Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут»
Машинобудівний факультет
Кафедра «Інтегровані технології машинобудування» ім. М.Ф. Семка

Кобець О.В.

ПИТАННЯ (ЗАДАЧІ, ЗАВДАННЯ) ДЛЯ ПОТОЧНОГО ТА ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ

з дисципліни «Технічний дизайн»

Харків

Вопрос 1

Основные положения. Проблема «челоек – среда – предметный мир»

Прежде всего, хочется отметить, что слово "дизайн" имеет неоднозначную трактовку. Основные переводы с английского включают: план, проект, чертеж, узор, умысел, намерение. То есть дизайнер, с одной стороны, конструктор (особенно в области промдизайна), с другой - оформитель, а если смотреть глобально - человек, определяющий идеологию предмета, над которым он работает (независимо от того, веб-сайт ли это, танк или визитная карточка).

Но так эта наука называется сегодня. До того это можно было назвать преддизайн, искусство эпох предметных фетишей, тотемодизайн, мифодизайн, теодизайн. И развивалось все это согласно тому времени, той духовной и материальной культуре. Дизайн - одно емкое понятие, а включает в себя в нашем сознании: массовый и элитный дизайн, китч, стайлинг, поп-дизайн, единичный арт-дизайн, городской публишь-арт, архитектурный дизайн, промышленный дизайн, Web-дизайн, графический дизайн, кустарный дизайн, исторический футуро-дизайн, прогностический дизайн будущего, фито-дизайн, коммерческий рекламный дизайн, информационный и программный дизайн, научный сайнс-дизайн, текстовый дизайн...

Вопрос 2

Дать характеристику ранних форм материальной культуры человечества (основные достижения технического производства)

Кустарное, ремесленное производство (до 18 века) - предтеча дизайна: ручной труд примитивные орудия труда, примитивная технология, малосерийное производство, учитывались все потребности человека к вещи: полезность, функциональное совершенство, удобство, красота, экономическая целесообразность. Производством бытовых вещей издавна занимались ремесленники. Понятно, что ремесленник - не дизайнер. Ремесленник делает одну и ту же вещь из одного и того же материала. Вещи получались индивидуальные, эксклюзивные, дорогие (при качестве) и производились в малом количестве (сколько сможет осилить один человек)

6 принципов работы кустаря: социологический, инженерный, эргономический, эстетический, экономический, экологический.

Индустриальное машинное производство (конец 18 века начало 20 века): производство создало "нечеловечные, холодные предметы" С приходом века индустриализации дизайнер стал создавать прототипы изделий, которые с помощью машин производили другие люди. Практика раннего дизайна была весьма примитивной. Функциональностью и экономичностью производимой продукции занимались инженеры, а дизайнеры отвечали лишь за ее эстетический вид. Оказалось, что дизайнеры должны создавать прототипы массового машинного производства, предварительно изучив технологию современного производства и свойства материалов. Назначению изделий и простоте обращения с ними придавали столь же важное значение, как и их внешнему виду. В скором времени дизайнерские фирмы стали набирать в штат чертежников, модельщиков, инженеров, архитекторов и специалистов по изучению рынка. 1785г. в Англии начинает развиваться индустриальное машинное производство - специализация, узкопрофессиональный подход, разделение труда, потоковость.

Этап Дизайна (с начала XX века): этот этап соединил достоинства предыдущих двух этапов :) Дизайнер работает на промышленном производстве, использует различные материалы и технологии. Дизайнер связан с массовым производством и с его уровнем и возможностями, а эти возможности, к сожалению часто не оправдывают ожиданий. Оформители и бутафоры украшают свои вещи, но дизайнер - существо высшее, он обязан мыслить масштабно и разнопланово, он обязан наперед представлять как поведет себя его будущее творение в своей среде обитания, как оно повлияет на среду и как среда уживется с вещью, а главное дизайнер должен придать вещи максимальную симпатию к человеку, к тому, для кого вещь будет предназначена, кому она будет служить. Дизайнер обязан сохранить чистоту идеи - функциональную обоснованность для формы, материала, суперграфики т.е. всех составляющих. И в конце концов предугадать необходимость создаваемой им вещи. А что же должен знать дизайнер (художник -конструктор) создавая вещь. Быт, этнографию, демографическую ситуацию, социологию быта (чтобы понять кто, когда, как и до каких пор будет пользоваться вещью, рождающейся сегодня), психологию, физиологию, медицину, эргономику, технологию изготовления вещи,

свойства материалов, возможные инженерные и конструкторские решения. Дизайнеры знают, что в этом мире все соотносится друг с другом и человек воспринимает это на подсознательном уровне. Проблема цвета, например, уходит в глубины психологии. В зеленых комнатах почему-то простужаются, а ящик , окрашенный в желтый цвет легче поднять, чем серый ящик того же веса. Это уже колористика - наука о цвете. Практика показывает: там, где ценится работа дизайнера и выполняются его рекомендации, продукция отличается высоким качеством.

Вопрос 3

Развитие техники и производства. Ремесленные и мануфактурные формы производства.

Теперь необходимо провести различие между двоякого рода вещами: кооперацией многих однородных машин и системой машин.

В одном случае вся работа производится одной и той же рабочей машиной. Машина выполняет все те различные опера-ции, которые ремесленник выполнял своим орудием, например ткач при помощи своего ткацкого станка, или которые ремес-ленники последовательно выполняли при помощи различных орудий, причем безразлично, были ли они самостоятельными ремесленниками или членами одной и той же < мануфактуры >. Например, в новейшей < мануфактуре > почтовых конвертов один рабочий фальцевал бумагу фальцбейном, другой смазывал клеем, третий отгибал клапан, на котором отпечатывается девиз, четвертый выбивал девиз и т.д., и при каждой из этих частич-ных операций каждый отдельный конверт должен был перехо-дить из рук в руки. Весь про-цесс, который в < мануфактуре > разделен и выполняется в извест-ной последовательности, здесь выполняется одной рабочей машиной, которая действует посредством комбинации различных орудий. Является ли подобная рабочая машина только механи-ческим воспроизведением сложного < ремесленного > орудия или комбинацией разнородных простых орудий, специализирован-ных < мануфактурой >, на фабрике, т. е. в мастерской, основанной на машинном < производстве >, неизменно каждый раз вновь по-является простая кооперация, и притом прежде всего как про-странственное скопление однородных и одновременно совместно действующих рабочих машин (рабочего мы оставим здесь в сто-роне). Так, например, ткацкая фабрика образуется из многих механических ткацких

станков, а швейная фабрика - из мно-гих швейных машин, находящихся в одной и той же мастерской. Но здесь существует техническое единство, поскольку многие однородные рабочие машины одновременно и равно-мерно получают импульс от биения сердца общего первичного двигателя, причем движение это переносится на них посред-ством передаточного механизма, отчасти тоже общего всем им, так как от него идут лишь особые отводы для каждой отдельной рабочей машины. Подобно тому как многочисленные ору-дия составляют лишь органы одной рабочей машины, точно так же многие рабочие машины образуют теперь лишь одно-родные органы одного и того же двигательного механизма.

Но собственно система машин заступает место отдельной самостоятельной машины только в том случае, когда предмет труда проходит последовательный ряд взаимно связанных ча-стичных процессов, которые выполняются цепью разнородных, но дополняющих друг друга рабочих машин. Здесь вновь выступает характерная для < мануфактуры > кооперация, основанная (на разделении труда, но теперь она представляет собой уже комбинацию частичных рабочих машин. Специфические орудия различных частичных рабочих — например, в шерстяной < ману-фактуре > орудия шерстобитов, шерсточесов, ворсильщиков, шерстопрядильщиков и т.д.— теперь превращаются в орудия различных рабочих машин, из которых каждая составляет особый орган, выполняющий особую функцию в системе комби-нированного рабочего механизма. В тех отраслях, где система машин вводится впервые, сама < мануфактура > в общем и целом доставляет для нее естественную основу разделения, а следова-тельно и организации процесса производства. Однако с самого начала выступает и одно существенное различие между мануфактурным и машинным производством. В мануфактуре рабочие, отдельные или соединенные в группы, должны выпол-нять каждый отдельный частичный процесс при помощи своих ручных орудий. Если рабочий и приспосабливается здесь к про-цессу, то и процесс, в свою очередь, уже заранее приспособлен к рабочему. При машинном производстве этот субъективный принцип разделения труда отпадает. Весь процесс разлагается здесь объективно, в зависимости от его собственного характера, на свои составные фазы, и проблема выполнения каждого частичного процесса и соединения различных частичных про- цессов разрешается посредством технического применения механики, химии и т. д., причем, разумеется, теоретическое решение должно быть

усовершенствовано, как и раньше, . с помощью накопленного в широком масштабе практического опыта. Каждая частичная машина доставляет другой машине, непосредственно следующей за нею, сырой материал, и так как все они действуют одновременно, то продукт непрерывно нахо-дится на различных ступенях процесса своего образования, постоянно переходит из одной фазы производства в другую. Как в мануфактуре непосредственная кооперация частичных рабочих создает определенные количественные отношения между отдельными группами рабочих, так и в расчлененной системе машин для того, чтобы одни частичные машины непрерывно давали работу другим частичным машинам, необходимо опре-деленное отношение между их количеством, размерами и быстротой действия. Комбинированная рабочая машина, пред-ставляющая теперь расчлененную систему разнородных отдель-ных рабочих машин тем совершеннее, чем непре-рывнее весь выполняемый ею процесс, т. е. чем, с меньшими перерывами сырой материал переходит от первой до послед-ней фазы процесса, следовательно чем в большей мере пере-мещается он от одной фазы производства к другой не рукой человека, а самим механизмом. Поэтому, если в < мануфактуре > изолирование отдельных процессов является принципом, вытекающим из самого разделения труда, то, напротив, в разви-той фабрике господствует принцип непрерывности отдельных процессов.

Система машин, покоится ли она на простой кооперации однородных рабочих машин, как в ткачестве, или на сочетании , разнородных машин, как в прядении, сама по себе составляет большой автомат, раз ее приводит в движение один первичный двигатель, сам порождающий собственное движение. Однако система в целом может приводиться в движение, например, паровой машиной, между тем как отдельные рабочие машины для известных движений все еще нуждаются в содействии ра-бочих, как, например, до введения автоматических мюль-машин оно требовалось для запуска мюлей, а при тонкопрядении тре-буется еще до настоящего времени; или же определенные части машины для выполнения своих операций должны подобно ору-дию направляться рабочим, как было в машиностроении до превращения поворотного суппорта в автоматиче-ский механизм. Когда рабочая машина выполняет все движе-ния, необходимые для обработки сырого материала, без содей-ствия человека и нуждается лишь в контроле со стороны рабочего, мы имеем перед собой

автоматическую систему машин, которая, однако, способна к постоянному усовершенствованию в деталях. Так, например, аппарат, автоматически останавли-вающий прядильную машину, как только оборвется хотя бы одна нить, и автоматический выключатель, останавливающий усовершенствованный паровой ткацкий станок, как только на ткацком челноке окончится вся уточная нить, являются вполне современными изобретениями. Примером как непрерывности производства, так и проведения автоматического принципа может служить современная бумажная фабрика. На бумажном < производстве > хорошо вообще изучать в деталях как раз-личие между отдельными способами < производства >, имеющими в основе различные средства < производства >, так и связь обще-ственных производственных отношений с различными спосо-бами < производства >; старинное германское бумажное дело дает образец < ремесленного > < производства >, Голландия XVII и Фран-ция XVIII века образец собственно < мануфактуры >, а совре-менная Англия - образец автоматического < производства > в этой отрасли; кроме того в Китае и Индии до сих пор существуют две различные древнеазиатские < формы > этой же промышлен-ности.

В расчлененной системе рабочих машин, получающих свое движение через посредство передаточных механизмов от одного центрального автомата, машинное производство приобретает свой наиболее развитый вид. На место отдельной машины при-ходит это механическое чудовище, тело которого занимает целые фабричные здания и демоническая сила которого, сначала скрытая в почти торжественно-размеренных движениях его исполинских членов, прорывается в лихорадочно-бешеной пляске его бесчисленных собственно рабочих органов.

Мюль-машины, паровые машины и т. д. появились раньше, чем появился рабочий, исключительное занятие которого со-стоит в производстве паровых машин, мюль-машин и т. д.; точно так же как человек носил одежду раньше, чем появились портные. Но изобретения Вокансона, Аркрайта, Уатта и т. д. могли получить осуществление только благодаря тому, что эти изобретатели нашли значительное количество искусных рабочих-механиков, уже подготовленных мануфактурным периодом. Часть этих рабочих состояла из самостоятельных ремесленни-ков различных профессий, другая часть была объединена и < мануфактуры >, где, как упомянуто раньше, господствовало особенно строгое разделение труда. С увеличением числа изобре-тений и

возрастанием спроса на вновь изобретенные машины все более развивалось, с одной стороны, распадение машино-строения на многочисленные самостоятельные отрасли, с дру-гой стороны — разделение труда внутри машиностроительных < мануфактур >. Таким образом, мы находим здесь в < мануфактуре > непосредственную техническую основу крупной промышленности. < Мануфактура > производила машины, при помощи которых крупная промышленность устраняла < ремесленное > и ману-фактурное < производство > .в тех отраслях, которыми она прежде всего овладевала. Следовательно, машинное производство пер-воначально возникло на не соответствующей ему материальной основе. На известной ступени развития оно должно было произвести переворот в самой этой основе, которую оно сперва нашло готовой, а затем развивало дальше, сохраняя ее старую < форму >, и создать для себя новый базис, соответствующий его собственному способу производства. Как отдельная машина остается карликовой, пока она приводится в движение только человеком, как система машин не могла получить свободного развития, пока на место уже применявшихся двигательных сил — животных, ветра и даже воды — не пришла паровая машина, так и все развитие крупной промышленности парали-зовалось до тех пор, пока сама машина — характерное средство производства крупной промышленности — была обязана своим существованием личной силе, личному искусству, т. е. зависела от мускульной силы, верности глаза и виртуозности рук, с ко-торыми частичный рабочий внутри < мануфактуры > или ремесленник вне ее оперирует своим карликовым инструментом. Увеличение размеров машин-двига-телей, передаточного механизма и. рабочих машин, увеличение сложности и многообразия, а также строгой правильности со-> ставных частей рабочей машины, по мере того как последняя порывает со своим < ремесленным > образцом, первоначально все-цело определявшим ее конструкцию, и приобретает свободную < форму >, определяемую исключительно ее механической задачей; развитие автоматической системы и все более неизбежное при-менение материалов, труднее поддающихся обработке, напри-мер, железа вместо дерева, — вот те естественно выросшие задачи, разрешение которых повсюду наталкивалось на рамки, которые обусловливаются зависимостью работ от личности рабочего и которые даже комбинированный рабочий персонал в < мануфактуре > мог лишь несколько раздвинуть, но не уничто-жить по существу. < Мануфактура не могла бы создать таких машин как например, современный типографский

станок, современный' паровой ткацкий станок и современная чесальная машина. Переворот в способе производства, совершившийся в одной сфере промышленности, обусловливает переворот в других сферах. Это относится прежде всего к таким отраслям промыш-ленности, которые переплетаются между собой как фазы одного общего процесса, хотя общественное разделение труда до такой степени изолировало их, что каждая из них производит само-стоятельный товар. Так, например, машинное прядение выдви-нуло необходимость машинного ткачества, а оба вместе сделали необходимой механико-химическую революцию в белильном, ситцепечатном и красильном производствах. Таким же обра-зом, с другой стороны, революция в хлопчатобумажном пряде-нии вызвала изобретение джина, машины для отделения хлопко-вых волокон от семян, благодаря чему только и сделалось возможным производство хлопка в необходимом теперь крупном масштабе. Но именно революция в способе производства промышленности и земледелия сделала необходимой революцию в общих условиях общественного процесса производства, т. е. в средствах связи и транспорта. Средства связи и транспорта такого общества, [стержнем] которого, употребляя выражение Фурье, были мелкое земледелие с его подсобной домашней промышленностью и городское ремесло, далеко уже не удовлетворяли потребностей производства в мануфактур-ный период с его расширенным разделением общественного труда, с его концентрацией средств труда и рабочих, с его колониальными рынками, а потому и на самом деле претерпели переворот. Точно так же средства транспорта и связи, унасле-дованные от мануфактурного периода, скоро превратились в невыносимые путы для крупной промышленности с ее лихо-радочным темпом и массовым характером производства, с ее постоянным перебрасываниям масс капитала и рабочих из одной сферы производства в другую и с созданными ею мировыми рыночными связями. Не говоря уже о полном перевороте в па-русном судостроении, связь и транспорт были постепенно при-способлены к способу производства крупной промышленности посредством системы речных пароходов, железных дорог, оке-анских пароходов и телеграфов. Но огромные массы железа, которые приходилось теперь ковать, сваривать, резать, сверлить и формовать, в свою очередь требовали таких циклопических машин, создать которые мануфактурное машиностроение было не в силах.

Итак, крупная промышленность должна была овладеть характерным для нее средством производства, самой машиной, и производить машины с помощью машин. Только тогда она Создала адекватный ей технический базис и стала на свои соб-ственные ноги. С ростом в первые десятилетия XIX века машин-ного производства, машина на самом деле постепенно овладе-вала производством рабочих машин. Однако лишь в последнее десятилетие колоссальное железнодорожное строительство и оке-анское пароходство вызвали к жизни те циклопические машины, которые применяются при постройке первичных двигателей.

Здесь не надо учить все – просто прочитать и составить представление, вычленив лишь самое важное.

Вопрос 4

Раскрыть проблему эстетики товаров

ВНИИТЭ (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики)

Всесоюзный научно-исследовательский Государственного комитета Совета Министров СССР по науке и технике (ВНИИТЭ). Создан в 1962 в Москве, институт разрабатывает теоретические проблемы *технической эстетики* и *эргономики*, методику *художественного конструирования*, проекты отдельных видов массовых и уникальных изделий машиностроения, а также товаров культурно-бытового назначения; осуществляет координацию научно-исследовательских работ в области технической эстетики и эргономики, а также методическое руководство работой специальных художественно-конструкторских бюро, отделов и групп, действующих на предприятиях и в организациях различных министерств и ведомств. В составе института: отделы теории и методов художественного конструирования, эргономики, экспертизы потребительских свойств изделий, художественного конструирования изделий машиностроения, комплексных проблем оборудования жилых и общественных зданий, декоративных свойств новых материалов и покрытий, анализа, обобщения и распространения опыта художественного конструирования; филиалы в Ленинграде, Свердловске, Хабаровске, Киеве, Харькове, Минске, Тбилиси, Ереване, Вильнюсе; опытное производство в Москве. институт имеет очную и заочную аспирантуру; учёному совету предоставлено право приёма к защите

кандидатских диссертаций. Издаёт ежемесячный информационный бюллетень *«Техническая эстетика»*. Публикует сборники трудов, методические рекомендации, информационные материалы.

Проблему эстетики товаров можно назвать одним словом «брэндинг»

Для того чтобы разработать брэнд, необходимо провести маркетинговые исследования, определить перспективную рыночную нишу, описать и понять потенциального потребителя нового товара или услуги, разработать концепцию марки, создать и протестировать название, фирменный стиль и упаковку. Для того чтобы торговая марка успешно развивалась, набирала силу, превратилась в брэнд и приносила прибыль владельцу необходимо ее грамотно продвигать, продавать и вносить своевременные изменения.

Для решений всех этих задач в компании созданы подразделения маркетинга, брэндинга, рекламы, PR, организационного моделирования и подготовки персонала. Поэтому рабочая группа, объединенная брэнд-менеджером для работы над проектом клиента, способна эффективно сопровождать брэнд на отрезке «идея о новом продукте – разработанная торговая марка - успешный брэнд». Таким образом, в отличие от обычных агентств по созданию торговых марок, рекламных кампаний или отдельных рекламных инструментов, «Практик» несет ответственность за результат своей работы на всех этапах сотрудничества с клиентом.

Это текст с какого-то сайта студии, ее название запоминать ненужно

Вопрос 5

Вторая половина XIX века. Первые … дизайна. Г. Земпер, Дж. Рескин, У. Моррис, «Движение искусств и ремесе

Вперед или назад - вот один из волнующих вопросов эпохи. Земпер живет в момент зарождения новой архитектуры, стали и стекла, Хрустального дворца Пэкстона, который приветствует, но и не одобряет полностью. Раньше многих он понимает короткую дистанцию, отделяющую прогресс от безликости. Не боясь показаться ретроградом, он смело использует формы различных исторических стилей - так, большинство дрезденских построек часто характеризуют как неоренессанс. Тем не менее при всей любви к античности или Возрождению задача воссоздания образцов прошлого никогда не ставится.

Ясно, что для зданий новой эпохи - вокзалов, пассажей, цехов - уже недостаточно классицистской конструкции из двух опор и перекрытия. Нужны новые решения, на новой технической основе. А "внешнее оформление здания должно следовать функции, для которой оно предназначено", - говорит архитектор.

Главное - это разумные принципы организации формы, утраченные в связи с бурным развитием техники. "У современности нет времени, чтобы освоиться с чуть ли не навязанными ей благодеяниями и стать хозяином положения", - предостерегает он.

Раньше время позволяло найти безошибочную форму, "тип", адекватный назначению предметов и зданий. Новый темп жизни не предусматривает спонтанности. Поиски нужно поставить на теоретическую основу и пользоваться багажом истории, который уже оправдал себя. Только это откроет дорогу к новому стилю. Пафос, лишенный наивности. Романтическое здравомыслие. Предвидение всех грядущих "историзмов".

Моррис рисует обои, размышляя над тем, как хороши вещи, сделанные вручную. Земпер говорит о новых технологиях, стимулирующих ложный спрос. И вместе с тем - ищет пути их наиболее рационального применения.

Земпер

ЗЕМПЕР, ГОТФРИД (Semper, Gottfried) (1803–1879), немецкий архитектор и теоретик искусства, представитель романтического историзма.

Родился в Альтоне (город близ Гамбурга, ныне его район) 29 ноября 1803. Первоначально изучал право и математику в местном университете, затем занимался в мастерских архитекторов Ф.Гёртнера в Мюнхене (1825) и Ф.Гау в Париже (с 1826). В 1830–1833 путешествовал по Франции, Греции и Италии. Профессор дрезденской Академии художеств (с 1839), принял участие в революции 1849 года, после чего вынужден был эмигрировать. Жил в Париже, Лондоне (с 1851). В 1855–1871 – профессор Политехникума и директор Строительной школы в Цюрихе. В 1871–1876 работал в Вене.

В своей архитектурной практике вдохновлялся античной классикой, однако не в чистом виде (как было у его друга К.Ф.Шинкеля), а воспринятой сквозь призму итальянского Ренессанса и барокко. Разрабатывал монументальные комплексы, доминирующие в ансамблях центров обновляемых городов. Известнейшее его произведение – здание Дрезденской оперы (1837–1841, достройки 1871–1878). В соавторстве с К. фон Хазенауэром внес выдающийся

вклад в сложение историко-ретроспективного «стиля Рингштрассе» в Вене, спроектировав здания Художественно-исторического и Естественно-исторического музеев (1872–1881), а также «Бургтеатра» (1874–1888). Среди прочих его построек – Политехникум и Университет в Цюрихе (совместно с И.Вольфом; 1860–1864).

Опубликовал целый ряд теоретических работ, важнейшей из которых является книга Стиль в технических и тектонических искусствах (1863) – опыт «практической эстетики», где он в противовес философскому идеализму своего времени подчеркнул базисное стилеобразующее значение материалов и техники. Ратовал за активизацию роли цвета в скульптуре и зодчестве, посвятив этой проблеме работы Заметки о раскрашенной архитектуре и пластике древних (1834) и О полихромии (1851). С 1876 жил в Италии.

* Он собирает обширный материал о раскрашенных статуях и домах. Земпер считает, что, будучи людьми естественными и эмоциональными и живя "под солнцем свободы", греки не смогли бы жить в монотонном мире. Позже он вводит цвет и различные материалы в свои постройки с тем, чтобы визуализировать структуру и назначение здания.

** Есть несколько ключевых идей, к которым он не раз возвращается на протяжении жизни. Мысль о том, что архитектура и пространство, ею создаваемое, может влиять на нравы и умонастроения людей. Уважительное отношение к традиции. Желание ансамбля: Цвингер, Ринг. Тема нового стиля, новой классики, исполненной вкуса и совершенства.
Чему учит Земпер? Создавая большие формы, не пренебрегать малыми. Не спешить, для того, чтобы успеть. Работать. Быть верным себе. Понимать: устаревает "что", а не "как".

Умер Земпер в Риме 15 мая 1879.

Рескин

Рескин, Раскин (Ruskin) Джон (8.2.1819, Лондон, — 20.1.1900, Брентвуд, Ланкашир), английский теоретик искусства, художественный критик, историк, публицист. Окончил Оксфордский университет (1839). Будучи последователем Т. *Карлейля*, в своих трудах («Современные живописцы», 5 тт., 1843—60; «Семь светочей архитектуры», 1849; «Камни Венеции», 3 тт., 1851—53; «Политическая экономия искусства», 1857) Р., развивая концепцию

единства красоты и добра А. *Шефтсбери*, выступал с романтической критикой капиталистической цивилизации, враждебной искусству как синтезу природы, красоты и высокой нравственности, призывал к возрождению средневекового ручного труда, коллективных форм художественного творчества. Взгляды Р. во многом обусловили антибуржуазные элементы в эстетике *прерафаэлитов*, которых он поддерживал (книга «Прерафаэлитизм», 1851). Обращаясь к английскому пролетариату («Письма к рабочим и труженикам Великобритании», 1871—86), Р. приобрёл большую популярность в его среде; преподавал в первом Рабочем колледже. Ранние сочинения Р. отличаются патетикой и изысканностью литературного стиля; позднее он заботился о ясности слога, его доступности простому народу (незаконченные мемуары «Прошлое», 1886—1900). Близкий к У. *Моррису*, Р. участвовал в организации его художественно-промышленных мастерских. Известен также как рисовальщик и акварелист.

Или еще: Джон Рёскин(1819-1900) - английский писатель, крупнейший теоретик и историк искусства, литературный критик и публицист, блестящий лектор-популяризатор. Главная мысль Рёскина, проведенная им через долгую жизнь в литературе -неприятие викторианской цивилизации и прогресса, вера в идеи гуманизма, которые он противопоставлял машинному прогрессу, поэтизация ручного труда и ремесел.

Сделал его знаменитым пятитомный труд "Современные художники" (1843-1860).Идеи Рёскина стали популярными.Его эстетика была синтезом искусствоведческих идей античности, романтизма и просветительства. Принципы романтической эстетики были сформулированы им полнее всего, а затем и принципы реалистического творчества. Наиболее ценимый им писатель - Вальтер Скотт,соединивший в своем творчестве два этих принципа. Рескин считал, что искусство любой страны является выражением ее нравственной, социальной и политической жизни.

Он называл тесную связь между жизнью реальной и искусством "политической экономией искусства". Его взгляды оставили глубокий след в творчестве не только английских писателей и художников, но и таких деятелей культуры, как Л. Толстой, Ганди и др.

Моррис

Английский писатель, художник, социалист, издатель. Будучи студентом Оксфордского университета он подружился с Берн-Джонсом. Именно тогда он начал писать стихи и увлекся средневековой архитектурой, читая Рескина и Пьюджина.

В 1856 году он начал учиться под руковдством архитектора Дж.Е.Стрита, но вскоре увлекся под влияньем Д.Г.Россетти увлекся живописью. Его единственная завершенная картина "Королева Гиневра" ("Queen Guinevere (La Belle Iseult)", 1858г., Галерея Тэйт, Лондон) выполнена в манере Пре-Рафаэлитов. В 1859 году У.Моррис женился на джейн Бёрден, которая изображена на многих картинах и фотографиях Д.Г.Россетти в образе "femme fatale". В этом же году Моррис с женой переехал в свой знаменитый Красный Дом, который специально для него спроектировал его друг Филлип Уэбб. В 1861 г.вместе с Уэббом, Россетти, Берн-Джонсом, Ф.М.Брауном, Маршаллом и Чарльзом Фолкнером Моррис основал фирму "Моррис, Маршалл, Фолкнер и Ко." Фирма занималась тем, что производила мебель, ткани, ковры. Берн-Джонс и Моррис определяли главную концепцию фирмы и сосредоточились на подражани средневековому ремесленному цеху. Они определяли искусство как "выражение человеческой радости в труде" и рассматривали его как существенную часть человеческой жизни. Как социалист Моррис хотел творить искусство для масс, но в этом было слабое место его теории, потому что только богатые люди могли себе позволить купить вещи, сделанные вручную. К сожалению, идеи Морриса о возрождении средневековых техник ремесла совпали с эрой наступления машинного производства и поэтому выглядели совершенно нереальными. Но идеи были поддержаны в Англии (Arts and Crafts Movement) и заграницей (Wiener Werkstatten, Deutsche Werkstatten и Deitsche Werkbund).

Моррис сыграл также важную роль в развитии частного книгопечатания, основав свое собственное издательство Kelmscott Press в 1890 году. До сих пор в лондонском доме У.Морриса, в Уэлтемстоу и в его в его поместье Кельмскотт, в Оксфордшире хранится коллекция работ У.Морриса и его современников.

Или: 1834-96, английский поэт, художник, мастер, проектировщик, социальный реформатор и священник. Его долго считали одним из великих Викторианцев и назвали самым великим английским проектировщиком 19-ого столетия. Находясь в Оксфорде, Моррис со своим другом Эдвардом

Берн-Джонсом, глубоко интересовался ритуалами и архитектурой Средневековья. Однако, наибольшее влечение Морриса пошло из произведений Джона Раскина, чьи идеи относительно эстетства и социального продвижения он постепенно адоптировались. В 1856 году он был отдан учится архитектуре. В то время Моррис присоединялся к братству Прерафаэлитов, и через поддержку Данте Габриэля Россетти начал писать. В 1858 году он издал свой первый сборник стихов «Защита Геневры и Другие Поэмы». За ним последовали «Жизнь и Смерть Джейсона» (1867) и «Земной Рай» (1868-70), в котором группа средневековых норвежских странников ищут землю, где не было бы ни смерти, ни страдания. Со своими друзьями в 1861 году он открыл фирму декораторов, позже известную как «Моррис и Компания», которая, отвечая на растущий индустриализм, искала вдохновения в средневековом стиле и средневековых декоративных искусств.

Искусства и ремесла

Во второй половине XIX в. Англия была одной из передовых во всех отношениях держав. Длительное и устойчивое правление королевы Виктории, следствием которого стал экономический и промышленный подъем, сделало небольшую островную страну «мастерской мира», законодательницей моды и стиля. Но разве так уж хорош стиль, который позволяет сочетать абсолютно не совместимые эклектичные вещи, загромождать интерьеры безвкусными тиражированными машинными предметами «роскоши»? В противовес этому в художественной среде родилось стремление возвращения к ручному ремесленному производству уникальных и стильных вещей, что воплощали в своем творчестве участники «Движения искусств и ремесел».

Промышленный подъем в Англии второй половины XIX в. привел к тому, что в среде зародившейся буржуазии и представителей нового среднего класса появилось стремление к украшению своего быта, домов и квартир, наполнению их деталями и интерьерными вещицами, которые создавали бы иллюзию «роскошной жизни». Но роскошь - понятие дорогостоящее, поэтому рынок наводнили тиражированные промышленным способом «бронзовые » светильники из крашенного гипса или великолепная «золоченая деревянная» резьба из папье-маше. При этом в одной комнате могли находиться предметы различных исторических стилей, огромное

количество драпировок и массивных рам, что делало интерьер безнадежно перегруженным, тяжеловесным и практически непригодным для жизни. В подобном великолепии терялось так необходимое человеку ощущение уюта.

Действие рождает противодействие, каким и стало «Движение искусств и ремесел» (The Arts & Crafts Movement) – художественное течение, участники которого пропагандировали возвращение к ремесленным народным истокам творчества, стремились создавать эстетически продуманную среду обитания для каждого человека. Идейными вдохновителями и теоретиками обновления декоративных искусств в Англии были Джон Рескин (1819 - 1900) и его младший современник и ученик Уильям Моррис (1834 - 1896).

По мнению Морриса и Рескина, основная беда современного им искусства была в его механичности, фабричности, тогда как что может быть приятнее, чем труд, работа, которые позволяют человеку самореализоваться и дарят наслаждение творчества.

«Просто делать что либо руками уже должно быть удовольствием», - пропагандировали они. Истоки подлинно народного, ремесленного, человеческого творчества они нашли в искусстве Средневековья, когда еще не изобрели хитроумных станков и машин, штамповавших «произведения искусства».

Мастера «Движения искусств и ремесел» создавали деревянную мебель, расписанную мифологическими сюжетами в средневековой манере и отделанную, наподобие ремесленных народных образцов, металлическими скобами, планками и фурнитурой. Активно распространялись также обои и ткани, в том числе с серебряным и золотым шитьем. Все детали оформленных художниками интерьеров, и даже костюмы и платья жильцов были выдержаны в единой манере и цветовой гамме, что создавало ощущение стилистической целостности и гармоничности пространства.

Парадокс заключался в том, что ручное производство совсем не было дешевым, и недорогая тиражированная промышленная «роскошь» опять оказывалась вне конкуренции. Стиль «Движения искусств и ремесел», как и его прямой наследник – модерн, оказался искусством для избранных, изысканным стилем высокого искусства. Но что может быть лучше высокохудожественной индивидуальности и неповторимости! Стремление человека к окружению себя стильными вещами ручного производства не

ослабевает и по сей день, и более того, мы вновь наблюдаем рост интереса к рукотворному искусству.

Вопрос 6

Идея возрождения ремесел в России (Абрамцево Талашкино)

Возрождение

НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ одна из форм народного художественного творчества, производство фольклорных художественных изделий. Народные художественные промыслы восходят к древности, к домашним промыслам и деревенскому ремеслу >. Позже образовались работающие на рынок кустарные промыслы, а также частные мастерские, вовлеченные в систему капиталистического рынка и нередко не выдерживавшие конкуренции фабричных товаров. В кон. 19 - начале.

20 вв. во многих странах началось < возрождение > народных художественных промыслов, программно противопоставлявшихся массовому промышленному производству бытовых изделий (в < России > < абрамцево -кудринская резьба, мастерские в Талашкино и др.). В ряде стран народные художественные промыслы (в Российской Федерации палехская миниатюра, дымковская игрушка и др.) развиваются при поддержке государства.

Абрамцево

Начать надо с Амбрамцевского кружка. Это было артистическое содружество, сложившееся в середину 1870-х годов вокруг С. И. Мамонтова, промышленника, известного мецената, художественно одаренного человека. Поэтому часто кружок называют мамонтовским. На протяжении четверти века
подмосковное имение Мамонтова «Абрамцево» оказалось крупным очагом русской культуры, местом, куда иногда на целое лето, иногда на более короткий
срок приезжали художники – от уже известных до совсем молодых. Среди посетителей были Репин, Поленов, Васнецов, Серов, Врубель, Поленова. Здесь
много рисовали, усердно занимались живописью, открывая красоту среднерусской природы и обаяние душевно близких людей ставили

домашние
спектакли, осуществляли интересные архитектурные замыслы, работали в специально устроенных кустарных мастерских.
Художественная жизнь Абрамцева – это, с определенной точки зрения, история формирования «неорусского стиля», который оказался существенной
гранью модерна в России.
Амбрамцевский кружок никогда не имел ни своего устава, ни какой-либо заранее сформулированной программы. Красота пользы и польза красоты – такими двумя взаимосвязанными понятиями можно было бы условно определить ту «домашнюю» эстетику, которая складывалась в духовной атмосфере усадьбы.
Своим желанием отстаивать жизненную связь между красотой и пользой мамонтовский кружок разделял распространенные убеждения эпохи. Об тогда
говорили и писали чаще всего как раз в той художественной среде, где складывались принципы модерна. Своеобразие творческой ориентации мамонтовского кружка заключалось в том, что соединение пользы и красоты представлялось членам содружества не только серьезным общественным долгом художественной интеллигенции, но и живой поэтической традицией, органическим свойством крестьянского искусства, воплощающим в себе важные черты народного идеала.
Следуя своим общественным идеям и творческим интересам, члены Абрамцевского кружка организовали две мастерские: столярно-резчицкую (1885) и керамическую(1890). И в том, и в другом случае дело касалось попыток
возродить художественные кустарные промыслы, имея перед глазами собранные в деревнях изделия народного искусства. Участники мамонтовской
колонии не смотрели на эти изделия крестьянского труда как на «образцы», подлежащие копированию. Намерения были вернуть декоративно-прикладному
искусству его поэтическую сущность и, вместе с нею, его основную жизненную
функцию – украшать повседневный быт человека. Художники, чьи стилевые искания шли в этом направлении по-разному осмысливали поэтику и стилистику народного творчества, и, скажем, керамика, созданная Врубелем

в
абрамцевской мастерской, откликалась на совершенно иные стороны фольклорной художественной традиции, чем резные двери, полки буфеты, исполнявшиеся Е. Поленовой и ее коллегами по столярной мастерской. Более
того, здесь можно говорить о различных модификациях «неорусского стиля» -
от творческого воссоздания традиционной изобразительной лексики и орнаментальных форм предметов крестьянского быта до их серьезной трансформации в новую пластическую систему.
Вместе с Абрамцевым часто справедливо называют другой интересный очаг русской культуры того времени– находящееся вблизи Смоленска село Талашкино и его окрестности. Им владела меценат, художница и коллекционер
М.К.Тенишева. Среди работающих там художников были Рерих и Малютин. Интерес талашкинских мастеров к возрождению крестьянских ремесел, к воссозданию творческой фантазии народа был гораздо более сосредоточен на
стилевых задачах искусства и в этом смысле был более прагматичен. Об абрамцевском «стиле» как о самостоятельном явлении русского искусства можно говорить лишь условно – он постоянно развивался, обретал новые свойства и качества. Талашкинский «стиль», напротив, являл собою обособленную и вполне устойчивую «национально-романтическую» разновидность русского модерна.

Абрамцево-Кудринская резьба

Художественные бытовые деревянные изделия с плоско-рельефной резьбой (ковши, декоративные блюда, тарелки для хлеба, чайницы, поставцы, вазы и горшки для цветов, шкатулки, коробочки, пудреницы, рамки, различные письменные приборы, ножи для резания бумаги, пеналы, бокалы для карандашей) изготавливаются в городе Хотьково (Московская область). Основой мотив орнамента -- растительный в виде мягко изгибающихся цветов, трав, листьев, ветвей. Называется такая резьба абрамцево-кудринской. Свое название она получила от усадьбы Абрамцево в деревне Кудрино, где возникла .в конце XIX века. Одним из создателей этой резьбы был мастер В. П. Ворносков. Для изготовления изделий мастера используют древесину липы, реже - березы.

Тоталитарному режиму все это оказалось ненужным. Художественное гнездо в Талашкино было разорено

Вопрос 7

Протодизайн. Феномен тоннта, «венский стул»

Идея протодизайна - идея неких изначальных первовещей, которые сделаны не дизайнером, а народом и давно обитают в деревенской среде

Материальная культура содержит в себе громадное богатство знаний. Если вы хотите знать, как предмет должен быть спроектирован, то есть, какова должна быть его форма, размеры, из какого материала он должен быть сделан, взгляните на существующие образцы этого типа предметов и просто скопируйте (изучите) образец, принадлежащий прошлому. Именно протодизайн так успешно способствовал созданию материальной культуры ремесленного общества: ремесленник просто копировал дизайн вещей с предыдущих образцов. И Джонс, и Александер не уставали подчеркивать, что бессознательные процессы ремесленного дизайна давали в результате поразительно благородные, прекрасные и соответствующие своему назначению вещи. Очень простой процесс может действительно породить очень сложные вещи.

Тонет и венский стул

Михаэль Тонет, австрийский мастер-мебельщик, открыл в 1819 году мебельную мастерскую. Он делал много красивой мебели, стилизуя ее под рококо, Чиппендейла и Шератона.

Но производство традиционной мебели его не удовлетворяло - Тонет был изобретателем. И он мечтал создать свою мебель, найти "стиль Тонета". Он хотел, чтобы эта мебель была конструктивно проста, а формы ее чисты, чтобы она была легкой, но прочной, уютной и компактной.

Тонет приступил к экспериментам. Он клеил и гнул деревянные детали, подвергал их предельным деформациям, изучая возможности материала. В результате многочисленных опытов Тонетом был разработан промышленный метод гнутья. Этим методом можно было создавать кресла и стулья из многослойных гнутых полос, отказавшись от традиционного крепления элементов и уменьшив количество деталей.

Новая технология позволила открыть следующий этап формообразования мебели.

Тонет получил патент на свое изобретение со следующей формулировкой: "выгибание дерева любого рода, включая самые негибкие породы, химико-механическим способом с целью получения желательных форм, в том числе округлых". Патент Тонет получил в Вене, и отныне стулья, изготовленные по его технологии, стали называться "венскими".

Тонет спроектировал около 20 базовых стульев (для каждого предусматривалось 8-10 исполнений из различных пород дерева с разной отделкой).

Стержнем всей этой гаммы стала "Модель 14" - самый лаконичный, изящный, графичный вариант венского стула. Он состоял всего из 6 частей. Трехмерное гнутье позволило объединить спинку и задние ножки в одну деталь. Сидение круглой формы затягивалось камышовым плетением. Сечение деталей было сведено до минимума. Конструкция получилась очень легкой, пружинящей, но стабильной. Этот стул приобрел одно волшебное свойство - когда на него садился человек, стул "исчезал", о его существовании говорила только поза сидящего. В результате венский стул мог вписаться в любой интерьер.

Но Тонет не только великий дизайнер, совершивший мебельную революцию, он еще и талантливый бизнесмен. Он придумал мебельную программу. Фирма Тонета производила мебель комплектами, основу которых составляли стулья. Каждый из 20 образцов стульев дополнялся другими изделиями - креслом, диваном, столиком, качалкой, вешалкой. Вариативность комплектации была очень широкой. Если учесть, что для каждого мебельного комплекта существовало до 10 исполнений, то число вариантов изделий приближалось к шести сотням.

Мебель Тонета стала необычайно популярна, причем популярность эта была устойчивой.

Находки Тонета в формообразовании были использованы для конструирования мебели из гнутых металлических труб, но уже в 20 веке.

Вопрос 8

Модерн как новый стиль. Его яркие представители. Стилевые направления. Вомяеме е становление дизайна.

Хотя модерн просуществовал всего 20 - 30 лет, влияние его в то время на все виды художественной деятельности было огромно. Следы модерна мы находим во всем: в архитектуре, в живописи, в монументальном искусстве, в книжной графике, плакате, рекламе, дизайне, одежде. От огромного общественного здания до дверной ручки, от монументальной мозаики до изящной вазы на столе, от живописного полотна до ложки и вилки - все носило на себе отпечаток этого стиля, если за дело брались художники, архитекторы и дизайнеры модерна. Все, к чему прикасалась рука художника, должно было стать прекрасным, каким являются природные формы, перед которыми эти художники преклонялись.

Стиль "ар деко" также родился во Франции. Это - стиль-компромисс между традицией и модернизмом. Французы относят к ар деко предметы искусства 1920-х годов: высочайшего качества исполнения мебель, сделанная под заказ в очень небольших количествах с геометрическими силуэтами, простыми линиями, с инкрустацией перламутром, слоновой костью, яичной скорлупой, черепаховым панцирем, с применением акульей и змеиной кожи, китайского лака, золотой и серебряной фольги. Знаменитые краснодеревщики того времени - Жак-Эмиль Рульман (1879 - 1933), а также Луи Сю, Андре Мар, Жан Дюнан

Вопрос 9

Ранний американский ------ (слово, которое было списано неправильно и я его уже забыла, чтобы вписать сейчас). Чикагская архитектурная школа.

Чикагская архитектурная школа (Лейтер-билдинг, ныне "Сирс и Робак", 1889-1891, архитектор У. Ле Барон Дженни; Рилайенс-билдинг, 1890-94, архитектор Д. Х. Бёрнем, Дж. У. Рут при участии Ч. Б. Атвуда; универмаг фирмы "Карсон-Пири-Скотт", 1899-1900, архитектор Л. Салливен) стала предшественницей рационалистической архитектуры 20 в. Работы по реконструкции Ч. в 20 в. в основном сводились к застройке центра небоскрёбами (Трибюн-тауэр, 1923-25, архитектор Дж. М. Хауэлс, Р. Худ), сооружению парадных комплексов (общественный центр, 1963-65, архитектор Дж. Браунсон), прокладке скоростных автомагистралей, не связанных с городской планировкой. Вместе с тем Ч. остаётся важным

центром архитектурного творчества, где были осуществлены постройки Ф. Л. Райта (дом Роби, ныне в комплексе Чикагского университета, 1909), Л. Миса ван дер Роэ (комплекс Иллинойсского технологического института, 1942-58, высотные жилые дома на Лейк Шордрайв, 1950-51, и Коммонуэлс Променад, 1957), Б. Голдберга (высотные жилые дома Марина-Сити, 1964), архитектурной фирмы "СОМ" (100-этажный небоскрёб Джон Хэнкок билдинг, 1971; 109-этажный небоскрёб Сирс-билдинг, высочайшее в мире здание - 442 м, 1970-74).

…настоящий бум начался после того, как германский инженер Вернер фон Сименс придумал в 1880 г. подъемник на электрической тяге, что позволяло экономно разместить лифт внутри здания. Эти изобретения вкупе с новыми способами литья стали, появлением железобетона и, главное, ростом стоимости городской земли привели к рождению символа урбанизации - небоскреба. Самый первый был построен в Чикаго в 1885 г. компанией "Хоум Иншуранс" и имел высоту всего одиннадцать этажей. Но тогда и это казалось чем-то невероятным. Так возникло новое архитектурное направление - так называемая Чикагская школа, изменившая вскоре весь облик американских городов.

Архитекторы Чикагской школы применяли конструкцию нового **Вопрос 1**

Основные положения. Проблема «челоек – среда – предметный мир»

Прежде всего, хочется отметить, что слово "дизайн" имеет неоднозначную трактовку. Основные переводы с английского включают: план, проект, чертеж, узор, умысел, намерение. То есть дизайнер, с одной стороны, конструктор (особенно в области промдизайна), с другой - оформитель, а если смотреть глобально - человек, определяющий идеологию предмета, над которым он работает (независимо от того, веб-сайт ли это, танк или визитная карточка).

Но так эта наука называется сегодня. До того это можно было назвать преддизайн, искусство эпох предметных фетишей, тотемодизайн, мифодизайн, теодизайн. И развивалось все это согласно тому времени, той духовной и материальной культуре. Дизайн - одно емкое понятие, а включает в себя в нашем сознании: массовый и элитный дизайн, китч, стайлинг, поп-дизайн, единичный арт-дизайн, городской публишь-арт, архитектурный дизайн, промышленный дизайн, Web-дизайн, графический

дизайн, кустарный дизайн, исторический футуро-дизайн, прогностический дизайн будущего, фито-дизайн, коммерческий рекламный дизайн, информационный и программный дизайн, научный сайнс-дизайн, текстовый дизайн...

*+ из **вопроса 2** что-нибудь*

Вопрос 2

Дать характеристику ранних форм материальной культуры человечества (основные достижения технического производства)

Кустарное, ремесленное производство (до 18 века) - предтеча дизайна: ручной труд примитивные орудия труда, примитивная технология, малосерийное производство, учитывались все потребности человека к вещи: полезность, функциональное совершенство, удобство, красота, экономическая целесообразность. Производством бытовых вещей издавна занимались ремесленники. Понятно, что ремесленник - не дизайнер. Ремесленник делает одну и ту же вещь из одного и того же материала. Вещи получались индивидуальные, эксклюзивные, дорогие (при качестве) и производились в малом количестве (сколько сможет осилить один человек) 6 принципов работы кустаря: социологический, инженерный, эргономический, эстетический, экономический, экологический.

Индустриальное машинное производство (конец 18 века начало 20 века): производство создало "нечеловечные, холодные предметы" С приходом века индустриализации дизайнер стал создавать прототипы изделий, которые с помощью машин производили другие люди. Практика раннего дизайна была весьма примитивной. Функциональностью и экономичностью производимой продукции занимались инженеры, а дизайнеры отвечали лишь за ее эстетический вид. Оказалось, что дизайнеры должны создавать прототипы массового машинного производства, предварительно изучив технологию современного производства и свойства материалов. Назначению изделий и простоте обращения с ними придавали столь же важное значение, как и их внешнему виду. В скором времени дизайнерские фирмы стали набирать в штат чертежников, модельщиков, инженеров, архитекторов и специалистов по изучению рынка. 1785г. в Англии начинает развиваться индустриальное машинное производство - специализация,

узкопрофессиональный подход, разделение труда, потоковость.

Этап Дизайна (с начала XX века): этот этап соединил достоинства предыдущих двух этапов :) Дизайнер работает на промышленном производстве, использует различные материалы и технологии. Дизайнер связан с массовым производством и с его уровнем и возможностями, а эти возможности, к сожалению часто не оправдывают ожиданий. Оформители и бутафоры украшают свои вещи, но дизайнер - существо высшее, он обязан мыслить масштабно и разнопланово, он обязан наперед представлять как поведет себя его будущее творение в своей среде обитания, как оно повлияет на среду и как среда уживется с вещью, а главное дизайнер должен придать вещи максимальную симпатию к человеку, к тому, для кого вещь будет предназначена, кому она будет служить. Дизайнер обязан сохранить чистоту идеи - функциональную обоснованность для формы, материала, суперграфики т.е. всех составляющих. И в конце концов предугадать необходимость создаваемой им вещи. А что же должен знать дизайнер (художник -конструктор) создавая вещь. Быт, этнографию, демографическую ситуацию, социологию быта (чтобы понять кто, когда, как и до каких пор будет пользоваться вещью, рождающейся сегодня), психологию, физиологию, медицину, эргономику, технологию изготовления вещи, свойства материалов, возможные инженерные и конструкторские решения. Дизайнеры знают, что в этом мире все соотносится друг с другом и человек воспринимает это на подсознательном уровне. Проблема цвета, например, уходит в глубины психологии. В зеленых комнатах почему-то простужаются, а ящик , окрашенный в желтый цвет легче поднять, чем серый ящик того же веса. Это уже колористика - наука о цвете. Практика показывает: там, где ценится работа дизайнера и выполняются его рекомендации, продукция отличается высоким качеством.

Вопрос 3

Развитие техники и производства. Ремесленные и мануфактурные формы производства.

Теперь необходимо провести различие между двоякого рода вещами: кооперацией многих однородных машин и системой машин.

В одном случае вся работа производится одной и той же рабочей машиной. Машина выполняет все те различные опера-ции, которые ремесленник выполнял своим орудием, например ткач при помощи своего ткацкого станка, или которые ремес-ленники последовательно выполняли при помощи различных орудий, причем безразлично, были ли они самостоятельными ремесленниками или членами одной и той же < мануфактуры >. Например, в новейшей < мануфактуре > почтовых конвертов один рабочий фальцевал бумагу фальцбейном, другой смазывал клеем, третий отгибал клапан, на котором отпечатывается девиз, четвертый выбивал девиз и т.д., и при каждой из этих частич-ных операций каждый отдельный конверт должен был перехо-дить из рук в руки. Весь про-цесс, который в < мануфактуре > разделен и выполняется в извест-ной последовательности, здесь выполняется одной рабочей машиной, которая действует посредством комбинации различных орудий. Является ли подобная рабочая машина только механи-ческим воспроизведением сложного < ремесленного > орудия или комбинацией разнородных простых орудий, специализирован-ных < мануфактурой >, на фабрике, т. е. в мастерской, основанной на машинном < производстве >, неизменно каждый раз вновь по-является простая кооперация, и притом прежде всего как про-странственное скопление однородных и одновременно совместно действующих рабочих машин (рабочего мы оставим здесь в сто-роне). Так, например, ткацкая фабрика образуется из многих механических ткацких станков, а швейная фабрика - из мно-гих швейных машин, находящихся в одной и той же мастерской. Но здесь существует техническое единство, поскольку многие однородные рабочие машины одновременно и равно-мерно получают импульс от биения сердца общего первичного двигателя, причем движение это переносится на них посред-ством передаточного механизма, отчасти тоже общего всем им, так как от него идут лишь особые отводы для каждой отдельной рабочей машины. Подобно тому как многочисленные ору-дия составляют лишь органы одной рабочей машины, точно так же многие рабочие машины образуют теперь лишь одно-родные органы одного и того же двигательного механизма.

Но собственно система машин заступает место отдельной самостоятельной машины только в том случае, когда предмет труда проходит последовательный ряд взаимно связанных ча-стичных процессов, которые выполняются цепью разнородных, но дополняющих друг друга рабочих

машин. Здесь вновь выступает характерная для < мануфактуры > кооперация, основанная (на разделении труда, но теперь она представляет собой уже комбинацию частичных рабочих машин. Специфические орудия различных частичных рабочих — например, в шерстяной < ману-фактуре > орудия шерстобитов, шерсточесов, ворсильщиков, шерстопрядильщиков и т.д.— теперь превращаются в орудия различных рабочих машин, из которых каждая составляет особый орган, выполняющий особую функцию в системе комби-нированного рабочего механизма. В тех отраслях, где система машин вводится впервые, сама < мануфактура > в общем и целом доставляет для нее естественную основу разделения, а следова-тельно и организации процесса производства. Однако с самого начала выступает и одно существенное различие между мануфактурным и машинным производством. В мануфактуре рабочие, отдельные или соединенные в группы, должны выпол-нять каждый отдельный частичный процесс при помощи своих ручных орудий. Если рабочий и приспосабливается здесь к про-цессу, то и процесс, в свою очередь, уже заранее приспособлен к рабочему. При машинном производстве этот субъективный принцип разделения труда отпадает. Весь процесс разлагается здесь объективно, в зависимости от его собственного характера, на свои составные фазы, и проблема выполнения каждого частичного процесса и соединения различных частичных про- цессов разрешается посредством технического применения механики, химии и т. д., причем, разумеется, теоретическое решение должно быть усовершенствовано, как и раньше, . с помощью накопленного в широком масштабе практического опыта. Каждая частичная машина доставляет другой машине, непосредственно следующей за нею, сырой материал, и так как все они действуют одновременно, то продукт непрерывно нахо-дится на различных ступенях процесса своего образования, постоянно переходит из одной фазы производства в другую. Как в мануфактуре непосредственная кооперация частичных рабочих создает определенные количественные отношения между отдельными группами рабочих, так и в расчлененной системе машин для того, чтобы одни частичные машины непрерывно давали работу другим частичным машинам, необходимо опре-деленное отношение между их количеством, размерами и быстротой действия. Комбинированная рабочая машина, пред-ставляющая теперь расчлененную систему разнородных отдель-ных рабочих машин тем совершеннее, чем непре-рывнее весь выполняемый ею процесс, т. е. чем, с меньшими перерывами сырой материал переходит от первой до послед-ней фазы

процесса, следовательно чем в большей мере пере-мещается он от одной фазы производства к другой не рукой человека, а самим механизмом. Поэтому, если в < мануфактуре > изолирование отдельных процессов является принципом, вытекающим из самого разделения труда, то, напротив, в разви-той фабрике господствует принцип непрерывности отдельных процессов.

Система машин, покоится ли она на простой кооперации однородных рабочих машин, как в ткачестве, или на сочетании , разнородных машин, как в прядении, сама по себе составляет большой автомат, раз ее приводит в движение один первичный двигатель, сам порождающий собственное движение. Однако система в целом может приводиться в движение, например, паровой машиной, между тем как отдельные рабочие машины для известных движений все еще нуждаются в содействии ра-бочих, как, например, до введения автоматических мюль-машин оно требовалось для запуска мюлей, а при тонкопрядении тре-буется еще до настоящего времени; или же определенные части машины для выполнения своих операций должны подобно ору-дию направляться рабочим, как было в машиностроении до превращения поворотного суппорта в автоматиче-ский механизм. Когда рабочая машина выполняет все движе-ния, необходимые для обработки сырого материала, без содей-ствия человека и нуждается лишь в контроле со стороны рабочего, мы имеем перед собой автоматическую систему машин, которая, однако, способна к постоянному усовершенствованию в деталях. Так, например, аппарат, автоматически останавли-вающий прядильную машину, как только оборвется хотя бы одна нить, и автоматический выключатель, останавливающий усовершенствованный паровой ткацкий станок, как только на ткацком челноке окончится вся уточная нить, являются вполне современными изобретениями. Примером как непрерывности производства, так и проведения автоматического принципа может служить современная бумажная фабрика. На бумажном < производстве > хорошо вообще изучать в деталях как раз-личие между отдельными способами < производства >, имеющими в основе различные средства < производства >, так и связь обще-ственных производственных отношений с различными спосо-бами < производства >; старинное германское бумажное дело дает образец < ремесленного > < производства >, Голландия XVII и Фран-ция XVIII века образец собственно < мануфактуры >, а совре-менная Англия - образец

автоматического < производства > в этой отрасли; кроме того в Китае и Индии до сих пор существуют две различные древнеазиатские < формы > этой же промышлен-ности.

В расчлененной системе рабочих машин, получающих свое движение через посредство передаточных механизмов от одного центрального автомата, машинное производство приобретает свой наиболее развитый вид. На место отдельной машины при-ходит это механическое чудовище, тело которого занимает целые фабричные здания и демоническая сила которого, сначала скрытая в почти торжественно-размеренных движениях его исполинских членов, прорывается в лихорадочно-бешеной пляске его бесчисленных собственно рабочих органов.

Мюль-машины, паровые машины и т. д. появились раньше, чем появился рабочий, исключительное занятие которого со-стоит в производстве паровых машин, мюль-машин и т. д.; точно так же как человек носил одежду раньше, чем появились портные. Но изобретения Вокансона, Аркрайта, Уатта и т. д. могли получить осуществление только благодаря тому, что эти изобретатели нашли значительное количество искусных рабочих-механиков, уже подготовленных мануфактурным периодом. Часть этих рабочих состояла из самостоятельных ремесленни-ков различных профессий, другая часть была объединена и < мануфактуры >, где, как упомянуто раньше, господствовало особенно строгое разделение труда. С увеличением числа изобре-тений и возрастанием спроса на вновь изобретенные машины все более развивалось, с одной стороны, распадение машино-строения на многочисленные самостоятельные отрасли, с дру-гой стороны — разделение труда внутри машиностроительных < мануфактур >. Таким образом, мы находим здесь в < мануфактуре > непосредственную техническую основу крупной промышленности. < Мануфактура > производила машины, при помощи которых крупная промышленность устраняла < ремесленное > и ману-фактурное < производство > .в тех отраслях, которыми она прежде всего овладевала. Следовательно, машинное производство пер-воначально возникло на не соответствующей ему материальной основе. На известной ступени развития оно должно было произвести переворот в самой этой основе, которую оно сперва нашло готовой, а затем развивало дальше, сохраняя ее старую < форму >, и создать для себя новый базис, соответствующий его собственному способу производства. Как отдельная машина остается карликовой, пока она приводится в движение только

человеком, как система машин не могла получить свободного развития, пока на место уже применявшихся двигательных сил — животных, ветра и даже воды — не пришла паровая машина, так и все развитие крупной промышленности парали-зовалось до тех пор, пока сама машина — характерное средство производства крупной промышленности — была обязана своим существованием личной силе, личному искусству, т. е. зависела от мускульной силы, верности глаза и виртуозности рук, с ко-торыми частичный рабочий внутри < мануфактуры > или ремесленник вне ее оперирует своим карликовым инструментом. Увеличение размеров машин-двига-телей, передаточного механизма и. рабочих машин, увеличение сложности и многообразия, а также строгой правильности со-> ставных частей рабочей машины, по мере того как последняя порывает со своим < ремесленным > образцом, первоначально все-цело определявшим ее конструкцию, и приобретает свободную < форму >, определяемую исключительно ее механической задачей; развитие автоматической системы и все более неизбежное при-менение материалов, труднее поддающихся обработке, напри-мер, железа вместо дерева, — вот те естественно выросшие задачи, разрешение которых повсюду наталкивалось на рамки, которые обусловливаются зависимостью работ от личности рабочего и которые даже комбинированный рабочий персонал в < мануфактуре > мог лишь несколько раздвинуть, но не уничто-жить по существу. < Мануфактура не могла бы создать таких машин как например, современный типографский станок, современный' паровой ткацкий станок и современная чесальная машина. Переворот в способе производства, совершившийся в одной сфере промышленности, обусловливает переворот в других сферах. Это относится прежде всего к таким отраслям промыш-ленности, которые переплетаются между собой как фазы одного общего процесса, хотя общественное разделение труда до такой степени изолировало их, что каждая из них производит само-стоятельный товар. Так, например, машинное прядение выдви-нуло необходимость машинного ткачества, а оба вместе сделали необходимой механико-химическую революцию в белильном, ситцепечатном и красильном производствах. Таким же обра-зом, с другой стороны, революция в хлопчатобумажном пряде-нии вызвала изобретение джина, машины для отделения хлопко-вых волокон от семян, благодаря чему только и сделалось возможным производство хлопка в необходимом теперь крупном масштабе. Но именно революция в способе производства промышленности и земледелия сделала необходимой революцию в общих

условиях общественного процесса производства, т. е. в средствах связи и транспорта. Средства связи и транспорта такого общества, [стержнем] которого, употребляя выражение Фурье, были мелкое земледелие с его подсобной домашней промышленностью и городское ремесло, далеко уже не удовлетворяли потребностей производства в мануфактур-ный период с его расширенным разделением общественного труда, с его концентрацией средств труда и рабочих, с его колониальными рынками, а потому и на самом деле претерпели переворот. Точно так же средства транспорта и связи, унасле-дованные от мануфактурного периода, скоро превратились в невыносимые путы для крупной промышленности с ее лихо-радочным темпом и массовым характером производства, с ее постоянным перебрасываниям масс капитала и рабочих из одной сферы производства в другую и с созданными ею мировыми рыночными связями. Не говоря уже о полном перевороте в па-русном судостроении, связь и транспорт были постепенно при-способлены к способу производства крупной промышленности посредством системы речных пароходов, железных дорог, оке-анских пароходов и телеграфов. Но огромные массы железа, которые приходилось теперь ковать, сваривать, резать, сверлить и формовать, в свою очередь требовали таких циклопических машин, создать которые мануфактурное машиностроение было не в силах.

Итак, крупная промышленность должна была овладеть характерным для нее средством производства, самой машиной, и производить машины с помощью машин. Только тогда она Создала адекватный ей технический базис и стала на свои соб-ственные ноги. С ростом в первые десятилетия XIX века машин-ного производства, машина на самом деле постепенно овладе-вала производством рабочих машин. Однако лишь в последнее десятилетие колоссальное железнодорожное строительство и оке-анское пароходство вызвали к жизни те циклопические машины, которые применяются при постройке первичных двигателей.

Здесь не надо учить все – просто прочитать и составить представление, вычленив лишь самое важное.

Вопрос 4

Раскрыть проблему эстетики товаров

ВНИИТЭ (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики)

Всесоюзный научно-исследовательский Государственного комитета Совета Министров СССР по науке и технике (ВНИИТЭ). Создан в 1962 в Москве, институт разрабатывает теоретические проблемы *технической эстетики* и *эргономики*, методику *художественного конструирования*, проекты отдельных видов массовых и уникальных изделий машиностроения, а также товаров культурно-бытового назначения; осуществляет координацию научно-исследовательских работ в области технической эстетики и эргономики, а также методическое руководство работой специальных художественно-конструкторских бюро, отделов и групп, действующих на предприятиях и в организациях различных министерств и ведомств. В составе института: отделы теории и методов художественного конструирования, эргономики, экспертизы потребительских свойств изделий, художественного конструирования изделий машиностроения, комплексных проблем оборудования жилых и общественных зданий, декоративных свойств новых материалов и покрытий, анализа, обобщения и распространения опыта художественного конструирования; филиалы в Ленинграде, Свердловске, Хабаровске, Киеве, Харькове, Минске, Тбилиси, Ереване, Вильнюсе; опытное производство в Москве. институт имеет очную и заочную аспирантуру; учёному совету предоставлено право приёма к защите кандидатских диссертаций. Издаёт ежемесячный информационный бюллетень *«Техническая эстетика»*. Публикует сборники трудов, методические рекомендации, информационные материалы.

Проблему эстетики товаров можно назвать одним словом «брэндинг»

Для того чтобы разработать брэнд, необходимо провести маркетинговые исследования, определить перспективную рыночную нишу, описать и понять потенциального потребителя нового товара или услуги, разработать концепцию марки, создать и протестировать название, фирменный стиль и упаковку. Для того чтобы торговая марка успешно развивалась, набирала силу, превратилась в брэнд и приносила прибыль владельцу необходимо ее грамотно продвигать, продавать и вносить своевременные изменения.

Для решений всех этих задач в компании созданы подразделения маркетинга, брэндинга, рекламы, PR, организационного моделирования и подготовки персонала. Поэтому рабочая группа, объединенная брэнд-

менеджером для работы над проектом клиента, способна эффективно сопровождать брэнд на отрезке «идея о новом продукте – разработанная торговая марка - успешный брэнд». Таким образом, в отличие от обычных агентств по созданию торговых марок, рекламных кампаний или отдельных рекламных инструментов, «Практик» несет ответственность за результат своей работы на всех этапах сотрудничества с клиентом.

Это текст с какого-то сайта студии, ее название запоминать ненужно

Вопрос 5

Вторая половина XIX века. Первые … дизайна. Г. Земпер, Дж. Рескин, У. Моррис, «Движение искусств и ремесел»

Эпоха (из статьи о земпере, но в тему всего вопроса)

Вперед или назад - вот один из волнующих вопросов эпохи. Земпер живет в момент зарождения новой архитектуры, стали и стекла, Хрустального дворца Пэкстона, который приветствует, но и не одобряет полностью. Раньше многих он понимает короткую дистанцию, отделяющую прогресс от безликости. Не боясь показаться ретроградом, он смело использует формы различных исторических стилей - так, большинство дрезденских построек часто характеризуют как неоренессанс. Тем не менее при всей любви к античности или Возрождению задача воссоздания образцов прошлого никогда не ставится.

Ясно, что для зданий новой эпохи - вокзалов, пассажей, цехов - уже недостаточно классицистской конструкции из двух опор и перекрытия. Нужны новые решения, на новой технической основе. А "внешнее оформление здания должно следовать функции, для которой оно предназначено", - говорит архитектор.

Главное - это разумные принципы организации формы, утраченные в связи с бурным развитием техники. "У современности нет времени, чтобы освоиться с чуть ли не навязанными ей благодеяниями и стать хозяином положения", - предостерегает он.

Раньше время позволяло найти безошибочную форму, "тип", адекватный назначению предметов и зданий. Новый темп жизни не предусматривает спонтанности. Поиски нужно поставить на теоретическую основу и пользоваться багажом истории, который уже оправдал себя. Только это откроет дорогу к новому стилю. Пафос, лишенный наивности. Романтическое

здравомыслие. Предвидение всех грядущих "историзмов".

Моррис рисует обои, размышляя над тем, как хороши вещи, сделанные вручную. Земпер говорит о новых технологиях, стимулирующих ложный спрос. И вместе с тем - ищет пути их наиболее рационального применения.

Земпер

ЗЕМПЕР, ГОТФРИД (Semper, Gottfried) (1803–1879), немецкий архитектор и теоретик искусства, представитель романтического историзма.

Родился в Альтоне (город близ Гамбурга, ныне его район) 29 ноября 1803. Первоначально изучал право и математику в местном университете, затем занимался в мастерских архитекторов Ф.Гёртнера в Мюнхене (1825) и Ф.Гау в Париже (с 1826). В 1830–1833 путешествовал по Франции, Греции и Италии. Профессор дрезденской Академии художеств (с 1839), принял участие в революции 1849 года, после чего вынужден был эмигрировать. Жил в Париже, Лондоне (с 1851). В 1855–1871 – профессор Политехникума и директор Строительной школы в Цюрихе. В 1871–1876 работал в Вене.

В своей архитектурной практике вдохновлялся античной классикой, однако не в чистом виде (как было у его друга К.Ф.Шинкеля), а воспринятой сквозь призму итальянского Ренессанса и барокко. Разрабатывал монументальные комплексы, доминирующие в ансамблях центров обновляемых городов. Известнейшее его произведение – здание Дрезденской оперы (1837–1841, достройки 1871–1878). В соавторстве с К. фон Хазенауэром внес выдающийся вклад в сложение историко-ретроспективного «стиля Рингштрассе» в Вене, спроектировав здания Художественно-исторического и Естественно-исторического музеев (1872–1881), а также «Бургтеатра» (1874–1888). Среди прочих его построек – Политехникум и Университет в Цюрихе (совместно с И.Вольфом; 1860–1864).

Опубликовал целый ряд теоретических работ, важнейшей из которых является книга Стиль в технических и тектонических искусствах (1863) – опыт «практической эстетики», где он в противовес философскому идеализму своего времени подчеркнул базисное стилеобразующее значение материалов и техники. Ратовал за активизацию роли цвета в скульптуре и зодчестве, посвятив этой проблеме работы Заметки о раскрашенной архитектуре и пластике древних (1834) и О полихромии (1851). С 1876 жил в Италии.

* Он собирает обширный материал о раскрашенных статуях и домах. Земпер считает, что, будучи людьми естественными и эмоциональными и живя "под солнцем свободы", греки не смогли бы жить в монотонном мире. Позже он вводит цвет и различные материалы в свои постройки с тем, чтобы визуализировать структуру и назначение здания.

** Есть несколько ключевых идей, к которым он не раз возвращается на протяжении жизни. Мысль о том, что архитектура и пространство, ею создаваемое, может влиять на нравы и умонастроения людей. Уважительное отношение к традиции. Желание ансамбля: Цвингер, Ринг. Тема нового стиля, новой классики, исполненной вкуса и совершенства.
Чему учит Земпер? Создавая большие формы, не пренебрегать малыми. Не спешить, для того, чтобы успеть. Работать. Быть верным себе. Понимать: устаревает "что", а не "как".

Умер Земпер в Риме 15 мая 1879.

Рескин

Рескин, Раскин (Ruskin) Джон (8.2.1819, Лондон, — 20.1.1900, Брентвуд, Ланкашир), английский теоретик искусства, художественный критик, историк, публицист. Окончил Оксфордский университет (1839). Будучи последователем Т. *Карлейля*, в своих трудах («Современные живописцы», 5 тт., 1843—60; «Семь светочей архитектуры», 1849; «Камни Венеции», 3 тт., 1851—53; «Политическая экономия искусства», 1857) Р., развивая концепцию единства красоты и добра А. *Шефтсбери*, выступал с романтической критикой капиталистической цивилизации, враждебной искусству как синтезу природы, красоты и высокой нравственности, призывал к возрождению средневекового ручного труда, коллективных форм художественного творчества. Взгляды Р. во многом обусловили антибуржуазные элементы в эстетике *прерафаэлитов*, которых он поддерживал (книга «Прерафаэлитизм», 1851). Обращаясь к английскому пролетариату («Письма к рабочим и труженикам Великобритании», 1871—86), Р. приобрёл большую популярность в его среде; преподавал в первом Рабочем колледже. Ранние сочинения Р. отличаются патетикой и изысканностью литературного стиля; позднее он заботился о ясности слога, его доступности простому народу (незаконченные мемуары «Прошлое», 1886—1900). Близкий к У. *Моррису*, Р. участвовал в организации его

художественно-промышленных мастерских. Известен также как рисовальщик и акварелист.

Или еще: Джон Рёскин(1819-1900) - английский писатель, крупнейший теоретик и историк искусства, литературный критик и публицист, блестящий лектор-популяризатор. Главная мысль Рёскина, проведенная им через долгую жизнь в литературе -неприятие викторианской цивилизации и прогресса, вера в идеи гуманизма, которые он противопоставлял машинному прогрессу, поэтизация ручного труда и ремесел.

Сделал его знаменитым пятитомный труд "Современные художники" (1843-1860).Идеи Рёскина стали популярными.Его эстетика была синтезом искусствоведческих идей античности, романтизма и просветительства. Принципы романтической эстетики были сформулированы им полнее всего, а затем и принципы реалистического творчества. Наиболее ценимый им писатель - Вальтер Скотт,соединивший в своем творчестве два этих принципа. Рескин считал, что искусство любой страны является выражением ее нравственной, социальной и политической жизни.

Он называл тесную связь между жизнью реальной и искусством "политической экономией искусства". Его взгляды оставили глубокий след в творчестве не только английских писателей и художников, но и таких деятелей культуры, как Л. Толстой, Ганди и др.

Моррис

Английский писатель, художник, социалист, издатель. Будучи студентом Оксфордского университета он подружился с Берн-Джонсом. Именно тогда он начал писать стихи и увлекся средневековой архитектурой, читая Рескина и Пьюджина.

В 1856 году он начал учиться под руковдством архитектора Дж.Е.Стрита, но вскоре увлекся под влияньем Д.Г.Россетти увлекся живописью. Его единственная завершенная картина "Королева Гиневра" ("Queen Guinevere (La Belle Iseult)", 1858г., Галерея Тэйт, Лондон) выполнена в манере Пре-Рафаэлитов. В 1859 году У.Моррис женился на джейн Бёрден, которая изображена на многих картинах и фотографиях Д.Г.Россетти в образе "femme fatale". В этом же году Моррис с женой переехал в свой знаменитый Красный Дом, который специально для него спроектировал его друг Филлип Уэбб. В 1861 г.вместе с Уэббом, Россетти, Берн-Джонсом, Ф.М.Брауном, Маршаллом и Чарльзом Фолкнером Моррис основал фирму "Моррис, Маршалл, Фолкнер

и Ко." Фирма занималась тем, что производила мебель, ткани, ковры. Берн-Джонс и Моррис определяли главную концепцию фирмы и сосредоточились на подражани средневековому ремесленному цеху. Они определяли искусство как "выражение человеческой радости в труде" и рассматривали его как существенную часть человеческой жизни. Как социалист Моррис хотел творить искусство для масс, но в этом было слабое место его теории, потому что только богатые люди могли себе позволить купить вещи, сделанные вручную. К сожалению, идеи Морриса о возрождении средневековых техник ремесла совпали с эрой наступления машинного производства и поэтому выглядели совершенно нереальными. Но идеи были поддержаны в Англии (Arts and Crafts Movement) и заграницей (Wiener Werkstatten, Deutsche Werkstatten и Deitsche Werkbund).

Моррис сыграл также важную роль в развитии частного книгопечатания, основав свое собственное издательство Kelmscott Press в 1890 году. До сих пор в лондонском доме У.Морриса, в Уэлтемстоу и в его в его поместье Кельмскотт, в Оксфордшире хранится коллекция работ У.Морриса и его современников.

Или: 1834-96, английский поэт, художник, мастер, проектировщик, социальный реформатор и священник. Его долго считали одним из великих Викторианцев и назвали самым великим английским проектировщиком 19-ого столетия. Находясь в Оксфорде, Моррис со своим другом Эдвардом Берн-Джонсом, глубоко интересовался ритуалами и архитектурой Средневековья. Однако, наибольшее влечение Морриса пошло из произведений Джона Раскина, чьи идеи относительно эстетства и социального продвижения он постепенно адоптировались. В 1856 году он был отдан учится архитектуре. В то время Моррис присоединялся к братству Прерафаэлитов, и через поддержку Данте Габриэля Россетти начал писать. В 1858 году он издал свой первый сборник стихов «Защита Геневры и Другие Поэмы». За ним последовали «Жизнь и Смерть Джейсона» (1867) и «Земной Рай» (1868-70), в котором группа средневековых норвежских странников ищут землю, где не было бы ни смерти, ни страдания. Со своими друзьями в 1861 году он открыл фирму декораторов, позже известную как «Моррис и Компания», которая, отвечая на растущий индустриализм, искала вдохновения в средневековом стиле и средневековых декоративных искусств.

Искусства и ремесла

Во второй половине XIX в. Англия была одной из передовых во всех отношениях держав. Длительное и устойчивое правление королевы Виктории, следствием которого стал экономический и промышленный подъем, сделало небольшую островную страну «мастерской мира», законодательницей моды и стиля. Но разве так уж хорош стиль, который позволяет сочетать абсолютно не совместимые эклектичные вещи, загромождать интерьеры безвкусными тиражированными машинными предметами «роскоши»? В противовес этому в художественной среде родилось стремление возвращения к ручному ремесленному производству уникальных и стильных вещей, что воплощали в своем творчестве участники «Движения искусств и ремесел».

Промышленный подъем в Англии второй половины XIX в. привел к тому, что в среде зародившейся буржуазии и представителей нового среднего класса появилось стремление к украшению своего быта, домов и квартир, наполнению их деталями и интерьерными вещицами, которые создавали бы иллюзию «роскошной жизни». Но роскошь - понятие дорогостоящее, поэтому рынок наводнили тиражированные промышленным способом «бронзовые » светильники из крашенного гипса или великолепная «золоченая деревянная» резьба из папье-маше. При этом в одной комнате могли находиться предметы различных исторических стилей, огромное количество драпировок и массивных рам, что делало интерьер безнадежно перегруженным, тяжеловесным и практически непригодным для жизни. В подобном великолепии терялось так необходимое человеку ощущение уюта.

Действие рождает противодействие, каким и стало «Движение искусств и ремесел» (The Arts & Crafts Movement) – художественное течение, участники которого пропагандировали возвращение к ремесленным народным истокам творчества, стремились создавать эстетически продуманную среду обитания для каждого человека. Идейными вдохновителями и теоретиками обновления декоративных искусств в Англии были Джон Рескин (1819 - 1900) и его младший современник и ученик Уильям Моррис (1834 - 1896).

По мнению Морриса и Рескина, основная беда современного им искусства была в его механичности, фабричности, тогда как что может быть приятнее, чем труд, работа, которые позволяют человеку самореализоваться и дарят наслаждение творчества.

«Просто делать что либо руками уже должно быть удовольствием», - пропагандировали они. Истоки подлинно народного, ремесленного, человеческого творчества они нашли в искусстве Средневековья, когда еще не изобрели хитроумных станков и машин, штамповавших «произведения искусства».

Мастера «Движения искусств и ремесел» создавали деревянную мебель, расписанную мифологическими сюжетами в средневековой манере и отделанную, наподобие ремесленных народных образцов, металлическими скобами, планками и фурнитурой. Активно распространялись также обои и ткани, в том числе с серебряным и золотым шитьем. Все детали оформленных художниками интерьеров, и даже костюмы и платья жильцов были выдержаны в единой манере и цветовой гамме, что создавало ощущение стилистической целостности и гармоничности пространства.

Парадокс заключался в том, что ручное производство совсем не было дешевым, и недорогая тиражированная промышленная «роскошь» опять оказывалась вне конкуренции. Стиль «Движения искусств и ремесел», как и его прямой наследник – модерн, оказался искусством для избранных, изысканным стилем высокого искусства. Но что может быть лучше высокохудожественной индивидуальности и неповторимости! Стремление человека к окружению себя стильными вещами ручного производства не ослабевает и по сей день, и более того, мы вновь наблюдаем рост интереса к рукотворному искусству.

Вопрос 6

Идея возрождения ремесел в России (Абрамцево Талашкино)

Возрождение

НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ одна из форм народного художественного творчества, производство фольклорных художественных изделий. Народные художественные промыслы восходят к древности, к домашним промыслам и деревенскому ремеслу >. Позже образовались работающие на рынок кустарные промыслы, а также частные мастерские, вовлеченные в систему капиталистического рынка и нередко не выдерживавшие конкуренции фабричных товаров. В кон. 19 - начале.

20 вв. во многих странах началось < возрождение > народных художественных промыслов, программно противопоставлявшихся массовому промышленному производству бытовых изделий (в < России > < абрамцево -кудринская резьба, мастерские в Талашкино и др.). В ряде стран народные художественные промыслы (в Российской Федерации палехская миниатюра, дымковская игрушка и др.) развиваются при поддержке государства.

Абрамцево

Начать надо с Амбрамцевского кружка. Это было артистическое содружество, сложившееся в середину 1870-х годов вокруг С. И. Мамонтова, промышленника, известного мецената, художественно одаренного человека. Поэтому часто кружок называют мамонтовским. На протяжении четверти века
подмосковное имение Мамонтова «Абрамцево» оказалось крупным очагом русской культуры, местом, куда иногда на целое лето, иногда на более короткий
срок приезжали художники – от уже известных до совсем молодых. Среди посетителей были Репин, Поленов, Васнецов, Серов, Врубель, Поленова. Здесь
много рисовали, усердно занимались живописью, открывая красоту среднерусской природы и обаяние душевно близких людей ставили домашние
спектакли, осуществляли интересные архитектурные замыслы, работали в специально устроенных кустарных мастерских.
Художественная жизнь Абрамцева – это, с определенной точки зрения, история формирования «неорусского стиля», который оказался существенной
гранью модерна в России.
Амбрамцевский кружок никогда не имел ни своего устава, ни какой-либо заранее сформулированной программы. Красота пользы и польза красоты – такими двумя взаимосвязанными понятиями можно было бы условно определить ту «домашнюю» эстетику, которая складывалась в духовной атмосфере усадьбы.
Своим желанием отстаивать жизненную связь между красотой и пользой мамонтовский кружок разделял распространенные убеждения эпохи. Об тогда

говорили и писали чаще всего как раз в той художественной среде, где складывались принципы модерна. Своеобразие творческой ориентации мамонтовского кружка заключалось в том, что соединение пользы и красоты представлялось членам содружества не только серьезным общественным долгом художественной интеллигенции, но и живой поэтической традицией, органическим свойством крестьянского искусства, воплощающим в себе важные черты народного идеала.

Следуя своим общественным идеям и творческим интересам, члены Абрамцевского кружка организовали две мастерские: столярно-резчицкую (1885) и керамическую(1890). И в том, и в другом случае дело касалось попыток возродить художественные кустарные промыслы, имея перед глазами собранные в деревнях изделия народного искусства. Участники мамонтовской колонии не смотрели на эти изделия крестьянского труда как на «образцы», подлежащие копированию. Намерения были вернуть декоративно-прикладному искусству его поэтическую сущность и, вместе с нею, его основную жизненную функцию – украшать повседневный быт человека. Художники, чьи стилевые искания шли в этом направлении по-разному осмысливали поэтику и стилистику народного творчества, и, скажем, керамика, созданная Врубелем в абрамцевской мастерской, откликалась на совершенно иные стороны фольклорной художественной традиции, чем резные двери, полки буфеты, исполнявшиеся Е. Поленовой и ее коллегами по столярной мастерской. Более того, здесь можно говорить о различных модификациях «неорусского стиля» - от творческого воссоздания традиционной изобразительной лексики и орнаментальных форм предметов крестьянского быта до их серьезной трансформации в новую пластическую систему.

Вместе с Абрамцевым часто справедливо называют другой интересный очаг русской культуры того времени– находящееся вблизи Смоленска село Талашкино и его окрестности. Им владела меценат, художница и коллекционер М.К.Тенишева. Среди работающих там художников были Рерих и Малютин.

Интерес талашкинских мастеров к возрождению крестьянских ремесел, к воссозданию творческой фантазии народа был гораздо более сосредоточен на
стилевых задачах искусства и в этом смысле был более прагматичен. Об абрамцевском «стиле» как о самостоятельном явлении русского искусства можно говорить лишь условно – он постоянно развивался, обретал новые свойства и качества. Талашкинский «стиль», напротив, являл собою обособленную и вполне устойчивую «национально-романтическую» разновидность русского модерна.

Абрамцево-Кудринская резьба

Художественные бытовые деревянные изделия с плоско-рельефной резьбой (ковши, декоративные блюда, тарелки для хлеба, чайницы, поставцы, вазы и горшки для цветов, шкатулки, коробочки, пудреницы, рамки, различные письменные приборы, ножи для резания бумаги, пеналы, бокалы для карандашей) изготавливаются в городе Хотьково (Московская область). Основой мотив орнамента -- растительный в виде мягко изгибающихся цветов, трав, листьев, ветвей. Называется такая резьба абрамцево-кудринской. Свое название она получила от усадьбы Абрамцево в деревне Кудрино, где возникла .в конце XIX века. Одним из создателей этой резьбы был мастер В. П. Ворносков. Для изготовления изделий мастера используют древесину липы, реже - березы.

Тоталитарному режиму все это оказалось ненужным. Художественное гнездо в Талашкино было разорено

Вопрос 7

Протодизайн. Феномен тоннта, «венский стул»

Идея протодизайна - идея неких изначальных первовещей, которые сделаны не дизайнером, а народом и давно обитают в деревенской среде

Материальная культура содержит в себе громадное богатство знаний. Если вы хотите знать, как предмет должен быть спроектирован, то есть, какова должна быть его форма, размеры, из какого материала он должен быть сделан, взгляните на существующие образцы этого типа предметов и просто скопируйте (изучите) образец, принадлежащий прошлому. Именно протодизайн так успешно способствовал созданию материальной культуры

ремесленного общества: ремесленник просто копировал дизайн вещей с предыдущих образцов. И Джонс, и Александер не уставали подчеркивать, что бессознательные процессы ремесленного дизайна давали в результате поразительно благородные, прекрасные и соответствующие своему назначению вещи. Очень простой процесс может действительно породить очень сложные вещи.

Тонет и венский стул

Михаэль Тонет, австрийский мастер-мебельщик, открыл в 1819 году мебельную мастерскую. Он делал много красивой мебели, стилизуя ее под рококо, Чиппендейла и Шератона.

Но производство традиционной мебели его не удовлетворяло - Тонет был изобретателем. И он мечтал создать свою мебель, найти "стиль Тонета". Он хотел, чтобы эта мебель была конструктивно проста, а формы ее чисты, чтобы она была легкой, но прочной, уютной и компактной.

Тонет приступил к экспериментам. Он клеил и гнул деревянные детали, подвергал их предельным деформациям, изучая возможности материала. В результате многочисленных опытов Тонетом был разработан промышленный метод гнутья. Этим методом можно было создавать кресла и стулья из многослойных гнутых полос, отказавшись от традиционного крепления элементов и уменьшив количество деталей.

Новая технология позволила открыть следующий этап формообразования мебели.

Тонет получил патент на свое изобретение со следующей формулировкой: "выгибание дерева любого рода, включая самые негибкие породы, химико-механическим способом с целью получения желательных форм, в том числе округлых". Патент Тонет получил в Вене, и отныне стулья, изготовленные по его технологии, стали называться "венскими".

Тонет спроектировал около 20 базовых стульев (для каждого предусматривалось 8-10 исполнений из различных пород дерева с разной отделкой).

Стержнем всей этой гаммы стала "Модель 14" - самый лаконичный, изящный, графичный вариант венского стула. Он состоял всего из 6 частей. Трехмерное гнутье позволило объединить спинку и задние ножки в одну

деталь. Сидение круглой формы затягивалось камышовым плетением. Сечение деталей было сведено до минимума. Конструкция получилась очень легкой, пружинящей, но стабильной. Этот стул приобрел одно волшебное свойство - когда на него садился человек, стул "исчезал", о его существовании говорила только поза сидящего. В результате венский стул мог вписаться в любой интерьер.

Но Тонет не только великий дизайнер, совершивший мебельную революцию, он еще и талантливый бизнесмен. Он придумал мебельную программу. Фирма Тонета производила мебель комплектами, основу которых составляли стулья. Каждый из 20 образцов стульев дополнялся другими изделиями - креслом, диваном, столиком, качалкой, вешалкой. Вариативность комплектации была очень широкой. Если учесть, что для каждого мебельного комплекта существовало до 10 исполнений, то число вариантов изделий приближалось к шести сотням.

Мебель Тонета стала необычайно популярна, причем популярность эта была устойчивой.

Находки Тонета в формообразовании были использованы для конструирования мебели из гнутых металлических труб, но уже в 20 веке.

Вопрос 8

Модерн как новый стиль. Его яркие представители. Стилевые направления. Вомяеме е становление дизайна.

Хотя модерн просуществовал всего 20 - 30 лет, влияние его в то время на все виды художественной деятельности было огромно. Следы модерна мы находим во всем: в архитектуре, в живописи, в монументальном искусстве, в книжной графике, плакате, рекламе, дизайне, одежде. От огромного общественного здания до дверной ручки, от монументальной мозаики до изящной вазы на столе, от живописного полотна до ложки и вилки - все носило на себе отпечаток этого стиля, если за дело брались художники, архитекторы и дизайнеры модерна. Все, к чему прикасалась рука художника, должно было стать прекрасным, каким являются природные формы, перед которыми эти художники преклонялись.

Стиль "ар деко" также родился во Франции. Это - стиль-компромисс между традицией и модернизмом. Французы относят к ар деко предметы искусства

1920-х годов: высочайшего качества исполнения мебель, сделанная под заказ в очень небольших количествах с геометрическими силуэтами, простыми линиями, с инкрустацией перламутром, слоновой костью, яичной скорлупой, черепаховым панцирем, с применением акульей и змеиной кожи, китайского лака, золотой и серебряной фольги. Знаменитые краснодеревщики того времени - Жак-Эмиль Рульман (1879 - 1933), а также Луи Сю, Андре Мар, Жан Дюнан.

А вообще нужно прочитать про модерн и потом на бла-бла привязать это к дизайну

Вопрос 9

Ранний американский ------ (слово, которое было списано неправильно и я его уже забыла, чтобы вписать сейчас). Чикагская архитектурная школа.

Чикагская архитектурная школа (Лейтер-билдинг, ныне "Сирс и Робак", 1889-1891, архитектор У. Ле Барон Дженни; Рилайенс-билдинг, 1890-94, архитектор Д. Х. Бёрнем, Дж. У. Рут при участии Ч. Б. Атвуда; универмаг фирмы "Карсон-Пири-Скотт", 1899-1900, архитектор Л. Салливен) стала предшественницей рационалистической архитектуры 20 в. Работы по реконструкции Ч. в 20 в. в основном сводились к застройке центра небоскрёбами (Трибюн-тауэр, 1923-25, архитектор Дж. М. Хауэлс, Р. Худ), сооружению парадных комплексов (общественный центр, 1963-65, архитектор Дж. Браунсон), прокладке скоростных автомагистралей, не связанных с городской планировкой. Вместе с тем Ч. остаётся важным центром архитектурного творчества, где были осуществлены постройки Ф. Л. Райта (дом Роби, ныне в комплексе Чикагского университета, 1909), Л. Миса ван дер Роэ (комплекс Иллинойсского технологического института, 1942-58, высотные жилые дома на Лейк Шордрайв, 1950-51, и Коммонуэлс Променад, 1957), Б. Голдберга (высотные жилые дома Марина-Сити, 1964), архитектурной фирмы "СОМ" (100-этажный небоскрёб Джон Хэнкок билдинг, 1971; 109-этажный небоскрёб Сирс-билдинг, высочайшее в мире здание - 442 м, 1970-74).

...настоящий бум начался после того, как германский инженер Вернер фон Сименс придумал в 1880 г. подъемник на электрической тяге, что позволяло экономно разместить лифт внутри здания. Эти изобретения вкупе с новыми способами литья стали, появлением железобетона и,

главное, ростом стоимости городской земли привели к рождению символа урбанизации - небоскреба. Самый первый был построен в Чикаго в 1885 г. компанией "Хоум Иншуранс" и имел высоту всего одиннадцать этажей. Но тогда и это казалось чем-то невероятным. Так возникло новое архитектурное направление - так называемая Чикагская школа, изменившая вскоре весь облик американских городов.

Архитекторы Чикагской школы применяли конструкцию нового типа - металлический каркас. Конструкция эта стала настолько существенной, что диктовала и выбор внешних форм. Значение Чикагской школы в истории архитектуры в том, что впервые в XIX веке был преодолен разрыв между конструкцией и формой, они были объединены в единое целое. Наиболее ярким представителем ее является Салливен, расцвет творчества которого совпал с расцветом Чикагской школы (1883-93). Возглавлял Джон Рут, архитектор, пионер американского коммерческого зодчества.

Вопрос 10

Архитектура Чикагской школы (раскрыть самостоятельно полностью).

Вопрос 11

Художественный авангард в Европе. Группа «Де Стейл»

"СТИЛЬ" ("Де Стейл") (голландское De Stijl), авангардистскоеобъединение голландских художников (1917 - 31). Мастера "стиля" выдвинули теорию неопластицизма - геометрической разновидности абстрактного искусства (П. Мондриан), в архитектуре создали строгие и аскетичные по облику постройки (Т. ван Дусбюрг, Я.Й.П. Ауд, Г. Ритвелд).

Модриан. В 1914 художник вернулся в Голландию к отцу, который был при смерти, и оставался на родине в течение всей Первой мировой войны, а в 1919 снова уехал в Париж. К этому времени он уже был членом кружка, в который входили Тео ван Дусбург, Ауд, Ритвелд и ван Эстерен. Все они были адептами модернизма, работали в стилях, близких к живописи Мондриана, и, возможно, оказали на него некоторое влияние в переходе от кубистических композиций к чистым геометрическим формам красных, желтых и синих прямоугольников. В 1917 Мондриан и Тео ван Дусбург основали авангардистский журнал «Де Стиль» и группу с таким же названием. Эстетическая теория, лежавшая в основе этого направления,

была названа неопластицизмом. В соответствии с требованиями неопластицизма Мондриан еще больше сократил свои художественные средства, используя только белый, серый, черный и наиболее интенсивные тона основных цветов спектра.

К 1920 стиль Мондриана полностью сформировался. Используя прямые линии жестких контуров, он делал композиции асимметричными, достигая динамического равновесия. Благодаря отказу от частностей и деталей он надеялся достичь более ясного выражения универсальных первооснов творчества, стремясь обрести то, что он называл «чистой пластической реальностью».

Вопрос 12

Художественный авангард в России. Производственное искусство. Архитектура 20-ых годов

Производственное искусство, художественное движение в культуре Советской страны в 1920-е гг. В первые годы своего существования (1918—1921) было тесно связано с т. н. левыми течениями в живописи и скульптуре. Участники движения поставили задачу слияния искусства, оторванного развитием капитализма от ремесла, с материальным производством на базе высокоразвитой промышленной техники. Но они ошибочно, игнорируя реальную практику социальных преобразований, видели в П. и., сводящемся к прямому созданию утилитарных вещей, универсальное средство преобразования всей предметной среды на принципах социальной целесообразности и установления тем самым социалистических форм человеческого общения. Новую архитектуру, новые типы жилых и общественных зданий, мебели, оборудования, одежды «производственники» считали важнейшим средством социалистического переустройства общества, орудием ликвидации буржуазно-мещанских взглядов, традиций, привычек, доставшихся в наследство советскому обществу от старого, политически разбитого строя и закрепленных в материальном окружении человека — в вещах, жилище, во всей предметной среде. Наиболее прочно идеи П. и. утвердились в архитектуре, оформительском искусстве и художественном конструировании, связанных с конструктивизмом. К проблематике П. и. близки некоторые мероприятия в области искусства в первые годы Сов. власти, имевшие целью сблизить художественное творчество и производство; при отделе ИЗО Народного

комиссариата просвещения (1918—21) были созданы Художественно-производственный совет, а также подотделы художественного производства и художественного труда, организовывавшие художественные мастерские на фабриках; в 1919 создана художественно-производственная комиссия ВСНХ; в 1920 создан Вхутемас, пропедевтический (предварительный) курс которого основывался на теории формообразования, разработанной «производственниками». Представляя собой романтическую утопическую иллюзию о возможности немедленного сотворения новой жизни с помощью П. и., его теория (Б. И. Арватов, О. М. Брик, А. М. Ган, Б. А. Кушнер, В. Ф. Плетнёв, Н. М. Тарабукин, С. М. Третьяков, Н. Ф. Чужак) смыкалась с идеями Пролеткульта в своём ошибочном понимании культуры пролетариата: «производственники» отрицали преемственность культуры, идеологические функции и специфику станковых форм изобразительного искусства, его традиционно-образный метод познания действительности, а в самых крайних формах отрицали искусство вообще (теория «растворения искусства в жизни»). Эти стороны П. и. противоречили реальной практике сов. художественной культуры. Противоречили они и общим принципам культурной политики Сов. власти, направленной на овладение народными массами культурным наследием прошлого и создание искусства, несущего в себе всё богатство эмоционального содержания бытия. Теоретическая несостоятельность социальных идей движения П. и. привела его к кризису в конце 1920-х гг. На практике художниками-»производственниками» (основная группа которых, порвав в 1921 с абстрактным формотворчеством, перешла к собственно работе для производства) были созданы прототипы ряда современных видов мебели (А. М. Ган, В. Е. Татлин, А. М. Родченко), образцы новой полиграфии (А. М. Ган, Л. М. Лисицкий, А. М. Родченко), текстиля и одежды (Л. С. Попова, В. Ф. Степанова, В. Е. Татлин и др.), оформления выставок (Г. Г. Клуцис, Л. М. Лисицкий, А. М. Родченко, братья Стенберг). Работа «производственников» в сфере промышленного и оформительского искусства сыграла существенную роль в формировании сов. и зарубежного художественного конструирования.

Про архитектуру по книге

Вопрос 13

Начало промышленного дизайна. Германский веркбунд. Его аналогия в др. странах. Пионеры дизайна.

ВЕРКБУНД - (нем. Werkbund от Werk - работа, производство и Bund - союз, объединение) - художественно-промышленный союз, объединение художников, архитекторов, ремесленников, предпринимателей и торговцев. Основан в Германии в 1907 г. с целью поддержки и развития прикладного искусства, художественных ремесел и нового «промышленного искусства», или дизайна, призванного повысить качество массовой промышленной продукции. Эти задачи были особенно актуальны в период Модерна, на рубеже XIX-XX вв.

Германский Веркбунд возник на базе слияния «Мюнхенских соединенных мастерских», возглавляемых Р. Римершмидом, и «Дрезденских мастерских». Новый союз возглавил Х. Мутезиус, немецкий архитектор и теоретик архитектуры рационалистического течения. В 1896-1903 гг. Мутезиус работал в Англии, изучал архитектуру традиционного английского дома, был близок идеям движения «Искусства и ремесла», основанного У. Моррисом. Под влиянием нового английского искусства, школы Глазго и возникли идеи создания нового союза.

Традиционное понятие «Kunstgewerbe» (нем. художественные ремесла), ассоциирующееся с дорогими и эклектичными вещами предыдущей эпохи Историзма, было заменено новым - «Werkbund», в котором демонстративно убраны понятия «искусство», «художественный», «ремесло». В организации Веркбунда принимали участие А. Ван де Велде, Р. Римершмид, Т. Фишер, А. Энделль. К 1910 г. в Союзе числилось 360 художников, 267 промышленников, 105 представителей музеев и выставочных залов, а также меценаты, коммерсанты и торговцы. Устраивались лекции, выставки. Выпускался журнал «Die Form» (нем. «Форма»), пропагандировавший идеи рационализма, конструктивизма и функционализма в разных видах искусства, прежде всего в архитектуре, оформлении интерьера и мебели. Осуществлялись попытки совместной работы дизайнеров с промышленниками и торговцами, обеспечения авторских прав на образцы промышленного производства. В Союз принимались только авторитетные мастера, и покупатель был информирован о том, что, хотя он приобретает вещь, изготовленную промышленным способом, она несет в себе качества уникального художественного произведения.

В 1908 г. ежегодный конгресс Германского Веркбунда проведен в Вене, в 1913 г. И. Хоффманн организовал Австрийский Веркбунд с отделением в

Швейцарии. Выставки нового немецкого искусства проводились в 1912 г. в США, Бельгии, Франции. Оно было признано самым передовым для своего времени. В деятельности Веркбунда участвовали выдающиеся архитекторы-реформаторы: П. Беренс, В. Гропиус, Ле Корбюзье, Л. Мис Ван дер РОЭ (сравн. Баухауз). В 1914 г. Германский и Австрийский Веркбунд провели большую совместную выставку в Кёльне. Но война, последующая инфляция и экономическая депрессия остановили многие начинания. Только в 1920-х гг. деятельность Веркбунда возобновилась. В 1924 г. Веркбундом организована выставка промышленных изделий под названием «Form ohne Ornament» (нем. «Форма без орнамента»), означавшая полную победу функционализма. С приходом к власти нацистов в 1933 г. Веркбунд был упразднен. Воссоздан в Дюссельдорфе в 1947 г.

Промышленный дизайн

Корни промышленного дизайна уходят к началу XIX века, в эпоху появления массового машинного производства и разделения труда. До промышленной революции в труде ремесленника дизайн непосредственно сочетался с изготовлением изделия. С приходом века индустриализации дизайнер стал создавать прототипы изделий, которые с помощью машин производили другие люди. Практика раннего дизайна была весьма примитивной. Функциональностью и экономичностью производимой продукции занимались инженеры, а дизайнеры отвечали лишь за ее эстетический вид. Оказалось, что дизайнеры должны создавать прототипы массового машинного производства, предварительно изучив технологию современного производства и свойства материалов. Промышленный дизайн как самостоятельная профессия впервые появился в Соединенных Штатах, где формирование общества массового потребления началось раньше, чем в Европе. Такие потребительские товары, как автомобили, стиральные машины, холодильники, радиоприемники, бытовые электроприборы, в 20-е годы стали доступными большинству американцев. В начале 30-х годов бизнесмены стали нанимать художников, графиков и театральных декораторов для придания товарам внешнего вида, который привлекал бы покупателей. Назначению изделий и простоте обращения с ними придавали столь же важное значение, как и их внешнему виду. В скором времени дизайнерские фирмы стали набирать в штат чертежников, модельщиков, инженеров, архитекторов и специалистов по изучению рынка. В послевоенные годы в истории дизайна наметились две тенденции.

Приверженцы первого направления считали, что моральный долг дизайнеров - способствовать эстетическому развитию публики, тогда как другие, придерживаясь демократических взглядов, стремились дать публике то, что она, скорее всего, желала получить и что определялось коммерческим успехом. В 50 - 60-х годах дизайнерские фирмы, стремительно развиваясь, использовали свой талант не только для оформления товара, но и для его упаковки, для оформления интерьеров торговых помещений, витрин, выставок, средств общественного транспорта, для изготовления фирменных знаков, логотипов, фирменных канцелярских бланков, для разработки общей концепции имиджа данной корпорации. Один из самых упорных и трудолюбивых мастеров из поколения основателей дизайнерской профессии Генри Драйфус стал одним из основателей науки эргономики, начав изучение человека и групп людей в целях оптимизации процесса труда.

Аналоги Веркбунда – Баухауз, Вхутемас

Вопрос 14

Баухауз и Вхутемас как учебные исследовательские и творческие центры. История возникновения. Крупные представители этих центров дизайна.

"Баухауз"
(Bauhaus), Высшая школа строительства и художеств, конструирования (Hochschule fur Bau und Gestaltung), учебное заведение и архитектурно-художественное объединение в Германии. Основана в 1919 архитектором В. Гропиусом в Веймаре, в 1925 переведено в Дессау, в 1933 упразднено фашистами. Руководители "Б.", опираясь на эстетику функционализма, ставили целью выработать универсальные принципы современного формообразования в пластических искусствах; они стремились к комплексному художественному решению современной материально-бытовой среды, развивали у студентов способность эстетически-творческого осмысления новых материалов и конструкций, учили осознавать специфическую красоту функционально обусловленных форм предметов, создаваемых в условиях современного машинного производства. В "Б." главным звеном учебного процесса была трудовая практика студентов в производственных, художественных и проектных мастерских, где, наряду с работами этюдно-учебного характера, создавались архитектурные проекты (в том числе типовые проекты жилых домов), образцы массовой

промышленной продукции (главным образом мебели, ламп, тканей), произведения декоративной живописи и пластики. Преподавательскую и творчески-экспериментальную работу в "Б." вели крупные архитекторы-функционалисты (В. Гропиус, Х. Мейер, Л. Мис ван дер Роз), пионеры современного дизайна (И. Иттен, Л. Мохой-Надь), а также некоторые художники-авангардисты (П. Клее, В. В. Кандинский, Л. Фейнингер, О. Шлеммер). Теоретическая и практическая деятельность "Б." сыграла важную роль для утверждения принципов рационализма в мировой архитектуре 20 в. и становления современного художественного конструирования. В области изобразительного искусства "Б." был, в сущности, центром мирового формализма. Его теоретики и главные вдохновители выражали ошибочные взгляды на природу и задачи искусства, отрицали идейность искусства, отрицали реализм.

Вхутемас

Высшие государственные художественно-технические мастерские, учебное заведение в Москве. В. создан в 1920 постановлением Советского правительства как "... специальное художественное высшее техническо-промышленное учебное заведение, имеющее целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также конструкторов и руководителей для профессионально-технического образования" (Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства, 1920, 19 декабря, Ї 98, ст. 522, с. 540). Образован путём слияния московских 1-х и 2-х Свободных художественных мастерских. Включал факультеты: художественные (живописный, скульптурный, архитектурный) и производственные (полиграфический, текстильный, керамический, деревообделочный и металлообрабатывающий). Практически В. готовил в основном художников-станковистов и архитекторов. Одновременно перед производственными факультетами была поставлена задача подготовки художников нового типа, способных работать не только в традиционных видах искусств пластических, но и в создании всей предметной среды, окружающей человека (предметы быта, орудия труда и пр.). Во В. (а также в учебном заведении и архитектурно-художественном объединении "Баухауз" в Германии) впервые в мире были созданы основы сложившейся позднее системы подготовки художников-конструкторов (см. Дизайн). Важной частью нового метода обучения был разработанный во В. и обязательный для всех студентов,

независимо от будущей специализации, пропедевтический (предварительный) курс, основанный на сочетании научных и художественных дисциплин. Пропедевтический курс должен был научить студентов языку пластических форм, законам формо- и цветообразования (включал рисование как основу пластического искусств, цветоведение, дисциплины, исследующие взаимоотношения между цветом и формой, изучение принципов построения пространственной композиции и др.). Эти законы авторы курса (В. А. Фаворский, П. Я. Павлинов, К. Н. Истомин, И. М. Чайков, Н. А. Ладовский и др.) считали универсальными для создания как произведений изобразительного искусства, так и для художественного конструирования предметов быта и техники. Пропедевтические курсы позже стали обязательными в мировой практике подготовки художников-конструкторов. Разносторонняя подготовка на пропедевтическом курсе сочеталась с последующей специализацией на выбранных студентами факультетах. На производственных факультетах разрабатывали проекты трансформирующейся мебели (кресла-кровати, шкафы-столы и т.д.), массовой посуды, светильников и др. Во В. преподавали как художники-станковисты, продолжавшие традиции русской художественной школы предреволюционных десятилетий (главным образом Московского училища живописи, ваяния и зодчества - А. Е. Архипов, П. В. Кузнецов, И. И. Машков и другие, - а также Д. Н. Кардовский, преподававший в 1903-18 в Высшем художественном училище петербургской АХ), так и представители производственного искусства (А. М. Родченко, В. Е. Татлин и др.). На производственных факультетах практически претворялись теоретические взгляды "производственников", отождествлявших художественное творчество с производством социально и функционально целесообразных вещей, которые, по их мнению, должны были определять характер всей бытовой среды в социалистическом обществе. Такое отождествление приводило ряд педагогов В. в их преподавательской практике на разных факультетах (а главным образом - в публицистических выступлениях) к отрицанию образной природы и познавательной роли искусства, к отрицанию его традиционных (и прежде всего станковых) форм. 25 февраля 1921 В. И. Ленин посетил общежитие В., беседовал со студентами об учёбе и искусстве и критически отозвался о футуристических увлечениях некоторых из них. В 1926 В. был преобразован во Вхутеин.

Вопрос 16

Становление и развитие дизайна как профессии в Баухаузе и Вхутемасе. Выработка принципов современного дизайна.

Вопрос 17

Этапы становления дизайна.

На первом этапе развития (1917-1922) дизайн формировался на стыке производства и агитационно-массового искусства. Основным объектом стало художественное оформление новых форм общественной активности масс: политических шествий и уличных празднеств. Оригинальная конфигурация и устройство трибун, агитационных и театральных установок, киосков доказали обоснованность переноса акцентов с разработки новых стилистических приемов на художественно-конструкторские проблемы. Наиболее интенсивно развивается графический дизайн, что проявляется в принципиально новом подходе к созданию плаката, рекламы, книжной продукции.

Необходимо отметить немаловажную роль театра в становлении конструктивизма. Всеволод Мейерхольд предоставил сцену для реализации данной концепции на практике. На первый план выходит материальная сторона художественного творчества, которое трактуется как сознательная и целесообразная организация элементов произведения, как изобретательство. Конструктивизм переориентировал представителей беспредметного искусства на социальную целесообразность творчества. В качестве основателей конструктивизма, чье творчество имело принципиальное значение для дальнейшего развития дизайна, можно назвать В. Маяковского, В. Татлина, О. Брика, В. Кушнера, позднее - Б. Арбатова, А. Веснина, В. и Г. Стенбергов, А. Гана, А. Лавинского, Вс. Мейерхольда, А. Родченко, В. Степанову, Л. Попову. Их центром стал созданный в 1919 году Совет мастеров, а позднее - ИНХУК и, главным образом, Рабочая группа конструктивистов ИНХУКа (А. Родченко, братья Стенберги, К. Медуницкий, К. Йогансон).

Преобладание в социальном заказе на дизайн элементов агитационно-массового искусства предопределило активное участие в движении "от изображения к конструкции" прежде всего художников и их профессиональных организаций.

Однако признание новой концепции формообразования пришло лишь в 1921 году, когда произошли определенные изменения в экономической ситуации. Так совпало, что именно этот год характеризуется наиболее активными и плодотворными пространственными экспериментами конструктивистов. Прежде всего необходимо отметить деятельность первых "красных художников" (выпускников ппервых ГСХМ - Государственных свободных художественных мастерских), организовавших Общество молодых художников ков (Обмоху, 1919-1923). Оригинальные конструкции и теоретические манифесты К. Йогансона, братьев Стенбергов и К. Медуницкого подробно разобраны в книге С. О. Хан-Магометов "Пионеры советского дизайна" (М., 1995). Конструктивизм перерос производственное искусство, утвердив собственную эстетику и самостоятельные цели. Основным "противником", полемика с которым не ослабевала, остается супрематизм, основателем и идейным вдохновителем которого был Казимир Малевич.

Второй этап развития дизайна в России (1923-1932) можно считать временем становления его профессиональной модели. Россия становится одним из важнейших центров формирования дизайна. Происходит становление школы профессиональной подготовки дипломированных дизайнеров - производственных факультетов ВХУТЕМАСа.

Дизайн переориентируется на решение практических задач: разработку бытового оборудования для жилищ, обстановки рабочих клубов, общественных интерьеров... Производственный заказ пока не играет определяющей роли, и активной стороной остается сам дизайн, сохранивший энтузиазм изобретательства. Основная цель - организация предметной среды с учетом общих процессов в сферах труда, быта и культуры.

В этот период формируются оригинальные творческие концепции дизайна, определившие его дальнейшее развитие. Более подробно о них можно узнать из работ самих авторов - А. Родченко, Л. Лисицкого, В. Татлина. Задача создания новой среды жизнедеятельности придала особый импульс развитию конструктивизма. Производственные факультеты ВХУТЕМАСа охватывает эйфория изобретательства. Безусловно, тон задавали их лидеры - А. Родченко и Л. Лисицкий, которые наиболее ярко проявили себя именно в

графическом дизайне. Фотомонтаж, коллаж, шрифтовые композиции, рекламная и плакатная графика, книжные конструкции составляют золотой фонд мирового дизайна. Множество их открытий и проектов в других областях (новые принципы организации выставочных и бытовых интерьеров, типовой мебели, архитектурных ансамблей и небоскребов) были реализованы значительно позже.

Комплексный подход к созданию объектов нашел отражение и в программе В.Татлина, преподававшего культуру материала. Он уделял основное внимание роли взаимосвязей и взаимоотношений: человек и вещь, функция и материал, различные материалы в процессе создания "систематической, жизненно необходимой вещи". Он учил студентов с самых первых шагов разработки проекта учитывать функциональный (конечная цель создания предмета, особенности производства) и органический (человек, который будет этой вещью пользоваться) факторы.

Третий этап (1933-1960) был достаточно печальным для развития дизайна в России: он перестает быть интегрирующей творческой деятельностью, развитие которой определялось универсальной концепцией (вне зависимости от специфики объекта). Принцип стандартизации применялся не только к человеку, но и к создаваемой искусственной среде. Стихия изобретательства, которая позволила отечественному дизайну достичь высот мирового признания, явно не вписывалась в изменившуюся атмосферу. Дизайн как единый процесс формообразования окружающей среды перестал существовать. Он был расчленен на узкоприкладные направления: инженерно-технический, предметно-бытовой и декоративно-оформительский, которые воспринимались как различные виды деятельности. Кончилась целая эпоха единой эстетической концептуальности, которая не зависела от специфики объекта.

Однако потенциал, накопленный авангардом, еще какое-то время сказывался в проектных работах. В первую очередь в продукции графического дизайна: политических и киноплакатах, книгах, рекламе.

Четвертый этап развития дизайна определяется по-разному: 60-80-е или 60-90-е годы. Его начало характеризуется безусловным интересом к наследию 20-х годов. Созданный в 1961 году Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) начинает свою деятельность с издания журнала "Техническая эстетика" и выпуска тематических сборников,

которые самым подробным образом обратились к первой волне русского авангарда, поставившей советский дизайн на одно из первых мест в европейской эстетике того периода, Это время возрождения художественного конструирования. Большое внимание уделялось разработке новой концептуальной базы дизайн-деятельности, обоснованию ее новых видов, органично отвечающих современным требованиям.

В 60-е годы были пересмотрены многие стандарты. Пристальное внимание было обращено на функциональные и эстетические качества предметов народного потребления. Пожалуй, можно сказать, что именно в то время дизайн получил самый массовый заказ за весь период своего существования в нашей стране.

В связи с этим расширилось поле деятельности и для рекламы. Развивается система специализированных изданий: "Книжное обозрение", "Рекламное приложение" к "Вечерней Москве", "Новые товары".

Значительно изменился внешний вид периодических изданий. Во многом этот процесс происходит под влиянием западноевропейской школы графического дизайна. Белое пространство признается одним из сильнейших средств выразительности, малогарнитурный набор - признаком стиля. Многие новые издания создаются по необычной методике - с первоначальной разработкой модульной сетки. Однако подобное "оживление" продолжалось сравнительно недолго. 70-е годы практически прервали заказ производства и бытовой сферы на профессиональный дизайн Это было время критической реакции на авангард первой (1910-1920 годы) и второй волны (1950-1960 годы). На первый план выдвигается ценность обыденного и анонимного что отражают эклектические тенденции всевозможных "ретро"-стилей.

ВНИИТЭ сумел сохранить теоретическую школу, продолжая изучать опыт европейского дизайна и предлагая свои концепции. Это ясно видно по информационным выпускам и журнальным публикациям. Огромный научный потенциал был также накоплен и в Ленинградском высшем хупожественно-поомышленном училище им В. И. Мухиной Их деятельность позволила уже в начале 80-х годов, когда запрос на дизайн резко вырос, сформулировать и обосновать типологическую матрицу современного дизайна, а также применить на практике собственные концепции, в

частности концепцию системного дизайна - возможного провозвестника эпохи единой проектной концептуальности.

В конце 80-х - начале 90-х годов появление предприятий частных форм собственности, развитие отношений конкуренции, с одной стороны, и коммерциализация прессы, с другой, возродили российскую рекламу как одно из важнейших средств массовой коммуникации. Появились чисто рекламные издания ("Центр Plus", "Экстра М" и др.) и многочисленные рекламные агентства. Соответствующие отделы были созданы практически во всех средствах массовой информации и крупных фирмах. В связи с этим в значительной степени повысился интерес к дизайну вообще и к графическому дизайну в частности. Однако общие тенденции развития данного вида деятельности привели к тому, что дизайн воспринимался исключительно в узкоприкладном значении данного термина либо как промышленный, либо как графический дизайн, - все так же лишенный единой концептуальности, которая была традиционна для российского дизайна в период его возникновения и взлета в 20-е годы.

К вопросу 18

Доклад о современном дизайне – прочесть в целях общего развития

Доклад "Национальные школы западного дизайна и принципы формирования социалистического дизайна"

Хотя я приготовил письменный текст, мне хотелось бы сконцентрироваться на ответе коллеге А.Павловскому, который ваял на себя труд вчера высказать личное отношение к теме, – я рискну сделать то же самое.

Дело в том, что никакого единого дизайна вообще нет. Это одни из тех мифов, которые, как говорилось вчера, умирают стоя.

Удалось выявить по крайней мере три ключевых формы западного дизайна, существующих в мире. Это, прежде всего, стафф-дизайн или работа художника внутри капиталистического производстве. Это работа дизайнеров-консультантов, формально не зависящих от промышленных фирм и выполняющих по сути дела функцию методистов.

Наконец, есть новые формы работы художников в дизайне, которые получили название тотального дизайна и которые уже почти не имеют отношения к собственно художественным квалификациям дизайнера.

Я об атом специально писал[1], поэтому буду говорить о более тонких градациях.

В мире существует еще и национальные школы дизайна. Всем профессионалам известен итальянский дизайн, который является очень любопытной формой выработки новейших художественных, артистических образцов для системы дизайна в целом. Эта школа захватила инициативу образования стиля в профессиональном мире. Существует американская школа дизайна, известная прежде всего блестящим знанием психотехники – психологическим овладением потребительской душой во всех ее порывах.

Совсем недавно оформилась школа японского дизайна, которая, опираясь на гигантскую художественную культуру, на современную систему генетического образования в школе, не обращает внимания (внешне, по крайней мере) на вопросы художественного творчества в дизайне. Японский дизайн способен делать что угодно, где угодно и кому угодно. На современнейшей технологии японские дизайнеры стилизуют свою продукцию сознательно и принципиально под характер того места земного шара, куда ее адресуют. При этом сама школа анонимна, имя дизайнера почти никогда не бывает известно. Тогда как имена виднейших итальянских дизайнеров известны наперечет как имена крупных художников; имена американских "тотальных" дизайнеров тоже известки всему миру, это "асы" профессиональной деятельности.

Когда мы только начинали развитие дизайна в нашей стране, – я говорю не о двадцатых годах, это было достаточно давно, – когда десять лет тому назад мы начали его снова, мы по сути дела только еще млели от восторга при виде хорошо скомпонованного ящика. В зге самое время все "места" в профессии были уже разделены между теми школами, которые я назвал очень приближенно, – их больше, градация тоньше.

Прошло десять лет. И сейчас ставшее недавно очень модным слово "эстетизация" не только у меня, но и у остальных коллег вызывает приступ холодного бешенства.

Я приведу только один маленький, но очень выразительный для меня пример: когда говорят об эстетизации среды, я всегда вспоминаю, что атомная бомба обозначена краевым горошком по белому полю, а водородная - голубым горошком по белому полю, и это довольно красиво.

И вот здесь мне хочется подхватить вчерашнюю цитату коллеги Ш.Бойко, когда он напомнил название картины Гогена - "Кто мы, откуда мы, куда мы идем". Важно вспомнить, что эта картина – картина нового рая, которую художник себе представил, рая, в котором никто никуда не хочет идти, ниоткуда не примел и вообще ничего не хочет.

Мне кажется, что ответы на три сакраментальных вопроса уже в целом ясны: мы знаем, куда нужно идти, чтобы школа социалистического дизайна стада фактом.

У каждого есть фраза, запоминающаяся как девиз профессиональной деятельности. Для меня такой фразой является очень древний текст. Это 30-й стих Старой Эдды (Гаве-Мааль), которая была уже старой 850 лет назад. В нем всего 2 строчки.

Первая - "Прошу вас, будьте осторожны", а вторая - "Но не очень".

Вот это - быть осторожным, но в меру – определяет, чем мы имеем право себя считать в результате десятилетней работы.

Если сформулировать эту задачу предельно жестко и упрощенно и учесть, что места в профессиональном мире дизайна уже разделены между школами, то есть только один выход - делать то, что кроме нас, в социалистической культуре никто делать не может. Я говорю именно об объективной ситуации - не может делать никто, кроме нас. И здесь мне хотелось бы напомнить, что демонстрировал вчера Е.А. Розенблюм. Могло показаться просто из-за подбора диапозитивов, что он говорит только о производстве, об активности человека внутри производства, потому что показывались машины и промышленный интерьер. Однако это не так. Проблема гораздо шире, это проблема активности, соучастия человека во всех процессах, которые охватывают всю толщу нашей культуры.

Я все-таки начну с той же производственной среды. Дело не только в том, чтобы помочь рационализаторам. Это важно, это нужно, и об этом говорилось вчера. Дело в том, что мы сегодня столкнулись не только с проблемой желания бывшего школьника стать рационализатором, мы в производстве столкнулись с проблемой скуки. Человек, который имеет 8, а скоро и 10 классов образования, страдает от скуки, спаивая целый день две проволочки. Это банально, и это факт. С этим работает сегодня руководство всей промышленности как с проблемой №1, или начинает работать.

Поэтому там, где невозможно сделать труд областью прямого творчества, а таких областей, к сожалению, очень много, необходимо (и только художник может это сделать) создать условия для творческой "игры" в своей профессии. Но это не только внутри производства. Меня чрезвычайно радует, что на рижские радиоприемники, которые так "вылизывают" наши коллеги дизайнеры, молодые люди наклеивают переводные картинки. Это значит, что эта хорошая, красивая форма их не удовлетворяет, и они хотят, используя ее как своего рода полуфабрикат, сделать эту вещь для себя. Эти же картинки наклеивают на купленные в магазине сумки, особенно спортивные.

Шоферы в автобусах и троллейбусах создают внутри кабины, сделанной дизайнером-профессионалом или любителем, то есть инженером, свой мир: вешают коврики, наклеивают переводные картинка на пульт управления и чувствуют себя при этом хорошо.

Я специально исследовал около мотеля кабины грузовиков дальних перевозок. Это удивительный мир людей, которые берут с собой частичку самого себя и хотят переделать фабричный кузов по своему образу и подобию.

В частности, можно увидеть как преображаются балконы, которые сделаны все одинаково и аккуратно, а потом жильцы опутывают эти балконы гирляндами, орнаментом из алюминиевых полос или чего-то еще, тоже стремясь выразить себя и устроить свой мир по-своему.

Типовую серийную гипсовую скульптуру, которую выставляют во всех пионерских лагерях и в жилых кварталах, какую я видел во многих районах страны, жильцы раскрашивают. Таким образом, речь идет уже не о пустом мечтательстве, об активности в неопределенном "завтра". Она есть, она может приобретать уродливые формы, но за ней всегда есть настоящее, глубокое содержание.

Как мы считаем, обязанностью проектировщика стало учитывать это в самом начале своего творчества. Это чрезвычайно важно для того, чтобы можно было вторичное творчество разыгрывать внутри той системы, которая запроектирована, а не ломать ее, играть с этой системой по образу и подобию человека-использователя.

Вчера, когда К.И.Рождественский говорил о роли художника в архитектуре, могло показаться, что речь шла об узурпации в архитектуре. Напротив, если архитектура не может сегодня учитывать то, о чем я говорил, сюда должен войти художник, и эту случайную и стихийную деятельность по перекрашиванию, по перекапыванию "приусадебного" газона сделать деятельностью художника, не нарушая профессиональной целостности, не отвергая возможности каприза в самовыражении "потребителей".

Я сейчас сделаю последний абрис этой ситуации, опираясь уже на эксперимент, который провожу сам.

Каждый месяц я печатаю в "Неделе" тиражом 7 миллионов экземпляров крошечный очерк об устройстве жилого интерьера. Мне это нужно для того, чтобы получать письма. В этих письмах тысячи людей уже говорят не о том, как достать мебель, а спрашивают (и этим рассказывают) о том, как устроить свой мир в маленькой квартире.

По-моему, все это следы очень глубоких процессов, которые только начинают проявляться.

Если говорить об отношении Запада к дизайну, то разница выявляется довольно четко. Там вещь ставится на пьедестал как знак самой вещи. А мы вещь ставим на пьедестал только как знак человеческой деятельности, творчества или героизма, как знак человека. Поэтому хотя мы, конечно, пройдем в ближайшие годы новую стадию "вещной культуры", чрезмерного

обилия вещей, но наша культура переболеет этим как корью в детстве, легко. Меркантильный вещизм не укоренится, потому что он не имеет внутренних корней в нашей культуре, хотя и вызван объективными основаниями как реакция на прошлую бедность.

Как после ветрянки организм закаляется, так и наша культура, переболев "вещизмом", больше его не примет. Я в этом уверен, хотя, конечно, этого мало для доказательства. Посмотрим.

Кому-то это может показаться пустым мечтательством, но мы (я говорю от лица профессиональной группы) уверены, что широкое использование и развитие открытой формы может реально стать методической основой социалистической школы дизайна. Дело в том, что этот принцип не могут использовать наши коллеги на Западе. Не потому, что они не талантливы. Нет, они блестящие профессионалы. Не могут потому, что он не приемлем для западной культуры в ее буржуазном содержании.

Поэтому, в частности, принцип патентоспособен, сам по себе позволяет создавать образцы, которые будут приняты мировым рывком как образцы нового. Мы уже имеем этому фактические доказательства.

Поэтому вопрос престижа, вопрос лидерства на международном рынке при существующей жестокой конкуренции, идеологическая и политическая задача, которые тем самым перед нами стоят, могут отсчитываться от этого принципа, выражающего суть нашей культуры.

Этот принцип в общем детски прост в его словесной формуле - это создание всегда и всюду рамы для человека, игры для человека, а не вещи самой ас себе. Он включает в себя тему "человек человеку - зрелище, прекрасное зрелище, а не вещь - зрелище для человека". Это мне напоминает фразу из того же древнего текста: "Приятнее всего человеку человек". Этому тексту более тысячи дет, и мы реально можем реализовать его в работе, обязаны это сделать.

Этот принцип включает возможность принципиальных изменений, способность проектируемой системы меняться и тем самым быть предметом рационализаторской, изобретательской и какой угодно, даже игровой деятельности.

Эта простота, как нам кажется, открывает новые возможности в профессиональном мире. Кстати, здесь важно заметить: западному дизайну не нужна теория и поэтому у него нет теории; не нужна, потому что ее заменяет жестокость рынка, и отсюда убожество текстов, с которыми мы сталкиваемся. А нам теория необходима, нам необходима методика, потому что у нас этих жестоких законов формирования профессии, к счастью, нет.

Я говорил о простоте принципа, но эта простота обманчива, как всякая простота. Чтобы развить его как стиль и как принцип, нужна зрелость

профессии, нужен "второй эшелон", который принимает на себя реализацию стиля по большому счету.

Вчера здесь (может быть, присутствующие не обратили внимания) Б.А. Розенблюм показывал машину, сделанную в Новосибирске без всякого участия нашей Студии и без ведома нашей школы, но сделанную в ее принципах. Ради этого стоит работать, это говорит о реальной возможности распространения принципа гораздо шире, чем внутри узкого круга профессионалов, школы. Но зрелость профессии нам еще, увы, пока не угрожает.

И вот здесь я хочу резко возразить коллеге Павловскому, который вчера говорил в общем о том же самом, хотя несколько в другой акцентировке. То, что необходимо избавляться от лишних вещей, – это очевидно; то, что необходим контроль за ассортиментом вещей, – тоже очевидно. Но это не наше профессиональное дело. С этой задачей превосходно может справиться Союз потребителей, возможно, при помощи Бюро экспертов. Кстати, такие союзы возникают в мире и, в частности, в США уже начали небезуспешно борьбу с монополиями (например, деятельность группы Ральфа Нейдера).

Нам же нужно добиться профессиональной зрелости художественного проектирования как деятельности, в которой дизайнера не может заменить никто.

А зрелость профессии требует, как минимум, выделения тех видов дизайна, о которых вчера шла речь, – я выделяю их три:

1. Принципиальное проектирование или создание стратегических программ.
2. Создание эталонов, образцовых решений проектных задач, методический контроль.
3. И, наконец, особая деятельность типа художественного конструирования, внедряющая образцы в производство.

Заканчивая наш - я говорю наш, потому что я представляю здесь группу коллег,- разговор о стиле, о направлении, о надежде на то, что удастся создать стиль и направление, хочу подчеркнуть следующее. Как известно, борьба ПРОТИВ чего-то имеет право на существование, когда есть сказать что-то ЗА! По крайней мере это относится к творческой, созидавшей деятельности. Но всякая борьба ЗА,- и здесь речь идет о борьба за созданий стиля и направления, – есть и борьба ПРОТИВ. И есть вещи, против которых мы должны и будем по мере сил и возможностей бороться, чтобы создать профессию, полностью соответствующую ее задаче. Мы будем бороться против инженерии, создающей кнопочные монстры для дебилов, где требования к человеку ограничиваются нажатием красной и белой кнопки. Мы будем бороться против заказчиков, которые иной раз, насмотревшись

красивых вещей, стараются убедить тех, кто должен создавать наше новое, не имеющее образца, что именно это и необходимо копировать.

Это означает еще и борьбу против архитекторов, хотя мы сами архитекторы-ренегаты, если архитектура будет лишать человека возможности включаться в процесс создания среды обитания. Тут есть и архитекторы-союзники, поэтому это не гак страшно.

И наконец, это означает безжалостную борьбу против эстетства, красивых форм ради красивых форм. Это очень трудно, когда человек художник или хочет быть художником, но красивость –один из главных наших врагов. Тяготение к красивым формам, которыми полны выставки, от которого мы сами не до конца свободны – это враг номер один. И, как нам кажется, сейчас за 10 дет нового этапа работы у вас есть завоеванное моральное право на борьбу против этих вещей, потому что есть уже нечто, по отношению к которому мы ЗА.