

Документ подписан простой электронной подписью
Информация о владельце:
ФИО: Баламирзоев Назим Людвигович
Должность: Ректор
Дата подписания: 06.11.2025 11:41:52
Уникальный программный ключ:
5cf0d6f89e80f49a334f6a4ba58e91f3326b9926

МУЛЛАХМЕДОВА С.С.

ПАРАМАЗОВА А.Ш.

ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Махачкала 2022

УДК 005:339.138:658.512.23
ББК 65.291.21:7.012

Учебное пособие по дисциплине «История дизайна», Махачкала, ДГТУ, 2022г. - с.

В учебном пособии изложены теоретические основы менеджмента, его цели, задачи, функции. Рассмотрены основные концепции и подходы к управлению организацией. Показано формирование современного управленческого мировоззрения, навыков по принятию и реализации управленческих решений. Большое внимание уделено таким вопросам, как дизайн-мышление, стратегическое планирование, управление инновациями в дизайне, управлению дизайном и дизайнерами.

Также в учебном пособии представлены практические задания для проверки остаточных знаний.

Данное учебное пособие предназначено для студентов высших учебных заведений, обучающихся по экономическим направлениям и специальностям, по направлению «Дизайн», а также представляет интерес для тех, кто работает в сфере бизнеса.

Составитель:

© **Муллахмедова С.С.**, к.э.н., доцент кафедры
ГиМУ ФГБОУ ВО «ДГТУ»

© **Парамазова А.Ш.** заведующий курсом «Дизайн»
ФГБОУ ВО «ДГТУ»

Рецензенты:

Магомедов Р.М., д.э.н., профессор директор ООО «Перспектива»

Шахпазова Р.Д. к.э.н., доцент кафедры менеджмента ФГБОУ ВО «ДГТУ»

ISBN

© С.С. Муллахмедова,

© А.Ш. Парамазова, 2022

© ФГБОУ ВО «ДГТУ», 2022 г.

© Оформление. ИП Тагиев Р.Х., 2022 г.

Печатается согласно Постановлению Ученого совета
ФГБОУ ВО «ДГТУ»

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ТЕМА 1. ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ДОИНДУСТРИАЛЬНЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ	8
1.1. Древний Египет	8
1.2. Эпоха Античности: Греция и Рим	14
1.3. Средневековая Европа	21
1.4. Эпоха Возрождения	28
1.5. Европа в Новое время.....	33
1.6. Развитие ремесла и декоративно-прикладного искусства в России X-XVIII вв.....	41
ТЕМА 2. ЗАРОЖДЕНИЕ ДИЗАЙНА КАК НОВОЙ УНИВЕРСАЛЬНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ ПРОФЕССИИ	51
2.1. Промышленный переворот XIX в. Примитивность форм промышленной продукции.....	51
2.2. Промышленные выставки XIX в. и их вклад в развитие дизайна....	56
2.3. Первые теории дизайна: Дж. Рёскин. Г. Земпер. Ф. Рёло	61
2.4. Уильям Моррис: теория и практика.....	69
2.5. Модерн	73
2.6. Мастера модерна: А. Ван де Вельде и Ч. Р. Макинтош	79
2.7. Россия в международных промышленных выставках. Проблемы художественно-промышленного образования в России XIX - начала XXв.	86
2.8. Конструктивизм	92
2.9. Немецкий Веркбунд - первый союз промышленников и художников	96
2.10. Петер Беренс – первый промышленный дизайнер	101

2.11. Баухауз и его вклад в развитие мирового дизайна.....	105
2.12. Производственное искусство в Советской России: теория практика	111
2.13. Реформы художественного образования в Советской России. ВХУТЕМАС - ВХУТЕИН	118
ТЕМА 3. РАЗВИТИЕ ДИЗАЙНА В XX В.	125
3.1. Становление промышленного дизайна в США. Пионеры американского дизайна	125
3.2. Раймонд Лоуи - пионер коммерческого дизайна	131
3.3. Дизайн в США в послевоенные годы.....	136
3.4. Дизайн в странах Западной Европы во второй половине XX в.	140
3.5. Феномен японского дизайна	149
3.6. Современное искусство и дизайн. Поп-арт и хай тек	155
3.7. Современные формы организации дизайнерской деятельности	160
3.8. Дизайн-образование в странах Западной Европы. Японии и США	166
3.9. Дизайн в Советском Союзе в 1960- 1980-х гг.....	174
3.10. Некоторые проблемы современного этапа развития дизайна	177
ТЕМАТИКА ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ	185
ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА»	186
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	192
ВОПРОСЫ К ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ.....	196
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	197
ПРИЛОЖЕНИЯ	200

ВВЕДЕНИЕ

Дизайн - вид художественной деятельности по разработке промышленных изделий с высокими потребительскими, эстетическими, функциональными и технологичными свойствами, а также это деятельность по организации комфортной для человека предметной среды его жизни.

В самом обобщенном виде определение дизайна может быть сформулировано следующим образом.

Дизайн (англ. design - проектировать, конструировать) - проектная художественно-техническая деятельность по разработке промышленных изделий с высокими потребительскими свойствами и эстетическими качествами, по формированию гармоничной предметной среды жилой, производственной и социально-культурной сфер. Объектами промышленного дизайна являются промышленные изделия (производственное оборудование, бытовая техника, мебель, посуда, одежда и пр.).

На протяжении многих веков предметно-пространственная среда человека была рукотворной, все предметы, окружавшие его, были результатом кропотливого и длительного труда мастеров-ремесленников. Все стало иначе, когда к началу XIX в. начали появляться предметы массового потребления, изготовленные промышленным способом. Предметно-пространственная среда перестала быть рукотворной, теперь и далее ее создают машины. Машинный труд по производительности во много раз превосходит труд ремесленника, но, вместе с тем, обнажилась и новая проблема - то, чем бережно наполнялся предмет в ремесленной мастерской, невозможно «поместить» в каждый из тысячи предметов-близнецов, выбрасываемых из машины конвейером.

Промышленный подъем привел к нарушению неторопливого многовекового ритма в развитии предметно-пространственного окружения человека. Возникли новые предметы, еще не укоренившиеся в культуре, что породило проблему их адаптации к вкусам потребителей, возник интерес к психологии покупателя. Кроме этого, быстрые изменения в предметно-пространственном окружении привели к тому, что становится необходимостью не только адаптация к вкусам потребителя, но и к прогнозированию этих вкусов. Осознание этой и других проблем, вызванных переходом от ремесленного к промышленному производству, привело к появлению неизвестной доселе профессии дизайнера.

Пионерами дизайна были архитекторы и художники, которые осознали новые возможности, открывающиеся перед ними с развитием массового машинного производства. Их увлекала широта масштабов и сложность задач, не сравнимых с теми, которые стояли перед художником прежде - главным образом украшать быт верхушки общества.

Хотя о дизайне сказано и написано уже достаточно много, однако единой точки зрения на сущность дизайна все еще не выработано. Дело в том, что достаточно часто «дизайн» означает собственно деятельность художников в промышленности, значительно чаще - продукт этой деятельности

(вещь или систему вещей), а иногда - область организации деятельности, взятую как целое. В некоторых случаях «дизайн» трактуется предельно расширительно и далеко выходит за рамки обозначения деятельности художника по решению задач промышленного производства.

За последние два десятилетия практика дизайна необычайно усложнилась, и провести границу между дизайном и другими областями профессиональной деятельности художника вне искусства в его станковом варианте становится все сложнее. Проектирование принципиально новых промышленных изделий; косметические изменения во внешнем облике промышленной продукции без серьезного изменения ее технических характеристик; создание фирменного стиля, охватывающего все сферы деятельности современной корпорации; решение экспозиций - все это сегодня называется дизайном и выполняется профессиональными дизайнерами.

Попытки выяснить действительную природу дизайна через литературу о нем наталкиваются на значительные затруднения. Сложность заключается в том, что дизайн находится в непрерывном движении, как всякая деятельность, находящаяся в процессе становления. Эта деятельность меняет фронт задач, меняет определение своего продукта, меняет организационные формы. Естественно поэтому, что всякое описание значительно отстает от изменений действительности.

За последние полвека практика дизайна претерпела множество изменений: работа индивидуальных художников в большинстве случаев сменилась работой целых коллективов или отделов дизайна в системе фирмы, или независимых дизайнерских фирм. В то же время, как ни странно, постановка теоретических вопросов за эти полстолетия не принесла ничего существенно нового.

Отличительная черта объектов этого типа - их совершенно новая функция, основанная на работе механизмов, техники. Это в первую очередь предметы-механизмы, технические устройства, в отличие от просто вещей, которыми являются объекты первого типа. Чересчур короткие исторические корни или даже их полное отсутствие не дают права допускать даже какой-либо намек на стилистические исторические формы, если речь идет о хорошем вкусе и хорошей дизайнерской работе.

Поэтому представляется целесообразным начать экскурс в историю дизайна с рассмотрения материальной культуры цивилизаций Древнего Египта и Античной Греции и проследить эволюцию предметного мира человека вплоть до наших дней.

В первой главе рассматривается история развития техники, ремесла и декоративно-прикладного искусства доиндустриальных цивилизаций: Древнего Египта, Античной Греции и Рима, а также стран Западной Европы и России от Средневековья до Нового времени. В этот период мы еще не можем говорить о существовании проектной деятельности как самостоятельного вида творчества, так как проектирование и производство на этом этапе развития слиты воедино. Однако очень важно подчеркнуть, что ре-

месленники и художники Древнего Египта, Античной Греции и Рима, Средних веков и эпохи Возрождения обладали умением наиболее удачно, насколько это было возможно в существовавших технических и экономических условиях, приспособить объект к выполнению предназначенной ему функции, выбрав для этого соответствующий материал, форму и способ производства. А это и является отличительными признаками так называемого «дизайнерского мышления».

Во второй главе особое внимание уделяется процессам становления и развития промышленного дизайна в странах Западной Европы, США, Японии и России на рубеже XIX-XX вв. Здесь представлен обширный исторический и теоретический материал, используется специальная терминология, раскрываются закономерности развития проектной деятельности как самостоятельного вида художественного творчества.

Третья глава посвящена изучению современного этапа развития дизайна. Рассматривается роль дизайна в создании предметно-пространственной среды, окружающей современного человека, а также его место в производстве, искусстве и культуре XX в. Уделено также внимание зарубежному опыту подготовки дизайнеров, что, как нам кажется, будет особенно интересно студентам, обучающимся по специальности «Дизайн среды».

ТЕМА 1. ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ДОИНДУСТРИАЛЬНЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

1.1. Древний Египет

1.2. Эпоха Античности: Греция и Рим

1.3. Средневековая Европа

1.4. Эпоха Возрождения

1.5. Европа в Новое время

1.6. Развитие ремесла и декоративно-прикладного искусства в России X-XVIII вв.

1.1. Древний Египет

В середине V тысячелетия до н. э. в Египте произошел переход от присваивающего к производящему хозяйству. Немалую роль сыграло здесь *усовершенствование каменных орудий труда*. В долине Нила камень был самым доступным из материалов, и египтяне с большим совершенством научились его обрабатывать. С эпохи неолита они изготавливали из камня топоры, молоты, наконечники мотыг и кирок, ножи, зернотерки и пряслица для тканья. К концу V тысячелетия, в эпоху энеолита (медно-каменного века) появляются медные орудия труда, что позволило выработать новые способы обработки камня, кости и дерева. Особенно увеличилось количество и качество земледельческих орудий. Широкое применение меди потребовало постоянного присутствия египетских военных отрядов на Синайском полуострове, где находились самые богатые медные рудники. Началом бронзового века в Египте считают Среднее царство, когда бронзовые орудия стали изготавливаться на месте, хотя олово для сплава приходилось доставлять из Азии. Широко употребляться бронза стала лишь со времени Нового царства.

Вместе с изменением в составе металла, из которого изготавливались орудия труда, увеличивалось и *разнообразие изделий*. В Среднем царстве значительно усложнилось устройство металлических инструментов, многое свидетельствует об использовании одной и той же основы для проведения различных работ в быту и производстве. Появляются съемно-накладные приставки, и теперь, сменяя насадки, можно было, к примеру, скрести, сверлить и зачищать отверстия. Улучшались и конструктивные свойства предметов. Например, топор в период Среднего царства за счет появления особого шипа на основании металлической части, позволившего плотнее захватить топорище, стал более надежным. Это дало возможность сделать более массивным острие, улучшить рычаговые качества инструмента и одновременно за счет искривления рукоятки облегчить труд работника. Вместе с тем в период Среднего царства продолжают достаточно широко применяться каменные изделия.

Основным источником, знакомящим нас с ремеслами в Древнем Египте, кроме самих подлинных памятников, являются многочисленные дошедшие до нас *рельефные и живописные композиции*, в основном на стенах гробниц. В этих композициях все предметы быта давались очень точно,

поэтому изображения сосудов, мебели, тканей и других вещей являются ценнейшим материалом для изучения предметного мира Древнего Египта. Из этих источников, кроме того, мы черпаем и данные о технике различных ремесел. Сцены, изображающие работу ремесленников, восходят уже ко времени Древнего царства. Таковы, например, рельефы, рассказывающие об обработке камня и ювелирных мастерах, найденные в гробнице из Саккара. В особенности, однако, часты композиции с подобными изображениями в настенных рельефах и росписях Нового царства времени Тутмоса III и Аменхотепа II. В них с большой подробностью и наглядностью показан весь процесс обработки разных материалов.

На рельефах и росписях Нового царства работы в мастерских изображаются таким образом, будто все ремесленники были перемешаны и втиснуты в одно помещение: резчики по камню и дереву, точильщики каменных ваз, ювелиры и гранильщики, оружейники, столяры и мастера по изготовлению колесниц. Скорее всего, однако, это лишь прием композиции. Мы можем предположить, что на самом деле специализированные мастерские располагались рядом друг с другом на одной улице и разные специалисты работали бок о бок и передавали друг другу изделие, пока оно не обретало окончательный вид. Именно благодаря такому способу производства возникали колесницы, мебель и оружие, украшенные резьбой, золотом и драгоценными камнями.

Египтяне освоили обработку практически всех природных материалов. Особого мастерства они добились в обработке камня: известняка, алебаstra, гранита, базальта, песчаника, которыми изобилуют области, прилегающие к долине Нила. Строительство храмов и пирамид из камня началось с III династии, но отдельные части гробниц выкладывали из камня уже в Раннем царстве. В Египте процветало производство каменных сосудов. Каменные вазы находят в гробницах I династии. В ступенчатой пирамиде Джосера (III династия) каменные сосуды насчитывались десятками тысяч. О технике изготовления каменных сосудов позволяют судить изображения мастерских камнерезов на рельефах Древнего царства. Сначала обрабатывали наружную поверхность сосуда, для чего его равномерно вращали. Внутри сосуд выдалбливали и обрабатывали трубчатым сверлом. Работа сверлом считалась настолько важной, что знак сверла служил в египетском языке обозначением мастеров вообще. Полировали сосуд небольшими камнями. Из алебаstra, сланца и мрамора вытачивали кувшины, вазы, сосуды, бокалы и чаши, порой украшенные фигурками людей или животных.

Одним из древнейших производств в Египте было *гончарное*. Горшечники месили смесь ногами, после чего кусок глины клали на гончарный круг - простой деревянный диск, вращающийся на оси. Готовое изделие обжигали в печи. Из глины делали горшки, миски, чаши, кувшины, кубки, большие сосуды с заостренным дном для хранения вина и пива или такие же большие кувшины со скругленным дном.

С додинастического периода до нас дошли *амулеты и бусы, сосуды и изразцы из фаянса*. Глазурь для фаянса была большей частью синего или зеленого цвета. Фаянс был хрупким материалом, поэтому его редко формовали на гончарном круге, чаще предметы были вылеплены руками. В скальных подземных галереях пирамиды Джосера имеются так называемые голубые комнаты, стены которых отделаны фаянсовой глазурью, изразцами. На оборотной стороне изразцов проделывались отверстия, через которые проходила бечевка, с помощью которой изразцы прикрепляли к отверстиям в стене. Глазурь Нового царства делалась не только синего и зеленого цветов различных оттенков, но и красного, фиолетового, желтого и молочно-белого. Особенно богата по цвету глазурь Эль-Амарны (XVIII династия) и дворца Рамзеса II (XX династия).

Изобретение египтянами *стекла* связывают именно с изготовлением фаянса и глазури. Как самостоятельный материал стекло стали использовать со времени XVII династии. От времени Нового царства дошли стеклянные сосуды и вазы, свидетельствующие о зарождении производства стеклянной мозаики. Состав стекла был близок современному, но египетское стекло большей частью совсем не пропускало света, иногда просвечивало, еще реже - было прозрачным. Стекло использовалось как декоративный материал. В гробнице Тутанхамона (XVIII династия) сохранились миниатюрные росписи на спинке трона, на серьгах, на саркофаге и золотом амулете, покрытые бесцветным прозрачным стеклом. Египтяне изобрели и цветное стекло. Цвет получался в результате примеси различных минералов: марганец окрашивал стекло в цвет аметиста, медь и кобальт - в синий, окись цинка - в белый, свинец и сурьма - в желтый. Стекольщики тщательно оберегали свои секреты, потому что только благодаря этим знаниям ценился их труд и славились изделия их мастерских.

Среди ремесел важное место занимали *обработка кожи* и изготовление из нее различных предметов обихода. Выделкой кож занимались уже в эпоху Древнего царства. Из кожи делали сандалии и сумки для папирусов, бурдюки для воды, позднее к ним добавились шлемы, снаряжение, сбруя, колчаны, обтянутые кожей щиты. Из кожи выполнялись и детали боевых колесниц. Египтяне овладели искусством тиснения кожи и начали украшать колчаны и щиты изящными и утонченными орнаментами. Египтяне пользовались жировой выделкой кож. Сначала шкуры растягивали, затем погружали в чан с растительным маслом. Через определенное время вынимали, раскладывали, а когда кожи начинали подсыхать, их били и мяли, чтобы масло полностью пропитало их. После этого шкуры принимали качества выделанной кожи: становились мягкими, водонепроницаемыми и не подверженными гниению.

Дерево в Египте всегда было редкостью. Строевой лес доставляли из Сирии и Палестины, а черное (эбеновое) дерево привозили из Куша. На рельефах в гробницах Тии (Древнее царство) сохранилось изображение столярной мастерской, где столяры распиливают стволы медными пилами на

доски. Такие пилы с наклонно расположенными зубьями и деревянными рукоятками были известны в Египте с III тысячелетия до н. э. Уже тогда египтяне могли изготавливать доски и тонкую фанеру. Вместо рубанка доски строгали медным теслом. На протяжении Среднего и Нового царств орудия и способы обработки дерева совершенствовались. Медные лезвия орудий постепенно заменялись бронзовыми, а позже - железными. Стволы по-прежнему обтесывали металлическим теслом, заменяющим рубанок, шлифовали плоским камнем мелкозернистого песчаника. Мелкие детали и ножки мебели вырезали долотом-стамеской. Круглые отверстия просверливались сверлом, которое вращали с помощью тетивы лука. Столярный верстак, по всей видимости, тогда еще не был известен.

Для сборки готового предмета использовали деревянные клинья, заклепки и клей. Мелкие неровности после сборки сглаживались тем же теслом и затем полировались. Столярное дело в Новом царстве стало самостоятельным ремеслом, которым занимались специалисты. Технология и технические познания были весьма развиты, однако несовершенство инструментов являлось большой преградой на пути дальнейшего развития мастерства. Именно поэтому назначение орнамента часто сводилось к тому, чтобы скрыть технические недостатки. Несмотря на дороговизну дерева, из него изготавливали множество предметов: саркофаги, мебель всех родов - кровати, подголовники, стулья, скамеечки, столы, а также колонны, двери, паланкины, жезлы, гребни и т. д.

Впервые в это время мебель начинают фанеровать. Тонкую фанеру умели изготавливать уже во времена Древнего царства, но скрепляли ее деревянными гвоздиками, а со времени Нового царства фанеру, сделанную из лучших сортов дерева, стали наклеивать на менее дорогую древесину. Обшитые фанерой стулья были найдены в гробнице царицы Ти. В Новом царстве широко применялось гнутье древесины. Чтобы добиться желаемого изгиба, ветви или ствол дерева вставляли в примитивные «тиски». Предварительно, сняв с него кору, дерево нагревали. Гнутое дерево использовали для изготовления луков, посохов и скипетров, рукояток для опахал, музыкальных инструментов и в производстве колесниц.

С эпохи Нового царства производство колесниц стало отдельной отраслью. Колесницы в основном изготавливали из дерева, только на корпусе укрепляли металлические пластины. Колесница состояла из множества частей, которых насчитывают более пятидесяти. Самым трудным считалось изготовление идеально круглых колес. Обод делался из многочисленных частей, выпиленных из досок и скрепленных между собой. Кузов царских выездных и боевых колесниц спереди и в нижней части был обтянут кожей или холстом, украшен позолотой, росписью по наложенной штукатурке, усыпан драгоценными и полудрагоценными камнями (покрытие не сохранилось на найденных колесницах, но изображено на стенных росписях).

Жилища древних египтян нам позволяют изучать раскопки поселений времен Раннего и Древнего царств. Уже в IV тысячелетии до н. э. в Египте

появляются города, где селятся ремесленники и торговцы. По сохранившимся развалинам двух городов - Ахетатона, столицы фараона Аменхотепа IV (II тысячелетие до н. э.), и Кахуна - видно, что строили их на основе единого плана. Города имеют прямоугольную систему улиц и однотипные в плане дома. Кварталы зажиточных горожан имели более богатую планировку. Город был укреплен и имел канализацию. Жилые дома еще в додинастический период строились из кирпича-сырца, который изготавливали из нильского ила с добавлением песка и соломы. Такой материал недолговечен, поэтому так мало жилых построек древности сохранилось хотя бы в руинах до наших дней.

О характере жилищ египтян мы знаем немало благодаря изображениям, глиняным моделям и археологическим исследованиям. Во II тысячелетии до н. э. жилой дом имел в плане правильную прямоугольную форму с длинным коридором, рядом маленьких комнат и залов с внутренними колоннами, поддерживающими крышу. Крыши имели разнообразные формы: плоские, сводчатые или куполообразные. Дом делился на две части - жилую и служебную, центром дома был очаг. Жилые помещения ориентировались на север, навстречу освежающим ветрам и очень часто выходили в сад.

В городах зажиточные люди строили одноэтажные, двухэтажные и трехэтажные дома. Нижний этаж, который не имел окон и освещался только через дверь, как правило, занимали ремесленники. На верхних этажах жили хозяева, комнаты здесь имели небольшие четырехугольные окна, которые закрывались шторами, защищавшими от жары и ветра. Фасады таких домов, как правило, украшались, а крыши имели прямоугольную форму и служили хранилищами для зерна. Хижины простолюдинов строились из тростника, обмазанного илом. Такие хижины почти не имели внутреннего убранства, оно ограничивалось несколькими циновками, на которых и сидели, и спали.

Жилища знатных египтян строились в подражание царским дворцам и представляли собой обширные комплексы, занимавшие площади в несколько гектаров. Дом имел вход в виде портика, за ним следовали приемные залы, к которым примыкали кладовые для провизии и хранилища для одежды. Основную часть дома занимали жилые покои хозяев. Стены штукатурили и украшали росписями. В богатых домах имелась ванная комната. Дом окружали многочисленные дворы с амбарами, конюшнями, кухнями и домиками для слуг. Египтяне очень ценили деревья и цветы, поэтому дома знати всегда окружали роскошные сады с длинными аллеями и изящными беседками, прудами и бассейнами.

Зажиточные люди обставляли свои дома изящной мебелью. О высоком уровне мебельного искусства уже в эпоху Древнего царства говорят находки в потайной усыпальнице царицы Хетепхерес, матери фараона Хеопса (IV династия). Здесь были найдены балдахин, ложе-кровать, паланкин, два кресла с подлокотниками и ларь, богато инкрустированные и позолоченные. Ножки кресел, вырезанные в форме анатомически точно воспроизведенных лап льва (переданы даже кровеносные сосуды), а также подлокотники кресла,

украшенные плавно изогнутыми лотосами, показывают совершенное мастерство столяров и резчиков Древнего царства.

Египтяне создали целый ряд типов мебели. Самые ранние из них относятся к эпохе Мемфиса, это неуклюжая и довольно грубая мебель. В период расцвета Фив она становится более легкой, изящной, комфортабельной и элегантной. В жилых домах можно найти основные прототипы современной мебели: табуреты, столы, лежа, стулья, сундуки и шкафы. К оборудованию жилища относилась и утварь, сплетенная из пальмовых волокон с высоким художественным мастерством (корзины с крышкой, коробки, циновки). Египтяне уже пользовались и металлическими зеркалами. Элементы орнаментики, с помощью которых украшали мебель (солнечный диск, скарабей, змея, коршун, лотос, пальма, папирус и т. д.), имели символическое значение. Краски были яркими, однако гамма цветов ограничивалась красным, желтым, черным, коричневым, голубым, зеленым и белым, причем краски не смешивали, а пользовались ими в чистом виде.

Несмотря на то, что в Египте, согласно древним обычаям, было принято сидеть на земле, первая настоящая мебель для сидения появилась именно там. В Древнем Египте впервые появляется стул со спинкой, здесь его форма получает логическое обоснование, он приобретает конструктивную форму, ставшую основой для всех последующих форм стульев. Во времена Раннего царства появляются сиденья без спинок, с ножками в виде бычьих и львиных лап. В эпоху Древнего царства кресла уже имеют спинки и подлокотники. При этом конструкция кресел оставалась предельно простой -она представляла собой квадратный ящик на низких ножках со спинкой высотой всего в ладонь. Простоту формы компенсировали ценность материала и богатство отделки. От позднего времени сохранились изящные стулья из черного дерева с кожаным сиденьем-подушкой.

Египтяне отказались от лежания на открытом для сквозняков грязном полу и создали первую форму лежа. Сначала оно имело ножки только у изголовья, а другой его конец просто упирался в землю. Позже появилась кровать обычной формы с матрасами и подголовниками. Подголовники делались из глины или кожи, натянутой на раму, но встречаются и художественно выполненные из алебаstra, дерева и слоновой кости. Роскошная кровать из гробницы Тутанхамона сделана из черного дерева, украшена золотом и инкрустацией из слоновой кости.

У египтян не было принято во время трапезы усаживаться вокруг общего большого стола. Они садились поодиночке или парами за столики на одной низкой ножке. В качестве подставок для блюд с яствами использовались прямоугольные столики на четырех ножках, простые, ничем не украшенные. Для хранения белья и одежды использовались деревянные с инкрустацией шкафы. Туалетные принадлежности: зеркала, гребни, парики -хранились во всевозможных сундучках и ларцах.

Основные формы многих видов египетской мебели отличаются ясной ло-

гика и практическое чутье. Египтяне находили логически рассчитанные, начерченные с помощью линейки, циркуля и угольника основные решения, которые не претерпели существенных изменений и по сей день. Табурет с вогнутой поверхностью, соответствующий форме тела, - древний пример «функциональной формы».

Столярным ремеслом вначале занимались рабы и свободные ремесленники. Позднее изготовление более дорогих изделий мебели поручалось специальным мастерам. Тайны ремесла передавались от отца к сыну, в результате чего мебельные формы как бы застывали в своем развитии. Долгое время в Древнем Египте не было разделения на художников и ремесленников. Однако наиболее выдающиеся художники пользовались известным почетом и были людьми богатыми и уважаемыми. Их задачей было своим искусством прославлять фараонов и жрецов, поэтому они обязаны были знать литургию, мифологию, все атрибуты царской власти и всех богов.

Когда Европа еще была заселена варварскими племенами, в Египте была создана высокоразвитая культура. Целый ряд обычных для нас бытовых предметов мы знаем еще по памятникам Древнего Египта. Эта великая цивилизация занимает особое место в истории материальной культуры человечества. Как в монументальной архитектуре, так и в декоративно-прикладном искусстве египтяне, опередив все другие народы, установили нормы сознательной творческой деятельности. В Египте мы впервые встречаемся с развитым стилем, ставшим источником европейских стилей.

1.2. Эпоха Античности: Греция и Рим

К V в. до н. э. начинается расцвет еще одной великой цивилизации прошлого - античной Греции. Эта колыбель европейской культуры была очень невелика по размерам - немного земли в бассейне Средиземноморья, южная часть Балканского полуострова, острова Эгейского моря и узкая часть малоазиатского побережья. Все население Афинского полиса - самого сильного античного государства и главного очага античной культуры - не превышало, вероятно, двухсот-трехсот тысяч человек. По нашим масштабам это совсем мало. Несравнимо с современностью было и производство: мелкие ремесленные мастерские, где трудились вручную, топором, пилой и молотом, не зная никаких машин, сами хозяева и их рабы. Вместе с тем древние греки, великие путешественники и колонизаторы, впитывали культуру народов, с которыми вступали в контакт. И хотя и другие народы оказывали воздействие на греческую культуру, культура, возникшая в Элладе, была мощным источником, к которому неоднократно возвращались на протяжении следующих эпох.

Мы не будем рассматривать великолепную архитектуру, созданную греками, а остановимся только на строительстве жилищ. О греческом жилом доме мы знаем довольно много, прежде всего по описаниям Витрувия. Устройство жилых домов отражает формы общественной жизни и существу-

ющие обычаи. Политическим и культурным центром Греции времен ее могущества были Афины. Этот крупный по тем временам город был застроен весьма хаотично. Мягкий климат позволял значительную часть жизни проводить под открытым небом. Свободные греческие мужчины проводили большую часть времени вне дома, на агоре, в больших залах, на площадях и рынках, посвящали себя общественной жизни, делам, проводили диспуты, занимались гимнастикой. Женщины вместе с рабами занимались домашней работой и в обществе почти не показывались. Поэтому жилым домам не придавалось особого значения. В ранний период и в период расцвета греческой цивилизации даже дома богачей были простыми и мало отличались от домов бедных горожан.

Основной формой греческого жилого дома было однокомнатное помещение - мегарон. В древнейшем доме в середине находился очаг, над ним - отверстие в крыше для вытяжки дыма. Это дымное, черное помещение называлось атрием (от слова *ater* - черный). Позднее оно превратилось в центральный портик дома с большим количеством помещений. Из этой основной формы развилась форма многокомнатного дома; позднее в этом доме жилые и другие помещения размещались вокруг дворика с колоннами - перистиля. У греков по сравнению с нашими домами не было жилых помещений, которые выходили бы в сторону улицы, все они были сосредоточены во внутренней части дома.

Жилища знатных афинян были сложены из тесаного камня, стены снаружи белились известкой. Внутренние помещения греческого дома были украшены настенной живописью и облицовкой. Расписной кессонный потолок был известен уже в VI в. до н. э. Полы чаще всего были мозаичными, позднее, под влиянием Востока, их стали покрывать коврами. В небольших комнатах находились постели с покрывалами, стулья, табуреты и сундуки. Украшением служили несколько красивых ваз, оружие на стенах, светильники и жаровни. Но это вовсе не означало, что грекам был безразличен облик их жилья. Один из героев древнегреческого писателя Ксенофонта говорит: «Самая простая мебель, служащая для повседневного употребления, самые обыкновенные вещи хозяйственного обихода становятся гораздо красивее благодаря правильной расстановке, даже кухонные горшки имеют приятный вид, если умно поставлены».

Не только для греческого жилища, но и для всего греческого искусства было характерно гармоничное сочетание жизнеподобия и меры, иначе говоря, живой чувственной непосредственности и рациональной конструктивности. Каждое из этих качеств в отдельности не представляет ничего загадочного, весь секрет в их слиянии, взаимопроникновении, которое оставалось недоступным для всех многочисленных позднейших подражателей. Оно во всем - в архитектуре, в пластике, в декоративно-прикладном искусстве. Реформатор Солон так определил жизненный принцип эллинов: «Ничего лишнего». Больше всего греки ценили разумность, равновесие, меру. В архитектуре это вылилось в систему ордеров, просуществовавших до

нашего времени, с их доведенным до совершенства противопоставлением несомого и несущего. Эстетика осмысленного и глубокого реалистического понимания греками архитектурного сооружения как организма распространилась на весь предметный мир.

Эстетику целесообразности демонстрирует знаменитая греческая керамика, удовлетворявшая множество всяческих потребностей. Из нее делалась столовая посуда и емкости для хранения припасов, светильники и многое другое. Любой вид или тип греческой вазы или посуды (а их было несколько десятков, имевших свои названия) имел свое предназначение, и это предназначение было не только выявлено в форме предмета, в его моделировке, но и определялось в зримых эстетических качествах. Очевидно, что гидрию (сосуд для воды) можно было не только наполнить и удобно перенести, но и по художественно-выразительным признакам отличить от другого сосуда. И специальные тарелочки для рыбных блюд с углублениями для жидкости, и кратеры для смешивания вина и воды имели свою отточенную, совершенную по своей целесообразности форму.

Масляный светильник, который у египтян был просто красивым сосудом, приобрел в Греции зримые функциональные черты: со стороны, где наружу выводился фитиль, корпус вытянулся и приобрел форму носика. Для переноски светильника с места на место служила ручка, а для того, чтобы масло не расплескивалось, емкость с горючим накрывалась крышкой.

Оригинальная греческая мебель, в противоположность богатым египетским находкам, не сохранилась. Довольно точное представление о греческих мебельных формах мы можем получить благодаря рельефным изображениям, рисункам на вазах и танагрским терракотовым статуэткам. Предметы мебели, в основном заимствованные у египтян, сохранили сходство со своими «предками» только в самых ранних образцах: кресла на архаических рельефах иногда живо напоминают троны египетских правителей. Изменились не только сами предметы, но и их назначение, роль, отношение к ним.

Мебель в Греции изготавливали ремесленники и предприниматели, которые использовали дешевую рабочую силу рабов. Существовали самостоятельные профессии столяра, плотника, мебельщика, и уже можно было говорить о высоком уровне разделения труда. У столяров был вполне современный инструмент, они имели рубанок, токарный станок. Изобретение рубанка в большей степени, чем всех других инструментов, вместе взятых, способствовало совершенствованию столярного дела и деревообработки. По законам Ликурга в Спарте, например, было запрещено использовать рубанок и другие инструменты, с помощью которых можно было изготовить изящную мебель, способствовавшую изнеженности.

В целом технология производства мебели претерпела значительное развитие. Греки знали уже рамочно-филеночную вязку, гнутье древесины с помощью пара, начали разрабатывать технику изготовления шпона и интарсию. Они мастерски соединяли детали из древесины. Владея всеми этими

навыками, греческий столяр стремился подчеркнуть естественные свойства древесины. Греческая мебель имела четкую конструкцию, отвечавшую свойствам материала. Формы свидетельствовали о высоком художественном чутье, о способности находить своеобразные средства выражения, не заимствованные из архитектуры.

В архаический период греческой культуры (VI в. до н. э.) мебель еще создавалась по образцам азиатских народов, с жесткими, прямоугольными, покрытыми железными листами каркасами. Позднее творческий дух эллинов освободился от этого влияния, и были созданы удивительно оригинальные творения. Формы стульев, которые можно увидеть на скульптурных изображениях, невероятно просты; эти стулья состоят из немногих основных элементов. Греческие художники, мастера в отношении сочетания простоты, утонченности, реализма, изящества линий и комфорта, разработали классические мебельные формы, которые заложили основу и послужили образцами для последующих стилевых форм.

Количество видов мебели в греческом доме было незначительным, скромность жилища, климат, одежда и обычаи не требовали много мебели. Шкафы, к примеру, почти не применялись. Для хранения одежды и предметов домашнего обихода использовались деревянные сундуки различных типов. Во времена Гомера ели за столом, а ложе использовали только для сна. Со временем у греков распространился обычай есть лежа; для этих целей они применяли ложе (клине) - что-то среднее между кроватью и софой. В большинстве случаев ложе было на высоких опорах и перед ним ставили скамеечку. Позднее оно приобрело подголовник и подушки; ножки были совсем не изящными. Прямые, схожие с колоннами или выточенные, они часто украшались волютами.

Мебель для сидения была довольно разнообразной. Нам известны три основные формы: скамеечки, обычные и церемониальные (тренообразные) стулья. Ранняя форма скамеечки или табурета (дифроса) еще очень простая, громоздкая, ножки четырехгранные или точеные, поверхность для сидения чаще всего плетеная. Другая форма - складной табурет на Х-образной опоре - происходит из Египта. Такие табуреты раб носил за своим господином, чтобы он в любое время мог сесть. Это первоначальная форма более позднего складного стула. Известны два вида кресел; более ранняя форма еще напоминает церемониальное кресло (трон) жителей Востока: это тяжелое, высокое изделие мебели с неуклюжими дощатыми ножками, спинкой и боковинами, ножки вставлены в раму сиденья. Этот тип часто встречается в вазописи. Подобные парадные кресла делали для аристократов и из мрамора (например, в театрах).

Для повседневного пользования, преимущественно для женщин, в V в. до н. э. был создан легкий, элегантный клисмос - стул с серповидными ножками. Изогнутые задние ножки держали спинку. Такие стулья, вероятно, изготавливали из гнутой древесины с применением бронзы. Это первая форма в истории развития мебели, где функциональное начало соединено с

сознательным художественным оформлением. Изящность линий клисмаса - как в техническом, так и в художественном отношении - является апогеем греческого мебельного искусства. Этот тип был распространен на протяжении всего периода античности, и по истечении более чем 2000 лет известный классическими формами ампир вернулся к этой форме стула.

Здесь мы сталкиваемся с примером истинно греческого стремления выявить внутреннюю структуру предмета, его композиционный костяк. И передние, и задние, переходящие в спинку опоры сужались к концам. Их абрис по мере удаления от сиденья делался все более пологим. Опоры в том месте, где крепится само сиденье, то есть там, где больше всего внутреннее напряжение материала, резко утолщались. В этом месте сиденье и ножка скреплялись большим гвоздем. Характерно, что на самых обобщенных изображениях клисмаса шляпка гвоздя всегда тщательно вырисовывалась. Климос был необыкновенно изящен, и все его строение и детали не только имели определенный конструктивный смысл, но и подчеркивали этот смысл, эстетизировали его. Так, будничным бытовым предметом, как и архитектурное сооружение того времени, можно рассматривать как своеобразную модель греческого конструктивного мышления.

Для греков все зримое было важно и существенно, ибо предметный мир воспринимался целостным и органичным. Греческие мебель и посуда, туалетные принадлежности и музыкальные инструменты - каждый из этих предметов в своей основе был утилитарен и полон здравого смысла. Наверное, не было ни одного предмета, который был бы только утилитарным или служил только для украшения.

Известно, что важное место в греческом обществе принадлежало художественным профессиям. Плутарх, перечисляя оплачиваемые государством профессии афинских граждан, называет следующие: плотники, скульпторы, медники, каменщики, золотых дел мастера, живописцы, чеканщики, мореходы, кормчие, каретники, кожевники, ткачи и т. д. Как отсюда видно, ремесло было неотделимо от искусства. Само изобразительное искусство считалось одним из видов ремесла. Прославленные художники занимались мелкой пластикой, бытовая керамика расписывалась искуснейшими вазописцами. Художники при этом пользовались почетом, как искусные мастера своего дела. Знаменитый ваятель Фидий, которого называли «ка-лос демиургос» (прекрасный ремесленник), был близким другом Перикла, вождя афинской демократии.

Жизненный уклад греков меняется после персидских войн. Возросшие запросы привели к появлению более богатого интерьера. По мере того как прием гостей становился общепринятой традицией, расширялось домашнее хозяйство, жилой дом пополнился целым рядом помещений, служивших этим целям. В период эллинизма дома богатых граждан отличались поистине восточной роскошью, были окружены садами и парками, изолированы от домов бедных горожан. Эллинизм оказал решающее влияние на раннеримское искусство.

Римская империя в ходе своего существования прошла сложный путь развития. Сначала это была небольшая олигархическая республика на берегах Тибра. Затем римляне завоевали всю Италию, Карфаген и его колонии, Грецию и эллинистические государства, поглотив тем самым весь античный мир.

Римляне многое переняли из греческой культуры. Как сказал Гораций, «плененная Греция победила своего некультурного победителя». Собственные художественные традиции римлян были очень скудны. Рим воспринял и ассимилировал весь пантеон греческих божеств, дав им только другие имена. Развившись в могущественное государство, Рим создал свою литературу, правда, восходящую к греческим истокам, но сильную и самобытную. В пластических искусствах самобытность Рима проявилась меньше: римские художники не столько даже продолжали греческие традиции, сколько усердно воспроизводили и копировали греческие образцы.

Наивысшего расцвета римская культура и искусство достигли только в период императорской власти, когда они стали сложнее, многограннее, чем культура и искусство Греции. Характерна противоречивость, неоднозначность римского искусства, где зачастую в произведениях одной и той же эпохи грубая простота соседствует с ослепительной помпезностью. Кроме того, римская культура имела свой особый характер, отличавший ее от греческой. Римляне были людьми расчетливого, ясного и практического ума, они руководствовались больше разумом, нежели чувством. И, хотя им не доставало способности создавать новое, у них был хороший вкус, который помогал им выбирать то, что следует использовать для своих целей.

Римское искусство достигает своего апогея в великих творениях периода правления императора Августа (31 г. до н. э. - 14 г. н. э.). Тогда были созданы самые значительные и величественные сооружения, которые отвечали запросам римской общественной жизни. Для греков внутреннее пространство было еще незнакомым понятием, у них не было в нем потребности. Греческие храмы, например, внутри были очень тесными. Внутреннее пространство впервые появляется в просторных римских постройках.

Рим в эпоху своего могущества был несоизмерим по величине с Афинами. В нем проживало более миллиона свободных граждан, вольноотпущенников и рабов. Вся сложнейшая городская среда была для тех времен продуманной и совершенной. К колодцам и фонтанам по трубам подводилась вода, нечистоты удалялись при помощи канализационной системы. К услугам жителей Рима было множество самых разнообразных учреждений: превосходные стадионы, термы, театры и цирки со сложнейшими устройствами, позволявшими превратить арену в водоем и разыгрывать в нем морские баталии. В организации общественного быта Древнего Рима мы впервые встречаемся с тем, что теперь называют «функциональным решением среды».

Из памятников римской архитектуры нас интересуют прежде всего жилые дома. Малоимущие жили большей частью в многоэтажных домах,

называемых инсула (буквально - остров). Инсулы были прообразом многоэтажной городской застройки европейских городов. В индивидуальных домах, называемых домус, жили состоятельные граждане. Лучшие примеры жилых построек известны нам по Помпеям - городу, погребенному под вулканической лавой в 79 г. до н. э. Комнаты домуса группировались (как и в греческих домах) вокруг атриума, открытого лучам солнца помещения, без потолка, с расположенным посередине бассейном для сбора дождевой воды. Жилые комнаты для мужчин и женщин, а также хозяйственные помещения группировались вокруг атриума. Такая планировка отличалась от планировки греческого дома, где помещения находились по двум сторонам основной оси, чередуясь в строгом геометрическом порядке.

Другим типом римского дома была загородная вилла. Такие дома строили в живописной местности, в рощах, где они были окружены прудами, фонтанами и садами. Как правило, дома были одноэтажными, однако в Помпеях нашли и двухэтажные дома.

Обнаруженные во время раскопок Помпей жилые дома дают возможность познакомиться с рациональным образом жизни римлян, с обстановкой их жилищ, оценить их красоту. Внутреннее оформление жилых домов было очень богатым: полы мраморные или из цветной мозаики, стены были украшены яркой декоративной росписью. Эти шедевры известны в истории искусства под названием помпейских фресок. Широко применялись ковры и драпировка (занавеси в дверных проемах для изоляции помещений и др.).

Роскошному оформлению внутренних помещений соответствовала и мебель, которая в основном была схожа с греческой мебелью эпохи Александра Македонского. В ее производстве участвовали кроме столяров и другие ремесленники. Столярной работой в Риме занимались в основном рабы. Дошедшие до нас изображения дают представление о мастерских того времени и производственных процессах. Более точные сведения мы имеем об инструментах благодаря богатым археологическим находкам. По данным Плиния, у римского столяра были почти все используемые в настоящее время ручные инструменты; столярная техника была на высоком уровне. К сожалению, римская мебель имела судьбу, сходную с греческой: вся деревянная мебель погибла, до нас дошли только бронзовые и мраморные памятники.

Характерно, что самих типов предметов было немного, но одни и те же в общем известные их схемы облекались в самые разнообразные художественные отделки. Римляне откровенно украшали свои вещи - мебель, утварь, как и архитектуру, впрочем. Облицовка, внешняя оболочка предмета скрывала иногда очень прозаическую сущность. Изящные профилированные ножки пиршественных лож или роскошных табуретов были набором нанизанных на стержень пустотелых элементов. Поверхность деревянного остова покрывалась листовой бронзой, накладками из серебра, слоновой кости, а бронзовая рама ложа могла быть сверху украшена драгоценным металлом.

Римские художники и ремесленники достигли удивительного мастерства в изготовлении мебели. В силу своей практичности они стремились к серьезной, качественной работе. Римляне не обладали таким прирожденным утонченным вкусом, как греки. Вместо простоты и ясности греческих форм в римских образцах часто можно видеть вычурность декора. В мебели господствовал эклектизм, заимствовалось все, что можно было приспособить к господствующим вкусам. Римляне почти ничего не добавляли к перенятым у греков основным формам, гораздо больше внимания они уделяли богатому, помпезному оформлению.

Подлинный конструктивный материал предмета не выявлялся, во всяком случае, римляне были к нему равнодушны. Зато они смело прикрепляли к законченному полезному функциональному объему круглые скульптуры или же фрагменты архитектурного плана. Иногда тяга к самому безудержному скульптурному великолепию была чрезмерной. Высеченная из мрамора опора стола могла иметь форму ноги животного: у основания это лапа с когтями, наверху же она переходит в цветок с фигурой ребенка среди лепестков. Соотношение декоративного и конструктивного начала, то есть техники и искусства, сводилось к простому сосуществованию.

1.3. Средневековая Европа

Средневековый Запад в техническом отношении был бедно оснащенным миром. Лишь с XI в. начинают появляться и распространяться важные технологические достижения. Однако в период между V и XIV вв. наблюдается распространение - правда, только количественное - орудий труда, механизмов и технических приспособлений, известных еще со времен античности. Такова, например, водяная мельница, описанная еще Витрувием, но получившая повсеместное распространение только в XI в. Равным образом среди мелких орудий труда рубанок, изобретение которого часто приписывают средним векам, был известен с I в.

Причина подобной технической отсталости коренилась в первую очередь в социальной структуре и ментальных установках средневекового общества. Одно лишь господствующее меньшинство светских и церковных сеньоров испытывало и могло удовлетворять потребность в предметах роскоши, которые прежде всего импортировались из Византии и мусульманского мира: драгоценные камни, пряности. Часть сеньориальных потребностей удовлетворялась за счет продуктов, не требовавших ремесленной или промышленной переработки (охота давала дичь для питания и меха для одежды). Требовалось лишь небольшое количество изделий от некоторых категорий специалистов (золотых дел мастеров, кузнецов).

Это, однако, не означает, что господство светской и духовной аристократии имело одни лишь негативные, тормозящие последствия для развития техники. Так, обязанность для лиц духовного звания и особенно для монахов иметь как можно меньше связей с внешним миром, в том числе и экономических, желание избавиться от материальных забот, чтобы посвятить

себя богослужениям и молитвам, а также обет благотворительности - все это побуждало их развивать в какой-то мере техническое оснащение хозяйства. Именно в монастырях в первую очередь усовершенствуется сельскохозяйственная техника и распространяются водяные и ветряные мельницы.

Эволюция вооружения и военного искусства, имевших важнейшее значение для военной аристократии, способствовала прогрессу металлургии и баллистики. Церковь, заинтересованная в строительстве храмов - первых больших сооружений Средневековья, подхлестывала технический прогресс не только в строительном деле, но и в изготовлении инструментов, средств транспорта, в прикладных искусствах - таких, как искусство витража.

В эпоху Раннего Средневековья предметы домашнего обихода, инвентарь и мебель изготавливались в рамках натурального хозяйства. Талантливых ремесленников или художников было мало. Поэтому в простых изделиях, хотя они и отвечали своему назначению, чувствуется дилетантство.

Чтобы познакомиться с жилищем и мебелью романской эпохи, следует остановиться на обстановке крепостных замков и церквей. В крепостях феодалов для жилья оборудовали жилые башни - донжоны. Основным помещением их был высокий полутемный зал, огражденный каменными стенами, с колоннами, каминами и фресками, и тем не менее остающийся холодным неприветливым помещением, которое зимой с трудом можно было прогреть. Несколько позднее появляется деревянная обшивка и окрашенные в разные цвета потолочные балки. Пол выложен керамическими плитками и покрыт коврами.

Стремление к роскоши в этот период было невелико, и в соответствии с этим мебельное ремесло весьма примитивно. О продолжении богатых традиций поздней античности нет и речи. Небольшое количество сохранившихся от этой эпохи изделий имеет примитивную конструкцию и громоздкие массивные формы. Шкафы, сделанные плотницким инструментом из необработанных толстых досок, держались при помощи накладок из кованого железа, даже не применялась рамочно-филеночная вязка, а примитивное деревянное соединение требовало укрепления. Использование для декоративных целей кованых железных накладок было новым элементом, пришедшим из Франции, до тех пор их нигде не применяли.

Несомненно, и в этот период появляются отдельные замечательные изделия из дорогих материалов, эти изделия известны нам по изображениям на картинах того времени. Немногочисленные виды мебели для сидения были оформлены несравненно лучше других видов. Обивка не применялась. Мебель в большинстве случаев покрывалась слоем краски живых тонов с той целью, чтобы скрыть дефекты соединений. Необработанный деревянный каркас обтягивали холстом, покрывали его слоем гипса или мела и в некоторых местах расписывали эту грунтовку, создавая некоторое подобие картины. В позднем романском стиле к этому добавляется еще резьба по дереву и тонкая декоративная железная фурнитура.

Универсальной мебелью в Средневековье был сундук, он мог одновременно служить кроватью и мебелью для сидения, даже дорожным чемоданом во время частых и длительных путешествий королей и знатных господ. В эти путешествия на телегах везли в сундуках значительную часть домашнего имущества. Об этом свидетельствуют ручки на сундуках. В Средневековье большое значение приобретают кровати. Характерная конструкция - рама на точеных ножках, окруженная низкой решеткой. Позднее, начиная с XII в., под влиянием восточной шатровой конструкции стали применять кровати с балдахином, которые спасали от холода в ночные часы. Драпировка крепилась к потолочной балке или на специальном каркасе. Изображения столов встречаются редко. Иногда стол - это просто съемная широкая доска на двух козлах. В Средневековье столы, за которыми ели, после трапез разбирались. На рисунках стол всегда покрыт низко свисающей скатертью, поэтому почти невозможно судить о его форме.

Германским народам понадобились долгие столетия, чтобы создать мебельное искусство, близкое античному. Романская мебель полностью соответствовала средневековому образу жизни и уровню культуры. Роскошь, искусство оформления и развитое художественное ремесло античного мира были полностью преданы забвению. В романскую эпоху ремесло было способно удовлетворить только элементарные потребности.

Ментальность средневекового человека оставалась антитехнической. На протяжении почти всего Средневековья, вплоть до XIII в., еще больше, чем в других сферах, любое техническое новшество воспринималось как греховное. По представлениям людей того времени, оно подвергало опасности экономическое, социальное и духовное равновесие. Известны случаи, когда новшества, обращенные на пользу сеньора, наталкивались на яростное или пассивное сопротивление масс. В течение долгого времени на средневековом Западе не было написано ни одного трактата по технике; эти вещи казались недостойными пера.

Наиболее значимые технические достижения в «индустриальной» сфере касались ее отдельных и притом не основных отраслей, а их распространение датируется к тому же концом Средневековья. Самое впечатляющее из них - это, несомненно, изобретение пороха и огнестрельного оружия. Однако даже их военная эффективность оказалась далеко не сразу; это был медленный процесс. В течение XIV в. и даже позже первые пушки сеяли страх в рядах неприятеля скорее благодаря производимому ими грохоту, нежели смертоносному действию. Их значение будет определяться главным образом тем, что развитие артиллерии вызовет начиная с XV в. подъем металлургии.

Производство стекла, известного еще в античности, вновь возродилось лишь в XIII в., главным образом в Венеции, но приобрело форму промышленного производства в Италии только в XVI в. Стекло в средние века - это в основном витраж.

В начале XII в. был написан первый трактат по средневековой технике

- «О различных ремеслах», автором которого был монах Теофил. Прежде всего и главным образом техника служила Богу. Теофил описывает приемы, которые применялись в монастырских мастерских и предназначались в первую очередь для постройки и украшения церквей. Первая книга его трактата посвящена изготовлению красок, то есть миниатюре и побочно фреске; вторая - витражу, третья - металлургии, преимущественно ювелирному делу. Затем он описывает технику производства предметов роскоши на примере текстильного промысла, где одежда в основном шилась на дому, а мастерские выделяли роскошные ткани.

Техниками и изобретателями в средние века были искусные ремесленники, владеющие секретами изготовления высокохудожественных вещей с помощью простейшего инвентаря. Развитие ремесел начинается с расцветом средневековых городов, которые были местом обмена, торговым узлом, рынком и центром производства. Средневековый город можно назвать мастерской, и особенно важно, что в этой мастерской начинается разделение труда. В феодальном поместье Раннего Средневековья концентрировались все виды производства - и ремесленные, и сельскохозяйственные. В городах эта специализация была доведена до логического конца, и ремесленник перестал быть одновременно и в первую очередь крестьянином, а бюргер - землевладельцем.

Ремесленное производство большинства средневековых городов было ориентировано на сбыт изделий на местных рынках. Но появились и крупные центры производства ремесленных изделий на более отдаленный рынок. Ведущими отраслями городского ремесла, работавшими на отдаленный рынок, были сукноделие и производство металлических изделий. Основными районами и центрами экспортного сукноделия были города Северной и Средней Италии Флоренция, Сиена, Пиза; Фландрия и Брабант (Гент, Брюгге, Ипр, Лувен и др.). Центрами обработки металлов и выделки металлических изделий, в частности оружия, - Милан, Нюрнберг. Далеко за пределами Италии были известны венецианские изделия из стекла.

Прогресс техники был связан в средние века с развитием городского ремесла. К XIII в. в Западной Европе получил широкое распространение более совершенный, чем ранее, ткацкий станок, около 1300 г. появилась ручная прялка, а в конце XV в. - самопрялка с ножным приводом, что значительно повысило производительность труда прядильщиков; стало применяться более совершенное водяное колесо верхнего боя, использовавшееся в сукноделальном деле, металлургии, металлообработке и др. В XV-XVI вв. начался процесс коренной перестройки металлургии благодаря появлению в середине XIV в. доменной печи и переделочного процесса.

Начало книгопечатания при помощи разборных металлических литер в Германии в середине XV в. вместе с заменой пергамента бумагой (ее производство было освоено в Западной Европе в XIV в.) способствовало появлению сравнительно дешевой книги. В XIV-XV вв. началось производство огнестрельного оружия.

В средние века технические знания и умения передавались по наследству. Дети мастеров учились изготавливать вещи в точности такими же, какими они получались у их родителей. Поэтому технологические новации появлялись крайне редко и распространялись медленно. По мере возникновения новых и роста старых городов, с расширением торговли положение постепенно менялось. Горожанин уже не хотел одеваться, как крестьянин. Он желал иметь другую посуду, ювелирные украшения, мебель и т. д. Чем больше требовалось изделий, тем больше нужно было искусных мастеров. Поэтому мастерские быстро росли, и количество работающих в них ремесленников увеличивалось.

Не секрет, что лучше всего работу выполняет опытный мастер. И ремесленное производство специализировалось. В результате появились мастерские, выпускавшие, например, только колеса для карет и телег или только бочки. Ремесленники одной специальности объединялись в общества - цехи, члены которых жили и работали по специально установленным правилам - уставам.

В уставах строго оговаривалась организация работ, вплоть до мелочей. В частности, указывалось, сколько и какого оборудования (например, ткацких станков) мастер может установить в мастерской; сколько учеников и подмастерьев должно быть у него. Определялись условия закупки сырья и сбыта продукции, ограничивались права ремесленников, не вошедших в состав цеха, на производство товаров.

Больше всего в любом цехе было учеников - детей или подростков. Они работали только за кров и еду, но получали возможность постигать секреты мастерства. По прошествии нескольких лет ученик мог стать подмастерьем и самостоятельно выбирать, где ему жить и работать. Теперь он получал плату за свой труд и принимал участие в обучении учеников. Мастеров было гораздо меньше, но прав у них - не в пример больше. Лишь они владели секретами мастерства и определяли, когда ученика можно считать подмастерьем, а подмастерье - мастером. Мастерам принадлежало оборудование, они же решали, когда и чему учить учеников. Согласно цеховым уставам право делать изобретения принадлежало исключительно мастерам. По мере того как имущественный барьер между ними и подмастерьями увеличивался, а мастера из руководителей превращались во владельцев производства, возможности для внедрения технических новаций уменьшались. Конечно, знающий подмастерье и сам мог сделать изобретение, но ему было не по силам обойти мастера, если тот не желал ничего менять в организации производства.

В XIV-XV вв. появились «вечные подмастерья» и «странствующие подмастерья». В то время ссоры между мастерами и подмастерьями считались в порядке вещей. По цеховым правилам отстраненному от работы подмастерью полагалось каждое утро выходить на специально оговоренное место (обычно на рыночную площадь), где его могли нанять. От предложенной работы отказываться не разрешалось. Чтобы освободиться от

обязательств, взятых на себя при вступлении в цех, подмастерье должен был покинуть город.

*В результате медленного, но непрерывного развития средневекового общества возник новый стиль в искусстве, достоверно отразивший происшедшие перемены. Во Франции новое движение началось с Иль-де-Франс на севере и продолжалось с 1200-х по 1520-е гг.; оно породило стиль, существовавший более 300 лет и вошедший в историю культуры под названием **готического** (или готики).*

Смена стиля заметнее всего отражается на архитектурных формах. Громоздкие, похожие на крепости романские церкви уступают место динамичным и бесконечно разнообразным строениям готики. Стены перестают быть конструктивным элементом, а потому становятся более легкими; характерными элементами формы являются высокие башни, стройные колонны, сложные формы сводов, ажурные орнаменты, стрельчатые окна.

Готическая архитектура характеризуется пространственностью, открытой вовне, и совершенно новой каркасной системой постройки, новой конструкцией сводов: сплошные своды заменила система реберных перекрытий и вынесенных наружу мощных контрфорсов с аркбутанами (перекидными арками). Фантастичные, превосходящие все существующие до сих пор конструкции готики преодолевают громоздкость камня, который сковывал и античные архитектурные формы, не только используя, но и исчерпывая все заложенные в нем возможности, доводя тяжеловесный камень до границ нематериальности.

Произведения средневекового изобразительного искусства проникнуты тем же духом, что и архитектура. Живопись и скульптура преследуют ту же цель - выразительность, экспрессивность. Картины больше не имеют ничего общего с византийской стилизованной возвышенной неподвижностью. В большинстве случаев на них очень жизненно изображаются драматические сцены из Библии, на них мы видим людей этой эпохи в современной одежде. «Готические розы» - огромные красочные окна-витражи - как нельзя лучше отражают суть готического стиля. Цвет получает в Средневековье особое значение. Одежда, дома, статуи радуют глаз яркостью красок и позолотой.

К концу Средневековья, с появлением огнестрельного оружия крепости теряют свое значение, в их стенах расцветают феодальные замки, защищенные укрепленными башнями. Растут и средневековые города. Как уже отмечалось, расцвет городов в феодальном Средневековье тесно связан с развитием торговли и ремесел. Самую многочисленную прослойку городского населения образуют ремесленники и торговцы. Средневековые города строились на небольшой площади, тесно застраивались и окружались стенами, что обеспечивало защиту от нападения извне. Улочки были узкими и кривыми, а дома - высокими. В нижнем этаже размещались лавки и мастерские, сверху - жилые помещения.

В домах городской знати приемные залы и комнаты для гостей богато оформлялись в соответствии с архитектурой каменных сооружений. Жилые

дома богатых горожан не уступали в роскоши домам знати, однако сохраняли определенную сдержанность и простоту оформления и обстановки. Для раннего готического интерьера характерны дощатые или кафельные полы, которые позднее застилались коврами. Стены облицовывались деревом или украшались стенной росписью ярких цветов и настенными коврами. В XV в. особой роскошью отличались фламандские и бургундские тканые ковры и шпалеры. В это время уже начинают остеклять окна, сначала появляются круглые оконные стекла в свинцовом обрамлении, из выпуклого стекла, занавесей же еще нет.

Что касается формообразования, то здесь доминирует копирование в дереве церковной архитектуры, что на предметах обстановки выглядело совсем непривлекательно, не говоря уже о том, что в корне противоречило характеру основного материала - дерева. Развитие общественной жизни способствует появлению новых привычек, а вместе с ними и новых предметов мебели. К концу Средневековья появляются прототипы всех основных современных предметов мебели. Большую роль в развитии мебельного искусства этого периода сыграло изобретение в начале XIV в. лесопильни. Теперь бревна можно было распиливать на доски, а не мастерить тяжеловесную мебель из толстых брусков. Благодаря более тонким и легким доскам в хорошо сконструированной столярной мебели были заметны предпосылки, созданные новой технологией, для возникновения новых форм.

Представление о готическом интерьере дает не только сохранившаяся мебель, но и живопись того времени. Начинается развитие художественного интерьера, и одновременно с этим возникают и стилистические различия в мебели отдельных стран; возникло своеобразие типов орнамента, использования пород дерева. Готика во всех странах Европы отличается своеобразием, что нашло свое выражение прежде всего в орнаменте.

Варианты готического стиля могут быть разделены на две основные группы: северную и южную. Северная представлена готическим искусством таких стран, как Франция, Нидерланды, северо-западная Германия и Англия, причем особое значение имеет нидерландское искусство. На юге готический стиль распространяется прежде всего в южной Германии, Швейцарии и Австрии.

В период готики возросло число находящихся в употреблении типов мебели, что свидетельствовало о развивающейся культуре быта. Усовершенствовалось и столярное ремесло, что позволило решать трудные задачи в области художественного оформления мебели. Вначале технические навыки были еще несовершенны, но с течением времени члены столярных цехов достигли высокого мастерства.

Следует отметить, что в городском, цеховом ремесле проектирование еще не является особой деятельностью: оно сливается с производством, хотя тут уже появляются новые важные моменты в отношениях проектирования (пока еще слитого с производством) и потребления. Ремесленник производит вещь не для собственного потребления, а на заказ для другого человека и

реализует эту вещь через продажу. В производстве-проектировании учитывается потребность потенциального покупателя. Здесь следует также отметить и гнет цеховых традиций, ограничивающих свободное проектное творчество.

Индивидуальность свою ремесленник проявлял более в исполнении (и в решении каких-либо частных, вариантных задач формообразования), чем в формообразовании целостного изделия. Деятельность рядового массового ремесленника была, строго говоря, деятельностью производящей, а не проектирующей. В цеховом ремесле производство не включает в себя собственно момент проектирования. Оно остается где-то за пределами ремесленной мастерской. Проект поступает к ремесленнику в виде традиционного образа и образца изделия, которому он следует и даже обязан следовать.

Средневековый инженер-художник приобретал знания и профессиональные навыки во всех областях искусства и техники путем цехового ученичества: каждый отдельный мастер передавал своим ученикам арсенал приемов и навыков, хранившийся в строгой тайне от посторонних. Каждая новая задача, будь это постройка дворца или новой машины, решалась на глаз, чисто практически. Первые попытки научного обоснования процесса формообразования будут предприняты только в эпоху Возрождения.

1.4. Эпоха Возрождения

Эпоха Средневековья не знала разделения искусства на «чистое» и прикладное. Для обозначения и того, и другого использовалось одно латинское слово «ars». Разделение искусства на «чистое» и прикладное возникло значительно позже, только в век промышленного переворота. Профессия художника считалась в средние века обычной ремесленной профессией, и люди этой профессии по своему общественному положению никак не отличались от представителей других ремесленных групп.

Художники подчинялись цеховой структуре. Иногда они не имели своих цехов: известны случаи, когда архитекторы и скульпторы входили в цех каменщиков, а живописцы - в цех аптекарей, поскольку им приходилось изготавливать и смешивать краски. Можно вспомнить, например, что Альбрехт Дюрер был не только великим художником, но и золотых дел мастером, а другой выдающийся немецкий художник Ганс Гольбейн-младший не гнушался ремесленных поделок по украшению фасадов зданий и изготовлению витражей.

Единство профессий художника и инженера сохранялось вплоть до эпохи Возрождения. Некоторая специализация объяснялась лишь проявлением природных склонностей. Так, скульптор и ученый, инженер и математик Брунеллески известен больше как архитектор, а владевший обширным кругом профессий Джотто - как живописец. Однако уже во времена Леонардо да Винчи такая специализация сказывалась все отчетливее, а в дальнейшем процесс дифференциации продолжался. В XVI столетии ху-

дожники и инженеры хотя и продолжали числиться в одних цехах, но разделялись настолько, что мы уже знаем чистых художников и чистых техников, как, например, Микеланджело и Агостино Рамелли, из которых первый занимался живописью, скульптурой и архитектурой, а второй был инженером.

В XIV-XVI вв. развитие техники достигло такого уровня, что даже довольно сложные технические изобретения перестали быть диковинкой. Уже повсеместно применялись ручные прялки с приводом от колеса, вращаемого рабочим; разного рода водяные колеса служили источником энергии для многочисленных мельниц: мукомольных, сукновальных, пильных, железоделательных. Известны были и молоты весом до тонны, также работавшие от водяного колеса, и часы, украшавшие башни городских ратуш и являвшиеся нередко гордостью и достопримечательностью городов. В эпоху Возрождения число машин растет. Строятся подъемные краны, военные, горные и различные технологические приспособления, водоподъемные устройства и другие машины, поражающие современников хитроумными механизмами и мощностью.

Проектировали и строили эти машины люди, одаренные универсальным талантом архитектора, механика, ремесленника, изобретателя и художника. На этой ранней ступени, когда техническое творчество не подкреплялось еще научными знаниями, именно человек с наиболее развитыми творческими способностями и фантазией мог создавать новые конструкции и формы. Один и тот же человек создавал архитектурный проект и руководил строительством, расписывал стены фресками и конструировал машины, необходимые для стройки. Органическая связь технического творчества с художественным была характерным признаком эпохи Возрождения и определяла особенности формообразования всей предметной среды, включая мир техники. В эпоху Ренессанса формообразование носит уже рациональный, планомерный характер. Предметы зарождаются сначала на бумаге, в виде проектов, и лишь затем по этим проектам выполняются в материале.

Создатели машин связывали свою деятельность с размышлениями над формами природы - растениями, животными, насекомыми. Знаменитый архитектор и теоретик искусства Леон Баггиста Альберти (1404-1472) говорил, что машины должны подражать движениям мышц и сухожилий человека. Он постоянно проводил мысль, что польза осмысливает красоту, а красота одухотворяет пользу. В своем трактате «О зодчестве» Альберти сформулировал и эстетическое кредо эпохи Возрождения - синтез красоты и пользы.

Основная идея произведения, а также и главное требование к каждому создаемому объекту у Альберти - органичное соединение красоты и пользы, в котором польза осмысливает красоту, а красота одухотворяет пользу. Зарождение архитектуры он ведет от ее утилитарного предназначения - быть кровом для людей, а затем определяет ее функциональную спецификацию:

«Все должно соответствовать определенному назначению и быть прежде всего совершенно здоровым; в отношении прочности и стойкости - цельным, крепким и в некотором роде вечным; в отношении прелести и приятности - красивым, изящным и в любой своей части, так сказать, разукрашенным... чтобы углам, линиям и всем частям было присуще известное разнообразие, не слишком, однако, большое и не слишком малое, но так согласованное с пользой и прелестью, чтобы целые части соответствовали целым, а равные - равным». И наконец, еще одно, вполне определенное высказывание: «Прелесть формы никогда не бывает отделена или отчуждена от требуемой пользы».

Как уже отмечалось, для раннего этапа эпохи Возрождения была характерна идея универсальности, гармоничного сочетания художественной и инженерной мысли. Художник должен был совмещать в одном лице целый ряд профессий: он был скульптором, архитектором, живописцем. Очень часто выступал он и в роли инженера. В его обязанности входило сооружение повозок, мельниц, мостов, водоемов, расширение рек. Ему же поручалось строить военные крепости и машины. Таким образом, профиль инженера-художника оказывался чрезвычайно широким, и круг его технических обязанностей был не уже, чем его художественный диапазон. При таком положении дел зачастую именно архитекторы и художники брались за изучение технического опыта предшественников. Занятия архитектурой и живописью неизбежно предусматривали необходимость изучения строительной техники, теории перспективы, а значит, и математики.

Наиболее ярким из художников-инженеров был Леонардо да Винчи (1452-1519), чья гениальная мысль на века опередила свое время. Как в художественном, так и в техническом творчестве Леонардо форма была неразрывно связана с содержанием. Каждую свою новую техническую идею он обдумывал до мельчайших подробностей, проверял в действии, проводил многочисленные аналогии, что не могло не отразиться на форме его конструкций. Проектируя, например, летательную машину, он наблюдает полет птиц и летучих мышей, сравнивает перьевую и кожистую поверхность крыльев тех и других, рисует, строит модель и снова наблюдает и проверяет, подмечая тончайшие особенности согласования и движения частей. Не подозревая о существовании аэродинамических сил, он ищет аналогии в полете птицы; у нее заимствует внешнюю форму и форму движения.

Процесс работы Леонардо над изобретением был таким же, как у современного дизайнера: от первого чернового наброска, через тщательную проработку деталей в материале к построению действующей модели и новой ее проверке в действии. Моделирование было необходимым элементом его научной и технической деятельности; можно сказать, что без моделирования Леонардо не мыслил никакой технической конструкции или научного опыта. В его рукописях имеются сведения о построении, например, модели глаза для изучения преломления света; в рукописи «О полете птиц» изображен прибор для определения центра тяжести птицы, которому Леонардо придавал весьма

большое значение и без которого, по его словам, летательный аппарат имел бы мало цены. Тут же описывается особая модель для изучения роли хвоста птицы в полете и при посадке. Построение моделей не только помогало проверять теоретические предположения, но и позволяло широко применять любимый им метод аналогий.

Леонардо конструировал текстильные и строительные машины, металлообрабатывающие станки, шлюзы. Иные из его замыслов смогли получить свое практическое воплощение только в наши дни. В его бумагах были найдены наброски, в которых воплощены идеи парашюта, танка и даже вертолета.

Однако было бы ошибкой преувеличивать влияние техники на художественную культуру Возрождения - в целом оно было не столь уж значительным. В Италии на базе античного наследия начинается невиданный до тех пор расцвет искусства. В то время как на севере Европы продолжает торжествовать готика, вступившая в свой завершающий период со всеми своими излишествами, в Италии древнеримские памятники, спустя более чем тысячелетие увидевшие свет, порождают глубокий интерес к классической литературе и искусству.

Как и древнеримский, ренессансный архитектурный стиль довольно эклектичен и по характеру скорее декоративный, нежели конструктивный. Формальные элементы этого стиля почерпнуты из арсенала форм греко-римских ордоров. Возвращенные архитектуре спокойные горизонтальные членения противопоставляются устремленным ввысь линиям готики. Кровли становятся плоскими; вместо башен и шпилей появляется купол - импозантный, красивый, хотя и не новый архитектурный мотив.

В эпоху Средневековья мебель жилых помещений тяготела к стенам. Все неподвижно стояло на своих местах, подобно людям в общественной иерархии. В эпоху Возрождения, когда и человек получает больше свободы, появляется более легкая, «подвижная» мебель. Люди Средневековья обходились сравнительно небольшим количеством типов мебели. Ренессансная мебель превосходит средневековую не только количеством и разнообразием, но и большей индивидуальностью решений отдельных предметов. Все более растет художественный вкус заказчиков. Роскошный дом и дорогая мебель с богатой отделкой становятся символом социального статуса их владельца.

Ренессансную мебель характеризуют четкая форма, ясное построение и активное использование в оформлении архитектурных элементов. Корпусная мебель решается как архитектурное сооружение, как миниатюрный палаццо, с колонками, пилястрами, карнизами, фронтонами. Такую составленную из архитектурных элементов мебель, в которой каждая часть является самостоятельной, независимой формой, называют архитектурной. Композиции строятся на красоте пропорций, чистоте контуров, ясности силуэта изделий.

Столярное дело в этот период достигает высокого художественного

уровня. Мастер-столяр должен отлично чувствовать форму, конструкцию, хорошо рисовать и быть подготовлен технически. С освоением способа получения пиленых досок появилась возможность для производства более легкой и изящной мебели. Столь же эпохальным событием, как изобретение в эпоху Средневековья механической пилы, приводимой в действие водой, для развития мебельного производства Ренессанса стало изобретение станка для выработки тонких листов древесины (фанеры). Оно открыло путь для широкого распространения техники фанерования, а вместе с ней приема украшения изделий мебели интарсией.

В итальянском ренессансном жилище значительную роль играет сундук-кассоне, по важности второй после кровати предмет обстановки. Кассоне - это и сундук для хранения и перевозки вещей, и скамья, и традиционная принадлежность приданого невесты. Сундуки богато украшались резьбой, инкрустацией, росписью. Из сундука-кассоне развивается предок дивана - ларь-скамья со спинкой и подлокотниками, который предназначался для почетных гостей. Спинка часто делалась высокой, в отдельных случаях даже с навесом. Новыми типами мебели были также посудный шкаф и секретер. Приземистый, снабженный, как правило, двумя-четырьмя дверцами, посудный шкаф представлял собой нечто среднее между сундуком и развитой формой шкафа.

Представление о форме итальянской ренессансной кровати можно получить по изображениям на картинах и гравюрах. Кровати были высокими, с приступкой и балдахином или задерживающимися занавесками, с высоко приподнятым изголовьем.

Наиболее часто встречаются два типа столов: один - прямоугольной формы с толстой столешницей, покоящейся на двух массивных устоях, в пластике которых чувствуется влияние древнеримских мраморных столов. Другой тип - центральный, или одноопорный, со столешницей круглой, шести- или восьмиугольной формы. Однако в повседневной жизни наиболее распространенной формой обеденного стола по-прежнему остаются козлы с покоящимся на них дощатым настилом.

Распространенным видом сидений были табуреты с расходящимися книзу ножками. Но встречались и более сложные и нарядные Х-образные кресла. Их отличали изящество и конструктивная изысканность, такие кресла могли изготовить только очень искусные мастера. Другой тип - простой стул на четырех ножках и развившийся из него вид кресла с сиденьем и спинкой, обитыми кожей. Главным декоративным элементом тогда становится не резьба, а обивка из тисненой кожи или дорогой ткани с крупными латунными шляпками гвоздей.

Несколько позднее, чем в Италии, культура Возрождения распространилась и в других странах Европы, центр ее стал постепенно перемещаться из Италии на север. Там предметный мир наряду с мощным влиянием итальянского искусства и ремесла испытал влияние и местных условий. Для Франции, Голландии, Германии традиционным было совсем иное отношение

к интерьеру, прежде всего тяга к его замкнутости, к большему, по сравнению с открытыми пространствами итальянских палаццо, уюту. По сравнению с итальянскими палаццо здесь ниже потолки, меньше окна и двери. В отделке стен превалирует дерево, а не модный в Италии мрамор; совсем иную, более заметную роль играют мебель и домашняя утварь - они зримо заполняют пространство интерьера.

С середины XVI в. идеология эпохи Возрождения претерпевает значительные изменения. Религиозные войны, обострение социальных противоречий - все это, казалось, происходило вопреки разуму, заставляло сомневаться в человеческих силах и разрушало цельность мировоззрения, свойственную эпохе Возрождения.

Изменяется и социальное положение художника. Массовый регулярный спрос на работу начинает постепенно иссякать, исчезает уверенность в заработке. Выполняя заказы власть имущих, художник отрывается от цеховых традиций, его деятельность приобретает аристократический, придворный характер, в его творчестве усиливаются тенденции индивидуализма.

Для эстетики второй половины XVI в. характерна идея противопоставления замысла произведения его художественному воплощению. Возникают понятия художественного своеобразия, необычности замысла, артистичности исполнения. Теперь отрицается связь художественного творчества с научными методами, с математическими измерениями; хотя от изучения природы не отказываются, но подчеркивается роль фантазии и свободы творчества, что опять-таки противостоит эстетике Раннего Возрождения.

Зарождение и развитие капиталистических отношений, возникновение буржуазно-индивидуалистических тенденций в идеологии неизбежно вело к обособлению искусства как особой деятельности, направленной на создание чисто духовных, лишенных материальной «полезности» ценностей. За техникой оставалось производство предметов для удовлетворения практических нужд. В XVI в. такая тенденция только наметилась, но продолжала развиваться.

Разделение, а затем и противопоставление полезного прекрасному со временем перешло во все сферы воссоздания предметного мира. С наступлением эпохи машинного производства (начало XVIII в.) резко обособляются «чистое» искусство, ремесло, еще связанное с прикладным искусством, и техника. К этому времени греческое «технэ» и латинское «аре», в прошлом слова-синонимы, теперь обозначают различные понятия: «технэ» - техника, «арс» - искусство. Искусство стало считаться родом деятельности, возвышающейся над повседневной жизнью и управляемой «божественным» вдохновением, тогда как техническая деятельность, инженерное дело расцениваются как нечто приземленное, обыденное, утилитарное.

1.5. Европа в Новое время

Европейская история XVI - первой половины XVII в. с ее грандиозны-

ми открытиями и изобретениями была бы невозможна без утверждения нового взгляда на устройство Вселенной, сформировавшегося в атмосфере духовного климата Ренессанса и исканий гуманистической мысли, без совершенствования искусства кораблестроения, мореходства и навигации, картографирования, общего прогресса техники. Все это стало возможным только на основе обобщения опыта предшествующих поколений и современников, когда сполна смогли быть реализованы возможности великих изобретений классического Средневековья (компас, косой латинский парус, порох, книгопечатание), сделаны важные шаги в усовершенствовании механизмов, технологии, организации производства в горном и литейном деле, металлообработке, текстильном производстве, средствах коммуникаций. Открытия Коперника, Кеплера, Галилея, Декарта, заложившие основы современного научного знания - астрономии, математики, физики, химии, были реализованы уже в другую эпоху - во второй половине XVII в. и особенно в XVIII в., когда развернулся процесс индустриализации.

Новое время - время изобретателей и практиков, время великих географических открытий. В 1492 г. генуэзец Христофор Колумб открыл новый материк - Америку, в 1498 г. португальский мореплаватель Васко да Гама установил морской путь в Индию, в 1519 г. португалец Магеллан совершил первое кругосветное путешествие. В связи с этими событиями европейская торговля, простираясь через океаны, стала подлинно мировой. Испания и Португалия превратились в колониальные державы. Открытие нового морского пути явилось тяжелым ударом по традиционной торговле арабов, турок, венецианцев. Новый экономический центр Европы, а по сути дела, и всего мира переместился на берега Северного моря - сначала в Голландию, затем в Англию и Северную Францию. В этих странах одновременно развивались и промышленность, и торговля. Позднее эксплуатация золотых и серебряных рудников, сахарных и табачных плантаций Америки, основанная на широком применении труда рабов, захваченных в Африке, принесла огромные богатства главным образом Голландии и Англии. Эти страны по экономическому развитию опережали Испанию и Португалию, где продолжали существовать феодальные отношения.

Успех путешествий способствовал изменению во многих областях жизни Европы. На европейских рынках стали появляться новые товары, прибывшие с Востока и Запада, - хлопчатобумажные изделия, фарфор, какао, табак. Открывшиеся возможности новых морских путей повлекли за собою повышение требований к кораблестроению и навигации, к подготовке мастеров по производству карт, компасов и других инструментов. В Португалии, Испании, Англии, Голландии и Франции были основаны мореходные школы. Морские путешествия произвели важный переворот в сфере представлений о земле, практическую ценность приобрело изучение движения звезд. В это время массовое применение нашли величайшие изобретения, расширившие возможность наблюдения природы, - телескоп и микроскоп.

После географических открытий рынок сбыта товаров и получения сырья для производства значительно расширился, быстро рос торговый капитал, богатели буржуазия и купечество. В этот период развивался обмен продуктов сельского хозяйства на товары, изготовлявшиеся в городе, возрастал объем производимых товаров. Развитие товарного производства, увеличение спроса на продукцию ремесла сопровождалось расслоением ремесленников. Из числа наиболее имущих мастеров вырастали капиталисты. Во второй половине XVII в. и в XVIII в. происходило разложение мелкого кустарного производства, цехового ремесла и домашних форм работы. Разорившиеся мастера попадали в полную зависимость от предпринимателя. Они работали или на предприятии, или на дому на оборудовании, принадлежавшем купцу-предпринимателю. Таким образом, разорившиеся ремесленники превращались в наемных рабочих.

Резко возросший спрос на готовые изделия, обусловленный развитием торговли, диктовал необходимость увеличения объема производства. Это достигалось путем привлечения большого числа работников, а также за счет повышения интенсивности их труда, но главным способом резкого увеличения объема товаров была новая организация труда.

При цеховой организации изготовления изделий работник должен был проходить длительную школу обучения мастерству, прежде чем мог выполнять все стадии производственного процесса. Если разбить изготовительный процесс на отдельные стадии, то можно быстро обучить работников выполнять разные конкретные операции, а руководство всем производством поручить одному или нескольким мастерам. При новой организации труда можно было в короткое время подготовить необходимое число работников узкой, но высокой квалификации, например оптиков.

Новая организация производства подразделяла работников не по степени подготовки (ученик - подмастерье - мастер), а по выполняемой стадии производства, освоив которую каждый работник становился в своем роде мастером. Производство, основанное на разделении труда, получило название «мануфактурного». Само слово «мануфактура» означает «ручное изготовление». Но мануфактура - это уже промышленное предприятие со значительным капиталом и наемными рабочими, производящими продукцию на широкий рынок.

Первые мануфактуры возникли в Италии в XIV в. В конце XV - начале XVI в. мануфактуры создавались в Германии, Англии, Нидерландах, Франции. В XVI-XVII вв. суконные и шелковые, оружейные и стекольные, оптические и другие мануфактуры были распространены во всех европейских странах. В России первые мануфактуры появились в XVII в. Наиболее быстрыми темпами мануфактурное производство в России стало развиваться в начале XVIII в., а широкое развитие мануфактуры получили в XVIII - первой половине XIX в.

Мануфактуры возникли в результате объединения ремесленников капиталистом в одном предприятии. Результат такого объединения заключался

в том, что изделие, ранее изготавливавшееся одним ремесленником, в мануфактуре было продуктом труда многих работников. Если каждый работник изготавливал одну из деталей, совокупность которых составляла готовое изделие, то такое предприятие относилось к числу гетерогенных (разнородных) мануфактур. Так, было организовано часовое и оптическое производство, где разделение изготовительного процесса и специализация работников были подетальными: один работник изготавливал пружину, другой - циферблат, третий - стрелку, четвертый - часовую коробку и т. д. Таким образом, изготовление распадалось на ряд частей, связь между работниками была чисто внешняя, не было даже необходимости размещать работников в одном помещении.

Мануфактура пришла на смену ремеслу средневековых цехов. В классической форме процесс развития мануфактур протекал в Англии, прежде всего в текстильной промышленности, производстве бумаги и стекла; наиболее крупные мануфактуры были в металлообработке и судостроении. В Голландии мануфактуры распространились повсеместно в XVI в., преимущественно в новых отраслях и промышленных центрах, не связанных с цеховыми ограничениями (шерстоткацкие, ковровые, текстильные с рассеянной системой домашнего производства и т. п.); типичными были мануфактуры по переработке сырья, вывозимого из колоний. Во Франции (XVI-XVII вв.) рассеянная мануфактура возникла на базе деревенской суконной и кожевенной промышленности, централизованная - в книгопечатании, металлообработке, в которой значительное место занимало производство предметов роскоши; в шелкоткацком производстве чаще встречалась смешанная мануфактура. В Германии мануфактуры начали появляться в начале XVII в., но в силу общей экономической отсталости страны большого развития они не получили до начала XIX в.

Мануфактура представляла собой уже сравнительно крупное капиталистическое предприятие, но, поскольку ее базой являлось ремесло, она все еще не имела решающих преимуществ перед мелким производством. И все же именно развитие мануфактур создало предпосылки для возникновения крупного промышленного производства. Мануфактура упростила многие трудовые операции, усовершенствовала орудия труда, привела к специализации инструмента, сделала возможным применение вспомогательных механизмов и водяной энергии и т. п. Кроме того, мануфактура подготовила кадры искусных рабочих для перехода к машинной стадии капиталистического производства, наступившей в результате промышленного переворота.

С XVI в. начался процесс постепенного сближения практических знаний, накопленных в русле ремесленной традиции, с теоретическими интерпретациями природных процессов. На этой основе постепенно формировался особый социально-профессиональный слой технической интеллигенции из числа талантливых мастеров-экспериментаторов, овладевших инженерным искусством, а также отдельных ученых, обратившихся к промышленному производству и привнесших теоретические знания, которые

отсутствовали у «чистых» практиков. Христиан Якоби в трактате «О природе и инженерной профессии» (1649) изобразил «инженера» как специалиста, сочетающего математические знания с практическими навыками в механике, и, противопоставляя его цеховому мастеру, причислял к представителям «свободных искусств».

Широкое внедрение технических новшеств повсеместно наталкивалось на сопротивление цеховых ремесленников. Оно было вызвано не только страхом конкуренции и непосредственной угрозой разорения - обычная мотивировка цеховых запретов. Новаторство вступало в противоречие с традиционным массовым сознанием, с лежащим в его основе представлением о греховности богатств, не являющихся результатом непосредственных трудовых усилий и чреватых угрозой «достойному» существованию группы, корпорации. Это средневековое понимание принципа справедливости на уровне сознания широких слоев трудящихся, несмотря на все «прорывы», оставалось достаточно устойчивым в Европе XVI - первой половины XVII в. Лишь со второй половины XVI в. получило распространение прядильное колесо с ножным приводом, известное уже в 70-80-х гг. XV в., а в усовершенствованном виде - в 20-30-х гг. XVI в. В 1586 г. некто Меллер из Данцига изобрел механический ткацкий станок, но использование его было запрещено городским советом.

Наиболее передовым в техническом отношении было шелководение, носившее с первых шагов экспортный характер и связанное с купеческим предпринимательским капиталом. Потребность в роскоши стала мощным стимулом развития и распространения этой отрасли по всей Европе. В XVI в. она выходит за пределы своей «итальянской колыбели» (Генуя, Венеция, Флоренция, Лукка), утверждается в Брюсселе, Кельне, Регенсбурге; при посредничестве итальянцев распространяется на Лион и его округу, города по Нижней Роне, Цюрих. Расцвело производство гобеленов (Брюссель, Париж), позумента, шелковых шнуров и пряжи с серебряной и золотой нитью (Базель, Вупперталь, Нюрнберг). Со второй половины XVI в. распространяется плетение кружев на коклюшках (Брюссель, Париж, Венеция).

Технический поиск шел рука об руку с освоением новых технологий, новых видов сырья и типов тканей: массовых и дешевых, доступных простому горожанину и зажиточному крестьянину, пользующихся спросом у жителей было организовано часовое и оптическое производство, где разделение изготовительного процесса и специализация работников были подетальными: один работник изготовлял пружину, другой - циферблат, третий - стрелку, четвертый - часовую коробку и т. д. Таким образом, изготовление распадалось на ряд частей, связь между работниками была чисто внешняя, не было даже необходимости размещать работников в одном помещении.

Мануфактура пришла на смену ремеслу средневековых цехов. В классической форме процесс развития мануфактур протекал в Англии, прежде

всего в текстильной промышленности, производстве бумаги и стекла; наиболее крупные мануфактуры были в металлообработке и судостроении. В Голландии мануфактуры распространились повсеместно в XVI в., преимущественно в новых отраслях и промышленных центрах, не связанных с цеховыми ограничениями (шерстоткацкие, ковровые, текстильные с рассеянной системой домашнего производства и т. п.); типичными были мануфактуры по переработке сырья, вывозимого из колоний. Во Франции (XVI-XVII вв.) рассеянная мануфактура возникла на базе деревенской суконной и кожевенной промышленности, централизованная - в книгопечатании, металлообработке, в которой значительное место занимало производство предметов роскоши; в шелкоткацком производстве чаще встречалась смешанная мануфактура. В Германии мануфактуры начали появляться в начале XVII в., но в силу общей экономической отсталости страны большого развития они не получили до начала XIX в.

Мануфактура представляла собой уже сравнительно крупное капиталистическое предприятие, но, поскольку ее базой являлось ремесло, она все еще не имела решающих преимуществ перед мелким производством. И все же именно развитие мануфактур создало предпосылки для возникновения крупного промышленного производства. Мануфактура упростила многие трудовые операции, усовершенствовала орудия труда, привела к специализации инструмента, сделала возможным применение вспомогательных механизмов и водяной энергии и т. п. Кроме того, мануфактура подготовила кадры искусных рабочих для перехода к машинной стадии капиталистического производства, наступившей в результате промышленного переворота.

С XVI в. начался процесс постепенного сближения практических знаний, накопленных в русле ремесленной традиции, с теоретическими интерпретациями природных процессов. На этой основе постепенно формировался особый социально-профессиональный слой технической интеллигенции из числа талантливых мастеров-экспериментаторов, овладевших инженерным искусством, а также отдельных ученых, обратившихся к промышленному производству и привнесших теоретические знания, которые отсутствовали у «чистых» практиков. Христиан Якоби в трактате «О природе и инженерной профессии» (1649) изобразил «инженера» как специалиста, сочетающего математические знания с практическими навыками в механике, и, противопоставляя его цеховому мастеру, причислял к представителям «свободных искусств».

Широкое внедрение технических новшеств повсеместно наталкивалось на сопротивление цеховых ремесленников. Оно было вызвано не только страхом конкуренции и непосредственной угрозой разорения - обычная мотивировка цеховых запретов. Новаторство вступало в противоречие с традиционным массовым сознанием, с лежащим в его основе представлением о греховности богатств, не являющихся результатом непосредственных трудовых усилий и чреватых угрозой «достойному» существованию группы, корпорации. Это средневековое понимание принципа справедливости на

уровне сознания широких слоев трудящихся, несмотря на все «прорывы», оставалось достаточно устойчивым в Европе XVI - первой половины XVII в. Лишь со второй половины XVI в. получило распространение прядильное колесо с ножным приводом, известное уже в 70-80-х гг. XV в., а в усовершенствованном виде - в 20-30-х гг. XVI в. В 1586 г. некто Мел-лер из Данцига изобрел механический ткацкий станок, но использование его было запрещено городским советом.

Наиболее передовым в техническом отношении было шелкоделие, носившее с первых шагов экспортный характер и связанное с купеческим предпринимательским капиталом. Потребность в роскоши стала мощным стимулом развития и распространения этой отрасли по всей Европе. В XVI в. она выходит за пределы своей «итальянской колыбели» (Генуя, Венеция, Флоренция, Лукка), утверждается в Брюсселе, Кельне, Регенсбурге; при посредничестве итальянцев распространяется на Лион и его округу, города по Нижней Роне, Цюрих. Расцвело производство гобеленов (Брюссель, Париж), позумента, шелковых шнуров и пряжи с серебряной и золотой нитью (Базель, Вупперталь, Нюрнберг). Со второй половины XVI в. распространяется плетение кружев на коклюшках (Брюссель, Париж, Венеция).

Технический поиск шел рука об руку с освоением новых технологий, новых видов сырья и типов тканей: массовых и дешевых, доступных простому горожанину и зажиточному крестьянину, пользующихся спросом у жителей заокеанских стран; дорогих, роскошных, удовлетворявших изысканный вкус аристократии, патрициата, богатого купечества. XII-XVII вв. - крупнейшим мастером-мебельщиком эпохи барокко, несомненно, является фламандец по происхождению Андре Шарль Буль (1642-1732). Он обладал многосторонним талантом - был архитектором, живописцем, мастером художественной мебели, рисовальщиком, гравером. Буль первым стал инкрустировать мебель черепаховым панцирем (техника «пике»), широко применял эбеновое дерево, слоновую кость, бронзу и олово. Первые значительные работы Буля появляются уже в 1672 г., когда он становится придворным мастером Людовика XIV. После смерти придворного столяра Жана Масэ Буль в 1679 г. возглавил мастерские в Лувре, значительно расширив их.

Произведения Буля производят впечатление строгой величавости; ведущий элемент орнаментики - крупные, симметричные мотивы стилизованной лозы. Мастера, следовавшие приемам Буля, по характеру материала, которым они пользовались, были названы чернотеревцами; они работали в тесном сотрудничестве с маркетерами и бронзовщиками. Буль всегда сам выполнял все работы, связанные с изготовлением мебели, - от проекта до отделки. Мастерская Буля, в которой работали и четыре его сына, со временем выросла в крупное мебельное предприятие. В настоящее время мебель Буля и его наследников хранится в Лувре, Версале, Фонтенбло, в парижском музее Клюни.

На развитие мебельного искусства Франции большое влияние оказали рисунки образцовых предметов мебели, авторами которых были многие видные художники и мастера-мебельщики - Маро, Лепотр, Лебрэн, Каффиери и др. Художественная мебель, производившаяся в мастерских Парижа, начинает в это время оказывать заметное влияние на мебель соседних стран, да и в целом французский язык, французские моды и манеры становятся предметом подражания во всех европейских столицах.

Длительная эпоха барокко блестяще завершается во второй четверти XVIII столетия искусством стиля рококо, который иногда называют еще стилем Людовика XV. В противовес парадности и масштабности барокко в интерьерах рококо появляется больше утонченности и интимности. Аристократический «мятеж» против грубой реальности сказывался в том, что естественной тектонике, естественным свойствам материалов и пропорциям предпочитались атектоничность, иные, чем в природе, пропорции, отвергались законы силы тяжести. Хрупкие столики и пуфы стоят на тонких, загнутых книзу ножках. Как раз те части стульев, которые являются несущими и по логике вещей должны быть наиболее устойчивыми и крепкими, имеют вид неустойчивый и облегченный.

Прикладное искусство, однако, создавало вещи, которыми можно было пользоваться. В этот период в моду входят восточные, прежде всего китайские, мотивы. Изящные по формам, украшенные тонким, изысканным декором художественные изделия китайских мастеров отлично гармонировали со стилем, процветавшим при европейских королевских дворах. Первые китайские образцы были завезены в Европу торговыми судами вест-индских компаний еще в начале XVII в. В середине XVIII столетия увлечение «китайщиной», коллекционирование фарфора и лаков, подражание китайским образцам достигает апогея. Братья Мартэн выпускают изящную, декорированную китайскими мотивами мебель в технике черного лака.

Секретом производства фарфора овладели и европейские мастера. В Германии возникла Мейсенская фарфоровая мануфактура, выпускавшая псевдокитайские изящные безделушки - разрисованные фигурки китайских мандаринов, лодочки и пагоды.

Однако истинным законодателем мод в производстве керамики со второй половины XVIII в. стал французский севрский фарфор, который выпускался на мануфактуре в Севре с 1756 г. Предшественницей этого предприятия была небольшая мануфактура в Венсене в пригороде Парижа, основанная Людовиком XV в 1738 г. и переведенная позднее в Севр. Венсенский фарфор отличался высоким мастерством отливки фарфоровых цветов в стиле рококо.

Покровительницами севрской мануфактуры являлись также фаворитки короля мадам Дюбарри и мадам де Помпадур, имя которой получил один из классических цветов севрского фарфора «роз Помпадур». К работе в Севре были привлечены талантливые художники и скульпторы (Франсуа Буше, Клод Дюплесси). Севрские мастера великолепно работали как с

глазурованным фарфором, так и с бисквитом. Цветочный декор был их излюбленным мотивом украшения - необыкновенной красоты букеты, корзины, венки, гирлянды цветов не могли оставить равнодушным ни интеллектуала, ни обывателя. Будучи истинными произведениями искусства, статуэтки из бисквита стали визитной карточкой севрского фарфора.

Ведущим центром французской, да и всей европейской художественной мебели этого периода был Париж. В мастерских парижских мастеров - чернотеревцев изготавливалась мебель стиля рококо. После 1743 г. вошло в правило ставить клеймо мастера или цеха на особенно качественные предметы мебели. Эта форма защиты качества продукции была последним отголоском цехового строя. Во второй половине XVIII в. парижские цехи - «Корпорация столяров и чернотеревцев» - объединяла около 1200 мастеров-мебельщиков. Производившаяся ими мебель не только удовлетворяла отечественный рынок, но и в большом количестве вывозилась за границу.

К концу XVIII столетия капризные, доведенные до крайнего перенасыщения формы начинают постепенно «успокаиваться», в искусстве назревает культ более строгих и упорядоченных форм, тяготеющих к античным первоисточникам, к простоте и ясности.

1.6. Развитие ремесла и декоративно-прикладного искусства в России X—XVIII вв.

В культуре славян в I—V вв. н. э., как можно судить по раскопкам городищ и могильников, значительное место занимали различные ремесла, в частности металлообработка, деревообработка, ткачество и гончарное дело, при этом художественная техника отличалась многообразием.

В VIII—X вв. богато декорировались многие самые разные изделия. Например, изделия из древесины делаются и резными, и крашеными; металл куется, чеканится, гравировается, эмалируется. Ткани красятся, расшиваются нитками, бисером, жемчугом и т. д. Городские древоделы X—XIII вв. располагают уже достаточно богатым набором инструментов: пилами, топорами, молотками, ножами, стамесками, сверлами, рубанками. Мелкие бытовые поделки, найденные археологами (ложки, сосуды, шахматные ларцы), говорят о замечательном мастерстве древнерусских умельцев. Отдельные из этих предметов, например открытые в тайнике Десятинной церкви в Киеве, позволяют считать, что в то время уже применялись некоторые механизмы и простейшие токарные станки, лучковые или «с очепом». К XI в. на территории Киевско-Новгородской Руси уже выделяются городские ремесленники разных специализаций как особые общественные группы в составе тогдашнего общества, хотя основная масса продуктов различных ремесел - простые предметы домашнего обихода - изготавливались по-прежнему в крестьянском или феодальном хозяйстве. Только предметы роскоши, изготавливаемые ремесленниками, предназначались князьям и для внешней торговли.

То, что основная масса изделий создавалась для собственных или узкоместных потребностей, имело как положительные, так и отрицательные стороны в развитии художественных ремесел. С одной стороны, этим обуславливался проникнутый местным колоритом, сугубо народный характер выражавшихся в изделиях эстетических переживаний и традиций; с другой стороны, использование художественных ремесел на нужды ограниченного круга потребителей, своеобразная их замкнутость тормозили рост ремесленного мастерства, качества и разнообразия изделий, вызывая также определенный застой в их образных и конструктивных решениях.

Бурный рост городских художественных ремесел начинается на Руси с конца X в. В то время резко увеличивается потребность в разнообразных изделиях в связи с новыми историческими условиями - объединением славянских племен и образованием ими крупнейшего восточнославянского государства, принятием христианства как единой государственной религии, развитием городов, расширением внешних дипломатических и торговых связей. Монголо-татарское нашествие (1237) и последовавшая почти трехвековая зависимость Руси от золотоордынских ханов повлекли упадок и застой во многих отраслях хозяйственной деятельности. Однако они полностью не парализовали творческую энергию народа, продолжавшего накапливать знания, опыт и умение в различных ремеслах. Русские мастера весьма ценились среди знати и простого населения Золотой Орды.

Основными потребителями изделий высокоразвитых художественных ремесел явились на Руси в XI-XVII вв. княжеско-боярские дворы и помещичьи усадьбы, а также монастыри и церкви, быстро разраставшиеся количественно, крепнувшие экономически и служившие в то время центрами культурной жизни. Этим в значительной мере определилась общая тенденция прикладного искусства ко все большей пышности, роскоши, что выражалось в постепенном усложнении, затейливости, многокрасочности форм, в использовании дорогих и привозных экзотических материалов - слоновой кости и жемчуга, драгоценных камней и кокосового ореха, красного дерева и др.

К XI-XII вв. относится рождение нового типа поселения - усадьбы, представлявшей собой комплекс жилых (хоромных) и хозяйственных помещений. Типичные хоромы - это несколько бревенчатых срубов, соединенных сенями, со временем обраставших прирубам, придельцами, присенцами, задцами, гульбищами. Вскоре в такой комплекс стала включаться и церковь. Определилась очень своеобразная, живописная и вместе с тем уравновешенная композиция, подчиненная бытовым требованиям целесообразности. Общая планировочная схема меблировки таких сооружений осталась прежней, пристенной.

Подробную картину дают памятники древнего Новгорода - богатые письменные источники, особенно лицевые рукописи, и археологические находки. Из них видно, что новгородцы пользовались скамьями, стульями,

табуретками, столами, столицами и другой мебелью, по формам близкой изделиям, которые были распространены в деревнях Севера еще в недавнем прошлом. Они конструктивно просты, строги и относительно легки. Декорировка изделий, характерная почти для всех стран Северной Европы (Швеция, Норвегия, Дания, Германия), - плоскостная, типа росписи или инкрустации. В небольших предметах, например в подставках для книг или светцах, она более затейливая благодаря объемной резьбе и точеным элементам. Орнамент чаще всего несложен: сочетания прямоугольников, кругов и завитков («прямей», «косиц» и «зубчиков»). Существовал и более сложный орнамент - так называемая «новгородская плетенка» (на резных крестах и посуде). Вообще можно говорить о «красном», весьма декоративном решении мебели и других изделий в древнем Новгороде.

Широкое развитие на Руси получило искусство выделки тканей и кож. Тканей для обивки мебели, стен и потолков изготовлялось очень много. Сырьем для них служили лен, конопля, овечья шерсть. Шелковые ткани - тафта, байберек, атлас и бархат, а также тонкие сукна ввозились. Набойка, или выбойка, тканей известна на Руси с X в. Мастера-красильщики, учитывая бойкий сбыт товара, заменили ручную разрисовку ткани печатью с деревянных резных досок. Позже набивочный рисунок делали и на досках, забивая в них гвозди. Многоцветные ткани получались при печати с нескольких досок. Использовались масляные смывные или заварные красители, золотой или серебряный порошок на клейстере. Чаще всего набивалось льняное полотно, реже - посконное (конопляное).

В городах и селах вырабатывались различные сорта кожи: недубленая сыромять, жирная кожа растительного дубления (юфть), мягкий тонкий сафьян из шкуры козлят, овец и телят (опоек), овчина, лайка из шкуры собак и пергамент из шкуры молодых телят. Кожи красились. Особенно красив и распространен был красный и зеленый сафьян.

Металлические изделия, украшения и детали вырабатывались всеми известными тогда в Европе способами. Высокого расцвета достигло эмалирное дело - покрытие изделий из металла легкоплавкой цветной стекловидной массой (перегородчатая или выемчатая эмали). Близко к искусству эмальерной техники стояло искусство черни, то есть зачернения углублений гравированного рисунка. С ними тесно сопрягалось искусство скани - плетения орнамента из золотой и серебряной (реже - медной) проволоки.

Позолотное дело широко распространилось в России, видимо, с XV в. Золочение и серебрение дерева вскоре стали излюбленными в отделке столярных изделий. Обучение столяров, резчиков, золотников и других мастеров происходило, как правило, при монастырях. Так, в 1456 г. в Троице-Сергиевой лавре под руководством мастера Амвросия была создана школа резчиков по дереву. Для покрытия нужд великокняжеского двора Василий III организовал в 1511 г. Московскую оружейную палату - мастерские, вырабатывавшие различные предметы вооружения и быта. Их руководителями в свое время были и такие выдающиеся художники, как Иван

Безмен и Симон Ушаков.

XVII в. ознаменовался общим подъемом производства на Руси бытовых изделий, расцветом всех видов прикладного искусства и заметным ускорением темпа художественно-стилевых изменений в нем. Последнее было вызвано двумя причинами. Во-первых, рынок, становившийся общенациональным и весьма широким, превращался постепенно в господствующий фактор при изготовлении изделий на продажу. Мастера искусства, работавшие по преимуществу уже как профессионалы, все более вынуждены были считаться с рыночной конъюнктурой и модой. Во-вторых, с развитием торговли и культурных связей с Западной Европой (Польшей, Германией, Англией, Швецией и другими странами) происходит обогащение прикладного искусства за счет новых стиливых мотивов и форм, особенно с момента воссоединения Украины с Россией (1653). В XVII в. начинается процесс «обмирщения» культуры, чему способствует окончательное подчинение церкви светской государственной власти после реформы патриарха Никона.

В художественном решении бытовых изделий и жилого интерьера в XVII в. находят место традиционно-русские орнаментально-декоративные мотивы: древнего Киева, Новгорода, Суздаля и Владимира. Вместе с тем мастера используют и своеобразно перерабатывают сюжеты и приемы готики, итальянского Возрождения и барокко.

В середине века наблюдается комплексная переделка интерьеров многих усадеб, дворцов, домов горожан. По мере укрепления центральной власти после разгрома польско-шведской интервенции в 1612 г. тон в модах на оборудование и оформление хором знати и боярства все более задает царский двор. В 1660 г. под руководством инженера-архитектора Декенпина полностью переоборудуется столовая царя, приобретая характерную для XVII в. пышность и многокрасочность, а в 1668 г. белорусские и польские мастера реконструируют помещения знаменитого Коломенского дворца. В это время палаты знати, меблируемые отдельно стоящими изделиями, также решаются по-иному, уже комплексно, но с сохранением традиционной замкнутости и изолированности помещений друг от друга. Однако производство обособленных предметов мебели растет чрезвычайно медленно. По-прежнему в жилище преобладает мебель пристроенного типа, конструктивно связанная со зданием.

В мебели тех времен наряду с резьбой высокого рельефа широко используются точеные элементы. Изделия обклеиваются тонкими деревянными пластинами ценных ввозных пород, инкрустируются деревом, стеклом, перламутром, зеркалами. Применяются левкас, позолота и серебрение, потрава, лакировка. Широко распространяется роспись масляными и темперными красками по левкасу и дереву. Изображаются разнообразные узоры, жанровые сцены. Сундуки, скрини, подголовники и изделия для хранения ценных вещей обиваются узорами из темного металла (железо, цветные сплавы), под которые подкладывается фольга или слюда.

Для типичных изделий мебели, посуды, оружия, средств транспорта в XVII в. характерна масштабная закономерность декора: чем меньше изделие, тем сложнее, насыщенней и мельче его декоративная проработка. За счет этого соотносимой с архитектурным модулем интерьера становится в более мелких вещах, а общая конфигурация, очертание не их декор. Это сообщает всему ансамблю интерьера размерную целостность, зрительное единство. В XVII в. утверждается, таким образом, понимание необходимости художественного решения каждой отдельной вещи с учетом особенностей всей архитектурно-предметной среды. Одновременно складываются приемы оформления, характерные для разных типов помещений. Залы, приемные и другие многолюдные помещения решаются обычно очень декоративно, служебные и интимные - значительно более строго. Принцип комплексности в оборудовании помещений, пронизывающий все - от изобразительного решения и размещения светильников до оформления стен, - обеспечил четкую продуманность интерьеров в целом и каждой отдельной вещи в функциональном и художественном отношениях.

О совершенстве изделий, изготовлявшихся на Руси в XVII в., говорят многочисленные сохранившиеся памятники.

История России конца XVII - первой четверти XVIII в. неотделима от имени одного из крупнейших политических деятелей России - Петра I. Значительные новшества вторгаются в это время не только в область культуры и искусства, но и в промышленность - металлургию, кораблестроение и т. д.

Поощряемые государством, растут мануфактуры, причем как в центральных областях страны, так и на периферии.

В начале XVIII в. появляются первые механизмы и станки для обработки металла. Многие в этой области сделано русскими механиками Нартовым, Сурниным, Собакиным.

Одновременно закладываются основы государственной системы общего и специального образования. Создаются новые школы, юноши направляются на обучение за границу, в 1725 г. учреждается Академия наук, при которой открывается отделение художественных ремесел.

В XVIII в. формируются новые принципы архитектуры и градостроительства. Начатые в 1703 г. постройки Петербурга дают первые примеры комплексного решения группы интерьеров, представляющих в эстетическом плане единое целое. Декоративная гармонизация интерьеров прослеживается как главный, определяющий принцип в форме и отделке всех отдельных изделий. Убранство дворцовых помещений начала XVIII в. характеризуется все же сдержанностью и утилитарностью решений. Предметы мебели, хотя и являются самостоятельными в конструктивном отношении, имеют стилевую общность друг с другом и хорошо вписываются в деловитый интерьер того времени. Этому способствует широкое применение дерева в обработке стенных панелей, дверных и оконных проемов, карнизов, полотен дверей и др. Постепенно приемы организации дворцовых интерьеров

распространяются и на дома средних слоев населения. Этот период отмечен усилением в формообразовании изделий характерных черт западноевропейского барокко (Голландия, Англия).

В результате начинаний Петра I, направленных на скорейшую ликвидацию культурной отсталости России и требовавших зачастую радикальных мер, из дворцового царского и аристократического быта быстро исчезают изделия традиционно русских форм, прочно, однако, еще сохраняясь в жилищах массы сельского и городского населения, а также в церковном обиходе.

Появление и утверждение в искусстве России тенденций, общих со странами Западной Европы, вызывалось не какой-либо «отсталостью» художественных принципов и традиций русского искусства, как это трактовалось официальной эстетикой XVIII и XIX вв., а потребностью господствующих классов новой эпохи - эпохи феодального абсолютизма и крепостничества - выразить и закрепить в художественных формах идею своей руководящей социальной и культурной роли в жизни страны.

Нормы дворянского быта, теперь уже прочные, устойчивые, получившие ярко классовую печать, требуют от оформления интерьера репрезентативности - демонстрации богатства, утонченности и блеска в жизни владетельной особы. Формы старого быта, в том числе петровского (еще деловитого, строгого), к середине XVIII в. окончательно вытесняются. Господствующие позиции в русском искусстве занимает стиль рококо, логически завершивший тенденции позднего барокко. Парадные интерьеры этого времени, например некоторые помещения Петергофского и Царскосельского дворцов, почти сплошь декорируются вычурной резьбой.

Общие особенности рокайльной орнаментации (изогнутость линий, обильная и асимметричная компоновка стилизованных или близких к натуре цветов, листьев, раковин, глазков и т. п.) полностью воспроизводятся в русской архитектуре и мебели того времени, керамике, одежде, каретах, парадном оружии и т. д.

Растущее национальное самосознание обусловило развитие русского прикладного искусства по вполне самостоятельному пути. Несмотря на безусловное сходство форм собственных изделий с западноевропейскими, в большом числе ввозившимися в страну, нетрудно заметить и различия между ними. Так, по сравнению с французскими, изделия русской мебели обладают гораздо более свободными формами и мягче по очертаниям, прорисовке. Мастера еще удерживали навыки народной резьбы, более крупной и обобщенной, чем на Западе. Не менее характерна полихромность русских изделий и сочетание позолоты с покраской, редко встречающееся во Франции, а в России принятое повсеместно.

С 60-х гг. XVIII в. в русской архитектуре начинается переход к классицизму с его лаконичными и строгими формами, обращенными к античности и отмеченными большой сдержанностью и изяществом. Этот же процесс происходит и в прикладном искусстве.

В планировке, оборудовании и декоре городских особняков и дворцов (архитекторы Кокоринов, Баженов, Кваренги и др.) появляется четкая симметричность, пропорциональная ясность. Стены помещений (между окон или напротив них) скрываются зеркалами и панелями из шелкового штофа, декоративных хлопчатобумажных тканей, сукна или грунтованных расписных холстов. Полы набираются из дерева различных пород, а иногда обтягиваются холстом или сукном; потолки расписываются (например, техника гризайль, имитирующая рельефную лепку). Переходы от стен к потолку в парадных помещениях решаются в виде карнизов, дверные проемы превращаются в порталы. Оконные проемы резко увеличиваются, получают красивые пропорции.

Интимность бытовых помещений, как правило, второго этажа, создается за счет применения местных пород древесины для отделки стен и пола. Так, вместо наборного паркета применяются еловые дощатые «под воском» полы. Стены и потолки часто обиваются тканью или выклеиваются обоями. Если в парадных помещениях устраиваются внушительных размеров мраморные каминные, то в интимных покоях возводятся более традиционные печи на тумбах или ножках, облицованные изразцами. Столь же заметно различие светильников: в залах это ювелирно выполненные и дорогостоящие люстры, канделябры, бра, в покоях -значительно более скромные подсвечники и лампы. Еще больше контраста в формах парадной и бытовой мебели. Все это говорит не столько о стремлении владельцев дворцов и особняков к экономии, сколько об учете ими предметной среды как важного фактора психологически уместной атмосферы.

Большинство мебельных и ряд других изделий в конце XVIII - первой половине XIX в. не были постоянно нужными; при отсутствии необходимости они либо убирались, либо переносились в неактивно используемые части помещений. Мебель для сидения обязательно зачехлялась. В этой же связи большое развитие получила трансформируемая мебель с рабочей плоскостью - чайные и карточные столики, складной обеденный стол, стол для рукоделия, система разновысоких, помещающихся друг под другом столов и др. Все это значительно повышало комфортабельность быта, тонкую дифференциацию его функционального обеспечения и разнообразие облика помещений в различных житейских ситуациях. Одновременно особо выделялся ряд бытовых процессов, проходивших в теплое время года вне здания - на террасе и в парке. В результате получают распространение новые виды изделий - садово-парковая мебель, господствующих классов новой эпохи - эпохи феодального абсолютизма и крепостничества - выразить и закрепить в художественных формах идею своей руководящей социальной и культурной роли в жизни страны.

Нормы дворянского быта, теперь уже прочные, устойчивые, получившие ярко классовую печать, требуют от оформления интерьера репрезентативности - демонстрации богатства, утонченности и блеска в жизни владетельной особы. Формы старого быта, в том числе петровского (еще

деловитого, строгого), к середине XVIII в. окончательно вытесняются. Господствующими позициями в русском искусстве занимает стиль рококо, логически завершающий тенденции позднего барокко. Парадные интерьеры этого времени, например некоторые помещения Петергофского и Царскосельского дворцов, почти сплошь декорируются вычурной резьбой.

Общие особенности рокайльной орнаментации (изогнутость линий, обильная и асимметричная компоновка стилизованных или близких к натуре цветов, листьев, раковин, глазков и т. п.) полностью воспроизводятся в русской архитектуре и мебели того времени, керамике, одежде, каретах, парадном оружии и т. д.

Растущее национальное самосознание обусловило развитие русского прикладного искусства по вполне самостоятельному пути. Несмотря на безусловное сходство форм собственных изделий с западноевропейскими, в большом числе ввозившимися в страну, нетрудно заметить и различия между ними. Так, по сравнению с французскими, изделия русской мебели обладают гораздо более свободными формами и мягче по очертаниям, прорисовке. Мастера еще удерживали навыки народной резьбы, более крупной и обобщенной, чем на Западе. Не менее характерна полихромность русских изделий и сочетание позолоты с покраской, редко встречающееся во Франции, а в России принятое повсеместно.

С 60-х гг. XVIII в. в русской архитектуре начинается переход к классицизму с его лаконичными и строгими формами, обращенными к античности и отмеченными большой сдержанностью и изяществом. Этот же процесс происходит и в прикладном искусстве.

В планировке, оборудовании и декоре городских особняков и дворцов (архитекторы Кокоринов, Баженов, Кваренги и др.) появляется четкая симметричность, пропорциональная ясность. Стены помещений (между окон или напротив них) скрываются зеркалами и панелями из шелкового штофа, декоративных хлопчатобумажных тканей, сукна или грунтованных расписных холстов. Полы набираются из дерева различных пород, а иногда обтягиваются холстом или сукном; потолки расписываются (например, техника гризайль, имитирующая рельефную лепку). Переходы от стен к потолку в парадных помещениях решаются в виде карнизов, дверные проемы превращаются в порталы. Оконные проемы резко увеличиваются, получают красивые пропорции.

Интимность бытовых помещений, как правило, второго этажа, создается за счет применения местных пород древесины для отделки стен и пола. Так, вместо наборного паркета применяются еловые дощатые «под воском» полы. Стены и потолки часто обиваются тканью или выклеиваются обоями. Если в парадных помещениях устраиваются внушительных размеров мраморные каминные, то в интимных покоях возводятся более традиционные печи на тумбах или ножках, облицованные изразцами. Столь же заметно различие светильников: в залах это ювелирно выполненные и дорогостоящие люстры, канделябры, бра, в покоях — значительно более скромные

подсвечники и лампы. Еще больше контраста в формах парадной и бытовой мебели. Все это говорит не столько о стремлении владельцев дворцов и особняков к экономии, сколько об учете ими предметной среды как важного фактора психологически уместной атмосферы.

Большинство мебельных и ряд других изделий в конце XVIII - первой половине XIX в. не были постоянно нужными; при отсутствии необходимости они либо убирались, либо переносились в неактивно используемые части помещений. Мебель для сидения обязательно зачехлялась. В этой же связи большое развитие получила трансформируемая мебель с рабочей плоскостью - чайные и карточные столики, складной обеденный стол, стол для рукоделия, система разновысоких, помещающихся друг под другом столов и др. Все это значительно повышало комфортабельность быта, тонкую дифференциацию его функционального обеспечения и разнообразие облика помещений в различных житейских ситуациях. Одновременно особо выделялся ряд бытовых процессов, проходивших в теплое время года вне здания - на террасе и в парке. В результате получают распространение новые виды изделий - садово-парковая мебель, зонтичные тенты, парковые светильники и др. Сам парк становится объектом развитого декоративного искусства.

В XVIII в. при отдельных усадьбах для обслуживания возросших поместных нужд организуются крепостные мастерские, выпускающие довольно крупные партии мебели, фарфора, паласов и других изделий. Небогатые помещики отпускают своих крепостных в оброк - на работу в столичных крупных мастерских, которыми владели русские или иностранные купцы. В дальнейшем на базе помещичьих мастерских развиваются кустарные промыслы, а на базе купеческих - капиталистические предприятия.

В конце XVIII в. в оборудовании крупных дворцов уже ощутимо склывается отделение собственно проектирования изделий (мебели, светильников, часов, шпалер и другой утвари и предметов убранства) как особой области творческой деятельности от их ремесленного изготовления. В роли проектировщиков выступают в основном архитекторы и профессиональные художники.

В производстве изделий на массовый рынок все больший вес приобретают сравнительно крупные частные мануфактурные (основанные на ручном труде) и механизированные предприятия. Их продукция в подавляющем большинстве воспроизводит формы и конструкции, традиционные для кустарного промысла предшествующего времени, лишь иногда воспринимая отдельные черты, характерные для изделий, выделяемых для привилегированных слоев общества. Использование машин и механических способов обработки материалов, превращая инженера в ведущую фигуру производства, все более ведет к искажению и потере исконно присущих изделиям народного потребления высоких эстетических качеств, к отрыву промышленности от искусства. Эта тенденция массового производства явилась закономерной в условиях капиталистического развития

общества и одной из главных для всего XIX в.

Особо несколько слов следует сказать о русском фарфоре. В XVIII в. фарфор, фаянс и майолику в России выпускали несколько крупных мануфактур, в том числе Императорский фарфоровый завод, заводы Гребенщикова, Гарднера и Попова. Первым выпуск фарфора в России освоил Императорский фарфоровый завод в Петербурге. Здесь выпускали как вполне ординарную посуду для домашнего обихода, так и изделия, выполненные по специальным заказам для императорского двора. Рисунки для таких заказов выполняли известные русские художники и скульпторы. Изделия Императорского завода всегда отличались высоким качеством фарфора, чистотой красок и форм, тщательностью росписи.

В 1742 г. свой завод основал Афанасий Гребенщиков. Он выпускал художественные изделия из майоликовой массы, состав которой изобрел его сын Иван Гребенщиков. Изделия завода были отмечены некоторой тяжеловесностью, простотой и неприхотливостью формы, но при этом их массивность очень удачно скрадывалась тонкостью орнамента. Завод Гарднера, открытый в 1763 г. в подмосковном селе Вербилки, с конца 20-х гг. XVIII в. выпускал фаянсовую посуду, которая стоила дешевле фарфоровой, а потому была доступна более широким слоям населения. Формы фаянсовых изделий были менее прихотливы, чем у изделий из фарфора, зато для нанесения узора Гарднер использовал как традиционную ручную роспись, так и механическое новшество - печать. Самостоятельными поисками в области форм и декора отмечена продукция завода А. Г. Попова, основанного в 1811 г. Излюбленными мотивами декора были пейзажи и бытовые сценки.

Изделия всех этих предприятий пользовались большим спросом, а их ассортимент не ограничивался посудой и мелкой пластикой. Фарфоровая промышленность выпускала такие предметы интерьера, как, например, часы, элементы декора для украшения мебели, а также отдельные фарфоровые произведения.

ТЕМА 2. ЗАРОЖДЕНИЕ ДИЗАЙНА КАК НОВОЙ УНИВЕРСАЛЬНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ ПРОФЕССИИ

- 2.1. Промышленный переворот XIX в. Примитивность форм промышленной продукции*
- 2.2. Промышленные выставки XIX в. и их вклад в развитие дизайна*
- 2.3. Первые теории дизайна: Дж. Рёскин. Г. Земпер. Ф. Рёло*
- 2.4. Уильям Моррис: теория и практика*
- 2.5. Модерн*
- 2.6. Мастера модерна: А. Ван де Вельде и Ч. Р. Макинтош*
- 2.7. Россия в международных промышленных выставках. Проблемы художественно-промышленного образования в России XIX - начала XX в.*
- 2.8. Конструктивизм*
- 2.9. Немецкий Веркбунд - первый союз промышленников и художников*
- 2.10. Петер Беренс – первый промышленный дизайнер*
- 2.11. Баухауз и его вклад в развитие мирового дизайна*
- 2.12. Производственное искусство в Советской России: теория практика*
- 2.13. Реформы художественного образования в Советской России. ВХУТЕМАС - ВХУТЕИН*

2.1. Промышленный переворот XIX в. Примитивность форм промышленной продукции

В 60-х гг. XVIII в., раньше, чем в других странах Европы, промышленный переворот начался в Великобритании. Этому способствовала английская буржуазная революция XVII в., которая расчистила путь для развития капиталистических отношений. Мануфактурное производство здесь достигло расцвета. К этому времени основной конкурент - голландские мануфактуры - были далеко превзойдены английскими.

Переход от ремесленного и мануфактурного производства к машинному начался с изменения средств труда. Перемены происходили незаметно, и начались они в ткацкой промышленности. Так, английский рабочий Джон Кей, побуждаемый возросшим спросом на продукцию ткачества, нашел способ ткать полотно значительно быстрее и шире - изобрел самолетный челнок. Станок, оснащенный подобным образом, остался ручным, но с его появлением возникла настоятельная потребность в усовершенствовании процесса прядения. В 1733 г. механик-самоучка Джон Уайетт изобрел первую прядильную рабочую машину, в которой роль человеческих пальцев, скручивающих нить, выполняли несколько пар вытяжных валиков. Именно с его именем связывается начало технической революции. Затем одна за другой появляются текстильные машины.

В 70-80-х гг. XVIII в. в прядении хлопка все большее распространение получают механические прялки «Дженни» - изобретение рабочего Дж. Харгривса. К 1787 г. в английской промышленности использовалось уже более 20 тыс. таких машин. Дальнейшее развитие механического прядения связано с применением мюль-машин (изобретение С. Кромп-тона).

Первоначально изменения в конструкции и форме машин производились самими ремесленниками, работавшими на них и их создававшими. Кей, Кромптон, Харгривс - все это талантливые механики, прекрасно знавшие свое ремесло, выходцы из народа. С 30-х гг. XVIII в. они создают новое направление в формообразовании машин, вызванное к жизни применением машин-орудий, заменявших руку человека. В своих изобретениях они, прежде всего, шли по пути увеличения числа рабочих орудий, которые по форме и принципу действия мало чем отличались от аналогичных деталей на старых станках.

В дальнейшем, с введением все большего числа новшеств, машины все более и более удаляются от своих ремесленных прототипов; усложняются конструкции, меняются принципы действия, изменяется форма. Так называемая мюль-машина Кромптона, сконструированная между 1774 и 1779 гг., уже ничем не напоминает простую прялку. Мюль-машина уже не была усовершенствованным орудием ремесленника, а предназначалась для капиталистической фабрики. Ее конструкция предусматривает получение высококачественной пряжи и убыстрение процесса прядения.

После того как эти машины получили распространение, хлопчатобумажная пряжа стала изготавливаться только фабричным путем. Текстильное производство качественно изменяется: из мануфактурного оно превращается в промышленное.

Механизация отдельных производств порождала экономическую необходимость повышения производительности труда и в других отраслях: так, с совершенствованием техники производства в хлопкопрядении обнаружилась большая диспропорция между прядением и ткачеством. В 1785 г. был запатентован образец механического ткацкого станка, а в 1801 г. в Великобритании начала функционировать первая механическая ткацкая фабрика, насчитывавшая около 200 станков. Внедрение в ткацкое производство новой техники ускорило механизацию ситцепечатного, красильного и других производств.

Развитие рабочей машины, оснащение ее множеством одновременно действующих органов порождало необходимость в новом, более совершенном двигателе. С конца 90-х гг. XVIII в. в текстильной промышленности стал широко использоваться запатентованный в 1784 г. паровой двигатель «двойного действия» Дж. Уатта. В Глазговском университете, где Уатт работал, он изучал математику, физику, химию, механику, без знания которых работать над созданием парового двигателя было бы невозможно.

Машина Уатта строго логична по форме. Композиционно она отчетливо подразделяется на ряд основных узлов. В фундаменте скрываются котел и топка, причем фундамент - это капитальная постройка, прочное основание с некоторыми элементами архитектурного стиля. С полной ясностью определены места цилиндра, балансира, маховика. Они расположены так, что не мешают друг другу и создают четкий ритм в работе. Благодаря простоте композиции и рисунка отдельных элементов функция каждой детали

читается без затруднений; вместе с тем нельзя не почувствовать спокойный рабочий ритм как в статическом состоянии машины, так и в рабочем. Рисунок колонн, карнизов, постамента не лишен изящества: Уатт чувствовал гармонию формы и, заботясь о красоте своей машины, применил в ней элементы архитектурных форм.

В результате многолетней настойчивой работы Уаттом был построен ряд экономичных двигателей, получивших широкое распространение. Это были огромные машины, для которых требовались специальные большие здания. Неудивительно, что скрытая в этом здании машина наделялась чертами, придававшими ей сходство с архитектурным сооружением, что выражалось в форме колонн, станин, в литой чугунной орнаментации. Машины были тихоходными, их детали - огромными, все это усугубляло сходство с архитектурным объектом. Так стал зарождаться в машиностроении архитектурный стиль - явление, столь характерное для машиностроения первой половины XIX в.

К 1810 г. в Великобритании насчитывалось около 5 тыс. паровых машин. Быстрый рост масштабов промышленного производства и дальнейшее расширение рыночных связей требовали совершенствования средств транспорта. В 1-й четверти XIX в. начинают функционировать паровое сообщение и паровой железнодорожный транспорт.

В 10-20-х гг. XIX в. крупная машинная индустрия в Великобритании одержала решающую победу над мануфактурой и ремесленным производством и страна стала крупной промышленной державой, «мастерской мира».

Вслед за Великобританией на путь быстрого развития крупной промышленности ступили США, Франция, Германия и другие страны. Общие экономические условия для быстрого развития капиталистического производства в США были созданы после победы в Войне за независимость (1775-1783). Интенсивному техническому перевооружению хлопчатобумажной промышленности и некоторых других отраслей способствовало полное отсутствие мелких цеховых стеснений и использование технического опыта английской промышленности. Массовое применение паровых двигателей и ускоренное развитие машиностроения в северо-восточных штатах США приходится на 50-60-е гг. XIX в.

В Италии промышленный переворот начался в 40-х гг. XIX в. Фабричное производство развивалось главным образом в северных районах страны, тем самым усугублялась экономическая отсталость Юга. Окончательную победу над кустарным производством и мануфактурой крупная машинная индустрия одержала в последней трети XIX в.

Решающую роль в ускоренном развитии капиталистических отношений во Франции сыграла Великая французская революция, ликвидировавшая феодальные порядки. Первые шаги в механизации бумагопрядильного производства в стране были сделаны еще в 80-х гг. XVIII в., однако переход от мануфактурного производства к использованию системы машин в других ведущих отраслях промышленности занял многие десятилетия.

С большим запозданием осуществлялся переход от мануфактуры к крупной машинной индустрии в Германии, где развитие промышленности сдерживалось засильем феодальных и полуфеодальных отношений. Франция и особенно Германия в области крупной промышленности лишь плелись за Великобританией. После Революций 1848-1849 гг. развитие крупной машинной индустрии в этих странах резко ускоряется; в Германии во второй половине XIX в. завершающая стадия промышленного переворота характеризовалась бурным ростом тяжелой промышленности.

Однако даже в индустриально развитых странах сами машины долгое время создавали ремесленники-виртуозы, работавшие вручную. Тогда же стало очевидно, что они уже не могут удовлетворить растущий спрос на машины: появилась потребность в промышленном машиностроении. Прежде всего, кустарному машиностроению не хватало точности. Техникам стало невозможно работать дальше без точного расчета деталей и формы машины. И это хорошо понимали инженеры того времени, попытавшиеся исправить положение. Точность и геометризация лишили машину индивидуального почерка изготовлявшего ее мастера, как бы обезличили ее и еще больше отдалили от работника, которому она давно уже не принадлежала. Глаз человека, воспитанного на образцах ремесленного производства, не мог привыкнуть к этой холодной точности и воспринимал ее как нечто бездушное и губительное для всего живого.

В то время в общественном сознании стал складываться эмоциональный образ машины-чудовища, машины - символа всяческого уродства. Конечно, основой этого общественного мнения, продержавшегося в литературе более столетия, были социальные причины, однако свою роль сыграли и «странные» формы металлических, громоздких машин.

Тогда еще никто не замечал возникновения новой, непривычной красоты машинных форм - красоты мощи, ритма, точных линий, вместе с которыми на смену индивидуальности мастера пришла индивидуальность конструктора, творца новых, не существующих в природе форм. В то время машинные формы еще не установились, они возникали, пробираясь сквозь лес случайностей, остатков устаревших конструкций, в поисках целесообразной, экономичной структуры, преодолевая сопротивление материала.

Самое же главное - тогда еще никто не думал о форме как о самоценной составляющей. Она рождалась стихийно и, как все стихийное и хаотичное, не могла не вызывать протест. Механизированное изготовление деталей и их геометризация были первыми шагами на пути к упорядочению машинной формы, хотя они, как уже было сказано, возникли, вызванные потребностью в новой технологии. Вторым важным рычагом приведения разнообразных, «разношерстных» машинных форм к некоторому общему знаменателю была стандартизация.

С середины XIX в. стандартизация уже стала ощущаться как необходимое условие дальнейшего успешного развития техники. Машинный парк

быстро рос, машиностроение утвердилось как ведущая область техники, а изготавливаемые вручную винты, заклепки, клинья и т.п. детали продолжали делать на глаз отдельно для каждой машины. Стоило какому-либо винту выйти из строя, как приходилось вызывать мастера, чтобы специально нарезать другой такой же. Отсутствие унификации деталей оказывало влияние и на форму машины. На больших склепанных листах металла сделанные вручную заклепки, разные по величине и с неодинаковыми расстояниями, производили хаотическое впечатление.

И все же введение стандартизации при всей своей очевидной пользе послужило еще одним аргументом для противников технического прогресса в споре относительно социальной роли техники и искусства, начавшемся в середине XIX в., в котором приняли участие философы, социологи и деятели искусства. Видя в технике прежде всего губительную силу, они полагали, что стандарт чужд и противоестествен природе человеческого духа и его высшему проявлению - искусству. Одно из основных отрицательных качеств стандартизации видели во множественности, повторяемости, массовости. Однако парадокс заключается в том, что стандартизация не была абсолютно новым явлением: зачатки массового производства возникли еще в древности именно в искусстве в виде формовки, литья, благодаря которым с помощью стандартных форм и стандартных моделей изготавливались копии оригиналов. Одновременно это означало и демократизацию искусства. Впоследствии, с изобретением фотографии, эта тенденция развилась в еще большей степени. Но, появившись в технике в пору грандиозных социальных сдвигов, она отталкивала своей новизной и отрицанием индивидуальности и рукотворное™.

И все же, преодолевая необыкновенные трудности, переживая «болезнь роста», к середине XIX столетия техника, развивавшаяся бурно и быстро, заняла прочные позиции в жизни человеческого общества и резко ее изменила. Вместе с тем, как уже неоднократно подчеркивалось выше, огромное количество созданных ею форм ждало своего эстетического освоения.

Промышленная революция XVIII-XIX вв., положившая начало промышленной эре, радикально изменила прежний способ производства, при котором ремесленник соединял в себе качества конструктора и художника, проектировщика и непосредственного исполнителя своего замысла. Промышленная техника обрекла ремесленное производство на постепенное умирание. А между тем оно внесло огромный вклад в развитие материальной культуры, создав бесчисленное множество предметов, без которых и сегодня немыслимо существование человека.

На первых порах машинные фабрикаты не могли соперничать с изделиями ремесла, по сравнению с которыми они выглядели уродливыми. Украшение орнаментом и декоративными накладками еще более портило их. В начале XIX в. паровоз, расписанный гирляндами роз, был обычным явлением.

Процесс разделения труда, ускоренный промышленным переворотом, привел к выделению проектирования в особую сферу деятельности. И сразу же обнаружилось, как трудно добиться органичного соединения функциональности промышленных изделий с красотой, высоких технических показателей - с совершенной формой.

Чтобы скрыть технологические недостатки, к первым вещам машинного производства буквально «прикладывали» различные штампованные или печатные картинки, накладные узоры, орнаменты. Специальностью нарождающихся новых профессионалов - промышленных художников - стало изобретение этих накладных украшений, маскирующих неудовлетворительное качество товара и придающих ему некоторое внешнее сходство с вещами ремесленного изготовления, которые теперь рассматривались даже как некий идеал. Поэтому в промышленности нарушалась всякая связь между полезными качествами предмета и его эстетическими особенностями. Вещи стали сложными в самой своей основе. Их технико-функциональные и эстетические свойства никак не выявляли особенности и возможности новой машинной технологии. Приданные им украшения имитировали ручную работу и, кроме того, стремились всячески скрыть пороки машинного производства - неровности поверхностей, наличие посторонних включений в материале, плохую пригнанность частей и деталей друг к другу.

2.2. Промышленные выставки XIX в. и их вклад в развитие дизайна

В середине XIX в. Англия была самым богатым государством мира и занимала первое место в мировой торговле. На всех рынках мира дешевые по сравнению с изделиями других государств товары из Англии имели большой спрос. Они буквально наводнили рынки Европы, Азии и Америки, успешно вытесняя продукцию других стран, так как их техническое превосходство было очевидно. Выставки промышленных изделий проводились здесь с 1756 г., но они пока не были не только всемирными, но и международными.

Первая Всемирная выставка открылась почти через 100 лет - в 1851 г. в Лондоне, когда стали очевидными необходимость расширения рынка и поиск новых потенциальных потребителей продукции стремительно возрастающей промышленности. Торжество новой техники называлось «Великая выставка изделий промышленности всех наций 1851 г.». Эта выставка стала одним из факторов, способствовавших процветанию промышленности Англии, которую ее современники называли всемирным конгрессом продуктов и производителей. Одним из инициаторов проведения выставки был Генри Кол, видный государственный деятель и предприниматель. Санционировал проведение этого грандиозного мероприятия принц Альберт, супруг английской королевы Виктории. Он сумел убедить королеву и внушить ей такой же интерес к совершенно новому в то время предприятию.

Примерно за год до открытия выставки, в марте 1850 г. был объявлен конкурс на лучший проект выставочного павильона. К намеченному сроку архитекторами разных стран было представлено 245 проектов. Но ни один из

них не прошел по условиям конкурса. Все они были решены в старом, академическом духе и были отвергнуты. Условия конкурса предъявляли требование, гласившее, что здание должно отличаться «такой особенностью, которая отражала бы современный уровень развития строительной техники в Англии».

Со своим предложением выступил англичанин Джозеф Пакстон, управляющий садами в имении герцога Девонширского. Его проект нашел поддержку у принца Альберта и у членов Королевского общества искусств. Пакстон вместе с инженером по строительству железных дорог Р. Стефенсоном за восемь дней спроектировал здание выставочного павильона принципиально новой конструкции, отвечавшей требованиям конкурса, используя при этом опыт строительства теплиц. Проект Пакстона имел конструкции из одного железа и стекла. Выставочный павильон получил название Кристалл-палас (Хрустальный дворец). Грандиозное здание из стекла и стали было построено за 3,5 месяца - невиданно короткий срок - и размещено в Лондоне, в Гайд-парке. И по форме, и по примененным в его сооружении материалам это здание было новаторским.

Для Англии викторианской эпохи привычными были иные формы и материалы: массивность, монументальность, воплощение архитектурных творений в дереве и камне. Здесь же, в выставочной архитектуре, произошел сдвиг от живописности и украшения к инженерии, что стало главной тенденцией развития всей архитектуры XX в. В проекте дворца был использован принцип металлического каркаса - железные столбы и рамы со стеклянным заполнением, модуль несущих столбов в 24 фута (примерно 720 см), монтаж готовых блоков. Дворец стал эпохальным сооружением, предвосхитившим новые методы строительства. Начиная с Хрустального дворца, всем выставочным павильонам дальнейших выставок придавали вид «дворцов». Они так и назывались - «Дворец сельского хозяйства», «Дворец электричества» и т. д., дворцы всех видов, всех эпох, в любом материале - от металла и стекла до злаков и овощей.

Если в архитектуре уже намечались более или менее радикальные изменения, то в других областях искусства дело обстояло гораздо сложнее. Создание адекватного эпохе стиля здесь очевидно запаздывало. Со второй половины XIX в., с распространением фабричного производства, начали меняться экономические условия, технический уровень и потенциал, но эстетический фон эпохи менялся медленно, почти незаметно.

Массовое производство товаров, развитие техники и экономики внесли радикальные изменения в общественную структуру и социально-бытовые условия жизни людей. Осваивались новые материалы и технические приемы, казалось, новые потребности должны были бы вызвать к жизни и новые формы. Однако эпоха оказалась неспособной к самостоятельному художественному формообразованию и была вынуждена ограничиться обновлением старых стилей. Эстетические нормы классицизма были к тому времени уже полностью разрушены. Интерьера, объединенного единым

стилем культуры, больше не существовало.

Механическое соединение различных стилей составило сущность эклектики, распространившейся тогда повсеместно. Поскольку при этом формальные элементы заимствовались из исторических стилей, то наряду с понятием эклектики существует и термин историзм. Зачастую стилевые формы одной исторической эпохи использовали в качестве формального языка современности - отсюда и могли возникать такие курьезы, как, например, чугунные литые колонны готической формы.

В выставочных экспозициях, как в зеркале, отразилась вся специфика создавшейся сложной ситуации. Первые экспонаты промышленных выставок представляли собой любопытное зрелище. Инженеры, создавая опытные выставочные образцы паровозов, котлов локомотивов, насосов и сенокосилок, пытались придавать им те или иные архитектурные формы в стиле барокко, готики, предназначенные для иных функций и возникшие совсем в иные времена, обильно покрывали их орнаментом методом литья, чеканки и т.д.

Прототипом выставочного оборудования - витрин, стендов, подставок - служили шкафы и комоды, «горки» для фарфора, пюпитры для нот, балдахины из тканей, спальные ложа. Все это было элементами парадного интерьера минувших эпох. Натуральные экспонаты, промышленные изделия просто «тонули» в антураже стиля «неоготика», «неоренессанс», «а-ля русс», в бесконечных фронтонах, пилястрах, каннелюрах, фризах-карнизах.

Специалистов по устройству экспозиций в то время еще не существовало. Как только здание павильона было закончено, архитекторы и строители уходили, а на смену им приходили не художники и дизайнеры, а приказчики фирм, которые размещали экспонаты и украшали раздел выставки по своему вкусу без всякой системы. Полностью отсутствовала композиционная идея - концепция выставки. Роль объемных доминант в «экс-позитах» разных стран выполняли разнообразные «ворота» - вестибюли в виде уменьшенных копий знаменитых храмов и дворцов данной страны.

Экспозиция первых промышленных выставок делилась по фирмам, как и ныне, но с той разницей, что выставки не были специализированными. Один и тот же завод производил разные товары, и на одном стенде оказывались колокола, пушки и всякая бытовая мелочь. Не было тематического разделения. В результате рядом с кабинетной мебелью - паровой молот и электрический телеграф Сименса. При этом страны-участницы шли на все, чтобы перещеголять друг друга, поразить воображение посетителей. В особо большой моде были гипертрофированные экспонаты - уникалы, скульптуры и архитектурные декорации из изделий промышленности и сырья. Воздвигались гигантских размеров свечи, сахарные головы, пивные бутылки, статуи из серебра и соли, шоколада и золота. Демонстрировался монолит антрацита весом 65 пудов, в павильоне Круппа - пушка весом 124 тонны. В Чикаго на выставке 1893 г. были выставлены модели ячменя с листьями и хмеля из чистого золота, в земледельческом отделе целый фасад был сделан

из кукурузы, кукурузные скульптуры, даже знамена и гербы, мебель из гигантских натуральных тыкв и картофелин.

Однако посетителям первых выставок все это не казалось курьезным или нелепым, напротив, вызывало огромный интерес. Внимание посетителей лондонской выставки 1851 г. привлекали, прежде всего, новинки техники - различные машины, изобретенные в Англии и в других индустриально развитых странах. Среди наиболее интересных экспонатов были модели мостов и паровозов, гидравлические прессы и макет Суэцкого канала, телескопы и дагерротипы (предшественники современных фотографий), новейшие прядильные и ткацкие станки, печатная машина, дававшая за час 5 тысяч оттисков «Иллюстрированных лондонских новостей», паровой молот Круппа и электрический телеграф Сименса.

Менее развитые в индустриальном отношении страны не могли соперничать с Англией и представили на выставке более традиционные изделия. Франция представила севрский фарфор, лионские шелка и ковры, Россия - драгоценные меха и художественные изделия, Испания - вино, шерсть овец-мериносов и кинжалы, изготовленные ремесленниками из Толедо.

Экспонаты Англии - машины и товары занимали на выставке больше места, чем такие же изделия всех других стран, вместе взятых. В большей степени изделия машиностроения были представлены английскими фирмами.

По производству машин Англия занимала тогда первое место в мире, что было результатом промышленного переворота, начавшегося в этой стране во второй половине XVIII в. Более того, в ту пору Англия была в мире основным поставщиком машин, многие британские фирмы снискали себе хорошую репутацию. Покупатели, как правило, отмечали высокие качества и прочность их станков и машин, наличие специальных конструктивных приспособлений. Большое внимание посетителей привлекали машины, показанные в действии. Выставка заявила человечеству о том, что мир вступил в век изделий из металла и машин.

В 1855 г. состоялась вторая Всемирная выставка в Париже, которая оставила в истории менее заметный след, чем первая. В 1862 г. в Лондоне приняла своих посетителей третья Всемирная промышленная выставка, имевшая почти такой же грандиозный успех, как и первая. На лондонской выставке 1862 г., кроме всего прочего, впервые был осуществлен смотр произведений искусства за последние сто лет. Современники отмечали, что среди экспонатов этой выставки преобладали картины, скульптуры и иные художественные изделия. Большое внимание привлекала в высшей степени изящная мебель, особенно небольших габаритов, из черного дерева в стиле Ренессанс, выдвижные ящики которой отделаны слоновой костью.

С большим успехом экспонировались здесь и статуя Венеры в исполнении знаменитого английского скульптора Джибсона, и прекрасные картины известного художника Великобритании Тернера.

Среди английских экспонатов выставки, отмеченных медалями, была и

фирма «Моррис, Маршалл, Фолкнер и К°», которая демонстрировала цветное стекло, декорированную мебель и вышитые изделия. Возглавлял фирму 28-летний художник и поэт Уильям Моррис, о деятельности которого речь пойдет ниже.

Искусство экспозиции совершенствовалось от выставки к выставке. Постепенно складываются фундаментальные требования к выставочному павильону, к показу изделий. К концу века большое влияние на выставки оказал стиль модерн, своим рационализмом вытеснявший безалаберность эклектики. Влияние модерна стало очевидным на парижской выставке 1900 г. Появляется деление не только по странам и фирмам, но и по отделам-отраслям. Создаются модели, макеты для показа производственных процессов. Постоянно совершенствовались и старые методы показа - диорамы и панорамы (первая диорама была устроена в Париже еще в 1822 г. Дюгером и Батаном с развлекательной целью). Живописные картины и гравюры с изображением заводов-участников сменялись макетами этих заводов, а то и диорамами.

Технический прогресс призвал на службу в выставочные стенды чертежи, таблицы, диаграммы и новейшее изобретение - фотографию. Уже на первой Всемирной выставке 1851 г. возникла проблема передвижения посетителей по территории выставки. Так появился первый выставочный транспорт (омнибусы). Позднее, на выставке в Чикаго (1893), были впервые применены «подвижные тротуары», передвигавшие на ленте транспортера ежедневно до 10 тысяч посетителей. Появилась проблема утомляемости посетителей. Организация зон отдыха повлекла за собой создание целой индустрии развлечений. Появляются театры, рестораны, а также различные аттракционы, доходные зрелища, так называемые «гвозди».

Особой популярностью у публики пользовалась всякая экзотика с ароматом колониальных наполеоновских и английских войн. Создавались «гавайские деревни» и «индийские чайные», стрелковые тир в стиле африканского сафари, «уголки средневекового Парижа» и т. д. В индустрию развлечений привлекались новинки технической мысли и прогресса: электричество, кинематограф.

В индустрии выставочных развлечений широко использовались «оптические дворцы» с лабиринтами зеркал (превратившиеся позднее в комнаты смеха), мареорамы, изображавшие кругосветное путешествие (движущаяся панорама), мизансцены со статистами в национальных костюмах разных стран, глобусы Галерона (гигантская вращающаяся модель небосвода с волшебным фонарем-стереоскопом). На чикагской выставке огромная толпа глазееет на целлулоидные шарики, чудесным образом держащиеся в воздухе (их поддерживает струя воздуха из пневмотормозов фирмы «Вестингауз»), на фонтан из зерна, приводимый в движение электромотором, - мы видим первые примеры динамического показа промышленного изделия. Все эти научно-технические изобретения впоследствии расширили диапазон выразительных средств рекламы.

Требования рекламы, конкуренция делали показы изделий более изобретательными. Вот как решили свои экспозиции две конкурирующие фирмы - производители шоколада на чикагской выставке 1893 г. Производитель шоколада, некий Менье, выставил массив из шоколада весом в 50 тыс. кг, что составляло всю дневную продукцию фирмы. Его конкурент Блокерс показал интерьер жилища: в гостиной беседуют дама и девочка в изящных туалетах (восковые манекены), а время от времени входит живая горничная с чашками горячего шоколада, ставит чашки перед манекенами, а заодно и угощает посетителей, которые тут же могут присесть за свободный столик.

В начале XX в. наравне с всемирными промышленными многоотраслевыми выставками стали устраивать и специализированные выставки. С появлением нового архитектурного стиля модерн и в связи с этим - развитием ремесел, новых строительных технологий во всех странах стали открываться выставки ремесел, архитектуры, строительных материалов и конструкций в русле достижений нового стиля.

Все знаменитые архитекторы и строители этого периода прошли через «горнило» первых промышленных выставок, где могли дать свободу своей фантазии, попробовать новые технологии, смело экспериментировать в проектировании выставочных павильонов. Всемирные промышленные выставки стали своеобразной творческой лабораторией, способствовали дальнейшему прогрессу строительной техники. Многие выставочные сооружения и павильоны принадлежат к лучшим образцам новаторской архитектуры. В устройстве выставочных павильонов все больше использовались новые конструкторские решения, все чаще применялись такие современные строительные материалы, как металл, стекло, железобетон; наметилась тенденция перехода от живописности к инженерии.

Всемирные промышленные выставки как своеобразная творческая лаборатория сыграли значительную роль в становлении и развитии дизайна. Прежде всего значение этих выставок состояло в том, что здесь впервые были представлены промышленные изделия для всеобщего обозрения. И хотя, как отмечалось выше, все основные эстетические недостатки первых технических изделий обнаружились здесь со всей очевидностью, именно отсюда начинается широкое обсуждение проблем формообразования и осознание всей серьезности социально-эстетических аспектов создания предметной среды. Началось исследование общих принципов формообразования в сфере промышленного производства.

2.3. Первые теории дизайна: Дж. Рёскин. Г. Земпер. Ф. Рёло

Первые попытки теоретического осмысления дизайна как принципиально нового вида проектной деятельности протекали в условиях распространения индустриального производства. Этот процесс имел как своих сторонников, так и ярых противников. Многие исследователи отмечают парадокс середины XIX в. - бурное развитие техники и не менее бурный протест против нее. Споры о том, может ли машина создавать произведения

искусства, может ли она сама быть произведением искусства; споры о границах прикладного искусства и о месте художника в современном производственном процессе - вот лишь небольшой круг вопросов, который волновал в то время самые передовые умы. В теоретическом плане прежде всего необходимо было переосмыслить такие понятия, как «человек», «среда», «художественное», «техническое» и т. д. Этот период можно охарактеризовать как промежуточный: он являл собой переход от ремесленного мировоззрения к формированию основ мировоззрения дизайнерского.

Развитие индустриального производства бытовых вещей многие художники и теоретики искусства восприняли как прямую угрозу хорошему вкусу. Упадок художественного качества массовой индустриальной продукции по сравнению с ремесленными образцами волновал многих специалистов, занимавшихся проблемами искусства и промышленности. Протест против фабричного изготовления мебели, посуды, керамики, декоративных тканей, традиционно входивших ранее в сферу декоративно-прикладного искусства, возник сначала в Англии - наиболее развитой на тот момент индустриальной стране.

В Англии индустриализация породила огромные новые города; живописные старые деревушки превратились в мрачную пустыню, и лишь фабричный дым прикрывал неприглядную картину. Дешевая фабричная продукция, бесспорно, удовлетворяла потребности обывателей, лишенных, как правило, утонченного вкуса, но большинство ремесел было уничтожено. Их судьба, ко всеобщему разочарованию, выявилась на лондонской Всемирной выставке 1851 г., где впервые была собрана продукция со всех концов света. Каждый тогда смог убедиться, что изделия промышленного производства в подавляющем большинстве представляли сплошную путаницу стилей. Окрашенные и разрисованные без всякой связи с материалом и формой, они были изготовлены с полным пренебрежением к исконным традициям частного ремесленничества. Сложившаяся ситуация не могла не вызывать протестов.

Этот протест выразился, прежде всего, в теоретических работах английского философа и теоретика искусства Джона Рёскина (1819-1900). Он был всесторонне одаренной личностью: талантливым художником-графиком, поэтом и ярким публицистом, что обеспечивало ему и его идеям необыкновенную популярность.

У Рёскина, принадлежавшего к поколению поздних английских романтиков, противоречие между техникой и искусством решалось путем полного отрицания техники и машинного производства, что придавало его теории реакционно-утопическую окраску. Он страстно любил раннюю готику и боролся за возрождение ремесел в том самом виде, в котором они существовали в эпоху Средневековья, когда каждый художник одновременно был ремесленником и к простейшей вещи домашнего обихода относился с самым серьезным вниманием. Он с презрением указывал на элементы Упадка в искусстве XIX в., обращавшегося то и дело к подражанию великим

творениям прошлого и терявшего способность искренне выражать дух современной эпохи.

Рёскин ненавидел машину за то, что она разрушала красоту и радость, возникавшую при создании вещи руками человека. Он питал отвращение к машинной продукции и в особенности к таким восхвалявшимся до небес чудесам из стекла и железа, как железнодорожные вокзалы и «Хрустальный дворец» в Лондоне. Будучи последовательным, свои собственные сочинения Рёскин печатал в сельской местности, в типографии, стоявшей посреди сада. Это согласовывалось с его идеалами ремесленничества и воззрениями на условия труда. Он даже рассылал свои книги дилижансом, не доверяя их поезду, чтобы они не загрязнились сажой при перевозке. Это удорожало книги, тем не менее они расходились в сотнях тысяч экземпляров.

Лекции Рёскина также пользовались большим успехом и оказывали на современников огромное влияние. Сейчас многие его идеи могут показаться наивными, но несомненная заслуга Рёскина состоит в том, что он первым обратился к вопросам промышленного искусства. До него искусствоведение, как правило, занималось лишь «изящными искусствами» - музыкой, поэзией, живописью. Рёскин же считал искусство бытовой вещи своего рода основополагающим в иерархии искусств, так как, пояснял он, сначала появляются одежда, утварь, мебель, а уже потом картины и статуи. Таким образом, Рёскин привлекал внимание общественности к искусству бытовой вещи. В своих выступлениях он остро ставил вопрос о художественном качестве современных произведений промышленного и бытового искусства и подвергал резкой критике господствовавшие вкусы викторианской эпохи, призывал художников обратиться к природе, проникаться ее духом и изучать природные формы, если они хотят быть искренними в своем творчестве.

В эстетике Рёскина была прогрессивная мысль, отличающая его концепцию от других эстетических теорий того времени, - утверждение органических связей между красотой и пользой: Рёскин определяет красоту храма соответственно его пользе как убежища от непогоды, красоту кубка - пропорционально его полезности как сосуда для питья и т. д. И хотя всем своим существом он протестовал против машины и машинной продукции во имя сохранения рукотворной красоты человеческих творений, эстетика Рёскина была тем первым кирпичиком, с которого начала складываться эстетика машинной продукции.

В своих лекциях Рёскин высказывал идеи, которые не потеряли актуальности и в наши дни. Он, в частности, предупреждал: «Если в ревнивом соперничестве с соседними странами или другими производителями вы будете стараться привлечь внимание необычностью, новшествами и мишурой украшения, стремясь превратить каждое изделие в рекламу, и не гнушаться стянуть идею у своего более удачливого соседа, хитроумно подражая ему, а иногда и в чем-то превосходя его, - вы никогда не узнаете, что такое хороший дизайн. Даже и не помышляйте об этом».

Рёскин умер в 1900 г., на восемьдесят первом году жизни, пережив, к

несчастьем для себя, свою славу, ибо молодое поколение считало его взгляды безнадежно устаревшими. Но он сумел посеять семена новой веры. Целостность искусств утверждалась по всей Европе. Важнейшим доказательством этого была деятельность Уильяма Морриса, пламенного последователя Рёскина, который, осуществив на практике идеи учителя, проложил путь к возрождению ремесел во всех европейских странах.

Следующий шаг в теории дизайна - это постепенное осознание и признание роли техники, причем пока еще не передовой техники, а техники вообще. Здесь большую роль в понимании общих принципов производства красивых и технологичных вещей сыграли теоретические труды крупного немецкого архитектора Готфрида Земпера (1803-1879).

Как и большинство людей XIX столетия, чья деятельность была связана с искусством предметного мира, Земпер придерживался левых убеждений. Он активно участвовал в революции 1848 г., в том числе и баррикадных боях, после чего был вынужден эмигрировать во Францию. К этому времени он был уже известным архитектором, профессором Академии. В Дрездене и сейчас стоят его здания - Королевский оперный театр, синагога, знаменитая Дрезденская картинная галерея, построенная Земпером в 1846 г. Всю жизнь он строил в преувеличенно монументальном стиле, поражал эклектическим использованием ренессансных и барочных мотивов. Забегая вперед, скажем, что теория его зачастую противоречила практике, а некоторые его догадки оказались почти пророческими.

Живя в эмиграции во Франции, Земпер стал подумывать о переселении в Америку, но тут англичанин Чэдвиг предложил ему переехать в Лондон и заняться подготовкой и устройством павильонов первой Всемирной промышленной выставки. Ничем подобным Земпер никогда не занимался, но с радостью принял предложение и отправился в Англию.

Земпер организовал на выставке датский, шведский, канадский и египетский павильоны. Изучение современных образцов промышленной продукции, с которыми ему пришлось иметь дело, навело его на мысль исследовать причины упадка их художественного качества. Так появилась книга «Наука, промышленность и искусство», изданная в Брауншвейге на немецком языке несколько месяцев спустя после закрытия выставки. Ее содержание становилось ясно из подзаголовка «Предложения по развитию национального вкуса в связи с выводами Лондонской промышленной выставки». Земпер отмечает в ней, что неудовлетворительное положение в художественной промышленности основано на «отсутствии таких уже требуемых наукой материалов, которые придали бы новым творениям качество строгой необходимости».

Чтобы по-настоящему разобраться в движущих силах искусства, он требует искать такие специфические закономерности, которые проявляются повсюду - как в «высоких сферах» (изобразительном искусстве, архитектуре), так и в «низких» (декоративно-прикладной области). Он утверждает, что нет принципиальных различий между архитектурой и прикладным

искусством. Нет «высокого» или «низкого» искусства - они равны в том, что полностью подчиняются общим законам природы и выше ее идти не могут. Но пока «наука, машины и торговля не в состоянии дать новые формы и вызвать изменения в художественно-техническом производстве, архитектура должна восседать на своем троне и идти учить и учиться». Это другая сторона суждений Земпера о связи прикладного искусства с архитектурой. Архитектура пока является для Земпера ведущим видом искусства, определяющим формообразование в рамках одного стиля.

В 1851 г. Земпер выпустил еще одну книгу - «Четыре элемента архитектуры», среди которых самыми «важными» и «моральными» назвал очаг, печь дома, затем покрытие, ограждение стенами и фундамент. На примере их эволюции Земпер выводил общие, постоянно действующие законы архитектуры. В данной книге, то есть уже в 50-х гг. XIX в., Земпер требовал уничтожить зависимость формы от орнамента и, что еще важнее, освободить материал от подчинения заранее заданной форме. В целом «Четыре элемента архитектуры» можно считать началом перелома в его теоретической деятельности.

После закрытия выставки Земпер не получил архитектурных заказов в Англии. Он занялся комплектованием известного Южно-Кенсингтонского музея, где со временем собрали более 20 тысяч образцов художественных и промышленных изделий. Это была лучшая школа для Земпера-теоретика. Южно-Кенсингтонский музей, как и первая Всемирная промышленная выставка, считался у англичан чудом века. Рядом с огромной «Галереей национального искусства» находилась так называемая «Джонсовская коллекция художественно-промышленных произведений», где была выставлена керамика различных стран, мебель, фурнитура, прикладные вещи, ткани. Тут же расположились «Научно-ремесленная библиотека» на 8 тысяч томов, архитектурный музей и «музей патентов» с моделями величайших изобретений. И, самое главное, здесь была открыта школа промышленного искусства, где Готфрид Земпер стал читать собственный курс металлотехники. В Лондоне Земпер прожил до 1855 г., продолжая собирать материал для своего будущего труда по истории прикладного искусства.

В 1855 г. Земперу предлагают место директора Политехнического музея в Цюрихе, одного из самых передовых учебных заведений того времени, и он переселяется в Швейцарию. В 1861-1864 гг. Земпер строит для Политехнического института здание в помпезном стиле, из чего видно, что его практические взгляды на архитектуру со временем не изменились. На десятилетие в швейцарской архитектуре устанавливается настоящая диктатура Земпера. Его идея о «космополитическом стиле будущего» заключалась в соединении принципов строительства, характерных для Римской империи с их подчеркнутой «работой материала» и итальянского Ренессанса.

Но в то же время в своей теории, в педагогической практике он был по-настоящему прогрессивен. Используя примеры прикладного, промышленного искусства для доказательства своих отвлеченных теоретических ар-

хитектурных идей, Земпер объединяет эти сферы общими законами возникновения и развития форм, что на практике приводило к уничтожению принципиальных различий при обучении архитектора и «прикладника-декоратора», что было воплощено в жизнь в знаменитых школах промышленного конструирования уже в XX столетии.

Всемирную известность в теории дизайна Земпер завоевал своим фундаментальным трудом «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика», первые два тома которого вышли в 1860 и 1863 гг. Третий том, в котором автор рассматривал вопросы влияния на искусство различных социально-политических порядков, был уничтожен автором.

Основное, что ввел Земпер в будущую теорию дизайна, - это учение о причинах, определяющих характер форм вещей. По его мнению, в природе существуют четыре условия формообразования, проявляющихся на различных ступенях развития неорганического и органического мира. Так, говорит Земпер, в снежинках и кристаллах господствует замкнутая симметрия, для растений характерна пропорциональность или симметрия масс, причем симметрия по вертикали отсутствует, для животных большое значение имеет направленность движения по отношению к линии силы тяжести.

Метод исследования, предлагаемый Земпером, дал возможность привести громадный материал, занимающий более 1500 страниц, в стройную систему доказательств исторической обусловленности развития тех или иных форм в искусстве. Согласно Земперу все основные типы современного развитого искусства восходят к прототипам разных «технических искусств», то есть к видам труда. Формы, возникавшие когда-то при простой обработке материала и исполнявшие лишь практические функции, часто приобретали потом новое, отвлеченное значение и особое художественное содержание. Нередко за наслоением вековых традиций забывают, что в вещах продолжают существовать все те же закономерности, поскольку характер их употребления не менялся коренным образом.

По Земперу, форма каждой вещи определяется, во-первых, целью, которой эта вещь служит, то есть ее функцией; во-вторых, материалом, из которого она сделана; в-третьих, характером технологии производства этой вещи. Этот вывод автор формулирует в разделе «Любой технический продукт есть результат цели и материала». И наконец, по Земперу, в изменении форм художественных произведений большую роль играет прогресс способов обработки материала. Появление новых процессов обработки материала в каком-либо одном виде искусства влечет за собой большие изменения в формах других видов. Так, например, открытие гончарного круга оказало большое воздействие и на архитектуру, обработку колонн и т. д.

Мысли Земпера дали возможность иначе взглянуть на вещи и понять, что их форма и декор не произвольно определяются волей художника, а неразрывно связаны с функцией, зависят от материала и от способа произ-

водства. Мягкая пластичная глина и вращающийся гончарный круг определили появление округлых, плавных форм керамических сосудов - ваз, амфор, чашек, кувшинов, горшков, а от техники переплетения нитей, predetermined конструкцией ткацкого стана, зависит орнамент ткачества и вышивки, построенный на крестообразных, лестничных или прямоугольных узорах.

Учение Земпера было шагом вперед по сравнению с яркой, но по сути романтически-реакционной проповедью Рёскина. Земпер тоже считал, что в его время наблюдается упадок художественного вкуса, но при этом он не выступал против машинного производства. Он старался понять закономерности нового способа производства изделий, его специфику и особую эстетику.

Первым, кто поставил вопрос о форме машин, был выдающийся инженер и теоретик машиностроения Франц Рёло (1829-1905), всю свою жизнь посвятивший изучению машин. После окончания школы он прошел путь от ученика на заводе до директора Берлинской ремесленной академии. Важнейшие его работы относились к исследованию кинематики машин.

Рёло не разделял пессимистических взглядов Рёскина и Морриса на роль технического прогресса и машины в жизни человеческого общества. Он не отрывал развития техники от общего развития человеческой культуры и начал с того, что провозгласил возможность единого гармонического развития искусства и техники, которое он считал неременным условием правильного развития общества, где техника становится «носителем культуры, сильной, неутомимой работницей в деле цивилизации и образования человеческого рода».

Рёло создал оригинальную теорию, согласно которой все народы можно разделить на две большие группы в зависимости от способности проникновения их в тайны сил природы. К первым, по его терминологии, манганистическим, изменяющим природу (от греческого «менганон» - искусственное устройство, приспособление, механизм), он относил христианские нации. Ко вторым - натуралистическим, лишь обороняющиеся от природы или иногда безотчетно подслушивающие у нее некоторые рецепты, - арабский мир. Примечательно, что «переходным» от натурализма к манга-низму типом Рёло считал японцев.

Манганистическое отношение к действительности, утверждал Рёло, не только создало промышленность, но и содействовало расцвету культуры. «Наша промышленность, производящая предметы потребления... чего только не дала она для содействия культуре с помощью манганистического принципа!» - писал Рёло. Общий же вывод, к которому пришел ученый, был следующий: техника, основанная на науке, или научная техника, по его терминологии, становится «носителем культуры, сильной, неутомимой работницей в деле цивилизации и образования рода человеческого».

Процесс конструирования машин Рёло воспринимал как творческий, а потому связанный с красотой, с вопросами формообразования. Вопросу о

форме машины Рёло посвятил специальную работу «О стиле в машиностроении», которая является заключительной главой учебника по конструированию машин. Эта работа Рёло, написанная в 50-х гг. XIX в., представляет собой как бы своеобразный итог уже сделанного - исчерпывающий анализ архитектурного стиля в машиностроении.

Исходя из того положения, что конструирование в значительной степени является свободным творчеством и зависит не только от математических расчетов, но и от знаний, личности и вкусов инженера, Рёло предполагает, что в будущем обязательно появится учение о машинной форме, которое позволит в каждом отдельном случае находить оптимальные решения. Свою же задачу он видит в выявлении и систематизации наиболее общих законов и правил формообразования, стараясь показать, что машина может и должна быть красивой.

Рёло высказывал мысль о зависимости формы от материала и способа обработки. Вспомним, что и Земпер в ряде работ уделял большое внимание этому вопросу и многосторонне его исследовал. Технические искусства Земпер разделял на текстильные, керамические, тектонические (плотничье ремесло и т. п.) и стереоатомические (каменные работы). Он считал, что тот или иной стиль возникает на основе способов обработки материалов. Предметом исследований Земпера и в этом случае являются различные виды прикладных искусств, главным образом архитектура. Сами машины не были объектом его наблюдений. Тем более интересно сравнить его высказывания с рассуждениями Рёло, во многом сходными. (Еще одно доказательство того, что нет принципиальной разницы в эстетических требованиях к форме машины или произведению искусства, в методах проектирования станков или компоновки произведения искусства.) Вопросу о зависимости формы от материала в машиностроении Рёло посвятил целый раздел книги, построенный на практических примерах.

Важно подчеркнуть, что Рёло утвердил машину как объект приложения творческих способностей. Он поставил вопрос даже о национальных чертах в машиностроении, наглядно показывая, как по-разному выглядят станки одинакового назначения, спроектированные в Англии и Франции. Чтобы проследить, какое разнообразие впечатлений порождает свободная связь форм, говорит он, следует сравнить две различные формы стоек под подшипники, созданные английским конструктором Гартаном и французским - Лежандром. Рёло очень метко подмечает разницу между коренастыми, похожими на деревянные балки конструкциями бриттов, которые так правдиво и определенно характеризуют грубого «Джона Буля», и гибкими, подвижными формами стоек Лежандра, которые говорят о легком и беспечном характере французов.

Рёло не говорит ни о каких воспитательных или социальных целях дизайна, как это делал Рёскин, не интересуется его и связь промышленного дизайна с рынком, чему немало внимания уделял Земпер, однако он впервые в истории дизайна связывает технику с культурой. Рёло утверждал, что

развитие техники не только не является угрозой для развития культуры, но она сама является носителем культуры, и в этом постулате - новое понимание промышленного дизайна, который также может стать одним из факторов формирования новой, индустриальной культуры.

2.4. Уильям Моррис: теория и практика

Уильям Моррис (1834-1896) - английский художник, писатель, общественный деятель, сыгравший заметную роль в развитии культуры своей эпохи. Моррис много внимания уделял воспитанию художественного вкуса народа. Его эстетическая концепция была изложена в 35 лекциях по вопросам искусства и литературы и была прочитана в разных городах Англии.

Детство Морриса было безмятежным. Он не боялся нужды, так как имел состоятельных родителей - отец его был преуспевающим коммерсантом. Учение давалось ему легко, он рано научился читать, и скоро любимым его чтением стали романы Вальтера Скотта. На всю жизнь у Морриса осталась любовь к Средневековью, не только к дорафаэлевскому искусству, но и к быту и укладу жизни Средних веков, представлявших из мрачной, прокопченной дымом фабрик викторианской Англии озаренным ясным сказочным светом. Это было то романтическое увлечение прошлым, та идеализация Средневековья, которым отдал дань и Рёскин, оказавший на молодого Морриса наибольшее влияние, надолго внушивший ему этический принцип единства Красоты и Добра.

Став студентом Эксистер-колледжа Оксфордского университета, Моррис своей специальностью избрал богословие, но увлечение религией было кратковременным. Не исключено, что театральная пышность католических обрядов привлекала его больше, чем пуританская сухость англиканской церкви. Здесь он познакомился с Эдуардом Бёрн-Джонсом, с которым его связывала общая страсть к искусству. Позже они вместе принимают решение отказаться от богословия ради живописи.

Крестовый поход за чистоту религии и искусства, задуманный вместе с товарищем по Оксфордскому университету, остался, однако, неосуществленным. Более продолжительным было увлечение социализмом, к которому обратился Моррис, не найдя в религии ни чистой красоты, ни подлинной справедливости. Пройдя через «феодальный социализм» Карлейля, он пришел к научному социализму Маркса, в «Капитале» которого он изучил историческую часть и не одолел части экономической. Познакомившись с трудом Маркса, Моррис счел себя вправе называться коммунистом и приступил к бурной политической деятельности. Однако более широкое признание он получил как поэт и переводчик.

Искусство в его жизни занимало место не меньшее, чем политика и поэзия. Под влиянием Бёрн-Джонса появился замысел стать живописцем. Серьезнее было намерение избрать основной специальностью профессию архитектора. Но обучение в мастерской архитектора Джорджа Эдмунда Стрита продолжалось всего несколько месяцев. Сухой формализм, педан-

тичное и бездумное подражание готическим образцам - все это было не то, чего искал молодой Моррис. И свое внимание он направил на то, что теперь называется прикладным и декоративным искусством, не забывая, впрочем, и об архитектуре, без которой эта отрасль искусства немыслима.

Нельзя не вспомнить и о культе живописца и поэта Данте Габриела Россетти, созданном членами «Братства прерафаэлитов», кружка художников, стремившихся уйти «с открытым сердцем» в Средневековье и природу от ненавистной им английской действительности. Одним из ревностных адептов культа был и Уильям Моррис - его преклонение перед Россетти, художником и человеком, выразилось и в том, что он женился на его натурщице Джен Барден, перед которой и другие члены братства преклонялись как перед сошедшим на землю воплощением идеала дорафаэлевской красоты.

Молодая пара поселилась в «Красном доме», созданном самим Моррисом при ближайшем участии друзей - прерафаэлитов. Архитектурный проект был составлен хозяином дома, не забывшим практических советов архитектора Стрита, вместе с Филиппом Уэббом, архитектором-профессионалом. Название дома отнюдь не должно было ассоциироваться с революционными стремлениями его владельца - он был назван «красным» просто потому, что был выстроен из красного кирпича, традиционного английского материала, особенно распространенного в графстве Кент, где дом находился. В его архитектуре Моррис и Уэбб не подражали ни готике, ни какому-либо другому стилю: их целью было выразить назначение здания, то есть сделать его наиболее удобным, продолжая средневековую традицию правдивого, добросовестного и добротного строительства, которая, по их мнению, была прервана архитектурой Ренессанса.

После того как «Красный дом» был выстроен, обнаружилось, что для внутренней его отделки и обстановки продукция Англии, да и всей Европы второй половины XIX в. была совершенно непригодной. Одинаково уродливыми казались в нем и стандартные обои, и фабричная мебель, и все другие части интерьера вплоть до самых мелких. Было решено создать все заново, в соответствии с художественными принципами прерафаэлитского братства и архитектурой «Красного дома», с его природным окружением. Художники и архитекторы собирались у Морриса по воскресным дням для обсуждения эскизов мебели, декоративных тканей, которыми предполагалось заменить обои, а также и других предметов обстановки.

Эта эстетическая игра была началом того дела, которому Уильям Моррис уделил более всего своей неиссякаемой энергии и которое имело наибольшие последствия для искусства и архитектуры Европы. Небольшая кустарная мастерская, производящая предметы обстановки для «Красного дома», начала принимать и другие заказы. В 1861 г. Моррис основал фирму «Моррис, Маршалл энд Фолкнер», которая в 1865 г. стала называться «Моррис и К°». Эта художественно-промышленная компания производила кустарные изделия, в которых были заложены черты стиля модерн и основы

художественного конструирования. Здесь работали некоторые из самых известных английских художников. Среди них были Филипп Уэбб, вместе с которым Моррис занимался архитектурой, Берн-Джоне, а также Форд Мэддокс Браун, Данте Габриел Россетти и Уолтер Крейн. Кроме того, там трудились ставшие к тому времени уже редкими мастера-ремесленники, специалисты по стеклу, печатники, резчики по дереву. На своей фабрике Моррис возродил старинный ткацкий станок и окраску тканей натуральными красками. Моррис всячески поощрял проявление творческого воображения у рабочих.

Направляемые Моррисом, все эти люди изменяли облик захламленного, затопленного «красивостью» английского жилища. Простота, непосредственность и логика творчества сделались характерными чертами их художественной деятельности. Основой декора стали стилизованные изображения плодов, птиц, животных, упрощенные фигуры людей в плавно ниспадающих одеждах. Часто встречается изображение павлина, излюбленными цветами были синий, зеленый и золотой. В некоторых произведениях Морриса чувствовалось сильное влияние Россетти: изысканная линия длинных стеблей лилий и распущенных женских волос. Она шла от Боттичелли и художников треченто сиенской школы и, стилизованная прерафаэлитами, приобрела некоторую манерность. Также использовались мотивы германской и скандинавской мифологии, а во многих рисунках ковров было заметно влияние орнаментов Востока.

Под воздействием Морриса всякая мишура, отделочный мрамор и прочие безделушки викторианского периода были сметены в корзину для мусора. Конструируя мебель, Моррис ориентировался на простые формы с их четким делением на горизонтали и вертикали. Очень интересен черный стул с плетеным сиденьем продукции «Моррис и К°», который своей дешевизной предназначался для людей с самым скромным достатком. В формах этого черного стула прослеживается влияние деревенской мебели XVIII в. Именно в деревенском интерьере, в жилищах рабочих и ремесленников искал Моррис вдохновляющие его мотивы дизайна, лишённые всякого декоративизма, но зато обладающие четкостью конструктивных форм. Моррис открывал хорошо забытое старое, возвращая ему место в жизни современного мира.

Способствуя художественному конструированию, Уильям Моррис критиковал внедрение машинного производства в дело изготовления художественных изделий и мебели, ратуя за ручной труд ремесленников. Ориентируясь на вкусы простых людей, ученики Морриса продолжили его начинания. Упомянем имя Эрнста Гимсона, изготовившего весьма традиционный стул со спинкой в виде высокой лестницы и плетеным сиденьем, а также столовый гарнитур из дуба, датируемые соответственно 1895 и 1890 гг. Морриса причисляют к предшественникам модерна. Думается, что необходимо особо подчеркнуть его роль в грядущем триумфе конструктивизма.

Энергия Морриса была поистине неисчерпаема. Заинтересовавшись

крашением тканей, он приступил к экспериментам по изучению цветовых оттенков и сравнительной стойкости растительных и анилиновых красителей. Он научился ткать ковры, дорожки, изготавливать ткани и возродил производство arrasских шпалер. Находясь под впечатлением прекрасных готических витражей, Моррис основал мастерскую художественного стекла и пригласил туда Бёрн-Джонса.

Особенно же Моррис увлекался книгопечатанием. В 1890 г. было организовано еще одно предприятие, на этот раз по производству и продаже красивых книг. В образцовом графическом оформлении, в переплетах, изготовленных ручным способом, небольшими тиражами издавались сочинения Чосера, Шекспира, Кольриджа, Шелли, Китса, переводы французских средневековых романов, стихи самого главы предприятия и его современников Суинберна и Россетти. И здесь Моррис был не только организатором и вдохновителем, но и непосредственным исполнителем при выпуске в свет книг, каждая из которых была своего рода произведением искусства. Моррис изучил процесс изготовления бумаги, затем вручную изготовил бумагу из чистых льняных волокон, достигнув редкого в Европе качества. Для своей книгопечатни он создал три шрифта: золотой, тройский и чосерский с украшениями и начальными буквами работы Бёрн-Джонса и Уолтера Крейна.

Издания оказались дорогими, как и продукция фирмы, отделывавшей интерьеры, но имели такой же успех: в коммерческой деятельности сын английского коммерсанта оказался очень практичным. Тем не менее он оставался верным себе, внедряя красоту в уродливый мир буржуазии и машин. И лишь очень поздно ему пришлось с горечью признаться, что он «потратил свою жизнь, обслуживая свинскую роскошь богачей». До народа продукция фирмы «Моррис и К"» не доходила, а классиков в Англии предпочитали читать в общедоступных дешевых изданиях.

Уильям Моррис никогда не подражал слепо никому и ничему ни в своих теориях, ни в практической деятельности. Его увлечения нередко приводили к слишком поспешным выводам и к прямым ошибкам, его суждения бывали чересчур прямы и категоричны, но догматичным он не был никогда. Главный социальный порок машинного века Моррис видел не в развитии капиталистической собственности, а в гибели ручного труда, в отделении труда от радости творчества, искусства от ремесла, в лишении искусства его социальных и индивидуальных основ. Его, поэта и художника, оскорбляли вульгарные в своей попытке выглядеть роскошно дешевые фабричные товары, лавиной затопившие рынок. Конечно, социальные идеи Морриса были утопичны. Его фабрика, на которой делались действительно прекрасные вещи, оказалась крошечным островком в мире капиталистической машинной индустрии и в конце концов производила уникальные предметы роскоши, а не вещи повседневного быта.

И все же многие начинания Морриса имели продолжение. Хотя он, как и Рёскин, отрицательно относился к развитию технической цивилизации,

разработанные им для кустарных изделий принципы формообразования предметов быта оказались действенными и в сфере машинного производства. В первую очередь это относится к основному исходному положению Морриса о взаимосвязях прекрасного и полезного, о неограниченном проникновении эстетического во все области повседневного быта и об органическом слиянии его с трудом. Моррис выдвинул требование соответствия украшений и отделки сущности и назначению предмета и выявления этой сущности в форме предмета. Он указал также на зависимость выбираемого материала от будущей вещи и окружающей ее обстановки. Еще важнее то, что и в практической деятельности он стремился к новым формам в искусстве (в продукции его фирмы не было ничего мавританского и византийского и, в сущности, было мало и готического). Потому он и был признан одним из зачинателей (или даже создателей) нового стиля в искусстве - модерна.

Одним из важнейших результатов деятельности Морриса было учреждение ремесленных обществ и школ по всей Англии. Наиболее известным из них было Общество выставок искусств и ремесел. Его первым президентом был сам Уильям Моррис, а первая выставка Общества была открыта в 1888 г. Выставки Общества оказали огромное влияние на страны континентальной Европы. Кроме этой организации были созданы: «Гильдия века», интересы которой лежали в области книгопечатания, Ассоциация искусств и кустарных промыслов, приобщавшая к ремеслам деревенское население Англии, Королевская школа художественного шитья, Школа художественной резьбы по дереву и т. д.

В Англии идеи Морриса начали распространяться еще при его жизни. Их пропагандировал архитектор Макмурдо в своем журнале «The Hobby House», издававшемся в 1884-1891 гг. А в 1893 г. был основан журнал того же направления «The Studio», выходящий в свет и ныне. С 1888 г. устраивались выставки декоративного искусства. В области архитектуры направление Уэбба продолжали Норман Шоу и Войси.

Вскоре его идеи проникли и на европейский континент, где находили живейший отклик и оказали значительное влияние на формирование нового стиля в искусстве - модерна.

2.5. Модерн

В последнее десятилетие XIX в. в Европе складывается новый стиль в искусстве, получивший в разных странах различные названия. Во Франции новое движение распространялось под названием «ар нуво» (новое искусство), которое оно получило по названию художественного магазина-салона, открытого в Париже в 1895 г. Самуэлем Бингом. Бинг пригласил молодого и тогда еще непризнанного бельгийского архитектора Анри Ван де Вельде спроектировать для магазина четыре торговых зала. Как только магазин был открыт, необычность выставленной там мебели разделила художественный мир Парижа на два лагеря. Один представляли поставщики

стилизованных изделий, рассчитанных на консервативные вкусы, сохранившие верность традициям; в другом были молодые художники, следовавшие английскому движению «За объединение искусств и ремесел», а также экспериментировавшие самостоятельно. Магазин не дал хозяину прибыли, но, несмотря на то, что вскоре он был закрыт, «Art Nouveau» стал отправной точкой для нового направления в искусстве.

В других странах этот стиль получил иные названия. В Австрии новое движение ведет свое летосчисление с того момента, когда группа художников в знак протеста против официального академического искусства вышла из состава мюнхенской выставочной организации «Glaspalast». Отсюда и происходит наименование стиля: сецессион (от лат. *secessio* - отделение, уход), которое пришло в Австрию. В Германии для обозначения этого направления в искусстве бытовал термин «югенд-стиль» (Jugendstil.ru) - «молодой стиль». Это название возникло в связи с названием литературно-художественного журнала «Jugend», вокруг которого объединялось молодое поколение. Примечательно, что понятие «югенд-стиль» вначале относилось только к художественным ремеслам.

В России он получил название модерн (новейший, современный). Английский синоним этого названия - Modern Style. Новый стиль получил и другие названия - стиль Liberty, стиль Metro. Он даже назывался именами наиболее ярких представителей этого направления - стиль Орта, стиль Мухи. Такое обилие названий лишь подчеркивало широкое распространение и популярность нового стиля.

На первый взгляд может показаться парадоксальным, но в Англии стиль «ар нуво» не получил широкого распространения, несмотря на то что английское искусство XIX в., в частности графика прерафаэлитов и деятельность Уильяма Морриса, во многом подготовило развитие на континенте этого «космополитического» направления. Между тем в самой Англии, где господствовал неоромантизм и культ традиций, влияние «ар нуво» ощущалось слабо. Менее консервативная Европа свободно использовала все новшества XX в., и новый стиль стал активно развиваться в Бельгии, Голландии, Австрии, Франции, Германии и России. В целом это было одно из самых ярких явлений во всем европейском искусстве. Именно модерн стал мостом, по которому архитекторы и дизайнеры вышли из тупика подражания историческим стилям прошлого.

Быстрому распространению нового художественного течения способствовали многочисленные выставки, иллюстрированные художественные журналы, газетные статьи. Этот свежий, продиктованный внутренней необходимостью стиль привлек на свою сторону лучшие художественные силы эпохи. За сравнительно небольшой промежуток времени модерн охватил самые разнообразные виды искусства - от монументальной архитектуры до всех видов прикладного искусства. Кроме того, он проник в литературу, театр, танцы, музыку, овладел модой на одежду, прически. Инициаторами этого стилевого направления, носившего отчетливо выраженный

декоративно-прикладной характер, были живописцы и графики. Они творили, давая волю своей фантазии, и мало считались с требованиями функционально-технологического характера. Несомненной заслугой этого стиля был решительный отказ от старых стилевых форм. Очень ярко эта тенденция проявилась в архитектуре и интерьерах особняков, где под влиянием нового стиля произошли наиболее радикальные изменения.

Еще во второй половине XIX столетия перед архитектурой раскрылись новые возможности. Решительные шаги вперед сделала строительная техника; стали применяться материалы, которые облегчили и ускорили строительство. Сама жизнь востребовала новые «жанры», утверждение которых было связано с промышленным оснащением городов. Повсеместно строились промышленные предприятия, вокзалы, магазины, пассажи, уже вошли в моду доходные дома. Это богатство типологии строительства стало едва ли не главной отличительной чертой архитектуры данного периода. При этом совершенно переменялось представление об архитектурном стиле, изменился подход к решению стилистических задач. Единого «современного» стиля просто не было; трудно было собрать его из разных фрагментов исторических стилей, составив некую мозаику из разрозненных и несовпадающих частиц. Столь же невозможно было самой архитектуре «выбрать» какой-то из стилей, культивировавшийся зодчими в то время, пусть даже самый популярный. Подобный выбор означал бы отступление назад, в иную историческую эпоху. Нужен был новый стиль, и это стало все острее осознаваться в последние десятилетия XIX в.

Историки и теоретики модерна почти единодушно признают первым зданием, созданным в новом стиле, особняк Тасселя - жилой дом на улице Тюренн в Брюсселе, выстроенный в 1893 г. крупнейшим бельгийским архитектором Виктором Орта (1861-1947). Архитектор рассказывал позднее, что, когда он начал свою деятельность молодым человеком, ему при составлении первого проекта был предложен выбор между классицизмом, ренессансом и готикой. И тогда ему пришла в голову простая мысль: почему бы ему не быть таким же смелым и независимым, как передовые живописцы его времени. И он предпочел не подражать ни одному из исторических стилей.

В своих произведениях Орта объединил все то, что в его время связывалось с представлением о «современности» в архитектуре, одновременно он разработал и «современный» декор. Новизна в декоре проявилась, прежде всего, в стилизации растительных форм в духе художников-символистов. Сам Орта подчеркивал важность его контактов с художниками в процессе разработки новой архитектурной стилистики. Наибольшее влияние из художников на стиль Орта оказал, по-видимому, Ян Тоороп. Так, в особняке Тасселя стены, пол, потолки и балюстрады были расписаны или инкрустированы узорами из цветов, поникших стеблей, волн или змей. Однако эти изображения не были натуралистическими, декор Орта лишен буквальной изобразительности и лишь напоминает растительные формы, на-

мекает на них. Соединяясь и расходясь, образуя при этом великолепные композиции, эти рисунки фантастически обвивали все здание, за исключением вертикальных опор и фундамента. Здание отличалось привлекательным внешним видом, своеобразием и, несмотря на причудливый декор, цельностью.

Для стиля Орта характерна подчеркнутая новизна и даже сенсационность. В его творчестве нашли органическое сочетание иррационалистическое начало, идущее от эстетики символизма, и рационалистические тенденции. Именно такое сочетание рационализма и иррационализма можно считать наиболее характерным для всего стиля «ар нуво».

Вслед за Виктором Орта архитекторы модерна начали активно использовать новые возможности строительной техники. Отказываясь от традиционной фасадности зданий, они начали придавать им свободную, прихотливую конфигурацию. Согласно новым тенденциям здания начали строиться по принципу «от интерьера к экстерьеру», «изнутри наружу». Теоретики и практики модерна отстаивали концепцию, согласно которой архитектура здания, интерьер и вся обстановка помещений должны были составлять единый художественный ансамбль, осуществленный по проектам одного архитектора или художника. Из этого вытекала еще одна особенность модерна - пристальный интерес художников и архитекторов к художественным ремеслам, при этом размывалась граница между понятиями «высокое» и декоративно-прикладное искусство. Именно художники модерна возродили и начали активно применять многие забытые отрасли и техники художественного труда, например мозаику, расписное стекло, инкрустацию. Среди их предшественников таким универсализмом отличался только Уильям Моррис.

Модерн тяготел к синтезу искусств, и в этом была его большая историческая заслуга. Он дал толчок поискам монументально-декоративных форм, способных эстетизировать среду человеческого обитания. В убранство жилищ и общественных зданий включались панно, витражи, декоративная скульптура, керамика, ткани. Все декоративные элементы были выдержаны в едином стилевом ключе в отличие от эклектики прежних интерьеров. Всюду господствует вкус к рафинированной изысканности: изогнутые, выходящие формы, сложный узор, асимметрия, нарушение естественных пропорций. Таким образом, основной тенденцией нового стиля стало влечение к орнаментально, которая не только имела функцию украшения, но и становилась самой сущностью нового искусства.

Многие исследователи отмечают, что модерну был свойствен поиск некой «формулы стиля», и ею стала линия в виде латинской буквы «S», передававшая пульсацию, волнообразное движение и в зависимости от контекста стихийность, энергию или же, напротив, умирание, вялость. S-образную линию можно видеть в произведениях многих художников модерна - в «Портрете мадам Рансон» Мориса Дени, у Ван Гога в его картине «Арльские

дамы», в аппликациях Анри Ван де Вельде, в рельефе в ателье «Эльвира» архитектора А. Энделя и, конечно же, в одном из наиболее известных произведений модерна - в гобелене Г. Обриста «Цикламен», известном также как «Удар бича».

Взяв на вооружение лозунг «назад к природе», модерн создал сложную систему линейного орнамента, в основу которого были положены мотивы сильно стилизованных цветов и растений: обои, обивки из набивной ткани щедро украшались изображениями стилизованных цветов, листьев, подсолнечников, камыша, лебедей и т. д.

Источниками, питавшими причудливый мир форм «ар нуво», были и фигурно-орнаментальные мотивы открытой в те годы крито-микенской культуры, и архитектура, прикладное искусство и неповторимая по тонкости графика Японии. Следует отметить, что в этот период влияние дальневосточного искусства на европейское было чрезвычайно велико. В этой связи еще раз необходимо упомянуть имя владельца парижского магазина «Art Nouveau».

Гамбургский торговец художественными изделиями Самуэль Бинг появился в Париже после франко-прусской войны. Сферой его профессиональных интересов была керамика. Открыв поначалу весьма скромный магазин, он занялся продажей предметов декоративного искусства. После путешествия в 1875 г. в Китай и Японию Бинг стал страстным собирателем и пропагандистом произведений дальневосточного искусства в Европе. По мысли Бинга, знакомство французских мастеров декоративного искусства с Японией должно было помочь добиться подлинного возрождения французской художественной промышленности, отказаться от ориентации на «исторические стили» прошлого, прийти к новым принципам формообразования.

Бинг был не только знатоком и коллекционером декоративно-прикладного искусства. Он активно поддерживал молодых художников, которые стремились к обновлению современного искусства, к отказу от стереотипов в понимании формы и функции предметов. В организованных им мастерских «Art Nouveau Bing» работали художники Ж. де Фер, Э. Колонна, Э. Гайяр и М. Бинг. Мастерские выпускали керамику, мебель, осветительные приборы, ювелирные изделия. Выступая против уродливой претенциозности, Бинг выдвигал принципы простоты, гармонии, совершенства исполнения предметов, в чем явно была ориентация на лучшие образцы японских изделий.

Воплощением этого принципа стали работы, представленные в специальном павильоне Бинга на Всемирной выставке 1900 г. Главным новшеством экспозиции было то, что демонстрировались не отдельные произведения, а интерьеры как целое. Бинг стремился показать, что каждая вещь не только имеет свою функцию, но становится частью ансамбля, отличающегося цветовым единством и ритмической согласованностью форм. Это были примеры эстетически организованной художниками среды,

подлинного синтеза искусств, ставшего одной из главных идей в системе стиля модерн.

В целом же в формах «ар нуво» в архитектуре и прикладном искусстве проявлялись черты элитарности и декаданса. Вне зависимости от желания создателей этих форм декоративное направление модерна очень скоро стало «стилем миллионеров». В мебели «декоративного» направления модерна применялись дорогие материалы и разнообразные способы и виды отделки: интарсия, окрашенная фурнитура, перламутр, слоновая кость, металл и т. д. Новый стиль использовал в основном волнистые кривые линии, которые выражают динамику в плоскости. Ни одного резкого движения, наоборот, движение спокойное, легко текущее. В формах - подчеркнутая асимметрия. Листья, цветы, стволы и стебли, так же как и контуры тела человека или животного, с присущей им асимметрией являлись источником вдохновения. Отсюда вытекало подчас произвольное отношение к материалу. Модерн предпочитал скрыть вид материала, не позволял использовать его в исходном состоянии, обращался с ним как с нейтральной пластической массой. Дерево должно быть не деревом, а материалом вообще, способным к различным метаморфозам. Аналогично и металл превращается в податливый материал - в лист, цветок или ствол без более строгого уточнения. Бытовая обстановка лишалась при этом естественных своих достоинств - простоты и целесообразности.

Вскоре орнамент из текучих линий, воспринятый многими художниками как путь освобождения от старых традиций, стал обычным явлением, а затем превратился и в подлинное бедствие - манию украшения. Украшали все - стены, мебель, светильники и столовое серебро, страницы книг и журналов. Этот культ кривой линии умер довольно быстро - примерно к 1910 г., отчасти потому, что не был органично связан с архитектурой, а отчасти потому, что зачастую его адептам не хватало самодисциплины в воображении. Так, один архитектор спроектировал кабинет, разделенный на три секции, столь беспокойный по отделке, что его приятель, художник, заметил по этому поводу: «Единственно, чем можно здесь заниматься, - это прикидывать, как бы спать». Лестницы, светильники, мебель - все изгибалось - либо в формах, либо в орнаментах.

Если линии у Орта были изысканны, то немало художников с меньшим талантом не обладали необходимым чувством пропорций и ощущением того неуловимого «чуть-чуть», в чем выражается разница между хорошим и плохим искусством. Правда, были созданы прекрасные образцы декоративных тканей, ювелирных изделий и изделий из стекла. Однако с новыми формами мебели дело обстояло хуже. Когда промышленники начали приспособливать формы «ар нуво» для изготовления изделий массовой продукции, возможности его быстро иссякли.

Итоги модерна сложны. Несомненной его заслугой можно считать очищение прикладного искусства и от эклектики, и от «антимашинизма» поборников ручных ремесел, и от неудавшихся попыток реставрации стилей

прошлого. При всех слабых сторонах - вычурности, порой крикливости форм - модерн принес новый подход к решению здания, интерьера, его обстановки. Это общее, что объединяет большинство явлений модерна. Планировка жилища освобождается от каких-либо искусственных канонов функционального зонирования, что было свойственно дворянским особнякам предшествующей поры. Она становится гибкой, приспосабливается к индивидуальному стилю и ритму жизни владельца. Во многих случаях это повлекло к усиленному вниманию к функциональной стороне задачи, к комплексному решению всей архитектурно-предметной среды. Мебель рассматривается и создается как органический элемент этой среды, большая ее часть становится встроенной. Комплексные разработки особняков дали новый толчок развитию массового производства гарнитуров мебели разного состава и назначения для квартир доходных домов. Именно в недрах движения за «новый стиль» зарождаются идеи и ведутся первые опыты создания изделий, красота которых обуславливается не их чисто декоративной проработкой, а логичностью функционального, конструктивного и технологического решений.

Это и есть первые симптомы выхода архитектуры и прикладного искусства на путь функционализма и конструктивизма, на путь современного дизайна.

Кризис модерна наступил довольно быстро, и уже в конце первого десятилетия XX в. он начинает вытесняться новым стилем - конструктивизмом. В основе этого нового движения в европейской архитектуре и художественной промышленности лежала эстетика целесообразности, предполагавшая рациональные, строго утилитарные формы, очищенные от декоративной романтики модерна.

2.6. Мастера модерна: А. Ван де Вельде и Ч. Р. Макинтош

Эволюция стиля модерн от увлечения «декоративизмом» к рациональной конструкции как нельзя более ярко прослеживается в творчестве крупнейшего теоретика и практика модерна, бельгийского художника, архитектора и дизайнера Анри Ван де Вельде (1863-1957). Можно сказать, что он открыл вторую фазу стиля «ар нуво», подчинив плавную линию конструкции, и не только одним из первых начал проектировать мебель в этом стиле, но через некоторое время стал главой всего современного течения в прикладном искусстве, направляя его по пути строгой простоты и функциональности.

Ван де Вельде был одним из наиболее ярких выразителей новых тенденций, идеологии и практики новой художественной промышленности.

Его отличает страстное увлечение техникой, машиной. Утилитарная конструкция, считал он, может быть красивой и без орнамента; орнаментальное, эстетическое начало заложено в самой форме предмета. Стилизованному растительному орнаменту так называемого «флореального» направления он противопоставляет динамический линейный орнамент как более

соответствующий новой технике в архитектуре и художественной промышленности.

Анри Ван де Вельде родился в Антверпене 3 апреля 1863 г. Учился живописи с 1880 по 1882 г. в Академии художеств. В 1884-1885 гг. он продолжил учебу в Париже у Карлоса Дюрана. Участвовал в организации художественных групп «Альз ин Канн» и «Независимого искусства». Первый период творческой жизни Ван де Вельде - до 1900 г. - период творческого самоопределения. Он начал с занятий живописью, отдав дань увлечения импрессионизму и пуантилизму. Войдя в 1889 г. в бельгийскую художественную группировку «Группа двадцати», он активно участвовал в ее выставках, где экспонировались крупнейшие живописцы того времени - Моне, Писсарро, Гоген, Ван Гог, Сера, Тулуз-Лотрек.

В конце 1880-х гг., под влиянием идей Морриса, Ван де Вельде оставил живопись и увлекся книжной графикой, а затем прикладным искусством и проектированием мебели. В этот период он создает украшения и мебель для редакций журналов «Новое искусство» Бинга и «Современный дом» Мейера Грефе. На Дрезденской художественной выставке 1897 г. он представил ткани, обои, мебель.

Его поиски сосредоточились на разработке новых форм, а поскольку наиболее выразительным средством в то время были текущие линии, Ван де Вельде использовал их для создания своего стиля. Впоследствии он порвал с английским движением «За возрождение искусств и ремесел», справедливо решив, что, хотя в доктринах Уильяма Морриса и заключено здоровое начало, возвращение к готике было бы истинным декадансом. С другой стороны, и это очень важно для всего его дальнейшего творчества, Ван де Вельде полагал, что основные принципы, провозглашенные Моррисом, могут так же применяться к изделиям массовой продукции, как и к предметам ручного изготовления. Видя, в каком количестве приобретает дешевая мебель и предметы домашнего обихода, он пришел к выводу, что машина, их производящая, стала центром внимания эпохи и открывает огромные возможности для дизайнера.

В 1895-1896 гг. он построил собственный особняк «Блуменверф» в Уккле близ Брюсселя. Ван де Вельде, как и Моррис, не мог найти среди продукции своего времени ничего удовлетворяющего его требованиям, и потому мебель и вся обстановка нового дома были выполнены по его рисункам, где все детали тщательно прорисованы в стиле модерн, одним из создателей которого он был. В декоре он использовал изогнутые линии, однако контуры мебели были заметно не похожи на все то, что тогда делалось. Эти плавные линии были целесообразны. Спинка стула отвечала формам человеческого тела, в упруго изогнутых ножках зримо ощущалась прочность. Эти два качества - логика и сила - были присущи всем зрелым работам Ван де Вельде: зданиям, мебели, изделиям из стекла и металла, керамике, текстилю, книжным переплетам, плакатам и украшениям.

В архитектуре же он пытался отказаться от всех исторических образ-

цов. В его собственном особняке не осталось уже почти ничего от старых стилей: ни от мавританского, ни от византийского, ни даже от готики. Ван де Вельде начал борьбу за новый стиль с самого начала своей деятельности. Она не была такой многосторонней, как деятельность Морриса, но, отказавшись рано от серьезных занятий живописью и музыкой, он всю свою долгую жизнь посвятил архитектуре и литературе.

Архитектуру он понимал широко, проектируя не только здания разного назначения, но и интерьеры и обстановку для них - от мебели до осветительных приборов и столовой посуды включительно. Как и Уильям Моррис, образец чайной ложки он создавал так же внимательно, как проект жилого дома. Работу архитектора-практика Ван де Вельде сочетал с общественной и литературной и, подводя теоретическую базу под практику, не только боролся со старым, но и прокладывал путь к новому. Он ясно сознавал, что стоит на рубеже двух эпох.

Свои взгляды он проповедовал в журнальных статьях, лекциях и докладах. Первым общественным выступлением Ван де Вельде была лекция, прочитанная им в Брюсселе в 1894 г. и изданная затем в виде брошюры под заглавием «Очищение искусства». Лекция закончилась скандалом, вызвала шум и брошюра. Об этом рассказал позднее сам Ван де Вельде, сравнивший свое первое выступление с первыми ударами кирки, расчищающей дорогу тем, кто задыхался в тупике ужасного «эгоистического и антисоциального» искусства конца XIX в.

В своих дальнейших выступлениях, устных и в печати, Ван де Вельде продолжал борьбу с искусством своего времени, которое он сравнивал с деревом, изъеденным червями и сгнившим. Особенно его беспокоило положение в архитектуре и прикладном искусстве. Как и Моррис, он боролся с уродством современной продукции, но между взглядами того и другого было различие, которое можно назвать капитальным: Ван де Вельде было чуждо увлечение прошлыми эпохами и стилями, столь характерное для Морриса.

Ван де Вельде не только признавал предметы машинного производства, но и ставил их не ниже сделанных руками человека, если только они вызвали эстетические эмоции, а их формы и выполнение соответствовали возможностям машины. Более того, еще в 1894 г. он заявил, что машины «мощной игрой своих железных рук будут создавать прекрасное». А в 1900 г. он поставил вопрос: «Почему художники, строящие из камня, расцениваются по-другому и ставятся выше, нежели художники, творящие из металла?» Позднее же предсказал большое будущее не только железу, которое было ненавистно Моррису, но и стали, алюминию, линолеуму, целлулоиду и цементу (предчувствуя железобетон).

Ван де Вельде был убежден в том, что красота вещи заключается в чистоте выражения материала, и здесь он выступает как последователь Рёскина и Морриса. Говоря другими словами, в изделии из дерева должно быть отражено то, что можно назвать внутренней сущностью дерева. Форма должна подчеркивать конструкцию и представлять функцию вещи ясной и

четкой. Проиллюстрировать это можно на примере коробки для сигарет, которая делается из материала, пригодного для хранения сигарет, и своим видом говорит о том, что внутри ее помещены сигареты. Ее не следует изготавливать из стекла, придавая ей форму игрушечного рояля. В период, когда каждая вещь изготовлялась так, чтобы она напоминала нечто уже знакомое, эти идеи казались революционными.

Зрелым мастером Ван де Вельде переехал в 1900 г. в Германию и открыл мастерскую в Берлине. Он совершал длительные лекционные поездки по стране, пропагандируя свои художественные принципы. В 1900—1902 гг. он выполнил внутреннюю планировку и отделку интерьеров Фолькванг-музеума в Хагене, создав одно из типичнейших произведений стиля модерн.

В своей практической деятельности Ван де Вельде, кроме архитектурного проектирования, продолжал в Германии дело, начатое Уильямом Моррисом в Англии. В 1902 г. Ван де Вельде приехал в Веймар в качестве советника по делам искусств Великого герцога. Здесь в 1906 г. он организовал Высшее техническое училище прикладных искусств и прославился как педагог. Ван де Вельде построил новое здание школы, свидетельствующее о развитии рационалистической тенденции в его творчестве. Тогда же он построил и собственный дом в Веймаре. А в 1907 г. при его участии был организован Веркбунд - общество, объединяющее художников, ремесленников и промышленников, целью которого было «облагораживание ремесла путем сотрудничества искусства с промышленностью, ремесла с торговлей».

Покинув Германию в 1917 г., Ван де Вельде недолго работал в Швейцарии и Голландии, а затем вернулся на родину, где продолжал практическую деятельность. Он организовал и с 1926 по 1935 г. возглавлял Высший институт декоративного искусства в Брюсселе, развивая идеи, заложенные им в Веймаре.

Высоко ценя в искусстве современность, Ван де Вельде интуитивно, как тонкий художник, чувствовал веяние времени. Это помогло ему создать свое последнее сооружение - временное здание музея Кроллер-Мюллер в Оттерло в Голландии. Простота сооружения функциональна: нет буквально ничего лишнего. Специальные устройства обеспечивают равномерность верхнего света в экспозиционных залах. Четкий график осмотра завершается у сплошь остекленного торца здания, образующего органичный переход к окружающему парку с озером, где продолжается экспозиция скульптур. Это делает музей Кроллер-Мюллер образцом современного музейного здания. Творчество Ван де Вельде в основных произведениях демонстративно анти традиционно и подчеркнуто космополитично, что сразу отличает наследие, мастера от неоромантического направления модерна. «Моя цель выше, простых поисков нового; речь идет об основаниях, на которых мы строим свою работу и хотим утвердить новый стиль», - писал Ван де Вельде.

То, что он соединял проблему стиля с проблемой синтеза искусств, было характерно для эстетики модерна в целом. Особенность позиции Ван де

Вельде заключалась в отказе от антииндустриализма неоромантического толка.

Ван де Вельде считал, что промышленность способна привести искусство к синтезу: Если промышленности снова удастся сплавить стремящиеся разойтись искусства, то мы будем радоваться и благодарить ее за это. Обусловленные ею преобразования - не что иное, как естественное развитие материалов и средств выразительности различных областей искусства и приспособление к требованиям современности».

Современность требовала, по его мнению, создания нового стиля - нового символистического языка художественных форм. «Я стараюсь изгнать из декоративного искусства все, что его унижает, делает бессмысленным; и вместо старой символики, утратившей всякую эффективность, я хочу утвердить новую и столь же непреходящую красоту», - писал Ван де Вельде.

С 1947 г. Ван Де Вельде поселился в Швейцарии, где и скончался 25 октября 1957 г. в возрасте 94 лет. Последним трудом Ван де Вельде являются его мемуары, в которых он подробно описывает свою творческую жизнь и раскрывает свою теоретическую концепцию.

Ван де Вельде указал путь в будущее многим своим ученикам и последователям. Он справедливо был назван воплощенной совестью века, самой сильной значительной фигурой нового направления, так как он «выразил тоску эпохи по своему собственному живому искусству и сформулировал утопию нового стиля».

В Англии, где на Рубеже XIX-XX вв. под влиянием идей и авторитета Морриса господствовал неоромантизм, влияние модерна ощущалось слабо. Наиболее ярким и, пожалуй, единственным представителем стиля модерн в Англии исследователи считают шотландского архитектора и художника Чарльза Макинтоша. Он был членом «Группы четырех», которая возникла в Глазго в 90-х гг. XIX в. и представляла собой довольно самобытное направление модерна, так называемое «глазговское движение». Эта группа сложилась еще в студенческие годы, в нее входили сам Макинтош, его друг Герберт Макнейр и сестры Маргарет и Френсис Макдональд. Эта группа создала «стиль Глазго» в графике, декоративно-прикладном искусстве, проектировании мебели и интерьера. Макинтош был единственным из ее членов, кто кроме этого серьезно занимался архитектурой.

Чарлз Ренни Макинтош (1868-1928) родился в Глазго. Уже в 16 лет он начал профессиональную подготовку в мастерской архитектора Дж. Хатчинсона, а в 1885 г. - поступил в Школу искусств в Глазго. Закончив обучение в 1889 г., Макинтош работает ассистентом в архитектурном бюро. В 1890 г. он получил специальную стипендию, которая позволила ему отправиться путешествовать по Франции и Италии для глубокого изучения архитектуры этих стран. В 1893 г. Макинтош создает свой первый самостоятельный архитектурный проект - башню для здания «Глазго Геральд».

Работы Макинтоша и «Группы четырех» в целом по своей стилистике принадлежат к модерну. Особенности их варианта «ар нуво» были особая

изысканность, но, вместе с тем, и сдержанность, которой зачастую не хватало декоративному направлению модерна на континенте. Однако даже такой сдержанный вариант «ар нуво» не получил поддержки в среде английских художников - членов моррисовского «Движения искусств и ремесел». Работы шотландцев встретили резкое осуждение на выставке «Искусств и ремесел» 1896 г., где они впервые были представлены широкой публике. Этот конфликт, который закрыл дорогу шотландцам на выставки подобного рода в Англии, был внутренним конфликтом между национально-романтическими и космополитическими тенденциями в рамках модерна, конфликтом того типа, который неоднократно возникал в искусстве на стыке веков.

Напротив, в Европе Макинтош быстро получает широкую известность. В 1895 г. Макинтош выступал на Выставке нового искусства в Париже как плакатист. В 1900 г. он становится партнером в фирме «Хониман и Кепи» и в том же году создает павильон Шотландии на Международной выставке в Турине. В 1901 г. австрийское объединение «Сецессион» пригласило Макинтоша и его жену Маргарет Макдональд, выдающегося декоратора, устроить выставку в венском «Сецессион-хаусе». Выставка имела большой успех, все экспонаты были распроданы. Русский Великий князь Сергей Александрович был в восторге от работ шотландцев и пригласил супругов Макинтош устроить выставку в Москве. В конце 1902 - начале 1903 г. Макинтош принял участие в «Московской выставке архитектуры и художественной промышленности нового стиля», где его участие было отмечено рядом хвалебных отзывов. С этого времени Макинтош становится в ряд крупнейших мастеров модерна.

Главное архитектурное произведение Макинтоша - здание Школы искусств в Глазго. Его проект Школы победил на конкурсе в 1896 г. Из-за недостатка средств строительство было разделено на два этапа. Первый этап (1897-1899) завершился возведением башни главного входа на северном фасаде. Последовавший затем длинный перерыв позволил архитектору тщательно проработать проект. Западное крыло (1907-1909) здания с его эффектно взмывающим вверх торцевым фасадом и великолепной двусветной библиотекой уже являет собой работу зрелого мастера. Здесь Чарлз Макинтош обращается к характерному для архитектуры модерна способу проектирования «изнутри наружу». Таким образом, функциональное назначение интерьера отражалось во внешнем облике здания. Например, потребность в естественном освещении студий живописи определила необычайно большую остекленность северного фасада. Подобно многим представителям «ар нуво», Макинтош стремился к проектированию целостного ансамбля здания - от его внешнего вида вплоть до мебели и мелких деталей внутренней отделки. Школа искусств в Глазго создавалась именно таким способом.

Одновременно с работой над проектом Школы Макинтош строит и оформляет крупные общественные здания в Глазго - церковь Куинс-Кросс, школу на Скотланд-стрит. Еще одно направление его деятельности - дизайн

жилища. Свое представление о жилье Макинтош воплотил в трех проектах: «Уиндхилл» - дом, спроектированный Макинтошем для своего друга Дэвидсона (1900), «Дом любителя искусств» (конкурсный проект) (1901), «Хилл Хаус» дом издателя У. Блэки (1903). Во всех трех проектах используется метод «изнутри наружу» и применяется принцип тотального дизайна - и дом, и мебель, и внутренняя отделка проектируются как единая гармоничная система.

От типичных интерьеров модерна интерьеры Макинтоша отличаются простотой и даже аскетизмом, при этом простота его работ чрезвычайно изысканна. Чаще всего она возникала в результате утонченной стилизации прямоугольных в своей геометрической основе форм с применением немногочисленных мастерски нарисованных деталей. Хотя Чарлз Макинтош и был родоначальником британского модерна, ему, тем не менее, не свойственны основные стилеобразующие черты тяготеющего к декоративизму «ар нуво» - взвинченный ритм, линии, напоминающие удар хлыста, обильные растительные орнаменты. Вещи Макинтоша всегда геометричны и функциональны, имеют стройные пропорции и не обременены излишним декором.

При этом, как и многие мастера модерна, создавая свою мебель, Макинтош часто пренебрегал так называемой «правдой материала», к которой в свое время призывали Рёскин и Моррис и их последователи в Англии. Например, он создал целую серию ставшей знаменитой белой мебели, где окраска полностью скрывала естественную текстуру дерева, а характер деталей абсолютно не связан с механическими свойствами древесины. Природные свойства материала в этом случае как бы подавляются художественной волей мастера, которая творит форму, соотносясь с отвлеченным идеалом красоты; неоромантическая «естественность» сменяется здесь декадентской «искусственностью».

Однако эта «искусственность», а также стремление абстрагироваться в равной степени и от свойств материала, и от диктата художественной традиции не привели Макинтоша, как многих его коллег на континенте, к безудержному декоративизму и орнаментальное™. Чарлз Ренни Макинтош стал новатором конструктивной линии модерна с характерной для нее прямолинейностью форм и их ясным построением. Его мастерство было основано на типично столярной геометрически прямолинейной конструкции с преобладанием вертикальных линий.

Мастерство Макинтоша оказало влияние, в частности, на членов Венского Сецессиона - другой сильной ветви модерна начала XX в. Мебель, спроектированная Макинтошем, обладает яркой индивидуальностью. Некоторые исследователи стиля модерн расценивают его эксперименты как своего рода гротесково-ироничные интерпретации контрастных формобразований: высокой спинки и коротеньких ножек сиденья, что наглядно демонстрирует белый стул с удлиненной спинкой, на которую натянута парусина, и белый стол оригинальной конструкции. Макинтош отдавал

предпочтение черно-белому колориту, чтобы подчеркнуть красоту функциональных форм. Недаром именно Макинтош оказал сильное влияние на венского архитектора Отто Вагнера, построившего в Вене в 1905 г. здание Почтовой сберегательной кассы из стали и стекла.

2.7. Россия в международных промышленных выставках. Проблемы художественно-промышленного образования в России XIX - начала XXв.

В ходе интенсивного развития капиталистических отношений в России XIX в. неуклонно увеличивалась мощность промышленного производства, что получило свое отражение в регулярных художественно-промышленных выставках. Первая Всероссийская мануфактурная выставка открылась в 1829 г. в Петербурге. Успех петербургской выставки, которую посетило 107 тысяч человек, повлек за собой организацию последующих выставок. В следующие десятилетия выставки следовали одна за другой и открывались попеременно в Петербурге, Москве и Варшаве. Эти выставки демонстрировали не только достижения различных видов художественного и кустарного творчества, но и являлись действенным средством демонстрации технического и промышленного развития России. С конца 30-х гг. XIX в. на этих выставках демонстрировались модели самых различных машин и станков, а со временем отделы, представляющие производство машин, почти полностью вытеснили с выставок мелкие ремесленные производства.

Продукция уральских и сибирских заводов была впервые представлена на выставке 1839 г. Среди машиностроительных заводов наградами постоянно отмечались изделия Петербургского и Александровского чугунолитейного заводов, Александровской мануфактуры, завода К. Н. Верди, ряда периферийных предприятий, заводов сельскохозяйственных орудий. На всех выставках в разделе математических, физических и оптических инструментов по количеству экспонатов и по их качеству отличались изделия оптико-механической мастерской Адмиралтейских Ижорских заводов.

Представлялись также инструменты, изготовленные отдельными мастерами: А. С. Трындиным, С. И. Кони, оптиком-механиком К. Г. Белау, Г. Рейхенбахом, механиком Ф. Х. Гиргенсоном.

В 1849 г. в Петербурге была открыта большая выставка, на которой изделия ремесленного производства были представлены в очень ограниченном количестве, а произведения живописи и ваяния совсем не выставлялись. Четыре отдела выставки представляли различные отрасли производства. Самостоятельной группой были выделены машины-«двигательницы», фабричные и земледельческие машины, математические приборы и часы. Цель выставки состояла в том, чтобы «показать успехи, сделанные по каждой отрасли промышленности, возбудить соревнование производителей и указать потребителям лучшие отечественные изделия».

В 1851 г. Россия приняла участие в первой Всемирной промышленной выставке в Лондоне. Русский отдел представлял на ней кустарные изделия -

туркестанские ковры, тульские самовары, вышивку, керамику.

Однако уже в 1862 г. в Лондоне наряду с продуктами сельского хозяйства, кустарных промыслов, декоративного искусства и изделиями мануфактурных производств Россия представила мореходные и хирургические инструменты, продукцию горных заводов, модель пневматической печи. Но в целом, из-за полной незаинтересованности правительства вопросом комплектования отделов, достижения отечественной промышленности на международных выставках были представлены крайне слабо.

Фактическим организатором русских отделов на всемирных выставках стало учрежденное в 1866 г. в Петербурге Русское Техническое общество. Для отбора экспонатов на лондонскую выставку 1872 г. Обществом была создана особая комиссия под председательством Д. А. Тимирязева. Вопрос об участии на выставке рассматривался на I Всероссийском съезде фабрикантов, заводчиков и лиц, интересующихся отечественной промышленностью. В результате успех России на выставке 1872 г. признавался всеми, а отечественные экспонаты были отмечены 450 наградами.

На международной художественно-промышленной выставке 1893 г. в Чикаго русское фабрично-заводское производство также было представлено весьма широко. Группа русских фабрично-заводских экспонатов включала разделы сельскохозяйственных орудий и машин, горного дела и металлургии, машинного производства и способов передвижения - железных дорог, судов, экипажей и промышленного производства. Горное ведомство представило на эту выставку изделия Златоустовских заводов, преимущественно оружие, образцы чугунных отливок Гороблагодатских и Боткинских заводов и много других предметов.

В самой России во второй половине XIX и начале XX вв. география промышленных выставок постоянно расширялась. Теперь они проводились не только в столицах, но и в Тифлисе и Казани, Митаве и Курске, Нижнем Новгороде и Омске, Киеве и Ростове-на-Дону. Наиболее крупными из них были Петербургская выставка 1870 г., промышленно-художественная Всероссийская выставка 1882 г. в Москве и аналогичная ей в 1896 г. в Нижнем Новгороде.

Намного значительнее предыдущих по своим масштабам была выставка 1870 г. в Петербурге, открытая в литейном Соляном городке на набережной реки Фонтанки напротив Летнего сада. Здесь демонстрировалось 3122 экспоната, среди них машины, аппаратура и инструменты. Машинный зал имел демонстрационную площадку.

Все же, по свидетельству современников, впечатление от выставленных машин, станков и инструментов было довольно скудным. Отмечалось, что и инструменты, и машины-орудия, экспонировавшиеся на выставке, производились в России в незначительном и явно недостаточном количестве. То же говорилось и в адрес оптической промышленности. В качестве единственного положительного момента отмечался заметный сдвиг

в распространении в русском машиностроении паровых двигателей.

О том же писали и по поводу выставки, открывшейся в 1882 г. в Москве на Ходынском поле. Отмечалось, что русское машиностроение по-прежнему сосредоточено в небольшом количестве промышленных центров, между тем как для успешной разработки естественных богатств России необходимо было увеличивать количество машиностроительных предприятий по всей стране.

С большим размахом была организована в 1896 г. промышленная и художественная выставка в Нижнем Новгороде. Она была расположена на окском берегу и занимала очень большую территорию. Отдел машиностроения представлял необычайно широкий круг экспонатов. Наряду с продукцией разных заводов и фабрик он демонстрировал модель паровой машины И. И. Ползунова, модели изобретений И. П. Кулибина, работы инженера В. Г. Шухова; здесь изобретатель радио А. С. Попов показывал первый в мире радиоприемник, проводились эксперименты с новыми явлениями в области электричества, открытыми академиком В. В. Петровым, и многое другое.

Начало XX в. ознаменовалось многими выставками: за 1900-1917 гг. в разных городах России было открыто 27 сельскохозяйственных и кустарно-промышленных выставок, из которых две (одна - в 1916 г. в Москве, другая - в 1913 г. в Киеве) были всероссийскими. В мирные месяцы 1914 г. в Варшаве функционировала автомобильная выставка, в Ростове-на-Дону - выставка промышленного труда, в Москве - всероссийская фабрично-заводская выставка. Но роль этих выставок для развития промышленности и техники была незначительной.

В целом же проводимые в России на протяжении всего XIX столетия промышленные выставки имели огромное значение. Прежде всего нужно сказать о том, что они были средством признания общественной значимости технического творчества. Техническая интеллигенция России видела в этих выставках возможность показать свои достижения, продемонстрировать высокие качества отечественных машин и приборов, которые зачастую не уступали иностранным образцам.

Кроме того, выставки способствовали распространению прогрессивных научных и конструкторских идей и приемов обработки изделий, стимулировали развитие механики и опирающихся на нее технических наук. Широко публикуемые статьи о выставках, решения экспертных комитетов не только давали оценки представленной промышленностью продукции, но и в известной мере определяли направление дальнейших разработок в области технического творчества.

Существенным последствием промышленных выставок было также и то, что они влияли на уровень профессиональных знаний кадров технических работников, давая им возможность изучить достижения родственных предприятий, перенять их опыт, способствовали соревнованию между ними. О посылке «молодых художников» на выставки «для рассмотрения

отечественных произведений» говорят документы тех лет, причем участие в выставках называется в них «соревнованием к совершенству».

Для нас имеет значение и то, что при отборе экспонатов на очередную выставку специальные комиссии учитывали не только их технические качества, но и обращали внимание на их внешнее оформление. Так, рекомендовалось «сколь возможно избегать окраску, ибо краска закрывает чистоту отделки».

Немаловажно, что отечественные выставки способствовали формированию нового типа архитектуры - архитектуры выставочных павильонов, специфические условия эксплуатации которых требовали разработки и использования новых конструктивных решений. И последнее, благодаря необходимости рекламировать выставки и показываемые на них технические изделия, благодаря развитию технической документации и технических изданий в изобразительном искусстве России с начала XIX в. появилась промышленная графика, ставшая затем прикладным ответвлением нового направления в русском изобразительном искусстве - направления «индустриального» жанра.

Вообще же в России уже к середине XIX в. стала остро ощущаться необходимость в художественно профессиональных кадрах, работающих для индустрии. Для их подготовки были открыты специализированные учебные заведения в Москве (графа Строганова) и Петербурге (барона Штиглица). Само их наименование - «училища технического рисования» - говорит о появлении художника нового типа. С 1860 г. получает развитие специальное ремесленное образование мастеров-исполнителей, в частности «модельщиков». Выпускается много книг по вопросам технологии обработки различных материалов: древесины, бронзы, железа, золота и др. Выходят торговые каталоги, заменившие ранее издававшийся журнал «Экономический магазин». С середины XIX в. формируются науки, связанные с вопросами гигиены труда и пользования предметами быта.

Однако на протяжении всего XIX столетия вся массовая отечественная фабричная продукция в художественном отношении оформлялась в декоративно-орнаментальной манере. В форму большей части изделий привносились стилевые элементы классицизма: сложные профильные завершения, каннелированные колонки, розетки, гирлянды, орнамент по античным мотивам и др. В ряде случаев эти элементы вводились даже в формы промышленного оборудования - станков.

Во второй половине XIX в. из процесса производства утилитарно-бытовых изделий все больше вытесняется ручной труд. При этом веками складывавшиеся способы и приемы их художественного решения, принципы формообразования вступают в противоречие с новыми экономическими тенденциями массовости и рентабельности производства вещей на рынок.

Реакция на сложившуюся ситуацию была двойственной. Одни мастера - а таких было большинство - шли на компромиссы. Считая нерушимым традиционный взгляд на все бытовые вещи как на предмет декоративно-

прикладного искусства, они старались принаравливать орнаментальные мотивы классицизма к возможностям машины и серийных технологий. Появляются «эффективные» виды декора и отделки изделий.

В России, как и в европейских странах того времени, никого не удивляли фабричные изделия, украшенные элементами из мира изящных искусств. Многие промышленники охотно применяли этот прием, стремясь максимально использовать в своих интересах привычное для тогдашнего потребителя пристрастие к внешне украшенным, орнаментально обогащенным формам предметов домашней обстановки.

Другой путь поисков новых форм велся в русле теорий Рёскина и Морриса с их призывами организовать бойкот промышленности. Их кредо - чистота традиций средневекового ремесла. В странах Западной Европы и в России тогда впервые проявляется интерес со стороны теоретиков и профессиональных художников к кустарным артелям и мастерам, в чьем творчестве еще сохранялись глубокие народные традиции.

В России нижегородские ярмарки 1870-1890-х гг. демонстрируют жизненность этих традиций в новых условиях. Многие профессиональные художники - В. Васнецов, М. Врубель, Е. Поленов, К. Коровин, Н. Рерих и др. - с энтузиазмом обращаются к народным истокам декоративного искусства. В различных областях и губерниях России, в таких городах, как Псков, Воронеж, Тамбов, Москва, Каменец-Подольск, возникают ремесленные предприятия, в основу деятельности которых положен ручной труд. Особенно большое значение для возрождения творческих угасавших промыслов имела работа мастерских в Абрамцеве под Москвой, в Талашкине под Смоленском, предприятие П. Ваулина под Петербургом, керамическая артель «Мурава» в Москве. Однако изделия всех этих мастерских составляли столь незначительную часть в общем потреблении, что не могли заметно влиять на массовую продукцию.

В России в XIX столетии еще одной серьезной проблемой, как уже говорилось выше, была проблема подготовки художников для работы в промышленности. Одним из немногих учебных заведений, готовивших в XIX в. эти кадры, было знаменитое Строгановское училище, на основе которого впоследствии начал развиваться отечественный дизайн. Это учебное заведение было открыто в 1825 г. в Москве по инициативе и на средства графа С. Г. Строганова и первоначально носило название «Школы рисования в! отношении к искусствам и ремеслам».

Пятилетний курс обучения включал в себя занятия по архитектурному черчению, практической геометрии, рисованию фигур и животных, рисованию цветов и украшений. Рисование с натуры не практиковалось. Занимались перерисовкой, в основном с известных рисунков и гравюр. Для этих целей из Франции, например, школа ежегодно выписывала образцы рисунков для ситцев. Была значительная коллекция геометрических и архитектурных моделей и деталей машин. Таким образом, обучение рисованию носило здесь практико-прикладной характер. Выпускники школы работали на

ситценабивных и фарфоровых фабриках, занимались литографией.

Со второй половины 1830-х гг. профиль школы начал меняться. Постепенно она превращалась в заведение для подготовки учителей рисования и чистописания. Процесс же подготовки кадров для промышленности, о чем мечтал граф Строганов, явно и стремительно шел на убыль. Кроме того, в школе все больше утверждалось академическое направление преподавания, в том числе рисование с натуры и на пленэре. Особо талантливые выпускники школы признавались «свободными художниками». В 1843 г. Строгановская рисовальная школа была принята на содержание казны под названием Второй рисовальной школы.

Подготовка художников для промышленности сосредоточилась в Первой рисовальной школе (бывшее Мещанское отделение рисования). Здесь преподавал И. Г. Герасимов - первый русский ткач, освоивший жаккардовый станок. С 1844 г. здесь было введено преподавание технологии, товароведения и химии (применительно к набивному делу). Преподавались также французский язык, бухгалтерия, география и история. Первую рисовальную школу материально поддерживало московское купечество.

Только в 1860 г. обе школы были слиты в единое Строгановское училище технического рисования. Теперь место рисовальщиков для машинной, обойной и ситцевой промышленности заняли специалисты-копировальщики и реставраторы, а также мастера-ремесленники в области резьбы по дереву, чеканки по металлу, пусть даже высшего класса, но все же, по сути, кустари. В царствование Александра II преподавание испытывало особенно сильное влияние национально-патриотических идей. Обязательным было копирование икон, а также рисование памятников старины с натуры. Училище принимало заказы на изготовление церковной утвари: крестов, паникадил, пасхальных яиц и даже целых иконостасов. Работы студентов и выпускников училища участвовали во всемирных выставках конца XIX - начала XX в.

Подводя итоги деятельности Строгановского училища, можно констатировать, что лишь в первые 10-15 лет своего существования оно полноценно осуществляло ту задачу, которую ставил перед ним его основатель, - готовило специалистов-художников для промышленности. Сама промышленность, работавшая на массовый рынок, в России в это время еще только зарождалась. Таким образом, идеи графа Строганова опередили свое время примерно на 100 лет. К концу же XIX столетия училище практически полностью переориентировалось на подготовку художников-ремесленников, не удовлетворявших нужд отечественной промышленности. Поэтому, сыграв очень заметную роль в развитии собственно прикладного искусства, Строгановское училище почти ничего не дало промышленному искусству, а тем более дизайну.

Вообще же на протяжении всего XIX в. в России, как и в странах Западной Европы, неуклонно росла потребность в специалистах принципиально нового вида проектной деятельности - художниках,

работающих для промышленности. Но проблему подготовки подобных кадров удалось решить только в начале XX в., когда оформились эстетические критерии продукции массового производства и сложились крупные школы дизайна как в Европе, так и в нашей стране.

2.8. Конструктивизм

В качестве ведущего стиля модерн просуществовал недолго. Уже в первом десятилетии XX в. начался его постепенный упадок. Тому были разные причины, но, видимо, главная заключалась в том, что новое время требовало воплощения в новых образах и формах. Наступал век мощной индустрии, функционализма, массового производства и, как следствие, неминуемой стандартизации изделий. Возрождение ремесел, культ ручного труда, на котором зачастую строилась эстетика модерна, никак не могли удовлетворять новые запросы и никак с ними не согласовывались.

Кризис художественной промышленности периода модерн наступил довольно скоро в результате пересмотра эстетического отношения к технике, к машине и к художественным формам, которые ими порождались. Эти изменения наиболее ярко проявились в отношении к предметному миру, бытовой среде. Появлению нового стиля способствовала индустриализация самого быта; новые предметы быта (пишущая машинка, граммофон, электроприборы, пылесосы, новейшая телефонная аппаратура, радио-аппаратура и т.д.) были несовместимы со старой художественно-промышленной эстетикой. В начале века были сформулированы отправные принципы новой эстетики вещи.

Теоретическое обоснование «вещности» дал известный венский архитектор и публицист Адольф Лоос. В своих книгах он беспощадно обрушивался на всякие излишества в строительной и художественно-промышленной практике; по его мнению, применение орнамента равносильно преступлению. Жилой дом начинает трактоваться как «единая форма», не терпящая никакого декора; развитие идет в сторону полной «вещности»: от форм, порожденных фантазией художника, к «необходимым», «истинным» или «чистым» формам. В рядах нового направления оказались и некоторые видные мастера, еще недавно активно способствовавшие утверждению модерна: Анри Ван де Вельде, а также Петер Беренс, Герман Мутезиус, Вальтер Гропиус.

Новым критерием, которым стали измерять эстетическую ценность вещи, стала целесообразность. Отсюда возникает новое - конструктивное - направление в искусстве интерьера. Для него более характерны прямые линии и ясное построение. Яркое выражение оно получило в Германии и Англии - двух странах, в которых успешно развивалось промышленное производство.

Курс на целесообразную форму, рождаемую машинным производством, должен был означать, прежде всего, обнажение этой формы, очищение ее от декоративной ручной художественной отделки. Наиболее

простой и прямой путь этого обнажения технической формы лежал через отказ от орнамента. Поэтому «антиорнаментальные» тенденции стали наиболее характерным формальным признаком этого этапа в развитии художественной промышленности.

Рождение новой эстетики началось с бунта против орнаментации, изобразительности, архаичности формы. Пионерами новой эстетики выступили архитекторы Л. Салливен, А. Ван де Вельде, А. Лоос и др. Они боролись за освобождение вещей от излишней орнаментации, противоречащей функциональному назначению вещи, за красоту обнаженной целесообразной формы. Они исходили из того положения, что форма вещей и их украшения, свойственные ремесленным поделкам, неуместны в век машинной индустрии.

В 1898 г. Адольф Лоос, еще не надеясь, что его поймут, поставил вопрос о том, что новые проявления культуры - железные дороги, телефон, пишущие машинки и т. п. - должны освободиться от формальной стилизации, так как они предназначены для новых функциональных процессов и форма их должна быть функциональной. Лоос замечает иронически: «Каким должен быть телефон? Мы склоняемся к компромиссу. Мы представляем телефонную будку в стиле рококо, а трубку в виде грифа. Или готическую. Или в стиле барокко... Избавьте нас от таких "стильных" телефонных будок!»

Это новое направление получает название конструктивизм, основой которого является воплощение закономерностей, которые присущи формам, произведенным машинным способом. Официальной датой рождения конструктивизма считается начало XX в. Его развитие называют естественной реакцией на изощренные флореальные, то есть растительные, мотивы, присущие модерну, которые довольно быстро утомили воображение современников и вызвали желание поисков нового. Адольф Лоос в своих трудах резко критиковал модерн за излишнюю приверженность орнаменту, считая даже, что применение орнамента в строительстве и в художественно-промышленной продукции равносильно преступлению!

Новый стиль был начисто лишен таинственно-романтического ореола. Он был сугубо рационалистичен, подчинялся логике конструкции, функциональности, целесообразности. Примером для подражания служили достижения технического прогресса, вызванные социальными условиями жизни наиболее развитых капиталистических стран и неизбежной демократизацией общества. Внедрение в практику новых строительных материалов - железобетона, стали и стекла - перевернуло привычные представления о классической ордерной архитектуре.

Это направление незамедлительно нашло отклик и в так называемой «малой архитектуре» - мебели. Новое направление в производстве мебели связывают с именем Уильяма Морриса, речь о котором шла выше. Немаловажное значение для утверждения концепций функциональности как в архитектуре, так и в мебели имела деятельность Чарлза Ренни Макинтоша и возглавляемой им Художественной школы в Глазго.

Эти же тенденции демонстрирует мебель великого американского архитектора Фрэнка Ллойд Райта. Юношей он приехал в 1887 г. в Чикаго и начал работать в проектной конторе архитекторов Салливена и Адлера. Шесть лет спустя Райт приступает к самостоятельному проектированию жилых домов, закладывая основы для так называемой «органичной архитектуры». Этот термин был сформулирован Салливаном и означал соответствие функции и формы. В 1902 г. в Хайленд-парке вблизи Чикаго Фрэнк Ллойд Райт построил дом Уиллитса и спроектировал для него мебель, которая своими формами соответствует внешнему членению здания вытянутыми прямоугольниками оконных проемов. Деревянный стул из мебельного гарнитура дома Уиллитса органично вписывался в пространство интерьера. Приверженность четким геометрическим формам видна в стуле из дуба с кожаным покрытием, сделанном Райтом для Империял Отеля в Токио.

В 1901 г. Фрэнк Ллойд Райт, тогда лишь начинавший свою плодотворную архитектурную карьеру, произнес знаменитую речь «Искусство и ремесло машины», в которой изложил основной принцип промышленного дизайна XX в. Отвергая ручное производство как слишком дорогостоящее, Райт утверждал, что дизайнеры должны создавать прототипы изделий массового машинного производства, предварительно изучив технологию современного производства и свойства материалов.

Освоение новых материалов и принципов конструирования в одиночку было не по силам. В Европе художники, архитекторы, дизайнеры стали объединяться. Так возникли в разных странах художественные группы новаторов. В Германии первым крупным шагом в направлении объединения усилий художников и промышленных организаций были созданные в Мюнхене «Соединенные мастерские» во главе с Рихардом Римершмидом, Рерманом Обристом и др. Основанные в 1899 г. «Дрезденские мастерские» налаживают уже серийное производство продукции. В 1907 г. произошло Организационное объединение этих предприятий в рамках «Германского художественно-промышленного союза» («Веркбунд»), о котором речь пойдет ниже.

В Австрии художники «Венского Сецессиона» разрабатывали концепции чистого геометрического орнамента из прямых линий, прямоугольников и кругов, что нашло отражение в архитектурных проектах и в мебели, исполненной по дизайну Йозефа Гофмана. В своих проектах зданий и мебели Гофман пользовался предельно упрощенным формальным языком. Сочетание пуританской простоты с роскошью составляло одну из своеобразных особенностей его произведений. В 1903 г. вместе с Коломанном Мозером Гофман основал знаменитое художественно-промышленное предприятие «Венские мастерские».

Конфликт между конструктивным началом и орнаментализмом в модерне вступил в последнюю фазу. Конструкция, древняя, как сам мир, лежащая в основе всего современного строительства и архитектуры, завоевывала позиции в художественно-прикладной промышленной продукции, в

том числе в производстве мебели по дизайну ведущих архитекторов и художников, практиков и теоретиков. К началу 10-х гг. XX в. кризис модерна как стиля обозначился со всей определенностью. Первая мировая война подвела черту под достижениями и просчетами модерна.

Стиль, утверждавший приоритет конструкции и функциональности, которую провозглашали американский архитектор Луис Генри Салливен и австриец Адольф Лоос, был назван конструктивизмом и окончательно утвердился в Европе и Америке. Можно сказать, что с самого начала он имел международный характер. Глашатаями конструктивизма были знаменитые архитекторы Анри Ван де Вельде, Петер Бсренс, Герман Мутези-ус, Вальтер Гропиус, другие мастера, присоединившиеся к ним в более позднее время. Они утверждали эстетику целесообразности, рациональность строго утилитарных форм, очищенных от романтического декоративизма модерна, стремились к активному сотрудничеству с промышленными предприятиями.

После окончания Первой мировой войны конструктивизм в мебели продолжает завоевывать позиции. На какое-то время ведущее положение здесь заняла Голландия, где в 1917 г. молодые художники и архитекторы объединились вокруг журнала «Стиль» во главе с теоретиком Тео ван Дусбургом. В группировку «Стиль» входили живописец Пит Мондриан, скульптор Жорж Вантенгерлоо, архитектор Геррит Томас Ритвелд и др. Их концепция оформления пространства и формы - кубоконструктивизм - находилась под сильным влиянием французского кубизма - художественного течения в искусстве, провозглашенного Пикассо и Браком в 1906-1908 гг. на основе художественных изысканий Сезанна.

Помимо четких геометрических форм это течение привнесло в дизайн мебели новые цветовые сочетания - чистые цвета красного, синего, желтого. В 1917 г. архитектор Геррит Томас Ритвелд изобрел форму необычного кресла и назвал его «аппаратом для сидения». У этого «аппарата» было колористическое название «Красно-синий стул». Он приобрел повсеместную известность как родоначальник конструктивизма и кубизма в мебели. От него ведет отсчет новое направление конструирования мебельных форм.

Выполненный в 1923 г. «Берлин стул» демонстрирует характерные черты дизайнерских концепций Ритвелда как типичного представителя объединения «Стиль». Он еще более лаконичен в конструкции, состоящей из пересечения вертикалей и горизонталей, окрашенных в черно-белый цвет. Ритвелд производил и многие другие необычные варианты новейшей мебели по типовым проектам для массового изготовления.

Огромный вклад в производство современной мебели, основанной на принципах конструкции, внесли мастера Баухауза, созданного Вальтером Гропиусом в 1919 г. Так, будучи еще студентом Баухауза, Марсель Брейер разработал модель кресла в духе «аппарата для сидения» Ритвелда - «Красно-синего стула». Было это в 1922 г., но через четыре года Брейер сконструировал свой знаменитый «Вассили Стул» из полых металлических трубок и красных ремней, дав ему имя собственное в честь известного русского

авангардиста Василия Кандинского. Международный успех «Вассили Стула» способствовал тому, что Брейер начал активно работать над типовыми моделями столов и стульев из полых трубок с учетом их фабричного производства. Эти модели у Брейера купили мебельные фирмы Тонет-Мундус.

Двадцатыми годами завершился самый сложный период «лабораторных» поисков, экспериментов в области архитектуры и искусства бытовой вещи. Уникальные предметы и украшательский подход к утилитарной вещи вытесняются по-новому осмысленной, очищенной от посторонних примесей формой, создаваемой на основе триединства конструкции, материала и техники. Здесь уместно привести столь же меткие, сколь и глубокие по смыслу слова Мис ван дер Роэ, произнесенные им в 1923 г.: «Формы ради формы не существует; форма не цель работы, а исключительно лишь ее результат».

В 1924 г. в Мюнхене была устроена выставка под девизом «Форма без орнамента», где все, от сковород до занавесей, было сделано в соответствии с принципами функциональности и рассчитано на массовое производство. В выставленных образцах мебели преобладали три основные формы: блок - объем, навеянный образом каменной глыбы, заключавший всю конструкцию внутри плоского корпуса; коробка, состоявшая из крышек, рамы и ножек, образовавших комод, письменный стол или буфет; рама, выявлявшая конструкцию и характерная для применения в столах и стульях.

Конструктивизм оказался могучим стилем. Его влияние вышло за рамки архитектуры и дизайна. Идеи конструктивности были живо восприняты такими талантливыми композиторами, как И. Стравинский, А. Шёнберг, П. Хиндемит, А. Онеггер, И. Шиллингер, Э. Кшенек. Новаторские поиски конструктивизма пришлись по душе архитекторам и литераторам, Художникам и деятелям театра.

В рассматриваемый период наряду с главным руслом развития существовало много второстепенных, более или менее ценных художественных течений. Среди них встречаются и очередные «возвраты» к стилевым формам минувших эпох; нередко имеет место причудливое смешение старых и новых форм; в таких странах, как Германия и Италия, в годы фашистского режима усиленно насаждался «классицизм». Однако с точки зрения основных тенденций времени рецидивы подобного рода особого значения не имели. Отдельные талантливые мастера, оторвавшись от главной линии развития, окунулись в мир романтики, пышной декоративности и пряного артистизма; создававшиеся ими «декоративные предметы» и «декоративная мебель» служили изощренным вкусам и потребностям небольшой кучки гурманов (Э. Фаренкамп, П. Л. Троост, К. Пулликх, Э. Пфейфер и др.).

2.9. Немецкий Веркбунд - первый союз промышленников и художников

Первые шаги дизайна в Германии были закономерно связаны с бурным развитием промышленного производства в последней трети XIX в., начало

которому было положено «революцией сверху», объединившей страну и выдвинувшей ее в ряд крупнейших развитых держав. Концентрация производства, рост монополий и борьба за рынки сбыта поставили вопрос о качестве промышленной продукции и ее конкурентоспособности. Шел лихорадочный поиск средств повышения престижа изделий немецкого производства, которые традиционно считались низкокачественными. Так, в странах Британской империи немецкие экспортеры были обязаны проставлять на своих товарах знак «Сделано в Германии»: считалось, что этого вполне достаточно, чтобы сделать их непривлекательными для покупателя.

К концу XIX в. обозначились значительные сдвиги в повышении технического качества товаров, но на этом фоне тем более выпукло выступили недостатки их внешнего вида и формы в целом. Многие считали, что их преодолению может способствовать происходивший в Германии, как и во всей Европе, процесс поиска новых художественных ценностей, новой эстетики предметно-пространственной среды, связанный с экспериментами в области формообразования. Эти поиски привели многих художников, таких как Петер Беренс, от занятий станковым искусством к художественному ремеслу, прикладному искусству, художественной промышленности, а затем и к дизайнерской деятельности в индустриальном производстве.

Рассматриваемая с этих позиций деятельность немецкого Веркбунда - Германского художественно-промышленного союза - является неотъемлемой частью истории европейского дизайна XX в. В числе его основоположников были видные архитекторы и художники: Мутезиус, Ван де Вельде, Беренс, Ле Корбюзье и др. Веркбунд ставил своей целью реорганизацию строительства и ремесел на современной промышленной основе. Члены Веркбунда создавали образцы для промышленного производства - утварь, мебель, ткани и т. п., стараясь придавать им простые, целесообразные, функционально оправданные формы. Они выступали против традиционных эстетических воззрений и кустарной изобразительности в прикладном искусстве.

Веркбунд был образован 7 октября 1907 г. в результате объединения «Дрезденских мастерских» и Соединенных мастерских в Мюнхене. Объединение было создано инициативным комитетом из двенадцати художников (архитекторов и «прикладников») и двенадцати фирм, выпускавших в основном художественную продукцию.

Направления деятельности и творческие установки в вопросах искусства у художников, вошедших в объединение, были совершенно различны. Теодор Фишер, например, считался мастером традиционной немецкой архитектуры. Петер Беренс начал свою деятельность как новатор формообразования, индустриальный архитектор. Йозеф Гофман был руководителем Венских мастерских, выпускавших изысканную продукцию класса «люкс», а архитектор Вильгельм Крайс был известен своими крепкими «бисмарковскими» башнями. Собственные взгляды на художественные

проблемы имелись и у руководства фирм, вошедших в состав союза. Но всех их объединяла задача повышения художественно-эстетического качества продукции промышленного производства, мечта о единой архитектурно-художественной культуре, свободно использующей возможности массового машинного производства.

Своей основной целью Веркбунд объявил «облагораживание немецкой работы сотрудничеством искусства, ремесла и промышленности путем воспитания и пропаганды», «одухотворение немецкой работы подъемом ее качества». Понятие «высокое качество» включало в себя при этом не только применение добротных материалов и безупречное фабричное исполнение, но и «глубокую интеллектуальную проработку производимого предмета». Рациональная конструкция, лаконичная художественная форма и откровенная функциональность должны были, по замыслу членов Веркбунда, привести к установлению единого вкуса, не допускающего экстравагантности и индивидуализма. Особое значение при этом придавалось архитектуре как ведущему виду искусства, определяющему художественную и во многом даже социально-культурную сферу.

До 1918 г. немецким Веркбундом практически руководили три его создателя: Герман Мутезиус, Карл Шмидт и Фридрих Науман и их ближайшие друзья - Рихард Римершмид и Фриц Шумахер. Руководство Веркбунда стремилось к оказанию максимального влияния на все отрасли как художественного творчества, так и производства; для этого оно прибегало к самым разнообразным формам теоретического и практического воздействия. Наиболее значительными центрами производства Веркбунда были знаменитые Объединенные немецкие мастерские прикладных искусств и ремесел с центром в Хеллерау, имевшие рабочие мастерские и выставочные залы в двадцати двух городах страны.

Характерными для первых лет деятельности Веркбунда были конструктивная мебель Римершмида с комбинированными и встроенными элементами, гончарная посуда ясных форм и совсем без декора, лаконичные металлические изделия, дешевые полиграфические издания, выпускавшиеся в обложках из простой декоративной бумаги вместо дорогого переплета, но с применением оригинальных современных шрифтов, разработанных членами организации на основе традиционных, в частности готического. Очень интересной была графика объединения; плакаты выставок Веркбунда стали олицетворением его новаторства и энергии. Мастерскими выполнялись архитектурные работы, проектировались интерьеры государственных и муниципальных зданий, строились банки, отели и особняки, железнодорожные вагоны.

Практика Веркбунда постепенно начинала воспитывать в среде потребителя привычку к новому типу форм. Но еще большее воздействие она оказывала на ремесленно-художественные предприятия, которые также переходили на выпуск продукции, соответствовавшей установке на функциональность. Огромное количество отдельных мастерских и их объеди-

нений в свою очередь вступали в Веркбунд.

Одним из важных мероприятий была организация Веркбундом совместно с Союзом торгового образования специальных курсов, предназначенных для повышения уровня образования торговых предпринимателей, для осуществления их всеобщего и специального образования и воспитания вкуса. С этой целью в различных городах Германии организовывались циклы лекций. Особое внимание уделялось в них образованию продавцов.

Кроме того, Веркбунд развернул бурную деятельность по пропаганде своих идей в самых широких слоях общества. Им выпускалась масса общеобразовательной литературы, публиковались выступления по актуальным художественным проблемам, читались программные доклады. Объединение было активным участником всех дискуссий и выставок, посвященных темам «ремесло - прикладное искусство - промышленность», а со временем стало организатором регулярных собственных выставок.

Выставки и пропагандистские издания Веркбунда, благодаря строго целенаправленному отбору экспонатов, производили сильное впечатление. Успехи объединения были очевидными. Они отразились в быстром росте численности членов организации. В 1908 г. в Веркбунд входили 490 человек, в 1910-м он объединял 360 художников, 267 представителей промышленности и торговли и 105 музейных работников, в 1913-м в его состав вошли 400 новых членов, а в 1914 г. их общее число достигло 1870. По примеру немецкого объединения в Европе началось так называемое Веркбунд-движение. В 1910 г. оформились австрийский и шведский Веркбунд, в 1913-м - швейцарский и венгерский, а в 1915 г. - тоже по образцу Веркбунда - в Англии была основана Design and Industries Association.

На заседаниях Веркбунда присутствовали молодые художники, оказавшие позже значительное влияние на послевоенное художественное развитие европейских стран: Мис Ван дер Роз, Вальтер Гропиус, Бруно Таут, Шарль Эдуард Жаннере (Ле Корбюзье - в 1910 г. он был послан Швейцарской Академией художеств в Германию для изучения успехов немцев в области формообразования, причем опыт Веркбунда он осваивал непосредственно в мастерских в Хеллерау).

На заседании 1911 г. Герман Мутезиус выступил с речью, признанной позже программной и ставшей эстетическим руководством Веркбунда на последующие годы. Она называлась «Где мы стоим?» и поднимала вопросы соотношения понятий «качество» и «форма» (для Мутезиуса форма была олицетворением духовной культуры, и возрождение «чувства формы», утраченного в XIX в., он считал важнейшей задачей нового искусства), обязанности введения методов типизации художественных форм для успешного развития формообразования. Сам Мутезиус необычайно остро ощущал «всеобщую тенденцию к модулярной координации, пронизывающую современность», однако единодушия по этому вопросу в организации не было.

Проблема стандартизации художественных форм стала предметом

ожесточенных споров на заседании объединения в 1914 г. Максимализм Мутезиуса требовал от вещей безусловной целесообразности, подчинения новым законам формообразования. Мутезиус четко формулирует принцип «эстетического функционализма», согласно которому внешняя форма предмета вытекает из его существа, устройства, технологии, назначения. Однако с этим принципом согласны были не все члены Веркбунда. Так, Ван де Вельде, оставаясь по натуре художником, усматривал в позиции Мутезиуса опасность для свободы творческих устремлений дизайнера и ущемление его индивидуальности. Столкновение группировок внутри Веркбунда было столь серьезным, что, возможно, лишь начало войны уберегло Немецкий Веркбунд от полного распада. Однако кризис в теоретической области не помешал организовать в том же 1914 г. Выставку в Кельне, ставшую его новым триумфом. Расположенная за городом выставка занимала огромную территорию и представляла вниманию публики разнообразные павильоны (которые были одновременно и помещением для экспонирования, и экспонатом) и архитектурные комплексы. Впоследствии многим из этих сооружений - как, например, Стеклянному дому Бруно Таута - были посвящены специальные исследования. Эта выставка стала последним крупным мероприятием Веркбунда перед Первой мировой войной.

В 1920-х гг. Немецкий Веркбунд был, прежде всего, центром сил, способствовавших прогрессу в промышленности и строительстве. В конце Десятилетия организацию возглавил Людвиг Мис ван дер Роэ; с его именем связан окончательный переход к массовому производству и массовому жилищному строительству. Последовала серия выставок под названиями: «Жилище» (1927), «Жилище и производственное пространство» (1929), «Образцовый серийный продукт» (1930), «Дешевый предмет потребления» (1931). В 1932 г. при участии Вальтера Гропиуса была подготовлена выставка общественных помещений высотного жилого дома в Париже.

Немецкий Веркбунд был тогда одним из крупнейших объединений представителей военного поколения, сознававших свою социальную ответственность и видевших свой вклад в решение острых социальных и политических противоречий времени в радикальном отходе от традиций и ориентации на новейшую технику, типизацию и массовое производство. Своей деятельностью они способствовали в эти годы становлению функционализма, широкому и быстрому признанию продукции массового промышленного производства, прогрессу художественных ремесел. Этот художественно-радикальный и демократический Веркбунд был закрыт национал-социалистами в 1933 г.

Роль Немецкого Веркбунда в истории искусства и промышленности новейшего времени, в истории дизайна весьма велика. Немецкий Веркбунд открыл принципиально новый этап развития не только для немецкого, но и для европейского искусства в целом. Это объединение впервые предприняло попытку поставить на место одинокого «творца» активное сотрудничество промышленников, художников-специалистов, техников и клиентуры - базу

современного производства. При этом Немецкий Веркбунд вышел далеко за рамки обычных в то время художественных группировок и союзов художников с ремесленными мастерскими. Своей деятельностью объединение стремилось изменить консервативные представления об искусстве, облагородить ремесленное и промышленное производство. И его практика узаконила последствия «машинизации» - серийное производство и полезное сотрудничество людей с техникой.

2.10. Петер Беренс – первый промышленный дизайнер

Творчество Петера Беренса (1869-1940) - безусловно, веха в истории дизайна и архитектуры XX в. Он был человеком огромного и многогранного художественного таланта. Не следует забывать о его творчестве живописца, графика, художника шрифта, мастера прикладного искусства и интерьера. Он обладал и несомненным педагогическим талантом. В его мастерской учились Ле Корбюзье, Гропиус, Л. Мис ван дер Роэ - люди, чьи имена прочно связаны с современной архитектурой и промышленностью.

Сам же Беренс начинал как типичный и притом не самый яркий живописец XIX в. Его творчество, подобно творчеству Ван де Вельде, как бы соединяет две эпохи. О Беренсе шла слава как о человеке с жестким характером, не терпящем возражений и проводящем свои идеи до конца. Ему принадлежат слова: «Меня интересуют всегда только проблемы. Тем, что само собой разумеется, пусть интересуются другие».

С именем Петера Беренса связывается понятие промышленной культуры, идейным провозвестником которой его называют, как внесшего существенный вклад в ее воплощение в жизнь. Действительно, он возлагал большие надежды на промышленность, считая ее способной стать носителем и питательной средой культуры. «Во власти промышленности, - говорил он, - созидание культуры путем сведения вместе искусства и техники. Массовое производство потребительских вещей, отвечающих высоким эстетическим представлениям, стало бы благом не только для людей с тонким художественным восприятием, самым широким слоям народа был бы открыт доступ к понятиям вкуса и приличия...». Имя Беренса ассоциировалось с определенной художественной программой, и неудивительно, что, когда руководству АЭГ в 1907 г. пришла мысль ввести в свой штат должность художественного директора, выбор пал именно на него.

АЭГ (Allgemeine Elektrische Gesellschaft - Всеобщая компания электричества) являлась крупнейшим производителем электротехнической продукции Старого Света. Она выпускала электрические лампочки, вентиляторы, отопительные приборы, электромоторы и вместе с американской «Дженерал электрик» держала в руках мировые рынки. Немцам досталось Западное полушарие, американцам - Восточное. В 1907 г. АЭГ окончательно превратилась в монополию, которая объединяла 2810 предприятий и фирм. Они занимались всем - от выработки первичного сырья до сбыта готовой продукции.

Руководитель АЭГ, предприниматель и политик Вальтер Ратенау, прекрасно понимал возрастающую значимость эстетического решения промышленной продукции. Особенно остро этот вопрос стоял в Германии, боровшейся во всем мире за передел рынков сбыта. В частности, вопросы качества товаров германской промышленности резко встали перед ней на всемирных выставках 1900 г. в Париже и 1902 г. в Турине. В последующие несколько лет произошел мощный рывок вперед, в результате которого уже в 1906 г., на 3-й германской выставке художественной промышленности в Дрездене, обозначились некоторые сдвиги: был показан целый ряд изделий массового производства, отличающихся удовлетворительным качеством. Эта ситуация делала вполне естественным обращение руководства концерна АЭГ к Беренсу с предложением занять пост главного художественного консультанта, которое он принял в 1907 г., оставаясь при этом руководителем собственного архитектурно-художественного бюро. Значение этого события трудно переоценить: впервые художник, в данном случае архитектор, принимает непосредственное участие в работе крупного индустриального предприятия.

В круг задач Беренса входило художественное наблюдение за всей эстетической стороной производства: от реклам до проектирования типовых уличных фонарей, а также строительство новых контор и заводов фирмы. В 1909 г. он построил первое современное промышленное здание - завод турбин Всеобщей электрической компании, ставший хрестоматийным образцом промышленной архитектуры начала XX в. Таким образом, то, что делал Петер Беренс, мы теперь определяем как создание фирменного стиля.

В начале XX в., в связи с развитием разнообразных способов использования электричества в производстве и на транспорте, спрос на электротехническое оборудование постоянно возрастал. Сложнее обстояло дело с широким внедрением бытовых электротехнических приборов, в которых большинство населения все еще видело не совсем безопасное новшество. Перед новым художественным консультантом АЭГ стояла непростая задача - придать форме бытовых электрических предметов некую упорядоченность, сделать ее более «человекообразной», при этом проектировать электроприборы необходимо было в рамках коммерческой целесообразности и технологических, отнюдь не безграничных, возможностей того времени. Кроме того, учитывая, что АЭГ к тому времени создала новую систему обслуживания покупателей в виде сети распространенных по всему миру торговых филиалов, дизайнер должен был проявить особую заботу о единстве стиля изделий, об их «фирменной идентификации».

Если говорить о художественной части концепции программы бытовых приборов, о чисто пластической стороне дизайнерской задачи, то Беренс видел ее в том, чтобы очистить облик предметов от нарочитой «техничности», мешавшей им пробиться в сферу частного быта. Электрическому чайнику надо было придать новую форму, не похожую на выпускавшиеся до того грубые жестяные цилиндры и усеченные конусы с безобразными

наростами, в которые пряталась электрическая часть. В бытовых вентиляторах нужно было ликвидировать разрыв между крыльчаткой и мотором, которые до того сочленялись чисто механически. Это так или иначе относилось ко всем выпускаемым фирмой бытовым электрическим приборам.

Свою работу Беренс начал с проектирования программы электрических чайников-кипятильников. Разрабатывая ее, он пришел к открытию возможности создавать целые серии однородных предметов путем комбинаторного варьирования немногих элементов геометрической формы, немногих видов материала и его покрытий и отделки, а также ограниченного числа вариантов основного потребительского свойства (в данном случае - количества нагреваемой воды). По каждому из перечисленных аспектов были выработаны три-четыре варианта, которые дали в совокупности целостную и вместе с тем многообразную программу изделий, рассчитанных на разные вкусы и потребности. Форма дна и, соответственно, корпуса чайника могла быть круглой, овальной или восьмигранной; материал корпуса - латунь, латунь с никелем или медное покрытие; отделка корпуса - матовая, «муаровая» и «хлопьевидная» молотковая; емкость - 0,75; 1,25 и 1,75 литра. Вся программа насчитывала 81 ассортиментную единицу, а если учесть, что каждая из них выпускалась еще и без электронагревателя, то количество их удваивалось.

Размер и форма крышек всех чайников были унифицированы. Рукоятки (прямоугольные - для восьмигранных и округлые - для остальных моделей) имели однотипное жесткое бесшарнирное крепление и оплетались тростником.

Весь успех программы основывался на непритязательном изяществе и специфической «индустриальности» этих моделей. Казалось, Беренс не только избегал подражания даже лучшим ремесленным образцам, но и отказался от поиска собственного индивидуального стиля. Однако, как и в других его дизайнерских разработках, это был кажущийся отказ: используя чистые геометрические фигуры, хорошо сочетающиеся с простой, но изысканной отделкой материала, он открыл новый мир красоты технических продуктов, обладающих собственным, а не заимствованным у художественного ремесла достоинством.

В основе принципа формообразования для всех без исключения работ Беренса лежало сочетание художественной образности формы с ее соответствием функции, с одной стороны, и технологической естественностью - с другой. Последовательность применения этого принципа прослеживается во всех программах бытовых электротехнических приборов, разработанных дизайнером для АЭГ. Это тем более примечательно, что речь идет о первых, еще детских шагах промышленного дизайна, когда ему еще были присущи и простительны угловатость и неловкость. Геометризация формы и ее предельная ясность в предметах Петера Беренса отражали и техническую точность производственного процесса, и социокультурную обозначенность

вещи и ее окружения, знаменуя собой уход от эклектической среды европейского жилища второй половины XIX в. и переход к принципиально новому этапу формирования предметной среды. Электрический чайник из элемента кухонной утвари, вроде кастрюли и сковороды, стал украшением столового буфета и принадлежностью церемонии чаепития, подобным самовару в России или спиртовой кофеварке в Англии. Кипячение воды могло теперь производиться и без растапливания плиты и превратилось в легкую и быструю процедуру. После электрической лампочки накаливания чайник стал вторым предметом повседневного быта, знаменовавшим приход электричества в жилище.

Вслед за этим Беренс приступил к разработке программы электрических климатических приборов АЭГ, в которую вошли в первую очередь вентиляторы - потолочные и врезные. Большое внимание было уделено компоновке основных элементов вентилятора. Крыльчатки из латуни или дерева были защищены легкими проволочными конструкциями. Корпуса были окрашены в темно-зеленый цвет, с лаковым покрытием. Даже самым простым моделям был придан элегантный вид, но особое внимание в этом отношении уделялось потолочным вентиляторам, так как они, подобно люстрам, несли дополнительную функцию украшения жилища. Их корпус выполнялись из более дорогого материала и имели соответствующую декоративную отделку. В зависимости от высоты помещения потолочные вентиляторы имели большую или меньшую скорость вращения и размах крыла, подвешивались непосредственно к потолку или на штангах разной длины. Таким образом, Беренс и здесь учитывал широкий круг потребностей. При этом программа дополнялась электрическим увлажнителем фонтанного типа и бытовой нагревательной рефлекторной печью.

Сложную проектную задачу представляла собой разработка программы дуговых ламп для наружного освещения и использования в больших помещениях. Она требовала от дизайнера всестороннего учета условий их эксплуатации. Эти крупные осветительные приборы (высотой от 660 до 1210 мм) должны были обеспечивать постоянный доступ к себе для регулирования автоматики механизма сближения электродов и их замены. Прототипы были тяжелы, некрасивы и окрашивались, как правило, в черный цвет, зрительно их утяжелявший.

Созданные Беренсом образцы имели систему рукояток и захватов, облегчавших уход за лампами, которые подвешивались на легких и удобных тросах. По светотехническим характеристикам лампы были нескольких конструкций (с полуотраженным, отраженным и прямым светом). Корпуса всех приборов были окрашены в «фирменный» темно-зеленый цвет, с лаковым покрытием, томпаковыми ободками и колпачками золотистого цвета, что придавало лампам впечатление легкости.

Беренс нашел решение совершенно нового для художника объекта: электрических пультов и панелей, управляющих пространственно не зависящими от них объектами посредством электрической энергии. Задача зак-

лючалась в выявлении внутренне присущей им красоты, рождаемой особой конструктивной простотой, с которой совершенно не сочеталась ставшая уже привычной во второй половине XIX в. орнаментация технических предметов. Для примера можно сравнить панели управления лифтом, созданные для АЭГ в одном случае О. Экманом, а во втором - Беренсом. Экман, используя примитивную символику, перегружает небольшую панель избыточной графикой в духе типичных табличек стиля модерн. Беренс делает свою панель на основе исследования проблемы визуальной информации о пользовании лифтом, преследуя цель дать невербальную, наглядную инструкцию и реализуя ее средствами знаково-графической организации.

Перерабатывая пульта управления электрическими системами, он освобождает их от «архитектурного» (в виде колонн) и растительного обрамления. Беренс оставляет лишь функционально обусловленную ритмику мраморных панелей и смонтированных на них счетчиков и электроизмерительных приборов, рубильников и выключателей.

Рассматривая деятельность Петера Беренса - дизайнера, невозможно пройти мимо его проектов массовой мебели. Существовавшая при Объединении германских профсоюзов «Комиссия по образцовым жилищам для рабочих» в 1912 г. объявила конкурс на проект мебели для этих жилищ, в котором принял участие Беренс. Его набор мебели машинного производства, получивший первую премию, отличался приветливым обликом, удобством и известным изяществом.

Деятельность Беренса в концерне АЭГ была прервана Первой мировой войной и, таким образом, ограничилась семилетним сроком, хотя созданные им программы и отдельные образцы продолжали использоваться вплоть до 1930-х гг. и позднее.

В 1922 г. Беренс покинул Берлин и стал директором архитектурной школы при Венской Академии. С 1936 г. он руководитель архитектурного отделения Прусской Академии искусства в Берлине. Умер в 1940 г.

2.11. Баухауз и его вклад в развитие мирового дизайна

В начале 20-х гг. XX в. конструктивисты и урбанисты предлагают свои идеи преобразования мира через искусство, противопоставляя их постромантическим концепциям мироздания. Новые отношения между людьми и предметным миром для них олицетворяли функционально «правильно и просто» сконструированные объекты и окружающая среда - города, здания, предметы обихода. Наиболее рельефно эти тенденции проявились в деятельности двух знаменитых школ дизайна - немецкого Баухауза и советского ВХУТЕМАСА.

В идеологическом наследии Баухауза - первой крупной школы промышленного проектирования - эстетика промышленной продукции, пожалуй, впервые находит наиболее целенаправленное и полное выражение. Воспитание нового поколения архитекторов и художников-конструкторов проходило здесь в тесной связи с живой практикой промышленного про-

изводства. Речь в данном случае шла не об архитектурной деятельности в узком смысле, а о целенаправленном формировании всей окружающей человека предметной среды. Новый институт содержал в себе функции учебного заведения и производственных мастерских. Резко отталкиваясь от традиционных стилей, от принципов декоративизма, идеологи Баухауза делают своей программной установкой массовое производство художественно оформленных бытовых вещей. Главной задачей, стоявшей перед ним, была разработка для индустрии типов и моделей утилитарных вещей повседневного обихода с учетом новейших достижений техники и современного искусства.

Все попытки, предпринимавшиеся прежде в этом направлении, носили sporadический, единичный характер, да и ориентировались они зачастую на наследие прошлого, а не на реалии современности. В самом деле, еще с середины XIX в. некоторые художественные движения, вдохновленные социальной эстетикой Рёскина, выступали, по сути, против индустриализации, которая, по их мнению, губила хороший вкус, а также против академизма викторианской эпохи. Они создавали мастерские или, скорее, цехи в духе романтического медиевизма, призывали посредством ремесел возродить искусство и создавать прекрасные предметы, предназначенные для широкой публики. Главными среди этих групп были Century Guild Мак-мурдо и Крейна (1882) и «Движение за возрождение искусств и ремесел» Морриса (1888). Однако все эти разрозненные группировки, ориентированные исключительно на декоративность и отвергавшие машинное производство, вскоре растворились в международном стиле модерн.

Уже тогда, в 1890 г., Анри Ван де Вельде говорил об инженерере как об архитекторе будущего, а десятью годами позже Адольф Лоос в своей работе с выразительным названием «Орнамент и преступление» выступил в защиту функциональной эстетики, которая была впоследствии принята в Америке Л. Салливенем и Ф. Л. Райтом.

Первая попытка разрешить конфликт между индустриальной технологией и ремесленным производством в духе Морриса была предпринята Германом Мутезиусом, основавшим в 1907 г. в Мюнхене Веркбунд, но индивидуализм и нетерпимость членов Союза обрекли этот эксперимент на провал. В 1914 г. Анри Ван де Вельде был вынужден покинуть свой пост директора Школы прикладного искусства в Веймаре и рекомендовал в качестве своего преемника молодого преподавателя из Веркбунда Вальтера Гропиуса, ученика Беренса, который еще в 1910 г. создал смелый и строго функциональный проект здания фабрики «Фагус» в Альфельде (Нижняя Саксония). В то время уже было ясно, что Веркбунд не достиг цели в своей главной задаче - объединения, с одной стороны, художников и ремесленников, а с другой - индустрии и промышленности, хотя им было много сделано в разработке теоретических предпосылок индустриального дизайна. Гропиус взял все ценное из наследия Веркбунда, развил его и большей частью осуществил на практике.

В 1919 г. Гропиус был приглашен заведовать художественной академией в Веймаре, позже он объединил ее со Школой прикладного искусства, основанной Ван де Вельде, и на их основе создал «Государственный Баухауз» (буквально «Строительный дом») - архитектурно-ремесленную школу, в стенах которой обучали искусству и инженерному мастерству. Здесь нашла свое теоретическое и практическое применение концепция синтеза пластических искусств, ремесел и промышленности. В числе его профессоров были крупнейшие деятели культуры начала XX столетия архитекторы Мис ван дер Роэ, Ханнес Мейер, Марсель Брейер, художники Василий Кандинский, Пауль Клее, Лионель Фенингер, Пит Мондриан.

Тогда же Гропиус пишет манифест, в котором излагает основные принципы искусства индустриальной эпохи: «Конечная цель всякой художественной деятельности - здание! Украшение его было когда-то важнейшей задачей изобразительных искусств, и они являлись неотъемлемой частью архитектуры. Сегодня они пребывают в замкнутой обособленности, из которой могут выйти благодаря лишь совместной и взаимопроникающей деятельности всех творческих работников. Архитекторы, скульпторы и живописцы должны заново признать и научиться понимать многорасчлененную форму сооружения в единстве всех его частей; только тогда они наполнят свои произведения тем архитектурным духом, который был утрачен ими в салонном искусстве... Архитекторы, скульпторы и живописцы, мы снова должны вернуться к ремеслу! Нет больше искусства как профессии. Не существует принципиальной разницы между художником и ремесленником. Художник - лишь высшая ступень ремесленника... Итак, мы образуем новую гильдию ремесленников без классовых различий, которые воздвигли бы непреодолимую стену между ремесленниками и художниками! Мы хотим вместе придумывать и создавать новое здание будущего, где все сольется в едином образе: архитектура, скульптура, живопись - здание, которое подобно храмам, вознесенным в небо руками ремесленников, станет кристалльным символом новой грядущей веры».

Из этого кредо следует, что проблема единства искусств все еще оставалась в центре внимания, однако теперь она рассматривалась по-новому - с учетом реальных нужд общества и с полной уверенностью в эстетической значимости продукции промышленного производства. Другими словами, речь идет о том, чтобы соединить искусство с жизнью и преодолеть противопоставление искусства науке и технике.

Чтобы избежать формализма, нужно осмысленно применять машины, имея элементарные представления об их функциях. Поэтому в художественной деятельности столь важной оказывается роль артельной работы, превращающей ремесло в творчество, а промышленное производство - в произведение искусства. Все искусства вытекают из архитектуры, оказываясь в то же время элементами конечной структуры, каковой и является здание. Поэтому Гропиус настаивает на необходимости обучения своих учеников ремеслам: они должны знать все материалы, понимать язык любых форм,

овладеть всеми законами построения. Не существует и преподавателей в старом смысле слова - есть общность учителей и учеников, связанных скорее духом сотрудничества, нежели наставничества.

Главной задачей Баухауза Гропиус считал объединение различных областей творческой деятельности, использование всех возможностей техники и станкового искусства для создания единой и гармонической вещественной среды. Своей конечной целью задача имела гуманизацию и демократизацию общества, воспитание всесторонне развитой личности. Преследуя эти цели, Гропиус привлек к сотрудничеству единомышленников - талантливых художников и архитекторов. Среди наиболее крупных мастеров были Иоханнес Иттен, который вел пропедевтический курс, Лионель Фейнингер, преподававший живопись и теорию формы, Герхард Маркс - керамику, Пауль Клее - витражи и ткачество, Оскар Шлеммер - скульптуру, Василий Кандинский - фреску, Ласло Мохой-Надь - обработку металла и синтетических материалов, а также фотографию, Георг Мухе - ковроткачество.

Программа обучения включала в себя пропедевтический курс, автором которого был выдающийся педагог, теоретик дизайна и художник Иоханнес Иттен. Учитывая пестроту подготовки и слабую выявленность художественной индивидуальности студентов первого набора, Иттен предложил ввести для них шестимесячный вводный курс. По замыслу Иттена этот курс не должен был содержать ни специального учебного материала, ни нового метода обучения. Свой курс Иттен ориентировал на решение трех основных задач: высвобождение творческих сил и раскрытие художественных способностей обучающихся, создание предпосылок для выбора ими будущей специализации, овладение основными принципами формообразования, законами формы и цвета, новым видением окружающего мира. Его цель состояла в том, чтобы освободить ученика от устаревших художественных условностей путем самостоятельного экспериментирования с сырыми формами и материалами, с элементарными цветами, с композицией, с геометрическим рисунком - то есть с основным словарем, значительно расширенным различными языками творчества.

Затем курс разделялся на две параллельные ветви: первая (практическая) была посвящена обработке материалов, то есть профессиональному ремеслу, в частности применению механизмов, а также артельной работе. Вторая (формальная) ориентировалась на теоретическое изучение формы рисунка и цвета. После трех лет обучения ученик становился «подмастерьем», как в средневековых цехах. Это позволяло ему либо свободно упражняться в том «ремесле», в которое его посвятили, либо принять участие в экзамене на звание «подмастерья Баухауза» и приступить к завершающему циклу обучения - строительному курсу, работе на строительной площадке и в мастерской совместно с учителями. Этот последний этап завершался инженерным образованием.

Студенты с первого курса занимались по определенной специализации

(керамика, мебель, текстиль и т. п.). Занятие ремеслом в мастерской института считалось необходимым для будущего дизайнера, потому что, только изготавливая образец (или эталон), студент мог ощутить предмет как некоторую целостность и, выполняя эту работу, контролировать себя. Минуя непосредственное общение с предметом, будущий художник-конструктор мог стать жертвой одностороннего, ограниченного «машинизма», поскольку современное производство делит процесс создания вещи на разобщенные операции. Но, в отличие от традиционного ремесленного училища, и это очень важно подчеркнуть, студент Баухауза работал не над единичным предметом, а над эталоном для массового промышленного производства. Техническая подготовка студентов подкреплялась изучением станков, технологии обработки металла и других материалов. Вообще изучению материалов придавалось исключительно большое значение, так как «правдивость» использования того или другого материала была одной из основ эстетической программы Баухауза.

Не приходится говорить о том, что изделия Баухауза несли на себе ощутимый отпечаток живописи, графики и скульптуры 20-х гг. XX столетия с характерным для того времени увлечением кубизмом, разложением общей формы предмета на составляющие ее геометрические формы. Образцы, выполненные в стенах школы, отличает энергичный ритм линий и пятен, чистый геометризм предметов из дерева и металла. Чайники, например, могли быть скомпонованы из усеченного конуса и полукружия, а в другом варианте - из полукружия, полусферы и цилиндров. Все переходы от одной формы к другой предельно обнажены, нигде нельзя найти желания их смягчить, все это подчеркнуто контрастно и заострено. Текучесть силуэта можно проследить, пожалуй, только в изделиях из керамики, но это выражение свойств самого материала - обожженной глины. Какими аморфными показались бы по сравнению с ними предметы времен модерна! Но основная разница между ними даже не в сопоставлении энергии баухаузовских вещей с нарочитой рафинированностью модерна. В Баухаузе искали конструктивность вещи, подчеркивали ее, выявляли, а иногда и утрировали там, где, казалось бы, ее нелегко было найти (в посуде, например).

До перевода Баухауза в Дессау, то есть до 1924 г., там были созданы образцы мебели, посуды, плакаты, различные декоративно-оформительские работы и т. п.; основной целью был поиск функционально оправданной формы. Так стал создаваться стиль Баухауза. Основой творческого метода Баухауза было слияние формы и функции. Напряженные поиски новых конструктивных решений, подчас неожиданных и смелых, особенно характерны были в мебельном производстве: в Баухаузе родились многие схемы, сделавшие подлинную революцию (деревянные кресла Ритфельда, сиденья на металлической основе Марселя Брейера и многое другое).

Своей борьбой с академизмом и откровенно авангардной педагогикой Баухауз нажил множество врагов. Выставка 1923 г., с энтузиазмом встре-

ченная критикой, привела в ярость оппонентов Баухауза, объявивших его очагом большевизма под тем предлогом, что Школа зародилась при правительстве социалистов. Давление парламента Тюрингии стало невыносимым, и 1 апреля 1925 г. Баухауз в Веймаре был закрыт.

Следующий этап существования Баухауза связан с городом Дессау. Осенью Баухауз был принят городским магистратом Дессау, и Гропиус получил возможность построить новое здание. Система преподавания была несколько изменена. Некоторые преподаватели покинули Баухауз, другие - бывшие ученики - встали на их место: Иозеф Альберс, Брейер, Иост Шмидт. В 1928 г. Гропиус отказался от своей должности, чтобы целиком посвятить себя архитектуре. Ему на смену пришел Ханнес Мейер, однако два года спустя вследствие конфликтов с городским магистратом он был вынужден уйти в отставку. Затем руководство Баухаузом принял архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ, бывший директором Школы вплоть до ее закрытия правительством национал-социалистов.

В последние годы существования Баухауза, когда во главе его стал Ханнес Мейер, особенно повысилась теоретическая подготовка студентов. Для изучения запросов массового потребителя, для того чтобы знать его нужды, постичь его вкусы, изучались социология и экономика. Чтобы понять процесс производства, студенты должны были пройти непосредственно все его этапы. Такой метод изучения позволял им всесторонне освоить воздействие внешней формы предмета, особенности восприятия формы, фактуры, цвета, познакомиться с оптикой, цветоведением, физиологией. Время, когда художник мог рассчитывать только на интуицию и личный опыт, считали руководители Баухауза, ушло безвозвратно; студент формировался как всесторонне развитая творческая личность.

В 1933 г. Баухауз переезжает в Берлин, но в июле 1933 г. Школа окончательно ликвидируется. Здание Баухауза в Дессау было превращено в школу нацистских кадров. Несмотря на закрытие Баухауза, после 1933 г. его авторитет достигает своего апогея. Идеи и теории Школы вскоре распространились по всему миру бывшими преподавателями и учениками, изгнанными из Германии. Так, в Америке нашли свое пристанище Гропиус, Мис ван дер Роэ, Мохой-Надь (последний в 1937 г. в Чикаго основал Новый Баухауз (New Bauhaus), который возглавлял вплоть до своей смерти в 1946 г.).

Значение Баухауза трудно переоценить. Он не только был примером организации обучения дизайнеров, но и подлинной научной лабораторией архитектуры и художественного конструирования. Методические разработки в области художественного восприятия, формообразования, цветоведения легли в основу многих теоретических трудов и не потеряли до сих пор своей научной ценности.

Очень интересна эволюция Баухауза. Основанный путем объединения Веймарской академии художеств и школы Ван де Вельде, он первое время продолжал некоторые их традиции. Со временем влияние предшественников

было утрачено. Важным в этом плане было постепенное упразднение таких «рукотворных» ремесленных специальностей, как скульптура, керамика, живопись на стекле, и большее приближение к требованиям промышленности, современной жизни. Вместо резной мебели из стен Баухауза стали выходить модели для массового изготовления, в частности образцы сидений М. Брейера.

Начало деятельности Баухауза проходило под влиянием утопических идей о возможности переустройства общества путем создания гармонической предметной среды. Архитектура рассматривалась как «прообраз социальной согласованности», признавалась началом, объединяющим искусство, ремесло и технику. Конечно, первоначальные установки Гропиуса еще несли в себе отпечаток романтического идеализма, их оспаривали и оспаривают до сих пор; однако Гропиус остается единственным мастером, кому с помощью группы не знающих себе равных художников удалось до конца этот грандиозный труд, равный по своему исключительному творческому богатству школам эпохи Возрождения.

Одновременно или почти одновременно с Баухаузом возникают подобные объединения, ставящие перед собой сходные цели, в других странах. В Чехословакии в 1920 г. организовался прогрессивный союз художников-конструктивистов «Девятсил», по своим устремлениям близкий к Баухаузу. Во Франции аккумулятором идей конструктивного формотворчества, единой функционально оправданной среды становится талантливый архитектор Ле Корбюзье, в США - архитектор Ф. Л. Райт.

2.12. Производственное искусство в Советской России: теория практика

В отличие от Западной Европы, где формирование дизайна стимулировалось стремлением промышленных фирм повысить конкурентоспособность своих изделий, в России, где ни до, ни после революции подобный заказ со стороны промышленности еще не был сформирован, истоки дизайна следует искать в левых художественных течениях. В первое десятилетие XX в. авангардные течения в живописи неуклонно двигались в сторону беспредметности, то есть к абстракционизму. В России, как известно, абстракционизм нашел выражение в двух основных вариантах - конструктивном (К. Малевич) и экспрессионистическом (В. Кандинский).

Для определения своих абстрактных композиций К. Малевич применил термин «супрематизм» (от Латинского «suprem» - превосходство, доминирование). В 1915 г. на выставке «0.10» («ноль - десять») появился «Черный квадрат», а рядом с ним - серия супрематических полотен. Это был скачок в беспредметность. Новое направление полностью отказывалось от изобразительности и сводило живопись к нескольким формальным фигурам, имевшим символическое содержание. Свой выход из живописи в предметный мир супрематизм начал, не превращаясь из плоского в объемный, а разрывая рамки картины и выходя в некое иллюзорное пространство, которым могла стать любая поверхность любых предметов. Малевич в свою

концепцию супрематического преобразования мира включал и архитектуру, и предметный мир. Но исторически получилось так, что супрематизм на уровне проектно-композиционной стилистики сначала выплеснулся в виде орнамента и декора на стены домов и на плакаты, на ткань и на посуду, на предметы туалета и на трамваи и т. д.

Заслуга «перевода» супрематизма из плоскости в объем принадлежит Л. Лисицкому. В 1919-1921 гг. он создал свои «проуны» (проекты утверждения нового) - аксонометрические изображения находящихся в равновесии различных по форме геометрических тел, которые то покоились на твердом основании, то как бы парили в космическом пространстве.

Прямым предшественником или, возможно, родоначальником конструктивизма - еще одного мощного течения авангардного искусства - был В. Татлин. С самого начала он наметил путь к конструктивизму, утверждая новый род искусства - скульптоживопись. Он отвергал изобразительность ради вещи как таковой, с ее самоценностью и предметной определенностью. Художественное произведение, по Татлину, не должно ничего изображать. Оно само по себе есть объект, предмет. После 1913 г. Татлин перестает заниматься живописью. В 1914 г. после возвращения из Парижа он занялся созданием контррельефов - конструкторских композиций. Отправной точкой для новых исканий художника явились композиции Пикассо.

Живописный рельеф Татлина «Бутылка» не изображал бутылку на плоскости, а являл собой комбинацию из различных материалов (металл, дерево, обои). В одной части композиции контррельефом (вырезом) введен силуэт бутылки. Но этого силуэта могло бы и не быть. Важнейшей задачей стала здесь комбинация материалов: выявление особенностей каждого из них, возможности участвовать в целесообразной и экономной конструкции, которую создает художник. Фактура и цвет тоже приобретают самоценность. По мере дальнейшего развития Татлин все более отчетливо формулирует для себя эту задачу. В его произведениях все более проявлялась отчетливая изобретательность и чувство целесообразности, характерные для инженерной мысли. Не случайно в 1920-х гг. художник начал заниматься своим знаменитым «летатлиным» - летательным аппаратом, способным без мотора передвигаться с человеком по воздуху. Идеи Татлина подхватили Родченко, Степанова, братья Стенберги и многие другие художники, ставшие вместе с Татлиным родоначальниками советского дизайна.

Наряду с различными авангардными художественными течениями в послереволюционной России нарождается движение, получившее название «Производственное искусство». Своими корнями оно уходит в футуризм начала XX в., который провозглашал интеграцию искусства и техники. В процессе его становления взаимодействовали два мощных потока: теория производственного искусства и художественные формообразующие процессы. В группу теоретиков производственного искусства входили О. Брик, Н. Пунин, Б. Арватов, Б. Кушнер, А. Ган, С. Третьяков, Н. Тарабукин, Н. Чужак и др., сыгравшие большую роль в становлении производственного

искусства. Они отрицали старое станковое искусство и провозглашали новое искусство как «новую форму практической деятельности». В своих работах они рассматривали в основном общетеоретические социокультурные проблемы новаторских течений в искусстве, откликаясь на социальный заказ эпохи и отстаивая «эстетику целесообразности». Концепции теоретиков и творческие поиски левых художников были объединены в едином творческом процессе и явились уникальным явлением в масштабе дизайна XX в. в целом. Прежде всего радикально переосмысливались место и роль художника в художественной промышленности.

Теория производственного искусства формировалась в первые годы советской власти в процессе осознания социальной роли искусства. Теоретики призывали художников приступить к реальной практической работе в производстве. Они считали, что новое искусство должно стать производственным искусством, создающим материальную среду. Они мечтали о новом гармоничном человеке, пользующемся удобными вещами и живущем в благоустроенном городе. Вместе с тем они нередко противопоставляли полезные вещи произведениям искусства. Наиболее радикальным из них казалось, что пролетариат отвергнет все «бесполезные» предметы, в том числе и произведения искусства, что ему будут необходимы лишь полезные вещи.

Целый отряд архитекторов, искусствоведов и художников поставил перед собой цель - слияние своего искусства с новой жизнью, видел целью развития искусства вхождение его в промышленное производство, в «делание вещей». Их называли производственниками.

На практике же каких-либо принципиальных изменений во взаимоотношениях художников и производства в 1920-е гг. не произошло, несмотря на все призывы и декларации теоретиков. Если некоторым «художникам-производственникам» и удалось более или менее тесно наладить сотрудничество с промышленностью, то это произошло в тех областях, где художники всегда играли заметную роль, - на текстильных и швейных фабриках, на фарфоро-фаянсовых заводах, в полиграфическом производстве. Ранний этап формирования советского дизайна характеризовался, таким образом, интенсивными поисками и экспериментальными разработками в области формообразования. Конструирование оказалось той специфической областью работы первых советских дизайнеров, которая коренным образом отличала ее от работы художника-прикладника и от художника, ранее работавшего в художественной промышленности.

До революции в России несколько учебных заведений, и в первую очередь Строгановское художественно-промышленное училище, готовили художников разных специальностей для промышленности. Главной задачей этих художников было создание внешней художественной формы изделия, что они умели делать мастерски, получив профессиональные навыки в лицевой обработке металлов, в резьбе и в работе в различных стилях. Именно эти приемы и средства художественной выразительности были основой

формообразования изделий в работах выпускников Строгановки. Конструктивная основа изделий была также хорошо им знакома, она рассматривалась прежде всего как техническая конструкция, на которую как бы «накладывалась» художественная оболочка.

Обращение группы художников в начале 1920-х гг. к экспериментам с пространственными конструкциями следует рассматривать как важнейший этап переориентации в художественных процессах формообразования с приемов внешней стилизации на приемы конструирования. Это был вклад Псковской школы дизайна в общий процесс формирования новой профессии. Среди художников, внесших значительный вклад в становление Раннего конструктивизма в целом, можно назвать В. Татлина, А. Родченко, Н. Габо, братьев В. и Г. Стенбергов, К. Медунецкого, К. Иогансона, Л. Попову, А. Веснина, Г. Клуциса, В. Степанову, А. Лавинского, А. Экстер.

Уже первые художественные эксперименты А. Родченко свидетельствуют о его стремлении сблизить живопись с предметно-художественной сферой творчества. В 1915 г. он создает серию графических композиций, все линии которых нанесены с использованием чертежных инструментов. Главная особенность этих графических построений - строгая геометричность всех контуров и линий. Продолжая эксперименты, А. Родченко в работах 1916-1917 гг., в отличие от подчеркнуто плоскостных композиций первой графической («чертежной») серии, выявляет форму элементов и пространственную глубину.

В 1917 г. Родченко предпринимает первую попытку создания реальных вещей, проектируя настенные светильники для кафе «Питтореск» в Москве. По проектам видно, что их создавал художник, привыкший к работе на плоскости. Сложные композиции светильников он конструирует, идя не от объема, а от плоскости. Он берет простые по конфигурации плоскости и «сворачивает» их в цилиндры, конусы, спиралевидные ленты. Тогда же Родченко интенсивно экспериментирует с фактурой, пробуя различные способы нанесения краски и механической обработки поверхностей - валик, заливка, пресс, шкурка, трафарет. Много внимания он уделяет экспериментам с цветом, анализируя и выявляя его различные свойства. В 1918 г. он создает композиции, где выражена динамичность цвета, зрительно разрушающего форму, выгибающего ее.

В серии пространственных конструкций 1920-1922 гг. Родченко как бы непосредственно «развернул» плоскостную композицию в пространственную. В этих композициях он выступает как конструктор, который ищет новые рациональные приемы создания и возможности использования пространственных построений. В этой серии пространственных конструкций Родченко как бы в зародыше заключены те идеи пространственной трансформации мебели, оборудования, выставочных стендов и т. д., которые разрабатывались позднее и им самим, и под его руководством студентами на металлообрабатывающем факультете ВХУТЕМАСа.

Советский дизайн, как уже отмечалось выше, формировался в условиях

почти полного отсутствия фактического заказа со стороны промышленности на проектировщика-художника. Разумеется, речь идет не о художественной, а о той промышленности, где художник раньше не работал. Почти вся новая техника создавалась без участия художника. Однако в плакате, книге, одежде, ткани, фарфоре, праздничном оформлении, где активно работали пионеры советского дизайна и где отрабатывался ряд общих профессиональных приемов, художники видели реальные плоды своего труда.

В 1920-е гг. бурно развивалась та сфера городского дизайна, которая была связана с оформлением праздников и различного рода массовых действий, с продажей агитационно-массовой периодической печати. Это прежде всего объемные агитационно-праздничные установки, трибуны, эстрады и газетно-журнальные киоски. На эти объекты был такой большой спрос, что возникла потребность в образцовых проектах. Эта область предметно-художественного творчества стала одной из сфер реализации экспериментов пионеров советского дизайна. Так, например, в 1922 г., к пятой годовщине Октябрьской революции Г. Клуцис создал серию агитустановок и трибун. Все проекты серии были выполнены в одной манере - двухцветные аксонометрии (черное и красное). Ажурные конструкции установок были дополнены лозунгами, антеннами, экранами, репродукторами и динамическими элементами, вращающимися и раздвигающимися.

На гребне революционного подъема в первые годы советской власти период блестящего расцвета переживал плакат, в котором органично сочетались острые политические темы и новейшие достижения различных течений изобразительного искусства. Наряду с политическими появился и развивался советский рекламный плакат. Реклама была орудием экономической борьбы государственной торговли с частником, она должна была привлечь покупателя в государственные магазины, убедить массового потребителя в качестве товаров, выпускаемых советскими предприятиями. Содержание и форма торговых плакатов существенно изменились по сравнению с дореволюционной рекламой. Художники искали новые средства воздействия на массового покупателя. Бесспорно лучшие образцы советского торгового рекламного плаката 1920-х гг. создал А. Родченко с текстами В. Маяковского.

Художники-производственники внесли много принципиально нового в конструирование одежды. Введение в начале 1920-х гг. новой экономической политики (нэп) привело к появлению новой имущественной социальной прослойки - нэпманов, ставших основными потребителями моды. Это вызвало волну отрицания модной одежды представителями рабочего класса, провозглашавшими простоту и даже аскетизм в одежде. С повседневной одеждой экспериментировал В. Татлин. Его работы в области костюма немногочисленны, но они заложили основы дизайнерского подхода к конструированию целесообразной одежды. К 1923-1924 гг. относятся эскизные проекты женского платья и мужского пальто. В них четко про-

слеживается стремление создать удобную в повседневной носке одежду, свободно сидящую на фигуре, не стесняющую движений и в то же время не связанную с модой. У мужского пальто свободный покрой в талии сочетается с сужением как общего силуэта, так и рукавов. Женское платье имеет свободный ворот. Конструктивисты обратили внимание на такие виды костюма, как производственный, специальный и спортивный.

К 1923 г. текстильная промышленность, оправившись от разрухи периода Гражданской войны, наращивала выпуск тканей. Встал вопрос об эстетическом уровне выпускаемой продукции. Газета «Правда» обратилась с призывом к художникам откликнуться на нужды текстильной промышленности в новых рисунках для тканей. На этот призыв в Москве откликнулась группа левых художников - Л. Попова, В. Степанова, А. Родченко, А. Экстер, - приславших свои эскизы на Первую ситценабивную фабрику. Для Родченко и Экстера эти эскизы оказались эпизодом в их творчестве. Для Поповой и Степановой работа в текстиле стала важным этапом их выхода из живописи в предметный мир.

Попова и Степанова в 1923-1925 гг. работали на 1-й ситцевой фабрике в Москве, где за короткое время создали большое количество рисунков для тканей, многие из которых были реализованы. Используя достижения левого искусства (в том числе и супрематизма), они создали новое направление в орнаментации тканей, отказавшись от изобразительных рисунков и варьируя только геометрические формы и три-четыре цвета. Попова и Степанова работали с большим увлечением, считая эту свою деятельность реализацией концепции производственного искусства, ориентировавшей художника на создание изделий для массового потребителя.

В 1920-е гг. в советской архитектуре и производственном искусстве интенсивно разрабатывались проекты новой организации предметно-пространственной среды жилища. В условиях острой нехватки жилья секционные квартиры в новых жилых домах распределялись практически покомнатно, то есть семья жила в одной комнате. Это предъявляло свои требования к автору оборудования для такой комнаты на семью. Ни о каких специализированных мебельных гарнитурах для спальни, столовой, детской, кабинета не могло быть и речи. Необходимо было разработать минимальные по составу и по возможности дешевые наборы мебели.

Внимание художников сосредоточилось на проектировании встроенного, убирающегося, трансформирующегося оборудования. В 1925 г. Е. Семенова спроектировала для своей однокомнатной квартиры шкаф-перегородку, состоящую из гардероба с антресолюю, открытой полки и тумбы с рабочей плоскостью. В 1926 г. А. Мартынов разработал образцовый проект многофункционального трансформирующегося мебельного элемента, который представлял собой две соединенные петлями табуретки. В сложенном виде они образуют стул со спинкой. Если откинуть верхнюю часть, а из-под нижней выдвинуть дополнительную плоскость, то общая площадь увеличивалась в три раза. Используя несколько таких элементов, можно

было комбинировать различные предметы мебели - диван, койку, этажерку и даже умывальник.

В 1928 г. по заданию Моссовета И. Лобов разработал проект оборудования жилой комнаты площадью 16,35 м², рассчитанной на двух-трех человек (из типовой секции строительства 1928 г.). Он выделил три функциональные зоны (рабочую, столовую и спальную), которые можно было изменять, используя трансформируемые, откидные и складные элементы. Предусматривалось два основных варианта такого изменения. Днем выделялись две зоны - рабочая (откидной письменный стол с тумбой, рабочее кресло, навесная этажерка) и столовая (стол с приставными элементами, увеличивающими его размер вдвое, табуреты). Кроме того, в комнате размещались двухъярусный гардероб (в нем с помощью простых блоков можно было поднимать несезонное платье и хранить в верхней части), диван, в нижней части которого устраивались выдвижные ящики для белья, небольшой подвесной буфет для посуды, переворачивающееся зеркало с туалетным ящиком и откидным столом, вешалка. В ночное время обе «дневные» функциональные зоны максимально уплотнялись, а на освободившейся площади разворачивалась ширма-створка, которая изолировала спальную зону от входной двери, и откидывались находившиеся за ширмой две складные кровати.

Трансформируемые многофункциональные элементы мебели (они назывались комбинатами) интересовали тогда не только художников-конструкторов. Такие комбинаты с учетом реального спроса заказывались проектировщикам и выпускались крупнейшими мебельными трестами страны - Мосдревом и ленинградским Древлтрестом. Наибольшей популярностью пользовались различного рода кресла-кровати и диваны-кровати. Но проектировались и более сложные изделия. Например, в 1926 г. на выставке Центрожилстроя в Москве среди образцов рабочей мебели демонстрировался комбинат Теляковского: книжный шкаф - письменный стол - кровать.

Вот в таких условиях архитекторы-новаторы и пионеры советского дизайна вели пространственные поиски приемов оборудования минимальной жилой ячейки. Разумеется, очень многое в этих поисках отражает материальный уровень и социально-психологический климат 1920-х гг.

Советский дизайн в целом формировался в 20-е гг. XX в. в чрезвычайно своеобразных условиях, отличающихся от условий, характерных тогда для других стран. Коренные социально-экономические преобразования, бурное развитие агитационного массового искусства, интенсивные формально-эстетические поиски, наличие развитой теории производственного искусства, стремление художников к преобразованию предметно-пространственной среды - с одной стороны, а с другой - отсутствие реального массового заказа со стороны промышленности на дизайнерские разработки.

Мужество и социальный оптимизм пионеров советского дизайна тем более достойны удивления, что их деятельность проходила в условиях почти

полного хозяйственного разорения страны. То, что они могли дать обществу реально полезного - проекты совершенной мебели или одежды, в то время было не нужно: все это почти не производилось. Более же сложные производства этим художникам были недоступны - они не были технически подготовлены. Резкий разрыв между мечтами, теоретическими Устремлениями «производственников» и насущными конкретными задачами, стоявшими перед новым обществом, в конце концов привел к упадку этого течения.

2.13. Реформы художественного образования в Советской России.

ВХУТЕМАС - ВХУТЕИН

25 декабря 1920 г. были созданы Московские государственные высшие художественно-технические мастерские (сокращенно ВХУТЕМАС) путем слияния Первых и Вторых государственных свободных мастерских, которые, в свою очередь, представляли преобразованные Строгановское промышленное училище и бывшее Училище живописи, ваяния и зодчества. Это должно было быть специальное высшее учебное заведение, имеющее целью подготовку «художников-мастеров высшей квалификации для промышленности».

В 1926 г. ВХУТЕМАС был преобразован в институт (ВХУТЕИН), который просуществовал до 1930 г.

В 1930 г. на его базе был создан ряд отдельных институтов: Московский архитектурный, Московский полиграфический, художественный факультет Московского текстильного института.

С начала XX в. в художественном образовании в России назревали серьезные противоречия, вызванные, прежде всего тем, что академическая система обучения как бы изолировала учащихся от многочисленных новейших течений в изобразительном искусстве. Студенты требовали привлечения в качестве преподавателей представителей этих течений, они хотели овладеть не просто профессиональным мастерством, но и достижениями современных творческих школ.

В 1918 г. была проведена реформа художественного образования. Академическую систему обучения заменили совершенно новой методикой, в которой взаимоотношения мастера (преподавателя) и подмастерьев (учеников) сочеталось с полной свободой для учеников самим выбирать себе преподавателей. Подобная «ренессансная» система обучения просуществовала два года и сразу же выявила ряд свойственных ей противоречий. Прежде всего, полное отрицание академической системы обучения отменяло и все то по-настоящему ценное, что десятилетиями отрабатывалось практикой профессиональной художественной подготовки. Студенты оказались полностью в русле новейших художественных течений, осваивая творческие приемы того или иного руководителя мастерской, но не получая при этом широкого художественного образования.

Сложившаяся ситуация не могла устраивать ни студентов, ни препода-

вателей. Становилось ясно, что, отвергнув академическую систему преподавания, необходимо заменить ее новой, тщательно разработанной педагогической системой. Поэтому после второй реформы художественного образования в 1920 г. главным для руководства ВХУТЕМАСа стал поиск «объективных методов» преподавания того общего, что объединяет методы обучения художественным дисциплинам на различных факультетах. Кроме того, исходя из конкретных условий эпохи, представлялось необходимым сближение художественной материальной культуры с массовым индустриальным производством.

В новом учебном заведении художественное творчество трактовали как широкую сферу, включавшую создание и произведений искусства, и художественно ценных предметов быта и техники. Программа обучения нащупывалась довольно быстро. Более или менее окончательно новая методика была отработана к 1922-1923 гг., хотя дисциплины художественного и технического циклов часто вступали в противоречие, их соотношение менялось, что приводило к известной изоляции их друг от друга. Все это можно понять - создавалась новая специальность.

Первые два года обучения, когда студенты получали общехудожественное образование, были названы Основным отделением. В процессе формирования этого отделения было сделано немало ценных методических находок. Этот курс, наряду с вводным курсом «Баухауза», по существу предвосхитил все аналогичные курсы современных дизайнерских школ. Так, пропедевтическую дисциплину «Пространство» вел архитектор Н. Ладовский. До 1920 г. в московской архитектурной школе обучение студентов начиналось с освоения классики, штудирования ордеров. Ладовский предложил другую методику первоначального обучения студентов, заменив изучение классики освоением основных «элементов архитектуры»: формы, массы, ритма, пространства и др. В отличие от традиционной методики изучения классических ордеров это был метод от абстрактного к конкретному. Ладовский считал, что на первых порах не надо перегружать учеников сведениями, фактами и архитектурными деталями. Он развивал у студентов механизмы мышления и воображения, заставлял их овладевать логическими и образными моделями. Такой метод развития творческого мышления давал свои результаты - у учеников Ладовского быстро развивалось образно-пространственное воображение. Еще многого не зная, они тем не менее создавали оригинальные проекты.

Дисциплину «Объем» разрабатывали три скульптора - Б. Королев, А. Лавинский и А. Бабичев. Новый метод преподавания использовал достижения кубизма. Студентам предлагалось решать отвлеченные задачи на объемную композицию с заданными свойствами (например, выразить динамику, показать взаимопроникновение тел и т. д.), используя определенный набор предметов (шар, куб, цилиндр, конус и пр.). Давались и такие задания: создать отвлеченную композицию из набора различных элементов (например, плоскость, цилиндр, трос, проволока), используя, в

частности, и соотношения различных материалов. Постепенно дисциплина «Объем» освободилась от влияния кубизма и стала фактически некоей отвлеченной подготовкой к межфакультетскому преподаванию скульптуры. Ставилась задача развить у студента пластическое чувство. Главную задачу видели в том, чтобы научить мыслить в объеме всех студентов вне зависимости от того, на какой факультет ни ориентировались.

С 1923 г. на Основном отделении ВХУТЕМАСа пропедевтическая дисциплина «Цвет» изучалась как вспомогательная по отношению к общим художественным дисциплинам. В ней теоретически и практически изучались природа цвета и законы сочетания цветов на основе оптики. Студенты изучали разницу между смешиванием красок и цветов, учились находить взаимодополнительный цвет к данной шкале, получали знания о яркости, насыщенности, тоне, тяжести цвета, о взаимоотношении между цветом и плоскостью. Изучалось и взаимодействие цветов в пространстве. Значительный вклад в разработку курса «Цвет» внесли А. Веснин, Л. Попова, Г. Клуцис.

А. Родченко вел дисциплину «Графика», основу которой составлял курс графической конструкции на плоскости. Здесь Родченко разрабатывал новое представление о линии как об элементе, позволяющем «конструировать и созидать». Много внимания он также уделял фактуре. В процессе выполнения заданий студенты осваивали приемы использования и возможности пульверизатора, трафарета, пресса, валика.

Таким образом, на Основном отделении все студенты ВХУТЕМАСа первые два года приобретали общую художественную культуру. Здесь они знакомились с основными видами пространственных искусств, с их общими, объединяющими чертами и с особыми специфическими качествами. Студенты изучали основные элементы и средства художественного формообразования: цвет, пространство, поверхность, объем, а также методы и язык композиционного творчества - пропорции, ритм, динамику, контрасты, закономерности зрительного восприятия предметной среды. Здесь закладывались универсальные основы для всех художественных специальностей, и уже этим самым в корне подрывалось их прежнее деление на «высшие» и «низшие», «производственные». Когда в 1926 г. общепластическое образование было реорганизовано и ограничено в пользу специального, на Основном отделении стали учиться только один год, причем начальная специализация вводилась сразу после второго полугодия. Как отмечают многие исследователи, это стало началом конца школы. Когда Основное отделение, связывавшее все многообразие факультетов, было ослаблено, она стала механически распадаться. Отдельные факультеты к концу 20-х гг. все более напоминали отдельные институты.

Художники-производственники, преподававшие во ВХУТЕМАСе, ставили перед собой задачу непосредственно готовить специалистов нового профиля, призванных преобразовывать предметно-пространственную среду. ВХУТЕМАС состоял из восьми факультетов: архитектурного, живописного,

скульптурного, металлообрабатывающего, деревообделочного, керамического, текстильного, полиграфического (графического). Когда говорят о дизайнерской школе, сложившейся во ВХУТЕМАСе - ВХУТЕИНе, то речь идет прежде всего о двух факультетах - металлообрабатывающем (метфак) и деревообделочном (дерфак), которые в 1926 г. были объединены в единый факультет (дерметфак) с двумя автономными отделениями-

Именно на этих факультетах под руководством А. Родченко, А. Лавинского, Л. Лисицкого и В. Татлина был подготовлен первый отряд дипломированных дизайнеров.

Факультеты металле- и деревообработки делали очень большую работу, прокладывая путь будущему дизайну. Возглавлявший металлофакультет А. Родченко писал: «Поставил перед собой задачу выпустить конструктора для нашей промышленности по художественно-технической обработке металла, вплоть до внутреннего оборудования автомобиля и аэроплана: конструктора-художника с творческой инициативой и технически подготовленного». Это, по существу, уже была программа подготовки первых советских дизайнеров.

Наряду с общеобразовательными студенты метфака изучали специальные теоретические предметы, среди которых были машиноведение, специальный курс химии, детали машин, электротехника, технология металлов, искусствоведение, история искусства обработки металлов, теория художественной обработки металлов, организация производства. Проводились практические занятия в мастерских по кузнечному, слесарному, токарно-давильному и литейному делу, чеканке, монтажке, гравировке, эмали, гальванопластике, декоративной обработке металлов. Предусматривалась также практика на фабриках и заводах. Крупные элементы оборудования студенты метфака выполняли в макетах, в уменьшенном виде. Небольшие изделия изготавливались в натуральную величину и в реальном материале.

Об успехах новой методики подготовки специалистов наглядно свидетельствовала состоявшаяся в 1923 г. первая отчетная выставка работ студентов метфака. Были представлены многофункциональные складные, трансформируемые и передвижные изделия: складная кровать, трансформируемое кресло-кровать, шесть проектов складного театрального киоска. Студентам было дано задание разработать проект книжного киоска, расположенного в интерьере театрального здания. В большинстве проектов трансформация ограничивалась разворачиванием ажурной конструкции для демонстрации книг, а основу киоска составляла глухая стойка с емкостями. З. Быков решил задачу иначе. По его проекту киоск в сложенном виде представлял собой компактный контейнер для упаковки и перевозки книг, а в рабочем (развернутом) - ажурную конструкцию с несколькими вертикальными и горизонтальными плоскостями.

Темы студенческих курсовых проектов были разнообразны: киоски, трансформирующаяся мебель, мелкие бытовые предметы (лампы, пепель-

ницы, посуда и т. п.). Для реализации учебных программ были организованы производственные мастерские, которые мыслились как художественно-конструкторский центр, где могут выполняться любые задания - от архитектурных макетов до костюма. Мастерские метфака выполняли работы и на заказ, в таких работах принимали участие студенты. Студенты метфака выступали и как художники книги, участвовали в праздничном оформлении, делали плакаты, осваивали новые приемы создания декоративных и орнаментальных композиций.

Деревообделочный факультет создавался на базе столярной и резчицкой мастерских старого Строгановского училища. Основой художественного образования в Строгановском училище было изучение орнаментальных стилей. На рубеже XIX-XX вв. под влиянием все усиливающегося тогда внимания художников к созданию изделий быта (прежде всего в «русском стиле») в Строгановском училище обозначился поворот к бытовому прикладному искусству. Художественная промышленность требовала кадров, хорошо знавших орнаментальное ремесло. В связи с этим в училище расширяется преподавание «орнаментально-стилевых» предметов: истории орнамента, изучения стилей, стилизации цветов. Укрепились учебно-производственные мастерские училища, учащиеся проходили производственную практику на фабриках. Введены были новые художественные дисциплины: живопись масляными красками, упражнения в стилизации, творческое рисование. Профессиональный уровень выпускников училища был высокий, о чем свидетельствовали, например, успехи училища на российских и зарубежных выставках начала XX в.

Однако, отвечая на новый социальный заказ - массовое машинное производство дешевой общедоступной мебели, - на дерфаке ВХУТЕМАСа серьезно перестраивали всю инженерно-технологическую часть обучения. Для преподавания привлекались квалифицированные инженеры, вводились новые технические дисциплины. Старый цикл дисциплин, ориентированный на подготовку художника-прикладника, все больше терял свое значение.

Третий год дерфака (1922-1923) стал началом превращения его в дизайнерскую школу. Учебные дисциплины делились на четыре концентратора:

- Научно-технический: технология материалов, материаловедение, машиноведение, техника производства.
- Производственный: принципы современного массового производства, дерево в новейших конструкциях, научные основы нормального типа мебели и оборудование ею помещений, проекты мебели и оборудования, шаблоны, модели конструкций, организация выполнения проекта.
- Экономический: экономика промышленности, заводоуправление и организация труда, расчет и составление смет.
- Исторический: искусствоведение, история социального быта, критика фетишизма формы, история стилей, стильная композиция.

И хотя в программе еще сохранялись характерные для Строгановки

элементы декоративизма и стилизации, в ней уже были заложены зачатки дизайнерского образования, особенно в комплексе предметов производственного центра.

Процесс формирования школы, выпускающей дизайнеров для деревообрабатывающей промышленности, совпал в стране с этапом перестройки этой отрасли на современной индустриальной базе. Это привлекло к дерфаку пристальное внимание трестов и предприятий отрасли. От факультета ожидали специалистов широкого профиля и, пожалуй, надеялись прежде всего получить универсальных инженеров - организаторов производства, что усложняло и без того непростую задачу подготовки будущих дизайнеров.

Приходившим на дерфак художникам-производственникам (конструктивистам) приходилось преодолевать не только рецидивы декоративистских традиций, но и инженерно-технический уклон в подготовке студентов. Последнему в большой мере способствовала сложившаяся на факультете сильная группа преподавателей-инженеров. Оставаясь именно художниками, преподаватели из числа конструктивистов вторгались в функционально-конструктивные вопросы проектирования и промышленного изготовления вещей, но решали их, конечно, не как инженеры, а как дизайнеры. Дизайнерский подход к проблемам формообразования был тогда непривычно новым, и это, безусловно, затрудняло процесс внедрения идей производственного искусства на дерфаке.

Однако постепенно недоверие и преподавателей, и студентов удавалось преодолеть. Так, пришедший на дерфак Лавинский заложил там основы дизайнерской специализации. Результаты его двухлетней работы на факультете наиболее ярко проявились в выполненных его учениками двух комплексных проектах для Международной парижской выставки 1925 г. Когда в конце 1924 г. стали отбирать экспонаты для этой выставки во ВХУТЕМАСе и отобрали ряд курсовых проектов метфака и архитектурного факультета, то на дерфаке проектов, достойных выставки в Париже, не оказалось. Поэтому в декабре 1924 г. факультету было поручено в сжатые сроки подготовить для выставки два специальных проекта: оборудование рабочего клуба и оборудованной избы-читальни. Разработка этих проектов коллективом студентов под руководством А. Лавинского помогла уточнению профиля специалиста, которого готовил дерфак. Стало ясно, что именно комплексное проектирование оборудования - основа профессиональной подготовки будущих дизайнеров («инженеров-художников»).

В 1925 г. ряд проектов оборудования, разработанных студентами дерфака, был опубликован в альбоме «Искусство в быту» как оборудование, рекомендуемое к внедрению. Весной того же года трест Мосдрев обратился на дерфак с просьбой предоставить студенческие проекты для выпуска по ним изделий на предприятиях треста.

В конце 1920-х гг. советская школа по подготовке дизайнеров сложилась и теоретически, и методически, и организационно. В 1926 г. оба дизайнерских факультета ВХУТЕМАСа - метфак и дерфак - были слиты в

единый дерметфак с двумя автономными отделениями. Продолжалось укрепление его связей с промышленностью, чему во многом способствовали первые выпуски инженеров-художников. Специалисты, окончившие факультет в 1927 и 1928 гг., уже успешно работали в промышленности. Факультет получал заявки на специалистов из многих городов страны. В конце 20-х гг. была введена так называемая непрерывная практика студентов на производстве: в течение всего года они чередовали работу с учебой.

Были, разумеется, и сложности. В первую очередь - стремление использовать выпускников и студентов дерметфака как инженеров-технологов, что объяснялось острой нехваткой инженерно-технических кадров в стране в период индустриализации. В 1930 г. в связи с реформой высшего образования, которая была связана с передачей многих технических институтов из системы Наркомпроса промышленным ведомствам, ВХУТЕИН был расформирован. На базе деревообделочного отделения дерметфака был создан Институт по обработке твердых и ценных пород дерева, вскоре преобразованный в Лесотехнический институт, где уже готовили только инженеров. Студенты старших курсов отделения по обработке металлов ускоренно завершили дипломные проекты и были выпущены со званием инженеров-художников. Студенты же младших курсов были переведены в чисто технические вузы.

Подводя итог рассмотрению деятельности двух знаменитых школ дизайна - немецкого Баухауза и советского ВХУТЕМАСа - ВХУТЕИНа, необходимо подчеркнуть, что они возникли как ответ на требование времени в момент резкого социального перелома, затронувшего сферы социально-культурных отношений и материально-предметного окружения человека. В них сложилась особая творческо-экспериментальная атмосфера, в которой и преподаватели, и студенты чувствовали себя причастными к великому делу - они творили профессию. Руководители этих учебных заведений рассматривали подготовку художника-производственника как синтетическую задачу воспитания всесторонне и гармонично развитого работника нового общества. В центре внимания была личность творца, идея универсального человека, которому доступны все виды проектного творчества. В случае ВХУТЕМАСа - ВХУТЕИНа образ творца наполнялся еще и социально-политическим смыслом. В целом обе школы утверждали гуманистический взгляд на общественную роль и практическое назначение художника в меняющемся мире.

Реалии меняющегося мира пытались отобразить в своем творчестве и художники-авангардисты первой четверти XX в. В 1907 г. Пикассо создает своих «Авиньонских девиц», и с этого момента начинается отсчет абстрактного искусства. К началу 1910-х годов кубизм уже был вполне сформировавшимся стилем, к которому примкнули многие художники. Традиционная эстетика, складывавшиеся веками представления о красоте и каноны изобразительного искусства подвергались в их творчестве решительному пересмотру, зачастую даже безоговорочному отрицанию. Новую эстетику,

культ техники и идею все ускоряющейся жизни выражали итальянские художники во главе с Маринетти, называвшие себя футуристами. В знаменитом «Манифесте футуризма» Маринетти противопоставляет Нике Самофракийской новый идеал красоты - мчащийся на огромной скорости автомобиль.

Мы уже говорили о том, что эстетика кубизма оказала значительное влияние на деятельность членов голландской группы «Стиль», которые выдвигали концепцию кубоконструктивизма в живописи, архитектуре и дизайне. А уже через полтора десятка лет, правда, претерпев значительные изменения, авангардизм завоевал более прочные позиции, войдя даже в жизнь тех людей, которые считали абстрактное искусство извращением.

Один из крупнейших английских искусствоведов Бивис Хиллер в своей работе «Стиль XX века» так комментирует роль авангардных течений в культуре 1920-х годов: «<...> четкие мотивы кубизма <...> продуцировали новые, странные формы - похожие на ветку листьев пузыри, трещины, изломы пород. Стиль, сейчас прекрасно известный как "ар деко", по существу был взращен в недрах кубизма. Это был кубизм, одомашненный для массового потребления». И так на протяжении XX в. будет случаться неоднократно: искусство, сначала признанное лишь немногими, «опосредованное» дизайном, воплощенное в предметах массового производства, будет занимать прочные позиции в повседневной жизни.

ТЕМА 3. РАЗВИТИЕ ДИЗАЙНА В XX В.

3.1. Становление промышленного дизайна в США. Пионеры американского дизайна

3.2. Раймонд Лоуи - пионер коммерческого дизайна

3.3. Дизайн в США в послевоенные годы

3.4. Дизайн в странах Западной Европы во второй половине XX в.

3.5. Феномен японского дизайна

3.6. Современное искусство и дизайн. Поп-арт и хай тек

3.7. Современные формы организации дизайнерской деятельности

3.8. Дизайн-образование в странах Западной Европы. Японии и США

3.9. Дизайн в Советском Союзе в 1960- 1980-х гг.

3.10. Некоторые проблемы современного этапа развития дизайна

3.1. Становление промышленного дизайна в США. Пионеры американского дизайна

Дизайн в Америке возник позже, чем в Европе, но именно там он получил наиболее широкое распространение, прочно укоренился в экономике и промышленности. Сам термин «индустриальный дизайн» был предложен в Соединенных Штатах Америки Джозефом Синеллом в 1919 г., когда профессия дизайнера в этой стране еще не появилась и когда Америка была еще дизайнерской провинцией.

США в то время имели самую передовую индустрию, но еще не имели индустриальной культуры. В 1925 г. Маяковский писал о небоскребах, которые видел в Америке: «Это славные достижения современной инженерии. Прошлое не знало ничего подобного. Трудлюбивые ремесленники

Возрождения никогда не мечтали о таких высоких сооружениях, качающихся на ветру и бросающих вызов закону тяготения. Пятьюдесятью этажами они шагают в небо, и они должны быть чистыми, стремительными, совершенными и современными как динамо. Но американский строитель, лишь наполовину сознающий, какое чудо он создал, разбрасывает на небоскребах одряхлевшие и никчемные здесь готические и византийские орнаменты. Это вроде как привязать к экскаватору розовые бантики или посадить целлулоидных "пупсиков" на паровоз. Это, может быть, и прелесть, но это не искусство. Это не искусство индустриального века».

В техническом отношении Америка была далеко впереди Европы, но одно дело - индустрия, а другое - индустриальная культура: непосредственно из самой техники она не вырастает. Так, например, творчество Фрэнка Ллойда Райта - крупнейшего архитектора в истории США - оказало огромное влияние на рационалистическое направление в архитектуре начала XX в., которое начинает формироваться в Западной Европе. Творчество Гропиуса, Миса ван дер Роэ, Мендельсона, голландской группы «Стиль» обнаруживает очевидные следы этого влияния. С особым энтузиазмом были восприняты идеи Райта о целостности внутреннего пространства зданий, о роли новой техники, машины для современной архитектуры. В Америке же, где за первое десятилетие XX в. Райт построил более ста домов, его идеи не получили популярности и не оказали заметного влияния на развитие местной архитектуры.

Время, когда Америка «вывезла» дизайн из Европы, может быть указано достаточно точно. Это 1925 г., знаменитая Международная выставка современного декоративного и промышленного искусства в Париже, которая подвела первые итоги развития эстетики функционализма в послевоенной Европе. На парижской выставке можно было увидеть специальный павильон Ле Корбюзье с функциональной мебелью, исполненной им совместно с Шарлоттой Перриан, проекты автомобилей, павильон Баухауса, содержащий работы Гропиуса и его учеников. На выставке также находился павильон Советского Союза, сооруженный по проекту архитектора Константина Мельникова, в котором были представлены интерьеры, мебель, а также другие работы Родченко. Американцы не принимали участия в этой выставке. Министр торговли Герберт Гувер после консультации с промышленниками сообщил, что Америка не может представить «образцы современного и оригинального дизайна», как того требовали условия оргкомитета выставки. Бизнесмены же прислали своих представителей с четким заданием: перенять в Европе все, что можно для усовершенствования американского коммерческого искусства.

Ни Ле Корбюзье, ни Гропиус, ни Мельников, ни Родченко, занимаясь дизайном, не думали о торговле. Но именно о ней помышляли на парижской выставке 1925 г. американцы, среди которых был и Норман Белл Геддес, который стал пионером американского дизайна.

Норман Белл Геддес был по профессии театральным художником,

оформлял спектакли, писал декорации, добивался драматических эффектов, используя острые приемы композиции сценического реквизита и театрального освещения. Он соперничал с драматургом, режиссером, актерами. Он создавал свой собственный спектакль - спектакль вещей. Именно поэтому его пригласили стать художником витрин. Геддес и витрины превращал в спектакли. На парижской выставке он познакомился с новыми приемами выставочной экспозиции, увидел воплощенными в проектах и промышленных изделиях принципы функциональной эстетики. На него все это произвело сильное впечатление. Вернувшись в Америку, он сам захотел работать над проектированием новых изделий, применяя в своем творчестве освоенные им в Европе принципы художественного проектирования. Но американская промышленность пока еще не испытывала потребности в дизайне потребительских товаров. Она считала возможным обойтись старыми товарами, если их сбыт будет обеспечен хорошей рекламой. Геддесу пришлось претворять свои новые замыслы все в том же искусстве оформления витрин, но это его уже не удовлетворяло.

Норман Белл Геддес стал проектировать вещи, не рассчитывая на их воплощение в промышленности. Может быть, поэтому он и сумел, вдохновленный примером европейцев, решить одну из труднейших проблем, а именно проблему эстетического освоения новых индустриальных форм. До него, но на ином техническом материале эту задачу уже решали европейские и русские архитекторы и художники. Геддес эстетически освоил обтекаемые формы, те самые, под знаком которых несколькими годами позже и родился дизайн. Он популяризировал их в своей книге «Горизонты» (1932), иллюстрированной фантастическими изображениями каплевидных автомобилей и автобусов, обтекаемого поезда-трубы, торпедообразного океанского лайнера и огромного «летающего крыла» с каплевидными поплавками для посадки на воду. Именно Геддес проектировал обтекаемые корабли, самолеты еще до того, как они были освоены промышленностью.

Все шло к тому, чтобы от витрин художники перешли к проектированию промышленных изделий. В 1927 г. в США возникла первая профессиональная дизайнерская фирма Уолтера Дорвина Тига - исключительно энергичного и обладающего практической жилкой художника рекламы. Однако неизвестно, сколько бы времени он оставался одиночкой, если бы не великий кризис 1929 г. Можно сказать, что дни бедствий американской промышленности стали временем рождения американского дизайна.

Быстрое развитие дизайна в Соединенных Штатах не в последнюю очередь было обусловлено формированием общества массового потребления, которое возникло там раньше, чем в Европе. Такие потребительские товары, как автомобили, стиральные машины, холодильники, радиоприемники, бытовые электроприборы, в 20-е гг. XX в. стали доступными большинству американцев, благодаря чему значительно ускорился темп жизни. Однако с приближением кризиса 30-х гг. производители сталкивались с растущими трудностями при продаже своих товаров. Именно кризис показал, что

стабильность экономики определяется потреблением не только эксклюзивных дорогих изделий, но и сбытом массовой продукции, что прибылью обеспечивается не только высокими ценами, но и оборотом капитала за счет продажи самому массовому среднему потребителю. Но этот рынок был уже насыщен продукцией и, чтобы удержать уровень потребления, нужно было как-то обеспечивать смену этой продукции, и чем чаще, тем лучше. Бизнесмены стали нанимать художников, графиков и даже театральных декораторов для придания своим товарам внешнего вида, который привлекал бы покупателей.

Наиболее очевидный сдвиг в этом направлении произошел в 1927 г., когда Генри Форд прекратил выпуск автомобилей своей знаменитой модели «Т». Столкнувшись с насыщением рынка и конкуренцией со стороны компании «Дженерал моторе», Форд истратил 18 миллионов долларов на переоснащение своих предприятий для выпуска нового автомобиля модели «А», имевшей гораздо более изящную, обтекаемую форму. Опыт Форда продемонстрировал деловому миру важную роль дизайна для успешного сбыта любого вида потребительских товаров. В период кризиса изготовители стали все больше внимания уделять дизайну продукции: сначала как средству борьбы со своими прямыми конкурентами, а позднее - как способу восстановления здоровой экономики в стране.

Примерно с 1927 г. дизайнеры, работавшие в современной манере и занимавшиеся «стилевым» оформлением промышленных изделий, создававшие упаковку или украшение витрины, стали играть важную роль в промышленности. Ставка на роскошь поначалу была основным правилом торговли почти всеми видами продукции - от автомобилей до тканей. Но как только Депрессия вызвала падение спроса на дорогие вещи, предприниматели воззвали к дизайнерам за помощью в улучшении качества самих изделий. Дизайнеров приглашали в универсальные магазины и на производство, им показывали товары конкурентов, просили проанализировать их и помочь изменить вещи так, чтобы они стали эстетически более привлекательными. Таким образом, эти первые дизайнеры, внезапно поставленные перед требованием изменить внешний вид пылесосов, швейных машин и оборудования туалетных комнат, пришли в промышленность из разных областей искусства, исключая, как ни странно, художественные ремесла.

Лишь немногие из них имели инженерно-техническое образование. Не знакомые с расчетом производственных расходов и технологий, не всегда считавшиеся с самолюбием работников заводского инженерно-конструкторского отдела, они на первых порах нередко делали грубейшие ошибки, но уже к концу 30-х гг. американская продукция приобретает все более функциональный и более удовлетворительный с эстетической точки зрения вид. В материальном же отношении деятельность американских промышленных дизайнеров можно отнести к наиболее успешной, ибо ни в какой другой стране изделия, выполненные по одному проекту, не изготовлялись такими колоссальными партиями.

Норман Белл Геддес, Уолтер Дорвин Тиг, Раймонд Лоуи и Генри Дрейфус, пионеры этой профессии, обеспечили себе успех благодаря своим незаурядным практическим дарованиям. Соединив в себе такие качества, как терпеливость ученого и воображение художника, каждый из них проделывал бесчисленные опыты, преодолевая технологические трудности и заменяя уродство красотой и целесообразностью.

Некоторые дизайнеры выполняли для заказчиков только эскизы, но большинство шло гораздо дальше. Известные независимые консультанты изучали производственные процессы и материалы, так как назначению изделий и простоте обращения с ними придавали столь же большое значение, как и их внешнему виду. В скором времени дизайнерские фирмы стали набирать в штат чертежников, модельщиков, инженеров, архитекторов и специалистов по изучению рынка. Часто они занимались дизайном не только самих товаров, но и упаковки, прилавков и витрин, торговых выставок, а также коммерческой архитектурой.

Специфические особенности творчества промышленного дизайнера вводили в жизнь новые понятия о красоте через такие предметы массового пользования, как кухонная утварь, конторское оборудование, железнодорожные вагоны, автомобили, суда и их интерьер, бензозаправочные станции, посуда и бытовые электроприборы. Множество новых рациональных способов применения нашли сталь, латунь, медь, алюминий, стекло.

Изречение архитектора Луиса Салливена «форма следует за функцией», ставшее лозунгом функционализма, на практике доказало свою справедливость. Выставка «Искусство в действии», устроенная в 1934 г. в Музее современного искусства в Нью-Йорке, наглядно показала, насколько глубоко промышленный дизайн проник во все отрасли американского производства.

К концу 30-х гг. XX в. промышленный дизайн превратился в Соединенных Штатах Америки из панацеи времен Депрессии в обычную профессию. Среди заказчиков ведущих дизайнерских фирм числились такие промышленные гиганты, как «Истмен кодак», «Дженерал моторс» и другие. Большинство компаний заключали контракты с независимыми консультантами на разработку определенного продукта, некоторые же создавали у себя постоянные дизайнерские бюро, причем эта практика постепенно расширялась.

В 1930-е гг., после закрытия Баухауза, в США из Германии эмигрировала группа ведущих архитекторов, дизайнеров и художников - Гропиус, Мохой-Надь, Мис ван дер Роэ, Брейер. В Америке они продолжили преподавательскую деятельность, обучая будущих американских дизайнеров профессии, но не сумели «привить» им свое мировоззрение. Ни одной из социально-утопических идей эстетического преобразования технической цивилизации, которые составляли самую душу программы Баухауза, дизайн США не воспринял.

Программу американского дизайна, пожалуй, точнее всего выразил общепризнанный авторитет в этой области Раймонд Лоуи: «Дизайн - это то, что

заставляет чаще звонить магазинную кассу». Норман Белл Геддес вынужден был на страницах «Нью-Йорк Тайме» опровергать обвинения в предательстве искусства: «Мы живем в эпоху промышленности и бизнеса. Принимайте это или нет, это факт. И в этом нет ничего дурного... Таким же абсурдом является порицать сегодняшнего художника за то, что он применяет свои творческие способности в промышленности, как порицать Фидия, Джотто или Микеланджело за то, что они применяли свои - в религии. Для меня гораздо важнее, что я могу работать над вещами, которые кого-то интересуют: автомобиль, аэроплан, пароход, вагон, здания и мебель, а не продолжать работу для театра только потому, что я делал это в течение пятнадцати лет».

Европейские исследователи, раскрывая специфику дизайна США, подчеркивают прежде всего его коммерческий характер, основной линией американского дизайна считают прагматизм. По мнению А. Хальда, «в 30-е годы новые идеи и новая этика дизайна прибыли в США с эмигрантами из Европы, "хороший дизайн" стал концепцией». И действительно, американцы, восприимчивые к новым идеям, заимствовали многие достижения своих коллег. Тем более что у них не было мощной теоретической базы, подобной Баухаузу в Германии и производственному искусству в Советской России; они были разобщены, работая в независимых дизайнерских бюро. Но более пристальное изучение истории становления и развития дизайна США позволяет выявить особый вклад американцев в проектную культуру дизайна, в систему ценностей профессии.

В 1944 г. в Нью-Йорке Г. Дрейфус, У. Д. Тиг и Р. Лоуи организовали Общество промышленных дизайнеров. Цель его формулировалась как «сохранение на высоком уровне этических норм развивающейся профессии и поощрение обучения дизайнеров». Строгий этический кодекс во многом способствовал утверждению авторитета профессии. Новых членов принимали в зависимости от уровня квалификации. По замыслу основателей общества всех его членов должны были объединять дружеские чувства и социальная ответственность, так как их работа может повлиять на формирование вкусов миллионов людей. Именно принципы профессиональной этики выступили в США основой объединения специалистов новой профессии. Впоследствии организация стала именоваться Американским обществом дизайнеров, которое, объединившись в 1960-х гг. с Институтом дизайнеров, получило название Общество дизайнеров Америки (ИДСА).

В США, которые первыми ощутили кризис перепроизводства в конце 20-х гг., дизайн начал развиваться как коммерческая служба. С его помощью потребителя вынуждают покупать новые часы, хотя еще тикают старые, новый костюм, хотя старый еще не изношен, новую мебель, бытовую технику, автомобиль и т. п. Тогда это было необходимо. Пионерский период развития дизайна был временем безудержного оптимизма художников, с этим согласны все пишущие о дизайне. Известный критик дизайна Ральф Каплан писал о том, что «первые успешные дизайн-операции подействовали

на экономику как магия, и первые дизайнеры могли играть роль волшебников... Дизайн был новой алхимией, и, в отличие от старой, он работал».

Коммерческий дизайн – это, прежде всего, создание потребительской ценности товара. Дизайнеры умеют делать это благодаря вкусу, знанию рынка, образованию и, не в последнюю очередь, рекламе. Лучшим примером здесь является деятельность Раймонда Лоуи, который как бы символизирует собой все это направление, являясь одним из самых известных дизайнеров мира и пионером коммерческого дизайна.

3.2. Раймонд Лоуи - пионер коммерческого дизайна

Раймонд Лоуи (1893-1986) родился во Франции, был художником-самоучкой. В 1910 г. он окончил парижский колледж, а в 1918-м - инженерный факультет школы Ланно. Свою художественную деятельность он начинает в 20-е гг. уже в Америке как рисовальщик в журнале мод. В 1929 г. Лоуи открыл свое собственное бюро, одновременно приняв должность заведующего отделом дизайна крупнейшей электротехнической корпорации Westinghouse Electric. Бесспорный талант и деловые качества быстро выдвинули его в первый ряд американских дизайнеров. Ранние годы творчества Лоуи известны достаточно подробно. Он сам описал их в книге «Никогда не останавливаться на достигнутом». Наиболее известный эпизод из его ранней практики - история с множительной машиной Гестетнера, которую сам Лоуи назвал «ангелом в виде ротатора».

В его мастерскую забрел как-то англичанин Гестетнер и попросил улучшить внешний вид принесенного им изделия. Ротатор работал не хуже остальных, но вид его был ужасен. Детали и ручки торчали в разные стороны, масло и тушь брызгали, а черный цвет металла удручал. В добавление латинское «S» маховика - эта чудовищная «художественная» деталь, писал Лоуи. Он привел внешний вид аппарата в порядок. Прежде всего, изготовил систему механических кожухов, которые скрыли рабочий механизм, сделал тумбу мебельного типа и ввел светлые цвета. В результате ротатор в течение 20 лет не имел конкурентов на английском рынке. Кроме чистой функции он получил новую ценность - форму, о которой раньше и не думали (ведь это не потребительский товар), и все за те же деньги!

Успех окрылил Лоуи. Он открыл для себя, что в технических изделиях можно разрабатывать такое качество, которое раньше просто не замечали, - эстетическую форму изделия, а раз оно появилось, то за него надо платить. Поскольку цена изделия оставалась прежней, значит, «удешевлялось» все остальное. В этом - первая пружина коммерческого дизайна. Дизайнер 30-х гг., организуя форму промышленного изделия, часто выступал и как рационализатор, он облегчал и упрощал работу с механизмом.

Пресса, без рекламных услуг которой коммерческий дизайн немислим, представляла художника как буфер между производителем и потребителем, но не так, как это делали в Баухаузе или советские «производственники», а

несколько передергивая факты. Во-первых, внедряя новую вещь, уже существующий прототип подвергали убийственной оценке. Его называли неудобным, нерациональным по форме, некрасивым. Качества нового изделия на этом фоне объявлялись единственно возможными по самому большому счету. Недаром формулой Лоуи стало «Замечать плохое, улучшать и продавать». Во-вторых, в ценообразование включался фактор формы, о чем уже говорилось. При незначительном развитии дизайна это действовало безотказно, ведь конкуренты не могли апеллировать к форме своих изделий и теряли одну позицию. В-третьих, активно использовался прием персонификации промышленной формы: «Эта форма придумана Лоуи, замечательным парнем, отличным художником».

Славу Лоуи принес бытовой холодильник фирмы Sears Roebuck 1932 г. Сотрудничество с этой фирмой продолжалось несколько лет, и за это время были окончательно отработаны принципы включения дизайнера в сложную систему торговли и рекламы. Первая спроектированная Лоуи модель резко отличалась от прототипа, который зрительно воспринимался как не слишком твердо стоящий на ножках шкаф. Увеличив ширину и урезав высоту ножек, дизайнер достиг большей визуальной стабильности вещи. Тогда впервые холодильник получил отточенную промышленную форму, был весь покрыт белоснежной эмалью, на фоне которой сияли хромированные детали и ручки. Он стал катализатором для поиска новых форм в современной кухне-столовой. Главным же было то, что, увеличив внутренний объем холодильника, Лоуи осуществил его перекомпоновку, которая значительно улучшила температурные условия в холодильной камере и сделала прибор еще более удобным.

Во-первых, морозильная камера была размещена по оси симметрии холодильника, тогда как во всех других она традиционно располагалась в верхнем углу у стенки. Во-вторых, в нижней части объема появились три емкости - «коробки», избавившие потребителя от неизбежного в старых холодильниках способа хранить продукты «навалом». Этот простой ход на долгие годы определил компоновку холодильной камеры практически всех бытовых холодильников, выпускавшихся мировой промышленностью. Модель появилась на рынке в 1936 г., ее сбыт превзошел самые смелые ожидания. Если предшествующая модель разошлась в количестве 60 тысяч штук, то холодильников, разработанных Лоуи, было куплено 275 тысяч. «Успех Sears Roebuck был поворотным пунктом моей карьеры», - писал Лоуи в автобиографической книге. Над усовершенствованием моделей холодильников Лоуи работал еще многие годы.

Отличительной чертой Лоуи всегда была своеобразная «инженерная честность», он редко занимался чистым стайлингом. Сам Лоуи любил называть себя хирургом, делающим сложную операцию (иногда внутренних органов, иногда только пластическую, но всегда с блеском). Чтобы получить заказ, надо убедить клиента, что он болен, что он будет оперирован по всем правилам искусства, обязательно выздоровеет и станет еще привлекательнее

на вид. Примером простой «пластической операции» может служить случай с упаковкой сигарет «Лаки страйк». Лоуи предложил лишь, не меняя рекламного рисунка, изображаемого на лицевой стороне, повторить его на обороте пачки. Казалось бы, пустяк, но спрос на эти сигареты значительно возрос.

Гораздо более сложные операции проделывал Лоуи в проектировании автобусов и автомобилей. Он говорил, что «автомобиль начинается с дверной ручки», и одинаково тщательно прорабатывал все составляющие машины. В 1933 г. Лоуи подписал контракт с компанией «Грейхаунд Бас», являвшейся основателем автобусного движения в США. И тут же заявил, что собирается сделать силуэт автобуса напоминающим «ожиревшую дворняжку». В те времена подобная идея казалась безумием на фоне господства капотной компоновки подобных транспортных средств, но заказчики поддержали идею. Так появился «Сильверсайдс» - модель автобуса, название которой в переводе с английского звучит как «серебряные борта». Этот лайнер для преодоления больших расстояний имел обтекаемый кузов вагонной компоновки. Мотор располагался в хвосте машины. Вместо рамы была использована пространственная силовая конструкция, что позволило понизить центр тяжести и опустить пол в салоне. Таким образом был создан первый прецедент каркасно-панельного кузова. Еще одно новшество - вместо обрешеченной площадки на крыше, куда ранее пассажиры складывали свой багаж, появились огромные закрытые багажные отсеки под полом салона. «Сильверсайдс» произвел своеобразную революцию в автобусостроении. Посетители Всемирной ярмарки 1939 г., прошедшей в Нью-Йорке, буквально не отходили от необычной машины.

Лоуи создал несколько моделей автобусов. В том числе и «Скайнскрузера», прототип которого был построен в 1948 г. Это «полуторапалубная» машина, в которой пассажиры располагались в своеобразном амфитеатре, возвышаясь не только над дорогой, но и над частью крыши. Первые серийные образцы «Скайнскрузера» были построены в 1954 г. Машина оснащалась 285-сильным силовым агрегатом и без труда передвигалась со скоростью 60 миль в час, разрешенной на американских дорогах.

На протяжении 30-х гг. Лоуи разрабатывал автомобили для «Кадиллак», «Остин», «Форд», «Ягуар» и десятков других фирм. В конце 30-х гг. Лоуи активно сотрудничал с фирмой «Хапп Мотор», а после войны - со «Студебеккер». Проекты Лоуи оказали огромное влияние на стиль американских автомобилей вообще. Самыми знаменитыми его работами стали «Champion» (1942), «Starliner» (1953) и экспериментальный «Avanti» (1962). Однако подлинным шедевром Лоуи принято считать «Starliner» 1953 г. с кузовом типа «хардтоп-купе», положим ниспадающим капотом и стелющимся кузовом, окрашенным рефлексирующей эмалью металлик. Эту модель даже стали называть «Лоуи-купе». Найденное решение использовалось в последующих разработках как Studebaker, так и его конкурентами. Завершающей работой маэстро в автомобильном дизайне стал

«Экспериментальный безопасный автомобиль», сконструированный, построенный и испытанный в 1972 г. Проекты Лоуи оказали огромное влияние на общий стиль американских автомобилей.

В 1962 г., выступая на ежегодной конференции Американского общества дизайнеров, Лоуи призвал бороться со стайлингом и, говоря о проектировании автомобилей, предложил положить в основу его законы аэродинамики, но уже не интуитивной, а научно обоснованной. Лоуи во многом способствовал осознанию задач и средств дизайна в целом. Он одним из первых стал проводить в жизнь идею комплексного подхода к дизайнерским проблемам, идеи коллективной работы над проектом.

Лоуи был одним из инициаторов создания в 1944 г. Американского общества промышленных дизайнеров. Общество обнародовало свой профессиональный кодекс: добросовестность в разработке проектов и их реализации, работа в контакте с клиентом, выполнение всех требований заказчика, соблюдение определенных этических норм по отношению к коллегам. Профессиональное объединение дизайнеров позволило создавать независимые дизайнерские бюро, которые могли на равных вести дела с представителями промышленности.

В 1945 г. Лоуи создал собственное бюро - «Раймонд Лоуи Асе», которое в 1961 г. было переименовано в «Р. Лоуи и У. Снейт». Оно занималось разработкой формы промышленной продукции, оформлением магазинов, интерьеров, упаковки. Бюро не выдвигало определенной художественной программы, не придерживалось какого-то «стиля», ибо это сузило бы круг заказчиков. Бюро решало конкретные задачи по упорядочению промышленной формы и графики, что приводило к необычайному разнообразию заказов. Лоуи смело брался за разработку самых различных вещей.

В 1953 г. он совместно с Э. Эндтом основал фирму *Compagnie de l'Esthetique Industrielle R. Loewy* (CEI R. Loewy) в Париже. Фирма стала не филиалом американской, а самостоятельной художественно-конструкторской организацией со своими собственными целями, штатом и клиентурой.

В то время Франция была центром Общего рынка, и фирма Лоуи стала работать почти на все страны Западной Европы. К его услугам обращались фирмы Франции, Италии, Бельгии, Нидерландов. Всякий раз, приступая к работе над заказом, Лоуи тщательно изучал рынок, традиции, запросы заказчиков. Работая для немецкой фирмы Thomas, он учел традиционный для Германии вкус к долговечным в смысле стиля и пластики изделиям и подготовил проект посуды, устойчивый к причудам моды. Проектируя посуду для французской фирмы, он пригласил в качестве одного из экспертов знаменитого повара Оливе и отобрал для производства лишь те кастрюли и сковороды, которые получили его одобрение. Кухонная утварь, спроектированная Лоуи и «испытанная» Оливе, естественно, нашла во Франции широкий сбыт.

Основным же в деятельности фирмы CEI R. Loewy было стремление к возможно более широкому охвату всех аспектов каждой проблемы, тща-

тельная увязка всех составляющих проекта. Каждой разработке предшествовал поистине огромный объем исследований, над которыми трудились социологи, психологи, инженеры, дизайнеры. С этой точки зрения европейская фирма Лоуи дает классический пример плодотворности междисциплинарного сотрудничества в дизайне. Дизайнер выполняет роль координатора проектных работ, что для Западной Европы было особенно непривычным.

Для дизайнера-одиночки или для маленького художественно-конструкторского бюро такая практика была бы просто не под силу. Лоуи принес в Европу американский размах, в его фирме с первых дней начали работать целые группы проектирования промышленных изделий и графического дизайна, архитектуры, маркетинга, имелись фотолаборатории, собственные мастерские и научно-исследовательские подразделения. Сотрудники Лоуи изучали спрос, непременно исследовали изделия конкурентов, организацию работы и т.д. Одним из принципов Лоуи всегда был контроль за изготовлением опытного образца, за выпуском первой партии продукции. Как и в США, Лоуи в своей парижской фирме не выдвигал определенной художественной программы, не придерживался «стиля». Каждый раз решались конкретные задачи по упорядочению промышленной формы, фирменной графики, по разработке целостных систем пластических и графических форм.

Долгосрочное соглашение о сотрудничестве Лоуи заключил с фирмой British Petroleum, которая долгое время была вполне довольна своим расплывчатым фирменным стилем. После анализа элементов стиля, упаковочного материала, рынка сбыта и вообще всей деятельности фирмы выяснилось, что в интересах как самой фирмы, так и потребителей необходимо изменить очень многое. В результате возник новый гибкий и содержательный облик фирмы, появились новые АЗС и станции обслуживания автомобилей, фирменная графика получила законченность и тщательную проработку в мелочах, что было характерно для всех работ Лоуи.

Другого заказчика CEI R. Loewy - фирму Shell - не зря называли «вездесущей». Ее продукция продается во всех странах мира; но конкуренция других нефтяных гигантов вынудила ее в начале 60-х гг. согласиться на значительные затраты, чтобы обрести свое лицо, соответствующее веяниям времени. Руководство фирмы обратилось к Лоуи, видевшему задачу дизайна в создании «позитивной системы идентификации, достойно представляющей политику фирмы и ее достижения». И в этом случае одна фирменная графика не могла решить проблемы. Лоуи убедил заказчика, что для успеха фирмы ее станции обслуживания должны прежде всего перестать походить на замасленные гаражи, что посетители этих станций - не автомобили, а люди.

Разработка нового облика компании Shell стала образцом комплексного подхода к решению такого рода проблемы. Был переработан фирменный знак, спроектирована новая рабочая одежда персонала станций, продумана и

технически обоснована архитектура самих станций вплоть до мельчайших элементов. И в этом случае ярко проявилась основа творческой тактики Лоуи - концепция конкурентоспособности.

Такой подход и тот факт, что дизайнерская фирма такого масштаба была в Европе единственной, обеспечили ей огромную популярность. Фирма Лоуи работала одновременно на 20-30 клиентов, а число заказов было еще больше.

Успеху способствовала реклама. В 50-60-х гг. американская пресса любила повторять, что 75 % американцев ежедневно так или иначе сталкивались с предметами техники, в создании которых участвовал Лоуи. Феномен универсальности - так называли Лоуи критики. Он был разработчиком жилых отсеков американских космических аппаратов «Аполлон», «Скайлэб», «Шаттл» и автором фирменного логотипа «Coca-Cola», локомотива «Пенсильвания» и упаковки для сухого супа «Кнорр».

Лоуи никогда не претендовал на решение философских или социальных проблем дизайна, к чему стремились многие наиболее прогрессивные представители этой новой профессии, однако у него немало заслуг перед мировым дизайном. Своей деятельностью Лоуи способствовал осознанию дизайна как важной отрасли современного производства, старался органично вплести его в сложную систему индустрии, быта, торговли. Совершенно заслуженно Иллинойский технологический институт среди 100 лучших работ определил проекты Лоуи как наиболее примечательные из всех выполненных когда-либо дизайнерами. В 1976 г. во время празднования 200-летия образования Соединенных Штатов Америки, он был включен в число американцев, «оказавших наибольшее влияние на ход истории и благоустройство страны». В 1990 г. Лоуи был включен журналом «Лайф» в список 100 выдающихся деятелей XX столетия.

3.3. Дизайн в США в послевоенные годы

В послевоенной истории дизайна США оформились две тенденции, представители которых с трудом находили общий язык. Сторонники первой отстаивали концепцию чистого, некоммерческого искусства и высоких моральных требований к профессии, сознательно культивировали элитарность, подчеркивая, что моральный долг дизайнера - способствовать эстетическому развитию публики, вносить в предметный мир внешнюю упорядоченность и социальную гармонию. Подобная точка зрения сложилась не без влияния эмигрантов из Европы: Вальтера Гропиуса, Марселя Брейера, Ласло Мохой-Надя. Представители второй, более «демократичной» позиции стремились дать публике то, что она, скорее всего, желала получить и что определялось коммерческим успехом.

В 1950-е гг. критики и теоретики присвоили работам нескольких мастеров дизайна статус произведений искусства, а остальных обвиняли в том, что они наполняют рынок безвкусными поделками. Крайне редко дизайнер мог удовлетворить и критиков, и широкую публику. Обычно законодатели

высокого вкуса, такие как Нью-Йоркский музей современного искусства, признавали только элитарный дизайн. Здесь, однако, таилось противоречие. Высокие достоинства кресел Чарльза Имса из клееной фанеры или кресел Эро Сааринена несомненны, но их дороговизна не позволяла им распространяться за пределы офисов крупных компаний и богатых домов. С другой стороны, у широкой публики в 1950-е гг. огромной популярностью пользовался стиль, вызывавший возмущение у ревнителей хорошего вкуса.

С легкой руки дизайнера компании «Дженерал моторс» Харли Эрла автостроители из Детройта позволили обычным людям приобщиться к фантастическому миру скорости и полета. Для автомобилей 50-х гг. были характерны длинные плавные линии, передние бамперы с выступающими «клыками», опоясывающие ветровые стекла, широкие задние крылья, яркая двухцветная раскраска, хромированные ободы и множество приборов на передней панели, отделанной металлизированным пластиком. Создатели других изделий массового спроса охотно использовали идеи автомобильного дизайна. Так, панели управления посудомоечных машин стали походить на приборные доски автомобилей, причем для полноты картины дисковые таймеры делались в форме миниатюрного рулевого колеса. Даже скромный настольный радиоприемник приобрел линии мчащегося автомобиля, обрамленного, правда, не хромированной сталью, а пластиком «под золото». «Ультрасовременные», то есть кричащие, формы пришлось по вкусу массовому потребителю.

В эпоху экономического бума 1950-1960-х гг. деятели промышленного Дизайна преуспевали, несмотря на критику. По мере усиления деловой активности процветала и профессия дизайнера. С 1951 по 1969 г. число членов Общества индустриальных дизайнеров Америки возросло с 99 человек до более чем 600. Причем, если в первые послевоенные годы дизайнеры работали в основном как независимые консультанты, то к 60-м гг. они, как правило, были штатными сотрудниками фирм. Благодаря этому прежнее недоверие к дизайнерам со стороны инженеров-производственников не только развеялось, но и сама эстетическая сторона дела стала играть важную роль даже в таких отраслях промышленности, как медицинское оборудование и тяжелое машиностроение, хотя раньше их производителей редко беспокоил внешний вид изделий. И хотя высказывались опасения, что включение дизайнеров в штат компаний приведет к их творческой изоляции и застою, в действительности такие факторы, как продвижение по работе, разнообразные профессиональные контакты и сотрудничество с независимыми консультантами, приглашаемыми для разработки специальных проектов, стимулировали творчество.

Независимые дизайнерские фирмы после войны расширялись еще быстрее. Нередко такие фирмы нанимали больше ста чертежников, модельщиков, инженеров, делопроизводителей, секретарш, специалистов по контактам с заказчиками и рекламе. Дизайнеры использовали свой талант не только для оформления товара, но и для его упаковки, для оформления

интерьеров торговых помещений, витрин и выставок, средств общественного транспорта, для изготовления фирменных знаков, логотипов, фирменных канцелярских бланков и, что особенно важно, для разработки общей концепции имиджа корпорации-заказчика. Подобно штатным дизайнерам корпораций, они часто добавляли изделию только внешние украшения, за что им крепко доставалось от критиков, но что нравилось публике. Однако их большие возможности способствовали развитию более серьезного дизайна в самых разных направлениях.

В 1957 г. Уолтер Дорвин Тиг построил модель пассажирского самолета «Боинг-707» в натуральную величину, чтобы определить для пассажиров нормы физического и психологического комфорта, которые до сих пор остаются неизменными в авиапромышленности. Генри Дрейфус, один из самых упорных и трудолюбивых мастеров из поколения основателей дизайнерской профессии, фактически создал науку эргономику, начав широкое изучение человека и групп людей в целях оптимизации процесса труда.

Среди дизайнеров-консультантов второго поколения, получивших специальное образование в области дизайна и начавших свою профессиональную деятельность после Второй мировой войны, чаще других высокой оценки со стороны критиков удостоивался Элиот Нойс. Он был куратором отдела дизайна Музея современного искусства, но высокую репутацию и известность Нойс завоевал благодаря приданию строгой целесообразной формы множеству компонентов компьютеров фирмы IBM, а также другим промышленным символам 60-х гг., таким как пишущая машинка «IBM-селектрик».

К концу 1960-х гг. большинство дизайнеров, как независимых консультантов, так и штатных сотрудников фирм, достигли значительных успехов равно в визуальных и функциональных решениях, а сама профессия получила в американском обществе высокий статус.

Несмотря на видную роль дизайна в американской экономике, к концу 60-х - началу 70-х гг. в сообществе дизайнеров наступил перелом. Новые социальные, политические и экологические проблемы, накопившиеся к этому периоду, побудили дизайнеров к пересмотру своего профессионального положения в обществе. В результате в их творчестве появились новые направления. Преподаватель Виктор Папанек стал обучать студентов приемам недорогого «гуманитарного дизайна» для развивающихся стран, бедных слоев населения, престарелых и инвалидов. Папанек призывал своих коллег уделять хотя бы часть времени подобной работе. Помимо этого, принятие строгого законодательства об ответственности за качество выпускаемых изделий заставило дизайнеров уделять больше внимания вопросам надежности и безопасности товаров, а не только их внешнему виду.

На противоположном полюсе мнений Бакминстер Фуллер призывал применить принципы дизайна к устройству того, что он называл «космическим кораблем Земля», - прекрасного нового мира, в котором благодаря компьютеризации общечеловеческие интересы станут выше узких интересов

отдельных стран или корпораций. Большинство идеи Фуллера были восприняты как утопические, но они оказали влияние на поколение студентов, которые позднее стали пионерами компьютерного дизайна или работали над такими проектами, как создание энергоэкономичной бытовой аппаратуры.

Борьба против авторитетов привела даже к революции в стиле: молодые дизайнеры, отвергнув превозносимые критиками принципы утонченной чистой формы, стали черпать вдохновение в самых крайних элементах массовой культуры - комиксах, архитектурных формах придорожных закусочных, оформленных хромированным металлом и пластиком, автомобилях 50-х гг. с их хвостовым «оперением» огромных размеров.

Когда страсти 60-70-х гг. утихли, оказалось, что они способствовали значительному расширению сферы американского дизайна по сравнению с периодом 1930-1950-х гг. Неограниченный рамками двух противоположных, но довольно однобоких принципов - чистого искусства и стремления к коммерческому успеху, - промышленный дизайн в последние десятилетия принял новые, плюралистические концепции. Новые материалы с их широкими возможностями дали дизайнерам больше свободы в экспериментах с формой, цветом и текстурой материалов. Компьютерный дизайн предоставил маленьким независимым фирмам возможность генерировать идеи и Моделировать ситуации такого уровня, которые раньше были по плечу лишь крупным бюро, имевшим в штате десятки чертежников.

Думается, что дизайн является наиболее ценным вкладом США в культуру XX в. Американский образ жизни оказался созвучным этому новому виду предметно-художественного творчества. Американский ученый Д. Бурстин называл пионеров дизайна США «социальными дизайнерами», имея в виду, что они верно понимали потребности общества и бурно развивавшейся экономики и посвятили свой талант и энергию их удовлетворению.

Автор одной из наиболее значительных работ по истории дизайна А. Пулос в своей объемной монографии «Этика американского дизайна. История дизайна до 1940 года» рассматривает дизайн как «дрожжи американского образа жизни». Он проводит аналогию между становлением проектной культуры и формированием американской нации. По его мнению, это первая нация, которая была «спроектирована», то есть появилась в результате «обдуманых и сознательных действий людей, которые видели проблему и решали ее».

А. Пулос считает, что уникальным вкладом страны в мировую культуру может оказаться широкая доступность промышленно производимых товаров высокого качества, потому что «они, несмотря на свою преходящую ценность, - правдивые артефакты Соединенных Штатов, и грядущие цивилизации найдут в них квинтэссенцию нашей жизненной энергии и повседневного существования». Пулос убежден, что на американский дизайн, как и на культуру страны в целом, большое влияние оказала этика

пуритан. По его мнению, профессию дизайнера создавали люди, стремящиеся к экономии средств, любящие природу, самоуверенные, считающие, что реальный опыт работы важнее любых теорий.

Уважение и признательность, с которыми А. Пулос рассказывает о творческом пути первых мастеров американского дизайна, контрастируют с критической оценкой деятельности дизайнеров в период после окончания Второй мировой войны и последующие годы. Дизайнеры утратили, по его мнению, чувство ответственности за свои решения перед обществом. Негативную роль сыграла широко распространившаяся концепция «планируемого устаревания» промышленной продукции. В профессиональной среде утвердилось мнение, что публике нужно давать то, что она хочет. Появилось много бессердечно имперсональных изделий, и дизайнеры были вынуждены, по сути, проектировать ненужные вещи.

С другой стороны, очевидно, что дизайнер не может эффективно работать, не создав своего имиджа. Деятельность по формированию имиджа в США всегда расценивалась как один из методов пропаганды дизайна. И такое типичное для Америки явление, как стайлинг, поначалу воспринятое негативно, сегодня считается закономерным ответом дизайнеров на социальный заказ общества, рассматривается как стремление создать имидж изделию, встроить его в определенную предметно-пространственную среду, пойти навстречу пристрастиям потребителей.

Один из учеников Р. Лоуи так пишет о его творчестве: «Он действительно прилагал много усилий для того, чтобы его изделия были желанными. В этом смысле он предвидел постмодернистское стремление придать вещам одухотворенность и смысл. Сегодня Лоуи ценят гораздо больше, чем 20 лет назад. То, что тогда называли стайлингом, сегодня считают осмыслением изделия». Добавим, что многие изделия, в свое время не принятые сторонниками эстетики функционализма, такие, например, как точилка карандашей в форме ракеты, выполненная Лоуи еще в 1934 г., стали частью американской художественной культуры, характерным образом своего времени.

3.4. Дизайн в странах Западной Европы во второй половине XX в.

В Англии после окончания Второй мировой войны развитие дизайна проходило под знаком повышения конкурентоспособности английских товаров. В 1944 г. с целью «способствовать всеми возможными средствами повышению художественно-конструкторского уровня изделий, выпускаемых промышленностью Великобритании», был создан Совет по дизайну - официальная организация, пользующаяся государственной субсидией. Совет начал широкую пропаганду одновременно в двух направлениях: среди промышленников, убеждая их привлекать дизайнеров к созданию новых изделий, и среди оптовых и розничных покупателей, прививая им высокую требовательность к качеству промышленных товаров. С 1949 г. Совет издает журнал «Дизайн».

При Совете по дизайну был создан и Дизайн-центр - постоянная периодически обновляемая выставка лучших дизайнерских изделий. Центр имеет также картотеку английских дизайнеров, которая предоставляет необходимые сведения заказчикам, желающим воспользоваться их услугами. В 1957 г. были учреждены премии Дизайн-центра, которые присваивались ежегодно 20 лучшим изделиям промышленного дизайна. Эти премии сыграли большую роль в пропаганде образцов художественного конструирования и повышении авторитета дизайнера в промышленности. Например, после премирования кресла для аудиторий фирмы «Рейс фениче» сбыт его утроился. Отмеченный премией фотоаппарат «Брауни» фирмы «Кодак» выпускался на два года дольше намеченного срока. В результате присуждения премии светильнику фирмы «Ротафлекс» она значительно расширила производство и в сравнительно короткий срок превратилась в крупное предприятие. Все это способствовало поднятию престижа дизайна в глазах промышленников и широкой публики.

К концу 60-х гг. награды стали присуждаться не только за дизайн бытовых изделий широкого потребления, но и за образцы промышленного оборудования. Это было закономерно. Если на первом этапе послевоенного развития промышленный дизайн в Англии находил применение главным образом в производстве товаров широкого потребления, то с 60-х гг. он все шире применяется при проектировании средств производства и различного сложного оборудования. В 1963 г. был создан так называемый комитет Филдена с задачей изучить положение в области проектирования продукции английского машиностроения и предоставить департаменту по научным и промышленным исследованиям Великобритании предложения о мерах повышения качества изделий в этой отрасли. Комитет подчеркивал важность применения дизайна и отмечал, что если раньше дизайнеры занимались главным образом внешним видом изделий, то теперь при проектировании средств производства они все больше внимания уделяют проблемам эргономики.

Большой интерес к дизайну в Англии стали проявлять не только промышленные предприятия, но и государственные ведомства - общественных сооружений и общественных работ, железнодорожного транспорта, почт, здравоохранения и просвещения. Главное почтовое управление и Главное управление железных дорог организовали собственные отделы дизайна. Кроме того, они стали привлекать для консультации и разработки комплексных проектов независимые дизайнерские бюро. Так, бюро известного дизайнера Антони Хенриона консультировало Главное почтовое управление. Обследовав состояние почтовых учреждений, бюро предложило создать 12 дизайнерских групп для проведения комплексной работы по модернизации всего «ведомственного стиля» системы связи. Эти группы проектировали интерьеры, уличное оборудование, средства транспорта, разрабатывали форменную одежду персонала, средства информации для посетителей и обслуживающего персонала, всевозможные бланки, машины и

оборудование. Работа всех групп была тщательно скоординирована с целью получить полное стилевое единство.

На многих промышленных предприятиях Англии работают штатные дизайнеры и целые дизайнерские отделы, но основные силы английского дизайна представлены самостоятельными дизайнерскими бюро. В 1960-1970-х гг. одним из самых популярных среди них было лондонское бюро «Дизайн Рисерч юнит» («Научно-исследовательская дизайнерская группа»). Возглавляли ее известные профессора дизайна М. Блэк и М. Грей. Бюро объединяло несколько десятков специалистов - архитекторов, дизайнеров, графиков. Это была одна из крупнейших универсальных дизайнерских фирм в Европе, которая одновременно могла выполнять до 20 крупных заказов. Среди осуществленных фирмой работ комплексный проект всех станций и подвижного состава линии метрополитена в Лондоне, фирменный стиль авиакомпании, художественно-конструкторская часть проекта служебного самолета и другие.

Для «Дизайн Рисерч юнит» характерен глубокий исследовательский подход, нередко фирме доводилось выполнять заказы, представляющие собой чисто исследовательские работы (например, анализ правильности политики промышленной компании в области дизайна, изучение и оценка упаковки товаров фирмы и т. д.).

Дизайнерская фирма «Конран дизайн групп» была организована в 1955 г. как небольшое бюро, занимавшееся проектированием мебели и интерьеров. Со временем она превратилась в универсальную фирму с солидным штатом сотрудников. За заслуги в распространении и применении дизайна бюро было награждено медалью Королевского общества искусств. Среди работ «Конран дизайн групп» - интерьеры новых офисных зданий и компьютерный центр фирмы IBM, проекты кинотеатров, ресторанов, магазинов, бытовых приборов, автоприцепа для туризма, кресла для морских судов и железнодорожных вагонов, посуды для сети общественного питания, конторской мебели и конторского оборудования, фирменного стиля компаний, упаковки и рекламы. Среди постоянных клиентов бюро - «Дюпон», «Форд», «Жилетт» и др.

В дизайнерской фирме «Сильвия и Джон Рид», напротив, кроме возглавляющих ее известных дизайнеров, супругов Рид, всегда работало немного специалистов. Но они выполняли такие крупные комплексные разработки, как проект театра со всеми его интерьерами, техническим и другим оборудованием, вплоть до посуды для буфетов. Весь проект был выполнен за два года. Вообще же для большинства дизайнерских фирм Англии послевоенного периода, как и для перечисленных выше, характерно стремление к универсальной проектной деятельности.

В период между двумя мировыми войнами ведущее положение в области промышленного дизайна занимала Германия. Однако в 1933 г., после закрытия Баухауза и прекращения деятельности Веркбунда, всякая организованная деятельность в этой области прекратилась. Лишь на отдельных

предприятиях, главным образом в стекольной, фарфоровой, мебельной промышленности, работали художники-конструкторы из числа выпускников Баухауза.

После окончания Второй мировой войны, в 1951 г. в Германии было принято решение «в интересах конкурентоспособности промышленности и ремесла» содействовать всем усилиям, «способным обеспечить немецким изделиям наилучшую форму». Рекомендовалось создать в качестве негосударственной организации Совет технической эстетики. В помощь ему был затем образован Фонд развития художественного конструирования.

Задачами Совета являлись, в первую очередь, пропаганда принципов художественного конструирования в промышленности, ремесле, торговле и среди потребителей, содействие развитию художественного конструирования, консультирование правительственных и государственных учреждений, подготовка выставок, конкурсов, оказание влияния на профессиональное обучение дизайнеров и т. д.

По всем этим направлениям Совет развил широкую деятельность. Один из ее примеров - разработка краткой инструкции по оценке промышленных изделий с позиций дизайна, которая явилась первым в мировой практике документом такого рода. В инструкции, в частности, перечислены «минимальные требования, которым должно отвечать высококачественное промышленное изделие, отличающееся хорошим технико-эстетическим уровнем:

А. Оно должно безупречно функционировать в соответствии со своим назначением.

Б. Его форма должна соответствовать характеру конструкционного материала, из которого оно выполнено.

В. Его форма должна отвечать особенностям технологии его производства.

Г. Его общая форма должна выражать назначение, конструкционный материал и технологию производства.

Д. Для изделий, тесно связанных с человеком, выразительность формы должна оцениваться особенно высоко».

Для лучших образцов немецкого дизайна всегда были характерны такие черты, как законченность, упорядоченность, строгость и лаконичность форм. Еще один положительный момент - довольно широкий диапазон деятельности дизайнеров. На первом этапе развития послевоенного дизайна, в 1940-е гг., они преимущественно занимались созданием домашней утвари, бытового фарфора, стекла, столовых приборов, мебели для жилых помещений, тканей. На втором этапе, в 1950-е гг., - конторской мебели, электроприборов, бытовой радиоаппаратуры, бытовых машин. В 1960-х гг. в сферу дизайнерской работы во все больших масштабах начали входить станки, крупные машины, дорожно-строительное оборудование. Большой интерес представляют работы немецких дизайнеров в области

проектирования средств общественного транспорта и судов.

На задачи дизайнера и его место в промышленном производстве в ФРГ наметились тогда две точки зрения. Одни дизайнеры, в особенности старшее поколение, например некоторые выпускники Баухауза, считали, что при создании простых в техническом отношении предметов широкого потребления дизайнер может решающим образом влиять на их качество и полезность. В машиностроении же и других отраслях промышленности, выпускающих сложные машины и приборы, он должен ограничиться ролью консультанта по художественным вопросам, отнюдь не становясь непосредственным участником процесса проектирования.

Однако, по мере того как дизайнеры ФРГ стали все чаще принимать участие в создании моделей машиностроительной, приборостроительной и других подобных отраслей промышленности, сложилась иная точка зрения, которая получила со временем большое распространение. Ее сторонники считали, что сфера деятельности дизайнера выходит далеко за рамки конструирования несложных объектов или «художественного консультирования». Они активно включались в проектирование промышленного оборудования и электронной техники и, не ограничиваясь задачами формального характера, вели широкий поиск решения проблем, связанных с потребительскими и эксплуатационными качествами этих изделий. Примером такой работы является деятельность дизайнеров, осуществивших пересмотр продукции фирмы «Браун».

До 1951 г. фирма выпускала в ограниченном количестве стандартное кухонное оборудование, не отмеченное какой бы то ни было индивидуальностью. Приборы имели заурядный облик, одни - скучно обыденный, другие - довольно навязчивый, но соответствовавший представлению обеспеченного потребителя о «хорошей продукции».

Дизайнеры фирмы, прежде всего главный дизайнер д-р Фриц Айхлер, внесли в ее работу представление об ином потребителе, с иным представлением о «хорошем» и «красивом». Вот для этого потребителя уже понадобилось представление о соответствии внешности бытовых машин их человеческому (не только техническому) назначению. Фирма превратилась в «группу Браун» с предприятиями в ФРГ и отделениями в США, Японии, Канаде, Франции, Швейцарии и других европейских странах. С 1955 по 1965 г. обороты фирмы выросли более чем в четыре раза. В 1965 г. на предприятиях фирмы было занято более 5000 человек (до 1961 г. немногим более 200).

С 1951 г. наследники Эрвин и Артур Брауны начинают разрабатывать программу деятельности фирмы. Фирма, прежде чем проектировать вещи, создала обобщенный образ своего потребителя и проектировала уже в расчете на этот обобщенный образ. «Мы представляем себе этих людей симпатичными, интеллигентными и естественными. Это люди, квартиры которых представляют собой не сценические декорации, а убраны просто, со вкусом, практичны и уютны. Соответственно этому и должны выглядеть

наши приборы. Приборы мы делаем не для витрин, чтобы суммарной навязчивостью обратить на себя внимание, а такими, чтобы с ними можно было долгое время жить».

Брауны и Айхлер, совместно анализируя рынок, остановились на производстве элементарно простых, прежде всего транзисторных радиоприемников, которым гиганты типа «Грюндиг», «Телефункен» или «Филипс» не уделяли особого внимания, делая ставку на дорогие классные модели. «Браун» сделала ставку на скромного потребителя, «дискриминированного» крупными монополиями, разрабатывая конструктивно и функционально безукоризненные и относительно дешевые модели. Исходя из интересов «дискриминированного» покупателя, образ которого предшествовал проектированию вещей, под влиянием идейных концепций Ульмской высшей школы формообразования фирма очень быстро формирует единый стиль, настолько индивидуальный, что можно говорить о «Браун-стиле» как исключительном явлении в мировом коммерческом дизайне.

«Браун-стиль» является максимально четким выраженным представлением о «стиле» как формально-стилистическом единстве продукции, но в системе «Браун-стиля» это формально-стилистическое единство не было внешним, случайным - его источником является представление о «скромном потребителе». Ведь этот потребитель пользуется в своем быту разнородными предметами, отсюда очевидно, что все эти предметы должны носить единый характер и каждый предмет должен проектироваться как элемент единой системы. Проектирование изолированной вещи или проектирование комплекса вещей в системе «Браун-стиля» объединяются в единую по существу задачу художника.

«Браун-стиль» оказался заметной вехой в истории послевоенного дизайна, первым наиболее цельным и определенным выражением стилистики начала 1960-х гг., ставшей почти универсальной для всего мира. Достоверно известно, что, разрабатывая первые образцы своей продукции, «Браун» не проводила предварительных исследований, протупывания рынка. Однако вопреки всем отрицательным прогнозам продукция фирмы очень быстро приобрела популярность. В это же время произошел резкий сдвиг в представлении о красивой продукции, выпуск моделей «Браун» совпал с пресыщением от обтекаемого стиля, характерного для 50-х гг. Сухость и лаконизм моделей «Браун» стали в глазах потребителя самостоятельной ценностью, новизна на короткое время формы стала бестселлером, в высшей степени конкурентоспособным товаром.

В структуре послевоенной промышленности Италии наряду с высокоразвитыми отраслями (машиностроение, автомобилестроение) сохранялись отрасли, тесно связанные с ремесленным производством: производство стекла, керамики, плетеной мебели и т. п. Последние, хотя и имели вполне современную промышленную организацию, в вопросе качества продукции в значительной мере зависели от виртуозности и мастерства рабочих. Многие образцы изделий этих отраслей создавались при участии видных итальянских

дизайнеров, например, Джио Понти является автором ряда изделий стекольной промышленности.

Высоким художественным вкусом отмечена продукция фирмы «Оливетти». Выпускаемые ею модели конторского оборудования заслужили признание во всем мире благодаря классической простоте и пропорциональности формы. Именно эти черты легли в основу «стиля Оливетти», который приобрел значение образца и стал предметом подражания для многих других промышленных фирм.

Фабрика пишущих машин, заложенная Камилло Оливетти в 1908 г., впервые получила известность в Ломбардии и Пьемонте, когда на Туринской промышленной выставке 1911 г. модель «М-1» была отмечена медалью. В аттестате отмечалось удобство работы на машинке, хорошая читаемость шрифта, зато о внешних данных машинки еще не было ни слова - не было такого критерия для оценки промышленного продукта.

Камилло Оливетти в 1912 г. писал: «Эстетическая сторона конструктивного решения машинки также требует особого внимания... Пишущая машинка не должна быть оформлена в сомнительном вкусе. Она должна иметь внешность одновременно серьезную и элегантную». Нужно учесть, что в это время машинки - как пишущие, так и швейные - еще упорно покрывались истонченными акантовыми листьями, нанесенными бронзовой краской. В то время далеко не все искусствоведы могли ставить вопрос об эстетической ценности промышленной продукции, во вкусах широкой публики безраздельно господствовал унылый эклектизм - для инженера, делового человека точка зрения Камилло Оливетти была совершенно исключительной.

Уже в 1927 г. к 580 рабочим и служащим «Оливетти» присоединились еще несколько человек, деятельность которых приобрела вскоре большое значение: график Джованни Пинтори, ученик Мохой-Надя Александр Щавински, скульптор Константино Нивола, инженер и поэт Леонардо Синисгалли, который возглавлял отдел паблисити «Оливетти» вплоть до начала войны и вынужденной эмиграции. Сложилась одна из первых и, безусловно, наиболее значимая в Европе группа коммерческого дизайна, теснейшим образом связанная с общей организацией и реорганизацией фирмы.

С 1936 г. Марчелло Ниццоли становится ведущим дизайнером «Оливетти» и в тесном контакте с Джованни Пинтори, при постоянном участии Адриано Оливетти в оценке всех проектных предложений, подготовляет переворот в производстве комплексного конторского оборудования. Сразу же после войны, в условиях быстрого роста экономической активности фирма переходит в наступление на мировой рынок, тщательно подготовленное предыдущими десятилетиями. В 1948 г. бестселлером становится созданная Ниццоли модель «Лексикон-80». Выпущенная на рынок в 1950 г. «Леттера-22» производит новую сенсацию. Возникает и приобретает права гражданства выражение «стиль Оливетти».

Отдел дизайна приобрел постепенно привилегированное положение и значительно увеличился. Наряду с Ниццоли на первый план выдвигаются дизайнеры Соттсас и Беллини, оба лауреаты «Компассо д'Оро»: первый - за электронно-счетные устройства «Элеа» в 1959 и 1962 гг.; второй - за машинку для перфокарт «ЦМЦ-7» в 1962 г. Ниццоли, Соттсас, Беллини и Пинтори (помимо сотен плакатов автор первой модели реорганизованного «Ундервуда» - «Рафаэль») возглавили четыре отделения дизайна.

Критики дизайна утверждают, что «стиль Оливетти» на самом деле является смешением нескольких «стилей». В чисто искусствоведческом срезе рассмотрения, когда под стилем в дизайне подразумевается единство формально-стилистических признаков, это справедливо. Такого формального единства у «Оливетти» не было, нет и, вероятно, не будет.

«Стиль Оливетти» - это сумма зримых выражений, которые в разных областях и на разных уровнях уже в течение десятилетий с обновленной связностью создают образ предприятия, которое, может быть, первым поняло важность некоторых человеческих и эстетических ценностей области промышленного производства: любая машина может и должна быть красиво оформлена, фабрика должна быть построена красивой, коммерческое письмо должно быть написано в стиле, достойном хорошего вкуса и культурных требований адресата. «Стиль Оливетти» невозможно определить однозначно, потому что он не связан с каким бы то ни было формально-стилистическим единством. Это, скорее, единство проектных концепций, которое может быть реализовано в любой внешне воспринимаемой форме, сохраняя свою ценность и индивидуальность.

Приглашение группы художников, скульпторов, литераторов, организация группы дизайна были для «Оливетти» тщательно продуманной акцией в рамках общей программы реорганизации фирмы. Очевидно, ставшие традицией фирмы новаторство и широкая культура Адриано Оливетти позволили ему значительно раньше других осознать и экономическую роль дизайна.

Участие дизайнеров способствовало и укреплению престижа автомобильных фирм («Фиат», «Альфа Ромео», «Ланча» и др.). Все модели фирмы «Фиат» послевоенного периода разрабатывались при участии ее директора известного дизайнера Д. Джакозы. Уже тогда собственный отдел художественного конструирования фирмы насчитывал несколько десятков сотрудников. Кроме того, «Фиат» пользовался услугами внештатных дизайнеров-консультантов.

В Италии было создано около 30 дизайнерских фирм, специализировавшихся на автомобильном дизайне. Наиболее известная из них - «Пининфарина» (Турин) - выполняла заказы крупнейших автомобильных фирм Италии, других европейских стран и США («Фиат», «Мерседес», «Дженерал моторе» и др.). Ее основатель Пинин Фарина - признанный создатель нового направления в дизайне автомобилей, для которого характерны стремление к подчеркнутой простоте линий, функциональность формы и отсутствие

украшательства. Другая крупная дизайнерская кузовная фирма - «Гиа» - обслуживала компании «Рено», «Фольксваген», «Крайслер» и др.

Общий высокий уровень итальянского дизайна всегда в значительной мере определялся деятельностью независимых специалистов, для которых характерны разносторонность и широкий диапазон, охватывающий самые различные отрасли производства. Итальянские дизайнеры считают наиболее эффективной формой отношений с промышленностью постоянное консультирование своих клиентов по различным вопросам художественного конструирования и эпизодическое выполнение конкретных заказов.

В 1956 г. в Италии создана Ассоциация дизайна (АДИ). Своими целями она провозгласила пропаганду и поощрение развития дизайна в стране, привлечение дизайнеров к работе, направленной на повышение технического и эстетического уровня промышленной продукции, установление контактов и сотрудничества между дизайнерами, инженерами и предпринимателями.

В 1954 г. в Италии учреждена ежегодная премия «Золотой циркуль», присуждаемая за лучшие изделия массового или серийного производства, при разработке которых наряду с решением функциональных, технических и технологических проблем были достигнуты высокие эстетические качества.

После Второй мировой войны в силу ряда причин экономического характера во Франции промышленность ориентировалась в основном на внутренний рынок. Доля экспорта в реализации французских промышленных изделий была гораздо ниже, чем, например, в ФРГ или странах Бенилюкса. Государство и промышленники не особенно заботились о повышении конкурентоспособности товаров и использовании в этих целях дизайна, чем и объясняется его отставание от развития дизайна в других крупных промышленных странах того времени.

Между тем Франция имела устойчивые традиции в развитии идей художественного конструирования. Здесь в 1920-е гг. сформировалась школа Ле Корбюзье, призывавшего к созданию средствами архитектуры и дизайна гармоничной предметной среды, к комплексному пересмотру окружающего человека мира вещей. Однако одних только традиций для успешного развития дизайна оказывается мало, необходимы еще достаточно сильные экономические стимулы.

Послевоенный дизайн во Франции тесно связан с именем дизайнера и общественного деятеля Жака Вьено. До начала 1950-х гг. в стране почти не было дизайнеров-профессионалов. В 1952 г. по инициативе Вьено создается Институт технической эстетики, задуманный как общественная организация, призванная объединять усилия представителей различных кругов, направленные на развитие и пропаганду дизайна.

Задачи Института были сформулированы следующим образом: способствовать приданию французским товарам привлекательности, обеспечению им преимущественного положения на мировых рынках и развитию экспорта; содействовать проведению научных исследований в целях гуманизации промышленного оборудования и изделий, а также приданию продуктам

промышленной цивилизации эстетической ценности; способствовать воспитанию вкуса каждого человека и повышению уровня его жизни. Конечно, эта во многом утопическая программа полностью не могла быть выполнена, однако несомненные успехи в работе Института были достигнуты.

В 1963 г. Институтом был учрежден ярлык «Ботэ индустрии» для поощрения лучших с точки зрения дизайна изделий французской промышленности и для привлечения к ним внимания покупателей.

Дизайн во Франции в послевоенные годы не приобрел такого размаха, как в других крупных европейских странах и США, однако ряд крупнейших французских объединений и фирм - «Эр Франс», «Алюминий Франсэ», «Гамбэн» и др. - уделяли развитию дизайна большое внимание. Для них было очевидно, что использование услуг дизайнеров в производстве - один из основных источников повышения экономичности и рентабельности предприятия. Однако даже крупные фирмы во Франции тогда не имели штатных дизайнеров, а прибегали к услугам независимых дизайнерских бюро.

Дизайнерских бюро во Франции было немного, и штат их большей частью не превышал 10 человек. Крупнейшее и старейшее во Франции бюро «Текнэс» возглавлял Анри Вьено. Для этого бюро всегда был характерен глубокий аналитический подход к художественному конструированию и всесторонний учет интересов будущего потребителя проектируемого изделия. Среди работ «Текнэс» - телевизоры, фотоаппараты, автомобили, бытовые машины, электроприборы и электроинструмент.

3.5. Феномен японского дизайна

Можно сказать, что за последние двадцать лет Япония превратилась в своего рода Мекку дизайна. Трудно назвать крупного европейского или американского дизайнера, который не посетил бы эту страну для изучения ее дизайна, отличающегося исключительно высоким эстетическим уровнем и органичным соединением национальных традиций с мировыми достижениями.

Успехи японского дизайна часто объясняют многовековой культурой художественного ремесла и быта, эстетическая утонченность и гармоничность которой всегда поражала зарубежных ценителей. Действительно, в формировании предметного мира японцы с древнейших времен придерживались концепции, основу которой составляют функциональность, лаконизм и чистота форм. Понятно, что в островной вулканической стране с жесткой экономией земли все творческие силы человека вкладывались в разумную организацию жизнедеятельности. В условиях даже ремесленного производства японская архитектура при всей своей высокой эстетичности была типовой, модульной, предельно функциональной и конструктивной. Посуда всегда была комбинированной и складываемой. Японский иероглиф, отвечающий нашему понятию «мебель», в более точном смысле означает «орудие (инструмент), сопровождающее человека всю жизнь».

Художественная культура издавна пронизывает весь быт японцев. До-

статочно вспомнить о знаменитой японской церемонии угощения чаем, в которой изящество выработанного веками рисунка движений как бы сливается с красотой утвари, об исключительном искусстве составления букетов - «икебана», об эстетическом и функциональном совершенстве столярных и других инструментов японского ремесла. Эти традиции, безусловно, не могли не влиять на формирование современного японского дизайна. Однако их возраст измеряется веками, а дизайн в Японии насчитывает не более 60 лет. Основным стимулом его развития, как представляется, были особые экономические условия, сложившиеся в Японии в послевоенный период.

За несколько десятилетий японский дизайн вышел на первое место в мире. Его развитие столь же стремительно, как и общий процесс послевоенной индустриализации Японии. Много говорят о Японии как о «загадке XX века». Первая немногочисленная группа дизайнеров появилась в стране в начале 1950-х гг. Когда в 1952 г. они создали японскую ассоциацию дизайнеров, в нее вошли лишь 25 специалистов, в большинстве своем занимавшихся проектированием мебели и интерьеров.

Промышленный подъем начала 1960-х гг. вызвал усиление конкурентной борьбы между японскими промышленными фирмами. В заботе о повышении привлекательности своей продукции они вынуждены были прибегнуть к услугам дизайнеров. Эта профессия вскоре стала остродефицитной, и число дизайнеров начало быстро расти. Следствием этого оказалась недостаточная профессиональная подготовка многих из них, односторонняя ориентация на решение чисто художественных или коммерческих задач. По словам видного японского дизайнера Сори Янаги, в этот период в промышленность нередко шли художники, которые «писали великолепной красоты картины с изображением будущих изделий», не дав себе труда предварительно посоветоваться с инженерами.

Развитие дизайна в Японии протекало в сложном процессе взаимодействия и столкновения всевозможных творческих концепций, экономических, организационных и стилистических форм - как переносимых из Европы и Америки, так и своих, возникающих на базе веками выношенных культурных обычаев, эстетических идей и художественных форм.

Японское правительство всячески поощряет развитие дизайна в стране. За два послевоенных десятилетия Япония приобрела более полутора тысяч лицензий и патентов, немалая часть которых принадлежит сфере дизайна. За эти патенты и лицензии в целом было выплачено 400 миллионов долларов; они окупились прибылью в 4-8 миллиардов долларов. С начала 1950-х гг. Японская ассоциация содействия развитию экспортной торговли Джэтро регулярно посылала японских дизайнеров на учебу в высшие художественно-конструкторские учебные заведения в США и ФРГ (Чикаго, Лос-Анджелес, Ульм). Многие дизайнеры регулярно стажировались в США, Италии, Франции, Англии, скандинавских странах, знакомясь с последними достижениями дизайна.

При этом процесс освоения зарубежного опыта в Японии происходил

не так просто, легко и последовательно, как иногда кажется. Критики обвиняли японских дизайнеров в слепом подражании западным образцам аудио- и видеотехники, формы которых иногда буквально копировались. Мебель повторяла образцы известных работ Имса, Сааринена, Брейера, Ле Корбюзье. Иногда это были прямые копии, иногда они несколько видоизменялись в деталях. Промышленный дизайн в Японии появился слишком стремительно, в большом отрыве от национального ремесленного искусства, между ними почти не было связи. Самая яркая тенденция зарождающегося японского дизайна - его американизация и, как следствие, преобладание стайлинга. Это не удивительно, ведь многие дизайнеры Японии Учились в американских колледжах, а японские товары в большом количестве экспортировались в США.

В японском дизайне сразу сложилось три направления, условно называемых «национальным», «интернациональным» и «смешанным». В Японии возражают против термина «европейский» стиль, так как в нем есть оттенок расового противопоставления европейцев азиатам, а чаще употребляют термин «интернациональный». Известно, что в Японии по национальному обычаю принято сидеть вокруг низкого стола прямо на полу. Японские дизайнеры вместо традиционных подушек начали проектировать своеобразные стулья со спинками, но без ножек. Японские ванны - деревянные бочки - стали заменяться пластиковыми, а фирма «Тошиба» выпустила современную электрическую рисоварку вместо традиционных «камадо». Электрическими стали и издавна употреблявшиеся зимой для обогрева «катацу» - жаровня с углями, которая ставилась в центр углубления в полу под низким обеденным столом.

«Национальный» стиль, однако, не избежал и довольно безвкусной стилизации. Так, например, в одном из отелей на курорте Атами был выстроен огромный ресторан, вмещающий около двухсот низких японских столов с подушками, регулярными рядами размещенных на полу, покрытом циновками. Этот пафос количества не имел ничего общего с духом традиционных национальных интерьеров, интимных и простых, рассчитанных на один, в крайнем случае - два-три стола. Можно привести и другие примеры псевдонационального стиля в японской промышленной продукции. Например, светильники часто проектировались так, что современные по форме плафоны из молочного стекла и даже люминесцентные трубки украшались деревянными или металлическими декоративными накладками в «японском духе», которые не только плохо смотрелись, но и оказывались нефункциональными, поскольку закрывали свет. Такие сравнительно недавние для Японии попытки создать современный «национальный стиль» напоминают первые шаги европейского дизайна конца XIX в. с его увлечением неоготикой, стилем «а-ля рюсс» и паровозами, украшенными цветочными гирляндами.

Между тем традиции японского отношения к миру вещей близки современному художественному движению - не случайно японский класси-

ческий опыт привлекал многих крупнейших архитекторов и дизайнеров, начиная с Райта и Гропиуса. В приведенных выше примерах это внутреннее родство традиционной японской и современной эстетики целиком потеряно. Внешние экзотические формы по существу являются стилизацией в духе коммерческого туризма.

Создание собственной творческой концепции японского дизайна происходило на базе так называемого смешанного стиля, возникшего на основе органического сочетания особенностей японского быта и его художественных традиций и лучших достижений мирового дизайна. Ярче всего это проявилось в проектировании интерьеров, мебели, домашнего оборудования. Освоение зарубежного опыта наиболее плодотворно велось в сферах высокоразвитых областей промышленности, прежде всего в электронике.

Современная электроника, которой так прославилась Япония, в период становления японского дизайна была совсем новой для страны областью производства, не связанной с прошлым ни функциями, ни формами.

Но именно она стала самой массовой областью практики японского дизайна. Правда, сама по себе массовость, равно как и высокий уровень технической оснащенности японской электроники, еще не означает высокого качества дизайна, хотя, конечно, нельзя умалять роль этих факторов.

Дизайн в японском бытовом приборостроении развивался сложно и противоречиво. Именно электронная промышленность была стартом «японского скачка», именно здесь японские дизайнеры сразу смогли проявить себя. Однако прогресс в этой области промышленности осуществлялся под знаком особенно усиленной ориентации на зарубежный рынок. Этим во многом объясняется усиленный импорт чужих внешних форм. Но проблема освоения зарубежного опыта в японском дизайне отнюдь не сводилась к коммерческому воспроизводству зарубежных моделей - это был гораздо более глубокий, серьезный, имеющий далекие перспективы процесс.

В эпоху Мэйдзи в конце XIX - начале XX в., когда Япония впервые приобщилась к мировой культуре, система восприятия зарубежного опыта носила эклектичный, случайный, несколько провинциальный характер. В то время за образец брались любые формы - и передовые, и отсталые. Позже японские промышленники и торговые организации начали отбирать за рубежом самые лучшие, самые последние достижения науки, культуры и техники. В Японии, таким образом, быстро начал распространяться дизайн, который в Европе и Америке еще считался элитарным. Десятилетия освоения лучших образцов мирового дизайна явились замечательной школой для национального мастерства. Почти одновременно с этим процессом и на его базе начались собственные творческие поиски наиболее талантливых японских дизайнеров.

Так определился характер прогрессивного развития японского дизайна в новейших областях промышленности как процесс находчивой, гибкой, творчески последовательной адаптации и трансформации наиболее

современных форм, материалов, методов работы, созданных и найденных в других странах. Японские телевизоры и магнитофоны создавались путем изменения, усовершенствований и одновременно эстетического осмысления так называемых побочных функций, связанных с особенностями переноса, хранения, регулирования приборов и управления ими. Путем совмещения нескольких функций в одной вещи, путем выявления, уточнения, обогащения основных функций предметов, путем использования новых материалов и изменения принципов функционирования предмета. Лучших японских дизайнеров, как правило, не интересовала форма создаваемых зарубежными коллегами изделий сама по себе. Они стремились не стилизовать, а развить, творчески трансформировать ее.

Одной из специфических черт японской промышленности является способность схватывать и развивать неиспользованные возможности зарубежной продукции. Так, например, идея заменить радиолампы полупроводниками не японского происхождения. Однако именно дизайнеры и инженеры «Сони» создали карманный радиоприемник, который вскоре освоили все японские компании. Этой же фирмой еще в 1958 г. был создан первый микротелевизор, также имевший всеобщий успех. Не японцы выдумали шариковые ручки, но они, издавна привыкшие писать и рисовать тушью, заменили химические чернила на тушь: так появились фломастеры. Белые нейлоновые рубашки давно выпускались в большинстве стран мира. Но именно японцы в процессе изготовления самого материала стали подсинивать его. И японские нейлоновые рубашки белоснежны до синевы и не требуют никаких дополнительных операций при стирке.

Японские дизайнеры в новейших областях промышленности целенаправленно приближают технические завоевания современности к человеку, легко и гибко приспособлявая их к бытовым процессам. В этом по-своему сказывается традиционное для японской культуры внимание ко всем деталям и мелочам предметной среды.

Поиски компактности и простоты форм сопровождались в японском дизайне стремлением к предельно возможному по удобству совмещению функций. Впервые именно в Японии были созданы и получили массовое распространение портативные телевизоры, радиоприемники, магнитофоны.

В Европе и Америке эволюция форм в аудио- и видеотехнике шла, условно говоря, от мебельного типа к приборному, приобретавшему постепенно все большую эстетическую содержательность. Япония, которая в принципе не знала мебели (кроме встроенных шкафов и низких столиков) и которая, с другой стороны, равнялась на передовые тенденции в технике, без всякого труда начала развитие дизайна в радиоэлектронике с приборных, как правило, портативных форм. Японские дизайнеры, с их свежим взглядом на технику и прирожденным чутьем и любовью к сдержанной, скупой по средствам художественной форме быстро и метко замечали и устраняли все неоправданные излишества техницизма. В основе этого лежит то понимание целесообразности как эстетической категории, та неразрывность

функционального и художественного, которые всегда были характерны для японского искусства.

Так называемое «смешанное направление» в проектировании японских интерьеров и мебели основано на переплетении в жизни современной Японии новых, интернациональных, и старых, традиционных, форм быта. В простейшей форме это выражается в том, что в японских жилищах появляется гостиная, оборудованная на западный манер. Еще более массово включение в интерьер самой современной электроники. Это вторжение в традиционный быт вызвало в современной японской архитектуре встречный процесс включения старого в новый быт, например традиционных японских чайных в современные общественные и жилые интерьеры.

Осуществляется это по-разному. Иногда путем сочетания изолированных друг от друга традиционных и новых помещений. Интереснее и художественно перспективнее метод зонирования единого пространства интерьера поднятием на определенном участке уровня пола. Такое «смещение» создает впечатляющие эффекты пространственной выразительности. В свое время этот прием интересно использовал Кендзо Танге на одной из площадок отдыха в ансамбле плавательного бассейна в Токио. Яркие керамические сиденья здесь были как бы влиты и затем зафиксированы в плоских бетонных поверхностях, расположенных на трех уровнях. Преодолев холодность бетона, дизайнер создал неожиданно радостную композицию, располагающую к отдыху.

Зонирование с помощью напольной пластической структуры получило распространение в новых ресторанах, холлах гостиниц. Сам этот прием - современное осмысление японской архитектурной традиции. При пространственном единстве японских интерьеров с их раздвижными стенами делимость помещений всегда тектонически подчеркивается уровнем пола - он повышается от земли к открытой террасе, с террасы в жилое помещение. Внутри уровнем пола часто выделяются ниши.

Многие дизайнерские проекты мебели, создаваемой в Японии, могут использоваться в условиях как японского, так и (с небольшими изменениями или даже без них) западного образа жизни. Так, стулья, спроектированные в известном дизайнерском бюро Тоегути, могли быть сняты со своих металлических или деревянных опор и превращены в напольные сиденья. Нужно отметить вообще удивительную свободу японских дизайнеров в проектировании стульев, кресел, скамеек и всевозможных сидений. Не связанные со сложившимися на Западе схемами, они даже в самые, казалось бы, прочно утвердившиеся во всем мире формы вносили что-то свое. Скамеечка дизайнера Сори Янаги, составленная из двух свободно изогнутых деревянных листов, вдруг раскрывающихся сиденьем, с полным выявлением своеобразия дерева, явилась в конце 1950-х гг. открытием для Запада. Органичная красота формы, воплощающая здесь идею роста дерева, прекрасно отвечает функциональным и технологическим потребностям.

Иногда японские дизайнеры при создании новых промышленных форм

прямо используют национальные прототипы. Особенно наглядно это выражается в бытовой посуде, которая и функциями, и пластикой неразрывно связана с интерьером, а традиции ремесла органично связываются с современными способами производства.

За несколько десятилетий послевоенного развития японский дизайн постепенно преодолел все «болезни роста». На базе «смешанного» направления японского дизайна начало развиваться новое творческое направление. Оно характеризуется подлинным новаторством и тонкой универсализацией национального наследия. Однако проблема освоения национального наследия, пожалуй, никогда не была самоцелью для этого направления. Это лишь средство создания дизайна с четко выраженной гуманистической программой.

Японская ассоциация художественного проектирования окружающей среды в век промышленного производства (сокращенно ДНИАС), созданная в 1966 г. по инициативе ведущих дизайнеров Японии, вероятно, до сих пор остается единственной в своем роде. Дизайнеры не хотят ограничивать свою деятельность чисто прагматическими целями (рост сбыта товара, интенсификация производства, усиление эксплуатации). Дизайн в понимании передовых представителей этой области деятельности - в первую очередь средство упорядочения и гармонизации современной предметной среды, создаваемой в условиях индустриального производства.

Думается, что в этой концепции дизайна, делающей упор на гуманизацию не техники как таковой, а среды, ею создаваемой, на проектирование, идущее не от техники к человеку, а от человека к технике, много общего с теми особенностями материально-художественной культуры, которые традиционно сложились у японцев. В этой культуре никогда не было разделения на материальные и духовные виды искусства, мир всегда представлялся пластически целостным. Традиционная японская архитектура, садово-парковое искусство, живопись, предметы ремесел всегда были средством организации предметного окружения человека, и выполнялось это с тем завидным совершенством, которое и сейчас представляется поистине идеальным.

3.6. Современное искусство и дизайн. Поп-арт и хай тек

Дизайн, будучи видом деятельности, тесным образом связанным с художественным творчеством, неоднократно за свою историю испытывал более или менее сильное влияние со стороны различных художественных течений. Можно вспомнить влияние художников модерна на пионеров дизайна, влияние авангардных течений в живописи на конструктивистов 1920-30-х гг. В середине XX столетия дизайнеры также не переставали черпать идеи в новейших течениях современного искусства.

Одним из самых ярких явлений в искусстве XX в. был поп-арт. Он возник в середине 1950-х гг. в США, а расцвет его наступил на десять лет позднее. Считается, что поп-арт возник в противовес абстрактному

экспрессионизму, который порвал последние связи с видимой реальностью. Молодые художники стали обвинять его в том, что он сделал искусство утонченным развлечением высших классов, лишенным связи с действительностью. В 1951 г. была издана антология дадаизма, одного из авангардных направлений живописи начала XX в. Методы Дада - коллаж, комбинирование реальных объектов на холсте - вдохновили молодых художников на новое «опредмечивание» живописи и уничтожение границ между искусством и реальностью.

Основоположниками нового течения стали Джаспер Джонс и Роберт Раушенберг, хотя предпосылки для его возникновения заложил еще до Первой мировой войны известный провокатор от искусства Марсель Дюшан. Современник Пикассо и Малевича, он в свое время продемонстрировал на выставке обычный белый унитаз, который был объявлен «готовым объектом». Именно он может по праву считаться первым объектом поп-арта.

Классики поп-арта выражали типичные постмодернистские идеи: отсутствие личностного начала в творчестве, сведение произведения к простой комбинации готовых элементов. Роберт Раушенберг сочетал покрытые масляной краской плоскости и куски фотографий, вырезки из газет и реклам и самые неожиданные предметы. Рой Лихтенштейн делал в огромном увеличении серии картинок наподобие комиксов. Иногда такая картинка была настолько огромна, что воспринималась как абстракция.

Не менее знаменитым представителем поп-арта стал Клас Ольденбург, прославившийся созданием предметов, существующих в реальности, но переименованных им с большой долей юмора. Еще когда он работал ночным мойщиком посуды, ему пришла мысль сделать еду произведением искусства. В 1961 г. он выставил целый ряд гипсовых пирожных, раскрашенных в яркие, сочные краски. В дальнейшем он стал делать огромные, размером с автомобиль, гамбургеры и куски торта, сшитые из плюша и парусины.

Из гипса сделаны также произведения Джорджа Сигела - это помещенные среди настоящей мебели белые человеческие фигуры в натуральную величину - все без исключения дряблые, неуклюжие и некрасивые. Справедливости ради стоит отметить, что подобные произведения отпугивали публику и критиков своей неординарностью и безысходностью.

Творчество всех этих художников критики единодушно отнесли к поп-арту, хотя сами художники, работавшие в стиле поп-арт, никогда не объединялись в группу, не сочиняли творческих манифестов. Критики же заговорили о поп-арте благодаря Энди Уорхолу (1928-1987). Признанный король поп-арта, он сделал из себя не просто известного художника, но одну из икон западной массовой культуры XX в.

Энди Уорхол (настоящее имя - Андрей Вархола) родился и вырос в Питтсбурге в семье бедных эмигрантов из Словакии. Мать Энди, Юлия Вархола, была художницей примитивистского толка. Энди учился в Технологическом институте Карнеги в Питтсбурге, а в 1949 г. после окончания института переехал с матерью в Нью-Йорк. Здесь он пишет акварели и ищет

заказы, создавая торговую рекламу и выполняя коммерческие заказы. Он сотрудничал со многими модными журналами, в том числе «Вог» и «Харпер'с Базар».

В начале 1960-х гг. Уорхол начинает использовать главный прием поп-арта: умножение образа одного персонажа или предмета, причем заимствованного. В 1963 г. он создает программную черно-белую шелкографию «Тридцать лучше, чем одна» - 30 репродукций Джоконды на одном холсте. Из этого же приема мультипликации вырастает нескончаемая серия шелкографий 1962 г. с изображением долларов. Эти работы имели большой успех у публики, коллекционеры стали жадно раскупать их.

Уорхол делает серию «портретов замечательных людей», среди которых наиболее знаменито изображение Мэрилин Монро. Первый ее портрет работы Уорхола был основан на кадре из фильма «Ниагара» 1953 г. Отдельная работа 1962 г. называлась «Губы Мэрилин Монро».

Героями других работ были Элвис Пресли, актер Уоррен Битти, Жаклин Кеннеди (четыре изображения, сделанные из фотографий Жаклин на похоронах мужа, назывались «Джеки»). В 1980-е гг. создается серия «Америка Первая», в которую входят портреты Джона Кеннеди, Ричарда Никсона, Джимми Картера, Мухаммеда Али, опять Жаклин Кеннеди, Элизабет Тэйлор и Элвиса Пресли. Все работы, едва они выходят из студии Уорхола, мгновенно получают статус классических и великих.

Еще большую известность Уорхолу обеспечила серия «замечательных американских предметов». Среди них - «Три бутылки кока-колы», своеобразная антиреклама «Тунец - ядовитые рыбные консервы» и другие изображения «символов» Америки. Самый же знаменитый предмет, который Уорхол нашел в море товаров и обессмертил, - банка супа «Кэмибелл». Она изображалась им и отдельно, и группами. Самое раннее концептуальное и крупное из всех изображений - полотно под названием «Campbell's Soup Can», созданное в 1961-1962 гг. и составленное из 32 рисунков, каждый размером 50,8 x 40,7 см. На каждом рисунке изображена жестяная банка, однако названия не повторялись, а слегка варьировались, демонстрируя весь торговый ассортимент.

Именно после «суповой» серии модный, но до тех пор еще не знаменитый Уорхол произвел в Нью-Йорке художественный фурор. И именно с этого момента он навсегда стал королем поп-арта - с 1961 г., когда он впервые догадался сделать из банок супа, которыми завалены универсамы, объект искусства.

К 1968 г. Уорхол был уже признанным мастером поп-арта. Его выставки с успехом проходили по всему миру, в Америке не было художника популярнее - за одну из его картин на аукционе заплатили \$ 60 тысяч.

Искусство поп-арта тесно переплеталось с искусством торговой рекламы, ставшей неотъемлемой частью американского образа жизни. Громкие имена художников помогали продавать товар. Энди Уорхол стал кумиром промышленников, ведь именно он в своем творчестве поднял изображение

товаров до уровня икон. Подписанные им банки консервов раскупались моментально. Таким образом, поп-арт в Америке органично слился с рекламным бизнесом, который в Соединенных Штатах развился до высот настоящего коммерческого искусства.

В Европе поп-арт еще какое-то время пытался существовать как чистое искусство. Француз Ив Клайн, совсем не умеющий рисовать, обливал женщин синей краской и валял их по холсту, выставляя получившиеся картины на выставках. Христо прославился грандиозными проектами упаковки зданий в мешковину. Жан Тэнгли создавал механизмы, которые сами себя разрушали. Но все это тяготело к постмодернизму и концептуализму. Америка же благополучно переварила поп-арт, сделав его одной из составляющих массовой культуры.

Основные идеи поп-арта сразу были взяты на вооружение разного рода дизайнерами и изготовителями. Появилась мебель в виде женских тел, обои, состоящие из долларовых купюр, и прочее. Идея лепить кадры комиксов на майки и футболки посетила дизайнеров одежды почти сразу же после изобретения Лихтенштейна. Майки с кадрами из комиксов можно купить и по сей день. Они по-прежнему остаются модной вещью.

Промышленные дизайнеры и художники действовали здесь в теснейшей взаимосвязи: первые создавали проекты товаров для промышленного производства, вторые делали из них фетиши, ставшие символами общества потребления.

Таким образом, идеи художников поп-арта получили свое воплощение в жизни, ведь все они пытались работать в «прорыве» между жизнью и искусством. Они предложили изображать окружающие человека повседневные предметы и технические изделия, примитивные образы национальных фетишей, объекты телевизионной рекламы, современную городскую среду - в надежде сделать искусство понятным широкому зрителю, сделать его популярным. Отсюда и сокращение «поп» в названии направления.

В 60-х гг. XX в. еще одно направление в искусстве, на этот раз в архитектуре, оказало значительное влияние на дизайнеров. Речь идет о стиле хай тек, название которого произошло от английского словосочетания *high technology* - высокие технологии. Его создатели искали вдохновения в произведениях архитектуры 1920-1930-х гг., главным образом в произведениях конструктивистов. Хай тек в архитектуре прежде всего ассоциируется с обилием стекла в сочетании с металлическими конструкциями.

Одним из первых знаменательных явлений хай тека миру был знаменитый Центр Жоржа Помпиду, более известный под именем «Бобур». Авторами проекта были два молодых и никому тогда еще не известных архитектора - итальянец Ренцо Пьяно и англичанин Ричард Роджерс. Их замысел как нельзя лучше отвечал требованиям конкурса на сооружение Центра: создать музей, куда бы ходил весь Париж, - и это при том, что в конце 1960-х - начале 1970-х гг. музеи скорее ассоциировались с пыльными заведениями для образованной элиты. По замыслу президента Франции Жоржа Помпиду,

объявившего конкурс, новый Центр должен был стать таким пространством, в котором нашлось бы место не только музею, но и библиотеке, кинозалам, студии детского творчества, кафе, книжным магазинам и так далее. До окончательной реализации проекта Помпиду не дожился, но Центр, открывшийся в 1976 г., был назван в его честь.

Это строение из стекла, металла и бетона называют «городской машиной» - все трубопроводы вынесены наружу и окрашены в разные цвета в соответствии со своим назначением, что создает впечатление красочной нарядности. Лестницы заменены эскалаторами, заключенными в прозрачные трубы, находящиеся также снаружи здания. Таким образом, различные внутренние коммуникации, необходимые для эксплуатации здания, превращаются в архитектурные элементы, участвующие в формировании облика всего сооружения. Этот принцип является основополагающим для стиля хай тек.

В архитектурную композицию зданий хай тек активно включает элементы их инженерного оборудования: воздуховоды, трубопроводы, вентиляционные шахты, а все элементы обстановки подчиняются функциональному назначению. Большинство элементов инженерного оборудования открыты, а конструктивные узлы, крепеж, всевозможные сочленения и заклепки, обилие стеклянных и металлических деталей являются своеобразным декором.

Облик хайтековского здания приобретает «технотронный» вид за счет использования различного рода аксессуаров. При разработке своих проектов архитекторы хай тека часто используют источники, которые находятся далеко за пределами строительной индустрии. Например, они применяют разработки дизайнеров авиастроительных и автомобильных компаний, копируют конструкции мостов и промышленных предприятий. Излюбленный металл этого стиля - алюминий.

Для оформления жилых интерьеров в стиле хай тек применяются конструкции, свойственные промышленным зданиям, металлические каркасы и технические коммуникации. Напоказ нарочито выставляются трубы, арматура, воздуховоды, лифты, переключатели, балки, кабели. Такая конструкционная открытость создает сложное структурирование пространства. Адепты стиля не стесняются демонстрировать публике то, что обычно принято прятать, - архитектурные и сантехнические элементы. Чаще всего функциональной нагрузки эти элементы не несут, но являются выразителями образного ряда. Здесь они не просто участвуют в создании интерьера - они его основа. Функция предмета выставляется напоказ и сама становится элементом дизайна.

Для этого направления характерны прямые стремительные линии, резкие формы, использование новейших технологий, материалов и оборудования. Однако существует множество изящных интерьеров, созданных под влиянием эстетических идеалов хай тека.

Материал всегда определял специфику творчества художника и ремес-

ленника: гончара, кузнеца, краснодеревщика и т. д. XX в. принес с собой новые материалы. Сегодня нас повсюду окружают изделия из металlosплавов, полиэтилена, полиуретана и других различных соединений органической химии, композитов, делающих керамику прочнее металла, стекло -легким и небьющимся, как пластик, а металл по теплопроводности таким же, как стекло и керамика.

Хай тек в дизайне - стиль, пропагандирующий эстетику материала, причем всегда самого современного материала. Наиболее распространенными являются стекло, металл (они в отделке помещения являются основными), бетон, камень, натуральное дерево. К этому могут добавляться открытая кирпичная кладка и разнообразные современные синтетические материалы. Никаких особых ограничений у стиля нет. Главное здесь - принцип техногенное™, потому что хай тек родился как производственный стиль. Полное отсутствие украшений в интерьере компенсируется «работой» фактуры: игра света на стекле, рисунок натуральной древесины, блеск хромированных труб, стержней и металлических полированных поверхностей. Демонстрируются высокие качества пластиков, легких сплавов, новых композитных материалов, цветных блестящих и прозрачных поверхностей.

Мебель хай тек монтируется из стандартных металлических элементов, выпускаемых для стеллажей заводских складов, раздевалок в бытовках промышленных предприятий, различных контейнеров, ящиков, лотков. В число предметов мебели стали вводить автобусные, самолетные и даже зубо врачебные кресла, а в качестве бытовой посуды - использовать лабораторное стекло. Очень эффектно использование в интерьере жилища промышленных и медицинских светильников. Эффект достигается за счет как нетрадиционной формы, так и характера освещения.

В дизайне мебели, выполненной в стиле хай тек, формы и пропорции тщательно продуманы, она похожа на офисную: пластик, кожзаменитель, полированный металл. Вместо портьер используются всевозможные жалюзи, посуда одноцветная, без орнаментов и рисунков, светильники на кронштейнах и подставках в виде плафонов простой формы - таковы интерьеры хай-тека, где гармонично сочетаются пространство, свет, простые формы и идеальные пропорции. И, естественно, минимализм - интерьеры этого стиля отличает четкость и конкретность, можно даже сказать - деловитость.

3.7. Современные формы организации дизайнерской деятельности*

В настоящее время в мире существует несколько сот крупных и мелких фирм и бюро, продающих дизайн как таковой, как специализированный высокооплачиваемый труд, и несколько тысяч отделов дизайна на промыш-

* Материал изложен на основе исследования В. Глазычева «О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе». - М.: Искусство, 1970. - 191 с.

ленных предприятиях крупнейших фирм. Таким образом, можно выделить две основные формы коммерческого дизайна. Первая из них - так называемый стафф-дизайн. Внутри стафф-дизайна существует одновременно множество форм организации дизайнерской деятельности: от отделов дизайна, существующих в лице единственного дизайнера, до сложных бюрократических систем, насчитывающих сотни специалистов. Эти различные по количеству сотрудников отделы стафф-дизайна существенно различаются и по способу организации решения задач, и по способу их постановки. Типы службы дизайна на предприятии зависят от рода деятельности самих фирм. Их условно можно разделить на следующие категории.

1. Предприятия, осуществляющие добычу и обработку промышленного сырья. Наиболее характерным представителем этого типа является служба стафф-дизайна фирмы «Алюминум компани оф Америка», одного из крупнейших в мире производителей алюминия всех видов и назначений. Руководство этой фирмы организовало собственный отдел дизайна, когда все остальные производители полуфабрикатов для промышленности считали это ненужной роскошью. Отдел дизайна невелик и подчинен непосредственно вице-президенту компании, что подчеркивает его значение внутри ее иерархии.

Естественно, что наиболее распространенной формой реализации готового продукта для фирмы, производящей металл, является контрактация на длительные сроки; это обстоятельство выдвигает задачу создания особых фирм рекламы, дизайна, планирования. Перспективное планирование для таких фирм приобретает особое значение - в связи с этим «АЛКОА» ведет непрерывный поиск идей, стремится максимальным образом использовать суммарный опыт, накопленный в дизайне и промышленной рекламе во всех областях производственной практики. Именно поэтому для создания фирменного стиля «АЛКОА» привлекает независимых дизайнеров-консультантов, для разработки упаковки и рекламы - независимые фирмы графического дизайна, работающие в соответствии с общей программой, разработанной дизайнерами-консультантами. Поэтому фирма рекламирует не столько продукцию (хотя и продукцию тоже), сколько свой фирменный стиль, способности своих дизайнеров решать сложные задачи.

Большинство фирм первой группы в настоящее время подгоняет свою политику в области дизайна под эту модель, но есть и исключения разного характера. Иногда дизайнерская группа выполняет весь объем дизайнерского проектирования: фирменный стиль, упаковку и ярлыки, промышленные и конторские интерьеры для всех отделений фирмы и экспозицию фирмы на выставках. Зачастую функцией службы дизайна является прежде всего специальная высококвалифицированная реклама, а не непосредственно проектная деятельность. В этом случае дизайнер выступает скорее как эксперт коммерческой и плановой деятельности фирмы.

Важно подчеркнуть, что штат дизайнеров на фирмах, работающих на производителей, невелик и одновременно приобретает статус крупнейших

основных отделов управления, что дает дизайнерам материальные, моральные и престижные преимущества. Специфика условий продукции и сбыта фирм первой группы приводит к тому, что все чаще профессиональный художник-проектировщик выполняет помимо собственно проектной работы еще и другие функции, внешне с проектированием не связанные.

2. Фирмы, которые производят свою продукцию почти исключительно для массового потребителя. Нужно заметить, что количество крупных фирм, работающих только на массового потребителя, постепенно сокращается - промышленные компании стремятся застраховаться от случайностей массового рынка производством специальных «непотребительских» продуктов. Но все же, хотя и не в чистом виде, этот тип остается достаточно распространенным, если отнести к нему фирмы, львиная доля продукции которых рассчитана на массовый рынок.

Такова фирма «Вестингауз» - один из крупнейших в США производителей бытового оборудования: холодильников, кухонного оборудования, радио- и телевизионной аппаратуры. В течение нескольких десятилетий все дизайнерские разработки для «Вестингауза» осуществлялись независимыми дизайн-фирмами на основе длительных контрактов. В 1960-х гг. на нескольких предприятиях фирмы были организованы группы дизайна - более сорока специалистов, которым предоставлена значительная свобода действий. Однако фирма «Вестингауз» не ограничивается развитием собственного штафф-дизайна и стремится максимально использовать возможности независимых дизайн-фирм.

Чем сложнее структура фирмы, работающей на массового потребителя, чем больше объем и разнообразие ее продукции, тем более сложные формы приобретает организация службы штафф-дизайна. Хотя «Дженерал моторе» или «Форд» нельзя назвать фирмами, работающими только на массовый рынок, все же производство легковых и грузовых автомобилей остается основной областью их интересов. Конструкторские бюро крупнейших автомобильных компаний насчитывают сегодня в своем составе сотни дизайнеров. Однако именно в автомобильной промышленности дизайнерское проектирование очень тесно связано с промышленностью. Можно привести лишь несколько случаев, когда свободные дизайнерские фирмы выполняли по заказам проекты новых автомобилей. Таковы, например, автомашины, созданные дизайнерской фирмой Лоуи. Эта традиционная связь дизайнерского проектирования с собственно промышленным проектированием новых образцов, характерная именно для автомобильной промышленности, является, возможно, одной из причин того, что автодизайнеры являются сегодня в большинстве своем достаточно узкими специалистами в своей области.

Служба дизайна «Дженерал моторе» отличается большой сложностью и рядом специфических особенностей, общих для автомобильных компаний, продукция которых измеряется миллионами машин в год. В службу дизайна фирмы входит более 1000 сотрудников. Они должны обеспечивать

ежегодную разработку более ста новых моделей легковых автомобилей для пяти отделений корпорации, десятки новых моделей грузовых и специальных машин. Эта же служба должна обеспечить разработку моделей холодильников и других бытовых изделий и выполнение специальных проектных заданий, например оформление экспозиции фирмы на выставке. Вся работа дизайнеров осуществляется в многочисленных самостоятельных студиях; они не только не поддерживают непосредственного контакта между собой, но чаще всего являются конкурентами и осуществляют параллельную разработку проектов по единой программе в строгой секретности. В общей структуре дизайна «Дженерал моторе» специализация дизайнерских студий доведена до предела: отдельная студия осуществляет координацию художественно-проектных разработок по созданию взаимозаменяющихся кузовов для различных производственных отделений, отдельная студия работает над графикой, отдельная - над оформлением выставок, отдельные студии - над перспективными моделями и т. д.

3. Фирмы, производящие продукцию для специального потребителя, представляющего коммерческую, производственную, научную, военную или бюрократическую организацию. Промышленные компании, работающие почти исключительно на специального потребителя, как правило, не заинтересованы в широкой рекламе. Дизайнерские разработки для этого типа фирм выполняются преимущественно независимыми дизайн-фирмами. Иногда фирма имеет штатного дизайнера, в задачи которого входит художественное проектирование продукции, упаковки, промышленной графики и сопроводительной документации, оформление выставок и в отдельных случаях выбор независимой дизайн-фирмы для выполнения специального заказа.

Можно видеть, что дизайн-служба компаний третьей группы имеет, как правило, небольшое количество специалистов, что сразу увеличивает их индивидуальные профессиональные возможности, их персональный статус. В то же время в компаниях этого рода деятельность профессионального дизайнера довольно жестко ограничена однородностью проектных задач, четко ориентированных по нескольким видам однородной продукции.

4. Наконец, необходимо выделить наиболее распространенный сейчас тип фирмы, обслуживающей как массовых, так и специальных потребителей. Вполне естественно, что объединение в рамках одной хозяйственной организации принципиально разных производств ставит перед администрацией конкретной фирмы чрезвычайно сложные задачи, которые решаются различным образом.

«Истмен кодак» - одна из немногих фирм, которые первыми обратились к дизайнерам для решения коммерческих задач. Уолтер Дорвин Тиг, первый официальный дизайнер мира, с 1928 по 1941 г. являлся главным консультантом фирмы, и его бюро выполняло весь объем дизайнерского

проектирования для «Кодака». С 1945 г. фирма организовала собственный отдел дизайна - «Истмен кодак», финансовое объединение двух разнородных предприятий, обладающих существенной автономностью. Вполне естественно, что служба дизайна соответственно разделена на две самостоятельные службы. Производство любительской аппаратуры требует особых форм изучения рынка, имеет дело с особой формой конкуренции, рекламы, дизайна, рассчитанных на массового потребителя. Точно так же производство конторского оборудования, конкурирующего с другими фирмами, представляет собой специфическую задачу. На каждом из предприятий

«Кодака» выполняются все виды рекламной, оформительской и художественно-конструкторской деятельности дизайнеров.

«Дженерал электрик» - одна из крупнейших корпораций мира, номенклатура изделий, выпускаемых всеми ее предприятиями, достигает двухсот тысяч наименований: от электробритв до силовых трансформаторов и комплексного оборудования электростанций, от электровозов до космических летательных систем. На восемнадцати отделениях фирмы существуют собственные отделы дизайна, тогда как в 1930-е гг., когда «Дженерал электрик» только начала развертывать дизайнерские работы, отдел дизайна был создан только на отделении бытовых изделий.

Рассмотрев различные виды и формы организации дизайнерской деятельности на различных предприятиях, можно сделать некоторые выводы. Характер дизайнерской деятельности в рамках штафф-дизайна всегда конкретен в конкретных условиях и во многом определяется организационной структурой промышленной фирмы. Отношение фирмы к потребителю, политика ее руководства в значительной степени диктуют формы работы дизайнера: текущая или перспективная проектная работа, разделение проектной работы с независимыми дизайн-фирмами или самостоятельное выполнение всех видов дизайнерских работ, относительная свобода творчества или выполнение частных заданий, универсальный характер деятельности дизайнера или его узкая специализация.

Одновременно с мощной системой штафф-дизайна в мире существует и развивается система «независимого» дизайна - дизайн-фирмы или меньшие по размерам дизайн-бюро, которые осуществляют все виды дизайнерского проектирования на свой страх и риск, сами должны завоевывать клиентуру и сами - удерживать ее.

В настоящее время независимые дизайн-фирмы предпринимают энергичные усилия в овладении всей искусственной средой, создаваемой человеком, вместо проектирования отдельных элементов этой среды. Очевидно, что среда не есть просто сумма этих элементов, ее составляют и сложные системы связей между элементами, а проектирование связей существенно отличается от проектирования элементов. Когда содержанием американского дизайна была в первую очередь коммерческая стилистическая обработка продукции, не находившей потребителя в обстановке кризиса и депрессии, Раймонд Лоуи демонстрирует работой для «Гештеттнер» экономическую

эффективность стайлинга.

Именно Раймонд Лоуи впервые осуществил программу комплексного дизайна для Пенсильванской железной дороги: начав с проектирования сборной стандартной железнодорожной станции, дизайнер сумел доказать руководству компании необходимость последовательной модернизации всего железнодорожного хозяйства - от локомотива до кассового автомата. Именно фирма Раймонда Лоуи выполнила впервые сложнейшую проектную задачу: было необходимо изменить упаковку популярных сигарет «Лаки страйк» таким образом, чтобы, приобретая новых потребителей, не потерять старых (консерватизм в потреблении табачных изделий чрезвычайно велик).

Не удивительно, что именно фирма Лоуи (особенно когда его компаньоном стал Снайт, которого называли «одним из лучших в мире авторитетов относительно практически всего») была в числе лидеров. Снайт гораздо в большей степени заботится о виде услуг, которыми могут воспользоваться клиенты фирмы, чем тем, называются ли эти услуги дизайном или нет; он утверждает, что, хотя фирма проектирует множество продуктов и упаковку, она выполняет также и другие услуги, которые являются необходимостью, если дизайн вообще что-нибудь из себя представляет.

Понятно, что сами дизайнеры не могут провести ряд этих работ без контакта с другими специалистами, но важно здесь то, что дизайн-фирма берет на себя функции организатора и координатора общей программы работ, выступает в роли высшего эксперта. Фирма Раймонда Лоуи выполняла иногда чисто экспертно-методические работы, когда «классический» дизайн отодвигался в ее деятельности на задний план.

Необходимо констатировать очевидный факт: на современном этапе квалифицированные дизайнеры высшего класса, работающие в системе независимых дизайн-фирм, имеющие значительный опыт решения задач «классического» дизайна, приобретают достаточный опыт, достаточные профессиональные средства для решения новых, особых задач, которые, оказывается, невозможно решить традиционными средствами.

Важно отметить, что между независимым дизайном и стафф-дизайном проходит весьма определенная линия раздела в вопросе о фирменном стиле: за редкими исключениями задачу проектирования фирменного стиля выполняют независимые дизайн-фирмы. Это понятно. Фирменный стиль, товарное лицо фирмы, должен быть построен в соответствии с общими тенденциями мирового рынка. Стафф-дизайнер оказывается менее способен решать такую задачу уже по самому факту своей принадлежности к компании из-за невозможности выйти в профессиональном мышлении за уровень самой компании.

Еще более существенное различие между независимым и стафф-дизайном заключается в следующем. Входящие в организационную структуру фирмы отделы стафф-дизайна обязательно должны (часто с конфликтами, но должны) считаться с результатами исследований рынка, проводимых соответствующими отделами этих же предприятий, независимо от того,

согласны они с результатами или методами их получения или нет - такова структура современной корпорации. Напротив, независимые дизайн-фирмы выступают в роли экспертизы, компенсирующей ограниченность собственной службы исследований рынка корпорации, они действуют, чаще всего полагаясь исключительно на профессиональные художественно-проектные средства, и достаточно часто выигрывают, чтобы завоевать соответствующее право в глазах промышленной администрации.

3.8. Дизайн-образование в странах Западной Европы. Японии и США

В Германии среди дизайнерских школ в 1960-е гг. выделилась Высшая школа формообразования в Ульме. В ее истории было много кризисных моментов, несколько раз в идеологию школы вносились большие изменения (например, отход от идеи универсального человека в пользу специализации и др.). Это было частное учебное заведение, независимое от государства, созданное на средства людей, пострадавших от фашизма. Здание школы построено по проекту ее основателя Макса Билла. Школа с самого начала была интернациональна по составу.

Высшую школу формообразования в Ульме называли «Возрожденный Баухауз», и это было не лишено основания. На церемонии открытия школы в октябре 1955 г. произнес речь основатель Баухауза Вальтер Гропиус. Он передавал эстафету Баухауза в надежные руки своего ученика - разностороннего художника, архитектора, дизайнера и педагога Макса Билла, ставшего первым ректором Ульма. Тогда же Макс Билл пригласил в Германию аргентинского живописца, дизайнера и теоретика Томаса Мальдонадо.

Об этом начальном периоде Ульма Мальдонадо сказал: «У школы было здание, но не было философии». Впрочем, новой философии дизайна не было тогда и у самого Мальдонадо, о чем можно судить по его книге «Макс Билл», изданной в Буэнос-Айресе в том же 1955 г. Стремление привести школу в соответствие с экономическим, социальным и политическим климатом современного мира заставило Мальдонадо еще раз критически переосмыслить опыт Баухауза. Однако на это не отважился бывший ученик Баухауза Макс Билл, который покинул школу и стал одним из главных ее оппонентов, как только она решилась на этот акт самокритики. Отход Ульма от Баухауза явился результатом последовательного осуществления принципов самого Баухауза. Мальдонадо показал, что двигаться от Баухауза можно не только назад или в сторону, но и вперед.

Будучи педагогом в Ульмской школе, Мальдонадо большое внимание уделял соединению в дизайне научно-технического прогресса и эстетики. Вместе с тем он пытался выявить особенности дизайна как общественного явления, активной социальной силы, воздействующей на сознание людей. В истории Баухауза Мальдонадо особо выделял короткий период (1928 -1930), когда ректором был коммунист Ханнес Мейер. Он занимал критическую позицию по отношению к формализму и чистому искусству и делал упор на

использование достижений науки и техники, пытаюсь внести в работу Баухауза социальное содержание. Замалчивание Мейера в западной литературе Мальдонадо считал тенденциозным, а его позицию называл социальным функционализмом в отличие от формалистического функционализма ранней поры Баухауза. Школа, возглавляемая Мальдонадо, опиралась именно на эту традицию и пыталась развивать ее в новых условиях. Следуя Ханнесу Мейеру, Мальдонадо объявил целью Ульма содействие гуманистическому освоению технической цивилизации.

Реализуя свои идеи на практике, Мальдонадо выступил инициатором создания новой дидактики дизайна в Ульмской школе формообразования. Для развития у студентов навыков научного структурирования предметного мира такие традиционные понятия, как «пропорция», «ритм», «масштаб», «композиция», заменялись понятием «физическая структура», которое синтезировало в себе комбинаторный анализ, теорию симметрии, топологию и ряд других дисциплин.

Мальдонадо предложил такую классификацию дизайнерской деятельности, которая снимала противоречие между «художественным» и «техническим», казавшееся на протяжении нескольких десятилетий неразрешимым. Он делил дизайн на две принципиально разные области - промышленный и арт-дизайн, в которых соотношение художественного и технического обусловлено спецификой дизайнерской деятельности в каждом из конкретных случаев. Так, в первом случае несомненно доминирующей является инженерная составляющая, особенностью которой является динамичность, постоянная изменчивость, вызванная развитием техники. Эстетическая сторона, по мнению Мальдонадо, возникает здесь сама, если правильно, профессионально выполнена инженерная часть работы. Во втором случае - преобладание художественной стороны, ремесленнических навыков, так как идея стола, например (изготовление этого предмета он относит к арт-дизайну), исторически почти не меняется, поэтому функциональные, технические характеристики предметов стабильны, переосмысляются лишь декоративно-художественные качества.

В своей модели дизайнерского образования он также обращает внимание на междисциплинарность дизайнерской деятельности, вводя понятие «горизонтальная специализация» (в противовес «вертикальной», предполагающей деятельность, специализированную по видам объектов - телевизоры, автомобили и т. д.), которая подразумевает необходимость для дизайнера обращаться к знаниям из иных сфер деятельности - социологической, экономической, гуманитарной.

Мальдонадо предлагал отказаться от системы механического набора наглухо отделенных друг от друга учебных дисциплин, а также от традиционного разграничения сфер деятельности на архитектуру, интерьер, мебель, текстиль, графику, керамику и т. д. По его мнению, в основе новой школы должна лежать идея целостного формирования среды. Окружение человека не сводится более к исключительно предметному. Исходя из прин-

ципа экологии, Мальдонадо вводит более сложную структуру среды - открытую систему, в которой составными элементами являются не только «неодушевленные компоненты», но и «одушевленные» - сфера человеческих отношений, ибо между предметом и индивидуумом существует нерасторжимая связь.

В Ульмской школе было четыре факультета: 1) промышленного проектирования, 2) строительства, 3) визуальной коммуникации (с секторами типографии, графики, фотографии, выставок, упаковки, фильма и телевидения), 4) словесной коммуникации (здесь готовили мастеров словесной информации для прессы, радио, кино и телевидения). Срок обучения в школе был четыре года. Учебный план предусматривал освоение новейших достижений науки и техники, необходимых для проектирования. На всех факультетах изучались комбинаторный анализ, статистика, линейное программирование, физиология и психология, а также история и социология. Всестороннее образование, развитие способности к теоретическому мышлению, овладение научными методами рассматривались в Ульмской школе как неперемное условие проектирования. Студент должен был уметь выражать свои мысли не только в рисунках, схемах, фотографиях и моделях, но и в словесных рассуждениях - устных и письменных.

Курсовые задания и дипломы состояли из практической и теоретической частей. В своих проектах студент должен был выявить понимание общественной и культурной роли дизайна в современном обществе. Примером работы по методам Ульма может служить дипломный проект - столовый сервис, который был принят в производство одной из немецких фирм. Работа над проектом включала в себя анализ требований к массовой посуде со стороны потребителей, обслуживающего персонала (ресторанов, кафе и т. д.) и промышленности. Автор диплома собрал исчерпывающие данные о существующих типах сервисов и убедился, что производство и использование посуды приспособлено к ее недостаткам. Затем дипломант сформулировал требования, которым должен отвечать столовый сервис в условиях общественного питания: механизированная мойка, складирование при уборке и переноске посуды (как пустой, так и наполненной), многофункциональность предметов и, как следствие, сокращение их количества.

Только после этого студент приступил к проектированию формы. Так возник совершенно новый сервис. Повышенная прочность, простота и новизна формы, укрупненные размеры, строгая согласованность 50 предметов сервиса - все это обеспечило экономичное производство посуды на автоматических кругах, контроль готовой продукции, легкость ее складирования и упаковки, быстроту подачи пищи, быстроту и чистоту мытья, значительную экономию места для хранения посуды, ее долговечность. Неожиданная новизна формы сервиса говорила о творческой смелости дизайнера. Все это было закономерным результатом дизайнерского проектирования по методам Ульма.

Установка на решение новых функциональных задач, продиктованных

реальными человеческими потребностями, а не поиск художественного варианта уже существующего типа изделия (как это имеет место в прикладном искусстве) - вот что необычайно возбуждает изобретательность и творческую фантазию. И наоборот - «прикладнический» подход мешает дизайнеру, проектирующему сервизы для общественного питания, оторваться от традиционных форм домашней посуды, даже если фантазия его безгранична. Можно не соглашаться с конкретным решением дизайнера, оно ведь не единственно возможное. Но важен метод, открывающий перспективы для создания новых предметных форм.

В Ульмской школе формообразования постепенно складывалось понимание того, что изменения физического неодушевленного предметно-пространственного окружения не приведут к гармонии в мире, так как причиной дисгармонии служат формы общественного поведения людей, которые дизайнеру необходимо изучать и анализировать. Центральной к концу существования школы становится идея целостного формирования среды (совокупности неодушевленных и одушевленных компонентов пространства), приходит убежденность в необходимости совокупного совершенствования окружения и человека. Факультет коммуникаций, появление слова «среда» в названии лекционных курсов (например, курс «Единое оформление среды») и многое другое иллюстрируют сказанное.

Очень своеобразная ситуация с высшим образованием в области дизайна сложилась в Италии. О необходимости создания системы дизайнерского образования здесь начали говорить еще в начале XX в., когда встал вопрос о реорганизации уже существующих художественно-ремесленных школ. В 1922 г. в Монце была создана Высшая школа художественной промышленности, просуществовавшая до 1943 г. Однако значение ее в становлении итальянского дизайна было невелико. Она не только не могла претендовать на роль идейного и методического центра новой профессии, но даже удовлетворить местные потребности в переподготовке «чистых» художников и ориентации их на более прагматические задачи промышленного производства.

Подъем интереса к вопросам дизайнерского образования вновь наблюдается в Италии после Второй мировой войны. В 1960 г. в Венеции, в 1962 г. во Флоренции и в 1964 г. в Риме на базе местных академий изящных искусств были организованы высшие курсы индустриального дизайна, ориентированные на широкую подготовку проектировщиков для промышленности. Параллельно в некоторых архитектурных и политехнических институтах возникли факультеты промышленного дизайна. Эта система дизайнерского образования в Италии обладала большой автономией, в том числе и от идейных установок Ассоциации промышленного дизайна.

В Италии сеть дизайнерских школ никогда не отличалась единством теоретических, методических и педагогических принципов. Все наиболее интересное, как правило, было связано с личностью того или иного преподавателя, представляющего собственную концепцию дизайна. Так, в Архитектурном институте во Флоренции зародился «радикальный дизайн», в

Неаполе возникла концепция «соучастия», или проектирования без методов, и т. д. В любом случае всегда отстаивалась идея полной свободы творчества. В результате итальянский дизайн, не имеющий единой скоординированной системы образования, едва ли не самый плодовитый и динамичный по части педагогических экспериментов в области проектирования.

Если иметь в виду, что успех любой системы образования определяется результативностью профессиональной деятельности, то можно утверждать, что система дизайнерского образования в Японии вполне эффективна. Формирование основ японской школы дизайна относится к 1920-1930-м гг. В этот период в Японии активно изучаются идеи и методы европейских дизайнерских школ. Изучается наследие Рёскина и Морриса, педагогические идеи Иттена, Мохой-Надя, школы Баухауза. Европу посещает К. Имаи, профессор университета Васэда, и лично знакомится с Ле Корбюзье и Гропиусом. Публикация его отчета об этой поездке сыграла немаловажную роль в развитии практики дизайна и дизайнерского образования в Японии. Освоение западных методов обучения дизайнеров продолжалось и в послевоенные годы. В 1954 г. в Японию приехал Вальтер Гропиус, что еще более укрепило влияние Баухауза на японскую дизайнерскую школу. Практиковались стажировки японских преподавателей и студентов в США и Западной Европе.

Однако феномен Японии заключается в том, что, несмотря на такую активную ориентацию японского дизайна на западную систему образования, в японской дизайнерской школе устойчиво сохраняются традиционные национальные особенности. Кардинальным отличием дальневосточного мировоззрения от европейского является отношение к прошлому. В европейской культуре, начиная с античности, представление о развитии связывается с идеей появления нового путем отрицания старого, отжившего. В Японии же существует абсолютно иное представление о характере движения: не возникновение нового за счет старого, а восстановление старого в новом цикле. Таким образом, между прошлым и настоящим нет разрыва, новое наступает не путем разрушения старого, а путем своеобразного надстраивания над ним или встраивания в него.

В японской культурной традиции эстетическое чувство, способность переживать красоту в самом широком смысле занимает особое место. Более того, в понимании японцев именно это чувство и делает человека человеком. Вот почему именно воспитание всесторонне развитого человека в дизайнерской школе Японии считается первостепенной задачей. Сама профессия дизайнера определяется как художественная деятельность, направленная на создание окружающей среды, улучшающей жизнь людей. Японское общество ждет от дизайнеров, чтобы они объединили искусство и технику, дух и материю, которые теперь разобщены.

Помимо этого, дизайнер должен обладать определенными личностными качествами: талантом, умением глубоко чувствовать и нестандартно мыслить. Надо отметить, что в дизайнерских школах Японии стремятся

«творчески и в полной мере развивать индивидуальные качества студента» (Училище искусств Тое), «бережно относиться к мыслям и чувствам каждого студента» (Нагойский филиал Токийского дизайнерского института). Отсюда и некоторые организационные особенности учебного процесса. В дизайнерских учебных заведениях студенты объединяются в не

многочисленные группы, что дает возможность преподавателю уделять больше внимания каждому из них.

Японские педагоги ориентируются, прежде всего, на воспитание у учащихся стремления проникнуть в сущность, «дух» вещей. В дизайне сущность вещей, образные представления о них воплощаются в форме. И поэтому на работу с формой обращают самое пристальное внимание.

Дизайнерское образование в Англии имеет давние традиции. Достаточно вспомнить педагогическую деятельность предшественников дизайна в английской художественной культуре, таких как Ч. Р. Макинтош и У. Крейн.

Одним из старейших учебных заведений страны является Королевский колледж искусств в Лондоне, основанный еще в 1837 г. для подготовки студентов по специальности, которая именовалась тогда «искусством орнаментации». В нем издавна в тесной взаимосвязи преподавались живопись, скульптура, графика, прикладное искусство и моделирование одежды. Специальный факультет по подготовке дизайнеров был открыт здесь в 1954 г., ежегодно с тех пор он выпускает до сорока специалистов для работы в промышленности и аспирантов - для научно-исследовательской работы.

В художественной школе в Глазго, построенной по проекту Макинтоша, традиции классических решений рубежа XIX-XX вв. сохраняются на первом месте в ювелирном деле, керамике, оформлении интерьеров. В проектировании изделий для быта линия Макинтоша прослеживается в подчеркнутом внимании к графике при решении плоскостей, в изысканной отделке деталей.

Введенные в 1913 г. в Англии специальные дипломы для студентов, окончивших дизайнерские отделения, удостоверяли способность выпускника к самостоятельному творчеству в области живописи, моделирования, прикладной графики и индустриального дизайна. С развитием дизайнерского образования, однако, проблем возникло гораздо больше, чем ожидали. Правительство планировало создать организацию, похожую на Веркбунд в Германии и Австрии, для объединения усилий художников, фабрикантов и представителей торговли с целью «улучшить внешний вид и техническое исполнение промышленных изделий». При этом оговаривалось, что «хорошее изделие означает не только превосходство технической идеи, но и экономию средств при его изготовлении: первым условием хорошего изготовления вещи является ее целесообразность». Чтобы достичь этого, предполагалось в художественных школах и ряде технических колледжей (в Глазго, Манчестере, Лондоне) ввести программы обучения, близкие задачам промышленного искусства. Но начавшаяся Первая мировая война приостановила эти начинания.

В период между двумя мировыми войнами в Англии не было такого учебного заведения, которое могло бы сравниться с Баухаузом или ВХУТЕМАСОМ - пионерами комплексного дизайнерского образования. Но заложенная ранее органичная связь между ремесленно-художественным образованием и новыми проектными задачами, вставшими перед художниками в промышленности, обеспечили в тот период довольно широкую и основательную профессиональную подготовку специалистов. Была предложена система реформ художественного образования. Проблемы дизайнерской школы оказались в центре внимания публицистов, занимающихся вопросами художественного творчества.

Это был период подведения итогов собственного опыта и знакомства с зарубежным опытом. Группа ведущих английских дизайнеров посетила в 1932 г. Баухауз в Дессау, возглавляемый тогда Л. Мис ван дер Роэ. Англичане были поражены творческой атмосферой и тесными контактами между живописцами, скульпторами, архитекторами, графиками и собственно художниками промышленных изделий, увидев в этом беспрецедентные возможности функционализма, нацеленного в будущее. Эта поездка способствовала затем, три года спустя, приглашению В. Гропиуса в Англию для преподавания в местных художественных школах. До 1937 г. в Англии вместе с Гропиусом работали его бывшие коллеги по Баухаузу Л. Мохой-Надь и М. Брейер.

В послевоенные годы внимание к подготовке дизайнеров усилилось. В Англии начались новые реформы в области художественного образования.

В США дизайн как учебная дисциплина достаточно молод. В 1930-е гг., когда дизайн в этой стране только начинал формироваться как специальность, еще не существовало программ для подготовки профессиональных дизайнеров. Первые промышленные дизайнеры создавали свою профессию, обращаясь к опыту работы в таких разных областях, как театральные декорации, моделирование одежды, архитектура, инженерное искусство, реклама.

Но по мере развития профессии дизайна росла потребность в специальных учебных программах в этой области. В настоящее время в сотнях учебных заведений Америки можно получить диплом по промышленному и графическому дизайну, а также по таким дисциплинам, как теория дизайна, дизайн окружающей среды, визуальная связь. Хотя среди специалистов продолжают дискуссии о методах обучения и учебных программах, есть основания говорить, что система преподавания дизайна в Америке уже сложилась. В 1990 г. в Школе дизайна при Иллинойском технологическом институте введена программа подготовки докторов наук по дизайну. Это явное свидетельство того, что дизайн имеет уже достаточно долгую историю и теорию, что уже накоплен большой опыт, подлежащий глубокому изучению.

Изучению истории дизайна в США придается очень большое значение. В библиотеке Сиракьюсского университета собраны архивы известнейших

американских дизайнеров Ф. Л. Райта и У. Д. Тига. Музей Купер-Хьюитт завещал свои произведения Г. Дрейфус. В 1987 г. дизайнеры США собрали деньги для покупки на аукционе во Франции архива Р. Лоуи для библиотеки Конгресса, считая его работы частью национального достояния.

Здесь же, в библиотеке, хранится архив И. Имза. В 1980-х гг. в США был создан Фонд истории дизайна.

Фонды и архивы дизайна - не только свидетельство уважения к памяти мастеров. Они способствуют и активизации творческих поисков. Так, на базе Фонда Ф. Л. Райта в Тайлизине (штат Аризона), созданного еще в 1932 г., работают учебные и творческие организации. Известная итальянская фирма «Кассина», пользуясь собранными здесь материалами, реконструировала проекты мебели Ф. Л. Райта, три модели были запущены в производство в 1987 г.

Две профессиональные дизайнерские организации - Американский институт графических искусств (АИГИ) и Американское общество промышленных дизайнеров (АОПД) - учредили специальные рабочие комитеты, которые занимаются совершенствованием программ обучения дизайну. Проведя исследования различных программ и методов обучения в дизайнерских школах страны, АОПД разработало общие требования для такого рода учебных заведений. Однако обучение графическому или промышленному дизайну в США все еще не имеет единой методики. В американских школах дизайна каждый преподаватель или, по крайней мере, каждая программа предлагает свои правила.

Программы с техническим уклоном, как, например, в Институте дизайна или Станфордском университете, делают упор на процессе дизайна: исследовании и решении проблемы. Станфорд, например, предлагает курс «поиска рыночных потребностей». Студенты не получают задания по дизайну автомобиля или какого-либо другого определенного объекта, а сами проектируют оригинальное изделие после самостоятельного изучения реальных потребностей рынка.

На уровне аспирантуры подготовка специалистов ведется в области эстетики и теории, и в Кранбургской академии искусств обсуждение французских теорий литературы - столь же необходимая составляющая часть программы по обучению дизайна, как черчение или полиграфия.

Калифорнийский университет в Сан-Хосе особое внимание уделяет подготовке студентов к получению хорошей работы, поэтому ученая степень не играет здесь большой роли. Значение имеет «портфолио», то есть работы претендента, а также его личное обаяние и умение произвести впечатление, как говорят преподаватели.

«Центр искусств» в Пасадене - одна из дизайнерских школ в Соединенных Штатах, которые делают акцент на подготовку студентов к практической деятельности и меньше всего занимаются абстрактным теоретизированием. Курсам, ориентированным на выполнение практических работ, которые выпускники будут демонстрировать при устройстве на работу, здесь

отдается предпочтение перед семинарами по изучению трудных для понимания философских проблем. Студенты постоянно сталкиваются с реальными ситуациями, например, когда такие корпорации, как «Истмен кодак» или «Форд моторс» заказывают гипотетические проекты отдельным учебным группам. Преимущества такого сотрудничества явны: студенты устанавливают контакты с потенциальными работодателями, а компании выигрывают от творческого энтузиазма студентов.

3.9. Дизайн в Советском Союзе в 1960- 1980-х гг.

В 1960-х гг. в советском дизайне сложилось два направления. Первое из них можно условно назвать *художественным конструированием*. Это направление пыталось опираться в основном на науку, на инженерию и было связано с деятельностью специальных художественно-конструкторских бюро (СХКБ) и Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ).

СХКБ были созданы в 1962 г. при семи ведущих совнархозах страны. На них были возложены задачи разработки проектов изделий, всех видов промышленности. Они должны были согласно правительственному замыслу обновить всю продукцию промышленности. Проекты СХКБ должны были отличаться высокими функциональными, технологическими и эстетическими достоинствами. На СХКБ были возложены также обобщение и пропаганда передового опыта в области художественного конструирования, а также подготовка предложений о снятии с производства устаревшей и неудовлетворительной по художественному качеству продукции. Они были первыми государственными организациями дизайнерского проектирования.

СХКБ были хозрасчетными организациями, вели свою работу по договорам, заключенным с промышленными предприятиями, конструкторскими и научно-исследовательскими организациями. В 1963 г. СХКБ Мосгорсовнархоза заключило 85 договоров, объединило более 200 художников различных специальностей, создало многочисленные проекты станков, автомобилей, бытовых приборов и т. д.

Московский и Ленинградский Союзы художников приняли участие в подборе кадров для СХКБ Москвы и Ленинграда. К работе были привлечены архитекторы, художники-оформители (художники выставочного ансамбля), художники-прикладники. Но ни у художников-прикладников, ни у художников-оформителей не было дизайнерского опыта, знания профессии и понимания ее перспектив. Программа подготовки художников для промышленности в Советском Союзе велась на принципах прикладничества. Опыт ВХУТЕМАСа был забыт на несколько десятилетий. Непривычные для художников требования коммерции и неспособность справиться с ними по-дизайнерски надолго сохранили традицию украшения промышленных изделий, с той только разницей, что теперь в украшательстве утвердился «дизайнерский функциональный стиль».

В связи с нехваткой специалистов в области дизайна был поставлен

вопрос о создании учебно-экспериментального центра. Им стала центральная учебно-экспериментальная студия Союза художников СССР, получившая название «Сенежской» (по месту расположения у Сенежского озера под Москвой). Здесь сложилось второе направление советского дизайна - **художественное проектирование**, которое опиралось на изобразительное искусство, на художественную культуру в целом.

С деятельностью Сенежской студии связывались огромные надежды. Идея преодоления разрыва между искусством и производством, казалось, вот-вот будет воплощена в жизнь. Однако из художественного проектирования для промышленности ничего не получилось, так как связи студии с промышленностью просто-напросто не было. Методы подготовки слушателей были дизайнерскими, но приобретенные новые умения и навыки использовались в основном лишь для проектирования заказных экспозиций выставок и музеев.

Оба направления - и художественное конструирование, и художественное проектирование - назывались дизайном, ибо их все же связывала общая направленность на внесение эстетического начала в предметную среду. И то и другое направление пыталось ассимилировать опыт современного западного дизайна, но результаты деятельности обоих были незначительными. Качество потребительских изделий осталось низким, эстетического преобразования городской среды так и не произошло.

Если результаты развития советского дизайна оценивать по критериям дизайна западного, то пришлось бы сказать, что он потерпел полный крах. Это отчетливо проявилось в сфере бытовых изделий. Долгое время в СССР на бытовые изделия существовал так называемый первичный спрос, когда спрос заведомо превышал предложение. За рубежом дизайн возник и развивался в условиях конкуренции на рынке сбыта, когда надо было бороться за покупателя. В нашей стране воссоздание дизайна в конце 1950-х - в 1960-е гг. совпало с периодом быстрого повышения материального уровня потребителя, резкого возрастания темпов жилищного строительства при одновременном значительном отставании производства бытовых изделий.

В целом это были необычные условия для первого этапа формирования дизайна. Дизайнер в этих условиях получал, прежде всего такой заказ от промышленности, который был связан с внутрипроизводственными интересами (снижение стоимости изделий и их материалоемкости, стандартизация узлов, унификация моделей и т. д.). И это было вполне естественно, так как на этом этапе главная задача состояла в быстром увеличении количества выпускаемых изделий. Подобная же ситуация сложилась тогда в архитектуре, где снижение стоимости квадратного метра жилой площади стало лозунгом, определившим отношение к планировке квартиры, ее пространственному решению и т. д.

Ситуация первичного спроса на бытовые изделия явно повлияла на отношение к деятельности дизайнера и на понимание того, что является основным в этой профессии. Одно время считалось, что задача дизайнера

состоит в том, чтобы в интересах промышленности унифицировать быт. С изменением ситуации в системе «спрос - предложение», когда на многие виды бытовых изделий первичный спрос был удовлетворен и когда условия стал диктовать потребитель, выяснилось, что у дизайнера есть и другие, не менее важные задачи. Обнаружилось, что и сама промышленность заинтересована в дизайнере как в специалисте, не только способном решать внутрипроизводственные задачи, но и прежде всего помогающем решать проблемы взаимоотношения производства с уже весьма привередливым потребителем. Кроме того, стало очевидным, что именно дизайнер может и должен помочь учесть при разработке изделия массового потребления не только интересы производства и просто функционально-технологические потребительские свойства, но и включенность вещи в конкретную культурную ситуацию. Оказалось, что спрос и оценка потребителем изделия зависит от многих условий: от принадлежности к определенной социально-профессиональной группе, от степени престижности изделий, от новизны их формы и т. д. Все это входит в компетенцию именно дизайнера, и никто, кроме него, в сфере проектирования и производства изделий не может решать эти задачи.

В то же время стало ясно, что многие производственные задачи с успехом могут решать другие специалисты. В результате обнаружилось, что дизайнеры занимались лишь частью проблем, относящихся к сфере их деятельности, что многие собственно дизайнерские проблемы почти не разрабатывались. В их числе художественные проблемы формообразования, учет ценностных ориентации и потребительских предпочтений различных слоев населения и др. Можно сказать, что центр сферы деятельности дизайна (прежде всего в области бытовых изделий) был смещен в сторону внутрипроизводственных интересов промышленности за счет интересов потребителя.

Отсутствие в условиях плановой экономики и первичного спроса давления со стороны потребителя привело в свое время к односторонней критике такого явления, как стайлинг. Отвергались не только действительно неприемлемые для нас черты этого явления в зарубежном дизайне, но и чисто профессиональные приемы учета ценностных ориентации и вкусов населения.

Зарубежные специалисты (маркетологи, экономисты, психологи) уже долгое время внимательно изучали поведение потребителя до покупки товара и в процессе его приобретения. Крупные дизайнерские фирмы всегда пользовались подобными услугами. Анализировались факторы, влияющие на решение потребителя, сам акт принятия решения, составлялись его модели, разрабатывались теории, проводились опыты. Процесс принятия решения рассматривался на фоне психологического поля, определяемого пятью переменными и функциональными отношениями между ними: акт покупки, потребительская мотивация, отношение потребителя к товару, реклама, время. Наши исследователи, изучающие поведение потребителя, были

далеки от учета многих нюансов в этом поведении, на которые давно обратили внимание зарубежные исследователи.

3.10. Некоторые проблемы современного этапа развития дизайна

На рубеже XIX-XX вв., на этапе становления и формирования дизайна как новой сферы творчества внимание акцентировалось на активном внедрении в различные области жизни продуктов индустриального производства, подчеркнутым отказе от традиций в пользу нового, отказе от декоративности в пользу функциональности. В целом такой радикализм и даже нигилизм в вопросах формообразования играл на том этапе развития дизайна положительную роль, помог его быстрому самоопределению. На этом этапе дизайн претендовал лишь на формирование относительно незначительной части предметно-пространственной среды, и подчеркнутая односторонность его формообразующей концепции уравнивалась другими сферами творчества - архитектурой и декоративно-прикладным искусством.

Когда он внедрялся в культуру как принципиально новая сфера творчества, то противопоставлял себя традиционной художественной культуре, концентрируя внимание на таких своих качествах, как возможность машинного производства изделий, рациональность, научность, унифицированность. Машинное производство и массовый потребитель - два важнейших фактора, определивших становление дизайна.

Со временем роль дизайна в формировании предметного мира изменилась. Вместе с архитектурой и декоративно-прикладным искусством он отвечает за всю предметно-пространственную среду, а значит, имеет непосредственное отношение к стилеобразующим процессам, к учету национальных традиций, преемственности, к удовлетворению индивидуальных потребностей, к самым различным аспектам художественного формообразования. И все это во взаимосвязи с индустриальным производством и в условиях возрастающего влияния научно-технического прогресса. Под влиянием изменения реальных условий меняется и подход к сфере деятельности дизайнера, постепенно вырисовываются ее границы, четче выявляется то главное, за что несет ответственность именно дизайнер.

Сегодня все больше внимания обращается на два основных фактора современного мирового процесса, способных повлиять на развитие культуры. С одной стороны, это бурное развитие научно-технического прогресса, с другой - вызванные им социальные и экологические проблемы. Технический мир становится все более автономным, новые средства производства и проектирования, появившиеся в век компьютерных технологий, а также новые материалы создают условия для самоорганизующегося технического мира. «Вторая природа» грозит оказаться единственной, о чем реально свидетельствует нарастающий процесс физического вытеснения естественной природы. Экспансия новых технологий в самых разных областях культуры и быта, новые тенденции в сфере потребления и образа

жизни создают предпосылки для коренных социально-культурных изменений.

Возникший в 1970-х гг. экологический подход в дизайне явился реакцией на стихию научно-технической революции. Рассматриваемый с этой точки зрения экологический дизайн - одно из направлений всемирного экологического движения, в задачи которого входит охрана и восстановление окружающей среды. Среди основных принципов экологического дизайна прежде всего следует назвать максимальную экономию природных ресурсов и материалов, использование энергетических ресурсов возобновимого и восстанавливаемого типа, достижение долговечности изделия, то есть оптимального соотношения затрат материалов и продолжительности жизни изделия.

Однако можно ли считать экологический дизайн действительно новым явлением в истории художественного конструирования? В последние годы проблемы экологии природы, человека, культуры настолько актуализировались, выступили на первый план, им уделяется столько внимания, что создается впечатление, будто и экологическое сознание, и соответствующая проектная практика - недавние явления. Между тем многие экологические критерии испокон веков учитывались в человеческой деятельности. Другое дело, что они стали применяться теперь более сознательно, специально разрабатываться и углубляться. Чисто ограничительные природоохранные меры начали дополняться другими формами организации взаимодействия человека с окружающей средой. Сегодня экологическая проблематика выражается в проектной культуре прежде всего в идее органичного включения продуктов промышленного производства в среду, при этом подразумевается интеграция самого разного плана - от биохимической до социокультурной.

Таким образом, задачи дизайна качественно меняются: их видят не столько в совершенствовании формы и функции, сколько в сокращении избыточного количества продуктов, в пересмотре материалов и технологий с точки зрения экологии, а также в изменении потребительских требований. В функции дизайна включается и формирование новой структуры потребностей, поскольку ядро экологической проблематики составляют ценностные представления общества.

Экологическое критическое начало выражается теперь в дизайне не только в пересмотре отношения к отдельным материалам и технологиям, в продлении срока службы изделий и т. п., но прежде всего в качественно новом представлении о роли человека в мире. Концепции и проекты, ориентированные на глобальную задачу формирования и развития особой экологической культуры, на воспитание общества в духе природосообразности, утверждение органичного образа жизни представляют в современном дизайне вполне самостоятельную линию.

В сферу экологического дизайна вовлекаются сегодня самые разнообразные явления художественно-конструкторской практики. Под

экологическими понимаются любые концепции дизайна, направленные, в том или ином плане, на гармонизацию отношений человека с окружающим миром. Именно в ценностных установках наиболее ярко проявляются различия многих концепций экологической направленности. В задачи экологического дизайна включаются, с одной стороны, совершенствование сложившейся экологической ситуации путем создания продуктов, соответствующих требованиям экологии природы, человека и культуры, с другой - целенаправленное развитие самого общества, возможное стимулирование в нем органичности и эмоциональности. Представители экологического направления в дизайне надеются, что таким образом сумеют изменить сложившееся в обществе отношение к материальным ценностям, способствовать утверждению приоритета духовных, творческих и интеллектуальных ценностей.

По мнению специалистов, экологические принципы безвредности потребления, чистоты формы, конструктивной простоты промышленной продукции могут привести в области эстетики к тенденции «нового пуританизма», поскольку установка на сокращение потребления, скромность в материальных запросах трактуется иногда и как призыв к аскетическому образу жизни. С другой стороны, прогнозируется и противоположная тенденция, уже заявившая о себе, так называемый «новый орнаментализм», который рассматривается как способ компенсации материального потребления эстетическим переживанием.

В области новой - экологической - эстетики разработки ведутся уже довольно давно, и уже выработаны некоторые весьма примечательные принципы. Согласно этим принципам продукты дизайна должны быть чувственно воспринимаемыми, привлекательными; благоприятно воздействовать на психику человека, передавать ему ощущение покоя, естественности, раскованности; восприниматься органично, вызывать положительные эмоции; предоставлять человеку возможность творчества, свободного самовыражения; выступать стимулятором экологического сознания, наглядным аргументом в пользу экологичного и экономичного потребления.

Совершенно очевидны причины, по которым экологический дизайн вызывает сегодня самое разное к себе отношение. Его отрицают как якобы маскирующий болезни общества и тем самым лишь ухудшающий его состояние. Его отказываются принимать всерьез - как явление слишком наивное либо даже лицемерное, поскольку выдвигаемое им требование самоограничения в потреблении едва ли выполнимо в наше время, когда естественные и искусственные потребности слились воедино. Зачастую его рассматривают просто как частное средство улучшения собственно экологической, природной ситуации. И все же многие признают его действенным средством повышения гармоничности современного общества: развития в нем органичности, раскрепощения творческих потенций, изменения системы ценностей. И, несмотря на то что возможности морально-этического влияния экодизайна на общество представляются несколько преувеличенными,

экологическое направление в дизайне в целом заслуживает самого серьезного внимания и развития. Вероятно, его следует рассматривать при этом в непосредственной связи с характерной для всего международного дизайна тенденцией к гуманизации среды и образа жизни в самом широком смысле.

Экологическое направление в современном дизайне актуализировало вопрос о месте и значении природного фактора в формировании предметно-пространственной среды человека. Очевидно, что под влиянием природно-климатических условий формируется определенный уклад жизни, наиболее соответствующий этим условиям. Этим объясняется пристальный интерес представителей экологического направления в дизайне к региональному и историческому опыту.

В 20-е гг. XX столетия в архитектуре и дизайне сформировалось направление, получившее название «интернациональный стиль», или, как его еще называют, «современное движение». Он опирался на принципы радикального функционализма и завоевал признание во всем мире. В последние годы в концептуальных и практических разработках дизайна все больше говорят о кризисе «интернационального стиля», о том, что лозунг этого движения - «форма следует функции», долгое время выступавший основным критерием так называемого «подлинного дизайна», фактически более не существует. Более того, теоретики современного дизайна полагают, что реализация этого лозунга в условиях высокоразвитого промышленного производства с неизбежностью приводит к созданию однообразной, стандартной, обезличенной жизненной среды. В ряду различных негативных последствий этого реальную угрозу представляет обесценивание и фактическое уничтожение национального своеобразия, или этнокультурной идентичности предметного мира, окружающего современного человека.

В этой ситуации вновь обращаются к гуманистической функции дизайна в обществе. Уроки «интернационального стиля» показали, что дизайн может стать источником средового напряжения и даже отчуждения, если он создает среду человеческого обитания, опираясь лишь на утилитарно-функциональные потребности, существующие вне образов традиционной духовной и художественной культуры.

Вместе с тем в сфере дизайна формируется так называемый культурологический подход, рассматривающий дизайн-деятельность как закономерный продукт развития человеческой культуры. В данном контексте дизайн воспринимается как деятельность, направленная на интеграцию материальной и художественной культуры. При этом предыстория дизайна относится к сфере ремесленного и народного творчества. В рамках культурологического подхода закономерен возросший интерес к традиционному предметному миру материальной культуры.

Таким образом, наступление техномира на природные и культурные ценности, кризис «интернационального стиля» обусловили возросший интерес к материальному миру как отражению культурных традиций, его этнокультурному своеобразию. Специалисты видят в этом один из

возможных путей гуманизации современной предметно-пространственной среды, придания ей культурной и духовной осмысленности. В настоящее время проблемы культурной идентичности заняли одно из ведущих мест в сфере практического и теоретического развития проектной культуры. Особое внимание уделяется вопросам, так или иначе связанным с проблемами национального своеобразия, с традициями национальной культуры. И подобный интерес - не анахронизм, не простое увлечение фольклором.

Как известно, сейчас повсеместно распространена практика приглашения иностранных дизайнеров для работы в бюро, на фирмах, для преподавания в учебных заведениях. Наибольшей популярностью пользуются специалисты из Японии, Италии, Финляндии - тех стран, где особенно сильны исторические традиции материальной культуры. Этот процесс противостоит утверждению «интернационального стиля», стирающего этнокультурные особенности.

Представляется, что японский дизайнер, работающий, например, во Франции или США, привносит в создаваемые им вещи элементы многовековой японской культуры, расширяя духовное содержание предметного мира тех регионов, в которых функционируют эти вещи. И это естественно в современных условиях тотальной открытости, доступности культур, легкости получения информации. Именно это позволяет плодотворно развиваться взаимопониманию и взаимообогащению культур на самых разных уровнях, в том числе и в дизайне. Не случайно во многих дизайнерских школах сегодня большое внимание уделяется изучению истории, культуры, природных условий, духовного опыта и традиций материальной культуры государств «третьего мира», чья культура до недавнего времени не входила в духовное сознание «цивилизованного мира». В характерном для дизайна последних лет стремлении к гуманизации проектной деятельности обращение к региональной проблематике оказывается очень плодотворным. Характерным подтверждением тому служит путь дизайна таких ныне ведущих в области художественного проектирования стран, как Финляндия, Япония, Италия.

Следует подчеркнуть, что история дизайна, как ее понимают в Италии, Финляндии и Японии, - это прежде всего история национального дизайна, корнящегося в традициях материальной культуры этих стран, совершенно не схожих ни по природным, ни по историческим, ни по социокультурным параметрам. Италия и Япония, являясь регионами с древнейшими культурными традициями, резко противостояли друг другу по степени контактности, открытости относительно других культур. Что касается Финляндии, то здесь активное становление в проектной культуре национального самосознания, процесс воссоздания (а часто - реконструкции) культурных традиций осознанно начался лишь с конца XIX в. Тем не менее, несмотря на такую несхожесть, именно дизайнеры этих стран, находящихся в авангарде мирового художественного проектирования, легко понимают друг друга, тяготеют друг к другу, находят общие позиции по ключевым вопросам своей деятельности, общие точки соприкосновения. В Японии, например,

творчество известного итальянского дизайнера Бруно Мунари считают близким философии дзэн.

Дизайн, осознающий свою этнокультурную идентичность, встроенность в процесс общекультурного развития, прежде всего подчеркивает свое национальное своеобразие, выделяющее его в ряду других культур. Итальянские исследователи дизайна считают, что в настоящее время в Италии дизайн существует как реальная культура, способная иметь собственную историю и отличающаяся, например, от «нордического дизайна». В этом же ключе осознается и специфика национального дизайна в Финляндии и Японии.

В Скандинавии никогда не существовало такого разрыва между ремеслом и промышленностью, как это было в Западной Европе. И именно этому обстоятельству, как представляется, мы обязаны «золотым веком» финского дизайна. Вот откуда проистекает самобытность скандинавского дизайна. Японские специалисты постоянно подчеркивают отличие японской материальной культуры от западной, настаивая в то же время на ее универсализме, способности «япони-зировать» многочисленные элементы западной цивилизации. Суть японского традиционализма заключается в убеждении, что новое не может существовать за счет старого, но оно существует благодаря старому, произрастает из него.

В Финляндии, Японии и Италии, как и во многих других странах, поддерживается широкий культурный контекст традиционного быта народа. Важно, что это не только музеефицированные произведения искусства и народного ремесленного творчества, но и постоянно продуцируемые и внедряемые в быт образцы традиционной мебели, посуды, одежды и пр. В Италии и Японии традиции ремесленного производства практически не прерывались. Что же касается Финляндии, то здесь они вводятся в культурный оборот целенаправленно и всячески культивируются. Таким образом, в едином жизненном пространстве органично сосуществуют старые (или воспроизведенные по старым образцам) и новые вещи, образуя своеобразную духовную среду, питающую поиски дизайна и влияющую на реальную жизнь людей.

Важным показателем осознания историко-культурной преемственности в дизайне, как уже отмечалось, является рассмотрение его основ, истоков, предыстории в сфере традиционной материальной культуры, прикладного искусства, ремесленного творчества. Именно в русле такого осознания развивается финский дизайн: специалисты считают, что «финский стиль» в современном промышленном производстве сохраняется и моделируется прежде всего на почве традиционных ремесел.

Теоретики японского дизайна вообще не различают дизайн и традиционное ремесло, для них это почти синонимы. Производство предметов потребления в сознании японского дизайнера неразрывно связано с традиционной культурой, с обычаями, верованиями, стилем жизни японской семьи, с ландшафтными и погодными условиями и т. д. Важной опорой в

поисках этнокультурной идентичности в дизайне является возрождение традиционного отношения к природе и материалу. Сравнительно новая экологическая линия в дизайне по сути есть развитие - в современных условиях - традиционного ремесленного подхода к созданию предметного мира.

Традиционно-ученическое отношение к природе подразумевает и традиционное отношение к материалу. Дизайнер не должен навязывать свою волю материалу, но должен творить исходя из его структуры, пластики и возможностей, стремясь подчеркнуть присущую ему красоту, раскрыть его свойства. При этом необходимо выбрать наиболее экологичные способы обработки материала. В Японии предпочтение отдается такому направлению дизайна, в котором открыто не проявляется человеческое сознание, а подчеркивается красота самого материала. В итальянском дизайне, с его ярко выраженными авангардными тенденциями, сегодня наблюдается повышенное внимание к материалам: идет активный поиск новых материалов, соответствующих инновационному духу создаваемых вещей. Налицо осознание соответствия неординарных целей и методов формообразования неординарным, необычным по структуре, цвету, свойствам материалам. И в этом также видится элемент традиционной рефлексии проектной культуры.

По данным историков культуры, этнографов и фольклористов, одним из древних, фундаментальных архетипов сознания является дом. Жилище - традиционный для дизайна объект исследования и проектирования. Но если начиная с 1920-х гг. дизайн был в основном ориентирован на идею дома как «машины для жилья», то в 60-80-е гг. XX в. происходит пересмотр подобных ориентации. Нацеленный на природосообразность, дизайн возвращается к традиционному пониманию идеи дома.

Сегодня уже ясно, что экологические проблемы тесно связаны со всеми важнейшими аспектами стратегии стабильного развития общества: экономическими, политическими, социальными и культурными; промышленными и торговыми; региональными и международными. Глобальный характер экологических проблем объективно требует изменения модели планирования экономического развития общества: не только производственные, но и воспроизводственные функции полного экоцикла должны стать предметом профессиональной ответственности сфер планирования и проектирования. Диктуемые временем перемены - переориентация проектирования, вероятно, станет ведущей тенденцией и поворотным моментом в развитии проектной культуры будущего.

Для дизайна тенденция ориентации на решение экологических проблем проектной культуры глубоко органична по ценностям и целям. Однако современный дизайн вряд ли готов с полной компетентностью и ответственностью к выполнению роли заказчика на новые, экологичные технологии. Нужна продуманная широкая программа его комплексного развития по всем направлениям: образование, экономика, организация, управление, государственная политика. В плане выработки новой методологии проек-

тирования очень важно уже сейчас организовывать и всячески поощрять научно-исследовательскую деятельность по созданию образов среды будущего, направленную на постановку и решение проблем устойчивого экономического и социально-культурного развития общества. Не следует останавливаться перед принципиальной, качественной новизной проблем, порожденной их глобальностью и чрезвычайной трудностью.

Очевидно, что экологию нельзя ограничивать только задачами сохранения биологической среды. Культурная среда не менее важна, она необходима для духовной, нравственной жизни человека, для его самодисциплины и социальной самоидентификации. Как видно, оба подхода к современным проблемам дизайна - проблеме культурной идентичности и экологической - глубоко взаимосвязаны и могут быть причислены к сфере экологии культуры.

ТЕМАТИКА ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

Практическое занятие 1. Характеристика особенностей проектно-художественной деятельности (на конкретных примерах). Специфика деятельности в графическом, коммуникативном, средовом дизайне, дизайне костюма.

Форма проведения занятия – инициативная дискуссия обучающихся по проблемным вопросам темы; заслушивание и обсуждение докладов и сообщений обучающихся.

Практическое занятие 2. Изобретения эпохи Средневековья: часовой механизм, оптика, печатный станок и др.

Форма проведения занятия – инициативная дискуссия обучающихся по проблемным вопросам темы; заслушивание и обсуждение докладов и сообщений обучающихся.

Практическое занятие 3. Движение искусств и ремесел и деятельность фирмы «Моррис и К» - возрождение ремесленного способа производства.

Форма проведения занятия – инициативная дискуссия обучающихся по проблемным вопросам темы; заслушивание и обсуждение докладов и сообщений обучающихся.

Практическое занятие 4. Ар-нуво в творчестве художников школы «Нанси». Рене Лалик – ювелирный мастер модерна. Луис Комфорт Тиффани - изделия из цветного стекла (витражи, абажуры светильников, вазы). Поиск новых технологий.

Форма проведения занятия – инициативная дискуссия обучающихся по проблемным вопросам темы; заслушивание и обсуждение докладов и сообщений обучающихся.

Практическое занятие 5. Пропедевтические курсы в Баухаусе - виды упражнений на изучение формы и материалов в методике Й. Иттена. Идеи и проекты Ле Корбюзье.

Форма проведения занятия – инициативная дискуссия обучающихся по проблемным вопросам темы; заслушивание и обсуждение докладов и сообщений обучающихся.

Практическое занятие 6. Скандинавский дизайн интерьера второй половины XX века: простота, минимализм, функциональность (финские дизайнеры: А. Аалто, Ээро Сааринен; датские дизайнеры: Арне Якобсен, Вернер Пантон; шведский дизайн: фирма ИКЕА). Фирменный стиль «Олливетти». Автомобильный и мебельный дизайн ВНИИТЭ – экспериментальные проекты.

Форма проведения занятия – инициативная дискуссия обучающихся по проблемным вопросам темы; заслушивание и обсуждение докладов и сообщений обучающихся.

Практическое занятие 7. Антифункциональные идеи и их воплощение в ре-дизайне. Творчество итальянских групп «Алхимия» и «Мемфис».

Форма проведения занятия – инициативная дискуссия обучающихся по проблемным вопросам темы; заслушивание и обсуждение докладов и сообщений обучающихся.

ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА»

Тестовые задания с выбором одного варианта ответа:

1. Специфика дизайна и вид деятельности дизайнера.
 - а. Художественное изображение на плоскости
 - б. Эскизирование и проектирование окружающей и предметной среды.
 - в. Изготовление предметов декоративно-прикладного промысла.
2. Понятие и смысловая комбинаторика - «стиль».
 - а. Направление в деятельности писателя.
 - б. Эволюция бытовой и эстетической жизнедеятельности.
 - в. Название произведений.
3. Ряд золотого сечения носит название....
 - а. Модуль
 - б. Фибоначчи
 - в. Корбюзье.
4. Какую мебель для сидения изготавливали в древней Греции?
 - а. Дощатый стул
 - б. Стул- климос
 - в. Плетеная мебель.
5. Какому стилю принадлежат такие отличительные черты, как монументальность, лаконичность, облицовка стен мрамором, мощная колоннада, множество статуй и светлые тона?
 - а. Ренессанс
 - б. Античная архитектура
 - в. Барокко.
6. Чарльз Ренни Макинтош – родоначальник стиля ...
 - а. Ар нуво (ар деко)
 - б. Поп- арт
 - в. Хайтек
7. Проект башни 3 Интернационала создал ...
 - а. А. Родченко
 - б. В. Татлин

в. В. Кринский

8. В какой стране зародился готический стиль.

а. Франция

б. Англия

в. Италия

9. Расцвет искусства витража приходится на ...

а. романский стиль

б. готический стиль

в. стиль модерн

10. Какому стилю принадлежат такие отличительные черты, как несимметричные растительные и бионические формы, изогнутые линии.

а. Модерн

б. Готика

в. Ампи́р.

11. Проект башни 3 Интернационала создал ...

а. А. Родченко

б. В. Татлин

в. В. Кринский

12. В какой стране зародился готический стиль.

а. Франция

б. Англия

в. Италия

13. Стилистическое направление , «Мещанская» мебель середины XIX века.

а. Рококо

б. Бидермайер

в. Ампи́р

14. Выдающийся архитектор русского, московского модерна (особняк З. Морозовой, С. Рябушинского и т.д.)

а. Ф. Шехтель

б. А. Воронихин

в. М. Казаков

15. Разложение числа a на 2 слагаемых v и $(a-v)$ в пропорции золотого сечения является

а. геометрической пропорцией

б. гармонической пропорцией

в. математической пропорцией

16. Измерительный прибор, каждая цифра которого соответствует части человеч. тела.

а. Камертон

б. Модульор

в. модулятор

17. Динамические прямоугольники Д. Хембриджа – отношение сторон прямоугольника выражено в
- а. Простых целых числах
 - б. Иррациональных числах
 - в. дробных числах
18. Стильный графический образ, максимально и универсально абстрагированный до символа и адаптированный согласно принципам разумного проектирования.
- а. иероглиф
 - б. товарный знак
 - в. логотип
19. Это ... отношение линейных размеров изображаемого на чертеже, аэрофотоснимке, карте объекта к его размерам в натуре.
- а. вид
 - б. масштаб
 - в. пропорциональность.
20. Состояние формы, при котором все элементы сбалансированы между собой -.....
- а. пропорциональность
 - б. соподчиненностью
 - г. тектоничностью.
21. Чем можно создать игру поверхности или постепенное усиление декоративной темы
- а. контрастом
 - б. нюансом
 - в. ритмом.
22. Всякая фигура, которая состоит из геометрически форм, должным образом расположенных относительно друг друга, называется
- а. асимметрией
 - б. симметрией
 - в. статикой.
23. Сопоставление тела и пространства, крупного и мелкого, прозрачного и непрозрачного – примеры ...
- а. тождества
 - б. контраста
 - в. нюанса.
24. Под Формообразования понимают теорию и метод образования сложных форм или групп форм путем различного их пространственного взаиморасположения, сочетания, комбинирования
- а. бионикой
 - б. тектоникой
 - в. комбинаторикой
25. проявляется в закономерном изменении порядка
- а. масштаб
 - б. ритм
 - в. метр

26. Симметрию часто трактуют как синоним ...
а. пропорциональности
б. Соподчиненности
в. равновесия
27. Несовпадение центра композиции с центром тяжести приводит к неприятному зрительному ощущению нарушения ...
А.. тектоники
Б. Равновесия
В. соподчиненности элементов
28. Пропорция и ... почиталась греками, как необходимое условие гармонии и красоты
а. тождество
б. Соразмерность
в. симметрия
29. ... - художественное выражение закономерностей строения, присущих конструктивной системе здания и строения художественного произведения
а. комбинаторика
б. архитектоника
в. тектоника
30. В целях создания целостной внешней формы, адекватной содержанию предмета, часто требуется усилить или сгладить неизбежные различия элементов формы. Здесь оказываются полезными ... отношения
а. контрастные
б. нюансные
в. тождественные
31. Комплект знаков определенного рисунка - ...
а. шрифт
б. алфавит
в. символ
32. Деление целого на неравные части пропорционально, когда меньшая часть целого так относится к большей, как большая часть к целому и обратно – целое так относится к большей части, как большая к меньшей называется
а. геометрической пропорцией
б. пропорциональным делением
в. золотым сечением
33. В III веке до н.э. греческий математик Рассматривал 8 гармонических пропорций
а. Пифагор
б. Евклид
в. Анаксагор.
34. Какие факторы являются наиболее важными для внутреннего пространства.
а) инженерно-конструктивные
б) архитектурно-художественные
в) социально-функциональные

35. Кто впервые сформулировал требования к зданиям в своём известнейшем трактате.
- а) Леонардо да Винчи
 - б) Витрувий
 - в) Везалий.
36. Внутренней видимой формой здания называют.
- а) фасад
 - б) интерьер
 - в) экстерьер.
37. Назовите термин, обозначающий часть здания или его основной структурный элемент.
- а) портал
 - б) помещение
 - в) класс.
38. Какие классы зданий объединяет термин «гражданские здания»?
- а) жилые и общественные
 - в) промышленные
 - б) сельскохозяйственные.
39. Подчеркнутое выражение состояния покоя, незыблемости, устойчивости формы во всем ее строе, в самой геометрической основе -
- а. динамичность
 - б. пропорциональность
 - в. статичность.
40. Горизонтальные членения массивного объема статичность
- а. уменьшают
 - б. увеличивают
 - в. оставляют прежней.
41. В изобразительных искусствах – декоративное обобщение изображаемых фигур и предметов с помощью условных приемов, упрощения рисунка и формы, объемных и цветовых соотношений.
- а. подражательство
 - б. гармонизация
 - в. стилизация.
42. Искусство изображения предметов линиями и штрихами, без красок, а также произведения этого искусства -
- а. станковая живопись
 - б. графика
 - в. гравюра.
43. Наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем
- а. эстетика
 - б. стилизация
 - в. семиотика.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История дизайна насчитывает уже более ста лет. С самого начала своего существования дизайн претендовал на возможность охватить самое широкое поле деятельности, и надо признать, что он смог добиться значительных успехов. В качестве объекта дизайнерского творчества теперь выступает вся материальная среда - «от иголки до самолета», как говорили в 1960-х гг. Международный конгресс дизайнеров в Милане в 1983 г. своим девизом избрал лозунг «От ложки до города». В самом деле, изделия дизайна окружают современного человека повсюду в повседневной жизни. Некоторые дизайнерские работы стали нам настолько привычны, что никому, пожалуй, не приходит в голову, что обыкновенная бутылка «Кока-Кола» имеет своего автора - гениального Раймонда Лоуи. Творения многих дизайнеров экспонируются в музеях современного искусства по всему миру. Даже такое яркое направление современного искусства, как поп-арт, имеет очевидные корни именно в дизайне XX в.

Творческие и практические достижения дизайна несомненны, однако до сих пор не выработана его теоретическая основа. Для начала нужно сказать, что не определены даже четкие границы дизайнерской деятельности. Сейчас, помимо промышленного (индустриального) дизайна, мы говорим о дизайне интерьера и ландшафтном дизайне, графическом дизайне и дизайне экспозиции, самым же популярным и поднятым на уровень истинного шоу-бизнеса является дизайн одежды (английский «*fashion*» или французский «*haute couture*»).

В нашем учебном пособии мы рассмотрели историю, можно сказать, «классического» - промышленного - дизайна. Первое определение индустриального (или промышленного) дизайна было принято на первом конгрессе ИКСИД (Международного совета обществ по художественному конструированию) в 1957 г. в Стокгольме. Согласно этому определению дизайнером назывался любой специалист, который на основании полученных им знаний, технической подготовки и практического опыта, а также художественного чутья и развитого зрительного восприятия рекомендует производству наиболее подходящие материалы и способы их обработки, определяет форму, цвет и характер отделки промышленных изделий массового производства. Если дизайнер работает в отраслях промышленности, связанных с прикладным искусством и ремеслами, где разработка изделий ведется ручным способом, то он считается дизайнером только в том случае, если созданные по его проектам изделия выпускаются значительным тиражом и не считаются его личной работой. Вообще же дизайнер может ограничить свою деятельность вопросами рекламы, упаковки или же устройством выставок товаров.

Справедливости ради нужно отметить, что авторами этого определения были английские теоретики искусства. В их формулировке сказались крепкие связи английских дизайнеров с художниками-прикладниками, работающими

в сфере прикладного искусства. Особенно подчеркивалось, что в отличие от последних дизайнеры работают в сфере массового машинного производства. Позже появлялись другие международные определения дизайна, и при этом больше внимания уделялось роли дизайнера в современном обществе, подчеркивались его возможности в организации целостной предметной среды.

В отечественном дизайне в 1960-х гг. была предложена теория «тотального проектирования среды». Ее целью была выработка общих принципов проектирования и выделение его в относительно самостоятельную сферу человеческой социальной практики, которая развивается по своим собственным внутренним законам. В этом случае теория дизайна должна была объединить в себе знания из самых разных наук: философии, социологии, эстетики, экономики, эргономики и т. д. Столь глубинное понимание сущности дизайна его теоретиками, однако, по объективным причинам никак не повлияло на практические успехи дизайна в нашей стране. Крупнейший отечественный теоретик дизайна О. Генисаретский пишет, что в 1960-е гг. для искусствоведов, историков, философов и методологов дизайн был чем-то вроде Клондайка - земель, где можно было испытать свои силы. Однако практически все крупные работы по методологии, теории и истории дизайна, подготовленные в период 60-70-х гг. к печати, не были опубликованы. Та же участь постигла многие статьи, затрагивающие принципиальные вопросы дизайна, ибо по давно заведенной советской академической традиции «принципиальные вопросы», в частности методологические, объявлялись прерогативой «генералов от профессии». Складывались и распадались целевые научные группы, приходили и уходили сотрудники. Само слово «дизайн», пока в 1985 г. его не произнес в Куйбышеве Генеральный секретарь ЦК КПСС, вызывало подозрения и подменялось эвфемизмами вроде «технической эстетики», «художественного конструирования», «художественного проектирования»¹.

Американские дизайнеры, напротив, никогда не увлекались выстраиванием собственных теорий, зато добились грандиозных успехов на практике. Высокоидейным представлениям 1920-1930-х гг. о «честности» дизайна и о «удовлетворении основных человеческих нужд» как главном его назначении американцы противопоставили требования рынка. В 1950-х гг. США не испытывали трудностей, связанных с производством. Проблема состояла не в том, чтобы спроектировать и произвести товар, а в том, чтобы его продать. Теперь потребление не должно было отставать от производства. Учитывая это, Артур Дрекслер, американский дизайнер автомобилей, предположил, что современному дизайнеру необходим талант психоаналитика. Если вы хотите оказывать влияние на потребителя вашей продукции, то вы должны стремиться как можно больше узнать о нем. Исследование рынка стало содержанием новой науки - маркетинга. Маркетинговые исследования проводились дизайнерами при участии психологов и

¹ Теоретические и методологические исследования в дизайне - М., 2004. - С. 359.

социологов.

Еще одним вкладом американцев в теорию явилась эргономика, или инженерная психология, - наука, с помощью которой изделия дизайна приспособлялись к человеку. Очевидно, что при массовом производстве невозможно учесть индивидуальные требования к производимым предметам. Американским дизайнерам пришла в голову идея создать антропометрические таблицы, показывающие человеческое тело в различных положениях. Расширенное и пересмотренное второе издание сборника таблиц «Измерение человека: человеческие факторы в дизайне» вышло в США в 1959 г. Автором этих исследований был американский промышленный дизайнер Генри Дрейфус. Его дизайнерское бюро пять лет проводило медицинские исследования для создания президентского самолета «Джет Стар», на котором летали в начале 60-х гг. Для разработки пассажирского кресла использовались рентгеновские снимки, в офисе была построена экспериментальная модель интерьера самолета в натуральную величину, так что команда могла узнать на личном опыте, сколько места нужно ногам и какие помехи могут возникнуть. Молодые западные дизайнеры с энтузиазмом применяли знания эргономики в своих работах. Например, для выяснения идеальных размеров матраца были сделаны тысячи фотографий человека в пижаме, катающегося по кровати во сне.

Данные эргономики обогатили промышленный дизайн дополнительными научными данными и создали научную базу дизайна. Дизайнер теперь может получить антропометрическую информацию в виде норм и стандартов, к примеру средние данные по организму человека, о положении конкретного органа и его функционировании при выполнении тех или иных работ. Для международных концернов, которые поставляют свою продукцию во все или почти все страны мира, особенно важно учитывать, что размеры человека неодинаковы у представителей различных рас. Так, японские фирмы вынуждены были приспособлять размеры машин к среднему росту европейца, когда стали продавать свои автомобили на европейском рынке и в США.

Основной проблемой теоретического осмысления дизайна до сих пор остается вопрос о природе дизайнерской деятельности и о соотношении ее с другими видами искусства. Очевидно, что промышленные дизайнеры работают над формой изделий, выпускаемых серийно, используя художественные средства формообразования. Иногда деятельность дизайнера можно сопоставить с работой инженеров и конструкторов, которые изобретают новые материалы и конструкции, значительно влияющие на облик предметного мира. Дизайн на первый взгляд также тесно связан с архитектурой. На этапе становления дизайна как новой профессии дизайнеров даже называли «архитекторами изделий промышленного производства» и «архитекторами малых форм». Нередко дизайн сопоставляют с декоративно-прикладным искусством. Это особенно обоснованно, когда речь заходит о единичных авторских дизайнерских

работах.

И все же дизайн - это вполне самостоятельная, более того, принципиально новая область творчества. Прежде всего, дизайн - феномен XX в. Конечно, люди создавали окружающий их предметный мир на протяжении многих веков. Орудия труда, предметы мебели, домашняя утварь, созданные в «додизайнерский» период, можно охарактеризовать как образцы «стихийного» дизайна. Всем им присущи отдельные черты современного дизайна: они разрабатывались в той или иной степени техническим способом, в их облике наглядно отражалось взаимодействие формы, конструкции и функции, они тиражировались, по крайней мере, во времени. И даже если не все они являются произведениями декоративно-прикладного искусства, для нас они - ценнейшие памятники материальной культуры, ремесел, истории техники.

При этом главное отличие «стихийного» дизайна от профессионального состоит в том, что в нем отсутствует предварительное изучение, специальное моделирование функционирования создаваемой вещи. Лучшие его образцы рождались медленно, этот процесс шел путем проб и ошибок, а введение даже незначительного новшества растягивалось иногда на несколько столетий. С начала XX в. значительно ускорился сам темп развития, смена образа жизни людей и предметного мира. В результате научно-технического прогресса в повседневный обиход вошло огромное количество технических новинок: бытовые электрические приборы, средства транспорта и связи, электронно-вычислительная техника. Весьма непростые задачи пришлось решать первым дизайнерам, когда они столкнулись с необходимостью создавать принципиально новые вещи, не имеющие аналогов в прошлом. Художественного вкуса и элементарного опыта оказалось недостаточно. Необходимо было обладать одновременно развитым художественным мышлением, присущим представителям сферы искусства, и рациональным проектным мышлением, изучать закономерности предметного формообразования, вдаваясь в область инженерной и конструкторской деятельности.

Дизайн с самого начала своего существования ставил перед собой задачу связать в единое целое красоту и целесообразность, техническое и эстетическое начала, создания новых видов и типов изделий, организации целостного предметного мира, соответствующего уровню развития материальной и духовной культуры современного общества. Задача эта грандиозна, но можно надеяться, что дизайн справиться с ней, неуклонно расширяя сферу своей деятельности, накапливая практический опыт и вырабатывая свои собственные, научно обоснованные теоретические и методологические принципы.

ВОПРОСЫ К ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ

1. Дизайн как составной элемент культуры.
2. Различные подходы к определению истории дизайна.
3. Материальная культура Древнего Египта.
4. Ремесло в эпоху Средневековья.
5. Развитие ремесла, науки и техники в эпоху Возрождения.
6. Стили в европейском искусстве XVIII в. Барокко и рококо.
7. Развитие ремесла и декоративно-прикладного искусства в России X-XVIII вв.
8. Специфика художественного проектирования в условиях мануфактурного производства.
9. Начало технической революции. Зарождение промышленного производства и проблемы формообразования.
10. Первые российские промышленные выставки. Участие России в международных промышленных выставках.
11. Промышленные выставки XIX в. и их вклад в развитие дизайна.
12. Художественно-промышленные училища в России. Строгановское училище.
13. Проблемы формообразования в предметно-пространственной среде на рубеже XIX-XX вв.
14. Теория и практика в творчестве У. Морриса.
15. Стил модерн.
16. Конструктивизм и функционализм.
17. Школы промышленного конструирования в начале XX в.
18. Немецкий Веркбунд.
19. Баухауз: разработка принципов формообразования промышленной продукции.
20. Создание ВХУТЕМАСа, его роль в разработке принципов промышленного искусства в СССР в 1920-1930-е гг.
21. Пионеры советского дизайна.
22. Предпосылки возникновения промышленного дизайна в США.
23. Развитие дизайна в США после Второй мировой войны.
24. Основные принципы коммерческого дизайна.
25. Р. Лоуи - пионер коммерческого дизайна.
26. Высшая школа формообразования в Ульме: новая концепция дизайнерского образования.
27. Особенности развития дизайна в Германии после Второй мировой войны.
28. Особенности развития дизайна во Франции после Второй мировой войны.
29. Особенности развития дизайна в Англии после Второй мировой войны.
30. Особенности развития дизайна в Италии после Второй мировой войны.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аронов В. Земпер - теоретик // Декоративное искусство СССР. -1965. № 6.
2. Аронов В. Петер Беренс - дизайнер // Декоративное искусство СССР. - 1965. № 10.
3. Аронов В. Р. Лоуи - пионер коммерческого дизайна // Декоративное искусство СССР - 1973. № 3. - С. 35-38.
4. Венедиктов А. И. История европейского искусствознания: Вторая половина XIX - начало XX века. - М.: Изд-во АН СССР, 1969. - Кн. 1. - 347 с.
5. Венедиктов А. И. История европейского искусствознания: Вторая половина XIX - начало XX века. Кн. 1 - М.: Изд-во Академии наук СССР. -347 с.
6. Воронов Н. В. Очерки истории отечественного дизайна. Ч. 1. Этапы развития мирового дизайна. - М.: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова, 1997. - 101 с.
7. Гизе М. Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII - начала XX вв. - Л.: Изд-во ЛГУ, 1978.
8. Горюнов В. С, Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. - СПб.: Стройиздат, С.-Петербургское отделение, 1992. - 360 с.
9. Глазычев В. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. - М.: Искусство, 1970. - 191 с.
10. Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды // Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 58. - М: ВНИИТЭ, 1989. - 144 с.
11. Дижур А. Л. Дизайн в капиталистических странах. - М.: Знание, 1968. - 63 с.

12. Дижур А. Ульмская школа художественного конструирования // Техническая эстетика. - 1964. - № 4.
13. Дижур А., Глазычев В. Дизайн фирмы «Браун» // Художественное конструирование за рубежом. - 1966. № 5.
14. Дизайн США / Ред. Б. Хорриган - Манила, 1989. - 64 с.
15. Дижур А. Л. У истоков промышленного дизайна. Петер Беренс. К 75-летию начала дизайнерской деятельности // Техническая эстетика. - 1982. № 12. - С. 22-26.
16. Дизайн в системе культуры: Тезисы конференций, совещаний. - М.: ВНИИТЭ, 1982.-71 с.
17. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Вып. 2. Северное Возрождение; страны Западной Европы XVII и XVIII вв. - М.: Искусство, 1989.-318 с.
18. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Вып. III: Страны Западной Европы XIX века; Россия XIX века. - М.: Искусство, 1992. - 361 с.
19. Зайцев В. П. Первые Всемирные промышленные выставки в Лондоне // Новая и новейшая история. - 2001. № 4.
20. Жадова Л. Заметки об итальянском дизайне // Техническая эстетика. - 1966. № 2, № 4.
21. Жадова Л. О японском дизайне и его создателях // Техническая эстетика - 1968. №4, №6.
22. Жадова Л. Художественно-конструкторская фирма Р. Лоуи в Париже // Техническая эстетика. - 1965. № 9.
23. Кес Д. Стили мебели: Пер. с венг. - Будапешт: Изд-во Академии наук Венгрии, 1981.-272 с.
24. Кес Д. Стили мебели: Пер. с венг. - Будапешт: Изд-во Академии наук Венгрии, 1981.- 272 с.
25. Кантор К. М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры. - М: Искусство, 1967. - 280 с.
26. Кантор К. М. Правда о дизайне. - М.: АНИР, 1996. - 286 с.

27. Подготовка дизайнеров за рубежом // Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 50. - М.: ВНИИТЭ, 1986. - 109 с.
28. Шатин Ю. В. Рэймонд Лоуи //Техническая эстетика. - 1987. № 3. -С. 26-30.

ПРИЛОЖЕНИЯ

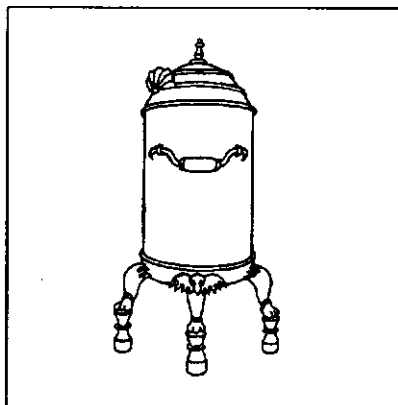


Рис. 9. Древний Рим. Переносная
бронзовая печь

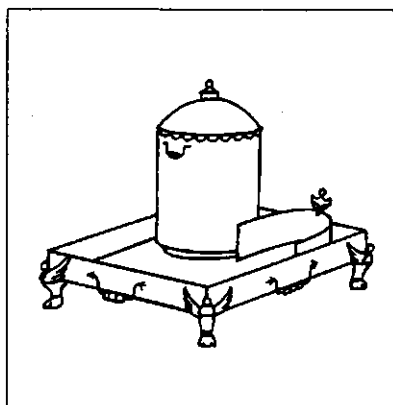


Рис. 10. Древний Рим. Устройство
для нагревания пищи

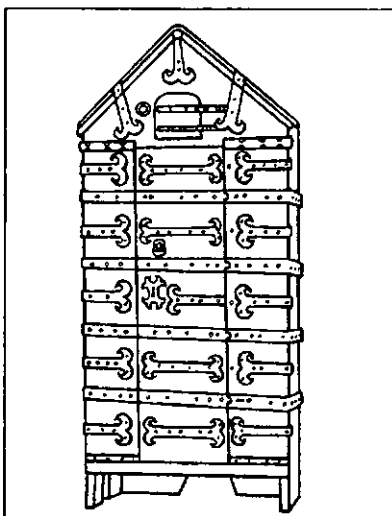


Рис. 11. Раннее Средневековье.
Шкаф с кованой обшивкой

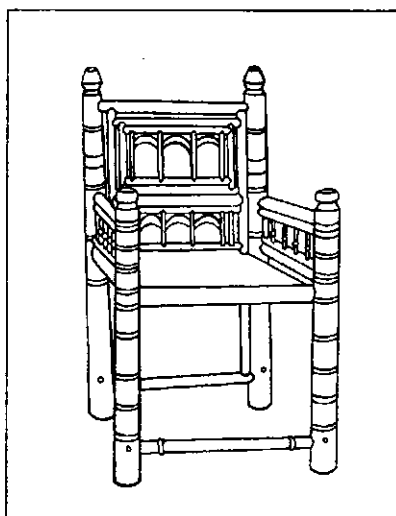


Рис. 12. Средневековье. Точеное
кресло, XI–XII вв.

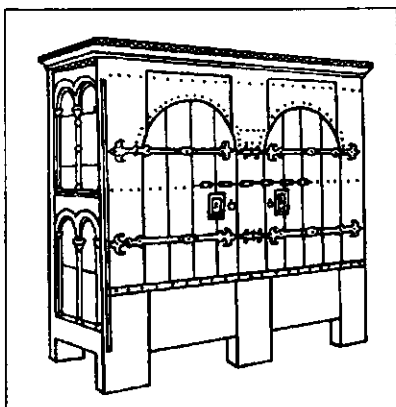


Рис. 13. Средневековье. Шкаф из ризницы церкви, XIII в.

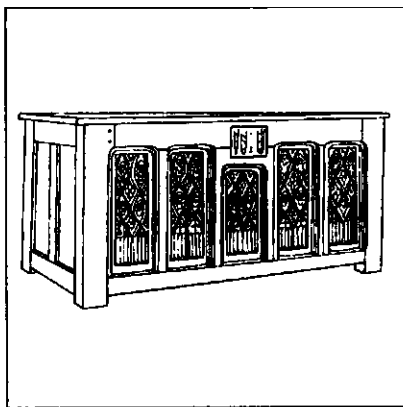


Рис. 14. Позднее Средневековье. Сундук, богато украшенный ажурным орнаментом, рамочно-филеночная вязка, XV в.

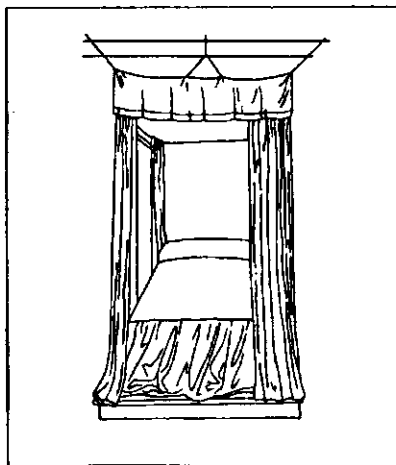


Рис. 15. Позднее Средневековье. Кровать с пологом, полностью покрытая текстилем, XV в.

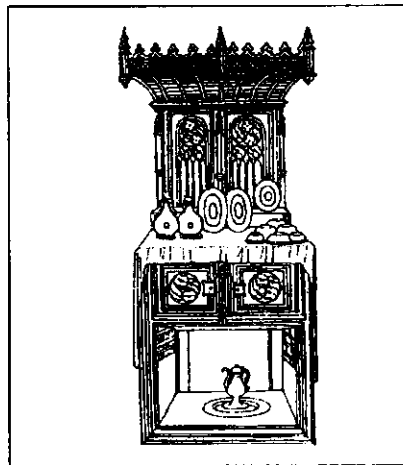


Рис. 16. Позднее Средневековье. Буфет, высокая готика, ок. 1422–1453 гг.

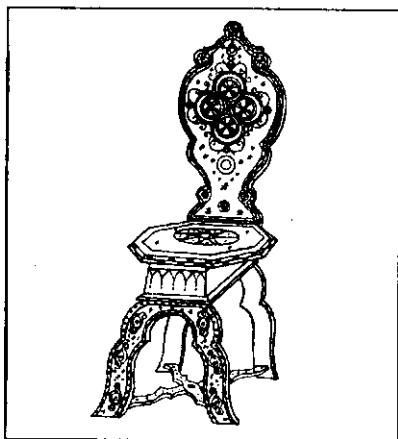


Рис. 17. Ренессанс. Стул, богато украшенный интарсией

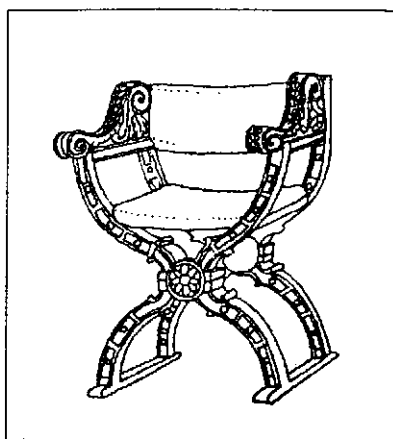


Рис. 18. Ренессанс. Венецианское курульное кресло с резьбой и кожаной обивкой сиденья и спинки

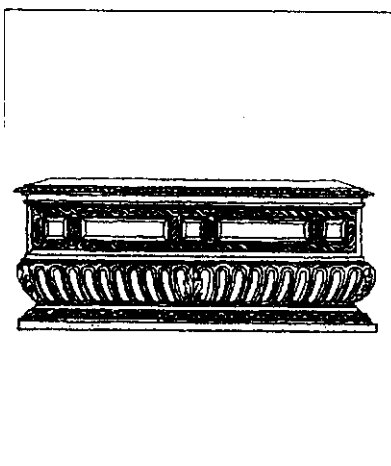


Рис. 19. Поздний Ренессанс. Сундук-кассоне

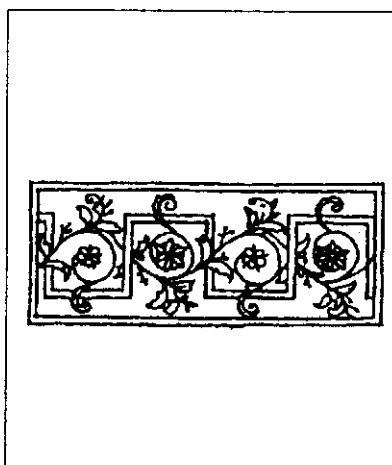


Рис. 20. Мотив декоративного убранства мебели братьев Адамов (по рисунку Перголези)

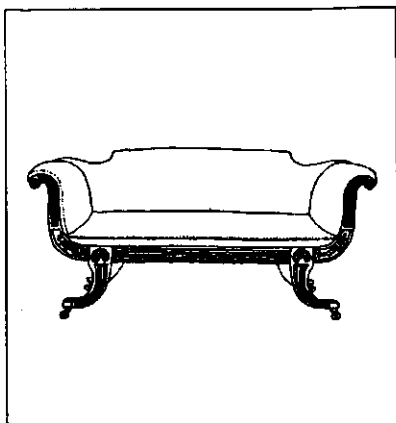


Рис. 21. Английский классицизм.
Диван римской формы. Мебель
круга Адамов

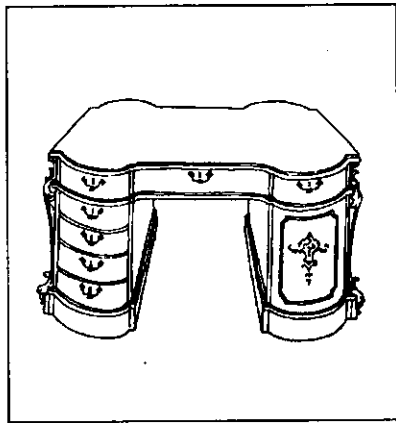


Рис. 22. Английский классицизм.
Письменный стол

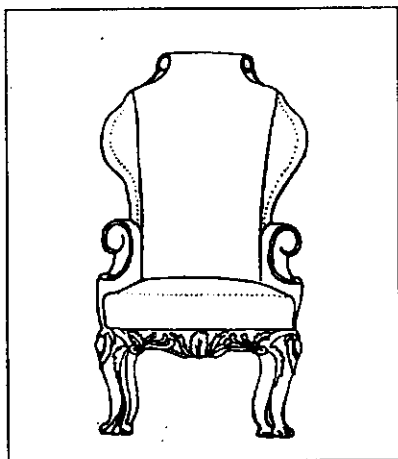


Рис. 23. Английское рококо.
Крылатое кресло. Стиль
Чиппендейла

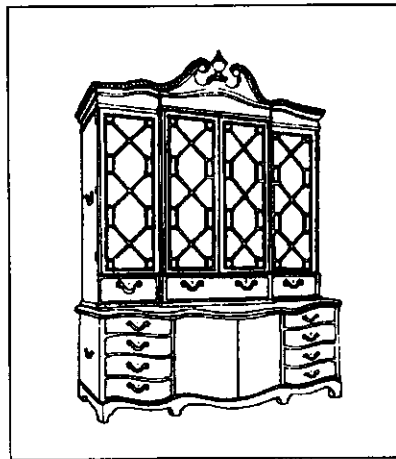


Рис. 24. Английское рококо.
Книжный шкаф работы
Чиппендейла

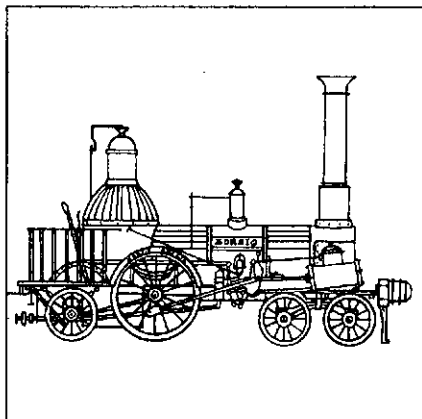


Рис. 25. Август Борсиг. Локомотив
«Борсиг», 1841 г.

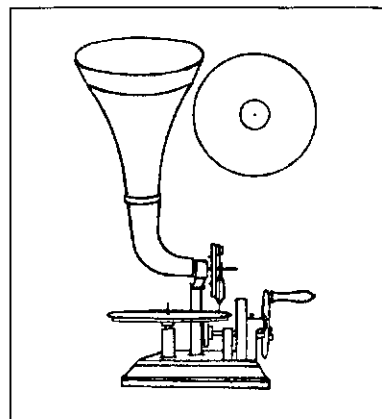


Рис. 26. Эмиль Берлинер. Первый
проигрыватель грампластинок,
1888 г.

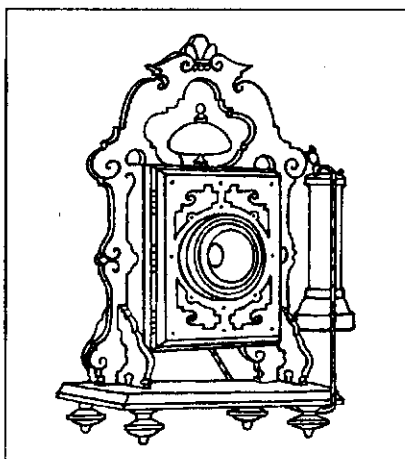


Рис. 27. Настольный телефонный
аппарат, 1888 г.

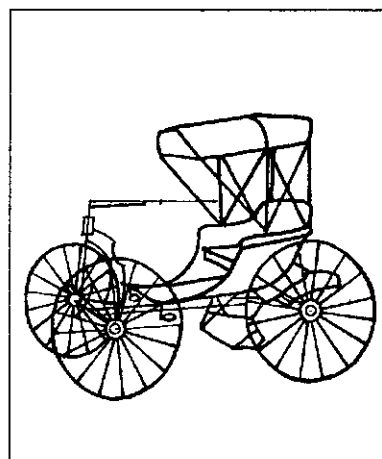


Рис. 28. Первый американский
автомобиль, 1893 г.

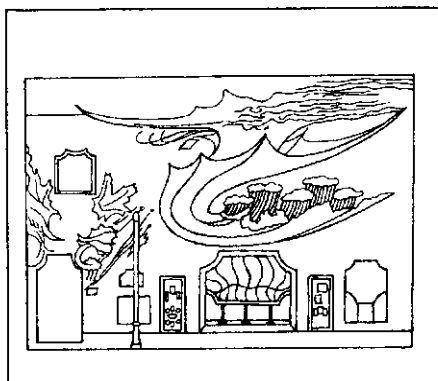


Рис. 29. Э. Эндель. Фасад ателье
«Эльвира». Мюнхен. 1897–1898 гг.

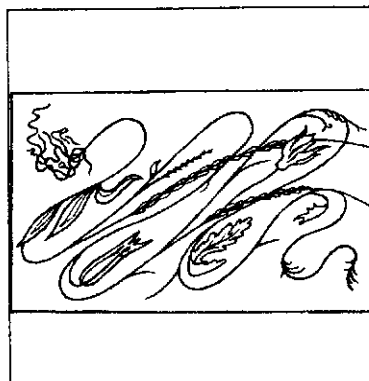


Рис. 30. Г. Обрист. «Цикламен»
(«Удар бича»). Гобелен, 1893 г.

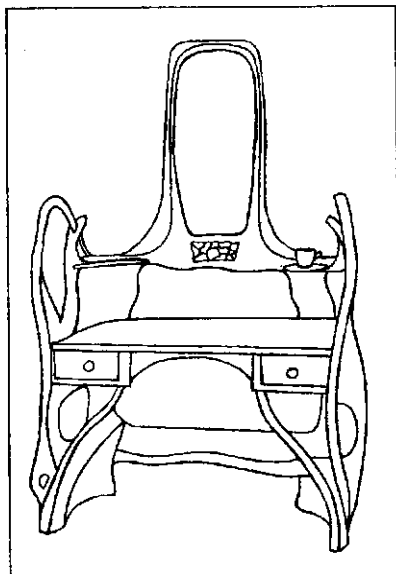


Рис. 31. Б. Панкок. Туалетный
столик, 1900-е гг.

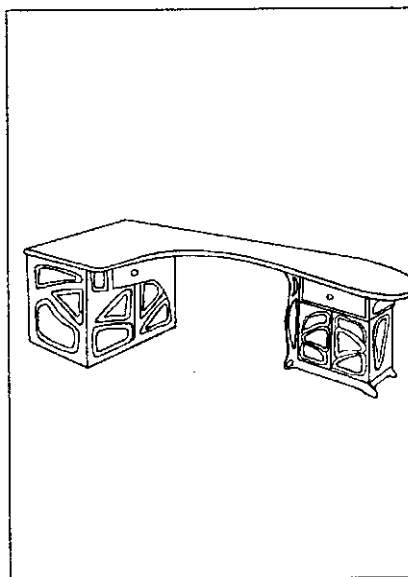


Рис. 32. Г. Гимар. Письменный стол,
1900-е гг.

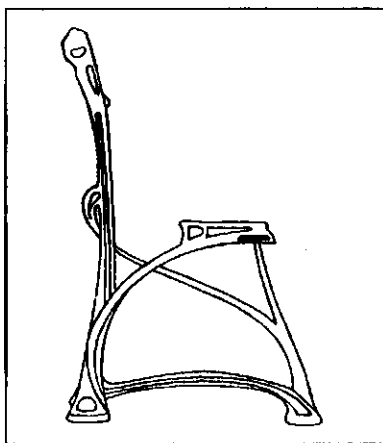


Рис. 33. Г. Гимар. Стул. 1899 г.

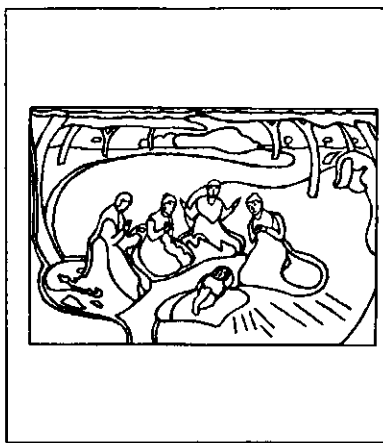


Рис. 34. А. Ван де Вельде.
Аппликация, 1893 г.

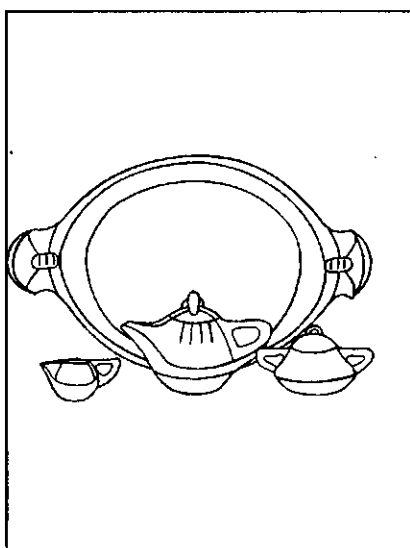


Рис. 35. А. Ван де Вельде.
Сервиз, 1906 г.

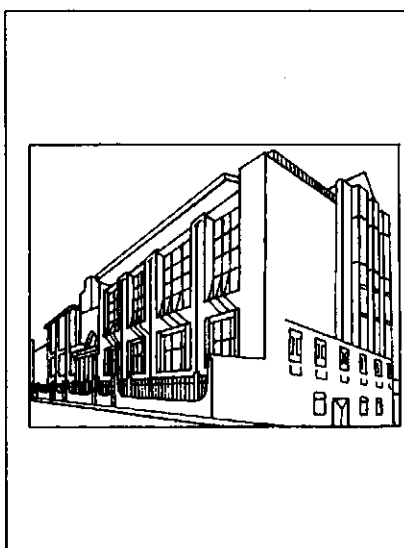


Рис. 36. Ч. Макинтош. Школа
искусств. Глазго, 1907–1909 гг.

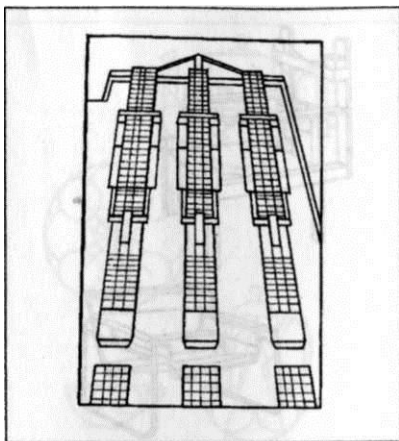


Рис. 37. Ч. Макинтош. Школа искусств. Глазго. Фрагмент

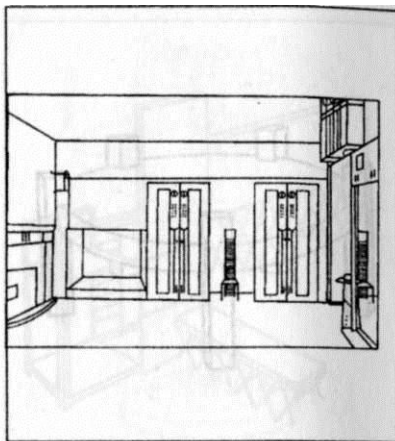


Рис. 38. Ч. Макинтош. Хилл-хауз. Интерьер

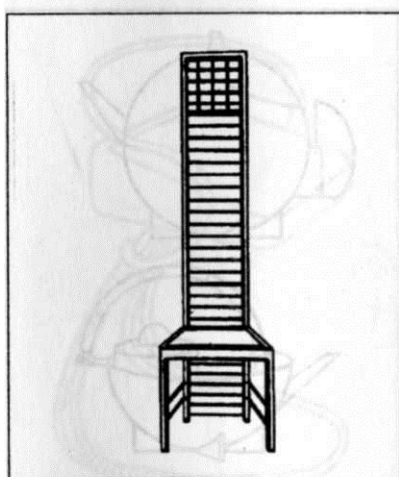


Рис. 39. Ч. Макинтош. Стул, 1903 г.

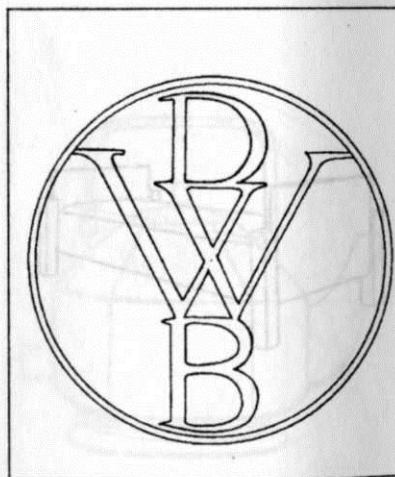


Рис. 40. Эмблема немецкого Веркбунда

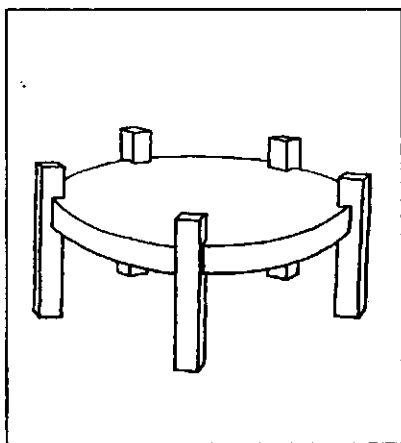


Рис. 41. Баухауз, Веймар. Стол,
1919–1923 гг.

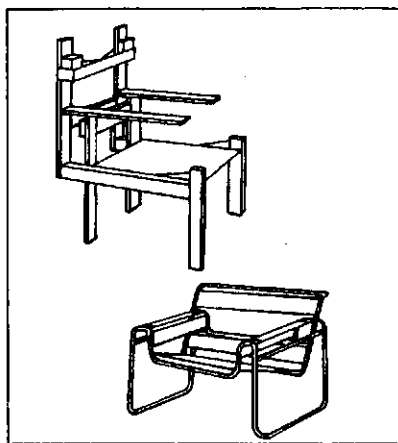


Рис. 42. Баухауз, Веймар. Кресла,
1919–1923 гг.

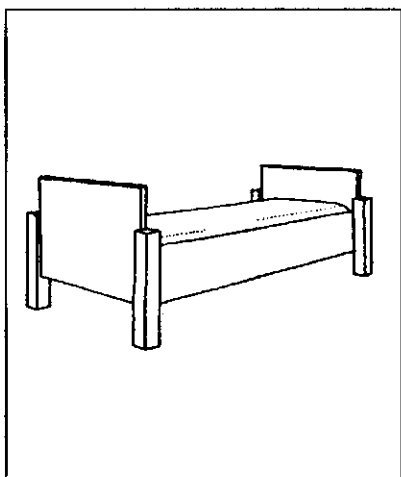


Рис. 43. Баухауз, Веймар. Кровать,
1919–1923 гг.

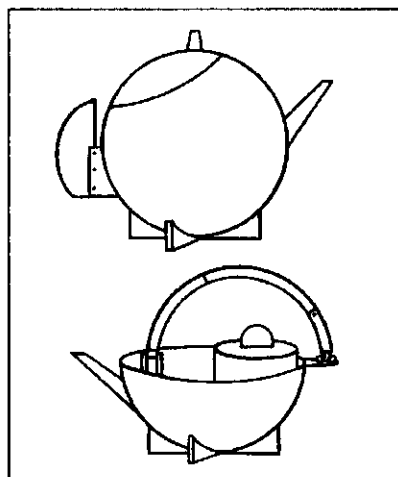


Рис. 44. М. Брандт. Модели
чайников. Баухауз. 1924 г.

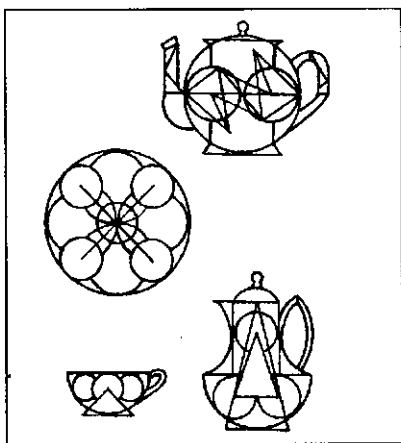


Рис. 45. А. Родченко. Проект чайного сервиза

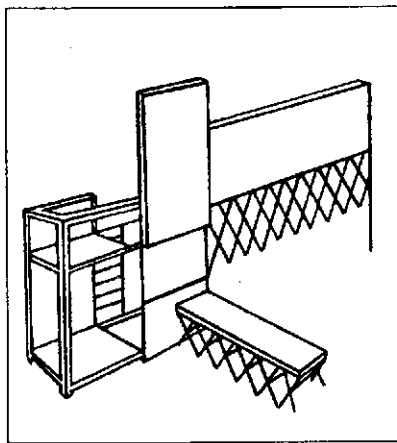


Рис. 46. А. Родченко. Киоск по продаже литературы, 1919 г.

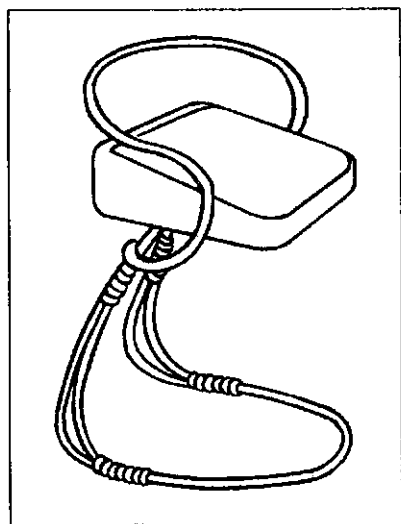


Рис. 47. В. Татлин. Стул

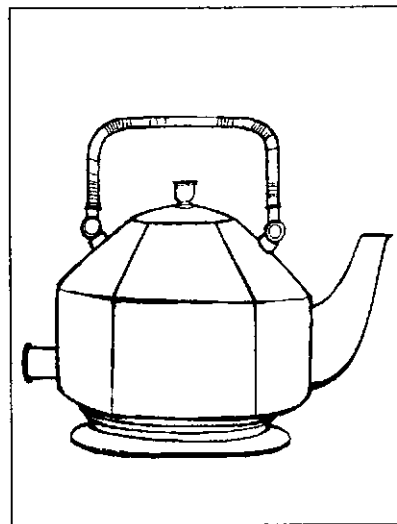


Рис. 48. П. Беренс. Модель чайника из программы AEG

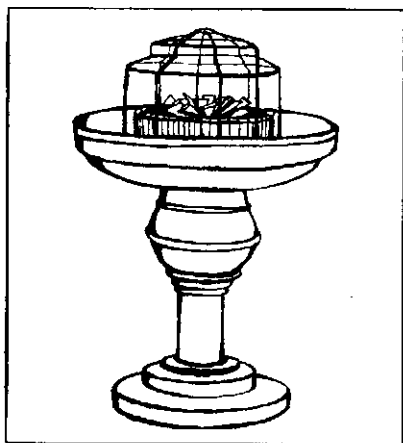


Рис. 49. П. Беренс. Настольная
лампа, 1904 г.

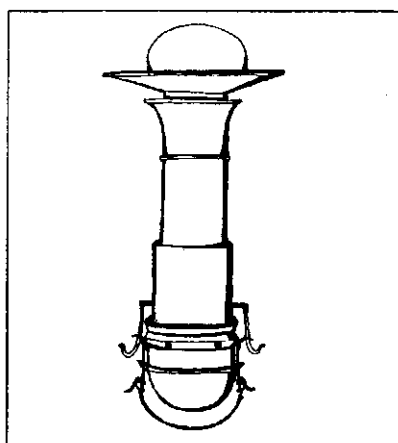


Рис. 50. П. Беренс. Электрическая
лампа, 1909 г.

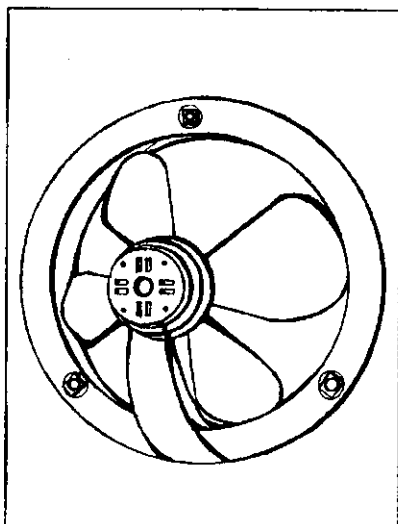


Рис. 51. П. Беренс. Вентилятор,
1909 г.

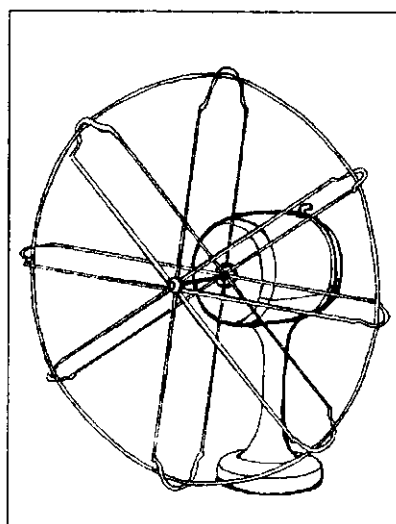


Рис. 52. П. Беренс. Вентилятор,
1906 г.

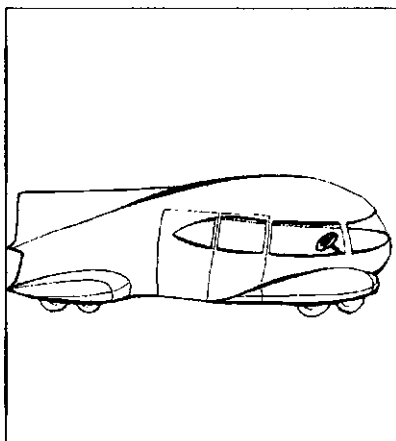


Рис. 57. Н. Белл Геддес. Модель обтекаемого «автомобиля будущего», 1933 г.

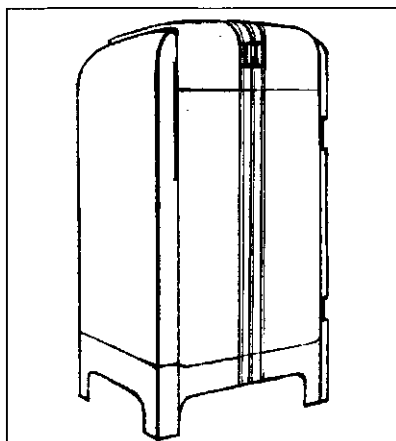


Рис. 58. Р. Лоуи. Холодильник «Голдспот» фирмы «Сирс энд робак», 1935 г.

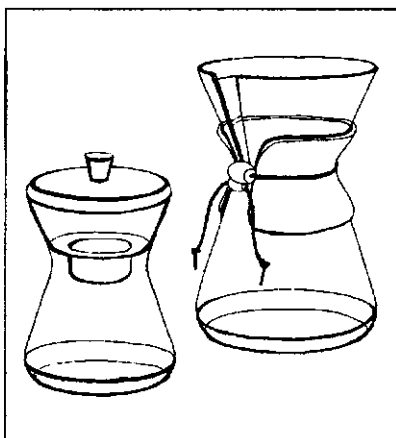


Рис. 59. П. Шлумбом. Кофеварка «Кемекс», 1942 г.



Рис. 60. Ч. Имс. Кресло из фанерной фанеры. Фирма «Херман Миллер», 1946 г.

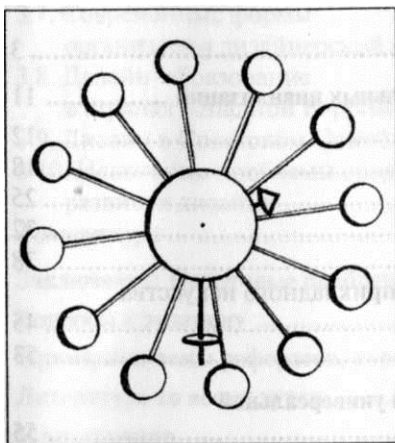


Рис. 61. Д. Нельсон. Стенные часы, 1947 г.

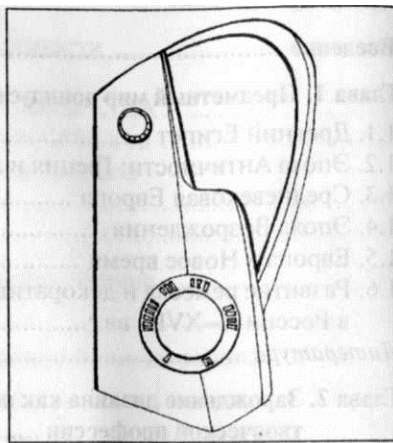


Рис. 62. Радиоприемник в пластиковом корпусе, 1955 г.

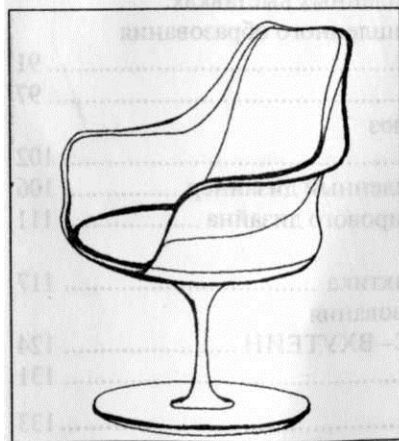


Рис. 63. Э. Сааринен. Кресло «Пьедестал», фирма «Нолл интернэшнал», 1956 г.

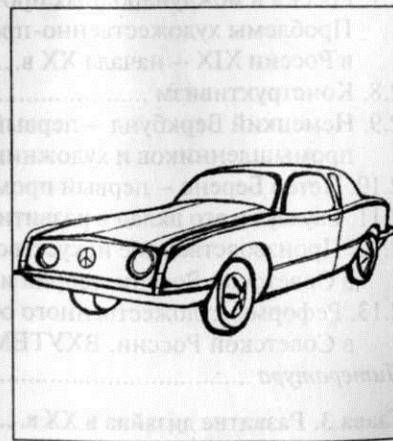


Рис. 64. Р. Лоуи. Легковой автомобиль «Аванти», 1962 г. Спроектирован по заказу фирмы «Студебеккер»

СВЕТЛАНА СЕРГОВНА МУЛЛАХМЕДОВА

АСИЯТ ШАМИЛЬЕВНА ПАРАМАЗОВА

Учебное пособие по дисциплине «История дизайна»