в искусстве есть малый отпечаток наивысшей красоты природы в целом», он поддерживал суждения античных философов о подражании искусства природным формам. Безусловно, будучи творцом и ценителем прекрасного, немецкий писатель и философ в своих рассуждениях опирался не только на учения мыслителей прошлого, но и на собственный художественный опыт. Гёте переживал искусство сложного периода, когда имели место и пафосность классицизма, и мистичность романтизма, и суровая правда реализма. В этой многогранности образных форм, порожденных движением холодного рассудка или бурных эмоций, он выделил доминирующее начало, присущее художественным образам, явленным разной природой.

Постулат о целостности художественного образа, каковым обладает искусство, выдвигал русский литературный критик и публицист XIX в. В.Г. Белинский. Но выделяя целостность как основной признак художественного образа, Белинский подчеркивал его индивидуальный характер. Именно в индивидуальном в отличие от общего, на его взгляд, и заключалась уникальность образа как явления.

Но индивидуальное трактовалось Белинским не как нечто единичное, концентрирующее в самом себе истинность оценок явлений окружающего мира. Белинский полагал, что «индивидуальное в художественном образе выражает лучше всего общее, типичное, где оно является началом формы».

«Искусство, – считал Белинский, – есть мышление в образах». То есть, сущность искусства виделась русскому публицисту как некое действие, будь то мышление или «непосредственное созерцание истины». Мыслитель полагал, что посредством образов искусство отражает объективный мир.

Многозначность смысловых линий художественного образа и поливариантность его трактовок/прочтений выделились как отдельный аспект анализа с XIX века, что было обусловлено не столько развитием междисциплинарного подхода к анализу явлений и процессов, сколько сложившейся в художественной культуре ситуацией. Именно в этот период (вторая половина XIX–XX в.) искусство становится на путь

экспериментаторства и характеризуется многоплановостью образного строя, смысловых линий и их выражения средствами формы. Наряду с реалистическими тенденциями и классическими мотивами и формами представления художественных произведений рождаются авангардные течения, представители которых демонстрируют новый уровень творческого мышления. Художественные образы, будь то архитектура или изобразительное искусство, трансформируются под влиянием времени. Время (эпоха) выделяется как один из главных факторов эволюции художественных образов (образности художественных произведений) (В.Г. Белинский, О. Шпенглер, В.В. Кандинский, Б. Христиансен, М.С. Каган, И.Л. Маца и др).

Постепенно расширялось и содержание искусства, а вместе с ним, и мир образов. Образы становились все более отдаленными от реальной действительности, пополнялись все новыми формами иносказаний. Безусловно, претерпевала изменения и их трактовка. В сюрреалистических и абстрактных композициях (изобразительное искусство) архетипичность образов маскировалась за формальным началом. Форма стала превалировать над содержанием в выражении художественной идеи и создании образности произведения.

В то же время в искусстве XX в. отмечалось возрастание мировоззренческого начала (Д.М. Ханин, О. Вагнер). Наука и техника, воспринимаемая обществом как средство моделирования новой реальности, определяла систему взглядов и убеждений социума. Анализируя проблемы художественной культуры XX в., И.Л. Маца справедливо отмечал, что «авангардизм XX века является подлинным выразителем современности – бурной эры точных наук и техники».

В XXI в. целокупность художественных образов испытала влияние цифровых технологий. Информационная эпоха открыла постиндустриальному обществу новое видение красоты. Эстетика среды стала моделироваться с применением (в большей или меньшей степени) IT-технологий. Среда стала восприниматься как интерактивное пространство – открытое к коммуницированию, динамичное, многоплановое. А, следовательно, многоплановыми, вариативными стали и художественные образы.

В контексте динамично меняющейся картины мира подверглось новому толкованию содержание художественного образа. Образ стал трактоваться не только как форма и результат отражения действительности, способ ее познания, но и как феномен и продукт творческого процесса (В.И. Филиппова), модель бытия (Т.Ю. Серикова), «пересечение предметного и смысловых рядов» (Е.Б. Борисова), «ментальный репрезентатор в сознании человека внутренних переживаний, чувств, эмоций или объектов внешнего мира» (Н.Ю. Гончарова) и др. Расширение методологических подходов к анализу проблемы экзистенции художественного образа в XXI в. позволило многогранно раскрыть его природу, характер, сущность, причины явленности

и посылы адресатам/читателям, очертить структурные компоненты в системе целого.

В прочтении архитектурных образов (художественных образов) имеет место дискурсивный аспект. То есть художественный текст, интерпретируемый творцом, всегда соотносится с контекстом – региональным, эпохальным, средовым (за исключением, быть может, станковых произведений искусства светского характера).

Художественный образ являет собой исполненный иносказаний текст, содержащий метадающие о культурно-исторической ситуации времени, региона и раскрывающий картину мира в ее объективном представлении, а также отражающий ценностные установки общества. Кодированные в художественных образах культурно-исторические смыслы и ценностные ориентации социума предполагают архетипичность репрезентации идей, выступающих ключами познания модели бытия на конкретном темпоральном отрезке. Плюрализм содержательных линий и социальных проблем, символизированных в художественном образе, актуализирует герменевтический, семиотический и аксиологический подходы к интерпретации смыслов и идей, явленных в художественной форме.

Основными концепциями трактовки художественного образа в современной архитектуре стали: стилевая, конструктивно-типологическая, пространственная, художественно-образная.

Художественный образ есть категория синтетическая, несущая в своем содержании единство трех интерпретационных аспектов: 1) как феномен культуры общества определенной эпохи, в котором средствами символизации воплощены культурно-исторические смыслы; 2) как явление культурно-историческое, сущность которого предопределена ходом эволюции, запросами и потребностями социума, уровнем научно-технического развития цивилизации, мыслимое в единстве возможного и действительного; 3) как способ, форма и продукт освоения и отражения действительности, осознаваемые в контексте среды, пространства и времени.

Условия (определяющие основы) формирования художественных образов в современной архитектуре:

- исторически сложившаяся среда;
- ландшафт;
- организация пространства;
- размещение;
- композиционное построение;
- соразмерность;
- благоустройство;
- масштаб, пропорции;
- гармония.

Факторы формирования художественного образа в современной архитектуре:

- эмоционально-эстетический, основанный на воссоздании чувственной картины мира;

- социальный фактор, заключенный в специфике общественного бытия и общественного сознания;
- уровень научно-технического развития общества;
- идеологический, утверждающий требования времени к позиционированию образов;
- возникновение и господство мощных эстетических движений.

Средства формирования художественного образа в архитектуре: формообразующие (объем, силуэт, пропорции, композиция, масштаб, ритм, тектоника), декоративные (фактура и цвет материалов, синтез искусств, декоративное освещение).

Принципы формирования художественного образа в архитектуре:

- ансамблевость и монументальность;
- архитектоника и атектоника;
- гармония и дисгармония;
- линейность и живописность;
- плоскостность и глубинность;
- замкнутость и открытость;
- симметрия и асимметрия;
- контраст и нюанс.

В эволюции художественно-образной системы архитектуры постиндустриального периода можно выделить три этапа:

- 1) экспериментально-поисковый (1970–1980-е гг.);
- 2) ретроспективно-неомодернистский (нач. 1990 – нач. 2000-х гг.);
- 3) концептуально-изобретательский (нач. 2000-х – 2020-е гг.).

Эстетические и функционально-технические качества архитектуры определяют характеристики и взаимоотношения атрибутивных компонентов ее художественного образа: пространства, формы, конструкции, композиции (ансамбля).

ТЕМА 2. КОНЦЕПТ «ФОРМА» В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ И ОБЪЕКТАХ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Форма в архитектуре (архитектурная форма) является собой визуальное выражение художественного образа, заключающегося в самом теле – материи – предметное содержание и отражающее сквозь призму поверхностей, граней, очертаний культурно-исторические смыслы эпохи. Архитектурная форма сама по себе, оторванная от контекста среды, пространства и времени, не способна донести до чтеца/реципиента хранящееся в ней повествование. Явленная в свое время и открытая для прочтения, она наполняет информационное пространство аксиологическими ориентирами, призывая

субъекта культуры ощутить, прочувствовать и осознать трансцендентные реалии бытия.

Архитектурная форма отражает мировосприятие творца и общества конкретного региона в темпоральной привязке, утверждая посредством материальной «оболочки» образа социокультурные и художественно-эстетические ценности эпохи. Позиционируемые в каждый культурно-исторический период архитектурные (художественные) формы открывают взгляд на природу художественных образов и идей, содержащих в своих кодах (ключках) системные представления общества о картине мира, проблемах бытия и путях их преодоления.

Факторы трактовки архитектурной формы: художественная идея, восприятие, материал и декор, освещение. В трактовке концепта «архитектурная форма» отражаются морфологические, семиотические, феноменологические особенности.

В современной архитектуре и арт-объектах получили выражение: исторические формы (сферические, пирамидальные, башенные, арочные), технократические, биоморфные (бионические), произвольные.

Исторический опыт осмысления формы в архитектуре способствовал обоснованному выбору зодчими универсальных композиций и структур, адаптируемых к условиям времени, среды и пространства. Испытанные к воздействиям природно-климатических условий на протяжении многотысячелетней эволюции архитектуры формы прочно вошли в контекст культуры, самоутвердившись как инвариантный компонент художественной системы. Новаторские приемы и способы организации пространства, инновационные подходы к переустройству среды обитания, обогащение лексики художественного языка и пересмотр методов моделирования продуктов творческой деятельности, хотя и привнесли качественные изменения в конструирование и презентацию образов, не перечеркнули эмпирию познания и интерпретации устойчивых арт-элементов, определяющих гармонию и красоту.

Природосообразность на протяжении тысячелетий являлась основополагающим, но не единственным принципом пространственной и композиционной организации элементов целого в архитектуре. Художественные программы и концепции образной трактовки мироустройства всегда апеллировали к прошлому опыту творцов, устанавливая «диалоговый коридор» между минувшим, настоящим и будущим. Транслируя в кодированных информационных потоках проблемы современности, архитектурные образы посредством формы, структурной и композиционной взаимосвязанности частей целого сохраняли преемственность способов объективизации вневременных аксиологических ориентиров общества. Выступая универсалиями культуры, именно истинные ценности, пронесенные сквозь многовековую историю, определили незыблемость художественных идеалов, идей, образов и форм их репрезентации.

Объективность выбора универсальных форм в архитектуре, манкирующих пространственно-временные координаты, подтверждалась, с одной стороны, функциональной заданностью объектов, с другой стороны, эстетикой их позиционирования в среде. Гармония и упорядоченность элементов архитектурной формы, логика структурной организации и разумное построение модели всегда следовали высшей цели – достижению идеальной красоты, превосходящей прообразы природного мира.

Эволюционное развитие зодчества с его неповторимыми, яркими, выразительными образами позволяет констатировать факт присутствия в архитектурной форме как заимствованных из предшествующих периодов, так и смоделированных в свою эпоху качеств/характеристик, соотносящихся с убеждениями, нормами, эстетическими идеалами общества. Даже выражая в архитектурной форме уже известную художественную идею, мастер наделяет ее новыми свойствами/чертами, образно «рисует» картину мира – создавая идеальную модель бытия, соотносящуюся с физическими и метафизическими, чувственно-эмоциональными и рациональными, трансцендентальными и апостериорными постижениями законов мироздания.

Устойчивая форма пирамиды, символически отражающая свойство незыблемости материи (в природной среде присущее горе или скале), отзвуком древних времен доносилась в проектах «бумажной архитектуры» XVIII в. (кенотафы в форме пирамиды, арх. Э.-Л. Булле, гравюры 1780-х; «Дом лесорубов» в г. Шо, арх. К.Н. Леду, проект 1804). Сферическая форма, отождествляемая с небосводом, небесным светилом, каковой она представляла в проектах купольных сооружений древних цивилизаций, Средневековья, Возрождения и Нового времени, где венчала архитектурную композицию храмов, обрела в проектах классицистов-новаторов Просвещения самостоятельное значение. Хотя и нереализованные в свое время проекты Булле (кенотаф Ньютона, проект 1784) и Леду («Дом садовника» в г. Шо, проект 1804) вызвали неподдельный интерес у художников-модернистов и постмодернистов, которые осуществили на практике идеи провидцев будущего архитектуры.

Многократно повторяемые на протяжении истории архитектурные формы даже при сохранении своего первоначального значения, заложенного в архетипе, трактовались в каждую эпоху с оттенком эмотивной их структурализации в целостной системе декларируемых социумом эталонов красоты. Форма, взятая в отдельности (вне контекста взаимоотношений с иными композиционными и средовыми элементами), способствовала поддержанию линии историзма в модернизируемом пространстве, создавая иллюзию устойчивости художественной традиции. Но в составе целого (как элемент композиции, компонент среды) историческая архитектурная форма открывала новые точки зрения/ракурсы прочтения/взвешивания кодированного в ней текста, одновременно выступая организующим элементом информативного поля, содержащего ключи к постижению транслируемых смыслов.

Присущий самой природе искусства диалогизм проявил в постмодернистской культуре новые качества. В основе коммуницирования архитектурных объектов со средой и с реципиентом/чтецом лежали уже не прямые послы/реплики/фразы адресату, а намеки, ироничные и насмешливые высказывания.

Мастера постмодернизма стали воспевать «дух культуры» определенного региона, выходя за рамки конкретного временного отрезка. Они апеллируют не к отдельным памятникам архитектуры (историко-культурным ценностям), а к мировоззренческим позициям, запечатленным в совокупности монументов, построек. Иногда перерождение исходных форм осуществляется у постмодернистов в широком охвате. То есть, сооружения предстают как «наряженные в новые одежды» фигуры. В таком случае характерные для построек прошлого элементы и детали репрезентуются с тем же величием, но в ином облачении, с изменением цвета, фактуры, художественных качеств материалов, но с сохранением ясности формы. Порой искаженной передается сама архитектурная форма. Она гиперболизировано, с нарушением пропорциональных соотношений частей целого неожиданно является для демонстрации мощи «духа культуры» ушедших эпох.

Своеобразные «игры разума» художников-постмодернистов породили множественность толкований известных тысячелетиями форм, «вырванных» из истории и включенных в иной контекст – современный или вневременной, смоделированный на основе фактологического материала или симпривизированный. Как и зодчие-постмодернисты, устанавливая диалог с историческими артефактами, живописцы иронизировали над своими старейшими «собеседниками». Выражая отношение (авторское видение или общественное мнение) к «вечным» формам, символизирующим суть мироздания, мастера демонстрировали угрозу/страх и/или факт разрушения многовековых идеалов и ценностей культуры. Но даже модифицированная форма, воссоздаваемая художниками в мнимой реальности, оставалась легко прочитываемой, узнаваемой. Само окружение материальной формы, предстающей как часть культурно-исторического наследия, давало «подсказки»/намекы на воспроизводимые архетипы.

Будь то геометрическое тело (пирамида, сфера), органическая (яйцо), астрономическая форма (полумесяц) или сложная структура (лабиринт), получившая практическое осмысление в истории, в художественных произведениях постмодернистской культуры при сохранении своего первоначального символического значения она приобретала новые смысловые линии толкования.

В современной архитектуре историческая форма репрезентуется также, как визуализированный текст, но со своей образностью, своими оттенками семантики. Она предстает не в виртуальном мире, где сама среда моделируется как вспомогательный «материал» раскрытия основной смысловой нагрузки, а в сформированных на протяжении длительной эволюции условиях, в которые «вписывается» новый текст. Обновленное

содержание уже известного «теоретического материала» трактуется исходя из специфики как самого зодчества, определяемой, прежде всего, функциональными задачами, так и концептов «места» и «времени».

Возведенная в «эпоху цифр» пирамида, например, уже не способна впечатлить своим непревзойденным масштабом ([Стеклянная пирамида Лувра в Париже, Франция; арх. Й.Минг Пей, 1983–1993](#)). Сама по себе, вне исторического контекста, она не ассоциируется с символом вечности, нерушимости. Ее «изломанное», покрытое «шрамами» тело или же, напротив, прозрачность стекла, из которого выстроены идеально ровные грани, выступают свидетельством утраты ветхих смыслов. Историческая архитектурная форма в постмодернистской культуре исполняется с эффектом нюансировки или контраста с исконным толком.

Историческая форма в архитектуре не исключала отсылы к органическим прототипам. Некоторые формы, занявшие в истории архитектуры инвариантные позиции (например, полусфера, используемая в купольных сооружениях), со временем преобразались в более естественные композиции, очевидно, отражающие взаимосвязь со своими прямыми прообразами – астрономическими телами – планетами ([Планетарий Центра искусств и науки в Валенсии, Испания; арх. С.Калатрава, 1996–1998](#)). Тот смысл, который изначально вкладывался в трактовку сферического купола (символ небесной сферы – обители божьей), в современной архитектуре стал представлен более явно, открыто.

Сама форма сферы как «экспериментальная модель» в архитектуре постмодернизма была избрана, безусловно, исходя из потребительского подхода к функциональной организации пространства. Имея самые короткие внутренние связи, она стала интерпретироваться как рационально сложенная/устроенная структура коммуникаций, позволяющая ускорить «обменные процессы»: доставка, получение, передача, переход и т. д.

Деконструктивизм, как и трансреализм, как проявления эстетики постмодернизма с его неоавангардистскими позициями в отношении презентации картины мира сломал традиционное представление человека (как творца, выразителя социальных предпочтений) и общества (как заказчика, потребителя) об архитектурной форме как таковой. Она стала конструироваться не в целостности всех элементов, а в совокупности разрозненных частей, сплетенных воедино самым неожиданным образом. Форма стала отождествляться с лабиринтом или сложным, запутанным текстом, апеллирующем к иным текстам вплоть до бесконечности. Форма рассыпалась на плоскости, криволинейные и изломанные поверхности, явно необразующие функционально организованных пространств ([UFA-кинотеатр в Дрездене, Германия; арх. В.Д.Прикс, Г.Свичински, 1996–1998](#)). Архитектурная форма стала напоминать арт-объект, демонстрирующий концепцию созидательной деятельности вопреки строгим расчетам, которые всегда осуществлялись на основе евклидовой геометрии.

Современная архитектура ассимилирует исторические архетипы, создается как реминисценция научно-технического прогресса и как аллюзии

природных форм, апеллирует к произвольным формам, что позволяет выразить динамику современной культуры.

ТЕМА 3. КОНЦЕПТЫ «ПРОСТРАНСТВО» И «КОНСТРУКЦИЯ» В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ И ОБЪЕКТАХ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Пространство в архитектуре:

- является атрибутом, определяющей основой ее художественного образа;

- детерминирована формой, решенной в трех измерениях;

- организуется в соответствии с функциональными требованиями;

- обладает масштабными и ритмическими соотношениями, воспринимаемыми в движении.

Оценочные критерии пространства в архитектуре выявляются через морфологические признаки («фон», «фигуры», «межпространства») и семиотические характеристики (сквозь призму классической геометрии: фигуры, углы, линии). С позиций морфологии выделяются: внутреннее и внешнее (как элементы пространства), открытость и замкнутость (как динамические качества), выпуклое и вогнутое (как геометрические характеристики), протяженность (как математическое свойство), ракурс восприятия (как оптическая проекция). Семиотическая трактовка апеллирует к уровням членения пространства: первый – фигуры, имеющие описание с помощью различных уравнений (квадрат, прямоугольник, параллелепипед, эллипс); второй – единицы, лишенные собственного значения, но наделенные дифференциальным значением (угол, прямая, кривая).

Архетипы зодчества промышленной эры предопределили тенденции эволюции художественных образов архитектуры, получившие выражение в современную эпоху. Среди них:

- подчеркнутая технологичность (техногенность) архитектурных решений и визуальная легкость конструкций, которые обозначили предпосылки организации безбарьерной среды средствами современных конструктивных решений, основанных на внедрении в архитектурно-строительную практику новых индустриальных технологий;

- экспериментирование в архитектурно-дизайнерской практике в условиях темпорального детерминирования (выставочные экспонаты, объекты), которое привело к рождению новой формы репрезентации материальных форм искусства – арт-объектов;

- обращение к органическим (природным) формам как к эталону красоты и гармонии и воссоздание их структур и пластики в рукотворных объектах, созданных мастерами искусства;

- освоение (на уровне проектирования и строительства) и подчинение руке мастера обширных пространств, которые способствовали осознанию

возможностей реализовывать на практике крупномасштабные проекты (протяженные инженерные сооружения, высотная архитектура);

- историческая ретроспекция и апеллирование к художественным стилям прошлых эпох, к национальному культурному наследию, отражающему мировоззренческие позиции и выступающему признаком национальной идентичности.

выдвинутая немецким зодчим-модернистом Л. Мис ван дер Роэ идея создания «безбарьерной среды» ([павильон Германии в Барселоне, 1929; «Стеклянный дом» в Плейно, Иллинойс, США, 1946–1951](#)) явилась одним из логически обоснованных путей сохранения сущности архитектуры. Не созерцая изящной пластики фасадов и будучи лишенным возможности насладиться изысканностью декоративных форм в интерьере, человек/потребитель все же получил возможность любования красотой. Гармоничное единение с природным окружением стало доступно благодаря открывающемуся виду на природный пейзаж сквозь витринные окна. Стекло в архитектуре, формирующее стены зданий, сооружений открыло взгляд на исконную красоту природного мира. Правда, сквозь «стеклянные стены» небоскребов мегаполисов взору представал иной пейзаж – урбанистический.

Конструкция в архитектуре:

- является средством организации пространства, выражаемого формой;
- в структуре художественного образа конструкция выступает фундаментальной частью, основанием, каркасом, скелетом, на который нанизываются вторичные составляющие – объем, силуэт, декор.

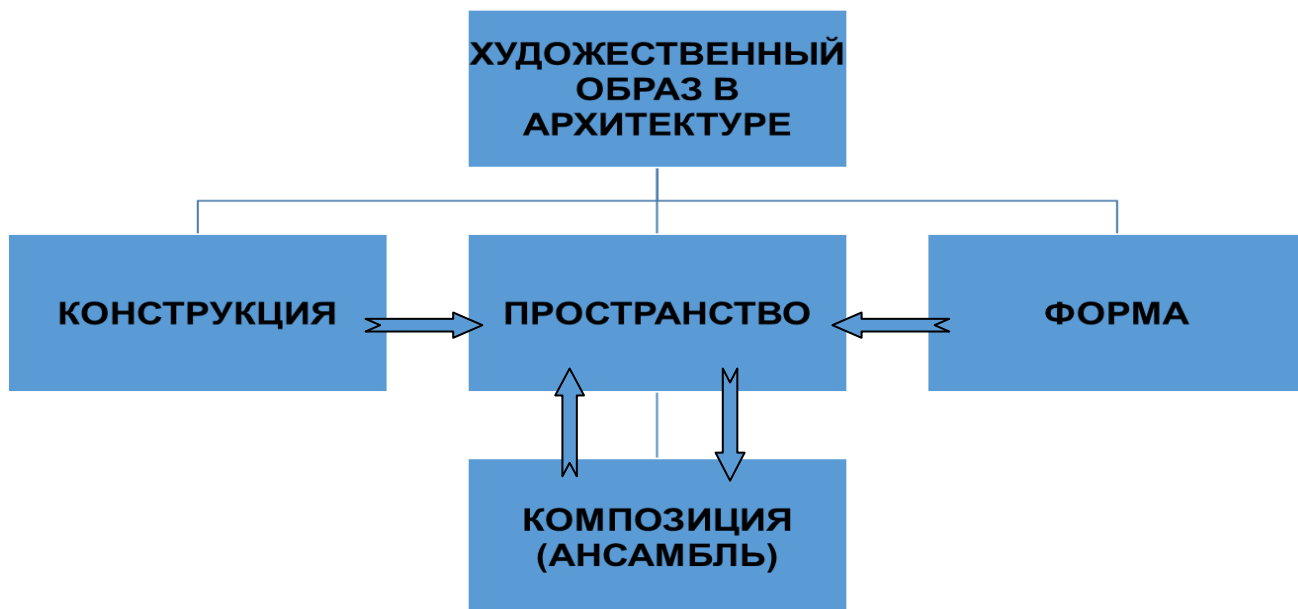
В интерпретации конструкции как концепта архитектурного образа выделяют: реальную конструкцию (конструктивную схему) и видимую конструкцию (архитектонику). Реальная конструкция задает ритм, масштаб, общую форму, размещение архитектурных элементов и деталей. Видимая конструкция определяет тектоническую логику.

В решении проблемы пространственной организации современная архитектура во многом унаследовала художественные идеи зодчих последнего столетия.

Наряду с концептуальными идеями создания открытого и замкнутого пространства, внутреннего и внешнего, символического, светового в современной проектировочной деятельности утвердилась новая идея – виртуального пространства.

ТЕМА 4. КОНЦЕПТЫ «КОМПОЗИЦИЯ» И «АНСАМБЛЬ» В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ И ОБЪЕКТАХ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Концептуальная схема художественного образа в архитектуре:



Композиция (от лат. *compositio* – составление, связывание) – есть организующий элемент пространства и формы на основе гармоничного сочетания частей в единое целое, предполагающее их упорядочение.

Ансамбль (от фр. *ensemble* – совокупность, стройное целое) – есть гармоничное единство пространственной организации, согласованность, сбалансированность частей и элементов, подчиненных единой художественной идее, художественному замыслу.

Определяющие признаки концептов «композиция» и «ансамбль» в архитектуре и объектах городской среды:

Критерии	Композиция	Ансамбль
1. Масштаб	Воплощается в единичном объекте	Воплощается в группе объектов
2. Подход к гармонизации	Гармонизируются формы	Гармонизируются идейно-художественные феномены
3. Границы трактовки пространства	Реализуется в ограниченном пространстве	Реализуется в неограниченном пространстве
4. Временной фактор	Создается в относительно короткий промежуток времени	Создается эпохами
5. Пространственно-временная устойчивость	Устойчивая к пространственно-временным преобразованиям	Предусматривает пространственно-временные преобразования

Взаимоотношения концептов «композиция» и «ансамбль» выражается средствами их контекстуальности. Градостроительный ансамбль – есть частность градостроительной композиции. Архитектурная композиция – есть частность архитектурного ансамбля.

Общность сущности концептов «композиция» и «ансамбль» в архитектуре и объектах городской среды выражает гармония.

Гармония – есть необходимое условие моделирования художественного образа.

Гармония – есть основной смыслообразующий элемент сущности концептов «композиция» и «ансамбль», выражаемый в художественном образе.

Композиция и ансамбль представляют определяющие начала атрибутивных компонентов архитектуры и объектов городской среды – пространства и формы.

При всех отличиях их сущности, определяемыми пространственным, временным факторами, масштабом и характером контекстуальной трактовки, стремление к гармонии форм как необходимое условие и свойство концептов «композиция» и «ансамбль» получило выражение в реализации общих принципов воплощения художественных замыслов и идей в образах.

ТЕМА 5. КОНЦЕПТ-ПРОЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Архитектурные идеи современной эпохи выразились в концепт-проектах «миниполиса», «зеленой архитектуры», «бионической архитектуры».

Концепция «нового урбанизма», унаследовавшая многие положения своего предшественника, еще более выразительно и наглядно отразила понимание человеком постиндустриальной эпохи городской среды, открытой для диалога с личностью, с социумом. Миниполисы, появившиеся на свет как реакция общества на дискомфорт секулярного бытия (то есть «мирского», отвлеченного от священного), на лишение человека, оказавшегося в эпицентре городского импульса, внутреннего равновесия, сакральности мироощущения, отчасти решили задачу компактного расселения. В сотворенной градостроителями постиндустриальной эпохи среде человек ощутил себя в «защищенном» месте, в таком организованном пространстве, которым испокон веков мыслился город.

Движение «нового урбанизма», обозначившееся к 1980-м гг., осмысливалось как «...проявление борьбы с бесконтрольным ростом городов, желание восстановить в городах общинный дух и чувство сообщества». В исследованиях проблем современной архитектуры встречается мысль о том, что «новый урбанизм является попыткой соединить в себе все плюсы противоположных по своей сути подходов в градостроительстве: восприятия города как системы и восприятие города как среды». Город трактуется как симбиоз комфортных для проживания самодостаточных «ячеек», каждая из которых в индивидуальном выражении отражает полифункциональный характер коммуницирования человека со средой. Каждый объект, расположенный на территории миниполиса, получил многовекторное раскрытие: он стал и местом проживания, и местом работы, и местом проведения досуга.

Сохранение единых параметров (этажность домов – от четырех до восьми, многофункциональность архитектурных объектов, исключение движения автотранспорта внутри квартальной застройки, наличие зон отдыха и озелененных пространств) в «жилых кварталах» нового поколения (миниполисах) не стало условием однотипности застройки разных городов. Под влиянием региональных традиций миниполисы («жилые кварталы») в разных государствах получили индивидуальные образные характеристики. При этом в соответствии со сложившимся веками менталитетом современные жилые кварталы Германии, Австрии, Швеции продемонстрировали лаконичный художественный язык, ограниченный круг средств выразительности (жилые кварталы Квиллебэкен в Гётеборге, Паркфиртель Гизинг в Мюнхене, Германия, 2010-е). Во французских городах, наоборот, остро выразился безграничный творческий импульс зодчих, проявивших фантазию в образном осмыслении проблем зодчества. В проектах жилых кварталов французских городов очевидной тенденцией стало возрождение ярких страниц истории архитектуры, преимущественно,

модернистской. Реинкарнации подверглись и приемы конструктивистской архитектуры, образность построек которой рождалась визуальным нагромождением объемов с асимметричными консольными выступами ([жилой комплекс Лион-Конфлуанс в жилом квартале Конфлуанс в Лионе, Франция, арх. бюро «Massimiliano Fuksas Architetto», 2011](#)), и архитектуры постмодернистской эпохи с выражением образности средствами форм (офисное здание «Оранжевый куб», 2010; штаб-квартира телеканала Euronews, 2015, оба – арх. бюро «Jakob + MacFarlane Architects», оба – в жилом квартале Лион-Конфлуанс в Лион) и материалов (облицовка фасадов жилых домов в жилом квартале Лион-Конфлуанс в Лионе алюминиевыми панелями).

Уже известные и прошедшие апробацию временем концепции организации городского пространства под влиянием идей «нового урбанизма» стали возрождаться в обновленном формате. Переосмысление получили и давно уже не впечатляющие человека формы организации жизнедеятельности в сельских условиях (как идея сомасштабности построек человеку, учет размещения объектов относительно друг друга в пешеходной доступности), так и экспериментально-научные проекты, не получившие должной поддержки для реализации в свое время (концепция «города-сада» Э. Говарда, конец XIX в.). Больше, чем прежде, внимания стало уделяться озелененным пространствам. «Зеленые одеяла» уже не только создавали ландшафтно-территориальный покров, но и устилали фасады зданий, порой, покрывая всю поверхность стен. Решая, прежде всего, экологические задачи, зодчие современной эпохи ввиду экономии территориальных ресурсов при сохранении целостности пространственной организации отдали предпочтение вертикальному озеленению.

В XXI в. озеленение городов (главным образом, мегаполисов и крупных городов) и отдельно взятых городских пространств стало осуществляться несколькими вариантами: с применением вмонтированных в металлические каркасные сетки конструкций стен контейнеров с растительностью (проекты [New green Wall, Испания, арх. Х.М. Хофре, 2011](#); Marina beach Tower, США, арх. бюро «Oppenheim», 2011), ярусного озеленения (проекты Tour Végétale de Nantes, Франция, арх. Э. Франсуа, 2011; [Gwanggyo Green Power Center в Сеуле, Южная Корея, 2011](#)) и др. Но при вариативности способов вертикального озеленения архитекторы предполагали в реализации своих замыслов использование альтернативных источников энергии. В цифровую эпоху проектными организациями и отдельными зодчими был сделан решительный шаг в будущее. Хотя архетипичность и здесь имела место. Ярусное озеленение, которое в древнем мире считалось «чудом света» («висячие сады» дворца вавилонского царя Навуходоносора II, VII–VI вв. до н. э.), вошло в художественную жизнь городов как привычное явление ([ACROS Fukuoka building, Фукуока, Япония, арх. бюро «Emilio Ambasz & Associates», 2003](#); Namba Parks в Осаке, Япония, дизайн «Jerde Partnership», 2009).

Новые жилые кварталы (миниполисы) в пределах крупных городов стали трактоваться как «райские уголки», уединенные пространства, открытые к диалогу с человеком. Возведенный в г. Ханчжоу жилой комплекс (арх. студия David Chipperfield Architects, 2015) стал показательным проектом в решении проблемы гармоничного единения человека (семьи) с природой. Дома, возведенные на платформе, органично вписались в естественную среду с зелеными насаждениями и водными каналами.

Миниполис репрезентировал новую модель жизнедеятельности общества, основанную на функционировании отдельного городского «механизма» как части параметрической системы. В контексте динамично меняющегося пространства города в целом (с насыщением его высотными зданиями, многоуровневыми транспортными развязками, виртуальными реалиями, искажающими восприятие действительно существующего мира) каждая городская «ячейка» («градостроительное образование») подверглась трансформации. Независимо от масштаба крупного города (в противовес малым городам) он стал интерпретироваться как агломерация, то есть как скопление взаимодействующих городских мини-систем. Миниполис повторил в масштабированном варианте структуру города – но города не в привычном его прочтении, с позиций конструктивной логики моделирования пространства (с вертикальными доминантами в центре, скоростными темпами коммуникаций, четким зонированием территорий по функциональному назначению и т. д.), а в образном выражении его сущности.

Миниполис не был рожден внезапно. Его становлению предшествовал долгий путь эволюционных преобразований градостроительной системы. Многоквартирный дом, дом-город, многофункциональный комплекс предрекали утверждение новой концепции организации городского пространства. Это был осмысленный опыт тактичного внедрения новаторских идей, вобравших в себя и функциональные требования времени, и эстетические взгляды.

Современные многофункциональные комплексы, по существу, образно воссоздали «жилую единицу» Ле Корбюзье. То есть, проект французского зодчего знаменовал разрыв времен; как функционально оправданное архитектурное образование (здесь сложно однозначно заключить: представляет ли проект «Жилой единицы» в Марселе отдельный дом или дом-город, своего рода миниполис – Ю.З.), он явился архетипом будущих проектов (в отличие от построек предшествующих эпох, так или иначе опирающихся на опыт прошлого архитектуры).

Время определило новые «стандарты» красоты. Искусство стало на новый виток истории, изменивший траекторию его эволюции. Теперь уже ни один алгоритм не способен стал вычислить судьбу художественного творчества. Образы архитектуры, художественные образы, даже несмотря на вмешательство промышленного инструментария, приобретали индивидуальную окраску. Стиль сохранялся лишь в пределах творчества отдельных мастеров (художественных корпораций, бюро), да и то

трансформировался с течением времени. Язык искусства обрел бóльшую гибкость, вариативность, он стал легко адаптированным к условиям укрепляющей свои позиции цифровой эпохи.

Тем не менее, в многовекторной направленности эволюции архитектуры, как, впрочем, искусства в целом, самоопределились тенденции художественно-образного выражения культурно-исторических смыслов эпохи. Этими тенденциями стали:

- организация обособленных пространств в структуре целого (как микрокосма в соотнесении с макрокосмом);

- увлеченность гигантизмом в масштабе общего (как отражение намерения покорить Вселенную);

- интенция к подчеркнутой технологичности самого процесса моделирования образов и как следствие – сотворение образов техномира, вырванных из пространственно-временного континуума (как валидация самодостаточности современной культуры, ноэтически изолированной от традиций прошлого);

- использование «легких» конструкций и материалов (металлоконструкции, стекло), порождающих эффекты взаимопроникновения внутреннего (скрытого, сакрального) и внешнего (открытого, секулярного) пространств, отражения предметно-пространственной среды в зеркальных поверхностях, растворения материи (на уровнях ощущений, представлений, визуального восприятия);

- приверженность к органическим формам и структурам, воссоздающим природные мотивы и отражающим проблему сохранения окружающего мира (экологическая смыслообразующая линия);

- перенос форм коммуницирования искусства с человеком с активной на интерактивную (диалог потребителя с продуктами художественного творчества в рефлекторной фазе);

- смешение реального и виртуального, осязаемого и воображаемого, действительного и мнимого в репрезентации художественных образов.

Современная архитектура стала интерпретироваться как «самодостаточный организм», способный к производству экологических продуктов жизнедеятельности человека. Результатом осмысления неминуемого поворота зодчества к истокам природы стали концепции «зеленого здания» («зеленого дома»), «зеленой архитектуры» («экоархитектуры»).

Использование альтернативных источников энергии, технологий рекуперации, энергосбережения при сокращении расходования природных ресурсов выражало новое толкование архитектурной формы, пространственно-структурной организации зданий, сооружений, а также их комплексов, и, несомненно, отразилось на образности построек. Здания обретали «зеленые одежды», укутывались «зелеными покрывалами» или устилались вертикальными «зелеными панно». Они словно расцветали в унылой городской среде, постепенно нивелируя серость рядовой застройки.

Апеллируя к опытам ландшафтных дизайнеров предшествующей эпохи (в частности, к приемам вертикального озеленения зданий Р. Блумфилда, предложенным в середине XIX в.), зодчие XXI столетия «одевали» здания в «зеленые наряды». Но в отличие от процесса «озеленения» зданий в XIX и XX вв., который не предполагал ничего, кроме механических действий, в цифровую эпоху растительность органически вкраплялась в саму структуру и форму зданий, завершая их образность, подобно тому, как листва украшает ветви деревьев. При вариативности использования приемов вертикального озеленения (по ярусному принципу, с использованием контейнеров и др.), в объектах «зеленой архитектуры» реализовывалось решение экологической проблемы. В художественных образах архитектуры глобальная экологическая проблема, как и ее частные проявления (гармоничное единство архитектурных форм и естественного ландшафта, тактичное коммуницирование человека со средой, возврат утраченных природных ресурсов и пр.), заявила о себе открыто. На уровне автаркии в архитектурных формах выражались контекстуальные (региональные, эпохальные) решения социокультурных задач вселенского масштаба. Каждый архитектурный образ, интерпретируемый как микромир, воссоздавал идеал гармонии исконных природных форм и продуктов машинного производства.

Образ «зеленой горы», вырастающей из ландшафта, стал одним из примеров архитектурно-художественного осмысления экологической проблемы (ACROS Fukuoka building, Япония, арх. бюро «Emilio Ambasz & Associates», 2003).

Окутанные в «зеленые» одежды здания, имеющие схожую композицию, тяготеющую к кольцевой форме (пересекающиеся полукольца, concentрические круги), выразили в образах гармонию раскованности природного естества со сдержанностью архитектурной упорядоченности. В органичном единстве стало сложно различить, является ли архитектура естественным продолжением ландшафта или же она сама открывает выход «зеленых масс» в окружающее пространство.

Одним из востребованных на практике приемов художественно-образного выражения экологической проблемы стало вертикальное озеленение. Высотные здания и небоскребы, доминирующие в городской застройке, все чаще стали «окутываться» растительным «покрывалом», участвующим (наряду с иными технологическими инновациями) в создании фрагмента полноценно функционирующей экосистемы. Контейнеры, горшки с растительностью и открытые террасы с зелеными насаждениями помимо решения задачи самодостаточности архитектурного объекта, мыслимого как «живой организм», декорировали стеклянные здания «красками» природы. Несмотря на высотность построек, растительность обеспечила достижение эффекта «перетекания пространства», широко применяемого в архитектуре модернистами XX в. Однако трактовка самого приема уже исполнялась в ином ключе. Это уже не было воображаемое единение пространства интерьера с окружающей средой; происходило реалистичное «окультуривание» архитектуры путем вкрапления в ткань фасадов зданий

частичек натуральной материи (Piraeus Tower в Афинах, арх. О.В. Паршина, А.О. Воробьев, проект 2010; Gwanggyo Green Power Center в Сеуле, Южная Корея, арх. бюро «MVRDV», проект 2011; Tour Végétale de Nantes, Франция, арх. Э. Франсуа, проект 2011; [жилой комплекс «Вертикальный лес» \(Bosko Verticale\) в Милане, арх. С. Боэри, Дж. Баррека, Дж. Ла Варра, 2014](#); жилой комплекс «One Central Park» в Сиднее, арх. Ж. Нувель, 2014).

Художественное единение органических форм, рожденных на основе биомеханического подхода к функционированию искусственной среды, легло в основу концепт-проекта эко-курорта «Наутилус» на Филиппинах (арх. В. Каллебо, проект 2017). Спиралевидное построение композиции с акцентированием центра в форме зеленого холма и постепенным усложнением художественного замысла образно запечатлело стихийность сущего. Напоминающие вихри торнадо композиционные линии, согласно проекту зодчего, были поддержаны в формах зданий, расположенных по внешнему кольцу. Они предстали вовлеченными в мнимый воздушный поток, импульсивно следуя его движению. Причем, сами здания зодчий задумал представить в постоянном вращении. Среди множества вариативных форм, почерпнутых из природного мира, архитектор выделил выстроенные у побережья здания в виде раковин моллюсков. Они и задали тон общему художественно-образному решению композиции, подчеркнув концепцию эко-архитектуры. Предполагаемое комплексное озеленение предопределило тактичный выход архитектуры в морской залив.

«Зеленая архитектура» стала одним из тотальных концепт-проектов, в котором синтезировались художественные, технико-технологические и социальные посылы общества цифровой эпохи, интенционирующие реверсию человека к основам гармоничного сосуществования с природой. Идеи экологичности, естественности и самодостаточности «зеленой архитектуры», способной к регенерации утраченных элементов экосистемы, не только отразились в образах построек, но и посредством кодированных в них смыслов выразили прямое послание социуму о действиях по предотвращению катаклизмов, вызванных активным воздействием человека и машин на живую природу.

Но «зеленая архитектура» явилась не единственным феноменом зодчества цифровой эпохи, в основе которого лежало скооперированное художественное и техническое творчество/мышление, направленное на решение глобальной проблемы современности – сохранения и производства продуктов экосистемы. На основе уже имеющегося опыта моделирования органических форм и структур, имеющих как внешнее, так и внутреннее подобие с живыми организмами, в XXI в. укрепило свои позиции новое направление (стиль) архитектуры и дизайна – биоморфизм. Так же, как и «зеленая архитектура» возникла не спонтанно, а на основе переосмысления и дополнения многовековой (или, по крайней мере, более чем столетней) практики новыми взглядами и техническими возможностями воплощения идей в «камне», биоморфизм унаследовал от своих прародителей многие художественные и инженерные особенности моделирования форм.

Поэтизируя природный мир, зодчие XXI в. искали аналогии композиционных построений в образах биоморфных существ. В противовес историческим образцам, в которых зооморфные образы представляли застывшими в «окаменевших пародах» (древнеегипетские сфинксы, овны, ассирийские шеду и др.), масштабные архитектурные формы цифровой эпохи отражали пластику и грацию движений избранного архетипа. Акценты в образном выражении сущего постепенно сместились с внешних характеристик прототипа (на уровне подобия статичной форме) на поведенческие особенности и характер динамической природы объекта (на уровне двигательных качеств). Так, при воссоздании образа птицы в проекте [многофункционального комплекса «Сокол» в Минске](#) (арх. бюро «Воробьев и партнеры», 2016) архитекторы обратились к стилизации летящей особи. В архитектурно-художественном решении современного сооружения, как и в более раннем образце (терминал аэропорта Дж.Ф. Кеннеди в Нью-Йорке, арх. Э. Саариен, 1956–1962), на первый план был выделен широкий размах крыльев «птицы», в которых разместились разные функциональные группы объектов. Но минский «Сокол» своими пластичными очертаниями формы повторил извилистость берегов р. Свислочь, у которой он разместился. Таким образом было достигнуто гармоничное единение архитектурных форм и природной среды.

Биоморфизм явился одним из векторов перспективного развития архитектуры и дизайна, направленным на воссоздание образов природного мира (биологического мира), в котором получила выражение экологическая проблема. Двигаясь от прямого воссоздания форм (что прослеживается, например, в постройках А. Гауди, Ф.О. Шехтеля и иных представителей модерна) в сторону осмысления структур и систем взаимодействия элементов биологического организма, сторонники биоморфизма в цифровую эпоху утвердили концепцию «архитектурной бионики».

Архитектурная бионика предстала осознанным феноменом культуры цифровой эпохи, в основе которого лежало рациональное познание законов живой природы и преломление их в творческой деятельности. Ее появление и темпы распространения стали следствием расширенных возможностей освоения реальности с привлечением технического инструментария, арсенал которого располагал не только данными и фактами, но и алгоритмами, механизмами, моделями. Интеграция знаний, почерпнутых из разных областей наук, и установление межпредметных и метапредметных связей обозначили условия конструирования «органических форм» в новых реалиях.

С появлением образов бионической архитектуры в сложившейся урбанистической ткани города стали «расцветать». Образы растительного и животного мира воспроизводили в формах, структурах, внутренних связях природные архетипы. Деревья, цветы, плоды, биологические существа и продукты их деятельности, образно воссозданные в застывших материях, стали «насаждаться» в городских пространствах цивилизаций Запада и Востока, реплицируя в целом и в деталях естественную красоту.

Флористические мотивы с воссозданными в монументальных и утонченных формах деталями явились олицетворением извечной красоты и гармонии природы, в которой испокон веков черпали вдохновение мастера искусства. Они стали украшением городских пространств не только восточного культурного региона, где цветок традиционно интерпретировался как символ молодости, красоты, солнца и на протяжении тысячелетий сохранял атрибутивные качества декоративного и изобразительного начал в искусстве, но и вошли в контекст урбанистической среды стран Западной Европы.

Воссоздание в образах биоморфных существ определило одну из тем архитектурно-дизайнерской практики цифровой эпохи. Прибегая к математическому моделированию образов и/или следуя интуиции и научным представлениям о создаваемых объектах, проектировщики апеллировали к сущности органической материи. Лишенная остроугольных очертаний, пластичная форма [здания музея Кунстхаус в Граце](#) (Австрия, арх. П. Кук, К. Фурнье, 2003), подобно осьминогу, органично вписалась в сложившуюся среду. Выступы фасада, напоминающие щупальца или глаза головоногого моллюска, придали постройке специфический колорит, определивший подобие на «хвост или язык дракона».

Образы природы – растения, животные, фантастические существа – не стали конечной точкой линии развития органических форм в архитектуре, в которых образно преломлялась глобальная экологическая проблема человечества. В XXI столетии архитектурные бюро и дизайнерские студии обратились к реновации и структур живых организмов на уровне ДНК, и вторичных органических материй – результатов деятельности живых существ. Так, спиралевидная композиция реализуемого жилого [небоскреба Diamond Tower в Джидда](#) (Саудовская Аравия, дизайн студии «Al-Masarat For Construction», проект 2011, строится), спроектированная с использованием IT-технологий, стала не только наглядным выражением научно-технических достояний современности, но и, по замыслу творцов, предстала как модель генетической программы экзистенции живого организма. Вращающийся небоскреб явился олицетворением самой научной мысли постиндустриальной эпохи.

Технологический прорыв XXI в. позволил по-новому интерпретировать формы природного мира. Известные истории архитектуры формы птичьих гнезд, ульев, муравейников (традиционные африканские жилища Суданской и Гвинейской зон, например) стали возрождаться в масштабных проектах. Образы птичьего гнезда ([Пекинский национальный стадион «Птичье гнездо»](#), арх. бюро «Herzog & de Meuron», арх. Ай Вэйвэй, 2008), кокона (небоскреб «Mode Gakuen Cocoon» в Токио, арх. бюро «Tange Associates», 2008; штаб-квартира фонда Пате в Париже, арх. Р. Пиано, 2014), осинового гнезда ([театр в Гуанчжоу](#), арх. С. Чилтон, проект 2018), пчелиных сот (УК павильон «Танец пчелы» на Экспо-2015 в Милане, дизайнер В. Баттресс, инж. Т. Симмондс, 2015), облаченные в конструктивно ясные формы, прозвучали как символ

уюта, домашнего очага, воспевая культ дома в видении самих создателей органической материи – обитателей природной среды.

ТЕМА 6. СИМВОЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Символизация в архитектуре:

- есть выражение обобщенного смысла, абстрактного содержания через наглядную модель, чувственный образ;
- происходит параллельно с формированием художественного образа и носит поэтапный характер.

Символ:

- представляет наглядную абстракцию, отдаленность от реальности и обобщенность которой порождает бесконечную смысловую перспективу;
- есть выражение некоторого первообраза.

Художественный образ поэтизирует картину мира (не в значении лирических текстов, а как знаково-символическое сложение текстов о проблемах бытия). Не случайно, образная интерпретация музыкальных текстов принимается в научном (искусствоведческом) знании как музыкальная поэтика (Н.В. Бычкова, Н.В. Русанова и др.). Сродни поэзии, образы архитектуры и искусства в целом возвышают проблемы бытия, истолковывая их иносказательно. Художественные образы являют собой зашифрованный текст, в котором символы и знаки (различного рода и уровня иносказания, – Ю.З.) выступают «аттракторами, стимулирующими появление нового порядка и понимания», – считают современные исследователи образов искусства Ф.Р. Уэтли и К. Фолк.

Согласно взглядам В.В. Мантанова, художественный образ выражает посредством символизации общественные отношения к явлениям и ситуациям культурной жизни времени. Образ являет собой наглядную модель абстрактного содержания в форме символизации, которая «характеризует собственно эвристические аспекты – «внутренние механизмы познания» (представление, фантазию, интуицию и т. д.)». Но образ не являет собой точной копии воспринимаемого объекта. Образ в символах, знаках на эмотивном уровне выражает отношение творца и социума в целом к какому-либо объекту, предмету или явлению. «Образ объекта, – подытоживает Мантанов, – это кристаллизация деятельности, особенность которой заключается в том, что она «движется вдоль объекта» и активно воссоздает содержание объекта в содержании знаний».

Принимая во внимание постулат А.Ф. Лосева о том, что «символ есть выражение некоего первообраза», а художественный образ всегда исполнен символического содержания, можно заключить, что последний отсылает интерпретатора/чтеца к тому культурному пространству, которое реинкарнируется в художественном произведении. Поэтому в дешифровке

художественных образов актуализируются понятия «духа времени» и «духа места».

Но в художественном образе имеет место разноуровневый контент символизации какой-либо идеи. А потому, в установлении и интерпретации архетипа художественного образа необходимо разграничивать смысл и факт, соотносить смысл с побочными смысловыми линиями, дифференцировать смысл и его художественное выражение, выделяя уровни соотношения первообраза и художественного образа

Ступени символизации художественного образа:

1. АВТАРКИЯ (символизация архетипа на уровне заимствования);
2. ИГРА (обретение новых смысловых и чувственных качеств при сохранении своего первоначального смысла);
3. ИЗОЛЯЦИЯ (обретение иносказательного характера).

На уровне автаркии художественный образ в чувственно-эмоциональной форме воспроизводит первообраз; здесь имеет место заимствование, подражание. Игровая степень (уровень) символизации первообраза в художественном произведении основана на приобретении образом новых смысловых и чувственно-эмоциональных качеств при сохранении своего первоначального смысла. Художественный образ приобретает ироничный характер. Иносказание же в художественном образе определяет наивысший уровень символизации первообраза. Но вне зависимости от степени символизации художественному образу всегда присуща архетипичность.

Трактовка исполненных иносказаний текстов, «написанных» зодчими, художниками определенной эпохи, является задачей текстолога, в роли которого выступает реципиент – «чтец». Посредством текстологического анализа в художественных образах выявляются завуалированные, скрытые за материей произведения искусства смыслы, основные и дополнительные лейтмотивы, служащие выражением главной идеи. Представлены они могут быть как формой (формальной композицией), принимающей на себя основную смысловую нагрузку, так и особыми средствами выразительности, которыми умело оперирует творец. Но независимо от превалирования тех или иных лексических единиц языка искусства, которые вводит в оборот автор художественного произведения, образ/образность предстает в реалиях времени и пространства лишь в совокупности средств выразительности.

Факторы дешифровки архетипа художественного образа:

- среда;
- время;
- выражение идеи и замысла через пространство и форму.

Дешифровать художественные идеи и смыслы, выражаемые образами/образностью архитектурных сооружений, как, впрочем, произведений искусства в целом, не представляется возможным вне аксиологического подхода к интерпретации. Социальные ориентиры, которым следуют творцы, претворяя в жизнь свои оригинальные замыслы, являются векторами преобразований в системе жизнедеятельности общества.

Отраженные в образах/образности произведений искусства, они выступают индикатором аксиологических установок времени, региона, определенного социального слоя/группы. Причем, в системе господствующих ценностей имеют место не только художественные и культурные, но и научные, технические, духовные (ментальные, религиозные) и др.

По своей природе художественному образу присущ полилингвизм. Причем, язык каждого творца в каждую культурно-историческую эпоху (период) имеет свои особенности, отраженные в средствах выразительности (лексике), формах повествования, вариантах и уровнях иносказаний, применяемых автором (коллективом творцов) для раскрытия художественной идеи. Одна и та же тема/идея может быть выражена в искусстве в целом и в архитектуре в частности множеством способов. Одно и то же образное содержание художественного произведения доносится до реципиента в различных версиях.

Но все эти видимые формы и детали не ограничивают выражение образности. Метафоры, аллегории и иные виды иносказаний не всегда прочитываются с первого «знакомства» с художественным произведением. Чтобы познать образ/образность во всех проявлениях, необходимо читать художественный текст в контексте среды, времени и пространства, соотнося замысел творца с острыми проблемами социума той эпохи, в которую он родился. Лишенный контекста образ, трактуемый вне темпоральных границ, региона и среды, теряет смысловые ориентиры.

Метаданные о социальных проблемах, отраженные в видении зодчего, художника, дизайнера, раскрывают во многих случаях образное содержание художественного произведения в большей степени, чем атрибутивные характеристики искусства, из которых слагается международный художественный язык. Именно в них содержится информация о способах осмысления, характере толкования феноменальных явлений, свойственных менталитету определенного народа, нации.

В зависимости от замысла творца, уровня подготовленности реципиента к восприятию, корреляции менталитета автора художественного произведения и чтеца его замысла, художественного языка, с помощью которого выражается главная мысль произведения искусства (высказывание), прочтение художественного текста может приобретать различные оттенки толкования. В архитектуре даже освещение может оказывать существенное влияние на восприятие образа. Здание или сооружение, освещенное в дневное и вечернее время (естественным или искусственным светом соответственно), приобретает разные образные характеристики. Проектируя Купольный парк ([стадион «ЮКИ» в Одате \(Япония\)](#)), зодчий Тоёо Ито, например, стремился адаптировать форму эллипса, которую соотносил с половиной яйца, под функциональные потребности спортивного сооружения (для бейсбола). Построенное сооружение японцы назвали «вершиной горы, занесенной снегом», а европейцы – морской раковиной. При этом как жители азиатской, так и европейской части континента отметили, что в вечернее время при подсветке интерьера стадион напоминает НЛО.

Архетипичность всегда включает в себе определенное знание о сути вещи. И это знание уже само по себе является отчасти истинностью художественного образа/образности. Какой бы предмет, объект или явление не выступало в качестве первообраза, оно имеет символическую трактовку. В контексте репрезентации картины мира он также предстает как образ. Как и вновь рожденный образ, архетип предполагает иносказательное повествование/сообщение. Из этого следует, что художественный образ именно на текстуальной основе имеет прочную связь с первообразом.

Художественные образы современной архитектуры явились свидетельством непримиримого отношения общества к проблемам экологии, энергосбережения, мобильности, ставших результатом технизации культурного пространства постиндустриальной эпохи.

Создание экологически чистой, комфортной среды жизнедеятельности человека определилось сегодня как прерогатива архитектурно-строительной практики, символизированная в художественных образах современной архитектуры.

ТЕМА 7. ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ ПАРАМЕТРИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Направлениями-предшественниками новых воззрений в архитектуре стали:

- хай-тек;
- неомодернизм (деконструктивизм как проявление).

Характерные черты архитектуры постиндустриальной эпохи:

- поиск эмоционального образа, пластичной выразительности и органичной формы;
- применение новых конструкций и материалов, которые позволяют создать уникальные постройки;
- господство стремительных линий, использование наклонов и сдвигов плоскостей, которые подчеркивают игру форм, фактур материалов, цветов;
- обращение к образам-символам.

Предпосылки развития новейшей архитектуры определили новые средства выразительности, воплощенные в проектах зданий банков, офисных центров, спортивных сооружений предшествующего этапа (1991–2003).

Основу художественной выразительности создавали призматические объемы, криволинейные формы, образ которых выявляла конструктивная логика.

Сочетание бетона, металла и стекла в конструкции построек выражало новую художественную эстетику, признававшую материально-технические достижения стимулятором современных образных решений в архитектуре.

Рождение новых тенденций в архитектуре общественных зданий Беларуси произошло во второй половине 1990-х гг. Эстетика зданий банков, интенсивное строительство которых осуществлялось в этот период,

утверждала новейшие художественно-стилистические веяния. Постепенный отход от стилевых традиций неорационализма характеризовался тактичным включением в композицию построек стеклянных эркеров на фасадах, фонарей, остеклением угловых частей зданий.

Тактичные способы воплощения новейших тенденций в архитектуре отражают художественно-образные решения новых типов зданий – ледовых дворцов. При том, что господствующие принципы неорационализма по-прежнему диктовали приемы организации объемно-пространственной композиции с подчеркиванием монументальности и выявлением соотношений функциональности с художественно-образным содержанием, в архитектурных решениях ледовых дворцов наметилась тенденция к развитым асимметричным композициям со сложной компоновкой объемов неправильных геометрических форм.

При создании спортивных комплексов зодчие стремились выявить во внешнем облике конструктивную основу сооружений. Большое значение при этом отводилось материалам, из которых возводятся здания, их техническим и эстетическим качествам. Художественная выразительность таких построек достигалась благодаря применению современных конструкций (металлический каркас, витражные конструкции, навесные ограждающие конструкции) и материалов (тонированное и зеркальное стекло, финские утеплители “Paroc” из каменной ваты, рулонные кровельные материалы французской фирмы “Siplast” и др.).

Постепенный отход от неорационализма сопровождался отклонением кубических, призматических объемов в пользу плавных линий очертаний композиций. Одновременно железобетонные конструкции отошли на второй план; их место заняли легкие каркасные структуры объемов с навесными стеклянными панелями. Эстетика сооружений стала ориентированной не на традиции, а устремлялась в будущее технологического мира. Отход от характерной для неорационализма прямоугольности и утверждение эстетики “стеклянных” построек предусматривало создание визуально легких объемов, лишенных углов – цилиндров, конусов, сложных криволинейных очертаний.

Иногда образ новых построек дробился на части, объемы вырастали один из другого, в произвольной композиции использовались наклоны плоскостей, смещения линий, свободные от четкой геометричности и прямоугольности.

В архитектуре новейшего времени произошло рождение новых художественно-стилевых направлений – хай-тека, неомодернизма (деконструктивизма как проявления);

Если первоначально современная архитектура стремилась выразить свои идеи исключительно средствами технологий, внедряя их в стеклянные объемы-призмы, пирамиды, цилиндры, то постепенное совершенствование приемов формирования композиций привело к созданию пластичных, «обтекающих» форм, которые выражают идею «свободного плана» с «переливом» пространства.

ТЕМА 8. НЕЛИНЕЙНАЯ АРХИТЕКТУРА

Нелинейная архитектура как явление постмодернистской культуры стала результатом конкатенации интуитивного обращения зодчих, дизайнеров к сущности и структуре функционирования объектов биологического мира (в широком смысле – Вселенной) и их воссоздания с помощью искусственного интеллекта. Вначале деконструктивисты, а затем и сторонники параметризма трансцендентально осваивали непознанные сферы реального сущего. И в этом движении – от первого прикосновения к неизведанному до создания виртуальных моделей – мастера искусства совершили поистине грандиозный прорыв. Они стали модельерами оболочек пространств, организованных в сложные системы взаимосвязанных элементов, взаимопротекающих поверхностей, образующих подобие живому организму.

При том, что деконструктивисты выступили противниками прямого угла, они не отвергли полигональных структур. Хотя во многих случаях угловатость форм нивелировалась напрочь. Параметристы же, если и не полностью, то, по крайней мере, в значительно большей степени презентовали пластичность формы. Многогранные, призматические объемы были исключены из лексики художественного языка приверженцев цифровой архитектуры.

Цифровая архитектура, основанная на цифровом проектировании объектов, кардинально изменила художественное мышление зодчего. IT-технологии позволили визуализировать тексты постмодернистского диалога, придав им нелинейную структуру. Виртуальные представления о проектируемом объекте обрели свойства 3D-моделей, за которыми скрывались многослойные срезы смыслов и их интерпретаций. Они явились одновременно и воссозданием жизнеспособных органических структур, и многомерных пространств космоса, и продуктов техногенной цивилизации. Они, как отмечает в своем исследовании цифровой архитектуры Н.А. Рочегова, открыли путь к воссоединению «...виртуальной среды, порождаемой средствами компьютерных технологий, с естественной виртуальной средой нашего сознания...».

Продуцированные средствами цифрового моделирования (как на уровне проектов, так и на уровне их реализации), результаты цифровых опытов зодчих стали своего рода кибернетическими организмами. Но в отличие от деконструктивизма в его исходной форме, взрывавшего стереометрические тела, цифровая архитектура не ломала визуальные оболочки, а моделировала их из тонких нитей, прозрачных, едва ли видимых материй, способных к движению и постоянному совершенству.

Деконструктивизм был первым этапом нелинейных экспериментов в архитектуре, подготовившим платформу для последующих опытов трансформации функционально оправданной, визуально малоподвижной реальности к динамичному, кинетическому миру, постоянно меняющегося

виртуальную картинку воспринимаемой и осознаваемой человеком действительности. Дестабилизирующая форма, лежащая в основе образов архитектуры деконструктивизма, явилась выражением сущности постмодернистской культуры и была воспринята как лозунг переустройства среды обитания. Кажущаяся неопределенность и пугающая нестабильность внутренних связей структур и внешних оболочек – форм – порождали желаемый отклик на явленный образ. Рассуждая о деконструктивистской поэтике форм, английский историк архитектуры А. Видлер заключал, что используемые зодчими «художественные приемы отчуждения... делают искусство менее отчужденным, чем то состояние, к которому они стремятся».

Ссылаясь на заявление архитектурного бюро «Coop Himmelb(l)au», сделанное в 1980 г., о том, что архитектура мыслится как «пещеристая, огненная, гладкая, жесткая, угловатая, грубая, круглая, нежная, красочная, непристойная, сладострастная, мечтательная, манящая, отталкивающая, влажная, сухая, пульсирующая... но всегда живая или мертвая...», Видлер проводит параллели между деконструктивистской эстетикой архитектурной формы и эстетикой человеческого тела. Отсылая к биоморфному характеру архитектуры последней четверти XX в. и сравнивая ее образы с образами модернистской эпохи, Видлер акцентирует разрыв в эволюции авангардистских взглядов с видением архитектуры неоавангардистами. Он акцентирует значительное расширение «телесной метафоры» и в то же время резкий скачок от телесного к психологическому, называя явление архитектуры последних двух десятилетий XX в. «уходом от осязательной проекции тела», «агрессивным выражением постмодернистского телесного».

Заложенное Видлером понимание деконструктивистской архитектуры как начальной точки развития нелинейной архитектуры получает поддержку в исследованиях дигитальной архитектуры и ее прообразов. Так, российский теоретик архитектуры Е.М. Соколова отождествляет формы дигитальной архитектуры с «живым организмом или космосом, существующим по законам живого организма», функционирующего как самоорганизующаяся система. О символизации в образах дигитальной архитектуры живых организмов рассуждает И.А. Добрицына, отмечая, что «смысл нелинейных космогенных опытов архитектуры – приблизиться к природным явлениям, к «поведению» природных систем, порой парадоксальному и непредсказуемому».

Деконструктивистская парадигма, как в последующем и дигитальная архитектура, предполагала мириаду приемов построения формы, не ограниченную импровизациями сформированных представлений о целостности ее структуры, композиционной организации элементов, об эффектах пластики поверхностей. Деконструктивисты стали первыми в истории архитектуры концептуалистами, отказавшимися от прототипов, идеальных моделей, образцов. В основе их художественного творчества лежало внутреннее противостояние шаблонности и повторению. Именно отказ от репродуктивности образов, будь то природные архетипы или

классические формы, воспетые приверженцами «строгого стиля» или академистами, открыл возможность творить вне эталона красоты.

Прекрасное усматривалось не в упорядоченном, а в хаотичном, спонтанном, бессистемном наборе элементов, связанных совершенно необычным образом в единое целое. Но эта целостность формы не давала ощущения устойчивости. Она могла сломаться, разорваться, изогнуться, прерваться и вновь продолжить свое физическое существование в иной плоскости, в сюрреалистичном пространстве.

Бесконечная вариативность форм деконструктивистской архитектуры определила безграничие образных характеристик, выражающих суть феномена нелинейного мышления зодчего. Среди проектов деконструктивизма получили жизнь и основанные на пластичности очертаний формы, и полигональные структуры. Но несмотря на противоречивость внешних проявлений деконструктивистская архитектурная форма явилась взрывной по своему содержанию.

Образы деконструктивистской архитектуры, включенные в контекст урбанистической среды и выражающие ориентиры общества постмодернистской эпохи, явились феноменом додигитальных и цифровых опытов, содержащим в своей парадигме установки к разрушению устойчивых идеалов красоты. Реализованные в 1990-х и начале 2000-х годов проекты деконструктивистской архитектуры, будучи уже не первыми пробами в поиске новых средств и приемов моделирования неординарной формы (как, например, «бумажный деконструктивизм» конца 1980-х), предстали «ратифицированным» социумом «документом», прописывающим в художественных текстах нормы эстетики, критерии выразительности и красоты. Но, в отличие от классических образцов архитектуры (от Античности до классицизма) и проектов художников-модернистов, доказывающих (или, по крайней мере, намекающих) всей своей структурой, очертаниями поверхностей, набором элементов, организующим пространство, незыблемость рационального подхода, в «правилах» неевклидовой архитектуры обоснованности, рассудительности не содержалось. Форма вытекала не из функциональной определенности, что предписывало предсказуемость ее прочтений, а из эмоционально-духовных порывов, имманентных художественному творчеству. Она содержала ту художественную энергетику, которая в большей степени присуща живописи или музыке, чем функционально детерминированным объектам.

Мягкие или жесткие, оскольчатые или текучие, полыхающие или леденящие, острые или обтекаемые, взрывные или прорастающие, – все многочисленные образные характеристики деконструктивной архитектурной формы констатировали случай, не имеющий прецедента в прошлом. Архитектурная форма становилась живой, отзывчивой, провокационной. Она обращала на себя внимание бунтарским характером, привлекала анархичностью своей экзистенции, шокировала непринужденностью и вынуждала к отклику.

Последнее десятилетие XX в. обозначилось в развитии деконструктивистских идей как период осмысления бумажных экспериментов в условиях реальной среды и времени. Уже ранние опыты вдохновителей нелинейной архитектуры – Ф. Гери, Д. Либескинда, представителей архитектурного бюро «Coop Himmelb(l)au» – демонстрировали широту деконструктивного мышления зодчего. В них остро ощущается всесторонний отказ от прямолинейности и тектонической стройности, отрицание классической геометрии как основы построения формы.

В проектах деконструктивистов 1990-х гг. присутствовало игровое начало, к которому апеллировали постмодернисты в целом. Здания, возведенные в этот период, лишены изящности и утонченности, но, в то же время, в их образных характеристиках нет и рациональной ясности. Мастера словно играют с «пластикой» архитектурной формы. Сама форма становится гибкой, податливой любым манипуляциям – будь то растрескивание, скручивание или сдавливание.

Мыслимая всегда как «застывшая материя», деконструктивная архитектурная форма являет себя воплощением фантазийного моделирования некоего прототипа, образца или студии. Кажется, что зодчие, абстрагируясь от реалий действительности, среды, пространства, насмеваются над природой вещей. Монументальные постройки, масштабные архитектурные сооружения презентуются как уменьшенные копии или модели, представленные для всеобщего показа на экспозиции. Но таким образом зодчие убеждают чтеца/реципиента в истинности невероятного.

Так, построенный по проекту Ф. Гери и В. Милунича [«Вальсирующий дом» в Праге](#) (1992–1997), стал олицетворением хореографической динамики, которую воспроизводили на своих живописных полотнах художники-новаторы индустриальной эпохи. Как и у французского импрессиониста Э. Дега («Две танцовщицы на сцене», 1877; «Танцовщица», 1877–1878; «Танцовщицы», 1878; «Голубые танцовщицы», 1897), в образе этого офисного здания прозвучала пластика хореографического движения, овеянная легкостью скольжения, точностью следования музыкальному ритму, полетностью тела. Тот же пластичный изгиб корпуса, что и у танцовщиц Дега, получил воплощение в форме одной из башен постройки. Прильнув к основному объему, это архитектурное тело, «наряженное» в полупрозрачные одежды, содрогнуло окружающую застройку, всколыхнув своей энергией даже воздушные потоки. Оно внесло в застывший индустриальный пейзаж оттенок стремительной трансформации, изменчивости и непостоянства.

В противовес мягким изгибам формы, порождающим ощущение пластичного движения, жесткость и разрушительная сила предстают главными образными характеристиками [здания Еврейского музея в Берлине](#) (арх. Д. Либескинд, 1993–1998). Изрезанная «шрамами Холокоста», постройка напоминает растресканный под воздействием какой-то невидимой силы гранитный камень. Леденящее молчание исходит от деконструктивной

формы здания. Цинковые листы, покрывающие фасады, усиливают чувство оцепенения перед жестоким лицом войны, оставившей неизгладимый след в истории человечества. Здесь форма являет исторический текст хроникальных событий, познанных зодчим трансцендентально и выраженных метафизически во всей структуре и композиционной логике – расчлененной, надломленной, фрагментарной.

Опрокинутая форма, словно рожденная взрывом, выразила деконструктивистские идеи алогичных структур, неожиданно врывающихся в урбанистическое пространство, в проекте здания UFA-кинотеатра в Дрездене (арх. бюро «Соор Himmelb(l)au», арх. В.Д. Прикс, Г. Свичински, М. Хольцер, 1996–1998). Две сблокированные полигональные архитектурные формы, образующие визуально неустойчивую композицию, лишенную регулярности и равновесия, стали наглядным выражением опытов деконструктивистов с неевклидовой геометрией. Напоминающие ледяные торосы, многослойные грани фасадов, как, впрочем, и сами объемы монументального киноблока и кристального вестибюля, внесли хаотичное начало в организацию элементов формы. Она словно стала распадаться на части и удерживаться лишь на мгновение. Каждый ракурс открыл новые вариации дробления целостной структуры, создавая эффект непрерывного движения материи. «Кадрирование» здесь выступило одним из мощных средств выразительности, предопределяющих восприятие/прочтение и познание/осознание образа.

В 2000-х гг. деконструктивистские эксперименты с архитектурной формой меняют свое выражение. Они становятся более смелыми, решительными. Заложенное в опытах мастеров игровое действие постепенно обращается в арт-практику и приобретает характер инсталляции или перформанса.

В архитектурных формах усиливается демонстрационное начало, акцентируется ситуативность, «преднамеренная случайность». Все с большей силой, своего рода агрессией, форма являет или даже навязывает прочтение символических образов, дешифровку метафор и иных иносказаний.

Осуществленные в 1990-х гг. эксперименты с архитектурной формой, в которых на ассоциативном уровне выражалось отношение авторов к критическим ситуациям эпохи, к обретающим глобальный характер проблемам бытия, не были конечным результатом развития идей деконструктивистов. Они лишь наметили путь к созданию искаженной реальности, в которой стирались грани между действительным и воображаемым, обыденным и чрезвычайным, материальным и виртуальным.

Порождающие тревогу образы архитектуры (художественные образы) презентовались наподобие арт-объектов, вынуждая реципиента рефлексивно отзываться на заявленный в тексте аспект культурно-исторической ситуации. Как и арт-объекты, призванные впечатлять публику своей неординарностью, экстравагантностью дизайнерской мысли, порождающей беспрецедентные по форме своей презентации художественные образы, деконструктивистские постройки обладали постановочными качествами демонстрации,

свойственными сценическим видам искусства. Но, как все трехмерные объекты, они рассчитывались на созерцание с разных ракурсов, точек восприятия.

Благодаря используемым материалам, их сочетаниям (стекло – бетон, титан – стекло и т. д.), перцептивные характеристики явленной формы менялись в зависимости от угла зрения. Архитектурные объекты напоминали то сказочно-фантастические постройки, в основе образных характеристик которых лежал шуточный характер, то привнесенные из иных миров космические установки, демонстрирующие наивысший уровень научно-технической мысли, то обветшалые сооружения, готовые вот-вот обрушиться на землю. И все же, имеющие схожие формы здания, сооружения, обладали контрастными характеристиками, полярными чертами, качествами художественного образа.

Так, например, построенные по проектам архитектора Ф. Гери [здания музея Гуггенхайма в Бильбао](#) (Испания, 1997), концертного зала Walt Disney в Лос-Анжелесе (США, 2003), музея музыки в Сиэтле (США, 2004), формы которых порождали многочисленные ассоциации (их сравнивают с распускающимся цветком, инопланетным кораблем, ветвистым растением и др.), получили разное звучание – от унисона до полифонии. Многоголосие сплетенных форм и фигур, смоделированных из титановых листов, бетона и стекла, рождалось из написанных мастером партитур, где каждый голос имел свое четко обозначенное место. Но если в первых двух примерах реципиент улавливал гомофоническое голосоведение, то в последнем прозвучал рок-н-ролл.

Визуально смятые, скомканные, сдавленные архитектурные формы, перевернутые и неустойчивые, изломанные, искореженные утверждали эстетику взрыва, разрушения. В них уже не было того молчания, которое присутствовало в «застывших», устойчивых формах. Ударная волна, охватывающая архитектурное пространство, казалось, разносилась во все стороны, содрогая всю окружающую предметно-пространственную среду. И в этом потрясении рождались образы не противостояния, а повиновения, компромисса.

Так, модернизированное [здание Королевского музея в Торонто](#) (Канада, арх. Д. Либескинд, 2007) явило в своем образе идею органичного единения исторического и современного, устойчивого и изменчивого, статичного и динамичного. Сконструированные из алюминия и стекла пять призматических объемов, пробивающихся сквозь прочную материю, стали олицетворением кристаллов, произрастающих из горной породы. Символическое отражение специфики действующей экспозиции и самого профиля музея (ранее – музей естественной истории и изящных искусств) в образе постройки легло в основу создания зодчим альянса архитектурных форм – молчаливой и статичной каменной и громогласной и импульсивной облегченной. Но тем не менее, заложенное в образе постройки понимание красоты, строящейся на контрасте архитектурных форм, предстало прямым отсылком к миру естественной природы.

Манипуляции деконструктивистов с архитектурной формой не ограничивались воссозданием аналогов окружающего мира или сотворением динамичных современных структур традиционными средствами, предполагающими прогнозируемые результаты. Мастера зачастую в инструментарии моделирования форм использовали цифровые технологии, продуцирующие непредсказуемые итоги, решения поставленных задач.

Импровизации на тему взрыва, разрушения получили поддержку в проектах одного из лидеров архитектуры деконструктивизма Ф. Гери с 2000-х гг. В каждом последующем проекте тематика обвала приобретала новую образную окраску. Мягкие тактичные изгибы архитектурных тел, которые отличали проекты мастера 1990-х гг., уступили место бурлескным по смысловой наполненности формам (центр Рэя и Марии Стата в Кембридже, США, 2004; центр событий фонда Keep Memory Alive в Лас-Вегасе, 2010; [небоскреб Нью-Йорк-бай-Гери в Нью-Йорке, США, 2006–2011](#)).

Метафора взрыва утрачивала свое истинное значение в пользу ироничного вызова происшествию. Но эти образы уже не были плодом чистой фантазии зодчего. Они рождались на основе цифрового моделирования. И при всей измеримости результатов расчетов в формах имела место некоторая произвольность.

На рубеже тысячелетий цифровая волна буквально накрыла архитектурно-строительную деятельность. Вступление архитектуры в «дигитальное движение» было обусловлено, как подчеркивает И.А. Добрицына, ее нахождением в киберпространстве. Сам контекст определил закономерность интерактивного коммуницирования дигитальной архитектуры и с человеком, и со средой.

С обретением кибероболочки архитектура получила новые и визуальные (внешние), и структурно-организационные (внутренние) качества формы. Архитектурная форма стала трактоваться как легко трансформируемая, изменчивая и непредсказуемая. Вследствие подвижности методов программирования и вариативности заданных параметров каждый результат проектирования порождал уникальный образ. Смоделированная средствами компьютерных программ архитектурная форма представала уже не как интуитивно обнаруженная, прочувствованная, а как явленная случайно. В ней уже не было ни тектонической ясности, ни сомасштабности элементов/частей друг другу и целому. Но лишенная всех этих характеристик архитектурная форма стала обладателем невероятной экспрессии.

Воплощением всех мыслимых тяготений деконструктивистской архитектуры явилось построенное по проекту Ф. Гери здание фонда Луи Виттон в Париже (2008–2014). В разрозненных криволинейных формах стеклянных «парусов», образующих динамичную композицию, угадывались беспорядочность и бескомпромиссность. Визуально шаткие, стремительно подвижные формы, парящие над землей, своей обманчивой притязательностью к правилам гравитации утверждали логику построения невозможного. Но даже здесь за высокой технологичностью скрывалась имманентная природе искусства архетипичность органическим формам.

Сооруженное из бетона, металла и стекла здание своими формами напоминало разрушенный кокон или подвижный панцирь какого-то существа.

Дигитальная архитектура презентовала революционный переход от реальной формы (реально ощутимой) к реально-виртуальной (создаваемой в виртуальной среде и явленной в действительности). Став порождением машин, архитектурная форма в своем образном выражении явилась носителем «гибридных метафор», несущих бивалентные смыслы, находящиеся «... в зоне пересечения ассоциаций между техникой и природой, архитектурой и мыслительными конструкциями, природой и мыслительными конструкциями».

Вместе с градированным признанием обществом красоты исторических форм и форм, воспроизводимых по аналогии с живыми организмами, цифровая эпоха произвела валидацию авангардных по своей сути художественных/архитектурных формальных экспериментов.

Дигитальная архитектура обозначилась в современном мире как конгломерат образов природы, техники и искусства, детерминированных реально-виртуальной формой, и средств их моделирования. Она завоевала устойчивые позиции в кибернетическом пространстве, наглядно подтвердив приоритеты социокультурного развития общества. Синтезируя технико-технологический инструментарий и нелинейное мышление творца, зодчие получили опыт художественного осмысления реально-виртуальной среды, в которой испытал рождение новый тип бионической сущности рукотворной формы.

ТЕМА 9. ЦВЕТ И СВЕТ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Цвет и свет являют взаимосвязанные, дополняющие друг друга или используемые в отдельности инструменты создания образа/образности архитектуры. Применяемые в моделировании архитектурных объектов намеренно или с определенной долей интеркуррентности эти образные средства задают предпосылки восприятия композиции, усиливая или искажая выраженные материальными формами характеристики. Интенсивность цвета и света предопределяет заложенные в художественном замысле свойства архитектурного образа – от мягкости и световоздушности до агрессивного воздействия на окружение.

Цвет, как, впрочем, и свет обладает способностью визуально деформировать объект, растворять его границы, ломать структуру и создавать пространственные иллюзии. Взятые в отдельности или в совокупности эти образные средства дифференцируют архитектурное пространство, внося в него иррациональное начало. Обладая метафизическими свойствами, цвет и свет трансформируют материю, придавая ей некую условность, постигаемую лишь на уровнях ощущения, представления.

Цвет и свет в архитектуре способны создавать в воображении реципиента/чтеца призрачные представления о мнимом объекте, воссоздаваемом из реальных форм предметно-пространственной среды. В одних случаях с помощью цвета и/или света архитектурная форма являет сказочно-фантастический образ, наполненный влекущей романтикой, мистической и непознанной, в других – суровый образ действительности, словно преломленный в кадрах исторической хроники. При этом каждая характеристика цветосветовой модуляции архитектурной формы несет в себе иносказание, соотносимое с картиной мира определенного времени и региона.

Будучи мощными средствами выразительности во всех видах пространственных искусств, цвет и свет выступают одними из показателей/критериев общих тенденций. Они маркируют векторы преобразования форм художественного творчества, его содержания и средств их выражения. Они производят вадидацию требований заказчика, формирующего или корректирующего общественные интересы на определенном темпоральном отрезке.

В большей степени цвет, в меньшей – свет в произведениях пространственных видов искусства (за исключением архитектуры, где цвет и свет являются равнозначными средствами выразительности) фиксируют устоявшуюся нормативность (в отдельных случаях – каноничность), на которой основывается социальная этика (общественная мораль). Принимаемые за догмы положения о нравственности преломляются в искусстве в образах, символах, знаках, где наряду с графической линией, очерчивающей форму, цвет наполняет их содержанием.

В 90-е гг. XX в. обозначился новый путь выражения потребностей общества в преобразовании искусственно создаваемой среды, главным образом, урбанистической. Одним из его ярких проявлений стало применение средств суперграфики, позволяющей «озвучить» концептуальные положения архитектуры цифровой эпохи.

Прежде всего, суперграфика выразила противостояние нейтральным и тусклым цветам архитектуры, названных П. Мондрианом «не-цветами» (белый, серый), которые нивелируют декоративные качества художественной формы. [Суперграфика](#), основанная на полихромии и применяемая в отношении масштабных форм (здания, сооружения), позволила исключить господствующую на протяжении нескольких десятилетий склонность к растворению архитектурной формы в среде. Но цвет не только выделял объекты среди подобных; он также и искажал физические качества архитектурной формы. Они становились визуально разобщенными, раздробленными на части, которые, казалось, размещались в разных плоскостях. Суперграфика, как и яркий цвет вообще в современной архитектуре, с одной стороны, способствовала появлению новых декоративных эффектов, с другой стороны, привела к разрозненности застройки.

Независимо от характера суперграфического изображения – будь то стилизованное воспроизведение фигур и предметов реальной действительности, орнаментальный рисунок или абстрактная композиция – даже тусклые по своим колористическим проявлениям здания выделились на фоне окружающей застройки. Но это было всего только точечное акцентирование отдельных построек. Городам все еще не хватало комплексного осмысления средств колористики в эстетическом преобразовании урбанистической среды.

В начале 2000-х гг. цвет уверенно вошел в урбанистическую среду как одно из средств выделения доминант в застройке кварталов, улиц. Чаще сочные цвета использовались для усиления звучания архитектурных форм, выражающих неординарность замысла. Произвольные формы построек, будто сложенные из отдельных «деталей конструктора» и напоминающие абстрактные композиции, обретали все большую ясность прочтения во многом благодаря яркой цветовой палитре, в которой преобладали насыщенные краски.

Окрашенные в дивные цвета фрагменты плоскостей фасадов выделялись на фоне серой застройки предшествующего периода – той, которая не имела ни выразительной формы, ни какого-либо декора. В городской ткани контраст серых призматических объемов зданий и построек, «наряженных» в яркие «костюмы», воспринимался как игра «не-цвета» и цвета. Возведенные в этот период яркие по цветовому решению здания (жилые дома по ул. Белорусской в Минске, по проспекту Машерова в Минске, оба – «Творческая мастерская архитектора Галковского В.Н.», 2004) или испытавшие реновацию постройки прошлого (здание бывшего детского сада на набережной Мойки в Санкт-Петербурге, арх. Н.Н. Фонтон, 1961, реконструкция под гостиницу 2007 – 2009, снесен в 2013; [Artel Hotel в Нью-Йорке, 1983, реновация 2000-е](#)) обозначили исходную точку на пути колористической трансформации городской среды. Они также стали прямыми архетипами образов архитектуры 2010-х гг. (вилла «Мондриан», арх. В.В. Клюкин, проект 2010-е), отсылающими в своем концептуальном замысле к авангардистским экспериментам мастеров первой трети XX в.

Тенденция к колористическому единству застройки наметилась лишь к 2010-м гг. Но это вовсе не означало следования традиционно сложившимся в конкретном регионе принципам колористики. В колористической палитре декоративной отделки зданий наметился глобальный переход от тактичного использования цвета с определенной семантической нагрузкой к взволнованным, хаотично представленным цветам расширенного спектра ([жилой комплекс в г. Митака, Япония, арх. и дизайн Сусаку Аракава, М. Джинс, 2002–2006](#); жилой квартал Комфорт Таун в Киеве, арх. бюро «Archimatika», 2010-е; жилой комплекс Лион-Конфлуанс в жилом квартале Конфлуанс в Лионе, Франция, арх. бюро «Massimiliano Fuksas Architetto», 2011).

Целостность застройки даже при контрастном дисгармоничном сочетании «взрывных» красок сохранялась (впрочем, как и в

предшествующий период – «безликий» с точки зрения колористики). Была достигнута и выразительность комплексной застройки, моделируемая средствами полихромии. Яркие «одежды» выделяли новые кварталы на фоне сложившейся урбанистической среды. Но это «ряженье» создавало эффект театрализованного представления, игры, а не следование естественным импульсам, исходящим из глубины духовной культуры народов. Цифровая эпоха с ее беспредельным экспериментаторством как в области технологий, так и в производстве и совершенствовании инструментов реализации чудных творческих замыслов стирала связь с историческим прошлым.

Национальные традиции колористики все больше утрачивали свою ценность в культурной жизни общества. Набирала силу мировая тенденция к карнавализации художественного мышления, выражаемая в образах/образности архитектуры путем активного использования цвета. Цвет «взрывал» окружающее пространство, нивелируя исключительность национальных традиций колористики.

Тем не менее, цветовое решение объектов современной архитектуры при всей ее устремленности к нонконформистским воззрениям, к разрыву с нормами и установками прошлого не исключило историческую предопределенность. Намеченный в индустриальную эпоху путь трансформации среды обитания на основе искусственно созданных систем, механизмов, агрегатов был поддержан мастерами искусства в формах, конструкциях, композициях и нашел свое образное выражение по прошествии полутора веков в художественно-образной интерпретации картины мира.

Цвет в современной архитектуре, подобно книжной миниатюре, стал иллюстрацией к повествованию о жизнедеятельности общества цифровой эпохи. Выступая в роли наглядного подтверждения фактов и явлений окружающей действительности, в которой, очевидно, размылись границы между реальной и виртуальной данностью, цвет внес коррективы в преобразуемую среду обитания.

Световое пространство, наполняющее окружающую предметную среду, во все времена определяло организацию жизнедеятельности человека и общества. Солнечная энергия, простирающаяся по бескрайним просторам Земли, формировала биоритмы живых организмов, предопределяя функционирование всех природных систем. Испытывая необходимость ощущать естественный свет, человек со временем все больше внимания стал уделять изучению его свойств, преломляя полученные знания в рукотворные объекты, механизмы, комплексы. С каждым новым открытием физических свойств света совершенствовались уже известные технологии его воплощения в материальную сферу; полученные наработки внедрялись в архитектурно-строительную практику и искусство в целом. При решении функциональных задач свет воспринимался и источником художественных манипуляций с объектами/предметами творчества (голограммы, например).

В архитектуре, как, впрочем, и в дизайне, свет является неизменным средством выразительности, позволяющим не только придавать вариативные

оттенки образности постройкам, но и создавать невообразимые эффекты деформации объемов. Проектируя здания, сооружения, зодчий моделирует архитектурное пространство в целом, изначально задавая алгоритм восприятия объекта. Учитывая преломление лучей солнечного света в архитектурных элементах и/или подсвечивая прожекторами детали, архитектор предопределяет в проекте визуальный импакт образа. Архитектор словно играет со светом, вовлекая реципиента в поле магических преобразований окружающей действительности.

Атрибутивность света в образности архитектуры при вариативности ее форм и функциональных качеств, все же, не предстает гарантом инвариантности характеристик. Обладая свойствами проникновения сквозь материю, преломления в ее гранях или отражения от поверхностей, свет порождает мнимые чувственно-осязаемые, сознательно воспринимаемые пространственные вариации прочтения формы. Но если зодчий античной эпохи заведомо организовывал посредством выразительных возможностей архитектуры (в т. ч. света) воспринимаемое реципиентом пространство, то современный архитектор, дизайнер лишь предполагает варианты эффектов образного осмысления архитектурной формы, однако, не утверждает единственно верный способ ее прочтения.

С XIX в. освоение естественного света как средства моделирования художественных образов стало осуществляться особенно интенсивно, что, безусловно, вытекало из результатов научно-технических достижений, изобретений и открытий этого времени. Появление фотографии (дагеротипии, 1839) позволило получить новый продукт с непосредственным использованием солнечного света, синтезировав художественный опыт и научно-техническую мысль.

Естественный свет, используемый для фиксации фотографического изображения на металлической (медной, покрытой серебром) пластине, дал возможность запечатлеть представления от увиденного в достоверной форме. Совершенный революционный переворот в изобразительном искусстве продемонстрировал продуктивность симбиотического взаимодействия природных явлений и достояний человечества, научных исследований и технических средств для их воплощения, творческого импульса и холодной рассудительности. В течение менее века феномен фотографической съемки был переосмыслен; его усовершенствование открыло перспективы развития нового искусства – кинематографии (с 1895).

Конечно, свет не мог быть проигнорирован живописцами, использующими классические средства выразительности (традиционные техники). Но и они претерпели изменения в условиях «светового бума» XIX столетия.

В XIX в. свет получил признание как активное средство выразительности в архитектуре. Задающий многогранные характеристики образности зданий, сооружений, естественный свет начал все больше наполнять архитектурное пространство, воспринимаемое в целостности интерьера и окружающей среды. Теперь уже не только самые значимые

сооружения – храмы, королевские и княжеские резиденции, музеи – обретали оконное стекло для заполнения проемов, сквозь которые свет проникал в помещения, подчеркивая их характер (таинственный – в храмах, торжественный – во дворцах). Оконное стекло получили и городские жилые дома.

В городской среде применение стекла в архитектуре решало не только непосредственно функциональные задачи (освещение помещений, в т. ч. как одно из средств борьбы с длительными эпидемиями), но и эстетические. Если прежде свет трактовался как божественная данность, несущая посредством солнечных лучей благодать в интерьеры построек – освещая и освящая их – (то есть, по принципу «снаружи – внутрь»), то в индустриальную эпоху естественный свет начал постигаться зодчими как физическая величина, осмысливаемая и как метафизическое явление, и как материя. Исследования свойств солнечного света и их транспонирования в материальные рукотворные формы открыло новый взгляд на моделирование образов/образности архитектуры. Постройки, возведенные из металла и стекла (Хрустальный дворец в Лондоне, например), явились образцом конструирования легких, световоздушных архитектурных объемов, сквозь которые беспрепятственно проникал солнечный свет (по принципу «снаружи – внутрь – наружу»).

Первые шаги на пути освоения солнечного света как средства моделирования архитектурного пространства были сделаны в Англии – наиболее прогрессивном с точки зрения разработки и внедрения новых технологий государстве эпохи промышленного переворота. Прежде всего, благодаря исследованиям зодчего и садовода Дж. Пакстона в Англии получили жизнь новые, колоссальные по своим масштабам, постройки – крытые оранжереи. Решая практическую задачу – обеспечения максимально длительного и интенсивного освещения внутреннего пространства, – Пакстон возвел самое грандиозное в свое время остекленное сооружение – Великую оранжерею в Чатсуорте (1836–1841). Используя чугунные опоры и деревянные ребра, к которым крепились стеклянные панели, он соорудил «хрустальную пирамиду» пластичных очертаний, ставшую объектом восхищения как инженерной, так и архитектурной мысли.

Художественные идеи и техническое решение их реализации, заложенные в проекте Великой оранжереи Пакстона, предвосхитили будущее «стеклянной архитектуры». Оранжереи и зимние сады в составе жилищ знатных особ повсеместно стали сооружаться в Европе. В последующем зодчие многих государств Европы и Америки, используя в качестве архетипов оранжереи Пакстона, в проектировании и строительстве «жилищ для растений» отдали предпочтение легким световоздушным объемам разнообразных форм и масштабов (павильон «Темперейт-хаус» в Королевских ботанических садах Кью, Лондон, арх. Д. Бертон, 1860-е; Королевская оранжерея в Лакене, Бельгия, арх. А. Балат, 1873; Пальмовая оранжерея Императорского ботанического сада (ныне – сада Ботанического института имени В.Л. Комарова РАН) в Санкт-Петербурге, арх. И.С. Китнер,

Н.И. де Рошфор, 1897; Оранжерея Ботанического сада Куритибы, Бразилия, 1991; Тропическая оранжерея в Генуе, арх. Р. Пиано, 2001; оранжерея «Эдем» в Корнуэлле, Англия, арх. Н. Гримшоу, 1998–2001).

К 1920–1930-м гг. применение стекла как светопроницаемого строительного материала в архитектуре обрело широкий масштаб. Заполнение пространства стеклом между тонкими металлическими опорами (чаще – стальными) стало обыденной практикой в строительстве предприятий (здание фабрики ван Нелле в Роттердаме, арх. Й. Бринкман, Л. ван дер Флюгт, 1931). Стремление максимально осветить помещения раскрывали в своих проектах представители прогрессивных школ зодчества, в числе которых был, конечно, Баухауз. Сочетание стеклянных стен и водной глади бассейна перед постройкой в художественном образе павильона Германии, сооруженного одним из лидеров школы – Л. Мис ван дер Роэ (Всемирная выставка в Барселоне, 1929), породило новый визуальный эффект – иллюзорного расширения пространства. Прозрачность стекла и воды создала ощущение перетекания пространства – то ли сущего в реальности, то ли продуцируемого фантазией.

Результаты опытов промышленной архитектуры и экспериментаторская практика зодчих, воплощенная в реализованных проектах ко всемирным выставкам, были заимствованы в жилищном строительстве, правда, несколько позднее. Вначале в малоэтажном строительстве («Стеклянный дом», арх. Л. Мис ван дер Роэ), а затем и в высотках стекло активно завоевывало пространство. Отблески света, отраженные в зеркале «стеклянных стен», зрительно меняли окружающую действительность, тактично внося в ее содержание свойства виртуальной среды. Города (особенно мегаполисы) в лучах солнечного света, отраженного в стеклянных поверхностях стен домов, словно меняли антураж. Они то пылали ярко-золотистым пламенем заката, то навевали леденящий холод синих глыб. В стеклянных фасадах отражалось непрерывное движение машин, людей, облаков или же, напротив, серые стены вбирали в себя свет, нейтрализуя окружающую среду. Многочисленные светодинамические эффекты погружали зрителя/чтеца в мистическое пространство – всегда изменчивое, непредсказуемое.

Высотные «стеклянные изваяния» зодчих, начало которым положили концептуальные идеи Л. Мис ван дер Роэ, воплощенные в небоскребе Сигрем-билдинг (Нью-Йорк, США, совместно с арх. Ф. Джонсом, 1956–1958), постепенно завоевывали пространство городов. Но в отличие от всего предшествующего опыта проектирования зданий в контексте застройки городов вторая половина XX в. обозначила точку отсчета освоения пространства по вертикали.

«Обернутые» в стекло небоскребы порождали в восприятии горожан совершенно новые впечатления о самой среде. Если ранее она мыслилась как концентрация материальных объектов, организованных в логически стройную систему для оправданного обеспечения комфортных условий жизнедеятельности общества, то со второй половины XX столетия она стала

интерпретироваться как совокупность четко обозначенных реальных форм и визуально дематериализованных форм. Даже лишённые декоративного убранства «стеклянные небоскребы» впечатляли своей красотой, заключённой в новой эстетике, отражающей «дух индустриальной культуры».

Прозрачное стекло, применяемое в архитектуре (в т. ч. небоскребов), создавало иллюзию воздушности даже масштабных построек. «Одетые» в стекло эти высотные постройки явились материализованным выражением концепции единения архитектуры с воздушной стихией. Устремлённые своими вершинами ввысь, небоскребы ворвались в воздушное пространство, покоряя все новые пределы возможного.

Стекло в архитектуре небоскребов вобрало в себя все оттенки образности, присущие воздушной стихии – от идеальной прозрачности, создающей условия беспрепятственного проникновения лучей солнечного света в интерьеры, до зеркальности и цветовой сигнальности. Холодный глянец стеклянных поверхностей фасадов, которым «гордились» высотки второй половины XX в., в отблесках солнечного света зрительно расширял пространство. Здания небоскребов будто включались в непрерывное движение, создаваемое нематериальной средой, порождая иллюзию неопределённой глубины и подвижности устойчивой формы (здание Штабквартиры ООН в Нью-Йорке, арх. Ле Корбюзье, О. Нимейер, 1947–1952; Уиллис-тауэр в Чикаго, США, арх. Б. Грэм, арх. бюро «Skidmore», 1970–1973).

В XXI в. в образности «стеклянных башен» отражение представлений о взаимосвязи рукотворных объектов и природных стихий получило новое выражение. Та динамичность воздуха, воды или света, которую желали передать зодчие в проектах предшествующего полувека, предстала в постройках цифровой эпохи на уровне завуалированных в иносказаниях текстов. Теперь уже глянец стекла не был единственным или доминирующим средством раскрытия образности/образов. Сама архитектурная форма, облаченная в стекло, выразила воззрения общества цифровой эпохи. Она интерпретировалась зодчими как реплика в ответ на социокультурную ситуацию времени.

Вариативность архитектурной формы, перенимающей очертания визуально воспринимаемых явлений природы, не только репрезентовала техногенный взгляд на окружающий мир, но и посредством кодированных текстов сформировала сообщения обществу с призывом к экологизации среды обитания. Закрученные в спираль или пластично изогнутые остеклённые небоскребы воспроизвели в художественных образах динамику атмосферных вихрей ([башни Absolut World в г. Миссиссога, Канада, арх. бюро «Burka Architects», «MAD Studio», 2007–2012](#); комплекс Wangjing Soho в Пекине, КНР, арх. З. Хадид, 2009–2014; Шанхайская башня, КНР, арх. Чжун Ся, арх. бюро «Gensler», 2008–2015). Избираемый зодчими цвет стеклянных панелей (от серого и синего до оранжевого и красного) усилил восприятие кодированных смыслов.

Будто рожденный в условиях турбулентности предстал наполненный динамическими характеристиками образ [небоскреба Aqua в Чикаго](#) (США, арх. бюро «Studio Gang Architects», 2006–2009). Островное размещение открытых остекленных поверхностей в сочетании с выступами балконных железобетонных плит, скрывающих ленты стеклянных участков стен, ярусное расположение объемов с некоторым смещением создали впечатление текучести архитектурной формы.

Легкая вибрация воздуха стала ощутима в реализованном проекте Beijing Greenland Center в Пекине (КНР, арх. бюро «SOM», 2016). Напоминающее плетеные корзины расположение стеклянных панелей по фасадам здания создало эффект отражения света, преломленного в граненых поверхностях.

Эволюция художественных идей трактовки пространства со стремлением зодчих к усилению эмоциональности эстетического воздействия архитектуры привела к устойчивости позиций света в системе средств художественной выразительности. Вектор, определенный мастерами модерна и пионерами конструктивно-технической мысли XIX в. в сотворении иллюзорного пространства посредством игры света, стал главенствующим у зодчих и дизайнеров XX – начала XXI в. Уже к середине XX в. в архитектурной образности начало утверждаться направление, ориентированное на акцентирование многомерности пространства. Проскальзывающие сквозь разнообразные по форме и масштабу окна, лучи света создавали иллюзию многочисленных линейных перспектив, за которыми терялось сакральное в его привычной трактовке (капелла Нотр-Дам-дю-О в Роншане, арх. Ле Корбюзье, 1950–1955). То, что ранее принималось за священное и связывалось с божественным началом, теперь воспринималось как обыденное. Сохранялась лишь мистичность ощущения пространства, но не его тождественность со сверхъреальным.

Вовлечение света как активного средства выразительности архитектуры в моделирование образности построек открыло новые возможности создания впечатления текучести пространства, взаимопроникновения внутреннего и внешнего пространства, создания пространства разных уровней. Световое моделирование архитектурного пространства постепенно приобретало метафорический характер.

Свет – преломленный, отраженный или диффузный, естественный или искусственный, ослепительный или приглушенный – всегда выступал одним из инструментов моделирования и презентации образов архитектуры. Светотеневые эффекты порождали иллюзию пространственной глубины, многоплановости, структурности построения формы, акцентируя линейное начало, четко очерчивающее архитектурные тела, или же, наоборот, маскируя за декоративными деталями тектоническую ясность постройки.

С расширением технологических возможностей воплощения сложных конструктивных решений в архитектуре постмодернизма свет стал толковаться не только как средство передачи характерности постройки, но и как инструмент моделирования художественной формы. В иллюзорном

пространстве, организуемом посредством световой динамики, светотеневых контрастов, родились художественно-образные симуляции, раскрывающие или нивелирующие суть явлений природного мира. Свет стал мыслиться как живая материя, наполняющая энергией неподвижные рукотворные объекты. В системе средств художественной выразительности свет самоопределился как один из модулей, в сочленении множества которых сложилась подвижная реально-виртуальная среда жизнедеятельности человека.

ТЕМА 10. МЕДИЙНАЯ АРХИТЕКТУРА: ИНТЕРАКТИВНОЕ КОММУНИЦИРОВАНИЕ СО СРЕДОЙ

Современная архитектура, испытывающая влияние медийной продукции, трансформируется на всех стадиях создания и позиционирования объекта/образа – от проектирования до репрезентации конечного результата. Включаясь в сложившуюся городскую ткань, архитектурно-медийные объекты ломают сложившееся представление о городе как о незыблемом пространстве взаимодействующих материальных форм. Они выходят на новый уровень социокультурного коммуницирования, где потребитель предлагаемой продукции сам и является ее заказчиком.

«В XXI веке новые возможности медийных технологий, обеспечивающих действие на расстоянии «в реальном времени», легли в основу постиндустриального этапа глобализации, в котором транснациональные экономические и культурные обмены стали совершенно обычной частью повседневной жизни», – утверждает С. Маккуайр. Внезапно появляющаяся в каком-либо регионе медийная продукция, в отличие от результатов творчества национальных художественных школ (архитектурных, прикладных, дизайнерских), становится достоянием мировой общественности. Грани национального искусства растворяются, а опыты внедрения инновационных проектов в архитектурную среду задают векторы перспективного развития художественного творчества. Каждый масштабный проект, реализуемый с применением медиатехнологий, воспринимается как образец (но не идеал) прекрасного, переосмысливается и модифицируется в соответствии с эстетическими предпочтениями и возможностями его реализации.

Информационные ресурсы, среди которых особое место ныне принадлежит медийной продукции, активно завоевывающей пространство городов, входили в социокультурную среду поэтапно. Переосмысливался не только опыт кинематографии (визуально движимых, сменяемых «картинок»), но и светового дизайна. Принципы световой динамики, которые применялись в проектах середины XX в. (Ле Корбюзье, Л. Кан и др.) и были подхвачены зодчими XXI в., позволили разнообразить городскую застройку, достигнув гармоничного единства форм в архитектурных композициях и ансамблях (декоративное освещение домов вдоль проспекта Независимости в Минске, 2000-е). Совершенствование отработанных десятилетиями композиционных

приемов привело к выделению в начале XXI в. нового принципа создания архитектурной образности, основанного на цветосветовой динамике (павильон Великобритании («Seed Cathedral» или «Собор семян»), арх. бюро «Heatherwick» на всемирной выставке в Шанхае, 2010).

Свет как средство выразительности архитектуры постепенно приобретал новые образные качества. Выступая ориентиром в пространстве и обладая виртуальным формообразующим значением, свет стал использоваться для создания в уже реализованных и новых проектах эффектов, трансформируемых в дневное и ночное время. Новые художественные характеристики архитектурные объекты получали благодаря декоративной подсветке (главным образом, создаваемой посредством световой заливки), а позже и медиа, буквально поглотившего монументальность городских построек.

Возникнув из функциональной потребности, ночное освещение городов со временем обрело эстетические качества и стало трактоваться как эффективное средство борьбы с обезличиванием урбанистического пространства. Первые пробы ряженья погруженных во тьму городов испытал на себе в первых десятилетиях XX в. Нью-Йорк. Новый деловой центр города – Манхэттен – в течение нескольких лет перевоплотился в фантастический микромир, в котором улицы, здания и малые архитектурные формы засветились, словно, по волшебству.

Искусственное освещение Нью-Йорка 1900–1920-х гг., демонстрирующее мощь города, обозначило новый этап в эволюции архитектуры. Такого масштабного «спектакля» с перевоплощением «актеров» города не знали еще никогда.

Опыт архитектурного освещения Нью-Йорка был воспринят европейцами, – столь привлекательным казался продукт инженерной мысли. Уличная иллюминация охватила крупные города, безусловно, наиболее прогрессивных в экономической и культурной сферах государств этого времени – Германии, Нидерландов, Великобритании, Франции. Несомненно, эти же европейские страны являлись в первой трети XX в. передовыми и в культивировании новаторских художественных идей. Сплав научно-технической и художественной мысли стал основой продвижения дизайнерских замыслов, которые принимали за «лозунг» эпохи в своих проектах зодчие модернизма.

Благодаря стремлениям зодчих, дизайнеров изменить наскучившую картину обыденных реалий городской жизни родилась так называемая световая архитектура. Используя инструментарий декоративной подсветки, мастера «одевали» постройки в праздничные «наряды», которые с наступлением солнечного дня скоротечно исчезали.

Искусственное освещение зданий уже изначально создавалось как промоутерский ход в продвижении продукции и/или концепций, идей. Светодизайнеры, организующие ночные «представления», выполняли заказы крупных предприятий, фирм, выставляющих свою продукцию на рынок сбыта. Иллюминация на зданиях открыла новое направление рекламной

сферы, привлекающей потенциальных клиентов сиянием золотых огней (декоративное освещение небоскреба Зингер в Нью-Йорке, светодизайнеры У. д'Арен Риан, Ч.Ж. Армстронг, 1908).

Во второй половине XX в. архитектурное декоративное освещение вошло в городскую среду как «проникающая» технология, способная интегрировать в своем содержании идеологическую, эстетическую, культурно-просветительскую функции при решении практических задач. В 1960–1980-х гг. во многих крупных городах мира декоративная подсветка охватила отдельные масштабные постройки и монументы, расставив свето-визуальные акценты в городской среде. Выхваченные из полумрака исторические и современные постройки и монументы явились ключами к прочтению зашифрованных текстов истории (декоративное освещение башни Биг-Бен в Лондоне, 1970-е; Эйфелевой башни в Париже, 1986).

Искусственный свет, обладающий не только функциональными, но и декоративными характеристиками, с 1990-х гг. начал активно применяться в городской среде для «оживления» каменных построек, скрывающих свое истинное «лицо» за вновь обретенной маской. В ночное время и в праздничные дни городской пейзаж стал существенно менять свой характер. Несмотря на исходные качества художественной формы, материально выражающей сущность образа, в сияющих нарядах света прожекторов и лазерных лучей урбанистическая среда породила торжественное ликование.

Словно звезды, зажигающиеся в ночном небе, прожекторы, лампы и лазерные лучи озарили городское пространство, обозначив новые ориентиры. С декоративной подсветкой города (преимущественно, крупные) в конце XX – первой четверти XXI в. заискрились переливами «северного сияния», пучками фейерверков, «космических» огоньков.

Декоративная подсветка зданий, сооружений и праздничная иллюминация городов воспламенили общественные пространства, придав им поистине царственное великолепие. Фешенебельные улицы, бульвары, открытые пространства, отдельные постройки и архитектурные комплексы засияли имитированным благородным блеском золота и драгоценных камней. Подобно искусно созданным предметам декоративно-прикладного искусства в интерьерах дворцов эпохи Людовика-XIV прожекторное освещение и лазерные лучи сотворили магическое перевоплощение урбанистической среды постиндустриальной эпохи.

В новых «одеждах» фасады зданий, возведенных в разные культурно-исторические периоды и испытывающие влияние различных стилей, продиктованных «высокой модой» эпохи, обрели необычные образные характеристики. Присущая классицистическим постройкам презентабельность скрылась за искрами огней и пучками искусственного света, очерчивающими лишь контур формы, силуэт или вовсе растворяющими структуру здания. Неоновые лучи создали подобие инопланетных космических кораблей, движущихся в безграничном «космическом» пространстве.

Ночью и в праздничные дни крупные города порождали иллюзию фантастических населенных пунктов, еще недавно моделируемых только виртуально – на экранах мониторов. Увиденные и воспринятые из кинематографических картин «живые здания» становились реальностью. Но и на этом трансформация образности архитектуры не останавливалась. «Костюмы» каменных «горожан» преображали облик населенных пунктов в целом и отдельных пространств, в частности, неуклонно следуя движению в будущее.

В прогрессивном развитии и утверждении техницистских воззрений общества индустриальной и постиндустриальной эпох роль промоутера взяли на себя международные и всемирные выставки, демонстрирующие помимо достижений в области архитектуры новейшую светодизайнерскую продукцию. Электрический свет уже в начале XX в. вошел в практику организации экспозиций как неотъемлемый ее атрибут. Подсвечиваемые элементы/детали презентуемых объектов звучали как девиз или слоган разворачивающейся деятельности мастеров искусства. Роль светодизайнеров в таких «представлениях» была доминирующей.

В отличие от декоративной архитектурной подсветки, где превалировала на протяжении всего XX столетия монохромная цветовая гамма (желтый натриевый свет или голубая неоновая подсветка), выставки были той уникальной арт-средой, на площадках которой свет играл широким спектром цветовой палитры. Уже на международной выставке в Сан-Франциско 1915 г. благодаря концептуально-техническому решению светодизайнера В. д'Арси Риана (установка «синтеллятора», созданная на основе зенитных прожекторов и сменных цветных фильтров) небо засияло радужными переливами.

Выставки явились своего рода соревнованием, где каждый участник показывал публике непревзойденные результаты. Остановиться на достигнутом было равноценно проигрышу. Поэтому подготовка к реализации последующего проекта начиналась уже с момента текущей выставки. Знакомство с новыми технологиями и обмен опытом стимулировали зодчих и дизайнеров к дальнейшим экспериментам. Самые сложные с точки зрения технического воплощения замысла проекты, шокирующие публику, моментально обретали славу и внедрялись в реальную городскую среду. Но и они воспринимались как цитаты из прочтенных во всеуслышание текстов. Общество ждало новых открытий и изобретений.

Следующим шагом на пути освоения светодизайна и его возможностей в преобразовании городской среды стала организация светомузыкальных представлений. Те ритмы застывших в камне ордерных форм, которые со времен Античности служили образцом упорядочения пространства, уже давно не соответствовали представлениям общества об истинной гармоничности. Эталоном красоты индустриальной и постиндустриальной эпох социум признал полихудожественную среду, модулируемую с привлечением классических и инновационных выразительных средств, присущих разным видам творчества. Архитектурные ритмы стали

дополняться и/или корректироваться с помощью света и звука. Музыка способствовала выражению образности изображаемых форм.

С XX в. материально организованная среда жизнедеятельности человека и общества дополнилась новым синтетическим художественно-техническим продуктом – светомузыкальным фонтаном. Созданный ко Всемирной выставке в Барселоне в 1929 г. светомузыкальный фонтан (светодизайнер К. Буигас) стал объектом подражания в новаторском оформлении городских пространств. Спустя десять лет светомузыкальный фонтан был продемонстрирован на Всемирной промышленной выставке в Нью-Йорке (светодизайнер Б. Джонс и др.). Ночные представления в скором времени стали востребованным арт-продуктом, манящим своей красочностью и динамичностью бесчисленные потоки людей. Взмывающие ввысь под ритмы музыки струи воды, подсвечиваемые прожекторами и лазерными лучами, наполнили открытые городские пространства звуками света и цвета (светомузыкальные фонтаны в московском парке Царицыно, Россия, 2007; вблизи небоскреба Бурж Халифа в Дубае, ОАЭ, 2009). В ансамблевом звучании сплелись архитектура, светодизайн и музыка, определяющие и подчеркивающие характер «танца» водных струй.

Оптические иллюзии, явившиеся результатом воплощения конструктивно-технических приемов моделирования пространства в архитектуре, стали привлекательным продуктом деятельности человека индустриальной, и особенно, постиндустриальной эпох. «Обуздав» силу света и направив ее на создание образных модуляций архитектурных объектов, творец (зодчий, дизайнер) изменил восприятие реципиентом городской среды. Она стала изменчивой, подвижной, трансформируемой, насыщенной яркими красками и визуальными эффектами.

На пути освоения светового дизайна и медиатехнологий в архитектуре значимым завоеванием общества постиндустриальной эпохи явилось световое шоу, выделившееся как промежуточный этап преобразования городского пространства от реального к виртуальному. Уже с середины 1980-х гг. световые шоу в форме проекций на фасады зданий начали регулярно организовываться во Франции. Готические соборы (Реймский, [Руанский](#), Амьенский, Шартрский и др.) с каждым новым реализованным проектом/сценарием светового представления получали новые «наряды». С помощью светоцветовой динамики осуществлялась реновация образов исторических объектов зодчества, предстающих в реалиях цифровой эпохи. Световое шоу выделилась как проект анимации на основе аутентичных образов архитектуры.

Готические соборы, которые прежде блистали роскошью утонченных деталей и пышностью пластичного декора, ныне засверкали отблесками радужных красок. В потоках лазерных пучков света они то восставали как яркие раскрашенные картинки, то распадались на фрагменты мозаики, то визуально обрушались под воздействием силы света.

С каждым годом световые шоу охватывали все более широкий круг объектов историко-культурного наследия. Вначале готические соборы, а

позже культурно-досуговые учреждения – музеи, выставочные павильоны, театры – получали новую славу в условиях реанимирования застывшей материи с помощью искусственного света (световые шоу на фасадах Оперного театра в Сиднее, 2009; музея естествознания в Вене, 2016 и др.). В коллаборации архитекторов, инженеров, дизайнеров свет обрел власть управления сознанием человека цифровой эпохи. Отвечая запросам постиндустриального общества, свет обозначил один из ключевых моментов в системе представлений о мироустройстве. Он был воспринят социумом как начало жизни всего сущего – не только материализованного и биологически активного, но и виртуального.

Эксперименты зодчих и светодизайнеров в области декоративного освещения городов привели к рождению нового феномена цифровой эпохи – «светоформы». В 2000-х гг. проект декоративного освещения улиц с помощью абстрактных светящихся форм был реализован в городах штата Флорида (США). Зачин такой формы «светопредставления» был положен зодчим Д. Джонстоном, презентующим концепцию декоративного освещения не как текст, а как своего рода иллюстрацию жизни общества постиндустриальной эпохи.

Светодизайн городского пространства, предложенный Джонстоном, представлял комплекс элементов современного украшения среды – «тотемов», напоминающих светящуюся скульптуру вдоль пешеходных аллей. Но каждый «тотем» не был застывшей в камне формой, а иллюзорно модифицировал свои физические параметры с помощью искусственного света. Концептуальность замысла Джонстона была воспринята жителями штата как отражение содержания цифровой эпохи и подхвачено иными архитекторами, реализующими подобные замыслы (светоформы перед входом в здание Лэндмарк-центра в г. Тампа, Флорида, США, светодизайнер Р. Ренфро, 2000-е).

Декоративный свет, окутывающий городскую застройку в вечернее и ночное время, разрушил создававшееся веками представление о сакральном пространстве. Визуальная трансформация урбанистического пространства, произошедшая благодаря установке огромных светодиодных экранов, начала вовлекать человека в игру иллюзорной смены картинок. Формируемая интерактивная городская среда обернулась секулярным контекстом. С визуальной утратой истинности архитектурных форм, «растворенных» в мнимом пространстве, человек вошел в новый мир фантастических образов, в котором уже почти и не осталось места сакральному.

Рожденные на основе световых и светомузыкальных «представлений» медийные проекты предстали новым явлением художественной жизни крупного города. Вмешательство IT-технологий в функционирование города как коммуникационной системы, обеспечивающей непрерывный обмен данных на разных уровнях взаимоотношений (архитектура – среда – реципиент, производитель – потребитель, носитель – пользователь и др.), способствовало интерпретации архитектуры как информационного ресурса. Интеграция материалов, фактов, сведений в информационное пространство,

каковым ныне предстал город, расширила смысловое поле архитектуры, репрезентуемой как банк метаданных.

Медийные технологии, внедряемые в архитектуру цифровой эпохи, предопределили мгновенную отзывчивость конструируемой «по новым правилам» среды обитания на окружающую действительность. Реагирование светящихся «оболочек» на изменение внешних факторов и условий среды (скорость и направление ветра, звуки города), рефлекторно трансформирующих в восприятии форму, создало подобие живому организму («Башня ветров» в г. Ёкояма, Япония, арх. Тоёо Ито, светодизайнер К. Менде, 1986).

В XXI в. светодизайнерское оформление городов и медиафасады при комплексном архитектурно-художественном решении создали иллюзию нового мира. Лас-Вегас, Сингапур, Нью-Йорк стали футуристическими городами, динамично меняющими свой облик каждое мгновение. Светящиеся здания, сооружения, малые архитектурные формы и открытые пространства с арт-объектами и зелеными насаждениями подчеркнули многомерность урбанистической среды (комплексное светодизайнерское оформление Marina Bay в Сингапуре, 2010-е). Стекланные «одеяния» породили эффект невесомости, воздушности, проницаемости, а искусственный свет задал новые параметры материальным формам.

С включением медийных технологий в проекты преобразований городского пространства, соотносимого с реально-виртуальной средой, кардинально изменился характер художественных текстов и их прочтения. Все, что ранее мыслилось и воспринималось в городской среде материальным, «...стало дематериализованным с помощью экранных изображений, искусственного освещения, пластичной синтетики и отражающих поверхностей». Эксперименты в области архитектурного формообразования, – критически отмечает белорусский исследователь А.С. Шамрук, – «...ориентируются сегодня на концепты неравновесности, самоорганизации, на разрыв с принципами классической эстетики, традиционным пониманием архитектурного произведения, на материализацию таких категорий, как текстуальность, деструктуризация, декомпозиция, дискурсивность, интерактивность, неопределенность (пространственная, временная, знаковая)».

Медиа явились инновационным средством преобразования городов цифровой эпохи. Огромные светодиодные экраны, способные визуально растворять здания и сооружения в безграничном пространстве, «скрывать» за радужными красками электронных табло архитектурную форму, выделять на первый план иллюзию несуществующего, трансформировали среду обитания человека. Предполагающие кинетическое восприятие, медиа-фасады выступили виртуально-материальным средством передачи текстовых сообщений жителю или гостю крупного города/мегаполиса в максимально короткие сроки. Установленные на перекрестках улиц (мультимедийный экран небоскреба Конде-Наст-билдинг на Таймс-сквер в Нью-Йорке, 1996), на площадях и открытых пространствах, вдоль крупных магистралей и у

транспортных развязок, на фасадах построек (медиафасады гостиниц Phoenix Island Resort на острове-курорте Санья, провинция Хайнань, Китай, 2010; небоскреба Бурж Халифа в Дубае, ОАЭ, 2015) медийные экраны преобразили статичную и размеренную среду города в интерактивную площадку. Здесь масса утратила свою сущность, оказавшись в виртуальной невесомости.

При своей яркой образности и экспрессивности медиафасады продуцировали и негативное воздействие на окружающую действительность, став агрессивным средством манипулирования сознанием человека. Привлекающие своей красочностью, впечатляющие, завораживающие картинки все же своей динамичностью породили противоречие естественным биоритмам, подталкивая к ускорению темпов жизнедеятельности. Медиафасады, как, впрочем, и лазерные шоу, и декоративная подсветка фрагментов городского пейзажа, явились своего рода противостоянием сельской архитектуре, созвучной мелодии жизни человека.

Искусственный свет, поглощающий ночной полумрак городов конца XX – первой четверти XXI в., нарушил природные импульсы, присущие биологическим организмам, растворив грани дня и ночи. Медийные технологии, ворвавшись в городское пространство, напрочь перечеркнули границы естественной и искусственной среды.

Кинематографическая динамика, выделившаяся основой построения образности городской архитектуры, поглотила весь арсенал классических (исторически predetermined самой природой искусства) средств художественной выразительности. «Интерактивная архитектура...» – заключает Галкин, – смещает акценты с оптики визуально организованных статичных объемов в структуре городского пространства на оптику адаптивных трансформирующихся объектов...». Теперь уже материальная форма в архитектуре сама по себе или в синтезе с монументально-декоративным искусством не транслирует текстовых сообщений. Зачин диалога архитектуры с реципиентом в форме дебатов становится атрибутом интерактивных средств, имплантированных в рукотворную материю.

Информационное общество, рожденное на заре постиндустриальной культуры, с каждым годом вносит новые требования в организацию и функционирование коммуникационных ресурсов и систем, обеспечивающих непрерывность потоков данных. Цифровая эпоха, расставившая акценты на информационных ресурсах как средстве жизнедеятельности социума, репрезентовала новый взгляд на мир – тот, в котором ранее немислимые формы экзистенции обрели яркое звучание. В стремлении ускорить посредством совершенствования технологий обмен информацией человек постиндустриальной культуры оказался вовлечен в своеобразную игру – потребительский процесс предлагаемой цифровой продукции, которая демонстрирует одну из установок и ценностей современной цивилизации – стирание граней между реальной и виртуальной средой.

ТЕМА 11. АРТ-ОБЪЕКТЫ В СОВРЕМЕННОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

Урбанизированные пространства уже более столетия выступают площадкой творческих экспериментов зодчих, художников, дизайнеров. Монументальные формы – неординарные, замысловатые, экстравагантные – постепенно трансформируют окружающую среду, внося в нее новые художественно-образные качества. Она становится завлекающей, мобильной, порой провокационной. Она меняет и свои репрезентационные свойства (от констатации к иносказанию), и формы взаимодействия с иными объектами искусства (от диалога к интерактивной коммуникации).

Создавая новое, художники и дизайнеры зачастую обращаются отнюдь не к гармонизации материальных форм, а к деструкции пространства. В художественном языке используются приемы недосказанности. Монументальная скульптура и арт-объекты не имеют однозначности в интерпретации содержательного и формального аспектов образа. Они являются порождением фантазии автора, причем спонтанной, сиюминутной. Художественные образы, смоделированные как броский, экстраординарный дизайнерский объект, отличаются стихийностью форм, визуальной композиционной незавершенностью. Они вступают в «состяжание» с теми материальными художественными объектами, которые выдержаны в традициях сложившегося столетиями понимания «высокого» искусства.

Инакомыслие творца сегодняшнего мира вступает уже не в тактичный диалог со средой, а заявляет о себе громогласно и открыто. Художник убеждает зрителя в единственно верном толковании новой реальности. Ее формируют динамичные образы, словно кадры хроникальной киноленты реалистично отражающие картины бытия или же, наоборот, статичные фигуры, побуждающие воображение человека продуцировать мифы виртуального мироздания.

Городская скульптура, какой прежде мы привыкли ее лицезреть, уже не только дополняет открытые пространства, акцентируя величие творческой идеи мастера. Ваяния современных художников вовсе не отражают героики своей эпохи. Посредством обогащения лексики скульптурной пластики произведения монументалистов становятся более открытыми к диалогу со средой. Они выступают ее органической частью. Скульптура словно вырастает из плоских граней, очерчивающих пространство, «врывается» в среду, получая роль активного «участника» городской жизни.

Так, бронзовые «Дикие мустанги», мчащиеся по городской площади Ирвинга (штат Техас, США), поднимают сотни брызг воды (Мустанги Лас Колинаса в г. Ирвинг, Техас, США, скульп. Р.Глен, 1984). Стуча копытами по водной поверхности фонтана, они проносятся галопом по мощеной площади, вызывая недоумение массового зрителя. Он затрудняется разграничить мнимые образы от реальных. Он вовлекается в процесс поиска ответа на вопрос: «Мираж ли это, иллюзорная проекция видеоролика или же действительность?».

Образ [«Человека, проходящего сквозь стену»](#), созданный в бронзе Ж.Маре (Париж, 1989), порождает эффект постепенного «вхождения»

монументальной формы в открытое пространство. Также неожиданно уходят под землю и появляются из тротуарной отмостки монументальные изваяния людей скульптурной группы «Переход 1977–2005» (Вроцлав, Польша, скульп. Е.Калина, 2005). Они словно уносят зрителя в драматическое прошлое Польши, вынуждая его стать соучастником уже канувшей в лета накаленной политической ситуации страны.

Но не только монументальные формы трансформируют современную среду в сторону подвижности, мобильности, активности. Новые приемы моделирования образов, причем независимо от материала, дают возможность зрителю видеть мир сквозь форму. Пластические образы получают не реалистичную трактовку, а лишь дают подсказку, служат намеком на воссоздаваемый в воображении объект. Здесь имеют место средства выразительности не монументального искусства, а станкового. В одних случаях монументальный образ очерчивает контурная линия, в других применяется «пунктирная» манера, в третьих мастер использует прием «провала» формы, ее «невывисанности».

Так, три сплоченные фигуры людей, легко ступающих по глади реки ([Молекулярный человек, Берлин, скульп. Дж.Борофски, 1999](#)), походят на композицию пуантилиста, выписывающего объект аккуратными отрывистыми точками-мазками. Но в отличие от живописной работы пуантилиста, скульптор Джонатан Борофски оперирует в качестве главного средства художественной выразительности не цветом, а светом. «Точки», из которых конструируется монументальная форма, в действительности являют собой отверстия, позволяющие свету проникать сквозь материю.

Еще большие возможности для проницаемости света через монументальную форму дает проработка силуэта с акцентированием выразительной силы контурной линии. С помощью металлической «проволоки» мастера создают светопрозрачные образы, которые в разное время суток и в разные поры года меняют свои характеристики (например, памятник поэту Михаю Эминеску в г. Онешти, Румыния, скульп. Э.Григорску, 2000; Проволочные феи в Окамуре, Великобритания, скульп. Р.Уайт, 2010-е).

Совершенно беспрепятственное проникновение световоздушных потоков сквозь монументальный образ демонстрирует серия скульптур Б.Каталано «Странник». [Марсельская статуя «Большой Ван Гог»](#) (скульптура из серии «Странники (Путешественники)», Марсель, 2013), например, представляет будто бы наполовину стертый с лица земли образ путешественника. Это чужестранец, пришедший в наш мир из далекого прошлого. Лишенная половины тела и одной руки, фигура человека в таком виде не препятствует обзору окружающего ландшафта.

Отдельную группу монументальных творений современных мастеров представляют арт-объекты. В большинстве своем они имеют нарочито демонстрационный характер. Художники стремятся выразить новый уровень интерпретации искусства, в котором синтезируются на первый взгляд несовместимые с эстетической точки зрения конструкции, материалы,

колористические приемы и технологические новшества. Причем, дизайнеры выставляют напоказ именно конструктивную сущность объекта, которая мыслится как главная художественная особенность произведения, способная наделить среду характеристиками, выражающими «дух эпохи».

В композиции «Дом знаний» Ж.Пленса (2008) мастер показывает гиганта мысли в образе сидящего человека. Его фигура соткана из изящных «нитей» латинского алфавита, издали напоминая паутинную конструкцию. Чтобы показать отвлеченный образ человека как такового, а не отдельного реально существующего или вымышленного героя времени, автор лишает его лица. Он подчеркивает не материальность формы, а ее оболочку – то есть духовное содержание человеческой сущности.

Необычные инсталляции из ветвей деревьев создает дизайнер П.Догерти (2000–2010-е гг.). Из гибких древесных прутьев он вьет, как птица, свои шедевры, напоминающие гнезда. Пластичная форма выражается спецификой материала. А [«Пляжные звери» Т.Янсена](#) (2017) напоминают соломенных пауков. Но эти пауки динамичные. Они легко и непринужденно ступают «лапами» по песку, вращаются, бегут. Движимые ветром, эти изящные арт-колоссы гармонично вписываются в необъятные просторы морского побережья, провозглашая величие природы, отданной в руки умелого современного мастера.

Мастера современного монументального искусства, преображающие среду обитания человека, открывают все новые формы репрезентации идеи гармоничного единения природы с материальными объектами рукотворного характера. Вступая в диалог с окружением, арт-объекты демонстрируют новый уровень взаимоотношений – безбарьерное коммуницирование. Уподобляясь природным формам, они сливаются со средой, растворяются в ней, становясь органической частью извечно существующего мира.

II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 ПЛАН СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

Тема 2.2. Концепт “форма” в современной архитектуре и объектах городской среды

1. Исторические формы в современной архитектуре и объектах городской среды.
2. Техногенные формы в современной архитектуре: прообразы и символика.
3. Биоморфные (бионические) образы в архитектуре: моделирование формы.
4. Произвольные формы в современной архитектуре: деконструкция и пластика.

Тема 3.2. Концепты «пространство» и «конструкция» в современной архитектуре и объектах городской среды

1. Иллюзия многомерного пространства в современной архитектуре.
2. Свет, цвет, материалы, фактура, тектоника/атектоника как средства моделирования архитектурного пространства.
3. Неевклидова геометрия в организации архитектурного пространства.
4. Современные конструкции и технологии в построении художественных образов в архитектуре

Тема 4. Концепты «композиция» и «ансамбль» в современной архитектуре и объектах городской среды

1. Понятия «городского ансамбля», «архитектурной композиции».
2. Гармонизация архитектурных и арт-объектов со средой: основные подходы.
3. Градостроительная композиция и городской ансамбль: разграничение понятий.
4. Оригинальные решения ансамблей в современной городской среде.

Тема 5.2. Концепт-проекты современной архитектуры

1. «Миниполис» как отражение концепции «нового урбанизма».
2. Город как симбиоз самодостаточных ячеек полифункционального характера.
3. Региональные отличия миниполисов.
4. Миниполис как модель жизнедеятельности общества.
5. Миниполис в контексте параметрической системы.

Тема 5.3. Концепт-проекты современной архитектуры

1. «Зеленая архитектура» как синтез художественных, технико-технологических и социальных посылов общества цифровой эпохи.

2. Предпосылки и прообразы «зеленой архитектуры».
3. Идеи экологичности, естественности и самодостаточности «зеленой архитектуры».

Тема 5.4. Концепт-проекты современной архитектуры

1. Биоморфизм как новое направление архитектуры и дизайна.
2. Архетипы биоморфной архитектуры.
3. Воссоздание образов природного мира как главная идея «бионической архитектуры».
4. Симуляция биологической материи на основе математического моделирования в архитектуре.
5. Флористические и зооморфные мотивы в образах биоморфной архитектуры.
6. Образы птичьих гнезд, ульев, муравейников в современной архитектуре..

Тема 8.2. Нелинейная архитектура

1. Вариативность форм и эффектов в цифровой архитектуре.
2. Переход от реальной к реально-виртуальной форме в цифровой архитектуре.
3. Цифровая архитектура как конгломерат образов природы, техники и искусства.

Тема 9.2. Цвет и свет в современной архитектуре

1. Суперграфика в архитектуре постиндустриальной эпохи.
2. Иллюзия светового пространства в современной архитектуре.
3. Цвет и свет как средства моделирования виртуальных образов.

Тема 10.2. Медийная архитектура: интерактивное коммуницирование со средой

1. Декоративное освещение городов.
2. Искусство освещения зданий: первые опыты и современность.
3. Моделирование арт-среды с использованием декоративной подсветки.
4. Светомузыкальные фонтаны в городской среде.
5. Световые шоу.

Тема 11.2. Арт-объекты в современной городской среде

1. Инсталляция и арт-объект.
2. Символика арт-объектов.
3. Принципы презентации арт-объектов в городской среде.
4. Уподобление природным формам и живым организмам как тенденция моделирования арт-объектов.

2.2 ПРИМЕРНАЯ ТЕМАТИКА ДОКЛАДОВ НА СЕМИНАРСКИЕ ЗАНЯТИЯ

1. Покорение высоты в архитектуре: архитектура небоскребов.
2. «Архитектура разрушений».
3. Образы флоры в современной архитектуре.
4. Образы фауны в современной архитектуре.
5. Иллюзия света в архитектуре.
6. Образы-символы в современной архитектуре.
7. «Бумажная архитектура» и ее возрождение на современном этапе.
8. «Ледовая тема» в современной архитектуре.
9. Образ гнезда в современной архитектуре.
10. Уникальные формы в современной архитектуре.

2.3 ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

Задание 1

Студентам предлагается выполнить проектно-творческую работу по теме «Концепт «форма» в современной архитектуре и объектах городской среды». Работа предполагает формирование концепции (теоретический уровень) с раскрытием функционального предназначения здания/сооружения будущего, обоснование материалов для реализации проекта, привязки к среде, масштаба, образного решения; выполнение эскиза; реализацию замысла в пластилине (практический уровень); презентацию проекта. В работе над проектом творческого характера студенты должны продемонстрировать знания мирового опыта проектирования и строительства современных зданий, основных направлений (бионическая архитектура, зеленая архитектура, параметризм), обосновать собственные концепт-проекты.

Задание 2

Студентам предлагается разработать эскизный проект зданий, смоделированного на основе цифровых технологий. Эскиз должен отражать принципы дигитальной архитектуры и выражать одну из концепций современного зодчества (эко-архитектура, средовой подход и пр.). На занятии предполагается защитить свой проект с аргументацией формы.

III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1 КРИТЕРИИ ОЦЕНИВАНИЯ СТУДЕНТОВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

Оценивание профессиональной компетентности студентов в области цифровой архитектуры и арт-проектов осуществляется во время обучения. В процессе обучения оцениваются теоретические знания в области цифровой архитектуры и арт-проектов (владение терминологией; знание основных стилей, образов, концепций), практические умения и навыки анализа современной архитектуры и арт-объектов и схематического их изображения. Оценивание профессиональной компетентности осуществляется во время лекций (при условии дискуссионного характера проведения лекций с использованием современных педагогических технологий, как, например, “мозговой штурм”, “круглый стол” и др.), на семинарских занятиях, при выполнении научно-исследовательских работ. Критерии оценивания по 10-балльной шкале приведены в Таблице 1.

Таблица 1

Балл	Критерии оценивания теоретических знаний по учебной дисциплине	Критерии оценивания практических умений и навыков по учебной дисциплине
10 (десять)	Студент обладает основательными теоретическими знаниями, включающими лекционный материал и дополнительную информацию, полученную в процессе самостоятельной подготовки, умеет сопоставлять исторические факты и проводить художественно-образные параллели; по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал высокий процент знаний (90-100%), принимал активное участие в дискуссиях, выступал с сообщениями на подавляющем большинстве семинарских занятий.	Студент имеет научный задел и проявил высокие способности к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям (подготовка докладов, сообщений); в полной степени обладает умениями и навыками анализа произведений искусства (в пределах учебной дисциплины), умеет схематически изобразить элемент или характер произведения искусства (сооружения)
9 (девять)	Студент обладает глубокими теоретическими знаниями, включающими лекционный материал и дополнительную информацию, полученную в процессе самостоятельной подготовки,	Студент имеет научный задел или проявил высокие способности к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям

	<p>применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал достаточно высокий порцент знаний (80-100%), принимал участие в дискуссиях, выступал с сообщениями на большинстве семинарских занятиях.</p>	<p>(подготовка докладов, сообщений); в достаточно полной степени обладает умениями и навыками анализа произведений искусства (в пределах учебной дисциплины), умеет схематически изобразить элемент или характер произведения искусства (сооружения)</p>
8 (восемь)	<p>Студент обладает теоретическими знаниями, включающими лекционный материал и дополнительную информацию, полученную в процессе самостоятельной подготовки, но в его размышлениях встречаются небольшие неточности, фрагментарно применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал достаточно высокий процент знаний (70-90%), принимал участие в дискуссиях, выступал с сообщениями на семинарских занятиях.</p>	<p>Студент проявил способности к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям (подготовка докладов, сообщений); в достаточно полной степени обладает умениями и навыками анализа произведений искусства (в пределах учебной дисциплины), умеет схематически изобразить элемент или характер произведения искусства (сооружения)</p>
7 (семь)	<p>Студент обладает теоретическими знаниями, включающими лекционный материал и дополнительную информацию, полученную в процессе самостоятельной подготовки, но в его размышлениях встречаются небольшие ошибки (в пределах темы), фрагментарно применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал средний процент знаний (60-80%), принимал участие в дискуссиях или выступал с сообщениями на семинарских</p>	<p>Студент проявил способности к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям (подготовка докладов, сообщений); в средней степени обладает умениями и навыками анализа произведений искусства (в пределах учебной дисциплины), умеет схематически изобразить элемент или характер произведения искусства (сооружения), но не всегда точно</p>

	занятиях.	
6 (шесть)	Студент обладает теоретическими знаниями, включающими лекционный материал и дополнительную информацию, полученную в процессе самостоятельной подготовки, но в его размышлениях встречаются ошибки (в пределах хронологического периода), изредка применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал средний процент знаний (50-80%), принимал участие в дискуссиях или выступал с сообщениями на семинарских занятиях	Студент проявил небольшие способности к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям (подготовка докладов, сообщений); обладает умениями и навыками анализа произведений искусства (в пределах учебной дисциплины), но делает ошибки, умеет схематически изобразить элемент или характер произведения искусства (сооружения), но не всегда верно
5 (пять)	Студент обладает теоретическими знаниями, включающими лекционный материал и дополнительную информацию, полученную в процессе самостоятельной подготовки, но в его размышлениях встречаются ошибки, не применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал невысокий процент знаний (30-60%), изредка принимал участие в дискуссиях или выступал с сообщениями на семинарских занятиях	Студент проявил невысокие способности к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям (подготовка докладов, сообщений к отдельным занятиям); обладает базовыми умениями и навыками анализа произведений искусства (в пределах учебной дисциплины), но делает ошибки, неточно схематически изображает элемент или характер произведения искусства (сооружения)
4 (четыре)	Студент обладает теоретическими знаниями, включающими лекционный материал или дополнительную информацию, полученную в процессе самостоятельной подготовки, но в его размышлениях встречаются значительные ошибки, не применяет метод сравнения с художественно-	Студент проявил невысокие способности к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям (подготовка докладов, сообщений к единичным занятиям);

	<p>образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы)</p> <p>продемонстрировал невысокий процент знаний (20-50%), изредка принимал участие в дискуссиях или выступал с сообщениями на семинарских занятиях</p>	<p>обладает базовыми умениями и навыками анализа произведений искусства (в пределах учебной дисциплины), но делает значительные ошибки, неточно схематически изображает элемент или характер произведения искусства (сооружения)</p>
3 (три)	<p>Студент обладает базовыми теоретическими знаниями, включающими лекционный материал или информацию, полученную в процессе самостоятельной подготовки, но в его размышлениях присутствуют значительные ошибки, не применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы)</p> <p>продемонстрировал низкий процент знаний (10-40%), в единичных случаях принимал участие в дискуссиях или выступал с сообщением на семинарских занятиях</p>	<p>Студент проявил низкие способности к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям (подготовка доклада, сообщения к одному из занятий); обладает минимальными базовыми умениями и навыками анализа произведений искусства (в пределах учебной дисциплины), но делает значительные ошибки, неточно схематически изображает или не умеет изобразить элемент или характер произведения искусства (сооружения)</p>
2 (два)	<p>Студент обладает фрагментарными теоретическими знаниями, включающими лекционный материал или информацию, полученную в процессе самостоятельной подготовки, но в его размышлениях присутствуют критические ошибки, не применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы)</p> <p>продемонстрировал низкий процент знаний (10-20%), принимал пассивное</p>	<p>Студент не проявил способностей к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям; обладает минимальными базовыми умениями и навыками анализа произведений искусства (в рамках учебной дисциплины), но делает критические ошибки, не умеет изобразить схематично элемент или</p>

	участие в дискуссиях и не выступал с сообщением на семинарских занятиях.	характер произведения искусства (сооружения)
1 (один)	Студент обладает фрагментарными минимальными теоретическими знаниями, но большинство его размышлений ошибочны, не применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал крайне низкий процент знаний (до 10%) или не принимал участие в промежуточных формах контроля, принимал пассивное участие в дискуссиях и не выступал с сообщением на семинарских занятиях	Студент не проявил способностей к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям; не обладает базовыми умениями и навыками анализа произведений искусства (в рамках учебной дисциплины), не умеет изобразить схематично или характер произведения искусства (сооружения)

3.2 КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ (ТЕСТ)

1. Выберите правильные варианты ответа.

Назовите основные концепты художественного образа в современной архитектуре:

- А) форма;
- Б) пространство;
- В) композиция/ансамбль;
- Г) символ;
- Д) цвет;
- Е) конструкция;
- Ж) свет.

2. Выберите правильные варианты ответа.

Художественный образ в архитектуре отражает следующие аспекты трактовки:

- А) как феномен культуры определенного периода;
- Б) как явление культурно-историческое;
- В) как спонтанность мышления, предопределенная эмоциональным/интуитивным началом;
- Г) как способ, форма и продукт освоения и отражения действительности.

3. Дополните предложение.

К условиям формирования художественных образов в современной архитектуре относят: ландшафт, историческую среду, соразмерность форм...

4. Дополните систему принципов формирования художественного образа в архитектуре:

- ансамблевость и монументальность;
- архитектуроника и атектоника;
- замкнутость и открытость;
-

.....

5. Перечислите этапы развития современной архитектуры:

6. Какие формы позиционируются в современной архитектуре?

7. Какой строительный материал в современной архитектуре способствует созданию безбарьерной среды? Аргументируйте ответ и подтвердите примером.

8. На какие подходы/принципы опирается современная архитектура?

9. Дайте определение понятию «дигитальная архитектура».

10. Какие риски, на ваш взгляд, таит в себе дигитальная архитектура? Обоснуйте свой ответ.

3.3 ПРИМЕРНЫЕ ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ

1. Понятие «художественного образа» в современном искусствоведении.
2. Концепции трактовки современной архитектуры.
3. Художественный образ в современной архитектуре: структура, сущность.
4. Условия формирования художественных образов в современной архитектуре.
5. Концепт «форма» в современной архитектуре и объектах городской среды.
6. Концепт «пространство» в современной архитектуре и объектах городской среды.
7. Концепт «конструкция» в современной архитектуре и объектах городской среды.
8. Концепты «композиция» и «ансамбль» в современной архитектуре и объектах городской среды.
9. Концепция «миниполиса» в современной архитектуре.
10. Концепция «зеленой архитектуры».
11. «Архитектурный биоморфизм» как концепция дигитальной архитектуры.
12. Символизация художественных образов современной архитектуры.
13. Хай-тек как предшественник дигитальных опытов.
14. Идеи деконструктивизма в современной архитектуре и арт-объектах.
15. «Нелинейная архитектура»: теоретический аспект.
16. Образы нелинейной архитектуры в городской среде.
17. Иллюзия светового пространства в современной архитектуре.
18. Цвет в современной архитектуре.
19. Медийные технологии в моделировании архитектурно-художественных образов.
20. Декоративное освещение современных городов.
21. Светомузыкальные фонтаны в городской среде.
22. Инсталляция и арт-объект.

3.4 ПРИМЕРНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ КОМПЕТЕНТНОСТНЫХ ЗАДАНИЙ К ЭКЗАМЕНУ

1. На примере одного из сооружений, построенных З.Хадид, проследить символизацию художественного образа. Аргументировать этапы, средства символизации, смыслы.
2. Назвать примеры архитектуры в стиле хай-тек (2–5 примеров). Выделить и обосновать черты, послужившие предпосылками нелинейных опытов в архитектуре.
3. Перечислить 3–5 примеров архитектуры деконструктивизма. Сравнить их с образцами нелинейной архитектуры. Выделить и обосновать общие черты в названных постройках.
4. Привести примеры влияния факторов и средств выразительности на формирование художественных образов в современной архитектуре (2–3 примера). Обосновать свой выбор.

5. Раскрыть особенности образов нелинейной архитектуры сквозь призму полигональной и бионической структур (на примере 2 – 4 сооружений). Аргументировать выбор примеров.
6. Перечислить 3–5 примеров искажения архитектурной формы на основе световых модуляций. Обосновать выбор примеров.
7. Привести примеры вариативного использования цвета в современной городской среде. Аргументировать выбор.
8. Привести примеры разнохарактерного применения медийных технологий в моделировании виртуальных городских пространств (2–3 примера). Обосновать выбор.
9. Привести примеры вариативности реализации концепции «миниполис» (2–3 примера). Аргументировать выбор.
10. Привести примеры вариативности реализации концепции «зеленая архитектура» (3–5 примеров). Обосновать выбор.
11. Привести примеры инсталляций и арт-объектов в городской среде (3–5 примеров). Аргументировано разграничить тип презентации художественных объектов.

IV. ВСПОМАГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1 УЧЕБНЫЕ ПЛАНЫ

В данном разделе представлены учебные планы специальности 1-03 01 08 “Музыкальное искусство и мировая художественная культура” в следующей последовательности:

- учебный план специальности 1-03 01 08 “Музыкальное искусство и мировая художественная культура” (на 3-х страницах, 2021 г.);
- учебный план специальности 1-03 01 08 “Музыкальное искусство и мировая художественная культура” (на 3-х страницах, 2022 г.).



Учреждение образования "Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка" УЧЕБНЫЙ ПЛАН

Специальность: 1-03 01 08 Музыкальное искусство и мировая художественная культура

Форма получения образования: дневная

Квалификация специалиста: Преподаватель. Срок обучения: 4 года

Регистрация учебного процесса

II. Сводные данные по бюджету времени (в неделях)

Table showing weekly budget of time by semester (I-IV) and subject type (theoretical, practical, etc.).

Обозначения: [] - теоретическое обучение, [] - учебная практика, [] - дипломное проектирование, [] - каникулы, [] - экзаменационная сессия, [] - производственная практика, [] - итоговая аттестация

III. План образовательного процесса

Main table detailing the educational process plan with columns for subjects, academic hours, and distribution by semester.

Продолжение учебного плана по специальности 1-03 01 08 "Музыкальное искусство и мировая художественная культура" Регистрационный № 023-2021/4

Table with columns for course (I, II, III, IV), semester, and subject. It details the distribution of credit hours across various disciplines like 'Physical Culture', 'History of Theater and Cinema', and 'Musical Practice'.

Summary table for 'IV. Учебные практики' (Practical Training) and 'VII. Итоговая аттестация' (Final Assessment), showing the number of practice hours and exam requirements.

VIII. Матрица компетенций

Large matrix table mapping specific competencies (e.g., 'УК-1', 'УК-2') to their descriptions and the corresponding modules or disciplines where they are developed.

Разработан на основе образовательного стандарта высшего образования 1-03 01 08-2021

- Footnote 1: Данные учебные дисциплины включены в государственный экзамен по специальности.
Footnote 2: В 4 семестре выполняется одна курсовая работа по выбору студента по следующим учебным дисциплинам: "Педагогика", "Возрастная и педагогическая психология".
Footnote 3: Индивидуальные занятия.
Footnote 4: В 6 семестре выполняется одна курсовая работа по выбору студента по следующим учебным дисциплинам: "Методика музыкального воспитания", "Методика преподавания мировой художественной культуры".

Согласовано
Проректор по учебной работе учреждения образования
Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка
А.В. Микочик
...
Ю.Ю. Захарина

Согласовано
Начальник Центра организационно-методического обеспечения образовательной деятельности
Ю.В. Строган
...
Е.А. Кравченко

Решено на заседании Научно-методическим советом учреждения образования
"Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка"
Протокол № 2 от 13.07.2021



Учреждение образования
"Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Горького"
УЧЕБНЫЙ ПЛАН

РАБОЧИЙ ЭКЗЕМПЛЯР

Специальность: 1-03 01 08 Музыкальное искусство и мировая художественная культура

Форма получения образования: дневная

Квалификация специалиста:
Преподаватель
Срок обучения: 4 года

II. Сводные данные по бюджету времени (в неделях)

Курсы	I курс				II курс				III курс				IV курс				Итого								
	1 семестр, 18 недель	2 семестр, 18 недель	3 семестр, 17 недель	4 семестр, 16 недель	1 семестр, 18 недель	2 семестр, 17 недель	3 семестр, 16 недель	4 семестр, 15 недель	1 семестр, 16 недель	2 семестр, 15 недель	3 семестр, 14 недель	4 семестр, 13 недель	1 семестр, 16 недель	2 семестр, 15 недель	3 семестр, 14 недель	4 семестр, 13 недель									
I																	36	5	1				10	52	
II																		30	5	4				10	52
III																		25	4					2	43
IV																		124	19	5				32	199

Обозначения:
 – теоретическое обучение
 – экзаменационная сессия
 – производственная практика
 – учебная практика
 – дипломное проектирование
 – канкулы
 – экзаменационная сессия
 – производственная практика
 – итоговая аттестация

III. План образовательного процесса

№ п/п	Наименование модуля, учебной дисциплины, курсового проекта (курсовой работы)	Экзамены	Зачеты	Количество академических часов																Итого	Код компетенции																
				Всего				Из них				I курс				II курс						III курс				IV курс											
				Аудиторных	Лекции	Лабораторные	Практические	Семинарские	Всего часов	Ауд. часов	Зач. занятия	Всего часов	Ауд. часов	Зач. занятия	Всего часов	Ауд. часов	Зач. занятия	Всего часов	Ауд. часов			Зач. занятия	Всего часов	Ауд. часов	Зач. занятия	Всего часов	Ауд. часов	Зач. занятия									
1	Государственный компонент			4272	2186	504	96	1330	256	614	338	15	910	490	27	594	312	15	616	282	19	412	228	10	504	254	15	408	180	9	214	102	9	119			
1.1	Модуль "Социально-гуманитарные дисциплины - 1"			324	162	84				78	108	54	3	108	54	3	108	54	3																9		
1.1.1	История белорусской государственности		1	108	54	36				18	108	54	3																						3	УК-9	
1.1.2	Философия		2	108	54	24								108	54	3																			3	УК-8	
1.1.3	Современная политэкономика		3	108	54	24				30						108	54	3																	3	УК-7	
1.2	Модуль "Общепрофессиональные дисциплины"			336	212	4	68	140		108	72	3	228	140	6																				9		
1.2.1	Иностранный язык (общее владение)		1	108	72			72		108	72	3																								3	УК-3
1.2.2	Иностранный язык (профессиональный)		2	120	68			68					120	68	3																					3	УК-3
1.2.3	Информационные технологии в образовании		2	108	72	4	68						108	72	3																					3	УК-2
1.3	Модуль "Образование и личность в современной культуре"			228	122	48	20	54		108	68	3	120	54	3																					6	БПК-7
1.3.1	Основы психологии и педагогики		1	108	68	28	40			108	68	3																								3	УК-5
1.3.2	Социальная психология		2	120	54	20	20	14					120	54	3																					3	УК-4
1.4	Модуль "Психология и педагогика"			388	168	78		90					120	68	3	268	100	7																	10		
1.4.1	Педагогика (ГЭ ¹)		3	120	68	34	34						120	68	3																				3	БПК-1, 2, 7	
1.4.2	Педагогические технологии		4	108	46	20	26									108	46	3																	3	БПК-3	
1.4.3	Возрастная и педагогическая психология		4	120	54	24	30									120	54	3																		3	БПК-5
1.4.4	Курсовая работа ²			40												40		1																	1	УК-1,5,6	
1.5	Модуль "Инновации в обучении и воспитании"			216	122	46	8	68											108	68	3	108	54	3											6		
1.5.1	Инновационные практики в образовании		5	108	68	28	40												108	68	3														3	УК-1, БПК-4	
1.5.2	Инклюзивная образовательная практика		6	108	54	18	8	28												108	54	3													3	УК-4, БПК-6	
1.6	Модуль "Мировая художественная культура - 1"			210	110	58			52	102	42	3	108	68	3																					6	БПК-1, 9
1.6.1	Введение в мир художественных образов		1	102	42	20			22	102	42	3																								3	
1.6.2	Искусство Древнего мира		2	108	68	38			30				108	68	3																					3	
1.7	Модуль "Художественно-педагогическая подготовка педагога-музыканта - 1"			946	484			484		188	102	3	346	174	12	184	94	3	228	114	9														27	БПК-10	
1.7.1	Хоровой класс		2	1, 4	328	186		186		102	48	3	120	68	3	46	30		60	40	3														9		
1.7.2	Музыкально-инструментальная подготовка (основной инструмент, дополнительный инструмент) ¹			2, 3, 4	302	128		128		28	18		74	36	3	92	34	3	108	40	3															9	
1.7.3	Основы хорового дирижирования ²			2	108	54		54		28	18		80	36	3																					3	
1.7.4	Постановка голоса ³			2	102	52		52		30	18		72	34	3																					3	
1.7.5	Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка ⁴			4	106	64		64					46	30		60	34	3																		3	
1.8	Модуль "Методика музыкального обучения и воспитания"			302	164	106			58				182	96	6	120	68	3																		9	БПК-8, 9
1.8.1	Музыкально-педагогические проектирование			3	92	48	32		16				92	48	3																					3	БПК-11
1.8.2	Методика музыкального воспитания (ГЭ ¹)			4	3	210	116	74		42			90	48	3	120	68	3																		6	УК-6, БПК-5
1.9	Модуль "Мировая художественная культура - 2"			222	106	58			48										102	46	3	120	60	3												6	БПК-1, 9
1.9.1	Мировое искусство индустриальной и постиндустриальной эпохи			5	102	46	26		20										102	46	3															3	
1.9.2	Художественная культура Беларуси			6	120	60	32		28											120	60	3														3	
1.10	Модуль "Художественно-педагогическая подготовка педагога-музыканта - 2"			892	448			448											202	114	4	276	140	9	200	92	3	214	102	9	25			25	БПК-4, 10		
1.10.1	Хор и практическая работа с хором (ГЭ ¹)			5, 7	6, 8	444	244		244										130	74	4	108	72	3	100	44	3	106	54	3	13			13			
1.10.2	Музыкально-инструментальная подготовка (основной инструмент, концертмейстерский класс) ¹			6	8	222	102		102										36	20		84	34	3	62	28		40	20	3	6			6			
1.10.3	Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка ²			6	120	54		54											36	20		84	34	3											3		
1.10.4	Дирижерско-хоровая практика ¹			8	106	48		48												38	20		68	28	3	68	28	3	3					3			

Продолжение учебного плана по специальности 1-03 01 08 "Музыкальное искусство и мировая художественная культура" Регистрационный № 084 - 2022 14

№ п/п	Название модуля, учебной дисциплины, курсовой работы (курсовой работы)	Экзамены	Зачеты	Количество академических часов																								Всего зачетных единиц					
				I курс						II курс						III курс						IV курс											
				1 семестр, 18 недель		2 семестр, 18 недель		3 семестр, 17 недель		4 семестр, 16 недель		5 семестр, 15 недель		6 семестр, 15 недель		7 семестр, 16 недель		8 семестр, 9 недель															
4	Дополнительные виды обучения			470	434	726	408	772	772	1126	1106	668	668	664	664	1110	994	730	730														
4.1	Физическая культура	1/6	336	336		336	772	772	772	772		668	668	664	664	730	730	730	730											УК-1			
4.2	Безопасность жизнедеятельности человека	/5	80	64	118	146																								БПК-12			
4.3	Белорусский язык (профессиональная лексика)	/2	54	34	78	76				154	134																			УК-3			
Количество часов учебных занятий				7332	3582	980	96	2084	422	1078	556	29	1022	532	30	988	512	27	1090	470	27	836	424	25	848	404	24	1024	438	27	536	246	18
Количество часов учебных занятий в неделю				31	30	30		31	30	30		29	30		29	28																	
Количество курсовых работ				2										1										1									
Количество экзаменов				28						3	5		2		4	3							4		5					2			
Количество зачетов				39						6	5		6	5	5								4		4					4			

Название практики	Семестр	Неделя	Зачетных единиц	V. Производственные практики			VI. Дипломное проектирование			VII. Итоговая аттестация
				Семестр	Неделя	Зачетных единиц	Семестр	Неделя	Зачетных единиц	
Ознакомительная	1	1	1	Педагогическая	5	4	6			
Хорова	3	2	3	Педагогическая практика в воспитательно-образовательных учреждениях образования	6	3	5	8	4	6
Учебно-поисковая	4	2	3	Педагогическая (в учреждениях культуры)	7	2	3			
				Преддипломная	8	4	6			

Код компетенции	Наименование компетенции	Код модуля, учебной дисциплины
УК-1	Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения задач исследовательской деятельности	1.4, 1.5, 1.2, 7.3
УК-2	Решать задачи профессиональной деятельности на основе использования информационно-коммуникационных технологий	1.2, 3
УК-3	Осуществлять коммуникации в устной и письменной формах на белорусском и иностранном языках для решения задач профессионального, межличностного и межкультурного взаимодействия	1.1, 1.2, 2.1, 2.4, 4.3
УК-4	Работать в коллективе, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные, культурные и иные различия	1.3, 1.5, 2
УК-5	Решать задачи профессионального и личного развития, планировать и осуществлять повышение квалификации	1.3, 1.4, 2.7, 2.9, 2
УК-6	Осуществлять профессиональную деятельность в условиях обновления ее целей, содержания, смены технологий, определять методы решения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество	1.4, 1.8, 2, 2.3, 2.7, 2.7, 2.3
УК-7	Обладать способностью анализировать экономическую систему общества в ее динамике, законы ее функционирования и развития для понимания факторов возникновения и направлений развития современных социально-экономических систем, их способности удовлетворять потребности людей, выявлять факторы и механизмы политических и социально-экономических процессов, использовать инструменты экономического анализа для оценки политического процесса, принятия экономических решений и результативности экономической политики	1.1, 3
УК-8	Обладать современной культурой мышления, гуманистическим мировоззрением, аналитическим и инновационно-критическим стилем познавательной, социально-практической и коммуникативной деятельности, использовать основы философских знаний в непосредственной профессиональной деятельности, самостоятельно усваивать философские знания и выстраивать на их основании мировоззренческую позицию	1.1, 2
УК-9	Обладать способностью анализировать процессы государственного строительства в разные исторические периоды, выявлять факторы и механизмы исторических изменений, определять социально-политическое значение исторических событий (личностей, артефактов и символов) для современной белорусской государственности, в совершенстве использовать выявленные закономерности в процессе формирования гражданской идентичности	1.1, 1
УК-10	Обладать способностью разрабатывать и реализовывать методики и технологии саморазвития и самообразования, проектировать траектории своего профессионального роста и личного развития, осознано осуществлять педагогическую работу с детьми в разных видах деятельности	2.1, 1
УК-11	Владеть системой установок, знаний и норм поведения, направленных на формирование, сохранение и укрепление здорового образа жизни, физической культуры	4.1
УК-12	Обладать способностью анализировать процессы и явления национальной и мировой культуры, устанавливать межличностное взаимодействие с учетом социально-культурных особенностей, этнических и профессиональных различий	2.1, 2
БПК-1	Проектировать процесс обучения, ставить образовательные цели, отбирать содержание учебного материала, методы и технологии на основе системы знаний в области теории и методики педагогической деятельности	1.4, 1.6, 1.9, 1.11, 2.5
БПК-2	Проектировать процесс воспитания, отбирать методы, формы, технологии, соответствующие воспитательным целям и задачам, с учетом направленности личности обучающихся и приоритетов воспитательной работы	1.4, 1
БПК-3	Осуществлять процессы обучения и воспитания на рефлексивной основе, использовать систему средств контроля и оценки учебных достижений в процессах воспитания обучающихся	1.4, 2
БПК-4	Осуществлять коррекцию педагогической деятельности посредством диагностики и внедрения педагогических новшеств для совершенствования образовательной практики	1.5, 1.10, 2.9, 2
БПК-5	Осуществлять отбор содержания, форм, методов и средств обучения и воспитания, применять их в образовательном процессе с учетом возрастных и психологических особенностей обучающихся	1.4, 3, 1.8, 2.7, 1, 2.7, 2.9, 1
БПК-6	Осуществлять отбор содержания, форм, методов и средств обучения и воспитания для включения обучающихся с особыми индивидуальными образовательными потребностями (одаренные и талантливые обучающиеся, лица с особенностями психофизического развития, дети, нуждающиеся в особых условиях воспитания) в образовательный процесс и взаимодействие со сверстниками	1.5, 2
БПК-7	Осуществлять эффективное взаимодействие с участниками образовательного процесса на основе теории педагогической этики	1.3, 1.4, 1, 2.9, 2
БПК-8	Участвовать в реализации правовой политики в сфере образования, разрабатывать учебно-программные документы, работать с различными видами документов учреждения образования	1.8, 2, 1, 3
БПК-9	Применять знания в области теории и методики педагогической деятельности, мировой художественной культуры, понимать инновационные процессы в образовании и культуре	1.6, 1.8, 1.9, 1.11, 2.5
БПК-10	Проектировать процесс обучения, адаптировать содержание учебного материала, методы и технологии в области вокально-хорового и музыкально-инструментальной подготовки в соответствии с мотивами и стилями учебной деятельности, уровнем сформированности личности, метарегрессией и предметной подготовкой обучающихся	1.7, 1, 10
БПК-11	Развивать продуктивное взаимодействие учреждения образования с социальными партнерами (учреждения и организации культуры, организации здравоохранения, организации физической культуры и спорта, предприятия, общественные организации, органы опеки и попечительства), учреждениями дополнительного образования детей и молодежи, участвовать в решении социально значимых проблем региона	1.8, 1, 2, 10, 1
БПК-12	Применять основные методы защиты населения от негативных факторов антропогенного, техногенного, естественного происхождения, принципы рационального природопользования и энергосбережения, обеспечивать здоровые и безопасные условия труда	4, 2
СК-1	Характеризовать цель, задачи, содержание, формы, методы музыкального образования и виды музыкальной деятельности в учреждениях общеобразовательного типа	2.1, 1
СК-2	Осуществлять конструктивное музыкально-педагогический анализ и оценку содержания и процесса музыкального образования	2.3, 3
СК-3	Осуществлять историко-педагогический анализ общественных и зарубежных музыкально-педагогических воззрений в контексте развития историко-педагогического процесса в сфере музыкального образования	2.1, 2, 6
СК-4	Выстраивать образовательный процесс с учетом индивидуально-психологических особенностей учащихся различных возрастных групп и особенностей учебного предмета «Музыка»	2.7, 1, 2, 1
СК-5	Применять музыкально-исторические и музыковедческие знания в профессионально-педагогической среде для обеспечения музыкально-педагогической деятельности	2.2, 2, 4, 2, 5, 1
СК-6	Исполнять технически точно и выразительно высокохудожественные инструментальные, вокальные, вокально-хоровые образцы классической (русской, зарубежной), народной и современной музыки разных жанров, стилей, доступных для восприятия учащимися начальной и основной школы в формах сольного, ансамблевого и хорового исполнительства	2.3, 2, 7, 1
СК-7	Адаптировать выразительно и грамотно вокальному исполнению произведений разных жанров и стилей	2, 3, 1
СК-8	Осуществлять грамотную хормейстерскую работу с детьми, применять основные методы и приемы вокально-педагогической деятельности и навыки работы с детскими голосами, вокальными ансамблями и детскими хорами	2.3, 2, 3, 3
СК-9	Владеть основами спортивного движения и художественными навыками, необходимыми для органичного воплощения художественного образа	2, 10, 3
СК-10	Использовать специальные технические средства и компьютерные технологии в процессе эстетического обучения и воспитания детей и в исполнительской практике	2, 10, 2, 11
СК-11	Формировать интерес и уважительное отношение к мировому художественному наследию на основе применения знаний об истории отечественной культуры и искусства, их роли в развитии общества	2, 8, 2, 2, 10, 3
СК-12	Анализировать закономерности развития культуры и искусства в социуме на основе знаний теории и истории культуры	2.1, 2, 6, 2, 8, 1
СК-13	Разрабатывать и реализовывать культурно-просветительские программы в учреждениях образования, культуры и социальной сферы	2, 5, 2, 10, 1, 2, 10, 2
СК-14	Развивать на практике актуальные образовательные программы по учебному предмету «Искусство (отечественная и мировая художественная культура)», модернизировать педагогический процесс в соответствии с современными тенденциями гуманитарных наук	1, 7, 2
СК-15	Организовывать образовательный процесс с применением вариативных форм и методов эстетического развития в условиях вокально-хорового и поликультурной среды	2, 4, 2, 7, 2
СК-16	Использовать, модифицировать и адаптировать ресурсы образовательной среды для обеспечения условий, соответствующих образовательным потребностям обучающихся	2, 1
СК-17	Применять нормы национального и между народного законодательства в области интеллектуальной собственности в процессе создания и реализации прав на объекты интеллектуальной собственности	2, 1, 3
СК-18	Решать задачи профессионального и личностного развития с применением навыков сохранения психологической безопасности личности в современных социальных условиях	2, 1, 1

Разработан на основе образовательного стандарта высшего образования 1-03 01 08-2021
 * Данные учебные дисциплины включены в государственный экзамен по специальности.
 * В 4 семестре выполняется одна курсовая работа по выбору студента по следующим учебным дисциплинам: "Педагогика", "Возрастная и педагогическая психология".
 * Индивидуальные задания.
 * В 6 семестре выполняется одна курсовая работа по выбору студента по следующим учебным дисциплинам: "Методика музыкального воспитания", "Методика преподавания мировой художественной культуры".

СОГЛАСОВАНО
 Профессор учебной работе учреждения образования
 "Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка"
 А.В. Макошич
 14.10.2022

Декан факультета эстетического образования
 С.М. Кобичевская
 14.10.2022

Заведующий кафедрой музыкально-педагогического образования
 А.Б. Нижникова
 14.10.2022

Заведующий кафедрой теории и методики преподавания искусства
 Ю.Ю. Захаров
 14.10.2022

Рекомендован к утверждению Научно-методическим советом учреждения образования
 "Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка"
 Протокол № 2 от 11.10.2022

СОГЛАСОВАНО
 Начальник Центра организационно-методического обеспечения образовательной деятельности
 Ю.В. Стрोगая
 16.10.2022

Начальник учебно-методического отдела
 О.А. Сергушкина
 15.10.2022

Эксперт-контроллер методист учебно-методического отдела
 Е.А. Кравченко
 16.10.2022

4.2 УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА

КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗАМЕН

Учреждение образования
«Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка»



УТВЕРЖДАЮ

Вектор БИИ

Жук

2024 г.

Регистрационный № УД 30-01-124-204/уч.

ДИГИТАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА И АРТ-ОБЪЕКТЫ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине
для специальности:

1-03 01 08 Музыкальное искусство и мировая художественная культура

2024 г.

Учебная программа составлена на основе Образовательного стандарта высшего образования ОСВО 1-03 01 08-2021 (20.04.2022 рег. № 85) и учебного плана специальности 1-03 01 08 Музыкальное искусство и мировая художественная культура (15.07.2021, № 023-2021/у)

СОСТАВИТЕЛЬ:

Захарина Ю.Ю., заведующий кафедрой теории и методики преподавания искусства факультета эстетического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», доктор искусствоведения, профессор

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Локотко А.И., директор государственного научного учреждения «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», академик НАН Беларуси, доктор исторических наук, доктор архитектуры;

Сернова Т.В., заведующий кафедрой музыкально-педагогического образования факультета эстетического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат искусствоведения, доцент



СОГЛАСОВАНО:

Директору «БШ №207 г. Минска»

Е.П.Савчук

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой теории и методики преподавания искусства факультета эстетического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

(протокол № 11 от 29.03.2024 г.)

Заведующий кафедрой _____ Ю.Ю.Захарина

Научно-методическим советом учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

(протокол № 6 от 16.04 2024 г.)

Оформление учебной программы и сопровождающих её материалов действующим требованиям Министерства образования Республики Беларусь соответствует

Методист учебно-методического
отдела БГПУ

О.А.Кесарева

Директор библиотеки БГПУ

Н.П.Сятковская

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Дигитальная архитектура и арт-объекты в городской среде» предназначена для студентов, обучающихся по специальности 1-03 01 08 «Музыкальное искусство и мировая художественная культура». Учебная дисциплина направлена на подготовку студентов к профессиональной деятельности учителя музыки и искусства (отечественной и мировой художественной культуры) и включена в государственный компонент учебного плана.

«Дигитальная архитектура и арт-объекты в городской среде» – учебная дисциплина, которая знакомит студентов со спецификой художественного образа в современной архитектуре и его интерпретацией, а также с продуктами арт-практик, дополняющими городские пространства выразительными акцентами. Достижения зодчих, инженеров, дизайнеров в области проектирования и реализации художественных замыслов с применением современных технологий позволяет сквозь призму аксиологических ориентиров и социальных ценностей цифровой эпохи раскрыть особенности моделирования объектов городской среды в единстве научно-технической мысли и творчества.

Интенсификация цифровизации в проектировании и строительстве, а также в дизайнерской сфере кардинально меняет представления о художественном образе в материальных формах искусства, что находит отражение в проектном мышлении мастеров постиндустриальной эпохи. Выявление характерных черт дигитальной архитектуры и арт-объектов в городском пространстве дает возможность раскрыть и оценить новые тенденции в художественно-творческой деятельности, которые, отчасти, могут найти воплощение в преподавании искусства будущими учителями (педагогами).

Преподавание учебной дисциплины предполагает социокультурное развитие обучающихся через познание новаторских тенденций в искусстве разных стран и народов мира, интерпретацию художественных образов сквозь призму феноменологии, аксиологии, семиотики; укрепление мировоззренческих позиций; развитие коммуникативных навыков; формирование устойчивых воззрений на созидание материальных форм искусства с применением цифровых технологий; воспитание любви к современному искусству; бережное отношение к историко-культурным ценностям.

Целью учебной дисциплины «Дигитальная архитектура и арт-объекты в городской среде» является формирование базового уровня художественно-эстетической компетентности обучающихся.

Задачи изучения учебной дисциплины состоят в приобретении обучающимися профессиональных компетенций, основу которых составляет овладение умениями проектировать процесс обучения, ставить образовательные цели, отбирать содержание учебного материала, методы и

технологии на основе системы знаний в области теории и методики художественно-педагогической деятельности.

Обучающиеся учатся самостоятельно приобретать знания:

- о современной архитектуре и арт-объектах, их формах презентации, символике образов;
- по современной искусствоведческой терминологии;
- о специфике художественно-образной интерпретации произведений современного искусства;
- об особенностях определения новаторских воззрений в искусстве с вычленением национальных черт.

Учебная дисциплина «Дигитальная архитектура и арт-объекты в городской среде» является одной из профильных в подготовке специалиста в области отечественной и мировой художественной культуры.

Наряду с иными дисциплинами блока искусства (история и теория художественной культуры), такими, как «Введение в мир художественных образов», «Искусство Древнего мира», «Мировое искусство Средних веков и Нового времени», «Художественная культура Беларуси», «Мировое искусство индустриальной и постиндустриальной эпохи», учебная дисциплина «Дигитальная архитектура и арт-объекты в городской среде» раскрывает основные категории искусства, современный этап развития художественной культуры на основе выделения культурных доминант. Хронологические рамки изучаемого периода развития художественных образов в искусстве охватывают время с 1970-х по 2020-е гг., что обусловлено развитием цифровых способов проектирования, изменением характера объектов и предметов художественного творчества.

Требования к уровню освоения содержания учебной дисциплины «Дигитальная архитектура и арт-объекты в городской среде» определены образовательным стандартом по специальности 1-03 01 08 «Музыкальное искусство и мировая художественная культура».

Изучение учебной дисциплины «Дигитальная архитектура и арт-объекты в городской среде» должно обеспечить формирование у обучающихся базовых профессиональных компетенций:

- БПК-1. Проектировать процесс обучения, ставить образовательные цели, отбирать содержание учебного материала, методы и технологии на основе системы знаний в области теории и методики педагогической деятельности;
- БПК-9. Применять знания в области теории и методики педагогической деятельности, мировой художественной культуры, понимать инновационные процессы в образовании и культуре.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен **знать:**

- особенности развития архитектуры и специфику арт-практик на ступени постиндустриальной культуры;

- специфику трансформации художественных образов архитектуры на основе ключевых концептов: «форма», «пространство», «конструкция», «композиция» («ансамбль»);

- основные направления презентации художественных образов в архитектуре и арт-объектах цифровой эпохи;

- символику дигитальной архитектуры и арт-объектов;

- прообразы (архетипы) объектов современной архитектуры;

уметь:

- анализировать отражение научных представлений и технических достижений в современном искусстве (на примере архитектуры и арт-объектов);

- проследить преемственность и выделять новаторские черты в развитии современной архитектуры;

- характеризовать арт-объекты на основе раскрытия художественного замысла, художественной идеи;

- анализировать объекты современной архитектуры и арт-объекты на основе художественно-образного подхода;

владеть:

- системными представлениями о взаимосвязи явлений и образов мировой художественной культуры в контексте современной эпохи.

В рамках образовательного процесса по учебной дисциплине «Дигитальная архитектура и арт-объекты в городской среде» студент должен приобрести не только теоретические и практические знания, умения и навыки по специальности, но и развить свой ценностно-личностный, духовный потенциал, сформировать качества патриота и гражданина, готового к активному участию в экономической, производственной, социально-культурной и общественной жизни страны.

На изучение учебной дисциплины «Дигитальная архитектура и арт-объекты в городской среде» отводится 106 академических часов, из них 42 – аудиторных. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: 22 – лекционных, 20 – семинарских. На самостоятельную работу студентов отведено 64 часа.

Текущий контроль знаний, умений и навыков студентов дневной формы получения образования осуществляется в форме контрольных работ, тестов с разноуровневыми заданиями, докладов (сообщений), индивидуальных и фронтальных опросов.

Промежуточная аттестация проводится в соответствии с учебным планом специальности дневной формы получения образования в форме экзамена в 7 семестре.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Художественный образ в современном искусстве

Понятие «художественного образа» в современном искусствоведении. Исследования художественного образа в современном искусстве (идеи и концепции А. Иконникова, И. Добрицыной, И. Азизян, А. Локотко, А. Шамрук, Ю. Захариной и др.). Концепции трактовки современной архитектуры: стилевая, конструктивно-типологическая, пространственная, художественно-образная.

Культурно-исторические и художественно-эстетические предпосылки формирования образов современной архитектуры и явления арт-объектов в городской среде (мирового масштаба, локальные).

Структура художественного образа в архитектуре (архитектурно-художественного образа). Художественный образ современной архитектуры как синтетическая категория искусства, строительной деятельности и дизайна.

Условия формирования художественных образов в современной архитектуре. Новые акценты городской среды.

Факторы и средства формирования художественного образа в современной архитектуре. Принципы формирования художественного образа в архитектуре.

Этапы трансформации художественного образа в современном искусстве.

Концепты художественного образа в современной архитектуре: «форма», «пространство», «конструкция», «композиция» («ансамбль»).

Тема 2. Концепт «форма» в современной архитектуре и объектах городской среды

Факторы трактовки архитектурной формы. Морфологические, семиотические, феноменологические особенности в интерпретации концепта «форма».

Исторические формы в современной архитектуре. Сферические, пирамидальные, башенные, арочные формы в современной архитектуре: архетипы и аналоги.

Техногенные формы в современной архитектуре: прообразы и символика.

Биоморфные (бионические) образы в архитектуре: моделирование формы.

Произвольные формы в современной архитектуре: деконструкция и пластика.

Тема 3. Концепты «пространство» и «конструкция» в современной архитектуре и объектах городской среды

Пространство как атрибутивное качество образов архитектуры и арт-объектов. Оценочные критерии пространства в архитектуре через морфологические признаки («фон», «фигуры», «межпространства») и семиотические характеристики (сквозь призму классической геометрии: фигуры, углы, линии).

Идея открытого пространства в архитектуре. «Перетекающее пространство» в современной архитектуре и арт-объектах. Иллюзия многомерного пространства в современной архитектуре. Свет, цвет, материалы, фактура, тектоника/атектоника как средства моделирования архитектурного пространства.

Неевклидова геометрия в организации архитектурного пространства. Современные конструкции и технологии в построении художественных образов в архитектуре.

Тема 4. Концепты «композиция» и «ансамбль» в современной архитектуре и объектах городской среды

Понятия «композиции» и «ансамбля» в современной архитектуре. Масштаб, подход к гармонизации, границы трактовки пространства, временной фактор, пространственно-временная устойчивость как критерии определяющих признаков «композиции» и «ансамбля» в современной архитектуре.

Понятия «городского ансамбля», «архитектурной композиции». Гармонизация архитектурных и арт-объектов со средой: основные подходы.

Тема 5. Концепт-проекты современной архитектуры

Концептуализация идей индустриальной эпохи в современной архитектуре. Концепты «миниполиса», «зеленой архитектуры», «бионической архитектуры».

«Миниполис» как отражение концепции «нового урбанизма». Понимание города как симбиоза самодостаточных ячеек полифункционального характера. Региональные отличия миниполисов. Миниполис как модель жизнедеятельности общества. Миниполис в контексте параметрической системы.

«Зеленая архитектура» как синтез художественных, технико-технологических и социальных посылов общества цифровой эпохи. Предпосылки и прообразы «зеленой архитектуры». Идеи экологичности, естественности и самодостаточности «зеленой архитектуры».

Биоморфизм как новое направление архитектуры и дизайна. Архетипы биоморфной архитектуры. Воссоздание образов природного мира как главная идея «бионической архитектуры». Симуляция биологической материи на основе математического моделирования в архитектуре. Флористические и зооморфные мотивы в образах биоморфной архитектуры. Образы птичьих гнезд, ульев, муравейников в современной архитектуре.

Тема 6. Символизация художественных образов современной архитектуры

Символ и символизация в архитектуре. Символ как выражение первообраза в архитектуре. Три ступени символизации художественных образов в современной архитектуре: автаркия, игра, изоляция.

Факторы дешифровки архетипа художественного образа в современной архитектуре. Символизации социальных проблем цифровой эпохи.

Тема 7. Предпосылки развития параметризма в современной архитектуре

Хай-тек и деконструктивизм как направления-предшественники новых воззрений в современной архитектуре. Поиск новых идеалов в архитектуре и дизайнерской деятельности. Современные технологии в архитектуре и дизайне городской среды.

Художественные образы во времени и вне времени: искаженные формы и новые смыслы. Многомерность и искаженность пространства в современной архитектуре и арт-объектах.

Тема 8. Нелинейная архитектура

Понятия «нелинейной архитектуры», «дигитальной архитектуры». Архитектурная бионика и параметризм. Продуцирование художественных образов в архитектуре и дизайне с использованием ресурсов искусственного интеллекта. 3D-модели и отрицание полигональных структур в дигитальной архитектуре. Воссоздание поведения природных систем в дигитальной архитектуре. Вариативность форм и эффектов в дигитальной архитектуре. Переход от реальной к реально-виртуальной форме в дигитальной архитектуре. Дигитальная архитектура как конгломерат образов природы, техники и искусства.

Тема 9. Цвет и свет в современной архитектуре

Цвет и свет как инструменты моделирования архитектурно-художественного образа. Иллюзорные качества цвета и света в презентации современных архитектурно-художественных образов. Цвет в архитектуре как идентификатор национальной культуры. Суперграфика в архитектуре постиндустриальной эпохи. Иллюзия светового пространства в современной архитектуре.

Тема 10. Медийная архитектура: интерактивное коммуницирование со средой

Медийные технологии в моделировании архитектурно-художественных образов. Пространство *cybercity*: создание и восприятие. Принципы световой динамики в медийной архитектуре.

Декоративное освещение городов. Искусство освещения зданий: первые опыты и современность. Моделирование арт-среды с использованием

декоративной подсветки. Светомузыкальные фонтаны в городской среде. Световые шоу.

Тема 11. Арт-объекты в современной городской среде

Монументальная скульптура и арт-объекты в современном городском пространстве. Демонстрационный характер арт-объектов. Конструктивно-технические качества дизайнерских объектов городской среды. Арт-объекты как средство безбарьерного коммуникации человека со средой.

Инсталляция и арт-объект. Символика арт-объектов. Принципы презентации арт-объектов в городской среде. Уподобление природным формам и живым организмам как тенденция моделирования арт-объектов.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ДИГИТАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА И АРТ-ОБЪЕКТЫ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ»

для дневной формы получения образования

Номер раздела, темы, занятия	Название раздела, темы, занятия; перечень изучаемых вопросов	Количество аудиторных часов					Внеаудиторная самостоятельная работа	Методическое обеспечение занятий (наглядные, методические пособия и др.) лекции	Формы контроля знаний
		Лекции	Практические занятия	Семинарские занятия	Лабораторные занятия	Управляемая (контролируемая) самостоятельная работа студентов			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
4 курс 7 семестр									
1	Тема 1. Художественный образ в современном искусстве	4					4		
1.1	<p>Понятие «художественного образа» в современном искусствоведении. Исследования художественного образа в современном искусстве (идеи и концепции А. Иконникова, И. Добрицыной, И. Азизян, А.Локотко, А. Шамрук, Ю. Захариной и др.). Концепции трактовки современной архитектуры: стилевая, конструктивно-типологическая, пространственная, художественно-образная.</p> <p>Культурно-исторические и художественно-эстетические предпосылки формирования образов современной архитектуры и явления арт-объектов в городской среде (мирового масштаба, локальные).</p> <p>Структура художественного образа в архитектуре (архитектурно-художественного образа). Художественный образ современной архитектуры как синтетическая категория искусства, строительной деятельности и дизайна.</p>	2					2	<p>Литература основная [1], [2]</p> <p>дополнительная [1], [2], [3], [4], [5], [6]</p>	

1.2	Условия формирования художественных образов в современной архитектуре. Новые акценты городской среды. Факторы и средства формирования художественного образа в современной архитектуре. Принципы формирования художественного образа в архитектуре. Этапы трансформации художественного образа в современном искусстве. Концепты художественного образа в современной архитектуре: «форма», «пространство», «конструкция», «композиция» («ансамбль»).	2					2	Литература основная [1], [2] дополнительная [1], [2], [3], [4], [5], [6]	Индивидуальный опрос
2	Тема 2. Концепт «форма» в современной архитектуре и объектах городской среды	2		2			8		
2.1	Факторы трактовки архитектурной формы. Морфологические, семиотические, феноменологические особенности в интерпретации концепта «форма». Исторические формы в современной архитектуре. Сферические, пирамидальные, башенные, арочные формы в современной архитектуре: архетипы и аналоги.	2					4	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	
2.2	Техногенные формы в современной архитектуре: прообразы и символика. Биоморфные (бионические) образы в архитектуре: моделирование формы. Произвольные формы в современной архитектуре: деконструкция и пластика.			2			4	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	Творческая работа. Доклады
3	Тема 3. Концепты «пространство» и «конструкция» в современной архитектуре и объектах городской среды	2		2			6		
3.1	Пространство как атрибутивное качество образов архитектуры и арт-объектов. Оценочные критерии пространства в архитектуре через морфологические признаки («фон», «фигуры», «межпространства») и семиотические характеристики (сквозь призму классической геометрии: фигуры, углы, линии). Идея открытого пространства в архитектуре. «Перетекающее пространство» в современной архитектуре и арт-объектах. Иллюзия многомерного пространства в современной архитектуре. Свет, цвет, материалы, фактура, тектоника/атектоника как средства моделирования архитектурного пространства.	2					2	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	

3.2	Неевклидова геометрия в организации архитектурного пространства. Современные конструкции и технологии в построении художественных образов в архитектуре.			2			4	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	Творческая работа. Проект
4	Тема 4. Концепты «композиция» и «ансамбль» в современной архитектуре и объектах городской среды			2			4		
4.1	Понятия «городского ансамбля», «архитектурной композиции». Гармонизация архитектурных и арт-объектов со средой: основные подходы.						2	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	
4.2	Понятия «композиции» и «ансамбля» в современной архитектуре. Масштаб, подход к гармонизации, границы трактовки пространства, временной фактор, пространственно-временная устойчивость как критерии определяющих признаков «композиции» и «ансамбля» в современной архитектуре.			2			2	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	Рейтинговая контрольная работа №1
5	Тема 5. Концепт-проекты современной архитектуры	2		6			14		
5.1	Концептуализация идей индустриальной эпохи в современной архитектуре. Концепты «миниполиса», «зеленой архитектуры», «бионической архитектуры».	2					2	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	
5.2	«Миниполис» как отражение концепции «нового урбанизма». Понимание города как симбиоза самодостаточных ячеек полифункционального характера. Региональные отличия миниполисов. Миниполис как модель жизнедеятельности общества. Миниполис в контексте параметрической системы.			2			4	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	Мультимедийные презентации. Сообщения
5.3	«Зеленая архитектура» как синтез художественных, технико-технологических и социальных посылов общества цифровой эпохи. Предпосылки и прообразы «зеленой архитектуры». Идеи экологичности, естественности и самодостаточности «зеленой архитектуры».			2			4	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	Мультимедийные презентации. Сообщения

5.4	Биоморфизм как новое направление архитектуры и дизайна. Архетипы биоморфной архитектуры. Воссоздание образов природного мира как главная идея «бионической архитектуры». Симуляция биологической материи на основе математического моделирования в архитектуре. Флористические и зооморфные мотивы в образах биоморфной архитектуры. Образы птичьих гнезд, ульев, муравейников в современной архитектуре.			2			4	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	Творческая работа. Доклады
6	Тема 6. Символизация художественных образов современной архитектуры	2					2		
6.1	Символ и символизация в архитектуре. Символ как выражение первообраза в архитектуре. Три ступени символизации художественных образов в современной архитектуре: автаркия, игра, изоляция. Факторы дешифровки архетипа художественного образа в современной архитектуре. Символизации социальных проблем цифровой эпохи.	2					2	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	
7	Тема 7. Предпосылки развития параметризма в современной архитектуре	2					4		
7.1	Хай-тек и деконструктивизм как направления-предшественники новых воззрений в современной архитектуре. Поиск новых идеалов в архитектуре и дизайнерской деятельности. Современные технологии в архитектуре и дизайне городской среды.	2					2	Литература основная [2], дополнительная [4]	
7.2	Художественные образы во времени и вне времени: искаженные формы и новые смыслы. Многомерность и искаженность пространства в современной архитектуре и арт-объектах.						2	Литература основная [2], дополнительная [4]	
8	Тема 8. Нелинейная архитектура	2		2			6		
8.1	Понятия «нелинейной архитектуры», «дигитальной архитектуры». Архитектурная бионика и параметризм. Продуцирование художественных образов в архитектуре и дизайне с использованием ресурсов искусственного интеллекта. 3D-модели и отрицание полигональных структур в дигитальной архитектуре. Воссоздание поведения природных систем в дигитальной архитектуре.	2					2	Литература основная [2], дополнительная [4]	

8.2	Вариативность форм и эффектов в цифровой архитектуре. Переход от реальной к реально-виртуальной форме в цифровой архитектуре. Цифровая архитектура как конгломерат образов природы, техники и искусства.			2			4	Литература основная [2], дополнительная [4]	Рейтинговая контрольная работа №2
9	Тема 9. Цвет и свет в современной архитектуре	2		2			4		
9.1	Цвет и свет как инструменты моделирования архитектурно-художественного образа. Иллюзорные качества цвета и света в презентации современных архитектурно-художественных образов. Цвет в архитектуре как идентификатор национальной культуры.	2					2	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	
9.2	Суперграфика в архитектуре постиндустриальной эпохи. Иллюзия светового пространства в современной архитектуре.			2			2	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	Индивидуальный и фронтальный опрос
10	Тема 10. Медийная архитектура: интерактивное коммуницирование со средой	2		2			6		
10.1	Медийные технологии в моделировании архитектурно-художественных образов. Пространство cybercity: создание и восприятие. Принципы световой динамики в медийной архитектуре.	2					2	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	
10.2	Декоративное освещение городов. Искусство освещения зданий: первые опыты и современность. Моделирование арт-среды с использованием декоративной подсветки. Светомузыкальные фонтаны в городской среде. Световые шоу.			2			4	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	Творческая работа. Доклады
11	Тема 11. Арт-объекты в современной городской среде	2		2			6		
11.1	Монументальная скульптура и арт-объекты в современном городском пространстве. Демонстрационный характер арт-объектов. Конструктивно-технические качества дизайнерских объектов городской среды. Арт-объекты как средство безбарьерного коммуницирования человека со средой.	2					2	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	

11.2	Инсталляция и арт-объект. Символика арт-объектов. Принципы презентации арт-объектов в городской среде. Уподобление природным формам и живым организмам как тенденция моделирования арт-объектов.			2			4	Литература основная [2], дополнительная [3], [4], [5]	Мультимедийные презентации
	Всего:	22		20			64		Экзамен

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

ЛИТЕРАТУРА

Основная литература

1. Грищенко, И. А. Краткая история мировой культуры : учеб. пособие для студентов учреждений высш. образования / И. А. Грищенко. – Минск : Амалфея, 2019. – 244 с.
2. Сусветная мастацкая культура [Электронны рэсурс] : электрон. вучэб.-метаад. комплекс для спецыяльнасці 1-03 01 08 «Музычнае мастацтва і сусветная мастацкая культура» / склад. Ю. Ю. Захарына // Репозиторий БГПУ. – Рэжым доступу: <http://elib.bspu.by/handle/doc/44618>. – Дата доступу: 25.03.2024.

Дополнительная литература

1. Демченко, А. И. Мировая художественная культура как системное целое : учеб. пособие для студентов вузов / А. И. Демченко. – М. : Высш. шк., 2010. – 525 с.
2. Емохонова, Л. Г. Мировая художественная культура : учеб. пособие для студентов / Л. Г. Емохонова. – 10-е изд., стер. – М. : Академия, 2014. – 544 с.
3. Захарина, Ю. Ю. История всемирного и белорусского искусства : учеб. пособие / Ю. Ю. Захарина, С. И. Колбышева, М. А. Шатарова. – Минск : Респ. ин-т проф. образования, 2021. – 463 с.
4. Захарина, Ю. Ю. Художественный образ в архитектуре: современная интерпретация сквозь призму природы искусства : монография / Ю. Ю. Захарина. – Минск : Белорус. гос. пед. ун-т, 2022. – 272 с.
5. Захарына, Ю. Ю. Сусветная мастацкая культура : вучэб.-метаад. дапам. : у 2 ч. / Ю. Ю. Захарына, С. М. Зелянеўская. – Мінск : Беларус. дзярж. пед. ун-т, 2011. – Ч. 2 : Ад Адраджэння да пачатку ХХІ ст. – 292 с.
6. Садохин, А. П. Мировая художественная культура : учеб. для студентов вузов / А. П. Садохин. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : ЮНИТИ, 2012. – 495 с.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ ФОРМЫ И МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ

Основными формами проведения учебных занятий по учебной дисциплине являются лекции и семинарские занятия. Среди методов (технологий) обучения, отражающих цель и содержание учебной дисциплины, рекомендуется использовать следующие: проблемное обучение (проблемное изложение учебного материала, поисковый метод); технологию обучения как учебного исследования; коммуникативные технологии, основанные на активных формах и методах обучения («мозговой штурм», пресс-конференция, спор-диалог, «круглый стол», дискуссия); игровые технологии (деловые, ролевые, имитационные игры); технологию «перевернутый класс».

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ И ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Самостоятельная работа обучающихся направлена на повышение уровня знаний и умений в области проектирования процесса обучения, постановки образовательных целей, отбора содержания учебного материала, методов и технологий на основе системы знаний в области теории и методики педагогической деятельности.

Самостоятельная работа предусмотрена по каждой из представленных в содержании учебной программы тем. Предлагаются разноуровневые задания аналитического и творческого характера.

Основными формами работы обучающихся при выполнении заданий для самостоятельной работы являются:

- изучение литературы и электронных публикаций по теме;
- подготовка докладов, мультимедийных презентаций, творческих проектов;
- составление схем и таблиц.

ПЕРЕЧЕНЬ РЕКОМЕНДУЕМЫХ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Для текущего контроля и самоконтроля знаний и умений студентов по учебной дисциплине «Дигитальная архитектура и арт-объекты в городской среде» можно использовать следующий диагностический инструментарий:

- доклады;
- творческие проекты;
- тесты;
- составление фото- или видеопрезентаций;
- индивидуальный и фронтальный опрос;
- рейтинговая контрольная работа.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ

№ п/п	Название темы, раздела	Количество часов на СРС	Задание	Форма выполнения
1	Художественный образ в современном искусстве	2	Раскрыть предпосылки формирования художественных образов современной архитектуры мирового локального масштаба	Схематическое представление предпосылок формирования художественных образов современной архитектуры мирового локального масштаба
2	Художественный образ в современном искусстве	2	Раскрыть структуру художественного образа в архитектуре	Схематическое представление структуры художественного образа в архитектуре
3	Концепт «форма» в современной архитектуре и объектах городской среды	4	Выделить характерные черты исторических форм в современной архитектуре	Таблица «Исторические формы в современной архитектуре»
4	Концепт «форма» в современной архитектуре и объектах городской среды	4	Выделить характерные черты техногенных, биоморфных, произвольных форм в современной архитектуре	Презентация по теме
5	Концепты «пространство» и «конструкция» в современной архитектуре и объектах городской среды	2	Дать характеристику средствам формирования архитектурного пространства	Характеристика средств формирования архитектурного пространства (устно)
6	Концепты «пространство»	4	Интерпретация современной	Подбор иллюстративного

	и «конструкция» в современной архитектуре и объектах городской среды		архитектуры с позиций сущности неевклидовой геометрии	материала к теме
7	Концепты «композиция» и «ансамбль» в современной архитектуре и объектах городской среды	2	Выделить средства гармонизации архитектурных объектов со средой в постиндустриальную эпоху	Таблица «Средства гармонизации архитектурных объектов со средой в постиндустриальную эпоху»
8	Концепты «композиция» и «ансамбль» в современной архитектуре и объектах городской среды	2	Выделить традиционные мотивы в творчестве мастеров эклектики и модерна	Презентация по теме
9	Концепт-проекты современной архитектуры	2	Раскрыть основные концепт-проекты в современной архитектуре	Перечень концепт-проектов современной архитектуры
10	Концепт-проекты современной архитектуры	4	Раскрыть особенности концепта «миниполис»	Подбор иллюстративного материала
11	Концепт-проекты современной архитектуры	4	Раскрыть особенности концепта «зеленая архитектура»	Подбор иллюстративного материала
12	Концепт-проекты современной архитектуры	4	Раскрыть особенности концепта «биоморфизм»	Подбор иллюстративного материала
13	Символизация художественных образов современной архитектуры	2	Изучить способы символизации художественных образов современной архитектуры	Таблица «способы символизации художественных образов современной архитектуры»
14	Предпосылки развития параметризма в	2	Интерпретировать хай-тек с позиций предпосылок	Архитектурные приемы хай-тека в нелинейной

	современной архитектуре		формирования нелинейной архитектуры	архитектуре (устно)
15	Предпосылки развития параметризма в современной архитектуре	2	Интерпретировать деконструктивизм с позиций предпосылок формирования нелинейной архитектуры	Архитектурные приемы деконструктивизма в нелинейной архитектуре (устно)
16	Нелинейная архитектура	2	Раскрыть понятия «нелинейной архитектуры», «параметризма»	Трактовка понятий «нелинейная архитектура», «параметризм» (устно)
17	Нелинейная архитектура	4	Выделить особенности нелинейной архитектуры	Подбор иллюстративного материала
18	Цвет и свет в современной архитектуре	2	Выделить иллюзорные качества цвета в архитектуре	Таблица «Цвет в современной архитектуре»
19	Цвет и свет в современной архитектуре	2	Выделить качества света в современной архитектуре	Таблица «Свет в современной архитектуре»
20	Медийная архитектура: интерактивное коммуникация со средой	2	Дать характеристику медийной архитектуры	Характеристика медийной архитектуры (устно)
21	Медийная архитектура: интерактивное коммуникация со средой	4	Раскрыть особенности медийной архитектуры	Презентация
22	Арт-объекты в современной городской среде	2	Выделить особенности презентации арт-объектов в городской среде	План-конспект
23	Арт-объекты в современной городской среде	4	Подобрать иллюстративный материал по теме	Иллюстративный материал по теме

Bc er o		64		

КРИТЕРИИ ОЦЕНИВАНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

Балл	Критерии оценивания теоретических знаний по учебной дисциплине	Критерии оценивания практических умений и навыков по учебной дисциплине
10 (десять)	Студент обладает основательными теоретическими знаниями, включающими лекционный материал и дополнительную информацию, полученную в процессе самостоятельной подготовки, умеет сопоставлять исторические факты и проводить художественно-образные параллели; по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал высокий процент знаний (90-100%), принимал активное участие в дискуссиях, выступал с сообщениями на подавляющем большинстве семинарских занятий.	Студент имеет научный задел и проявил высокие способности к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям (подготовка докладов, сообщений); в полной степени обладает умениями и навыками анализа произведений искусства (в пределах учебной дисциплины), умеет схематически изобразить элемент или характер произведения искусства (сооружения)
9 (девять)	Студент обладает глубокими теоретическими знаниями, включающими лекционный материал и дополнительную информацию, полученную в процессе самостоятельной подготовки, применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал достаточно высокий процент знаний (80-100%), принимал участие в дискуссиях, выступал с сообщениями на большинстве семинарских занятиях.	Студент имеет научный задел или проявил высокие способности к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям (подготовка докладов, сообщений); в достаточно полной степени обладает умениями и навыками анализа произведений искусства (в пределах учебной дисциплины), умеет схематически изобразить элемент или характер произведения искусства (сооружения)
8 (восемь)	Студент обладает теоретическими знаниями, включающими лекционный материал и дополнительную информацию, полученную в процессе	Студент проявил способности к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к

	самостоятельной подготовки, но в его размышлениях встречаются небольшие неточности, фрагментарно применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал достаточно высокий процент знаний (70-90%), принимал участие в дискуссиях, выступал с сообщениями на семинарских занятиях.	семинарским занятиям (подготовка докладов, сообщений); в достаточной степени обладает умениями и навыками анализа произведений искусства (в пределах учебной дисциплины), умеет схематически изобразить элемент или характер произведения искусства (сооружения)
7 (семь)	Студент обладает теоретическими знаниями, включающими лекционный материал и дополнительную информацию, полученную в процессе самостоятельной подготовки, но в его размышлениях встречаются небольшие ошибки (в пределах темы), фрагментарно применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал средний процент знаний (60-80%), принимал участие в дискуссиях или выступал с сообщениями на семинарских занятиях.	Студент проявил способности к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям (подготовка докладов, сообщений); в средней степени обладает умениями и навыками анализа произведений искусства (в пределах учебной дисциплины), умеет схематически изобразить элемент или характер произведения искусства (сооружения), но не всегда точно
6 (шесть)	Студент обладает теоретическими знаниями, включающими лекционный материал и дополнительную информацию, полученную в процессе самостоятельной подготовки, но в его размышлениях встречаются ошибки (в пределах хронологического периода), изредка применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал средний процент знаний (50-80%), принимал	Студент проявил небольшие способности к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям (подготовка докладов, сообщений); обладает умениями и навыками анализа произведений искусства (в пределах учебной дисциплины), но делает ошибки, умеет схематически изобразить

	участие в дискуссиях или выступал с сообщениями на семинарских занятиях	элемент или характер произведения искусства (сооружения), но не всегда верно
5 (пять)	Студент обладает теоретическими знаниями, включающими лекционный материал и дополнительную информацию, полученную в процессе самостоятельной подготовки, но в его размышлениях встречаются ошибки, не применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал невысокий процент знаний (30-60%), изредка принимал участие в дискуссиях или выступал с сообщениями на семинарских занятиях	Студент проявил невысокие способности к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям (подготовка докладов, сообщений к отдельным занятиям); обладает базовыми умениями и навыками анализа произведений искусства (в пределах учебной дисциплины), но делает ошибки, неточно схематически изображает элемент или характер произведения искусства (сооружения)
4 (четыре)	Студент обладает теоретическими знаниями, включающими лекционный материал или дополнительную информацию, полученную в процессе самостоятельной подготовки, но в его размышлениях встречаются значительные ошибки, не применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал невысокий процент знаний (20-50%), изредка принимал участие в дискуссиях или выступал с сообщениями на семинарских занятиях	Студент проявил невысокие способности к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям (подготовка докладов, сообщений к единичным занятиям); обладает базовыми умениями и навыками анализа произведений искусства (в пределах учебной дисциплины), но делает значительные ошибки, неточно схематически изображает элемент или характер произведения искусства (сооружения)
3 (три)	Студент обладает базовыми теоретическими знаниями, включающими лекционный материал или информацию, полученную в	Студент проявил низкие способности к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к

	<p>процессе самостоятельной подготовки, но в его размышлениях присутствуют значительные ошибки, не применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал низкий процент знаний (10-40%), в единичных случаях принимал участие в дискуссиях или выступал с сообщением на семинарских занятиях</p>	<p>семинарским занятиям (подготовка доклада, сообщения к одному из занятий); обладает минимальными базовыми умениями и навыками анализа произведений искусства (в пределах учебной дисциплины), но делает значительные ошибки, неточно схематически изображает или не умеет изобразить элемент или характер произведения искусства (сооружения)</p>
2 (два)	<p>Студент обладает фрагментарными теоретическими знаниями, включающими лекционный материал или информацию, полученную в процессе самостоятельной подготовки, но в его размышлениях присутствуют критические ошибки, не применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал низкий процент знаний (10-20%), принимал пассивное участие в дискуссиях и не выступал с сообщением на семинарских занятиях.</p>	<p>Студент не проявил способностей к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям; обладает минимальными базовыми умениями и навыками анализа произведений искусства (в рамках учебной дисциплины), но делает критические ошибки, не умеет изобразить схематично элемент или характер произведения искусства (сооружения)</p>
1 (один)	<p>Студент обладает фрагментарными минимальными теоретическими знаниями, но большинство его размышлений ошибочны, не применяет метод сравнения с художественно-образными прототипами, по результатам групповых текущих форм контроля (тесты, коллоквиумы, контрольные работы) продемонстрировал крайне низкий процент знаний (до 10%) или не принимал участие в промежуточных формах контроля,</p>	<p>Студент не проявил способностей к научно-исследовательской работе в процессе подготовки к семинарским занятиям; не обладает базовыми умениями и навыками анализа произведений искусства (в рамках учебной дисциплины), не умеет изобразить схематично или характер произведения искусства</p>

	принимал пассивное участие в дискуссиях и не выступал с сообщением на семинарских занятиях	(сооружения)
--	--	--------------

Примерный перечень вопросов к экзамену

1. Понятие «художественного образа» в современном искусствоведении.
2. Концепции трактовки современной архитектуры.
3. Художественного образа в современной архитектуре: структура, сущность.
4. Условия формирования художественных образов в современной архитектуре.
5. Концепт «форма» в современной архитектуре и объектах городской среды.
6. Концепт «пространство» в современной архитектуре и объектах городской среды.
7. Концепт «конструкция» в современной архитектуре и объектах городской среды.
8. Концепты «композиция» и «ансамбль» в современной архитектуре и объектах городской среды.
9. Концепция «миниполиса» в современной архитектуре.
10. Концепция «зеленой архитектуры».
11. «Архитектурный биоморфизм» как концепция цифровой архитектуры.
12. Символизация художественных образов современной архитектуры.
13. Хай-тек как предшественник цифровых опытов.
14. Идеи деконструктивизма в современной архитектуре и арт-объектах.
15. «Нелинейная архитектура»: теоретический аспект.
16. Образы нелинейной архитектуры в городской среде.
17. Иллюзия светового пространства в современной архитектуре.
18. Цвет в современной архитектуре.
19. Медийные технологии в моделировании архитектурно-художественных образов.
20. Декоративное освещение современных городов.
21. Светомузыкальные фонтаны в городской среде.
22. Инсталляция и арт-объект.

Примерный перечень компетентностных заданий к экзамену

12. На примере одного из сооружений, построенных З.Хадид, проследить символизацию художественного образа. Аргументировать этапы, средства символизации, смыслы.
13. Назвать примеры архитектуры в стиле хай-тек (2–5 примеров). Выделить и обосновать черты, послужившие предпосылками нелинейных опытов в архитектуре.
14. Перечислить 3–5 примеров архитектуры деконструктивизма. Сравнить их с образцами нелинейной архитектуры. Выделить и обосновать общие черты в названных постройках.

15. Привести примеры влияния факторов и средств выразительности на формирование художественных образов в современной архитектуре (2–3 примера). Обосновать свой выбор.
16. Раскрыть особенности образов нелинейной архитектуры сквозь призму полигональной и бионической структур (на примере 2 – 4 сооружений). Аргументировать выбор примеров.
17. Перечислить 3–5 примеров искажения архитектурной формы на основе световых модуляций. Обосновать выбор примеров.
18. Привести примеры вариативного использования цвета в современной городской среде. Аргументировать выбор.
19. Привести примеры разнохарактерного применения медийных технологий в моделировании виртуальных городских пространств (2–3 примера). Обосновать выбор.
20. Привести примеры вариативности реализации концепции «миниполис» (2–3 примера). Аргументировать выбор.
21. Привести примеры вариативности реализации концепции «зеленая архитектура» (3–5 примеров). Обосновать выбор.
22. Привести примеры инсталляций и арт-объектов в городской среде (3–5 примеров). Аргументировано разграничить тип презентации художественных объектов.

**ПРОТОКОЛ СОГЛАСОВАНИЯ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ДИГИТАЛЬНАЯ
АРХИТЕКТУРА И АРТ-ОБЪЕКТЫ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ» С ДРУГИМИ ДИСЦИПЛИНАМИ
СПЕЦИАЛЬНОСТИ**

Название учебной дисциплины, с которой требуется согласование	Название кафедры	Предложения об изменениях в содержании учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине	Решение, принятое кафедрой, разработавшей учебную программу кафедрой (с указанием даты и номера протокола)
Мировое искусство индустриальной и постиндустриальной эпохи	Кафедра теории и методики преподавания искусства	При раскрытии содержания темы 7 «Предпосылки развития параметризма в современной архитектуре» данной учебной дисциплины избегать дублирование материала относительно примеров художественных образов в русской архитектуре XX века, отраженных в содержании учебной дисциплины «Мировое искусство индустриальной и постиндустриальной эпохи»	Протокол № 11 от 29.03.2024 г.

4.3 ГЛОССАРИЙ

Ансамбль (в искусстве) – группа объектов (изображений, зданий), подчиненных единому художественному замыслу, гармонирующих друг с другом по масштабу, пропорциям и составляющих органическое целое.

Асимметрия – незеркальное расположение частей определенного целого относительно оси, плоскости или центра; один из принципов формирования композиции и строения орнамента, благодаря которому художественное произведение приобретает выразительность. Применяется в построении произведений пространственных и пространственно-временных искусств (архитектуры, изобразительного, декоративно-прикладного, хореографического), массовых праздничных представлениях. Художественное произведение, построенное по принципу асимметрии, создает впечатление нарушения равновесия, неупорядоченности, неустойчивости, непрочности.

Биоморфизм – направление в современной архитектуре, основанное на моделировании объектов, созвучных живым природным формам.

Деталь (в архитектуре) – часть сооружения, отдельный элемент.

Дигитальная архитектура – современное направление в архитектуре и методе моделирования архитектурных объектов с помощью цифровых технологий, в основе которого лежит конструирование параметрических форм.

Сооружение – возведенный архитектурный или инженерный объект или строение без функционального внутреннего пространства, имеющее специализированное назначение (мост, плотина и т. п.).

Колорит – система соотношения цветов, служащая для раскрытия художественного образа.

Консоль – горизонтальный конструкционный элемент, который служит для опоры или подвешивания определенной детали.

Конструкция – структурная основа частей зданий и сооружений, обеспечивающая их целостность и прочность.

Каркас – костяк конструкции здания, состоящего из стержней (стоек и балок).

Ландшафт – конкретная территория, однородная по своему происхождению и развитию, обладающая единым геологическим фундаментом, однотипным рельефом.

Параметризм – направление в современной архитектуре, образы которой формируются на основе параметрических взаимосвязей, обеспечивающих гибкость.

Художественная выразительность – характеристика художественной формы; достигается при использовании и взаимодействии специфических средств, присущих определенному виду искусства, и закрепляется индивидуально в каждом конкретном произведении.

Художественный замысел – определение вперед будущего художественного произведения, его появление в сознании автора. Может

быть реализовано точно или с изменениями, возникающими на степени проектирования (моделирования) по объективным причинам.

Художественная идея – основная мысль художественного произведения, выражающаяся всей художественной структурой произведения, единством и взаимодействием элементов содержания и формы и являющаяся одним из основных компонентов, формирующих художественный образ.

Художественный образ – эстетическая характеристика искусства, характерный для искусства способ и результат преобразования разнообразных явлений действительности с помощью специфических средств выразительности, воплощенный в произведении. Художественный образ моделирует, повторяет и преобразует отдельные жизненные явления, обнаруживает существенное, проявляет заложенные в нем эстетические возможности и отражает культурное содержание эпохи.

Пластичность – гармоничная выразительность лепки объемной формы.

Пропорция – соразмерность частей художественного произведения, соответствие друг другу при определенных соотношениях с общим.

Профиль – протяженная деталь на поверхности стены, выступающая за ее линию.

Ритм – последовательность чередования композиционных элементов в архитектуре.

Симметрия – одна из форм построения гармоничной уравновешенной композиции с присущей соразмерностью.

Фактура – характер обработки поверхности.

Фасад – одна из сторон здания, а также чертеж фронтальной проекции объекта.

Эркер – часть внутреннего объема здания, вынесенная за пределы его наружных стен, выступающая на фасаде в виде закрытого балкона.

Ярус – один ряд над другим (балконов, лоджий, этажей и т. д.).

4.4 СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная литература

1. Грищенко, И. А. Краткая история мировой культуры : учеб. пособие для студентов учреждений высш. образования / И. А. Грищенко. – Минск : Амалфея, 2019. – 244 с.
2. Сусветная мастацкая культура : электрон. вучэб.-метаэд. комплекс для спецыяльнасці 1-03 01 08 «Музычнае мастацтва і сусветная мастацкая культура» / склад. Ю. Ю. Захарына // Репозиторий БГПУ. – URL: <http://elib.bspu.by/handle/doc/44618> (дата звароту: 02.12.2024).

Дополнительная литература

1. Демченко, А. И. Мировая художественная культура как системное целое : учеб. пособие для вузов / А. И. Демченко. – М. : Высш. шк., 2010. – 525 с.
2. Емохонова, Л. Г. Мировая художественная культура : учеб. пособие для студентов / Л. Г. Емохонова. – 10-е изд., стер. – М. : Академия, 2014. – 544 с.
3. Захарина, Ю. Ю. История всемирного и белорусского искусства : учеб. пособие / Ю. Ю. Захарина, С. И. Колбышева, М. А. Шатарова. – Минск : Респ. ин-т проф. образования, 2021. – 463 с.
4. Захарина, Ю. Ю. Художественный образ в архитектуре: современная интерпретация сквозь призму природы искусства : монография / Ю. Ю. Захарина. – Минск : Белорус. гос. пед. ун-т, 2022. – 272 с.
5. Захарына, Ю. Ю. Сусветная мастацкая культура : вучэб.-метаэд. дапам. : у 2 ч. / Ю. Ю. Захарына, С. М. Зелянеўская. – Мінск : Беларус. дзярж. пед. ун-т, 2011. – Ч. 2 : Ад Адраджэння да пачатку ХХІ ст. – 292 с.
6. Садохин, А. П. Мировая художественная культура : учеб. для студентов вузов / А. П. Садохин. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : ЮНИТИ, 2012. – 495 с.