**1. Место дизайна в системе искусств.**

**2. История термина дизайн. Художественно-выразительные средства дизайна.**

**Дизайн** зарождался на пересечении нескольких ветвей развития проектной культуры: художественных проектных программ, массовой промышленности, инженерного проектирования, науки. Причины появления дизайна лежат в кризисной художественной ситуации в области формообразования предметного мира, сложившейся в европейских странах в середине XIX века, когда индустрия прокладывала себе путь к мировому господству: упадок ремесел, разрыв между смыслом и формой опредмечивания процессов жизнедеятельности общества, нарушение фундаментальных “вечных” принципов формообразования.

Практика раннего дизайна была весьма примитивной. Функциональностью и экономичностью производимой продукции занимались инженеры, дизайнеры же отвечали лишь за ее эстетический вид. Не понимая, что механизация производства ведет к решительному разрыву с прошлым, дизайнеры лишь имитировали в образцах массовой продукции форму, стиль и материалы, свойственные традиционным изделиям ручного труда. Первые образцы промышленных изделий были далеко не совершенными и, как правило, уступали качеством продукции мануфактурного и ремесленного производства, обладающего опытом и традициями, накопленными веками, секретами, передаваемыми из поколения в поколение.

Кроме того, обнаружилась также эстетическая инородность в окружающей среде изготовленных машинным способом изделий, непривычность их форм, а также самой мысли о массовом тиражировании – изготовлении сотен и тысяч похожих друг на друга как две капли воды изделий.

Понятие “Дизайн” сегодня ассоциируется с самыми прогрессивными явлениями и самыми современными техническими достижениями. Произведения дизайна не только созвучны своему времени, но и, как правило, на полшага впереди современности. Благодаря поискам дизайнеров мы можем сегодня заглянуть в будущее, причем представленное не в фантазиях художников-футуристов, а в реально существующих промышленных образцах. Крупные компании, скрупулезно изучая динамику потребительского спроса, прогнозируют будущее, работают на него, создавая перспективные модели уже для покупателей завтрашнего дня с их разнообразными запросами и изысканным вкусом.

**Понятие “Дизайн”**

Свою историю слово «Дизайн» берет от итальянского “disegno” – понятие, которым в эпоху Ренессанса обозначали проекты, рисунки, а также лежащие в основе работы идеи. Позднее, в XVI веке в Англии появляется понятие “design”, которое дошло до наших дней и переводится на русский язык как замысел, чертеж, узор, а также – проектировать и конструировать. В более узком, профессиональном понимании дизайн означает проектно-художественную деятельность по разработке промышленных изделий с высокими потребительскими и эстетическими качествами, деятельность по организации комфортной для человека предметной среды – жилой, про­изводственной, социально-культурной.

Зарождался дизайн на пересечении нескольких видов деятельности: художественно-проектных программ, массовой промышленности, инженерного проектирования и науки. Сегодня дизайн – это комплексная междисциплинарная проектно-художественная деятельность, интегрирующая естественнонаучные, технические, гуманитарные знания, инженерное и художественное мышление, направленная на формирование на промышленной основе предметного мира в чрезвычайно обширной “зоне контакта” его с человеком во всех без исключения сферах жизнедеятельности. Центральной проблемой дизайна является создание культурно – и антропосообразного предметного мира, эстетически оцениваемого как гармоничный, целостный. Отсюда особая важность для дизайна - это использование наряду с инженерно-техническими и естественнонаучными знаниями средств гуманитарных дисциплин – философии, культурологи, социологии, психологии, семиотики и др. Все эти знания интегрируются в акте проектно-художественного моделирования предметного мира, опирающегося на образное, художественное мышление.

**3. Причины формирования дизайна.**

**Исторические этапы формообразования:**

1. Кустарное, ремесленное производство (от начала человеческой цивилизации до конца 18 века) - предтеча дизайна

2. Индустриальное машинное производство - конец 18 века начало 20 века

3. Этап Дизайна - начало 20 века - наше время, а дальше - посмотрим

**Кустарное производство** - ручной труд примитивные орудия труда, примитивная технология, малосерийное производство + учитывались все потребности человека к вещи: полезность, функциональное совершенство, удобство, красота, экономическая целесообразность (дороговизна) 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 производство** - "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** 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 колористка - наука о цвете. Практика показывает: там, где ценится работа дизайнера, и выполняются его рекомендации, продукция отличается высоким качеством.

Началось все с промышленной революции XVIII века. Новый машинный способ производства в результате промышленной революции заменил собой старый кустарный, ремесленный и к середине XIX века вытеснил его практически полностью. Но кустарный способ производства существовал века, и со старыми приемами и традициями не так-то легко было расстаться. Люди, на протяжении долгих столетий украшавшие продукты своего труда орнаментом и всевозможными декоративными элементами, хотели, чтобы и теперь предметы, созданные ими совершенно новым, машинным способом, были красивы. Как это сделать? Конечно же, испытанным, привычным способом: введением декора и орнамента. Человеческое сознание всегда развивается медленнее, чем материальная жизнь, поэтому и сейчас оно отставало от развития производства.

Однако среди множества богато декорированных предметов уже в начале XIX века появляются и объекты, вообще лишенные декора как такового. К ним в основном относились объекты промышленного, научного, спортивного оборудования, музыкальные инструменты, впоследствии и средства транспорта. Однако это еще не было началом переосмысления формы, созданной машинным способом, зарождение нового эстетического отношения к предметной среде. Это еще не было движение вперед в эстетических представлениях людей. Многое здесь было связано со спецификой новой исторической формации. Развивающийся капитализм с его обнаженным законом купли и продажи прозаизировал жизнь и особенно область общественной и трудовой деятельности людей. Если раньше ремесленник старался производимому им предмету утилитарного назначения придать какие-то эстетические качества, то производитель-капиталист уже меньше заботился о красоте своей продукции. Зачем рабочему красивый станок? Главное, чтобы он давал больше продукции. Ученому не обязательно любоваться своим прибором — необходим результат научного исследования, чтобы его использовать в производстве. Так появились предметы с чисто техническими формами. В их создании не участвовал художник, они полностью проектировались конструктором.

**4. Промышленное искусство второй половины XIX века.**

Раздел декоративно-прикладного искусства: типизированные промышленные изделия (а также эстетические основы и производственные навыки их изготовления), выполненные индустриальными методами, во многих равноценных экземплярах. Вместе с тем они составляют благодаря своей художественной выразительности эстетическую среду, окружающую человека в его частном и общественном быту. Например, по поводу термина промышленное искусство одни утверждали, что промышленное искусство — это действительно искусство (сродни прикладному). Другие видели в нем условное искусство (заменитель) наподобие строительного искусства, где применяется не художественное, а чисто техническое творчество. Третьи считали, что это действительно новое явление, связанное с художественной деятельностью, а следовательно, и с искусством. Некоторые же вообще отрицали его, считая, что этот термин только вносит путаницу в сферу производственной деятельности.

Существует следующее определение сущности промышленного искусства: «Промышленное искусство представляет собой специфическую форму человеческой деятельности, цель которого состоит в эстетической организации окружающей человека предметной среды, в эстетическом преобразовании орудий труда и вещей, которыми пользуется человек и которые органически входят в его жизнь». В сферу промышленного искусства входят орудия труда, средства транспорта, всевозможные инструменты и оборудование научно-исследовательских институтов, пишущие устройства, спортивный инвентарь, музыкальные инструменты, медицинское оборудование, предметы быта и так далее.

Наряду с термином промышленное искусство широко распространен английский термин дизайн (от англ. design — замысел, проект) — творческая деятельность, целью которой является формирование гармоничной предметной среды, наиболее полно удовлетворяющей материальные и духовные потребности человека. Эта цель достигается определением формальных качеств предметов, создаваемых средствами индустриального производства. К этим качествам относятся не только внешний вид предметов, но главным образом структурные связи, которые придают предметной среде необходимое функциональное и композиционное единство, способствующее повышению эффективности производства и качества продукции.

Как видно из приведенного выше, термины промышленное искусство и дизайн в какой-то мере равнозначны и оба являются полноправными. Термин техническая эстетика, возникший в 50-х годах по предложению Петра Тучны, также заслужил общее признание. Техническая эстетика — это теория дизайна. Она имеет свою методологическую основу и опирается на общие принципы эстетики.

Т.е. в сферу промышленного искусства входят самые разнообразные предметы — от игрушек и украшений до гигантских самолетов и теплоходов, — в отличие от уникальных произведений декоративно-прикладного искусства, создающихся для выставок, музеев и сугубо индивидуального потребления. Границы между этими двумя сферами условны и зыбки. Уникальные изделия могут быть образцами для массового производства, промышленные изделия могут стать выставочными и музейными экспонатами. Соотношение между ними является при этом сложной и нерешенной проблемой.

Проблема промышленного искусства возникла в середине XIX в. в связи с резким падением эстетического качества массовых промышленных изделий в условиях машинного массового производства и разгула рыночной стихии. В кон. XIX — 1-й трети XX в. усилиями движения искусств и ремесел, художественно-промышленных объединений — веркбундов, учебно-творческих центров (Баухауз в Германии, Вхутемас в России), а также в результате развития с 1920-х гг. методов дизайна современное промышленное искусство было создано во многих странах мира. Художественная промышленность и внедрение индустриального дизайна в различные отрасли материального производства сделали промышленное искусство частью повседневного быта Западной Европы, Америки, ряда других стран, где существенно изменили облик предметного мира. В России, бывшей одним из пионеров современного промышленного искусства, развитие его в 1930-1950-х гг. тормозилось, а в 1960-1980-х гг. основные усилия декоративного искусства были направлены на создание уникальных изделий и выражение индивидуальных эстетических интересов.

**5. Производственная программа Михаэля Тонета.**

Михаэль Тонет родился 1796 году в Боппарде (Германия). Первоначально он учился на плотника и краснодеревщика в родном городе. Затем, в 1819 году, открыл собственную мебельную мастерскую. Несмотря на то, что его мебель пользовалась популярностью, Михаэль Тонет хотел создать новые образцы, которые бы значительно отличались от продукции конкурентов конструкцией, легким весом и компактностью. Уже с 1830 года он начинает проводить эксперименты. Михаэль гнул листы фанеры, разрезанные на полосы одинакового размера. После варки в клею, несколько заготовок складывались в специальные формы. После обработки они разрезались в продольном направлении. В связи с тем, что в форму закладывались сразу несколько листов, то после резки получалось сразу несколько идентичных элементов. Таким образом, Михаэль Тонет смог изобрести способ создания мебели не из цельного куска древесины, а из нескольких сегментов, что было новшеством для той эпохи. В результате, изобретатель смог создать более быстрое и менее затратное производство мебели. До того, как Михаэль придумал новый способ деформации дерева, его форму изменяли с помощью пресса и распаривания водой. Ранее гнутое дерево использовалось только в производстве карет и кораблестроении.

В 1842 году его мастерскую конфисковали, после чего он переехал в Вену. Там он получил королевский патент на “выгибание дерева любого рода, включая самые негибкие породы, химико-механическим способом с целью получения желательных форм, в том числе округлых”. В связи с тем, что патент был получен в Вене, то и стулья стали называть “венскими”. В его первой коллекции было 20 стульев, каждый из которых мог быть изготовлен из различных пород дерева. Наиболее интересной моделью стал “Стул №14”. Он был сделан всего из 6 частей, где спинка и задние ножки были объединены. Однако Тонет не только создал совершенно новый образец мебели. Он впервые стал производить полноценные коллекции промышленным способом.

В 1843 году Михаэль Тонет создает стулья для Дворца Лихтенштейна. Спустя 6 лет он открывает мастерскую в Вене.

В 1850 году дизайнер разработал стулья для венского кафе “Даум”. В следующем году он получает за дизайн мебели бронзовую медаль на Лондонской международной ярмарке.

В 1852 году Михаэль Тонет получает новый патент на производство гнутой мебели. В этом же году он основывает свою марку и регистрирует торговую компанию. Однако уже на следующий год передает ее в собственность своим детям.

В 1855 году дизайнер представил свою мебель на международной ярмарке в Париже. Именно после этого к Михаэлю Тонету начинают поступать заказы из других стран. В связи с увеличивающимся потоком заказов, в 1856 году он основывает свой мебельный завод в Коричане (Моравия). В этом же году он получает патент на цельногнутые ножки стульев и столов.

В 1858 году Михаэль Тонет приступает к массовому производству своей самой популярной разработки – стул №14.

В 1862 году Михаэль Тонет основывает свою вторую фабрику в Бистрице (Чехословакия), а в 1866 году – третий завод в Гросс-Угроше (Венгрия).

Михаэль Тонет умер в 1871 году в Вене (Австрия). Он внес огромный вклад в развитие дизайна и технологию мебельного производства. Михаэль Тонет возглавил список самых выдающихся конструкторов Германии. Более того, его мебель в своих картинах писали такие знаменитые мастера как Тулуз Латрек и Огюст Ренуар.

**6. Предвозвестники теории дизайна, Зампер, Рескин, Моррис.**

Несколько десятилетий ведутся споры о возникновении дизайна.

Рассматриваются различные версии.

1. История дизайна как проектно-художественная деятельность берет свое начало в середине XIX века и связана с развитием индустриального производства, создавшим потребности в новой профессии.

2. Дизайн как связь искусств и ремёсел. Относится к возникновению в конце XIX века известного английского «Движения искусств и ремёсел», возглавленного Уильямом Моррисом, когда были сформированы главные положения теории и творческие принципы дизайна, повлиявшие на школы и направления более поздних лет.

3. Дизайн как художественно-промышленная деятельность: начало XX века, когда художники заняли ведущие посты в ряде отраслей современной промышленности и получили возможность формировать фирменный стиль предприятий и влиять на политику выпуска электротехнических приборов, автомобилей, радиоаппаратуры (деятельность Петера Беренса в компании AEG и американской автомобильной фирмы «Форд»).

4. Дизайн как появление дипломированного специалиста относится к появлению первых школ и методик преподавания дизайна. (ВХУТЕМАС в СССР (1920), Баухауз в Германии (1919).

5. Становление дизайна как профессии, в зависимости от его реального вхождения в жизнь — непосредственно в производство, торговлю. Хронологический отсчет в этом случае начинается с ещё более позднего времени — с 1930-х годов, точнее со времени выхода США из великого экономического кризиса.

6. Дизайн как компоновочная деятельность, берет отсчет от орудий первобытного человека, впервые столкнувшегося с понятиями удобства орудий труда, вопросами повышения производительности, компоновки предметов, первых намеков на эргономику предметов.

Представители художественной интеллигенции, такие, как инициаторы движения за обновление искусств и ремесел на Западе англичане Д.Рескин и У.Моррис, понимали, что продукты машинного производства не могут повторять декоративные формы ремесленных изделий, что в этом случае они выглядят уродливыми и убогими. Сравнивая ручную работу и машинную, Рескин явное предпочтение отдал первой. «Ручную работу, — писал он, — всегда можно отличить отмашинной; конечно люди могут превратиться в машины и довести свою работу до машинного уровня. Но покуда люди работают, как люди, вкладывая свое сердце в то, что они делают, и стремятся к лучшему, как бы плохи ни были работники, — все же в ручной работе есть что-то выше всякой цены… Общее впечатление такой работы в сравнении с работой, произведенной машиной… то же самое, как разница впечатления между хорошо прочитанным, прочувствованным стихотворением и теми же стихами, механически протараторенными». Д.Рескин резко восстал против применения машинных украшений, «В нашей власти, — писал он, — во всяком случае обходиться без машинных украшений… Они не делают никого ни счастливее, ни умнее». Рескин выступил против всякой лжи в формообразовании, «Скудность бедности может быть прощена, и строгая полезность быть уважена, но что же другое, как презрение, может постигнуть низость обмана». Мысли, изложенные Рескиным в его теоретических трудах имели большое значение для развития и становления технической эстетики как науки, а также впоследствии были использованы дизайнерами-практиками.

Идеи Рескина были подхвачены его учеником и последователем У.Моррисом, который пытался осуществить их на практике. Созданные им художественные мастерские, наподобие средневековых, должны были, по замыслу их создателя, послужить делу оздоровления вкусов публики. Однако, как уже отмечалось выше, Рескин и Моррис выступали не только против украшательства в предметах, созданных машинным способом, но и против технических форм, а также машины вообще. Это объяснялось неприятием ими тех социальных уродств, которые были характерны обществу того времени. «Хотя Англия и оглушена прядильными станками, — восклицал Рескин с кафедры Оксфордского университета, — ее народ не имеет одежды; хотя она почернела от каменноугольных копей, люди умирают от холода; хотя она продала душу ради наживы, они мрут от голода. Оставайтесь при этом торжестве, если хотите, но будьте уверены, что изящные искусства его никогда не разделят вместе с вами.» Невыносимые бедствия народа, потеря красоты в жизни и в искусстве — таковы были следствия социального развития того времени. Но Рескин и Моррис причину этих бед переносили из социальной жизни в сферу производства и во всем винили технику и машинную индустрию. «Как условие жизни, машинное производство в целом есть зло», — заявлял Моррис. Протест против техники рождал и отрицательное отношение к техническим формам, которые в XIX веке, как говорилось выше, были следствием рационального, утилитарного духа мировосприятия в нарождавшемся капиталистическом обществе. А это также было чуждо передовым мыслителям того времени. «Я не удержусь, — писал Моррис, — прежде всего, резко и прямо заявить, что машинное производство обязательно рождает уродливую утилитарность во всем, с чем имеет дело человеческий труд, а это — серьезное зло, ведущее к распаду человеческой жизни».

Таким образом, техническим формам в XIX веке отказывали в каких бы то ни было эстетических качествах. Их если и не осуждали, то только терпели как утилитарную неизбежность. Однако, инженер, проектируя предмет чисто утилитарного назначения, не мог не стараться в соответствии с уровнем развития своего эстетического вкуса создать его наиболее гармоничным. Всякая творческая работа содержит в себе эстетические начала, и всегда человек-творец созидает не только в целях чистой утилитарности, но и «по законам красоты». Поэтому, сознательно или бессознательно, инженер вносил в техническую форму элемент эстетического. То же относилось к проектировщикам объектов промышленного строительства: ангаров, мостов, силосных башен, которые в это время тоже часто имели чисто функциональные формы, лишенные каких-либо украшений. Поэтому неудивительно, что уже в XIX веке, именно в среде инженеров и архитекторов, появились люди, которые поняли, что и машинные формы могут быть красивыми.

Г.Земпер приветствовал развитие машинного производства. «Машины, — писал он, — шьют, вяжут, ткут, кроят, окрашивают, все глубже проникая в область ремесленного искусства, оставляя далеко позади мастерство человека. Разве все это нельзя считать прекрасными достижениями?» В своем основном труде «Стиль в технических и тектонических искусствах, или практическая эстетика» (1860-1863) Г.Земпер почти подошел к теории функционализма, выявив зависимость формообразования от изменения идей, материалов и техники их обработки. Он сформулировал свое знаменитое триединство: «Во-первых, каждое произведение искусства надо рассматривать с точки зрения той материальной функции, которая в нем заложена, будь то утилитарное назначение вещи или ее высший символический эффект, во-вторых, всякое произведение искусства является результатом использования материала, который применяется при его изготовлении, а также влияния орудий труда и технологических процессов».

**7. Формирование принципов средового дизайна в творчестве мастеров модерна.**

Особенностью нового стиля стало стремление архитекторов и художников к созданию единого архитектурно-художественного ансамбля, в котором все элементы, начиная от убранства интерьеров и заканчивая мебелью и даже наборами канцелярских предметов и посудой, были бы связаны в единое художественное целое. Символизм (Иррационализм). Декоративная линия. Ар-нуво. Стилистической особенностью стал отказ от прямых линий и углов в пользу более естественного плавного движения изогнутых линий. Весьма важным для понимания стилистических поисков архитекторов модерна является примененный Штейнером принцип метаморфоз — изменений и вариаций исходного мотива — «прафеномена». По существу, это основной стилеформирующий принцип символистического направления архитектуры. В качестве исходного мотива выступали самые различные формы: линия «удар бича», форма человеческой почки, круг, овал, квадрат и т.д. Бесконечные вариации одного и того же мотива создавали искомое «единство многообразного». Таким образом, в своей концепции метаморфоз Штейнер обобщил опыт модерна по созданию формального стилистического единства. Стиль Орта проявляется прежде всего в декоре. Он представляет собой стилизацию растительных форм в духе Тооропа (ниже справа рекламный плакат Тооропа) и других художников-символистов. При этом в отличие от декора, применяемого, например, Бейли Скоттом или Войси, декор Орта лишен буквальной изобразительности. Он, в соответствии с эстетикой символизма, лишь напоминает растительные формы. Этот принцип стилизации растительных форм Орта проводит довольно последовательно, распространяя его на форму широко применяемых им металлических конструкций и даже на план наиболее значительной своей постройки – Народного дома в Брюсселе. Флоральная линия. Более изобразительна. Флоральный и изобразительный декор модерна часто включал элементы национального орнамента, а иногда целиком строился на основе традиций народного искусства. По этой линии проходило взаимодействие символистического и неоромантического направлений модерна. Не разрушали целостности и тектоник интерьера. Линия пластицизма. Гауди. Иррационализм. Био- и зооморфные мотивы. А.У. Зеленко. Дача Пфепффер. Интерьер Неоромантизм. Грубоватая упрощенность формы. Подчеркнутая простота и обобщенность деталей, стремление к целостности композиции. Как и для всей архитектуры М., для неоромантического направления характерно стремление к синтезу с др. видами искусства, прежде всего с изобразительным и декоративно-прикладным. В этих видах искусства возникали направления, близкие по своему характеру неоромантизму в архитектуре. Обращение к национальным традициям загородного дома и к стилям прошлых веков (романский, готика и т.п.). Неоромантизм. Н.К. Рерих. Кресло. Талашкино. Начало 1900-х гг. Самаритянка. Альфонс Муха. Плака-афиша. Неоклассицизм. Истоки неоклассицизмаП. Пюви де Шаванн. Фонтан. 1869 г. Тенденции связаны с попытками опереться на местные традиции национальных направлений классицизма с целью противопоставить их господствующей эклектике. Э. Ньютон. Дом Луклей. Интерьер Х.Дрессер. Кувшин. Ф. Штук. Собственная вилла. Интерьер Рационализм. Эстетика изысканной простоты. Становление языка, который сменил в итоге стилистику модерна. Ч. Войси. Часы Рационализм в творчестве венских мастеров Л. Бауэр. Интерьер. Начало 1900-х гг. Определенное влияние на формирование внешних признаков рациональности оказала практика серийного выпуска стандартных элементов металлических конструкций, которая получила распространение с первой половины XIX в. Известно, что Хрустальный дворец Д. Пэкстона был собран из стандартных элементов. «Эстетическое движение» было английским вариантом общехудожественного направления символизма, хотя и имело свою специфику. В работах Уистлера и Годвина ясно видна тенденция свести к минимуму применение орнамента и других декоративных элементов. Для этих работ характерно очень сдержанное цветовое и объемно-пространственное решение. Это было следствием своеобразной интерпретации традиций японского искусства на английской почве, подготовленной Моррисом и прерафаэлитами.

**8. Творчество Фрэнка Ллойда Райта.**

Райт Франк Ллойд, американский архитектор, основатель и ведущий мастер школы органической архитектуры. Непосредственно влияние идей чикагской школы сильнее всего сказалось на творчестве Фрэнка Лллойда Райта (1869-1959 гг.). Поступив еще 18-летним молодым человеком в проектное бюро Салливена и Адлера в 1887 г., он глубоко воспринял идеи Салливена о единстве формы и функции в архитектуре. С 1894 г. Райт начал самостоятельную деятельность. В течение ряда лет он создал проекты жилых домов для средней части Соединенных Штатов, получивших название “домов-прерий”, хотя сам архитектор этого термина не употреблял. В этих проектах Райт обращается к “гонтовому” стилю и японской архитектуре с ее культом “чистоты”. Так рождались образы “домов-прерий" с их распластанным по земле силуэтом, низкими террасами и горизонтальным порывом кровель, контрастирующими с увенчанным трубой центральным объемом двойной высоты. Среди них выделяются дом Уиллитса в Хайленд-Парке (штат Иллинойс, 1902) и дом Роби в Чикаго (1909), в которых Р. под влиянием японской архитектуры впервые осуществляет идею единой системы «перетекающих» внутренних пространств. Непрерывными горизонтальными полосами окон, террасами и лоджиями, свесами кровель интерьеры этих распластанных построек естественно связываются с окружающей средой. Органичное включение архитектурных форм в ландшафт сочетается у Р. с раскрытием специфических свойств строительных материалов и конструкций. Эти идеи находят отражение и в более крупных сооружениях Р. начала 20 в. (здание фирмы «Ларкин» в Буффало, 1905; отель «Импириал» в Токио, 1916—22, разобран в 1960-е гг.). Выставка проектов Р. в Берлине (1910) оказала значительное воздействие на дальнейшее развитие европейской архитектуры; вместе с тем в США творчество Р. оставалось непризнанным вплоть до конца 30-х гг. Афоризм Райта “дом не пещера, а кров на открытом месте” лаконично формулирует философию такого жилища Мебель Райта, отличающаяся изысканными пропорциями и подчеркнутой геометрией занимает почетное место в истории мирового дизайна. Выпущенная спустя сто лет вновь серийно в середине 80-х годов, она оказалась совершенно современной Райт призывал изучать работу машины, ее логику, ее формы, ее влияние на людей, не допускать того, чтобы с помощью машины индустриальным путем тиражировалась пошлость и эклектика. Отвергая ручное производство как слишком дорогостоящее, он утверждал, что дизайнеры должны создавать прототипы изделий массового машинного производства, предварительно изучив технологию современного производства и свойства материалов. Хотя в Великобритании и Германии существовали богатые традиции теории дизайна, промышленный дизайн, как самостоятельная профессия, по мнению ряда ученых, впервые появился в Америке, 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, благодаря чему значительно ускорился темп жизни. Дом Кунли. Риверсайт, 1908 г. Общий вид. Связывать здание, как целое, с его участком путем придания ему горизонтальной протяженности и подчеркивания плоскостей, параллельных земле. Не делать комнату коробкой, а дом - другой коробкой, для чего превращать стены в ширмы, ограждающие пространство; потолки, полы и ограждающие ширмы должны переливаться друг в друга. Исключить комбинирование различных материалов и, по мере возможности, стремиться к применению одного материала в постройке. Прямые линии и геометрические формы соответствуют работе машины в строительстве, так что и интерьер естественно принимает характер машинного производства. Исключить работу декоратора. Это все было рационально - в такой мере, какой достигло развитие мысли органичной архитектуры. В начале 20-х гг. Р. строит дома из бетонных блоков, ритмически членя их фасады с помощью многократного повтора стандартных элементов (дом Милларда в Пасадене, штат Калифорния, 1923). В 30-е гг. Р. становится лидером течения, противопоставляющего конформистским и техницистским тенденциям функционализма идею архитектуры — связующего звена между человеком и природой. Программное произведение Р. этого периода — дом Кауфмана («Дом над водопадом») в Бер-Ране (штат Пенсильвания, 1936) смело вынесенные консоли, которого продолжают уступы скал над лесным ручьем. Опираясь на аналогии с природными формами, Р. создаёт «древоподобные» структуры высотных зданий с бетонными «стволами», вмещающими вертикальные коммуникации, и расходящимися от них «ветвями» — консольными перекрытиями (лаборатория в Рейсине, штат Висконсин, 1949; «Башня Прайса» в Бартлсвилле, штат Оклахома, 1956). В ряде сооружений 30—50-х гг. Р. стремится уйти от принципа прямоугольности и организует пространство на основе углов в 60° и 120°, круга и спирали («дом-соты» — дом Хана в Пало-Альто, штат Калифорния, 1937). Завершение этой серии экспериментов — здание Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке (проект 1943—1946, строительство 1956—59), где главный объём сформирован спиральным пандусом, охватывающим перекрытый прозрачным куполом световой дворик, и где цельности внутреннего пространства отвечает непрерывность «текучей» формы ограждения. Воззрения Р. как теоретика дезурбанизма получают выражение в его проекте «Бродэйкр-сити» (1935), предлагающем полное растворение городской застройки в ландшафте.

Творчество Р. образует прямую связь между поисками архитекторов конца 19 в. и достижениями мировой архитектуры середины 20 в. Сохраняя верность сентиментальной мечте о жизни среди природы и усматривая в принципах органической архитектуры возможности гуманизации человеческого существования, Р. был и одним из основоположников рационализма в современной архитектуре. В социально-философском плане гуманизм Р. сочетался с индивидуализмом (часто в духе Ф. Ницше), устремленным скорее к свободе личности от общества, чем к её свободе, обеспеченной обществом**.**

 **9. Германский Веркбунд.**

Помимо архитектурных открытий в области готики и романского искусства, Германия стала передовой страной и настоящей архитектурной столицей в XX веке. Именно Германия стала родоначальнецей таких прогрессивных течений как ВЕРКБУНД и БАУХАУЗ. Идеи функционализма и конструктивизма нашли плодородную почву в Германии. Крупнейшие мастера Баухауза Вальтер Гропиус, Людвиг Мис ван дер Роэ, Марсель Брейер, эмигрировав в 30-е годы из фашистской Германии в США, внесли большой вклад в развитие дизайна в Америке.

**Веркбунд** — художественно-промышленное объединение XX века в Германии

**Веркбунд** — реформационное движение в области прикладного, промышленного дизайна в Германии начала XX века, связанное с приходом эпохи индустриализации, обособления «Технической формы» фабричных изделий от изделий ручного производства. Веркбунд утвердил положение серийного производства и сотрудничество людей с техникой. Он оказал значительное влияние на все последующие и даже современное школы дизайна. Веркбунд на 12 лет опередил создание новой художественной школы Баухауз. Будучи инициатором функционального искусства Веркбунд подготовил деятельность Баухауза и его передовых участников. Их отличие состояло в том, что деятельность Баухауза была направлена на теоретическую подготовку, а задачей Веркбунда было непосредственное влияние на производство. Идеи Веркбунда были близки положениям искусства СССР 1920-х гг. Они сходились в понятиях: «общественная полезность», «связь искусства с повседневной жизнью и социальной практикой», «конструктивное творчество».

**Предпосылки и задачи объединения**

Уже в 1860-х Земпер излагал в своих работах принцип целесообразности. Упадок в архитектуре середины XIX века перешел в 90-х годах в глубокий кризис художественного производства. Быстрое техническое развитие Германии сделало ее центром обновления архитектуры. Конфронтация с конкурирующими странами требовала от Германии проведения прогрессивной линии в области культуры.

В Германию были приглашены архитекторы Йозеф Ольбрих и Анри ван де Вельде, стали организовываться промышленные выставки. Германия так быстро приняла искусство модерна, что Анри ван де Вельде назвал ее «американейшей страной, в которой все возможно».

Чувственно-романтический Модерн, пытался решить вопрос о едином формообразовании путем обволакивающего орнамента и внешнего воздействия на разнородную по своей природе техническую форму. В решении этой задачи Веркбунд противопоставил себя модерну.

Основой сотрудничества художников и промышленников стал рационализм, желание использовать в продукции массового машинного производства интеллектуальную проработку, эстетику и естественные добротные материалы. Три основы нового искусства составляли: рациональная конструкция, лаконичная форма и откровенная функциональность. Несмотря на общие установки, споры о иерархии их трех составляющих нередко приводили к конфликтам и столкновениям художественных группировок. Мутезиус высказывался за первенство функции и конструкции при формообразовании. Карл Шмидт был сторонником простых форм и органичной конструкции. Мутезиуса же волновала проблема минимальных затрат времени на ее воплощение и методов типизации форм. Шмидт был озадачен ее этической стороной, Фридрих Науман разработал теорию о «немецком стиле». Анри ван де Вельде, не приемлющий каноны, дисциплины, «стерилизацию» искусства проповедовал творческую свободу.

Благодаря своей социально-культурной значимости, ведущее место в иерархии искусств занимала архитектура. За ней следовали декоративное искусство (мебель), ремесла (посуда) и графика (полиграфия).

Организация вела активную педагогическую деятельность. Ее целью было воспитание и пропаганда у потребителя привычки к новому типу форм. В изданиях излагались, сведения по истории, физическим, химическим и техническим особенностям различных материалов, возможностях их имитации. Совместно с Союзом торгового образования Веркбунд организовал курсы, циклы лекций. История объединения. В 1900 году более 16 тысяч человек входили в объединения художественно-ремесленной промышленности. Выставка «Немецкое искусство» 1901 года в Дармштадте ознаменовала отказ от модерна. Программным представлением тенденции«стала III Всеобщая выставка немецкого прикладного искусства, 1906 году в Дрездене. Под ее влиянием произошло объединение мастерских Дрездена и Мюнхена в единые Немецкие мастерские прикладных искусств и ремесел. Успех движения также определила заинтересованность промышленных предпринимателей в совершенствовании качества и формообразования (1907 года в Всеобщую электрическую компанию (АЭГ) был приглашен архитектор Петера Беренс). 7 октября 1907 года в Мюнхене комитетом из двенадцати художников и двенадцати фирм было объявлено об образовании Немецкого Веркбунда (Deutscher Werkbund). Центром Объединенных мастерских прикладных искусств стал Хеллерау. В Хагене был открыт Новый немецкий музей искусства, от него по всей Германии должны были циркулировать выставки. Объединение имело выставочные залы в двадцати двух городах страны.

До 1918 года организацией руководили три его создателя: Герман Мутезиус, Карл Шмидт и Фридрих Науман, при участии Рихарда Римершмида и Фрица Шумахера. Ведущими мастерами объединения были Теодор Фишер, Петер Беренс, Иозеф, Вильгельм Крайс, Мис ван дер Роэ, Вальтер Гропиус, Бруно Таут, Шарль Эдуард Жаннере (Ле Корбюзье). В ее состав входили художники, представители промышленности и музейные работники. В 1908 году в состав Веркбунд входили 490 человек, в 1910 — 732, в 1913 -1132, в 1914 — 1870. В Европе началось Веркбунд-движение. 1910 году оформились Австрийский Верк-бунд и шведский Slojdsforening, в 1913 году — Швейцарский и Венгерский Веркбунды, в 1915 году — в Англии основана Design and Industries Association. 1914 году — последнее крупное мероприятие НВБ перед первой мировой войной — выставка в Кельне, представившая в качестве экспонатов целые архитектурные комплексы. (один из них — Стеклянный дом Бруно Таута ).

Послевоенное время из-за трудностей сбыта продукции многие мастерские закрывались. В 1919 была основана школа архитектуры, изобразительного и прикладного искусства — Государственный Баухауз. Ее основатель Вальтер Гропиус объединил Великогерцогскую высшую школу изящных искусств в Веймаре и Великогерцогскую школу художественных ремесел. Параллельно с работой Баухауза продолжалась педагогическая деятельность НВБ. В конце 20х гг. организацию возглавил Мис ван дер Роэ. В 1932 — открылась выставка общественных помещений высотного жилого дома в Париже. В 1933 году крупнейшее объединение военного поколения Немецкий Веркбунд был закрыт национал-социалистами. После окончания второй мировой войны началось возрождение Немецкого Веркбунда на западе Германии, с центром в Дюссельдорфе. В 1950 году по его инициативе был основан выставочный Дом промышленной вещи в Эссене. Развитие дизайна в ФРГ продолжало идти под влиянием НВБ до 1960-х годов. В 1971 году был создан Архив Веркбунда и его издание»Werk und Zeit**.**

**10. Фирменный стиль АЭГ.**

Беренс одним из первых ощутил новые задачи, встающие перед проектировщиком в индустриальном обществе. Художник-практик, пришедший в дизайн от станковой живописи и графики, он один из первых ощутил новые задачи, встающие перед проектировщиком в индустриальном обществе. В 1907 году, по предложению главы всемирного электротехнического концерна АЭГ Эмиля Ратенау, Беренс занимает пост ее художественного директора. Основанная в 1883 году АЭГ, наряду с такими фирмами как "Вестингхозе", "Сименс", занимала одну из ключевых позиций в мире. Она производила динамо-машины, турбины, трансформаторы, электродвигатели для индустрии и все больше электроприборов для домашнего хозяйства: вентиляторы, лампочки, чайники, электронагреватели. В этот период АЭГ превратилась в сверхмонополию: заключив договор с американской "Дженерал электрик", она обеспечила себе постоянные сферы сбыта на мировом рынке. В 1910 году предприятия АЭГ насчитывали более 70000 служащих. Была создана специальная система обслуживания покупателей через распространенную по всему миру сеть филиалов, поэтому все острее становилась задача единства стиля изделий, их фирменной идентификации. На посту художественного директора АЭГ Беренс активно занимается проектной деятельностью. С 1907 по 1914 гг. Беренс впервые разработал „фирменный стиль" - создал единый язык форм, придав \_\_ всем объектам АЭГ образ взаимной сопринадлежности. Большое значение для формирования имиджа АЭГ имела работа Беренса-графика, автора фирменного знака, рекламных плакатов, в которых использовался характерный, запоминающийся шрифт. Его первоэлементом стал сердечник от электромотора, от которого потом вырастала вся “кристаллическая решетка” формообразования. Беренс не стремился создать совершенно новую красивую форму. Он как бы подгонял все выпускающиеся изделия под уже существующие, проверенные геометрией формы, допуская лишь незначительные добавления, которые воспринимались как знак мастера. Он проектирует каталоги, прейскуранты, электроприборы, выставочные стенды, а также производственные здания и квартиры для рабочих. Особый упор он делал на потребительские свойства изделий. В начале XX в. бытовые электротехнические приборы представлялись большей части населения далеко небезопасным новшеством. Поэтому Беренс стремился очистить облик этих изделий от излишней "техноидности", сделать их более "человечными". В результате поисков он вышел на путь создания сериалов чайников путем варьирования их объема, немногих элементов геометрической формы, видов материалов, их покрытий и отделки. В основу универсальной программы были положены три модели электрочайника: две каплевидные с круглым и овальным дном и одна шестигранная - "китайский фонарик". Используя чистые геометрические фигуры в сочетании с простой, но изысканной отделкой, Беренс открыл новый мир красоты технических продуктов, обладающих собственными, не заимствованными у художественного ремесла достоинствами. Геометризация формы, ее предельная ясность, отражали и техническую точность производственного процесса, и социокультурную обозначенность вещи (чайник из элемента кухонной утвари, вроде кастрюли или сковороды, стал украшением столового буфета и принадлежностью церемонии чаепития, каким был самовар в России или спиртовая чаеварка в Англии). Открытый Беренсом способ перевода технических требований в пластические решения путем использования тех малых степеней свободы, которые представляет техника, свидетельствует о его большом художественном таланте. Разработанная для АЭГ Беренсом программа явилась, по сути, одной из первых программ "фирменного стиля", получивших впоследствии широкое распространение, и является сегодня одним из ведущих инструментов дизайнерскои деятельности.

Фирменный стиль АЭГ П.Беренс рассматривал не столько в узком смысле внешних признаков фирменной идентификации, сколько как специальную концепцию фирменной политики, как новый стиль мышления во всех аспектах организационной деятельности, и прежде всего стиль поведения на рынке. Именно в этом смысле ее следует назвать первой концепцией и программой фирменного стиля. Программы фирменного стиля получили широкое распространение в 50-х годах за рубежом и в настоящее время являются одной из ведущих методов дизайнерской деятельности. Стали классическими примерами фирменные стили “Оливетти” и “Браун”.

Как архитектор АЭГ Беренс известен прежде всего проектом турбинного цеха, построенного в Берлине (1908-09) и ставшего хрестоматийным образцом промышленной архитектуры начала века. Он проектировал также жилые дома для рабочих АЭГ, создал проекты дешевых гарнитуров мебели массового производства. На конкурсе, объявленном комиссией по образцовым жилищам для рабочих Объединения германских профсоюзов, представленный Беренсом набор мебели машинного производства получил первую премию. Деятельность Беренса в концерне АЭГ продолжалась до 1914 года и была прервана первой мировой войной, но созданные им программы и отдельные образцы продукции продолжали использоваться вплоть до 30-х годов и позднее.

**11. Влияние художественного авангарда 1920-х годов на развитие дизайна.**

Русская инженерная школа была передовой в техническом отношении, дала миру в начале XX века немало изобретений в области машиностроения, энергетики, воздухоплавания, радио, строительства. Традиционный русский максимализм, ярко проявившийся еще в движении “передвижников” и “шестидесятников” девятнадцатого столетия, был лишь усилен русской революцией и привел к тому, что Советская Россия стала родиной авангардного искусства. Проходившая в 1992-1993 гг. в США, Западной Европе и Москве выставка русского авангарда 1915-1932 гг. была названа “Великая Утопия”. Как сказано в предисловии к каталогу выставки, “утопия двигала историю России и заключала в себе несоответствие действительности”, поэтому и оценивать однозначно такое сложное явление невозможно. Идеология авангардизма несет в себе разрушительную силу. В 1910 г., по словам Бердяева, в России подрастало “хулиганское поколение”. Агрессивная молодежь, в основном состоящая из идейно убежденных и самоотверженных нигилистов, ставила целью своей жизни разрушение всех культурных ценностей, что не могло не вызвать беспокойства культурных и здравомыслящих людей”. Однако авангардизму всегда была присуща и другая, коммерческая сторона. Сознательное пренебрежение школой и сложностью изобразительной формы есть наиболее легкий путь, привлекающий тех, кому нравится с большой выгодой для себя дурачить простаков, недостаточно культурную публику, малообразованных критиков и невежественных меценатов. Ведь для того, чтобы в полной мере осознать внутреннюю пустоту авангардизма нужен немалый “зрительный опыт”. Чем элементарнее искусство, тем многозначительнее оно кажется неопытному зрителю. В нашей стране на этапе становления дизайна формообразующие процессы протекали в чрезвычайно своеобразных конкретно-исторических условиях. Главное – это прорыв в новое, в котором соединились новаторские поиски как общестилевые, так и социальные, что и придало процессу становления советского дизайна ряд черт, принципиально отличавших его от процессов формирования дизайна в других странах. В Западной Европе формирование дизайна в первой трети ХХ века стимулировалось прежде всего стремлением промышленных фирм повысить конкурентоспособность своих изделий на мировых рынках. В России до революции подобный заказ со стороны промышленности еще не сформировался. Не было его и в первые послереволюционные годы. Промышленность находилась в таком состоянии, что вопросы дизайна не были первоочередными. В нашей стране главным импульсом становления дизайна была не промышленность. Движение это зародилось вне промышленной сферы. С одной стороны, оно опиралось на художников левых течений, а с другой – на теоретиков (историков и искусствоведов). Поэтому производственное искусство и носило ярко выраженный социально-художественный характер. Производственники, как бы от имени и по поручению нового общества, сформулировали социальный заказ промышленности. Причем этот социальный заказ носил во многом агитационно-идеологический характер. Сферой приложения зарождавшегося дизайна были: праздничное оформление, плакат, реклама, книжная продукция, оформление выставок, театр и т. д. Это и предопределило активное участие в нем прежде всего художников в первое пятилетие (1917-1922 гг.). В следующее десятилетие развития советского дизайна (1922-1932 гг.) все большее значение приобретают социально-типологические и функционально-конструктивные проблемы. Процессы перестройки быта и формирования новых в социальном отношении типов зданий сформулировали новый социальный заказ не только в архитектурно-строительном деле, но и в сфере оборудования интерьеров. Среди пионеров советского дизайна, тех, кто включился в процесс формирования производственного искусства в первые пятнадцать лет после Октябрьской революции, можно условно выделить три поколения. Художники первого поколения, как правило, еще до революции получили систематическое художественное образование и активно участвовали в формировании и развитии левых течений изобразительного искусства. Одной из важных особенностей этапа становления советского дизайна было то, что в этом виде творчества в те годы почти не было художников, которых можно было бы считать только дизайнерами. Это В. Татлин, К. Малевич, А. Родченко, А. Веснин, Л. Попова, А. Лавинский, Л. Лисицкий, А. Экстер, В. Степанова, Г. Клуцис, А. Ган и др. Пионеры советского дизайна второго поколения – это те, кто (по возрасту или по другим причинам) не успел до революции получить систематическое художественное образование. Многие из них не имели достаточных профессиональных навыков, им практически не от чего было отказываться в своем творчестве. Недостаточная художественная профессионализация при ориентации на изобразительную выдумку была характерна для второго поколения пионеров советского дизайна. Многие из них, собственно, никогда и не были профессиональными художниками и скульпторами. Однако именно на них легла основная тяжесть массовой практической работы. Если их старшие товарищи в 30-е гг., то есть после того, как идеи производственного искусства потеряли популярность, вернулись к своей прежней профессии, то этим художникам-конструкторам некуда было уходить – они так и остались работать в области художественного оформления.

**12. Баухауз – первая школа дизайна.**

В 1919 году в небольшом германском городе Веймаре был создан "Баухауз" (буквально "Строительный дом"), первое учебное заведение, призванное готовить художников для работы в промышленности. Школа, по мнению ее организаторов, должна была выпускать всесторонне развитых людей, которые сочетали бы в себе художественные, духовные и творческие возможности. Прежние художественные школы не выходили за пределы ремесленного производства. Во главе "Баухауза" стал его организатор, прогрессивный немецкий архитектор Вальтер Гропиус, ученик Петера Беренса. В короткое время "Баухауз" стал подлинным методическим центром в области дизайна. В числе его профессоров были крупнейшие деятели культуры начала XX столетия архитекторы Мис ван дер Роэ, Ганнес Майер, Марсель Брейер, художники Василий Кандинский, Пауль Клее, Лионель Фенингер, Пит Мондриан.

Начало деятельности "Баухауза" проходило под влиянием утопических идей о возможности переустройства общества путем создания гармонической предметной среды. Архитектура рассматривалась как "прообраз социальной согласованности", признавалась началом, объединяющим искусство, ремесло и технику. Студенты с первого курса занимались по определенной специализации (керамика, мебель, текстиль и т. п.). Обучение разделялось на техническую подготовку и художественную подготовку. Занятие ремеслом в мастерской института считалось необходимым для будущего дизайнера, потому что, только изготовляя образец (или эталон), студент мог ощутить предмет как некоторую целостность и, выполняя эту работу, контролировать себя. Минуя непосредственное общение с предметом, будущий художник-конструктор мог стать жертвой одностороннего ограниченного "машинизма", поскольку современное производство делит процесс создания вещи на разобщенные операции. Но, в отличие от традиционного ремесленного училища, студент "Баухауза" работал не над единичным предметом, а над эталоном для промышленного производства.

Не приходится говорить о том, что изделия "Баухауза" несли на себе ощутимый отпечаток живописи, графики и скульптуры 20-х годов с характерным для того времени увлечением кубизмом, разложением общей формы предмета на составляющие ее геометрические формы. Образцы, выполненные в стенах школы, отличает энергичный ритм линий и пятен, чистый геометризм предметов из дерева и металла. Чайники, например, могли быть скомпонованы из тира, усеченного конуса, полукружия, а в другом варианте - из полукружия, полусферы и цилиндров. Все переходы от одной формы к другой предельно обнажены, нигде нельзя найти желания их смягчить, все это подчеркнуто контрастно и заострено. Текучесть силуэта можно проследить в изделиях из керамики, но это выражение свойств материала - обожженной глины. Какими аморфными показались бы по сравнению с ними предметы времен модерна! Но основная разница между ними даже не в сопоставлении энергии баухаузовских вещей с нарочитой вялостью модерна. "Баухауз" искал конструктивность вещи, подчеркивал ее, выявлял, а иногда и утрировал там, где, казалось бы, ее нелегко было найти (в посуде, например). Напряженные поиски новых конструктивных решений, подчас неожиданных и смелых, особенно характерны были в мебельном производстве: в "Баухаузе" родились многие схемы, сделавшие подлинную революцию (деревянные кресла Ритфельда, сиденья на металлической основе Марселя Брейера и многое другое). Техническая подготовка студентов подкреплялась изучением станков, технологии обработки металла и других материалов. Вообще изучению материалов придавалось исключительно большое значение, так как правдивость использования того или другого материала была одной из основ эстетической программы "Баухауза". Новаторским был и сам принцип художественной подготовки. В прежних школах обучение живописи, рисунку, скульптуре по давней традиции носило пассивный характер и освоение мастерства происходило в процессе, почти исключавшем анализ натуры. "Баухауз" считал, что одного только усвоения мастерства недостаточно для того, чтобы привлечь пластические искусства на службу промышленности. Поэтому, кроме обычных натурных зарисовок, технического рисования, на всех курсах шло беспрерывное экспериментирование, в процессе которого студенты изучали закономерности ритма, гармонии, пропорции (как в музыке изучается контрапункт, гармония, инструментовка). Студенты овладевали всеми тонкостями восприятия, формообразования и цветосочетания. "Баухауз" стал подлинной лабораторией архитектуры и проектирования промышленных изделий. Очень интересна эволюция "Баухауза". Основанный путем объединения Веймарской академии художеств и школы Ван де Вельде, он первое время продолжал некоторые их традиции. Со временем влияние предшественников было утрачено. Важным в этом плане было постепенное упразднение таких "рукотворных", ремесленных специальностей, как скульптура, керамика, живопись на стекле, и большее приближение к требованиям промышленности, жизни. Вместо резной мебели из стен "Баухауза" стали выходить модели для массового изготовления, в частности образцы сидений М. Брейера. Важной вехой в истории "Баухауза" был переезд училища из тихого патриархального Веймара в промышленный город Дессау. Здесь по проекту самого Гропиуса было построено замечательное, вошедшее в золотой фонд мировой архитектуры специальное учебное здание, объединяющее учебные аудитории, мастерские, общежитие студентов, кварры профессоров. Это здание было во всех отношениях манифестом новой архитектуры - разумной и функциональной.

Внутреннее оборудование квартиры самого Гропиуса, спроектированное им самим совместно с Брейером, по своей демократической основе было моделью прогрессивного жилища будущего. Оно отличалось удивительной скромностью, удобствами и во многом предвосхитило основные тенденции построения бытового пространства с его простором, обилием воздуха, отсутствием корпусной мебели. Примечательно не только общее решение, но и отдельные детали интерьера - светильники, блоки кухонной мебели и многое другие.

На факультете металла проектировались образцы для местной фабрики; созданные в институте образцы обоев и обивочных тканей служили основой для фабричного производства массовой продукции. В последние годы существования "Баухауза", когда во главе его стал Ганнес Майер, особенно повысилась теоретическая подготовка студентов. Для изучения запросов массового потребителя, для того чтобы знать его нужды, постичь его вкусы, изучалась социология и экономика. Чтобы понять процесс производства, студенты должны были пройти непосредственно все его этапы. Такой метод изучения позволял им всесторонне освоить воздействие внешней формы предмета, особенности восприятия формы, фактуры, цвета, познакомиться с оптикой, цветоведением, физиологией. Время, когда художник мог рассчитывать только на интуицию и личный опыт, как считали руководители "Баухауза", ушло безвозвратно; студент формировался как всесторонне развитая творческая личность. Прогрессивность "Баухауза", передовые взгляды его профессуры вызывали недовольство местных властей. В 1930 году Майер отстраняется от руководства институтом. Во главе "Баухауза" становится замечательный архитектор Мис ван дер Роэ, но существовать "Баухаузу" остается недолго. Сразу после прихода нацистов к власти в 1933 году он ликвидируется. Большинство руководителей "Баухауза", в том числе Гропиус, Мис ван дер Роэ, Моголи Надь, навсегда уезжают из страны. Значение "Баухауза" трудно переоценить. Он не только был примером организации обучения дизайнеров, но и подлинной научной лабораторией архитектуры и художественного конструирования. Методические разработки в области художественного восприятия, формообразования, цветоведения легли в основу многих теоретических трудов и не потеряли до сих пор своей научной ценности.

**13. ВХУТЕМАС.**

25 декабря 1920 года были созданы Московские государственные высшие художественно-технические мастерские (сокращенно ВХУТЕМАС). Это должно было быть специальное высшее учебное заведение, имеющее целью подготовку "художников-мастеров высшей квалификации для промышленности". Образовался ВХУТЕМАС первоначально в результате слияния бывшего Строгановского училища и бывшего Училища живописи, ваяния и зодчества. В 19 году ВХУТЕМАС был преобразован в институт (ВХУТЕИН), который просуществовал до 1930 года.

В новом учебном заведении художественное творчество трактовали широкую сферу, включавшую и создание произведений искусства, и художественно ценных предметов быта и техники. Программа обучения нащупывалась довольно быстро. Более или менее окончательно методика обучения отработалась к 1 годам, хотя дисциплины художественного и технического циклов часто вступали в противоречие, их соотношение менялось, что приводило к известной изоляции друг от друга. Все это можно понять - создавалась новая специальность.

Первые два года обучения, где студенты получали общехудожественное образование, были названы основным отделением. В процессе формирования этого отделения было сделано немало ценных методических находок. Этот курс, наряду с входным курсом "Баухауза", по существу, предвосхитил все вводные курсы современных дизайнерских школ.

Руководители ВХУТЕМАСа - ВХУТЕИНа рассматривали подготовку художника-производственника как синтетическую задачу воспитания всесторонне и гармонично развитого работника нового общества.

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

Темы студенческих курсовых проектов были разнообразны: киоски, трансформирующаяся мебель, мелкие бытовые предметы (лампы, пепельницы, посуда и т. п.). Для реализации учебных программ были организованы производственные мастерские, которые мыслились как художественно-конструкторский центр, где могут выполняться любые задания - от архитектурных макетов до костюма.

При ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНе работали и научно-исследовательские лаборатории, которые ставили своей целью создание действительно научно обоснованного преподавания и исследования природы художественных дисциплин.

В 1925 году на Международной выставке декоративного искусства и промышленности в Париже ВХУТЕМАС был отмечен Почетным дипломом за новый аналитический метод, программы и учебно-экспериментальные работы студентов. Советский научно-учебный центр получил международное признание наряду с "Баухаузом".

Целый отряд архитекторов, искусствоведов и художников поставил перед собой цель - слияние своего искусства с новой жизнью, видел целью развития искусства вхождение его в промышленное производство, в "делание вещей". Их называли "производственниками". Мужество и социальный оптимизм этих энтузиастов и пытливых искателей нового тем более достойны удивления, поскольку их деятельность проходила в условиях почти полного хозяйственного разорения страны. То, что они могли дать обществу реально полезного - проекты совершенной мебели или одежды, в то время было не нужно: все это почти не производилось. Более же сложные производства этим художникам были недоступны - они не были технически подготовлены. Резкий разрыв между мечтами, теоретическими устремлениями "производственников" и насущными конкретными задачами, стоявшими перед новым обществом, в конце концов привел к упадку этого течения.

**14. Функционализм – направление в дизайне.**

Функционализм, направление в зарубежном зодчестве 20 в., основанное на утверждении первичности функции (утилитарно-практические назначения) произведения архитектуры по отношению к его форме.

Во 2-й половине 19 в. принцип целесообразной формы, соединённой с этическим принципом правдивости выражения назначения и конструкции здания, был противопоставлен эклектизму, выявившему характерное для буржуазной культуры расщепление эстетического и утилитарного начал (на что указывали, в частности, английский критик Дж. Рескин и английский писатель, теоретик и дизайнер У. Моррис). Идеи целесообразной архитектуры развивались под влиянием теорий естественных наук (прежде всего эволюционной теории Ч. Дарвина). Природа стала рассматриваться как источник образцов совершенного приспособления формы к её назначению (американский скульптор и теоретик искусства Х. Гриноу и др.). Систему идей американского «протофункционализма» конца 19 в. завершил архитектор Л. Г. Салливен. В США эти идеи не получили непосредственные продолжения; лишь Ф. Л. Райт развивал на их основе теорию органической архитектуры. Выдвинутая Салливеном формула «форму определяет функция» в середине 1920-х гг. была подхвачена западно-европейскими архитекторами, сторонниками рационализма, полемически упростившими её содержание, сведя его к первичности утилитарного по отношению к эстетическому. Основанные на этой формуле принципы функциональности разрабатывались и пропагандировались Ле Корбюзье во Франции, а наиболее последовательно — архитекторами, связанными с «Баухаузом» в Германии (В. Гропиус, Л. Мис ван дер Роэ, Х. Мейер и др.). Идеи целесообразного конструирования жизненной среды связывались с социальной утопией «жизнестроительства», создания материальных форм, которые могли бы способствовать «разумному преобразованию» капиталистического общества.

На структуру построек переносился принцип построения механизма; здания расчленялись в точном соответствии с последовательностью функциональных процессов, для которых они предназначались. Функции при этом анализировались на основе методов научной организации труда, в духе тейлоризма. Принцип зонирования территории с выделением особого пространства для каждой из главных жизненных функций (их определяли так: «жить, работать, отдыхать, передвигаться») был перенесён и в область градостроительства. Рассудочные методы архитектурного творчества были доведены до крайней механистичности немецкими архитекторами, работавшими в конце 1920-х гг. в области муниципального жилищного строительства (Э. Май, Б. Таут, М. Вагнер).

Под влиянием конструктивизма, представители которого решали задачи, во многом родственные поискам ведущих мастеров Ф., в творчестве западноевропейских архитекторов, связанных с Ф., во 2-й половине 1920-х гг. развивались демократические тенденции и элементы трезвого социального анализа. В условиях экономических трудностей конца 1920-х гг. идеи Ф. получили популярность у предпринимателей, их утопические идеи использовались социал-реформистскими политиками, но элементы социальной прогрессивности выхолащивались. Ф. утвердился во всех странах Западной Европы, а также в США и Японии. Однако наряду с распространением вширь он терял черты творческого метода, преобразуясь в некий «международный стиль», оперировавший внешними атрибутами целесообразной формы. Стремясь укрепить веру в трезвую целеустремлённость направления, приверженцы и стали называть его «Ф.» (швейцарский теоретик архитектуры З. Гидион внедрил этот термин как характеризующий всё «нетрадиционное» зодчество 1920—30-х гг.). Повсеместное, не зависящее от условий среды и климата насаждение форм и приёмов, возникших в конкретных условиях Германии и Франции, вело к противоречиям с самим принципом рационального подхода к архитектуре. Архитекторы Финляндии (А. Аалто и др.), Швеции (С. Маркелиус и др.) уже в 1930-е гг., опираясь на метод Ф., стали разрабатывать приёмы, отвечающие национальной специфике своих стран. Это положило начало развитию региональных архитектурных школ, развивавшихся в рамках Ф., «международный стиль» стал распадаться. Разочаровавшись в иллюзиях «великой социальной миссии архитектуры», объединявших зачинателей Ф., его приверженцы стали отходить от анализа социальных проблем, что ещё более подрывало позиции Ф. После 2-й мировой войны 1939—45 влияние архитектуры Ф. возродилось при восстановлении разрушенных городов, однако единство «международного стиля» распалось окончательно. Против основной доктрины Ф. выступил один из прежних его лидеров Л. Мис ван дер Роэ, а также приверженцы брутализма, возродившегося неоклассицизма и возврата к историческим традициям. В современной сов. архитектурной теории преобладает тенденция к внимательному изучению творческого наследия мастеров Ф. (в особенности тех концепций, которые были связаны с проблематикой советского зодчества 1920-х гг.); вместе с тем подвергаются критике социально-утопические воззрения представителей Ф., многие из которых надеялись преобразовать капиталистическое общество с помощью архитектуры.

**15. Конструктивизм – направление в советском искусстве и дизайне.**

Конструктивизм - направление в советском искусстве 1920-х гг. (в архитектуре, оформительском и театрально-декорационном искусстве, плакате, искусстве книги, художественном конструировании). Сторонники конструктивизма, выдвинув задачу "конструирования" окружающей среды, активно направляющей жизненные процессы, стремились осмыслить формообразующие возможности новой техники, ее логичных, целесообразных конструкций, а также эстетические возможности таких материалов, как металл, стекло, дерево. Показной роскоши быта конструктивисты стремились противопоставить простоту и подчеркнутый утилитаризм новых предметных форм, в чем они видели овеществление демократичности и новых отношений между людьми (братья Веснины, М. Я. Гинзбург и др.) Эстетика конструктивизма во многом способствовала становлению советского художественного конструирования (А. М. Родченко, В. Е. Татлин и др.). Применительно к зарубежному искусству термин условен: в архитектуре - течение внутри функционализма, в живописи и скульптуре - одно из направлений авангардизма. Сторонники конструктивизма, выдвинув задачу "конструирования" окружающей среды, активно направляющей жизненные процессы, стремились осмыслить формообразующие возможности новой техники, её логичных, целесообразных конструкций, а также эстетические возможности таких материалов, как металл, стекло, дерево. Показной роскоши конструктивисты стремились противопоставить простоту и подчёркнутый утилитаризм новых предметных форм, в чём они видели овеществление демократичности и новых отношений между людьми. В архитектуре принципы конструктивизма были сформулированы в теоретических выступлениях А. А. Веснина и М. Я. Гинзбурга, практически они впервые воплотились в созданном братьями А. А., В. А. и Л. А. Весниными проекте Дворца труда для Москвы (1923) с его чётким, рациональным планом и выявленной во внешнем облике конструктивной основой здания (железо-бетонный каркас). В 1924 была создана творческая организация конструктивистов—ОСА, представители которой разработали так называемый функциональный метод проектирования, основанный на научном анализе особенностей функционирования зданий, сооружений, градостроительных комплексов. Наряду с другими группами советских архитекторов конструктивисты (братья Веснины, Гинзбург, И. А. Голосов, И. И. Леонидов, А. С. Никольский, М. О. Барщ, В. Н. Владимиров и др.) вели поиски новых принципов планировки населённых мест, выдвигали проекты переустройства быта, разрабатывали новые типы общественных зданий (Дворцы труда, Дома советов, рабочие клубы, фабрики-кухни и т. д.). Вместе с тем в своей теоретической и практической деятельности конструктивисты допустили ряд ошибок (отношение к квартире как к "материальной форме", схематизм в организации быта в некоторых проектах домов-коммун, недоучёт природноклиматических условий, недооценка роли крупных городов под влиянием идей дезурбанизма). Эстетика конструктивизма во многом способствовала становлению современного художественного конструирования. На основе разработок конструктивистов (А. М. Родченко, А. М. Гана и других) создавались удобные в пользовании и рассчитанные на массовое производство новые типы посуды, арматуры, мебели; художники разрабатывали рисунки для тканей (В. Ф. Степанова, Л. С. Попова) и практичные модели рабочей одежды (Степанова, В. Е. Татлин). Конструктивизм сыграл заметную роль в развитии плакатной графики (фотомонтажи братьев Стенбергов, Г. Г. Клуциса, Родченко) и конструирования книги (использование выразительных возможностей шрифта и других наборных элементов в работах Гана, Л. М. Лисицкого и др.). В театре традиционные декорации конструктивисты заменяли подчинёнными задачам сценического действия "станками" для работы актёров (работы Поповой, А. А. Веснина и др. над постановками В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова). Некоторые идеи конструктивизма были воплощены в западно-европейском (В. Баумейстер, О. Шлеммер и др.) изобразительном искусстве. Применительно к зарубежному искусству термин "конструктивизм" в значительной мере условен: в архитектуре он обозначает течение внутри функционализма, стремившееся подчеркнуть экспрессию современных конструкций, в живописи и скульптуре — одно из направлений авангардизма, использовавшее некоторые формальные поиски раннего конструктивизма (скульпторы И. Габо, А. Певзнер). Конструктивизм (от лат. constructio - построение) - художественное направление в искусстве ряда европейских стран начала XX в., провозгласившее основой художественного образа не композицию, а конструкцию. Наиболее полное выражение конструктивизм нашел в архитектуре, дизайне, прикладном оформительском, театрально декорационном искусстве, печатной графике, искусстве книги; выразился в стремлении художников обратиться к проектированию вещей, художественной организации материальной среды. В художественной культуре России 20-х годов архитекторы конструктивисты братья Веснины, М. Гинзбург опирались на возможности современной строительной технологии. Они достигали художественной выразительности композиционными средствами, сопоставлением простых, лаконичных объемов, а также эстетическими возможностями таких материалов, как металл, стекло, дерево. Художники этого направления (В. Татлин, А. Родченко, Л. Попова, Э. Лисицкий, В. Степанова, А. Экстер), включившись в движение производственного искусства, стали основоположниками советского дизайна, где внешняя форма непосредственно определялась функцией, инженерной конструкцией и технологией обработки материала. В оформлении театральных спектаклей конструктивисты заменили традиционную живописную декорацию трансформируемыми установками-"станками", изменяющими сценическое пространство. Для конструктивизма печатной графики, искусства книги, плаката характерны скупые геометризованные формы, их динамичная компоновка, ограниченность цветовой палитры (в основном красное и черное), широкое применение фотографии и наборных типографских элементов. Характерные проявления конструктивизма в живописи, графике и скульптуре - абстрактный геометризм, использование коллажа, фотомонтажа, пространственных конструкций, иногда динамических. Идеи конструктивизма вызревали в предшествующих направлениях русского авангарда. Его программа, сформировавшаяся в послереволюционный период, несла на себе черты социальной утопии, поскольку художественное проектирование мыслилось как способ преобразования общественного бытия и сознания людей, конструирования окружающей среды. Конструктивизм. Направление абстрактного искусства, зародившееся в России в 1913 году. Конструктивизм отбросил традиционные представления об искусстве во имя имитации форм и методов современного технологического процесса. Наиболее ярко это проявилось в скульптуре, где конструкция создавалась непосредственно из продуктов промышленного производства. В живописи те же принципы осуществлялись в двухмерном пространстве: абстрактные формы и структуры располагались на плоскости наподобие архитектурного чертежа, напоминая элементы машинной технологии. Хотя <чистый> конструктивизм существовал в России только в первые послереволюционные годы, его влияние ощутимо на протяжении всего XX столетия. см. Габо, Лисицкий, Мохой-Надь, Попова, Родченко, Татлин.

**16. Органический дизайн.**

Органический дизайн. В З0-х гг. с эмиграцией лидеров современных художественных течений из Европы и США получили импульс в развитии искусства, архитектуры и дизайна. Однако к формообразованию в Америке было несколько иное отношение. Пользовались спросом формы с определенной долей юмора и отсутствия консервативности, здесь были готовы не только удивляться, но и радоваться без каких-либо предрассудков. После того, как прошла фаза стиля строгой необходимости, стали ожидать, что вновь создаваемые формы будут отличаться большей оригинальностью и замысловатой фантазией. Органические формы, в противовес четким функциональным были восприняты как "свободные", как новое понимание, как придающие всему свежий вид. Музей современного искусства в Нью-Йорке устроил в 1940 г. конкурс под названием "Органический дизайн в домашней фурнитуре". Призерами стали Ееро Сааринен и Чарлз Имз с их органическими колеблющимися линиями формы кресел, с применением в отделке коры дерева и кожи, объединившими в себе красоту и удобство. Сааринен и Имз – выходцы Кранбургской академии и, наряду с Бертойя, относились к выдающимся представителям нового органического стиля. Они работали с такими материалами, как полиэстер, алюминий, фанера. Их мебель начала производиться серийно только после 1945 года, когда закончилась военнонеобходимая экономия материала и когда с новой техникой переработки древесины и искусственных материалов стали возможны мягкие, вибрирующие формы.

Период в дизайне 40-50-х годов часто называют периодом "Органического дизайна". Это направление возникло как противоположность конструктивизму с его прямолинейностью и некоторой агрессивностью, противопоставляя этой жесткости плавность линий и взаимопроникновение форм. Тогда же возникает и явление «технологического» дизайна.

Основная концепция дизайна 40-50-х годов – это упразднение границ между дорогими произведениями искусства и серийными промышленными вещами. В основу ее были положены принципы комбинируемости и взаимозаменяемости, многофункциональности и внешней простоты. Также за основу принимается и постулат «психологической эргономики», принимающий во внимание внутренний комфорт человека. В этот период возникают несколько интересных дизайнерских направлений – это американский органический дизайн, скандинавская школа, Ульм и браунстиль в Германии.

Можно с уверенностью сказать, что своей мировой популярностью органический дизайн во многом обязан работе двух американских дизайнеров – Чарльза и Рэй Имз. Все началось с их работы над совместным проектом со скандинавом Эеро Саариненом для конкурса "Органический дизайн жилой среды", проводимым Музеем современного искусства в Нью-Йорке. Так была создана коллекция мебели из гнутой фанеры. Чарльз и Рэй и далее работают в области дизайна мебели, экспериментируя с технологией формовки прессованной фанеры. Из этого материала создаются абстрактные арт-объекты, скульптуры, игрушки и вполне утилитарные вещи – столы и стулья. Все это было продемонстрировано на выставке "Новая мебель Чарльза Имза" в 1946 году. Квинтесенцией творческих принципов мистера Имз, который ратовал за экономию материалов и усилий, стал стул из гнутой клееной фанеры, названый известным архитектурным критиком Эстер МакКой "стулом века". Это было настолько актуально, свежо и сенсационно, что он практически сразу же был запущен в массовое производство. В конце 40-х Имз экспериментирует с новым материалом – пластиком. И создает новые шедевры органики, в которых плавные контуры сиденья и спинки контрастируют с линиями четырех легких стальных ножек-стержней. Эти тонкие металлические ножки стали отличительной чертой мебели 50-х. А кресло-шезлонг с оттоманкой, созданное Чарльзом для фирмы "Герман Миллер" в 1955, стало еще одним классическим образцом мебели XX века и окончательным торжеством принципов органического дизайна. **17. Стайлинг 1930-х годов в США и Европе.**

Несмотря на то, что большинство дизайнеров оставались зависимыми от промышленности, обеспечивавшей их работой, в послевоенной Америке сложились две тенденции формообразования в дизайне, представители которых с трудом находили общий язык. Одни из них сознательно культивировали элитарность, подчеркивали, что моральный долг дизайнеров - способствовать эстетическому развитию публики. Но законодатели вкуса, такие как Нью-йоркский музей современного искусства, признавали только элитарный дизайн. Представители другого направления придерживались более демократических взглядов и стремились дать публике то, что она, скорее всего, желала получить и что определялось коммерческим успехом. В 50-е годы критики и теоретики присвоили работам нескольких мастеров дизайна статус произведений искусства, обвиняя наводненный рынок безвкусными поделками. Лишь немногим дизайнерам удалось одновременно удовлетворить и критиков, и широкую публику. Одним из таких дизайнеров был Рассел Райт, со своими обеденными сервизами из керамики в теплых терракотовых тонах и скульптурных формах. При этом элитарный дизайн кресел Чарлза Инса и Ээро Сааринена из клееной фанеры оказался по карману только для офисов крупных компаний и гостиных богатых домов, и так и не получили широкого распространения. Современные теоретики дизайна, считая дизайн и стайлинг противоположностями (первый занимается "внешними свойствами" изделий, последний - решением функциональных задач, выявляя сущность продукта), подчеркивают, что в истории существует своеобразный круговорот в промышленном формообразовании: дизайн (рационализм) выходит на передний план во время упадка экономики, стайлинг (антирационализм) - в период ее роста. Периодом расцвета стайлинга в США был Арт-Деко в к. 20-х, стримлайн - в к. 30-х. В 50-е гг. развился биоморфичный стайлинг как противовес движениям "хорошая форма". Стайлинг внедрялся в США не только для того, чтобы сделать изделие более привлекательным, но и как маркетинговая стратегия американской индустрии, чтобы значительно ускорить цикличность смены внешнего вида продукта. В 50-е гг. эта тенденция достигла своего апогея в декоративном перенасыщении американских автомобилей "хромом". Иногда это заходило так далеко, что нарушалась безопасность транспортных средств. Автомобильный стиль В 50-е годы в Америке пышно расцвел стиль, вызвавший возмущение ревнителей "хорошего дизайна". Вдохновленный образами авиалайнеров, межпланетных ракет дизайнер компании "Дженерал моторе" Харли Эрл разрабатывает новый автомобиль - воплощение американской мечты – с длинными плавными линиями, с выступающими клыками на передних бамперах, с опоясывающими ветровыми стеклами, широкими задними крыльями, яркой двухцветной окраской, с хромированными ободами и множеством приборов на передней панели, отделанной металлизированным пластиком. Эти автомобили вызвали в США беспрецедентную стратегию продаж. Новые идеи автомобильного дизайна охотно переняли создатели других изделий массового спроса: панели управ- ления посудомоечных машин стали походить на приборные доски автомобилей, причем для полноты картины дисковые таймеры делались в форме миниатюрного рулевого колеса. Даже скромный настольный радиоприемник приобрел линии мчащегося автомобиля, обрамленного, правда, не хромированной сталью, а пластиком "под золото".Ультрасовременные, то есть дерзкие и даже кричащие формы, пришлись по вкусу американскому потребителю. Новые материалы после войны в условиях дефицита материальных ресурсов все больше внимания стали обращать на искусственные материалы. Активное использование пластмассы изменило облик многих потребительских товаров. Изначально применяемые только как заменители искусственные материалы стали выбираться целенаправленно, с выявлением их специфики и преимуществ. Плексиглас пришел на смену стеклу. Прозрачная фольга, прежде всего ПВХ, была переработана на производство водонепроницаемых резиновых сапог и зонтов. Использованный для парашютов вооруженными силами США нейлон нашел применение в чулочной индустрии. До сегодняшних дней они имеются в продаже в той же палитре цветов и отличаются особой прочностью. Одним из новшеств было применение искусственных материалов в изготовлении стульев. К пионерам в этой области относились американские дизайнеры супруги Чарльз и Рэй Имз и Ееро Сааринен. Приобретенные им знания как никогда оказались кстати, и он их перенес в производство мебели. В 1941 году он создал цельно отлитую чашу для сидения, известную под названием DAR-стул. В отличие от Womb-стульев Сааринена, стул Имза не имел обивки, так что можно отчетливо видеть стеклоармированную искусственную конструкцию. Развитие профессии "дизайнер". Большие заказы в эпоху экономического бума 50-60-х годов по мере усиления деловой активности процветала и профессия дизайнера. С 1951 по 1969 год число членов Общества индустриальных дизайнеров Америки возросло с 99 человек до более шестисот. Причем если в первые послевоенные годы дизайнеры работали в основном как независимые консультанты, то к 60-м они, как правило, были уже штатными сотрудниками фирм. Независимые дизайнерские фирмы расширялись еще быстрее. Нанимая нередко больше сотни чертежников, модельщиков, инженеров, делопроизводителей, секретарш, менеджеров, специалистов по рекламе, дизайнеры занимались не только формообразованием изделий, но и дизайном их упаковки, оформлением интерьеров торговых залов, витрин и выставок, дизайном средств общественного транспорта, изготовлением фирменных знаков, логотипов, фирменных канцелярских бланков и, что особенно важно, разработкой общей концепции "имиджа" данной корпорации. Крупные независимые дизайнерские фирмы, имея возможность выполнять сложные комплексные разработки, способствовали развитию серьезного дизайна в различных Направлениях. Широко известны экспериментальные работы Уолтера Дооруина Тига для компании "Боинг", когда он после выявления норм физического и психологического комфорта пассажиров построил модель пассажирского салона самолета "Боинг-707". Составленные им нормативы до сих пор остаются неизменными в авиационной промышленности США. А Генри Дрейфус, начав широкое изучение человека и групп людей в целях оптимизации процесса труда, дал мощный толчок в развитии науки эргономики. Успешно продолжила работать после войны фирма Раймонда Лоуи. В период 1947-62 гг. большая часть энергии была направлена на проекты автомобильной компании "Студебеккер", для которой Лоуи спроектировал новый стилистический ряд моделей с простыми элегантными линиями - "Чемпион" (1947), "Старлайн" (1953) и "Аванти" (1962). Эта стилистика проявилась и в работах Лоуи для автобусной компании "Грэйхаунд" (1954). Благодаря Лоуи характерные линии стримлаина в дизайне автобусов стали широко распространенными в США.

**18. Ар-деко.**

художественный стиль оформления интерьера, изделий декоративного и прикладного искусства, ювелирных украшений, моделирования одежды, а также дизайна промышленной продукции и прикладной графики. Получил распространение в 1918-1939 гг. во Франции, отчасти в других европейских странах и США. Толчком к стремительному развитию этого стиля послужила парижская выставка 1925 г., где показывались последние достижения в области архитектуры, проектирования интерьера, мебели, изделий из металла, стекла, керамики. Для этой выставки знаменитый французский архитектор Ле Корбюзье, один из основателей конструктивизма и функционализма, спроектировал и построил павильон «Эспри Нуво» (франц. «Новый дух»); знаменитый художник Р. Лалик - фонтан из цветного стекла со световыми эффектами и «стеклянный интерьер» павильона Севрской фарфоровой мануфактуры. Если для архитектора Ле Корбюзье его произведение знаменовало отход от конструктивизма к идеям, позднее получившим название «неопластицизма», то для ювелира Р. Лалика - эволюцию от прихотливо изогнутых линий и флореалъных стилизаций Ар Нуво к более простым геометрическим формам. В целом стиль «Ар Деко» можно рассматривать как последнюю стадию развития искусства периода Модерна или как переходный стиль от Модерна к послевоенному функционализму, дизайну «интернационального стиля». В искусстве Ар Деко продолжаются излюбленные темы и мотивы Модерна - точнее стиля Ар Нуво, - извилистые линии, необычное сочетание дорогих и экзотических материалов, изображение фантастических существ, формы волны, раковины, драконов и павлинов, лебединых шей и томных бледных женщин с распущенными волосами. Во всем чувствуется какая-то усталость, пресыщенность, но кроме этого и устремленность к использованию геометрических форм: прямых углов и линий, окружностей и широких плоскостей чистого цвета. Именно эти качества отличают интерьеры, оформленные по проектам Ж. Деламара, архитектурно-дизайнерские разработки Р. Малле-Стевенса, ювелирные изделия мастеров парижской фирмы Картье. С искусством Модерна рубежа XIX-XX веков стиль Ар Деко объединяет и желание многих художников (исполняющих волю богатых заказчиков) создать иллюзию благополучия и «роскошной жизни» в трудные годы «потерянного поколения» между двумя мировыми войнами. Это был последний «шикарный стиль» европейских столиц, сознательно ориентированный в прошлое. Духовная растерянность и смешение эстетических критериев, будто предвещавших ужасы второй мировой войны и пустоту первых послевоенных лет, заслонялись сознательной, программной эклектикой ретростилей. В ход пошли элементы Ампира, архаики египетского и крито-микенского искусства, соединялись находки декораторов Русских Балетных Сезонов в Париже, живописцев-постимпрессионистов, экспрессионистов, сюрреалистов с формами восточного, японского, китайского и примитивного африканского искусства. Открытие искусства Амарны, гробницы египетского фараона Тутан-хамона (1922), оказывали на вкусы людей столь же сильное воздействие, как и обтекаемые формы новейших локомотивов и автомобилей. Интерьеры, оформленные в стиле Ар Деко, производят впечатление не композиции, а суммы отдельных компонентов, группировки «стильных вещей» - мебели, тканей, изделий из бронзы, стекла, керамики. Не случайно, многие из таких интерьеров назывались «павильон коллекционера», «ателье художника». Такие интерьеры создавались «с шиком» 1920-х годов, дорогих отелей и ресторанов и потому иногда их стиль называют «стилем Риц» (англ. Ritz Style). Показательно, что первая выставка художников-сюрреалистов состоялась в Париже в том же 1925 г. В декоративных росписях Ар Деко и вновь вошедших в моду витражах и мозаике изображались женские «извращенные фигуры» в экспрессионистки изломанных движениях, деформированные - с фантастически развитой «мужской» мускулатурой. Все это свидетельствовало о кризисе вкуса. В «эпоху потерянного поколения» особенно ценились дорогие экзотические материалы: слоновая кость, черное - эбеновое дерево, перламутр, бриллианты, шагреневая кожа, даже «шкурки ящериц» и кожа крокодила.

В поздних формах стиль Ар Деко сближается с геометрическим конструктивизмом. Недаром считают, что проектировщики Ар Деко - наследники венской архитектурной школы - оказали влияние на формирование программы немецкого Баухауза. В Италии и Германии элементы стиля Ар Деко, соединяясь с формами Неоклассицизма, перерастали в архитектуру «нового Ампира» - фашистского стиля третьего Райха. Ар Деко оказал влияние на художников французского стекольного завода Баккара и английской керамической мастерской Даултон. К этому же стилю иногда причисляют наивного живописца Р. Дюфи. Наиболее известные художники французского Ар Деко: Ж. Де-ламар, М. Дюфрен, Я. Котера, Р. Лалик, П. Легрен, П. Ириб, Л. Зак, К. Клэрис, Р. Малле-Стевенс, А. Мартен, Ж. Пруве, П. Пуаре, Ж. Пюифорка, А. Рато, Ж.-Э. Рюль-манн, Л. Сю, Р. Эрте, П. Янак. Ар Деко называют «последним из художественных стилей», соединявшим несоединимое. Может быть как раз этим он и оказал значительное влияние на дальнейшее развитие многих видов искусства. В 1930-1950-х годах отмечают и существование «советского Ар Деко». В качестве характерных примеров приводятся работы скульпторов Н. Данько, И. Ефимова, В. Мухиной - произведения из фарфора, металла, стекла с необычной для того времени обобщенностью и геометризацией формы, а также «пышная, вызывающая декоративность набивных ситцевых тканей», украшенных, тем не менее, советской агитационной атрибутикой (см. «агитационное искусство»; социалистический реализм). В конце XX столетия смелые контрасты обобщенной, геометризованной формы и яркого цвета, открытые стилем Ар Деко, возрождаются в дизайне и моде: оформлении интерьеров, ювелирных украшениях, одежде, рекламной графике.

**19. Становление профессии дизайн.**

История становления профессии. «Дизайн – это процесс производства вещей, мудрое и творческое решение человеческих проблем» (Брайен Хорриган). "Дизайн" в переводе с английского означает "замысел", "проект", "узор" ("замышлять", "проектировать"). В более узком, профессиональном понимании Д. означает проектно-художественную деятельность по разработке промышленных изделий с высокими потребительскими и эстетическими качествами, деятельность по организации комфортной для человека предметной среды – жилой, производственной, социально-культурной. Сегодня Д. – это комплексная междисциплинарная проектно-художественная деятельность, интегрирующая естественнонаучные, технические, гуманитарные знания, инженерное и художественное мышление. Центральной проблемой Д. является создание культурно - и антропосообразного предметного мира, эстетически оцениваемого как гармоничный, целостный. Отсюда особая важность для Д. – это использование наряду с инженерно-техническими и естественнонаучными знаниями средств гуманитарных дисциплин – философии, культурологии, социологии, психологии, семиотики и др. Удобство и комфорт в дизайне. Д. тесно связан с такими понятиями, как "удобство" и "комфорт". Возникший в условиях индустриального производства серийных, и поэтому недорогих изделий, Д. с момента своего возникновения был ориентирован главным образом на эстетические и утилитарные запросы массового покупателя со средним достатком. Функциональность и рациональность – одна из основных позиций философии Д. – достижение максимального эффекта при минимальных затратах. Мобильность и вариабельность форм. Многофункциональность элементов, их мобильность – возможность трансформации в зависимости от ситуации, – отражают суть Д., заключающуюся в рациональной организации предметов и пространства. Современность и стайлинг. Дизайнер разрабатывает свое изделие для широкого круга потребителей или определенной социальной группы. Главным критерием, оценивающим его работу, является рынок. Острое чувство современности – обязательная черта успешной деятельности. Целый ряд изделий (мебель, бытовые приборы и посуда), на протяжении десятилетий функционально практически не меняются. Однако дизайнеры продолжают работать над их формой, занимаясь стайлингом – формально-эстетической модернизацией, при которой изменению подвергается исключительно внешний вид изделия, не связанный со сменой функции и не касающийся улучшения его технических или эксплуатационных качеств. Гл. цель стилизации – придание изделию нового коммерчески выгодного вида. Высокая технологичность. Влияние новейших технологий и материалов на художественное формообразование особо ощутимо со второй половины XX в.

**20. Раймонд Лоуи – профессиональный дизайнер.**

Старейшина американских дизайнеров, внес наибольший вклад в становление и развитие американского промышленного дизайна. Приехал в США из Франции в 1919 году. Вполне успешно начав свою карьеру в Новом Свете в качестве модельера, он постепенно расширял свой творческий диапазон, включая в него графический дизайн, интерьеры, мебель и, наконец, промышленные изделия. Творчество Лоуи - пример соединения художественного и инженерного конструирования. Лоуи отличает безупречная графика, тонкое чувство материала, легкость единой стилистической проработки деталей, любовь к округлениям, обводам, чистым, открытым цветам. Он разработал собственные принципы рационального стайлинга, тесно связав его с коммерческой рекламой. Лоуи считал, что только авторитетный и преуспевающий дизайнер может привлечь внимание публики и рынка сбыта к проектируемому изделию, сделать его коммерчески выгодным. Сам Лоуи добился известности, сравнимой с известностью кинозвезды. Объясняя особенности современного дизайна, Лоуи подчеркивал, что в нем неразрывно соединены труд художника, инженера, экономиста, специалиста по потреблению. В дизайне особенно важно учитывать психологию потребления, поскольку изделия могут быть хорошо спроектированы, тщательно изготовлены, иметь вполне разумную цену - и не продаваться. Спрос возникает лишь тогда, когда покупатели убеждены в том, что эти изделия им действительно нужны. Лоуи ввел в профессиональный обиход понятие "MAYA" (в переводе оно расшифровывается как "максимально новое, но приемлемое для покупателя"), которым он измерял успех истинного дизайна. По его мнению, дизайнер - современный общественный деятель особого типа, цель деятельности которого - "замечать плохое, устранять его и улучшенную вещь продавать". Предложенное Лоуи решение копировальной машины в обтекаемых формах "стримлайна" имело большой успех, и американские дизайнеры, последовав его примеру, начали проектировать товары домашнего обихода, используя стиль обтекаемых форм. Теория обтекаемой формы, основанная на применении округлых, плавно заканчивающихся форм, часто имеющих каплевидный характер, возникла и получила распространение в начале XX столетия в транспортных технологиях: кораблестроении, воздушном транспорте, автомобилестроении. Такая обтекаемая форма способствовала улучшению гидро - и аэродинамичности транспортных средств, особенно в условиях высоких скоростей. Однако, к 30-м гг. обтекаемые формы стали использоваться дизайнерами в декоративных целях - для придания бытовым вещам особой динамичности и современности внешнего вида, отвечающим представлениям обывателей о новом XX веке, веке новой динамики и скоростей. Таким образом формировалась мода на обтекаемую форму во всех областях потребления. Созданная мода на обтекаемые формы помогла производителям повысить конкурентноспособность своих товаров, а ежегодное обновление внешнего вида изделий помогло увеличить эстетический срок службы продукции, а также объемы продаж. Зародившийся стиль отражал всеобщее стремление к прогрессу. Новый стиль времен Большой депрессии быстро распространился на все - точилки для карандашей, домашние вентиляторы, фасады магазинов, бензозаправочные колонки. По словам дизайнера Раймонда Лоуи, "этот стиль, устраняя все лишнее, символизирует простоту и отвечает подсознательному стремлению человека к гармонии и упорядоченности". В 1934 году обтекаемая форма холодильника "СоМзрог." для фирмы "Зеагз" стала первым примером бытовой техники в США, отмеченным за его внешний вид, а не за эксплуатационные качества. В 1949 году на обложке журнала "Тайм" появилась фотография Раймонда Лоуи с подписью: он округлил кривую продаж, добавив "ценность" товарам и увеличив продажу, этот способ помог американской промышленной индустрии набрать силу и получить прибыль. К концу 30-х гг. промышленный дизайн в США из панацеи времен Депрессии постепенно превратился в обычную профессию. Среди заказчиков ведущих дизайнерских фирм числились такие промышленные гиганты, как "Истмен Кодак", "Белл лабораториз", "Дженерал моторе", "Сире и Робак", "Хувер", "Тексако". Компании не только заключали контракты с независимыми дизайнерами-консультантами на разработку определенного продукта, но и начали создавать у себя постоянные дизайнерские бюро. Причем эта практика постепенно расширялась. Одним из наиболее ярких представителей новой профессии был Раймонд Лоуи. Один из самых успешнейших дизайнеров 20-го века, он своими проектами воссоздавал картину американского образа жизни. К тому же он был первым дизайнером, который опирался в работе на маркетинг и предлагал новые продукты на рынок, не считаясь с большими затратами на рекламную кампанию. Особое внимание он уделял при этом своему собственному имиджу. За свою практику Лоуи переработал множество продуктов, дав им новую привлекательную внешность, которая делала их "прекраснее" и вместе с тем способствовала сбыту. При этом для него имело значение: красота - в простоте, но не в чрезмерной. Тем самым его позиция значительно отличалась от принципов функционализма Баухауза и ее последователя - Ульмской школы. В 30-е годы Лоуи относился к выдающимся представителям стримлайна и по праву считался одним из основателей американского дизайна. После второй мировой войны Лоуи продолжал оставаться промышленным дизайнером номер один в США. Формами бутылки для кока-колы (1947), Студебеккера "Коммандор", автобуса "Грейхаунд" и упаковкой и рекламой сигарет "Лаки-Страйк" он создал символ американской мечты. Секреты своего успеха Раймонд Лоуи изложил в книге "Некрасивое плохо покупается", вышедшей в 1951 году. Хотя в основе новой профессии дизайнера лежало стремление к коммерческой выгоде, идеал дизайнеров состоял в том, чтобы придать индустриальному веку внешнюю упорядоченность и социальную гармонию. Многие мастера дизайна в США считали необходимым бороться за профессиональный дизайн, за развитие общественного вкуса; они полагали, что влияние дизайнера на общество значительно и в том случае, если он аргументировано отказывается работать при неприемлемых для него условиях. Одна из задач дизайнера – убедить заказчика в том, что продукция с его участием будет рентабельной и высококачественной.

**21. Международный стиль 1950-х гг.**

Коппеля из серебра, лист из фанеры Тапио Вирккала, ваза-кристалл Тимо Сарпанева, кресло "Chief” Финна Джулса, круглый стул Ханса Вегнера и сервиз "Kilta" Кая Франка – это творения классиков скандинавского дизайна, ставшие новой страничкой в мировом дизайне 50-х. С 1954 года 3 года подряд в Америке успешно проходит выставка "Дизайн в Скандинавии": более тысячи посетителей в день открытия, американские домохозяйки не переставали удивляться, школьники прилипали носами к витринам, средства массовой информации пестрели заголовками. В популярном в Америке журнале "Красивый дом" Элизабет Гордон скандинавское ремесленное искусство было возведено в статус "самого красивого объекта года". В США бытовало мнение о Швеции как об идеальной картине социалистического государства. Краткий слоган "Скандинавский дизайн" стал мифом. Тогда Каю Франку и Арне Якобсену впервые пришла в голову идея называться "дизайнерами" вместо бытовавших в то время понятий как "художник-ремесленник", "художник", "формообразователь". Алвар Аалто (1898-1976) (Финляндия). Крупнейший архитектор и дизайнер XX века. Основоположник современного финского дизайна и архитектуры. Творческое кредо - "создание простых, добротных, неприукрашенных вещей, которые бы находились в гармонии с человеком и органически служили ему". Основанная им фирма «Артек» до сих пор выпускает мебель по проектам Аалто, включая его самое знаменитое кресло из гнутой фанеры "Паймио".Табурет. Модель 60. Стул 1930-1933 гг. Кресло Паймио.1930-1931 гг. Автор более 200 построек, он проектировал мебель как органичную составную часть архитектуры и всегда в зависимости от стоящей строительной задачи. Таким образом возникли, например, табуреты для городской библиотеки бывшего финского города Виипури или кресла для туберкулезного санатория Пальмио, в которых он применил гнутые фанерные плоскости. Свои принципы свободного движения и элегантности Аалто воплотил в мебели из гнутой фанеры, которая создавала, по его мнению, ощущение большей теплоты. Представителей органической архитектуры. Однако он обращается к природным формам не только как к контексту, но и как к образцам структурной организации и связей со средой. Их он обнаруживает на системном уровне, где налицо определенное единство всех целостных объектов, как природных, так и созданных человеком. Поэтому его произведения не имеют ничего общего с имитацией природных образцов. Алвар Аалто, по существу, отмечает гибкие принципы квазистандартизации, используемые живой природой. В частности на одной из своих лекций в Осло он заявил: “ ... самым лучшим комитетом по стандартизации является сама природа. Но природа производит свою стандартизацию только на самых малых единицах измерения всего живого — на клетках. В результате работы природы появилось несметное количество живых, изменяемых форм, разнообразие которых не поддается описанию. Архитектура должна подражать неизмеримому богатству постоянно изменяющихся форм мира живой материи...” Преемственность. Контакт с природой означает для архитектора соприкосновение не только с национальным пейзажем, но и с местными природно-географическими факторами: климатом и светом. Стремление найти оптимальный баланс между многообразием мира и прагматической стороной архитектурного процесса вылилось в представление о многоаспектности функции. Современную ему архитектуру и ее главное направление – функционализм. Архитектор выступает за форму, отвечающую многоаспектности функциональных процессов. В этом смысле его практические работы опережают или предвосхищают появление философии форм, отвечающих сложностям функциональных процессов, которая стала идеологической антитезой принципам функционализма. Городская библиотека в Выборге (1927-1935) - фундаментальная основа выдающегося ряда библиотек. Уже в этой, ранней своей работе Аалто несколько расширяет заповеди строгого функционализма, чтобы полнее удовлетворить физические и психологические потребности человека. В этом смысле особенно примечательно стремление получить комфортную среду, используя многообразные свойства света и их интеграцию, - правда, на этом этапе больше с пространством, чем с формой в целом. С этой целью он разрабатывает систему бестеневого освещения с помощью воронкообразных фонарей верхнего света помещений читального зала и абонемента, изолированных от городского шума. Фонари не препятствуют проникновению солнечного света, а наполняют пространство лучами света отраженного, рассеянного. В вечернее время бестеневое освещение обеспечивается источниками искусственного света, а функции рассеивателей выполняют стены. Архитектор также стремится использовать структурные и архитектурные свойства света, корректирующие восприятие пространства и управляющие зрительным процессом. Результат блистательной эволюции идеи, заложенной в архитектуру Выборгской библиотеки, - библиотека в Сейняйокки (1963-1965). Центральное пространство - зона обонемента и стеллажей свободного доступа освещается с помощью "ловушек" дневного света.

**22. Фирменные стили 1950 – 1970 гг. Стиль Оливетти, стиль Браун, Союзэлектроприбор.**

«ОЛИВЕТПИ» стиль— пример комплексного представления «фирменного стиля», куда входят образы не только продукции фирмы, но и ее «недвижимости» — архитектуры административных, промышленных и складских зданий, интерьеров и оборудования торговых и демонстрационных салонов, графической документации и т.д., к разработке которых привлекаются ведущие архитекторы и дизайнеры.

Итальянская фирма, производитель оргтехники «Оливетти», первая в Европе привлекла к рекламе своей продукции людей, на первый взгляд далеких от производства — поэтов и художников. В 1936 году отдел рекламы возглавил художник М. Миццоли. С этого момента объектом художественного творчества отдела стала не только реклама, но и сама продукция фирмы — вначале пишущие машинки, затем арифмометры, калькуляторы, компьютеры, видеотерминалы и т.д. Особого упоминания заслуживают усилия по формированию имиджа фирмы как синонима высокого искусства. Реклама продукции «Оливетти» всегда включает в себя репродукции шедевров живописи или скульптуры; фирма постоянно выступает в качестве спонсора культурных мероприятий, сама обладает великолепной художественной коллекцией. В отличие от «Браун-стиля» — визуального образа продукции, характерного конкретными формальными приемами — стиль «0ливетти», невозможно свести к каким-либо определенным приемам формообразования. Это не лексикон приемов, а скорее подход, основополагающие принципы не только проектирования, но и вообще функционирования данной фирмы. «Существование» в этом стиле предусматривает главенство эстетических принципов (разумеется, в рамках экономической и функциональной целесообразности). Возможно, поэтому стиль «0ливетти», родившийся в период расцвета функционализма, в наши дни с легкостью сочетается с художественными принципами постмодернизма или других течений.

«СТИЛЬ БРАУН» — получивший распространение с середины 1950-х года стиль формообразования промышленных объектов, характеризующийся предельным лаконизмом форм; отсутствием какого бы то ни было декора (помимо собственно объема композиция объекта строится с использованием таких технологических элементов, как разъемы, швы, крепежные детали, кнопки и ручки управления и т.д.); сдержанностью цветового решения, основанного, как правило, на гамме сближенных пастельных тонов.

Свое наименование стиль Браун получил от названия западногерманской компании по производству бытовой электротехники и радиотехники. Эта фирма первая выбросила на рынок изделия с этими качествами, разработанные дизайнером Ф. Айхлером. Появление на рынке массовых изделий фирмы «Браун» нанесло сильнейший удар по господствовавшему до того момента в формообразовании промышленных изделий субъективному стайлингу и ознаменовало поворот к функциональному дизайну не только в области промышленного оборудования и транспорта, но и в сфере быта.

Во второй половине 1970-х гг. во ВНИИТЭ была выполнена пионерная работа по созданию фирменного стиля "Союзэлектроприбор" (Д. Азрикан и Д. Щелкунов) и приведению к эстетическому однообразию всей продукции этого объединения, включавшего более 30 предприятий, научно-исследовательских и конструкторских организаций. В 1975 г. "Союз электроприбор выпускал более 1200 наименований продукции. Приведение к единству такой массы изделий было колоссальной задачей, над решением которой нужно было трудиться большому коллективу не один год. Как показали предварительные расчеты, число типоразмеров измерительных приборов после внедрения программы "фирменного стиля" должно было сократиться почти в два раза, число исходных размерных величин - почти в десять раз, число типов установочных элементов - с 200 до 52, количество конструктивных типов оболочек - почти в 10 раз и т.д. Вместо индивидуальных решений лицевых панелей предполагалась унифицированная система на базе единых принципов, что упростило бы работу операторов, сократило время их обучения и число всевозможных ошибок.

**23. Дизайн модернизма.**

Художественно-эстетическая система, сложившаяся в 20-х гг. XX века, как своеобразное отражение духовного кризиса буржуазного общества, противоречий буржуазного массового и индивидуалистического сознания. Модернизм объединяет множество относительно самостоятельных идейно-художественных направлений и течений, различных по социальному масштабу и культурно-историческому значению (экспрессионизм, кубизм, футуризм, конструктивизм, имажинизм, сюрреализм, абстракционизм, поп-арт и другие), каждое из которых имеет определенную идейно-эстетическую и художественно-стилевую специфику, но вместе с тем обладает принципиальной философско-мировоззренческой и социокультурной общностью с другими. Становление модернизма как законченной художественно-эстетической системы и соответствующего типа миросозерцания было подготовлено такими его стадиями, как декадентство и авангардизм. Авангард (он же модернизм). Термин «авангард», обозначающий новаторские явления, порывающие с классической преемственностью в искусстве и литературе, входит в употребление во Франции в середине XIX в. Феномен искусства XX в., определяемый термином «русский авангард», не соотносится с какой-либо конкретной художественной программой или стилем. Этот термин окончательно закрепляется за радикальными новаторскими течениями, складывающимися в русском искусстве в предвоенные – 1907–1914 годы, выходящие на авансцену в годы революции и достигающие зрелости в первое послереволюционное десятилетие. Различные течения художественного авангарда объединяет решительный разрыв не только с академическими традициями и эклектической эстетикой XIX в., но и с новым искусством стиля модерн – господствующим в это время повсеместно и во всех видах искусства. Общим для русского авангарда был радикальный отказ от культурного наследия, полное отрицание преемственности в художественном творчестве и сочетание деструктивного и созидательного начал: духа нигилизма и революционной агрессии с творческой энергией, направленной на создание принципиально нового в искусстве и в иных сферах жизни.

Ощущая дисгармонию мира, антигуманность отношений в буржуазном обществе, отчуждение личности, несвободу и нестабильность положения художника в мире капитала, модернизм отрицает при этом возможности предшествовавшей культуры не только противостоять силам разрушения, но и выразить свое отношение к ним, адекватно их запечатлеть в искусстве. Отсюда резкий, а подчас и воинствующий антитрадиционализм модернизма, подчеркнутый эстетический антинормативизм, приобретающий нередко бунтарско-эпатирующий и экстравагантно декларативный характер, которые заявляются как основные творческие принципы в эстетических программах и манифестах модернизма и реализуются художниками-модернистами на практике. Философско-мировоззренческой основой модернизма послужили идеи иррационалистического волюнтаризма Шопенгауэра и Ницше, интуитивизма Бергсона, феноменологии Э. Гуссерля, психоанализа Фрейда и Юнга, экзистенционализма Яайдеггера, позднее Сартра и Камю, социальной философии Франкфуртской школы (прежде всего Адорно и Г. Маркузе). В художественных произведениях, эстетических трактатах и публицистических декларациях модернизма мир чаще всего предстает жестоким и абсурдным, противоречия и конфликты - неразрешимыми и безысходными, человек - одиноким и обреченным, его действия и поступки бессмысленными и бессильными, а обстоятельства, в которые он заключен, враждебными ему и непреодолимыми. Преобладание мрачного колорита, пессимистических настроений и тревожных, томительных предчувствий, сознание непознаваемости и неизменности бесчеловечного мира - таков эмоциональный настрой произведений модернизма в изобразительном искусстве (О. Кокотка, С. Дали, О. Цадкин и др.), ярко характеризующий трагедию отчуждения личности, саморазорванности ее сознания, некоммуникабельности, крушения гуманизма, исторического тупика, застоя или движения по замкнутому кругу. Эти общие тенденции для различных направлений и течений модернизма не исключают разнообразия их стилевых поисков. В крайнем своем воплощении формальные искания модернизма направлены на абстрактное отрицание предшествовавших художественных форм и основных эстетических принципов: изобразительности - в изобразительном искусстве (абстракционизм, поп-арт); звуковой организованности (мелодии, гармонии, полифонии) - в музыке (конкретная и электронная музыка); осмысленности художественной речи в словесном искусстве (дадаизм, сюрреализм), логики развертывания драматического действия - в театре (театр абсурда, хэппенинг) и т. д. Стилевое новаторство становится самоцелью даже у самых талантливых представителей модернизма. Отсюда нередкая тенденция смены стилей одним и тем же художником (П. Пикассо, И. Стравин-ский, Дж. Джойс).

Открытие и освоение модернизмом ряда новых художественных средств (поток сознания, коллаж, ассоциативный монтаж и др.) определило известное влияние модернизма на крупных художников-реалистов XX века. Формальные же изыски позднейших представителей модернизма (постмодернизм) нередко приводили к размыванию грани между эстетическим и внеэстетическим, прекрасным и безобразным, искусством и неискусством. Таким образом, модернизм в крайних своих проявлениях объективно приходит к самоотрицанию себя как искусства, эстетики, как явления культуры.

**24. Массовая культура и поп-дизайн.**

«Поп арт» возник в конце 50-х в Америке и представлял собой творчество индивидуалов, которые проводили перформансы и хэппенинги в своих студиях. Термин "поп-арт" впервые применил английский критик Л.Оллоуэй для обозначения этого направления в художественном авангарде. "Поп" означало соответствовать времени и быть модным. Поп-арт это мир знаков и символов, которые вошли в массовую культуру и отложились в сознании как общий визуальный опыт. В последствии знаки и образы поп-культуры соединялись в контексты, рождая новые связи и разрушая принятые. Энди Уорхол, Роберт Рашенберг, Джаспер Джонс, Джеймс Розенквист пожалуй, были самыми известными представителями поп-арта.

Художники поп-арта черпали своё вдохновение в обыденных предметах, которые производились миллионным тиражом. Несомненный интерес для них представляла реклама, комиксы и мир средств массовой информации. Консервные банки, страницы журналов, электроника, фотографии, билеты и т.д. всё это активно обращалось в творчество создателями поп-арта. Предметы многократно копировались и монтировались в коллажи, ассамбляжи.

Абсолютно потребительское мировоззрение и поп-дизайн, который был неотделимо связан и американская мечтой, в начале 60-х овладел и всем западным миром. Идея производства добротных товаров на века вдруг резко сменилась лозунгом "сегодня использовал - завтра выбросил". Это явило собой прорыв в философии промышленного производства и дизайна. Такие «поп-артовские» темы, как детский стул из гофрокартона, цветное пневматическое кресло из поливинилхлорида - стали символами всёпоглощающей "культуры недолговечности". Товары в стиле поп–арт отличались яркими цветами, смелыми формами и дешёвой ценой. Яркий, возмущающий спокойствие, вызывающий и провокационный – поп-арт был выбором для молодых. Излюбленным материалом у поп-дизайнеров стал пластик, процесс изготовления которого в 60-е годы был уже хорошо освоен и изготовлялся в различных видах. Пластик привлекал молодых художников своей низкой ценой и разнообразием цветов. Дизайнер Энзо Мари одним из первых начал экспериментировать с пластиком. Поп-дизайн вместе с другими течениями анти-дизайнерской направленности противостоял "современному движению" (функцианализму, модернизму), заявлявшему "меньше - значит лучше" и привел к радикальному дизайну 70-х. Средства массовой информации всячески способствовали популяризации поп-дизайна.

Поп-арт не противоречил функционализму, хотя развивал свои принципы формообразования и в противоположную сторону. Например, дизайнер Ален Джонс создал в натуральную величину полуобнаженных красавиц, которые одновременно были предметами мебели, поставив вопрос о границе между искусством и функциональным дизайном.

Поп- арт в интерьере привлекает неординарных личностей, способных украсить интерьер не дорогой антикварной вазой, а консервной банкой, которая при этом не вызовет диссонанса. Чрезмерности в поп-арте практически не бывает, хотя, казалось бы, идёт полное смешение цвета и фактуры. Тем не менее, если Вы решили обустроить свой интерьер в стиле поп- арт, вам стоит придерживаться правил и характерных черт для того, что бы создать именно то, что называется поп-артом. Минимум мебели и встроенные шкафы, скрывающие излишки предметов, в качестве декора - любое проявление современной поп-культуры - от дорогостоящих настоящих объектов современного искусства, до самодельных панно из подставок для пива, обязательно комиксы, изображения поп звезд, логотипы известных брендов - все это будет смотреться уместно в интерьере в стиле поп арт. В духе поп-арта сочетать несочетаемое. Так же этот стиль предпочтительнее создавать в просторных помещениях. Стены могут быть различных цветов, равно как и текстиль. Яркие образы и формы притягивают глаз, концентрируют на себе внимание и создают непосредственную атмосферу вечного праздника.

**25. Дизайн США рубежа XIX – XX веков.**

Дизайн США в начале 20 века. Принципы коммерческого дизайна Ар-деко в США. Новый стиль вобрал в себя эстетику модерна и классицизма, древнеегипетскую культуру, этнические мотивы африканских примитивов. Ар деко приглашал человека в мир особой роскоши, новых технологий и материалов. Наряду с использованием изысканных природных отделок: перламутра, слоновой кости, древесины африканских пород, кожи экзотических животных,- появилась совершенно новая эстетика стекла и металла, никелированных поверхностей. На смену плавным природным линиям модерна пришли геометрические объемы. Очень строгие, массивные формы мебели сочетались с тонкими, порой гротескными деталями. Часто мебель и интерьеры украшались африканскими и восточными орнаментами, абстрактными геометрическими композициями. Возникший в Париже и просуществовавший между двумя мировыми войнами, стиль "Ар-деко" приобрел особую популярность в США как "стиль звезд", превратившись из чисто французского явления во всемирно признанный символ эффектности. В отличие от аскетичного функционализма, богатый орнаментами Ар-деко значительно легче прижился в архитектуре фасадов и интерьере. С конца 20-х годов в стиле Ар-деко были воздвигнуты большие репрезентативные здания крупных фирм. В декорировании использовались благородные пород древесины и мрамор, часто с латуневой инкрустацией, пестрыми стеклами, цветным кафелем, а также орнаментами в геометрическо-экспрессивной форме. Идеи Современного движения пришли в США только после иммиграции сюда лидеров Баухауза, скрывавшихся от национал-социалистов. Важнейшее место в организации и развитии идей функционализма в США занимала Кранбургская академия в Детройте, основанная в 1933 году. Ее руководитель, финский архитектор Е. Сааринен, видел ее как последовательницу принципов Баухауза. В то время как в Европе Первая мировая война значительно затормозила техническое и экономическое развитие, США к началу 20-х годов находились на очень высоком технологическом уровне, со значительным отрывом от всех ведущих индустриально развитых государств. В 30-е годы жилые дома среднего слоя американцев были оснащены радиоприемниками, холодильниками, тостерами, стиральными машинами и даже первыми телевизорами. Границы между дизайном мебели и индустрией начали стираться здесь еще раньше. Дизайн приступил в конце 20-х годов к изучению рынка. Наряду с рекламой и упаковкой, для удовлетворения спроса потребителя все более важным становится внешний вид выпускаемого продукта. В 20-е годы дизайн изделий уже становится важным отличительным признаком от множества быстрорастущих конкурентов. Мировой экономический кризис, Стримлайн. Крупномасштабное расширение производственных мощностей в конце 20-х гг. привело к их несоответствию покупательной способности населения, а в итоге – к мировому кризису. Производители все больше сталкивались с растущими трудностями при сбыте своих товаров. Бизнесмены стали нанимать художников, графиков и театральных декораторов для придания своим товарам привлекательного внешнего вида. Для того, чтобы привести экономику в действие, американское правительство стремилось максимально раскрутить потребителя, повышая стимул для покупки посредством нового многообещающего дизайна. Показательным здесь является пример автомобильной компании Генри Форда. В 1927 году он прекратил выпуск своей знаменитой "модели Т". Столкнувшись с насыщением рынка и конкуренцией со стороны компании "Дженерал моторз". Форд истратил 18 миллионов долларов на переоснащение своих предприятий и приступил к выпуску нового автомобиля "модели А", имевшей гораздо более изящную, обтекаемую форму. Опыт Форда продемонстрировал деловому миру важную роль дизайна для успешного сбыта любого вида потребительских товаров. В период кризиса изготовители стали все больше внимания уделять дизайну продукции: сначала как средству борьбы со своими прямыми конкурентами, а позднее – как способу восстановления здоровой экономики в стране. В процессе формальных поисков стиля американские промышленные дизайнеры пришли в итоге к обтекаемой форме. Обтекаемая форма наводит на размышления о скорости и прежде всего о современной форме. И если первый обтекаемый автомобиль фирмы Крайслер 1934 года не сразу пришелся по вкусу потребителям, то остальные продукты в том же стиле нашли отклик, Показательный пример – дизайн копировальной машины фирмы Гештетнер Раймонда Лоуи (1929). Хотя в основе новой профессии дизайнера лежало стремление к коммерческой выгоде, идеал дизайнеров состоял в том, чтобы придать индустриальному веку внешнюю упорядоченность и социальную гармонию. Многие мастера дизайна в США считали необходимым бороться за профессиональный дизайн, за развитие общественного вкуса; они полагали, что влияние дизайнера на общество значительно и в том случае, если он аргументировано отказывается работать при неприемлемых для него условиях. Одна из задач дизайнера – убедить заказчика в том, что продукция с его участием будет рентабельной и высококачественной. Органический дизайн. В З0-х гг. с эмиграцией лидеров современных художественных течений из Европы и США получили импульс в развитии искусства, архитектуры и дизайна. Однако к формообразованию в Америке было несколько иное отношение. Пользовались спросом формы с определенной долей юмора и отсутствия консервативности, здесь были готовы не только удивляться, но и радоваться без каких-либо предрассудков. После того, как прошла фаза стиля строгой необходимости, стали ожидать, что вновь создаваемые формы будут отличаться большей оригинальностью и замысловатой фантазией. Органические формы, в противовес четким функциональным были восприняты как "свободные", как новое понимание, как придающие всему свежий вид. Музей современного искусства в Нью-Йорке устроил в 1940 г. конкурс под названием "Органический дизайн в домашней фурнитуре". Призерами стали Ееро Сааринен и Чарлз Имз с их органическими колеблющимися линиями формы кресел, с применением в отделке коры дерева и кожи, объединившими в себе красоту и удобство. Сааринен и Имз – выходцы Кранбургской академии и, наряду с Бертойя, относились к выдающимся представителям нового органического стиля. Они работали с такими материалами, как полиэстер, алюминий, фанера. Их мебель начала производиться серийно только после 1945 года, когда закончилась военнонеобходимая экономия материала и когда с новой техникой переработки древесины и искусственных материалов стали возможны мягкие, вибрирующие формы.

**26. «Движение искусств и ремесел».**

Движение искусств и ремёсел возникло как реакция на происходившую в XIX веке индустриализацию — его последователи считали, что массовое производство приводит к ухудшению внешнего вида и качества товаров, и предлагали более простой подход в проектировке и производстве. Целью движения, зародившегося в Великобритании, была популяризация традиционного ремесленного производства. Ядро движения составляли художники, архитекторы, писатели, дизайнеры, ремесленники, объединенные верой в превосходство предметов ручного изготовления перед изделиями фабричного производства. Фабричное производство, по их мнению, вело к деградации как создателя, так и покупателя товара. Произведения сторонников Движения искусств и ремёсел отличает внешняя простота, лаконичность форм, стремление создателей гармонично объединить форму, функциональность и декор. В самом простом виде декор повторял элементы конструкции — например мебель украшалась узорами из деревянных шпунтов и колышков.

Одним из первых закат эстетических стандартов с моральным состоянием нации связал архитектор и художник-декоратор Огастес Пьюджин. Будучи уверен в том, что общество можно реформировать посредством дизайна, Пьюджин обратился к готике, которая символизировала для него подлинно христианские ценности, как к средству реализации таких реформ. Он прославился проектом новых палат Парламента (1835—1837), а созданные им предметы и архитектурные объекты стали источником вдохновения для многих деятелей искусства, включая Уильяма Берджесса, Джона Рёскина и Уильяма Морриса.

Развитие движения "Искусств и ремесел" в Великобритании прошло две стадии. На первой стадии, когда движение возглавлял Моррис, его последователи черпали вдохновение в растительных и анималистических мотивах - это особенно заметно на обоях по эскизам Морриса. На второй стадии художники, в том числе Артур Макмурдо из Гильдии века, использовали абстрактный подход. Некоторые включали в дизайн элементы движения, другие - экзотические мифологические мотивы. Керамика Уильяма де Моргана, фарфор Уолтера Крейна, металлические изделия с разноцветной эмалью архитектора и дизайнера Чарльза Эшби были выполнены в традициях второй стадии.

Крестовый поход за воплощение в жизнь идеалов Пьюджина начал Моррис, который в 1861 г. основал фирму "Моррис, Маршал, Фолкнер и К" (впоследствии переименованную в "Моррис и К"), выпускавшую тканые изделия, мебель и витражи. Моррис и его коллеги считали, что в большинстве проблем английского общества того времени виноваты индустриализация и механизация. Страстные социалисты, они были убеждены в том, что возврат к традициям ремесленничества повысит уровень жизни бедных слоев населения Викторианской Англии и, таким образом, сделает мир лучше. Иронией выглядит тот факт, что большая часть продукци ручного изготовления "Моррис и К" была так дорога, что покупать ее могли лишь богатые промышленники, столь презираемые членами движения "Искусств и ремесел".

По примеру средневековых ремесленных цехов, сторонники движения создавали гильдии и общества ремесел, каждое с собственным стилем, специализацией и лидерами, в которых обсуждали свои идей и делились опытом. Среди них можно перечислить Гильдию Св.Георга, Гильдию века, Гильдию и Школу ремесел, Котсуолдскую школу и Гильдию работников искусства, чьей целью было "вести просвещение в области изобразительных искусств и ремесел с помощью лекций, собраний, демонстраций, дискуссий и других методов; устанавливать и поддерживать высокие стандарты в дизайне и ремесле... любыми путями, идущими на пользу обществу". Гильдия работников искусства была создана путем слияния двух ранее существовавших групп - группы из пяти молодых архитекторов, известной как Общество Св.Георга, и группой Пятнадцати, основанной писателем и дизайнером Льюисом Ф.Деем вместе с дизайнером и иллюстратором Уолтером Крейном. Ее членами были такие известные деятели искусства, как Моррис, Макмурдо, Эшби и Чарльз Войси. Если "Моррис и К", будучи производственной фирмой, обладала упорядоченной структурой, а членов Гильдии века объединяли тесные рабочие взаимоотношения, то в Гильдии работников искусства такого единства на наблюдалось: ее члены работали в собственных студиях и мастерских. желая широко продемонстрировать и тем самым прославить свои работы, они пришли к идее организации выставки. Преодолев все препятствия, в 1888 г. Гильдия провела свою первую выставку в Новой галерее на Ридженси-стрит в Лондоне, руководил ею Уолтер Крейн. Ее название - "Выставка общества искусств и ремесел" - дало имя и всему движению. Несмотря на то, что движение "Искусств и ремесел" зародилось в Великобритании, вскоре оно завоевало признание в Европе и США. В Скандинавии и Центральной Европе его влияние привело к возрождению национальных стилей, в Америке идеалы движения "Искусств и ремесел" воплотились в стиле миссии, или стиле "Золотого дуба". Движение "Искусств и ремесел" оказало большое влияние на развитие современной эстетики в изобразительных искусствах, его последователями была предложена концепция влияния искусства на жизнь общества, кроме того, оно стало предтечей модерна.

**27. Неопластицизм и деятельность группы «Де Стейл».**

Новый язык форм в архитектуре начала XX века выкристаллизовывается из работ одновременно возникающих творческих групп и движений. Огромное влияние не только на архитектуру, живопись и прикладное искусство, но и на формирование новой области – дизайна оказывает деятельность группы «Стиль», созданной в 1917 году группой голландских архитекторов и художников на основе одноименного журнала «Де Стайл», выходящего с 1917 по 1928 год. Крупнейшими представителями направления являются теоретики авангардистского искусства, выдающиеся голландские художники П. Мондриан и Т. Ван Дусбург и архитектор Г. Ритфелд.

Освоив программы кубистов, П. Мондриан ещё в 1911 году создаёт серию рисунков от реалистической зарисовки объекта до полного превращения его в геометрическую схему на основе «прямоугольной живописи», названной им неопластицизмом.

**Неопластицизм** – одна из первых разновидностей абстрактного искусства, его геометрическая версия, исключающая трехмерное пространство и криволинейные очертания и предполагающая полную реформу палитры. Согласно взглядам теоретиков группы «Стиль», первоначальный «чистый цвет» должен абстрагироваться от естественных природных цветов, быть плоским и являться одним из основных цветов спектра. По мнению П. Мондриана, тремя главными цветами являются жёлтый (движение луча солнца – вертикаль), синий (горизонтальный небесный свод) и красный – соединение жёлтого и синего. Посткубистская композиция Т. ван Дусбурга, выполненная им в 1922 году, построенная в соответствии с математическими соотношениями, отвечает убеждённости художников группы «Стиль», что лишь на основе математических формул и абстрактной обобщённости можно передать гармонию и совершенство Космоса, освободившись от материальности мира. Горизонтали и вертикали образуют плоскости, окрашенные в основные цвета. Выверенное математикой взаиморасположение плоскостей, подкреплённое цветом, создаёт впечатление абсолютной композиционной уравновешенности. Подобное переосмысление подхода к творчеству должно способствовать, по мнению автора, изменению самой жизни.

Архитектоническая сущность нового движения предугадана столяром-краснодеревщиком Г. Ритфелдом, создавшим в 1917 году знаменитый красно-синий стул с чёрным каркасом, который как бы развернул в пространстве картины художников. Его «потомки» в лице предметов обихода, включая подвесные светильники, предвосхитили архитектурную среду «элементаризма», создающего эффект бесконечного ряда координат в пространстве. Огромное влияние на деятельность группы оказало сотрудничество с Э. Лисицким, который прибыл в Берлин в 1921году с вместе с И. Эренбургом с целью организации выставки русского авангардного искусства (Рис. 4.3.3). В том же году он издаёт в Берлине первый номер трёхъязычного международного журнала «Вещь», на обложке которого абстракция сочетается со стандартными элементами. Эта кажущаяся несовместимость абстрактных элементов с «вещественными», его «космическое» восприятие действительности, наряду с интересом к новым достижениям в технике, характеризуют работы Э. Лисицкого этого времени. Знакомство Т. ван Дусбурга с творчеством Э. Лисицкого кардинально меняет работы группы «Стиль», в том числе и Г. Ритфелда, мебель которого становится более «вещественной», удобной, конструктивно надёжной. Созданная Т. ван Дусбургом в 1923 году Архитектоническая композиция предваряет программное произведение группы – Жилой дом в Утрехте, созданный в 1924 году по проекту Г. Ритфелда. В этом произведении в наибольшей степени отразились не только теоретические программы лидеров группы, но и безусловное влияние взглядов Э. Лисицкого. Архитектура дома не объединяет разные функции в одном объёме, а как бы разбрасывает их из условного центра. Благодаря воображаемому четырехмерному пространству-высоте, ширине, глубине и времени, достигаемому с помощью открытых пространств, архитектура органично увязана с окружающей средой. Эта концепция является основополагающей в работах группы «Стиль».

Теоретические разногласия между П. Мондрианом, сторонником чистого искусства и другими членами группы, воспринявшими «вещественный» подход, учитывающий решение практических вопросов (учёт технических достижений, адресная роль цвета в архитектуре и т.п.) приводят к распаду группы со смертью Т. Ван Дусбурга, однако, в целом, влияние группы «Стиль», её стремление к универсальному порядку и обновлению архитектурного языка на новом этапе развития архитектуры оказали значительное влияние на умы архитекторов начала XX века.

**28. Ле Корбюзье – дизайнер.**

Ле Корбюзье (настоящее имя Жаннере, Шарль Эдуард) - крупнейший архитектор, художник, дизайнер, теоретические и проектные ней которого оказали исключительное влияние на развитие европейской культуры первой половины XX века. Родился в Ла-Шо-де-Фон (Швейцария) в семье часовщика-гравера. Первоначальное художественное образование получил в Школе искусств родного города и в частной художественной школе в Нанси (Франция). Много путешествовал с целью углубления профессионального образования, посетил мастерские виднейших архитекторов И.Хофмана (Вена, 1907) и Т. Гарнье (Лион, 1908). Работал в мастерской братьев Перре (Париж, 1908-10), где познакомился с новейшими способами применения железобетонных конструкций, и П. Беренса (Берлин, 1910-11), идеи которого оказали на него существенное влияние. Ле Корбюзье не только глубоко проникся ощущением спаянности современных технических достижений с характером формы и принципами формообразования, но и сумел продемонстрировать в построенных им жилых домах и общественных сооружениях многообразные возможности современного проектирования. С 1917 года постоянно жил в Париже. В 1918 году вместе с художником А. Озанфаном разработал теорию пуризма, изложенную затем в книгах „После кубизма" (1918) и «Современная живопись» (1925). В 20-е и 40-е годы активно занимался живописью. В начале 20-х годов в основном сложилась проектная концепция Ле Корбюзье, сформировались принципы создания современной среды обитания человека, включающей градостроительные структуры, архитектуру, предметный мир. Концепция нашла свое выражение в статьях для основанного Ле Корбюзье журнала «Новый дух», 1920-25, в книгах «К архитектуре» (1923), «Градостроительство» (1925).

Общеизвестна формула Ле Корбюзье: «Дом - машина для жилья»; она обозначила его подход к проектированию среды обитания человека, который заключался в выявлении в архитектуре здания его назначения и отражении в планировке и оборудовании основных функциональных процессов. Индустриализация жилища, по Ле Корбюзье, предполагала осмысление его как ячейки общей структуры современного города и обращение к индустриальным методам в самом строительстве. В павильоне „L'Esprit Nouveau", построенном для Международной выставки декоративного искусства и художественной промышленности (Париж, 1925), был представлен в натуральную величину макет такой жилой ячейки.

Эстетика Ле Корбюзье, во многом определившая стиль XX века, строилась на переосмыслении роли конструктивно-функциональных элементов в создании художественного образа. Считая, что «современное декоративное искусство не имеет декора», он перенес акцент на гармонию чистых пропорций и простых геометрических форм, создал «модулор» - систему гармонически связанных величин, основанных на пропорциях человеческого тела, которую обосновал в работе «Три человеческих установления» (1945). Свое решение проблем гармонизации современной, индустриально насыщенной среды Ле Корбюзье предложил в качестве основы архитектурного и промышленного проектирования. Ле Корбюзье - автор многочисленных проектов жилых и общественных интерьеров, мебели, автомобилей. Для современного дизайна по-прежнему актуально освоение выдви-нутых им теоретических принципов и проектных подходов.

**29. Уильям Моррис – универсальный специалист в сфере проектирования предметного мира.**

Машинное массовое производство различных предметов долгое время шло путем копирования форм вещей, создававшихся до того ремесленниками. Однако технология производства их была уже совершенно иной: производимые машинами вещи только напоминали ремесленные изделия, но выглядели подделкой, оскорблявшей хороший вкус. В 50-е годы XIX века в Англии зародилось первое крупное движение европейской художественной промышленности, возглавляемое Уильямом Моррисом (1834—1896). Поэт, талантливый и разносторонний художник, Уильям Моррис перенес учение Рескина в сферу практической деятельности за пределы Англии, чему особенно способствовала его книга «Искусство и краса земли». Главную беду машинного века он видел в гибели ручного труда, в отделении искусства от производства вещей. Моррис выдвигал утопические идеи через движение за обновление искусств и ремесел вернуться к ремесленному производству, прейти от массовой продукции с безвкусной имитацией ручного декора назад к выразительной работе ремесленников. Невозможно остановить технический прогресс, уничтожить машинное производство с гораздо более дешевой продукцией. Но благодаря деятельности Морриса и его приверженцев широкая общественность прониклась необходимостю иного, чем ремесленный, подхода к воссозданию предметного окружения, к проблемам материально-художественной культуры в период промышленной революции. В 60—70-х годах Моррис обратился к предметному окружению, к тем вещам, которые делают рабочие в процессе их повседневного труда. Он поставил вопрос об участии художника в создании таких вещей, что само по себе прозвучало в то время крайне необычно. Главная задача этой школы конструирования состояла в том, чтобы удобные и красивые предметы, которыми пользовалась социальная верхушка буржуазного общества, сделать доступными широким массам и тем самым воспитывать хорошие вкусы. Моррисом и его единомышленниками владело желание внести элемент красоты в жизнь приниженного, обезличенного промышленным однообразием человека. И в то же время доказать преимущество индивидуализированного труда и индивидуализированной бытовой вещи. В мастерских Морриса работали выдающиеся художники того времени. Они создавали превосходные ковры, обои, мебель, витражи и т. п. Но его мастерские не создавали массовое искусство, а производили дорогие предметы обихода для избранных.

Наиболее ценным в деятельности мастерских Морриса было утверждение общественной важности прикладного искусства для массового производства продуктов потребления. Но его фабрика, на которой делались действительно прекрасные вещи, оказалась крошечным островком в мире капиталистической машинной индустрии и к тому же производила уникальные предметы роскоши, а не вещи повседневного быта. Моррис, отрицательно относился к развитию технической цивилизации, но разработанные им для кустарных изделий принципы формообразования предметов быта оказались действенными и в сфере машинного производства. По существу Моррис был один из самых первых теоретиков будущего дизайна, зачатки идей которого уже как бы носились в воздухе. Взгляды, высказанные Моррисом, были столь многогранны и глубоки, что каждое последующее направление в искусстве находило в них что-то новое для себя и продолжало разрабатывать ту или иную сторону его учения. Он увлек современников идеей возрождения художественных промыслов, культуры ручного труда. Но что было уже совершенно неожиданным для викторианской Англии, так это то, что Моррис сделал предметом открытого публичного обсуждения проблемы оформления, эстетической целесообразности частного жилого дома, его помещений. Будучи не только теоретиком, но и талантливым художником, Моррис предложил в своих проектах жилища вместо полутемных, загроможденных мебелью комнат легкие, светлые интерьеры с рациональной, лишенной вычурности мебелью и убранством, основанными на принципах целесообразности. Так он положил начало комплексному проектированию предметно-пространственной среды.

Моррис был и отличным организатором, он сумел привлечь к своим идеям многих художников и архитекторов, и они активно включились в новую сферу творчества, пытаясь возродить ремесленное ручное производство. С помощью художников Ф. М. Брауна и Берн-Джонса он основал мастерские, в которых собрал ремесленников, изготовлявших предметы прикладного искусства. В этих мастерских работы велись ручными инструментами, применялись натуральные красители и т. д. Но большого практического результата его затея с ремесленными мастерскими, возглавлявшимися талантливыми художниками, дать не могла — вещи получались красивыми, но слишком дорогими.

Моррис стремился реформировать весь художественный культурный облик страны, всего общества, возбудить интерес к творческому труду у самых широких слоев населения. Многие из выдвинутых Моррисом идей дали плодотворные результаты. Такой была его идея о неограниченном проникновении эстетического во все области производства предметов. Затем он обратил внимание на связь материала и производимой из него вещи. Наконец, он указал на важный принцип соответствия формы, украшения и отделки предмета его сути, его назначению. Эти верные и прогрессивные элементы его теории получили в дальнейшем признание и развитие.

**30. Стиль Браун.**

Пример достижения большого успеха с помощью дизайнеров - это фирма "Браун". Сразу же после окончания второй мировой войны фирма выпускала добротные, но внешне непритязательные предметы - кухонное оборудование, радиоаппаратуру, фотографические принадлежности. К середине пятидесятых годов, когда невзгоды войны стали забываться, и на сцену вышел потребитель с совсем иными, чем прежде, понятиями о красоте, ведущий дизайнер фирмы Фриц Айхлер проанализировал продукцию фирмы и нашел, что ее внешний вид не отвечает ее сущности. Выпускаемые изделия имели либо заурядный и скучный, либо, наоборот, претенциозный, спекулятивно-фальшивый вид. Он решил представить себе обобщенный образ потребителя и пришел к выводу, что люди не собираются превращать свои квартиры в кунсткамеры или в театральные сцены, а хотят, чтобы они были убраны просто, практично, но со вкусом.

Фирма прежде всего решила сосредоточиться на производстве недорогих транзисторных приемников, которым до сих пор не уделялось серьезного внимания. Другие ведущие в этой области фирмы продолжали выпускать дорогие модели, представлявшие собой своеобразную "звучащую мебель" и удовлетворявшие престижные претензии верхних слоев общества.

Имея в виду обобщенный образ покупателя, фирма "Браун" подготовила конструктивно простые, функционально безукоризненные модели транзисторных приемников. Так сформировался стиль и других изделий (электроприборов, кухонных машин и пр.), настолько индивидуальный, что заговорили о "стиле Брауна" как о заметном явлении в мировом коммерческом дизайне. Здесь, в отличие от "Оливетти", речь шла о формально-стилистическом единстве продукции.

"Стиль Брауна"- это отсутствие всяких декоративных накладок, профилей, цветовых пятен, имитации материалов, это скромная колористическая гамма, построенная на тонких оттенках серого цвета, сочетания черного и белого. Это создание цельного образа самыми простыми и минимальными средствами. Это -"экономный" стиль.

Первоначальный успех "Брауна" отчасти объяснялся еще и тем, что в конце пятидесятых годов наступило пресыщение "обтекаемым" стилем оформления вещей, массовому потребителю хотелось чего-то нового. И тут геометрическая простота и лаконичность изделий "Брауна" пришлась как нельзя кстати. Новизна формы обеспечила им на определенное время превосходную конкурентоспособность.

**31. Стиль Оливетти.**

В небольшом итальянском городе Ивреа существовала фабрика пишущих машинок "Оливетти". Впервые о ней заговорили в 1911 году, когда на промышленной выставке и Турине ее продукция была отмечена медалью. Начиная с 30-х годов фабрика стала быстро развиваться, и если к 1929 году на ней работало около 700 рабочих и служащих, то к 15 году количество рабочих перевалило за 50 тысяч. Испускались уже не только пишущие машинки, но и самое различное конторское оборудование. В этой области фирма производила примерно одну треть всей мировой продукции.

Это может показаться маловероятным, но решающую роль в этой стремительной экономической экспансии фирмы "Оливетти" сыграли ее дизайнеры. Хозяева фирмы раньше других поняли и оценили роль дизайна.

В 1927 году на фабрику были приглашены художники Джованни Пинтори и Александр Щавинский, поэт Леонардо Синисгалли, который возглавил отдел рекламы и всевозможных публикаций. Так образовалась одна из первых дизайнерских групп в Европе. Перед ней была поставлена задача завоевания монопольного положения фирмы в области конторского оборудования. Когда в 19 году отдел возглавил Марчелло Ниццоли, фирма приступила к подготовке нового наступления. Это наступление началось сразу после окончания мировой войны. В конце 1940-х годов выпускаются сенсационные по своим эстетическим качествам модели пишущих машинок "Лексикон-80" и "Леттера-22". Это был большой успех: возникает выражение "стиль Оливетти".

"Стиль Оливетти"- это не приверженность к каким-либо определенным пластическим формам и приемам в оформлении, не формальное единство продукции, совсем нет. "Стиль Оливетти"- это стремление сделать любую продукцию обязательно красивой, фабричные здания строить красивыми, в самом современном стиле. Даже письма, деловая корреспонденция, исходящие от фирмы, должны быть изящно оформлены и написаны с хорошим литературным вкусом - все должно быть привлекательным, первосортным.

Деятельность дизайнерских групп "Оливетти" нельзя оценивать только с точки зрения чисто коммерческого успеха. В фирме "Оливетти" сотрудничали многие выдающиеся прогрессивные представители искусства, архитектуры, литературы. В конечном счете деятельность этого отряда высокоодаренных людей явилась несомненно вкладом в общечеловеческую современную культуру.

Фирма не только создает те или иные отдельные машины. Она производит полные комплекты оборудования для любых систем конторских операций во всем мире.

Крупные комплексно оборудованные конторы не просто эффективны в практическом отношении, они еще и символ современного бизнеса, реклама его экономического преуспевания и мощи, а также объект восхищения для администрации, клиентов, посетителей и даже для кино- и телехроники. Это уже не просто контора, а зрелище, причем зрелище, по-своему изысканное. Так "стиль Оливетти" стал сам формировать эстетическое восприятие, вкус и потребности заказчика. "Оливетти" остается и поныне в авангарде мирового дизайна.

**32. Системный дизайн Союзэлектроприбора.**

С 1964 года стал издаваться специальный журнал "Техническая эстетика". Таким образом, с начала 60-х дизайн в СССР начал развиваться на государственном уровне. При этом необходимо отметить, что на первом плане "государственного дизайна" стояла продукция машиностроения и удобство эксплуатации, а не эстетические принципы и не товары непосредственно для людей. Тем самым было задано на много лет вперед и направление дизайна в СССР. Вслед за ВНИИТЭ в течение пяти лет было создано более полутора десятка крупных дизайнерских организаций и около 200 художественно-конструкторских групп, отделов, лабораторий и т.д. на различных предприятиях, в проектных и исследовательских институтах. Во второй половине 1970-х гг. во ВНИИТЭ была выполнена пионерная работа по созданию фирменного стиля "Союзэлектроприбор" (Д. Азрикан и Д. Щелкунов) и приведению к эстетическому однообразию всей продукции этого объединения, включавшего более 30 предприятий, научно-исследовательских и конструкторских организаций. В 1975 г. "Союз электроприбор выпускал более 1200 наименований продукции. Приведение к единству такой массы изделий было колоссальной задачей, над решением которой нужно было трудиться большому коллективу не один год. Как показали предварительные расчеты, число типоразмеров измерительных приборов после внедрения программы "фирменного стиля" должно было сократиться почти в два раза, число исходных размерных величин - почти в десять раз, число типов установочных элементов - с 200 до 52, количество конструктивных типов оболочек - почти в 10 раз и т.д. Вместо индивидуальных решений лицевых панелей предполагалась унифицированная система на базе единых принципов, что упростило бы работу операторов, сократило время их обучения и число всевозможных ошибок.

Вскоре этой инициативе был придан почти общегосударственный масштаб. На Всесоюзном семинаре "Комплексные художественно-конструкторские программы" (1977) был сделан принципиально важный доклад заведующим отделом машиностроения ВНИИТЭ Л.Кузмичевым "Дизайн-программы в промышленности: проблемы и перспективы".

Новое понятие «дизайн-программа» - это метод, который включал в себя, помимо проектирования изделий, и управление проектной деятельностью, направленный на постановку проблем и целей значительного социально-культурного масштаба и сложности, реализация которых связана с длительными сроками, большими затратами, межведомственной кооперацией и ориентированной в конечном счете на формирование крупных многопредметных комплексов, целостных с точки зрения их социально-культурного функционирования.

Идея «дизайн-программирования» весьма напористо пропагандировалась в стенах государственного института - центра дизайна. Эта ситуация имела значение для внутрипрофессиональной атмосферы, для определения приоритетов и ценностей профессии, для формулировки тех или иных научно-исследовательских тем. Конечно, в этом сегодня можно увидеть и отголоски тоталитарной системы. И действительно, «программы» лучше всего «прижились» в министерских кабинетах и пухлых папках с делами. Это было скорее организационное усилие, очередная утопия - попытка управлять сразу всем, чем культурное и художественное событие. Потому что в художественном плане все свелось лишь к нескольким типам комбинаторных систем - конструктор для несущих элементов - стоек, щитов на уровне интерьера, конструктор для корпусов электронной аппаратуры, конструктор для шрифта и графики. Тем не менее, необходимо отметить, что для промышленности все эти системы унифицированного оборудования крайне необходимы, поскольку облегчают стыковку узлов, ремонт, комплектацию технологических агрегатов и аппаратуры, стандартизуют и удешевляют производство.

**33. Творчество Петера Беренса.**

Крупнейший немецкий архитектор и дизайнер, один из ос-новоположников современного дизайна. Родился в Гамбурге. В 18-89 годах проходит курс обучения живописи в художественных школах Карлсруэ и Дюссельдорфа. С 1891-го работает в Мюнхене как живописец и график. Один из мастеров «югендстиля» и основателей Мюнхенского Сецессиона. В 1898-м начинает заниматься проектированием промышленной продукции: его столовое стекло, флаконы, рисунки для линолеума отражают тяготение к простым и чистым формам. В 1899 году Великий герцог Эрнст-Людвиг приглашает Беренса в Дармштадт для участия в работе группы архитекторов и художников, возглавляемой И. Ольбрихом и вошедшей в историю под названием «Семерка». В 1900-01 годах Беренс работает здесь как универсальный мастер организации среды. Он строит дом «Виллу Беренса») по собственному проекту, где предусматривает все, включая интерьер, мебель, посуду. Архитектура и внутреннее убранство виллы были выдержаны в едином стиле, оказавшем большое влияние на становление модерна. В 1903 году по инициативе Г. Мутезиуса Беренс был приглашен на пост директора Художественной школы в Дюссельдорфе и пробыл на этом посту до 1907 года. В 1907-м он вошел в группу основателей Германского Веркбунда. В течение всех этих лет продолжал архитектурную практику, проектируя частные дома. Возглавлял собственную мастерскую, где осваивали профессию архитектора.

Беренс одним из первых ощутил новые задачи, встающие перед проектировщиком в индустриальном обществе. В 1907 году он принимает предложение главы концерна АЭГ (Всеобщая компания электричества) Э. Ратенау занять пост главного художника фирмы - консультанта по вопросам архитектуры, промышленной продукции, графики. В этот период АЭГ превратилась в сверхмонополию: заключив договор с американской "Дженерал электрик", она обеспечила себе постоянные сферы сбыта на мировом рынке. Была создана новая система обслуживания покупателей через распространенную по всему миру сеть филиалов, поэтому дизайнер должен был проявить особую заботу о единстве стиля изделий, об их фирменной идентификации.

Беренс поставил перед собой цель использовать художественные возможности превращения вещей в средство организации быта, „трансформации повседневности", делая при этом упор не на качество отдельных вещей, но на „превосходную организацию целого", имея в виду не только производственные потребительские и торговые аспекты, - тогда еще бытовые электротехнические приборы представлялись большей части населения, даже в развитых странах, не совсем безопасным новшеством. Начав с проектирования электрических чайников-кипятильников, Беренс стремится очистить облик предметов от „техноидности", мешавшей им войти в сферу быта, сделать их более „человечными", найти новые приемы овеществления связи между привычной функцией (кипячение воды), новым источником тепла (спираль) и питающей его энергией (электричество). Со временем Беренс открыл возможность создавать программированные сериалы чайников путем варьирования их объема, немногих элементов геометрической формы, видов материала, его покрытий и отделки. Однако именно поиски художественного образа изделия предшествовали разработке такой универсальной программы. В основу ее Беренс положил три модели чайника-кипятильника: две каплевидные с круглым и овальным дном и одну шестигранную - „китайский фонарик". Используя чистые геометрические фигуры, хорошо сочетающиеся с простой, но изысканной отделкой, Беренс открыл новый мир красоты технических продуктов, обладающих собственными, а не заимствованными у художественного ремесла достоинствами.

Беренс считал, что „следование одним лишь функциональным или только материальным целям не может создать никаких культурных ценностей". По его убеждению, преодолеть дисгармонию предметного мира не были способны ни „реалистический функционализм", ни „порождающее хаос романтическое формообразование". Альтернативу он видел в сочетании художественной образности формы с ее пригнанностью к функции, с одной стороны, и „технологической естественностью" - с другой. Геометризация формы, предельная ее ясность отражали и техническую точность производственного процесса, и социокультурную обозначенность вещи и ее окружения, знаменовавших уход от эклектичной среды европейского жилища второй половины XIX века. Чайник из элемента кухонной утвари, вроде кастрюли и сковороды, стал украшением столового буфета и принадлежностью церемонии чаепития, каким был самовар в России или спиртовая чаеварка в Англии. Свои принципы Беренс последовательно применял во всех программах бытовых электроприборов - вентиляторов, дуговых ламп, светильников и т.п. Беренс впервые разработал «фирменный стиль» - создал единый язык форм, придав \_\_ всем объектам АЭГ образ взаимной сопринадлежности. Большое значение для формирования имиджа АЭГ имела работа Беренса -графика, автора фирменного знака, рекламных плакатов, в которых использовался характерный, запоминающийся шрифт. Как архитектор АЭГ Беренс известен прежде всего проектом турбинного цеха, построенного в Берлине (1908-09) и ставшего хрестоматийным образцом промышленной архитектуры начала века. Он проектировал также жилые дома для рабочих АЭГ, создал проекты дешевых гарнитуров мебели массового производства. Деятельность Беренса в концерне АЭГ продолжалась до 1914 года и была прервана первой мировой войной, но созданные им программы и отдельные образцы продукции продолжали использоваться вплоть до 30-х годов и позднее.

Беренс проектировал также административные здания, в частности здание посольства Германии в Санкт-Петербурге (1911-12). В 1927 году был приглашен участвовать в инициированной Германским Веркбундом разработке концепции „нового жилища", практической реализацией которой стало строительство поселка Вайсенхоф (Штутгарт). В 1922 годах Беренс был профессором и руководителем архитектурного отделения Венской академии художеств, в 19-м возглавил архитектурное отделение Прусской академии художеств в Берлине. В период между двумя мировыми войнами собственно дизайнерская деятельность Беренса была основательно забыта, лишь бум дизайна 60-70-х годов побудил публицистов и историков не только вспомнить о нем, но и связать его имя с истоками промышленного дизайна. Беренсу принадлежат такие открытия в области методов проектирования технически сложных изделий массового производства, которые вторично были сделаны лишь спустя десятилетия и теперь прочно, хотя и безымянно, входят в арсенал профессиональных средств современного дизайна.

**34. Творчество Алвара Аалто.**

ААЛТО Алвар (1898-1976) - один из крупнейших мастеров эпохи как в области архитектуры, так и в области дизайна. Мебель, светильники, посуда Аалто, созданные первоначально для конкретных интерьеров, и сейчас воспроизводятся серийно; для их производства и сбыта в 1935 году была основана фирма «Артек», успешно функционирующая до настоящего времени.

Работы Алвара Аалто, относящиеся к европейскому функционализму, отличает традиционное для финской и скандинавской культуры отношение к естественным материалам, в первую очередь к дереву. В этих работах успешно соединяется современное формообразование с «материалами, наиболее пригодными для человека», отвергнутыми радикалами Баухауза или Корбюзье по причине их традиционности.

Алвара Аалто: а — эксперименты с гнутым деревом: б — кресло «Паймио»

Плодотворность подобного подхода доказывается тем, что мебель А. до сих пор находит широкое применение в быту, в то время как аналогичные изделия, выполненные по проектам Корбюзье или Мис ван дер Роэ, покупаются скорее кок произведения искусства.

Впрочем, традиционность материала вовсе не означала у Алвара Аалто его ортодоксального использования. Основу конструкции его мебели составляют многослойные деревянные структуры, причем использованию их в законченных изделиях предшествовали многочисленные эксперименты с материалом, оформлявшиеся в самоценные художественные произведения. Другая отличительная черта дизайнерских работ Алвара Аалто — несомненная визуальная связь их с присущим Финляндии ландшафтом.

Творчество Алвара Аалто внесло решающий вклад в становление скандинавского дизайна, определив его отличительные особенности — повышенное внимание к материалу, визуальный комфорт, преемственность традиций, ярко выраженный национальный характер.

**35. «Практическая эстетика» Готфирида Земпера.**

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.

Умер Земпер в Риме 15 мая 1879.

**36. Людвиг Мисс ванн дер Роэ – представитель международного стиля.**

Американский архитектор немецкого происхождения, один из основоположников «интернационального стиля», для которого характерно использование строгих геометрических форм. Мис ван дер Роэ родился в Аахене — старейший центр немецкой культуры. В 1913 году он открыл в Берлине свое проектное бюро. Период ученичества завершила первая мировая война. В годы социальных потрясений и экономической разрухи, когда строились мало, Мис ван дер Роэ выступил с серией экспериментальных проектов (1919—1924). Среди них отмеченные влиянием экспрессионизма проекты стеклянных небоскребов, архитектор искал новый тип конструктивной структуры и вместе с тем форму, полнее всего выявляющую прозрачность и блескость стекла. Проекты двух загородных домов 1923 года — кирпичного и железобетонного, разработанные Мис ван дер Роэ, имеют неоценимое значение для развития современной архитектуры. В этих двух проектах Мис ван дер Роэ выразилась новая концепция в архитектуре. Мис ван дер Роэ посчастливилось продемонстрировать свои архитектурные воззрения в чистом виде при строительстве немецкого павильона на Международной выставке 1929 года в Барселоне. Вместо павильона для размещения экспонатов, он возводит здание, которое по четкости форм и красоте примененных материалов (травертин, оникс и стекло различных оттенков) представляет собой одновременно выставочный павильон и выставочный экспонат. Проект этого павильона принес ван дер Роэ мировую известность. Когда в 1930 году Мис ван дер Роэ возглавлял Баухауз, он направил его деятельность на изучение в первую очередь чисто формальных проблем. Несмотря на это, нацисты сделали невозможной работу школы в Дессау Мис ван дер Роэ вынужден был перевести ее в Берлин, а затем, в 1933 году, распустить. В 1937 году он эмигрировал в США, где годом позже был приглашен возглавить архитектурную школу ИТИ — Иллинойского института технологии в Чикаго. После второй мировой войны стал одним из ведущих архитекторов США. Его работы оказали заметное влияние на следующие поколения архитекторов. Постройки Миса ван дер Роэ, выполненные обычно из стали и стекла, отличает четкое пропорциональное решение как основной массы здания, так и его внутреннего пространства, а также подчеркнутый акцент горизонталей и вертикалей. Стремился к предельной простоте своих сооружений. Одновременно с первыми зданиями ЙТИ Мис ван дер Роэ спроектировал и построил дом Фэрнсуорт в Фоке Ривер (Иллинойс, 1946—1950). В значительно более крупном масштабе тема открытого павильона использована для здания Краун-холла — архитектурной школы ИТИ (1952). Та же архитектурная тема — нерасчлененный прямоугольный объем - положена в основу небоскребов Мис ван дер Роэ. Цельное внутреннее пространство здесь заменяет сумма равноценных стандартных этажей и пространственных ячеек. Конструктивный каркас небоскребов скрыт за их внешней оболочкой. Элегантные членения стеклянных стен стальными или алюминиевыми профилями здесь не образованы конструкцией — как в Краун-холле, — они являются таким же символическим выражением реальной структуры, как пилястры на стенах дворцов Ренессанса. Самые известные небоскребы Мис ван дер Роэ: высотные жилые дома в Чикаго на Лейк-Шоо-Драйв (1951), Коммонуэлс променад (1957) отличаются лишь деталями от конторского здания Сигрэм-билдинг в НьюЙорке (1958). Последний выделяется особой утонченностью проработки» деталей и роскошью отделочных материалов — бронзовый каркас, стены из сиреневого стекла со сплавом золота.

При строительстве многоэтажных жилых домов в Чикаго Мис ван дер Роэ возвращается к выдвинутой им еще в 1919 и 1921 годах идее высот ного дома из стекла. То, что тогда представлялось мечтой, стало теперь реальностью. Стекло и сталь — единственные средства, примененные им для воплощения своего архитектурного замысла. Благодаря скупости использованных средств, выразительности ясной архитектурной формы его ведущая архитектурная идея «чем меньше, тем лучше» получила четкое выражение. Та же простота видна и в решении планировки дома. Вокруг центрального ядра, в котором находятся помещения инженерного оборудования, расположены спальни и жилые комнаты отдельных квартир. Выбранные им промышленные материалы — сталь и стекло — требуют для их использования в архитектуре высокоразвитого художественного чутья. При работе с этими материалами важно тщательно разработать все детали, учесть малейшие изменения пропорций. По высказыванию Мис ван дер Роэ, здесь важен «органический принцип» соответствия каждого элемента своему месту в сооружении. Поэтому мастерские Мис ван дер Роэ сначала изготовляли шаблоны деталей несущей части здания и их примыканий в масштабе до 1:1, так как уменьшение масштаба могло исказить художественное впечатление. Здание фирмы «Бакарди» по изготовлению рома в Мехико, пожалуй, самое интересное в архитектурном отношении из творений Мис ван дер Роэ 1953 и 1964 годов. Обращает на себя внимание сознательное подчеркивание соотношения между горизонтальными плоскостями, что чаше встречается в более поздних работах мастера. Начинавший как последователь Райта, Мис ван дер Роэ становится его антиподом. Рождается непримиримый антагонизм между романтикой «органичной архитектуры» и оголенным классицизмом универсальных структур Миса. В начале 1960-х годов, когда направление Мис ван дер Роэ исчерпало себя, он оставляет преподавательскую работу в ИТИ. Крупнейшая его постройка этих лет — Музей современного искусства в Западном Берлине (1968) — еще один вариант воплощения идеалов неоклассицизма в утонченно разработанной металлической конструкции.

Здание в Берлине — последняя работа мастера, скончавшегося 17 августа 1969 года в Чикаго. Свою эстетическую концепцию Мис ван дер Роэ связывал с идеалистической философией неотомизма, согласно которой истоки прекрасного—в целостности, внутренней уравновешенности формы, математической чистоте ее пропорций. В абстрактности элементарных геометрических фигур, ясности прямого угла и параллельных линий Мис ван дер Роэ видел воплощение «абсолютной идеи», «высшей гармонии». «Лучезарность», «светлость» — одну из главных ценностей эстетики томизма — он воплотил в постройках, вся или почти вся поверхность ограждения Которых образована стеклом. Кристаллические формы творений Мис ван дер Роэ были «приняты на" вооружение» крупными проектными фирмами США. На какое-то время они стали едва ли не обязательными и для новых административных и коммерческих зданий, строившихся в странах Западной Европы.

**37. Дизайн постмодернизма.**

Зарождение постмодернизма, который так же имел название «новый дизайн» можно отнести к началу 70-х. Это направление в искусстве, дизайне и архитектуре представляло собой тип мировосприятия, согласно которому мир не рационально устроен, он сомнителен и непознаваем. Разрушив постулат модернизма «форма следует за функцией», постмодернизм обратился к декоративности и красочности, китчу и шику, индивидуальности и образной семантике элементов, к ироничности и цитированию исторических стилей. Монохромность и рациональные формы здесь уже были не актуальны. Постмодернизм создал новое представление о дизайне как о проектировании, ориентированном на потребителя, дав толчок к поискам яркого и значимого дизайна с новым смыслом и экологической моралью, элитарностью и осознанной интеллектуальностью.

Самыми яркими представителями постмодернизма того времени можно считать группу "Мемфис", основанную в Милане в 1981 году. Стиль "Мемфис" стал настоящей анархией в дизайне. В нем было сложно выделить "формообразующие черты", так как он был ориентирован исключительно на выражение самобытности дизайнера. Единственное что его объединяло - это острота жеста, смелая игра материалами, фактурами и формами, виртуозное смешение стилей. Удивительно, что при всем при этом стиль "Мемфиса" был привлекательным, остроумным и забавным, и будто выступал под лозунгом " Не относитесь к дизайну слишком серьезно!" Они отказывались создавать вещи для конвейера и думать только о прибыли и высоких продажах. Современный дизайн, говорили они, должен быть качественным и многофункциональным. В творчестве «Мемфиса» выражающего постмодернистские идеи все было кричаще пестро, наиграно и шутливо. Дизайнеры искали новые выразительные средства, практичные и недорогие материалы. Одним из любимых материалов дизайнеров «Мемфиса» стал ламинат, который они ценили за "недостаток благородства". Ламинат был смело, перенесён из баров и кафе-мороженных 50-60-х годов в жилые дома. Стекло, сталь, оцинковка, алюминий, как и ламинат, стали применяться в новых смысловых комбинациях Коллажи, построенные по принципу хаоса, также активно использовались в интерьерах. Многие из объектов выглядели как детские игрушки. Дизайн "Мемфиса" представлял собой мир яркого и чистого цвета. Причём сопоставление цветов острое и как бы на грани китча, но такого балансирование на грани, отражало лишь мастерскую виртуозность постмодернизма. Парадоксальная смесь форм, текстур и фактур, материалов. Неожиданные акценты.

Если Вам по душе идеи постмодернизма, и вы хотите выразить их в своём интерьере, то обратите внимание на черты характерные для этого стиля. Цвета постмодернистского интерьера – это бежевая гамма, серебристый и «металлик», перламутровый и флуоресцентный. Окна должны быть большие, можно даже во всю стену, с поворотными, раздвижными, откидными или распашными механизмами. Двери так же отличаются не традиционными способами открывания. Они могут быть телескопические, раздвижные, складчатые, качающиеся, балансирные, вращающиеся. Все линии в «постмодернистском интерьере» динамичные и свободные, формы – также свободные и рациональные, симметричные и асимметричные. Конструкции, как правило, лёгкие и отличаются своей оригинальностью, контрастные текстурные и фактурные сочетания. Комнаты должны быть просторные и свободные. Применение искусственной кожи и никелированных и хромированных материалов – так же является неотъемлемой чертой постмодернизма. В архитектуре применяйте унифицированные сборные и разборные конструкции, в которые присутствует логика и целесообразность. Конструкции выполнены из лёгкого алюминия или традиционные железобетонные, по форме - арочные, балочные и вантовые.

**38. Ведущие школы дизайна.**

В 1919 году в небольшом германском городе Веймаре был создан «Баухауз» (буквально «Строительный дом»), первое учебное заведение, призванное готовить художников для работы в промышленности. Вальтер Гропиус, ученик Петера Беренса. В короткое время «Баухауз» стал подлинным методическим центром в области дизайна. В числе его профессоров были крупнейшие деятели культуры начала XX столетия архитекторы Мис ван дер Роэ, Ганнес Майер, Марсель Брейер, художники Василий Кандинский, Пауль Клее, Лионель Фенингер, Пит Мондриан. Начало деятельности «Баухауза» проходило под влиянием утопических идей о возможности переустройства общества путем создания гармонической предметной среды. Архитектура рассматривалась как «прообраз социальной согласованности», признавалась началом, объединяющим искусство, ремесло и технику изготовляя образец (или эталон), студент мог ощутить предмет как некоторую целостность. удент «Баухауза» работал не над единичным предметом, а над эталоном для промышленного производства. Подлинная революция - (деревянные кресла Ритфельда, сиденья на металлической основе Марселя Брейера и многое другое изучению материалов придавалось исключительно большое значение, так как правдивость использования того или другого материала была одной из основ эстетической программы «Баухауза». Новаторским был и сам принцип художественной подготовки, кроме обычных натурных зарисовок, технического рисования, на всех курсах шло беспрерывное экспериментирование, в процессе которого студенты изучали закономерности ритма, гармонии, пропорции (как в музыке изучается контрапункт, гармония, инструментовка). Вместо резной мебели из стен «Баухауза» стали выходить модели для массового изготовления, в частности образцы сидений М. Брейера. Важной вехой в истории «Баухауза» был переезд училища из тихого патриархального Веймара в промышленный город Дессау. Здесь по проекту самого Гропиуса было построено замечательное, вошедшее в золотой фонд мировой архитектуры специальное учебное здание, объединяющее учебные аудитории, мастерские, общежитие студентов, кварры профессоров. Это здание было во всех отношениях манифестом новой архитектуры — разумной и функциональной. В последние годы существования «Баухауза», когда во главе его стал Ганнес Майер, особенно повысилась теоретическая подготовка студентов, изучалась социология и экономика. Чтобы понять процесс производства, студенты должны были пройти непосредственно все его этапы. Такой метод изучения позволял им всесторонне освоить воздействие внешней формы предмета, особенности восприятия формы, фактуры, цвета, познакомиться с оптикой, цветоведением, физиологией, студент формировался как всесторонне развитая творческая личность. Прогрессивность «Баухауза», передовые взгляды его профессуры вызывали недовольство местных властей. В 1930 году Майер отстраняется от руководства институтом. Во главе «Баухауза» становится замечательный архитектор Мис ван дер Роэ, но существовать «Баухаузу» остается недолго. Сразу после прихода нацистов к власти в 1933 году он ликвидируется. Большинство руководителей «Баухауза», в том числе Гропиус, Мис ван дер Роэ, Моголи Надь, навсегда уезжают из страны. Значение «Баухауза» трудно переоценить. Он не только был примером организации обучения дизайнеров, но и подлинной научной лабораторией архитектуры и художественного конструирования.

В СССР в Москве в 1918 году был создан Художественно Технический Совет. В 1919 году создается Художественно Технический Совет в составе Совнаркома Труда и Обороны. В 1920 году В. И. Ленин подписал декрет о создании Государственных Высших Художественно-технических Мастерских с факультетами :архитектурный, живописи, скульптуры, текстильный, керамический, дерева и железо обработки. Создан Совет по промышленному искусству в составе ВСНХ. Тогда же в 1920 году были организованы Высшие Художественно- Технические Мастерские ВХУТЕМАС (директор А. Родченко) , которые просуществовали до 1932 года. ВХУТЕМАС, первоначально (до 1921года) — Свободные художественные мастерские, основаные в 1918 в Москве на базе Московского училища живописи, ваяния и зодчества и Строгановского художественно-промышленного училища. Организация ВХУТЕМАСа явилась одним из мероприятий, имеющих целью создание и развитие советской художественной культуры. Однако проникшие к руководству ВХУТЕМАСа формалисты применяли в нем уродливые методы обучения, препятствовавшие развитию творчества молодежи в духе реализма и национальных традиций (пропаганда формализма под видом пролетарского искусства, создание мастерских по вульгарному ремесленно-технологическому принципу). Деятельность формалистов во ВХУТЕМАСе вела к развалу и ликвидации художественного образования. В 1926-1927 ВХУТЕМАС был реорганизован во ВХУТЕИН. ВХУТЕИН — Высший государственный художественно-технический институт. Учрежден в Москве в 1926-27 на базе ВХУТЕМАСа. Состоял из основного (общеобразовательного) отделения и факультетов: архитектурного, скульптурного, живописного, полиграфического, деревоотделочного, металлообрабатывающего и текстильного. Постановка общего и профессионального художественного образования во ВХУТЕИНе была значительно улучшена по сравнению с ВХУТЕМАСом. Однако в программах и практике обучения ВХУТЕИНа еще сохранялись элементы формализма. Среди преподавателей было много формалистов. Поэтому ВХУТЕИН не смог удовлетворительно справиться с задачей воспитания советских художественных кадров. (Или кто-то просто очень хотел его закрыть.) В 1930 ВХУТЕИН был закрыт. Вместо него были созданы Московский архитектурный институт и Московский художественный институт (которому позднее было присвоено имя В. И. Сурикова. Высшие художественно-технические мастерские были открыты в Москве 29 ноября 1920 года. ВХУТЕМАС включал восемь факультетов: печатно-графический, живописный, скульптурный, деревоотделочный, архитектурный и факультет металлообработки. Студенты проходили первоначальное двухгодичное обучение на основном отделении, первым деканом которого был Александр Родченко. Они приобщались к основам художественной культуры, изучали цвет, объем, пропорции, ритм, динамику. На графическом факультете ВХУТЕМАСа были отделения ксилографии, литографии, гравюры на металле, фотомеханики и наборно-печатное. Здесь преподавали выдающиеся художники и ученые В. Фалилеев, А. Сидоров, А. Эфрос, П. Флоренский, В. Фаворский и др.

Скандинавская школа дизайна и Альвар Альто. Шведский модерн. Датский стиль тикового дерева. В Скандинавии в период 40-50-х гг. установился свой стиль в дизайне. Во время первой нью-йоркской ярмарки в 1939 году появилось название "Шведский модерн". Ключом этого дизайн-стиля были керамические работы Вильгельма Каге, стеклянные изделия Кая Франка и мебель Алвара Аалто. Отличительным знаком этих работ было естественное природное ощущение в мягких органических формах, чьи истоки были найдены в скандинавском народном искусстве. Если американский дизайн 40-х мы связываем со стилистическим направлением обтекаемых форм, итальянский – с экспериментами в области формы и новых материалов, немецкий – прежде всего с неофункционализмом, скандинавский же дизайн особенно проявился в жилищной культуре 50-60-х гг. После II мировой войны в мебельной культуре Швеции, Финляндии и Дании еще оставались достаточно сильными ремесленные традиции. Дерево с древности являлось излюбленным строительным материалом для стран Северной Европы. Однако скандинавские мастера мебельного искусства, создавая органические формы, не только следовали историческим традициям обработки древесины, но и пробовали новые методы работы с фанерой. Особенно преуспели в этом датские дизайнеры. Дания была европейским поставщиком тикового дерева, которое после индокитайской войны в большом количестве появилось на мировом рынке. Это способствовало развитию "датского стиля тикового дерева". Увлечение тиковым деревом захватило и послевоенную Германию: легкая и практичная мебель была самой подходящей в стесненных жилищных условиях. Традиции и современность. Развитие органического дизайна в Скандинавии. После войны в Дании начали активно внедряться промышленные методы производства, которые принесли с собой и новые материалы. Вековые традиции и прогрессивные новации обогащали друг друга. Мебель имела современный внешний вид и одновременно продолжала оставаться необычайно уютной. Соединение интернационального стиля с традициями ручного изготовления в индустриальном производстве стало основой дальнейшего успеха скандинавской культуры жилища. **39. Направление Антидизайна.**

Это движение возникло в Италии в начале 1960-х годов как своеобразный протест против «дизайна потребления». Это новое направление в дизайне стремилось уйти от привычных форм, правил и всего того, что связано с консерватизмом в мире дизайна интерьера квартир и других помещений. Также «антидизайн» называют «радикальным дизайном». Приверженцы этих взглядов отказываются от устоев навязанных различными штампами, и стараются сделать что-то более экстравагантное, дерзкое и смелое.

Во многом благодаря тому, что в 60-е годы прошлого века произошла так называемая «революция» в дизайне, мы в наше время можем наблюдать изумительную отделку помещений, неожиданную палитру цветов, а также самую разнообразную мебель и прочие элементы интерьера и декорирования. Если в наше время мы увидим, например, кресло, сделанное подобно пеньку, или искусственно состаренный стол с трещинами и потертостями, то мы, безусловно, заострим свое внимание и проявим большой интерес.

«Антидизайн» отличался большей практической и экспериментальной направленностью. Участники «антидизайна» проповедовали теорию «бегства» из мира рационализма и развивающихся технологий. Они искали абсолютно новые творческие формы и изобрели «дизайн без предметов» – дизайн поведения, в котором проектирование заменялось игрой.

Одним из знаковых произведений этого направления является кресло Sacco, созданное Пьеро Гатти (Piero Gatti), Чезаре Паолини (Cesare Paolini) и Франко Теодоро (Franco Teodoro) (1968). Оно представляет собой кожаный мешок, не туго наполненный полистироловыми гранулами, и, несмотря на его «радикальность» и «антидизайн», на нем очень удобно сидеть.

В наше время уже нельзя однозначно назвать нестандартные и необычные вещи «антидизайном». Скорей наоборот это и есть современный дизайн. Поиск нового, стремление к тому, чтобы пленить взгляд, но не забыть про качество и комфорт, потому как это один из важнейших элементов дизайна. Продукты «антидизайна» можно встретить в настоящее время во многих домах, гостиницах, развлекательных заведениях. Хотя надо заметить, что «антидизайн» все же ещё остается редким элементом в интерьере наших домов. И «антидизайн» никогда не заменит обычный в нашем понимании дизайн.

Классика дизайна бессмертна и своим существованием она оставляет хоть и маленькое, но заслуженное место для своего конкурента «антидизайна». Наряду со всем вышесказанным, направление «антидизайна» может оказаться не совсем тем, в чем нуждается человек.

Поскольку приверженцы этого направления не только отказывались от привычных стереотипов, но они были против развития современных технологий и потребительских запросов. Нет практически ни одного человека, который бы не делал ремонт квартиры или не изменял интерьера своего дома, офиса… И практически каждому хотелось внести в интерьер что-то особенное, что выделяло бы его помещение на фоне остальных.

«Радикальный дизайн» выступал за развитие непромышленных способов производства, а также призывал изменять и трансформировать среду обитания. Собственно «антидизайн» можно отнести к экспериментальному дизайну. А там, где дизайнер ищет новые идеи и пути решения рождается творчество, пусть и не понятное массам, но заслуживающее уважения и внимания к себе.

**40. Хай-тек в дизайне.**

Термин «хай-тек» появился после выхода в 1979 г. одноименной книги Дж.Крона и С.Слесин. Это название было образовано несколько ироничным соединением первой части искусствоведческого термина «high-Style» («высокий стиль») и сокращения слова «technology» («техника», «технология»). Характерной особенностью произведений, выполненных в стиле «хай-тек», являлось то, что они на первый взгляд производили впечатление откровенно техницистских, конструктивно-рационалистических, однако на самом деле весь их техницизм — некая декорация, чисто символический, формалистический прием. Ярким примером «хай-тека» явилось здание Центра искусств и культуры им. Ж.Помпиду в Париже (авторы проекта Р.Пиано и Р.Роджерс). Весь фасад этого здания был покрыт сетью открытых конструкций наподобие строительных лесов или сети технологических коммуникаций, однако вся эта система являлась псевдотехнической, не имеющей никакого функционального назначения, играющей роль своеобразного декора. Таков «хай-тек». Его сущность — фетишизация проектировщиками техники и в то же время боязнь показать эту фетишизацию и даже признаться в ней самим себе и потому стремление скрыть ее за этаким несколько ироничным подходом к проектированию. Став в 1980-е — 1990-е годы довольно популярным, «хай-тек» перенес чисто технические, производственные формы в жилую сферу обитания человека. Благодаря такому переносу созданные в этом стиле вещи приобретали некие новые эстетические качества, базирующиеся на парадоксе соединения совершенно противоположных по характеру составляющих: частного мира жилища и техноидных производственных конструкций.

Основной идеей хай-тека была романтизация доминирующих методов технологической революции. Здание Центра искусств имени Жоржа Помпиду архитекторов Пиано и Роджерса в Париже стало своеобразным символом нового направления. В нём был наглядно продемонстрирован главный принцип «выворачивания изнутри – наружу» всего того, что раньше было скрыто внутри стен здания: металлических каркасов, вытяжных труб, трубопроводов, технических коммуникаций, лифтов. Этим «вывернутым наизнанку» сооружениям уже не был нужен дополнительный декор, т.к. эта нарочитая демонстрация оголённых конструкций и новых технологий здесь и выступает в качестве неординарного декоративного украшения.

В интерьере хай-тек пытаются добиться максимальной гибкости планировки. Здесь должны быть мобильные инженерные конструкции и оборудование, которые могли бы меняться в зависимости от предназначения помещения.

Хай-тек всегда добивается создание не фабрики или машины, а образ фабрики или машины, между тем, очень часто функционально оправданные части дополняются бутафорским набором из стальных конструкций, проволочных сеток, балок, гальванизированных и пластиковых труб, стекла и т. д. Это делается для того, чтобы акцентировать и увеличить техноромантическое впечатление от интерьеров в частности и архитектуры в целом.

**Отличают три основных вида хай-тека:**

 • Индустриальный хай-тек: масштабное использование и демонстрация элементов индустриальной тематики с целью формирования специального образа интерьера-фабрики, интерьера-машины и т.д.

 • Геометрический хай-тек: поиск новых сложных каркасных систем, основываясь на новейших конструктивных возможностях и современных материалах. На базе этих опытов и поисков обновляется геометрия форм в дизайне.

 • Бионический хай-тек: изучение последовательностей формообразования живых организмов и применение в формировании новых принципов конструкций полученных знаний (бионика – это наука, которая изучает внутреннее строение биологических организмов: животных, рыб, растений, насекомых и т.д.).

Необходимо разделять понятия бионического и органического в архитектуре. Бионическая архитектура исследует живые организмы, чтобы создать подобие «живой машины», «киборга», сотворить «город будущего», она строится по принципам живого, но по восприятию и ощущениям остаётся неживой. И наоборот, органическая архитектура своей формой создаёт ощущение живого организма, однако не базируется на результатах исследования строения живых организмов.

**Основные черты:**

1. Использование высоких технологий в проектировании, строительстве и инжиниринге зданий и сооружений.

2. Использование прямых линий и простых фигур.

3. Широкое применение стекла, пластика, металла.

4. Трубчатые конструкции из металла и лестницы, выведенные наружу здания.

5. Децентрированное освещение, создающее эффект просторного, хорошо освещённого помещения.

6. Широкое использование серебристо-металлического цвета.

7. Высокий прагматизм в планировании пространства.

8. Частое обращение к элементам конструктивизма и кубизма (в противоположность био-теку).

9. В виде исключения жертвование функционалом в угоду дизайну и стилю хай-тек.