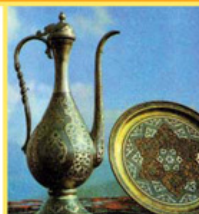
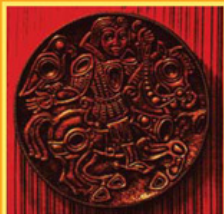


М.П. Ермаков

ОСНОВЫ ДИЗАЙНА. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАБОТКА МЕТАЛЛА

Учебное пособие



Москва
2014

Михаил Прокопьевич Ермаков
Основы дизайна.
Художественная обработка
металла. Учебное пособие

Издательский текст

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=8337267

*Основы дизайна. Художественная обработка металла. Учебное
пособие: ЛитераФорте; М.; 2014
ISBN 978-5-519-01717-6*

Аннотация

В учебном пособии, которое в странах СНГ и зарубежом является первым такого рода, изложены основы дизайна художественной обработки металла. Эволюция технологий обработки металла прослеживается в теснейшей взаимосвязи с архитектурой, скульптурой, изобразительным, декоративно-прикладным искусством, где художественная обработка металла находит самое широкое применение. Подробно характеризуются разнообразные способы изготовления художественных изделий (проволока и листовая металл;ковка, дифовочные работы; чеканка, гравирование и иные работы), а также с оборудованием и инструментами для этих работ. Книга сопровождается рисунками, эскизами и таблицами; на конкретных примерах описаны приемы работы в различных техниках декора.

Для учащихся системы СПО: ПТУ, колледжей (техникумов) художественного профиля, учебных комбинатов, мастеров художественных и ювелирных изделий. Может быть полезна для художников и мастеров, работающих в области декоративно-прикладного искусства, реставраторов, а также для профориентации учащихся общеобразовательных школ и ознакомления с технологией художественной обработки металлов любителями-металлистами, всех интересующихся с бесконечно разнообразным и таинственным миром металла, научиться и своими руками создавать различные поделки.

Содержание

Предисловие	6
Раздел I	14
Глава 1. Основы дизайна	14
1.1. Дизайн как вид деятельности	14
1.2. Художественные и технические приемы дизайна	52
1.3. Творческая переработка форм природы в формы декоративные	61
Конец ознакомительного фрагмента.	66

М. П. Ермаков
Основы дизайна.
Художественная обработка
металла. Учебное пособие

© Ермаков М. П., 2014

© Издательство «ЛитераФорте»

Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.

Предисловие

Все теперь скрывают свое искусство. Некоторые же пишут о вещах, которых они не знают. Всякий умеющий что-либо тотчас это заметит. Поэтому я намереваюсь с Божьей помощью изложить то немногое, что я изучил, хотя многие и отнесутся к этому с презрением. Но меня это не тревожит. Ибо я хорошо знаю, что легче разругать любую вещь, нежели сделать лучшую.

Альбрехт Дюрер

Учебное пособие «Основы дизайна. Художественная обработка металла. Учебное пособие» написано впервые на основании блока учебных элементов к федеральному компоненту государственного образовательного стандарта по предмету: «Основы декоративно-прикладного искусства – дизайн» для подготовки в учреждениях начального профессионального образования квалифицированных рабочих по специальностям: чеканщик и гравировщик – дизайнер; кузнец по металлу – дизайнер; филигранщик и эмальер – дизайнер; мастер-дизайнер ювелирного дела и т. д.

Учебное пособие состоит из пяти разделов:

I – Декоративно-прикладное искусство и современный дизайн;

II – Художественное литье;

III – Выколотка (дифовка), чеканка, басма;

IV – Гравирование. Медальерное искусство. Гравюра. Офорт. Насечка по металлу и дереву.

Содержание и порядок размещения 9 глав материала соответствует утвержденным программам одноименных курсов для средних художественно-промышленных профессионально-технических училищ (СПТУ) и колледжей (техникумов).

Учебное пособие может быть использовано студентами и аспирантами художественно-промышленных вузов, специализирующихся в области художественной обработки металлов. Его могут использовать профессиональные и самодеятельные художники, работающие в области декоративно-прикладного искусства, ювелиры, мастера художественных промыслов. Кроме того, оно может быть полезно реставраторам при работе по восстановлению художественных памятников из металла, искусствоведам при атрибуции музейных экспонатов, а также всем, кто интересуется прикладным искусством в области дизайна художественной обработки металла.

Учебное пособие предназначено в первую очередь для начальных и средних профессионально-технических учебных заведений (колледжи). Согласно нового Перечня профессий НПО (начального профессионального образования, СПО (среднего профессионального образования – колледжи), которые имеются в новом Общероссийском класси-

фикаторе профессий рабочих, должностей, служащих и тарифных разрядов (ОКПДТР): Принят и введен в действие постановлением Госстандарта России № 367 от 26. 12. 96. В Перечне указаны специальности СПО, родственные профессиям НПО и профессии, по которым осуществляется профподготовка на производстве рабочих предприятий художественных промыслов. А также Государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования. Государственные требования к минимуму содержания и уровню подготовки выпускников по специальности 0308 – Профессиональное обучение: Утвержден Минобразованием Российской Федерации 18.04.97. М.: Полиграфия, 1997 г. Государственного образовательного стандарта начального профессионального образования / Ин-т развития профобразования. М., 1995–1999 (Федеральный компонент и профессиональные характеристики для 254 профессий).

Учебное пособие будет полезно при бурно развивающемся в последнее десятилетие направлении образования в рамках подготовки специалистов нового профиля в университетах и колледжах по специальностям:

0308 – «Профессиональное обучение (дизайн), квалификация «Мастер производственного обучения».

0514 – «Дизайн» в учреждениях среднего профессионального образования, квалификация «Дизайнер».

030500.36 – «Профессиональное обучение» (квалификация дизайнер-педагог) и 030500.4 – «Профессиональное

обучение» (дизайн, квалификация педагог профессионального обучения в области дизайна), реализация которых с каждым годом расширяется как в специализированных вузах, так и в вузах профессионально-педагогического и педагогического профиля.

030800 – «Изобразительное искусство» (дополнительная квалификация дизайнер-педагог).

030536 – Соответствие отрасли Дизайн 15 профессиям и 54 специальностям федерального уровня профилю «Производство художественных изделий и народные промыслы» среднего ППО (Перечень образовательных областей специальности 0308 «Профессиональное обучение»).

Учебное пособие будет также полезно учителям технологии средних и младших классов по основам дизайн-образования общеобразовательных школ.

Материал учебного пособия расположен в строгой технологической последовательности выполнения работ. При изучении всех основных тем программ отражены вопросы современной техники и технологии производства.

Весь изложенный материал и терминология соответствуют ГОСТам, Нормам и Правилам.

В книге приведены сведения как о традиционных материалах, химических веществах и растворах так и новых, которые начали применять в последние годы, знание которых необходимо при изготовлении изделий.

Для наглядности и лучшего усвоения книга имеет необхо-

димое количество рисунков, иллюстраций, и таблиц. Приведена история художественной обработки изделий из различных материалов с древнейших времен до наших дней XXI века. Более подробные, глубокие и практически необходимые сведения приведены в этом материале, в котором также содержатся данные, представляющие познавательный интерес.

Содержанию пособия придана практическая направленность с тем, чтобы полученные знания могли быть наиболее эффективно использованы при изготовлении изделий.

В книге подробно описано о материалах, инструментах и приспособлениях, используемых при изготовлении изделий декоративно-прикладного направления. Рассмотрены вопросы материаловедения: физические, химические и технологические свойства черных, цветных металлов и их сплавов; даны сведения о кислотах, основаниях, видах солей, способах их образования и применения с соблюдением всех основных требований охраны труда и техники безопасности.

Рассмотрены методы художественной обработки и технические приемы художественного литья; технологии чеканных, дифовочных, граверных и граверно-медальерных работ. Рассмотрены методы отделочных операций (механические, химические, электрохимические); примеры изготовления художественных изделий.

В процессе изучения учебного материала учащиеся и студенты должны научиться работать с научно-технической и

справочной литературой, техническими терминами. Работать на компьютере при составлении орнаментов и композиций в процессе изготовления изделий, находить нужное дизайнерское решение. Наиболее полный список терминов и литературы имеется в конце каждого раздела. Уметь читать технологическую документацию, инструкционные карты, выполнять практические работы, предусмотренные учебными программами.

Это не методика трудового обучения, которая, как известно, в определенной системе и с учетом дидактических принципов излагает вопросы содержания, организации и методов обучения труду, воспитания в труде и для труда. Это будет, скорее, настольная справочная книга, задача которой помочь в первую очередь мастеру производственного обучения ориентироваться в вопросах, возникающих в процессе подготовки к занятиям по спецдисциплинам, например «Основы художественной чеканки, (дизайн)».

Предлагаемая книга «Основы дизайна. Художественная обработка металла. Учебное пособие», новой дополнительной специальности 0308 – «Профессиональное обучение (дизайн), будет полезна при подготовке студентов на практических занятиях.

Книга не отвечает и, разумеется, не может отвечать на вопросы о конкретной тематике практических (проектных) работ учащихся и студентов, планировании занятий, реализации определенных задач воспитательной работы в процес-

се выполнения определенных практических заданий. Для закрепления и повторения пройденного материала каждый мастер и преподаватель может ставить свои контрольные вопросы учащимся и студентам.

Проведению и выполнению работ освещены основные вопросы охраны труда, техники безопасности и пожарной безопасности в домашних условиях, учебных мастерских и на предприятии.

При подготовке пособия использовались некоторые практические советы и рисунки, предложенные А. С. Хворостовым, Г. Я. Федотовым, Ю. В. Максимовым, К. А. Скворцовым и другими авторами. Многие рекомендации даны на основе многолетней практики автора. Использованы также материалы, публиковавшиеся в научно-популярных журналах и пособиях, они указаны в списке литературы, которые имеются в каждом разделе. Это поможет читателю безошибочно найти то, что ему нужно для дальнейшего проникновения в каждую область «Декоративно-прикладного направления в обучении дизайна».

Автор-составитель выражает благодарность всем авторам, работникам музеев, заводов, фирм и народным умельцам художественной обработки металла за предоставленные материалы, а также всем, кто помог в работе над книгой.

Издательство «Литера Форте» и автор-составитель с благодарностью примут все замечания по содержанию и структуре книги, особенно если ее общая идея создания будет

признана заслуживающей внимания, а также дальнейшего совершенствования.

*Автор Ермаков М. П.,
учитель технологии (технического труда),
мастер производственного обучения.*

Раздел I

Декоративно-прикладное искусство и современный дизайн

Глава 1. Основы дизайна

Все люди – дизайнеры, все, что мы делаем, практически всегда – дизайн, ведь проектировать свойственно человеку в любой его деятельности.
В. Папанек, американский дизайнер

1.1. Дизайн как вид деятельности

Можно ли стать дизайнером, не имея специального образования? Ведь дизайн – дело сложное, требующее особых знаний и опыта. Не стоит исключать такую возможность – все зависит от способностей и желания.

До сих пор существует несколько точек зрения на определение сущности понятия «дизайн». Не вдаваясь в подробности профессиональных разногласий, рассмотрим наиболее типичные и существенные для нас определения.

Слово «дизайн» для отечественного словаря уже не яв-

ляется новым, тем не менее в обиходе, особенно в педагогической практике, оно не получило пока широкого использования. Разработанное учебное пособие построено именно с учетом специфики дизайнерской деятельности, поэтому имеет смысл рассмотреть ее более подробно.

Термин «дизайн» придуман довольно давно – в конце XVI века. В Оксфордском словаре издания 1588 года дается следующее его толкование: «задуманный человеком план или схема чего-то, что будет реализовано, первый набросок будущего произведения искусства».

Словарь иностранных слов определяет дизайн как: а) художественное конструирование предметов; б) проектирование эстетического облика промышленных изделий (Словарь иностранных слов. – М., «Русский язык», 1989). В «Популярной художественной энциклопедии» (М., «Советская энциклопедия», 1986) дается такое определение дизайна: «термин, обозначающий разновидность художественно-проектной деятельности, охватывающей создание промышленных изделий и рациональное формирование предметной среды». Возможно, дополнительную ясность внесет этимологическая справка: английское слово *design* означает в одном случае «замышлять, проектировать, конструировать», в другом – «замысел, проект, конструкция, чертеж».

Л. Н. Конышева пишет: «Исходя из этого, мы можем определить *дизайн* как вид деятельности, направленной на создание комфортной и эстетически выразительной предметной

среды, наиболее полно удовлетворяющей запросы и предпочтение человека» [14].

Основываясь на анализе различных толкований понятия дизайна, его адаптированное и, главное, удобное для школы, колледжа и училища, народных художественных промыслов определение дала Л.П. Малиновская: «Дизайн – это придумывание и создание человеком красивых, удобных вещей и всего окружения, например, удобной и красивой комнаты; удобного и красивого класса. Дизайнер – это человек, который придумывает и создает красивое и удобное жилье, одежду, машины, даже целые города» [45]. К выше сказанному хотелось бы добавить, например, красивой статуэтки из кости, глины или камня; красивого ювелирного украшения; инкрустации по дереву; насечки по металлу и т. д.

Дизайн – это деятельность, синтез проектного мышления и творчества, целью которой является определение формальных качеств промышленных изделий (промышленный дизайн). Эти качества включают и внешние черты изделия, но главным образом те структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое как с точки зрения потребителя, так и с точки зрения изготовителя. Дизайн – синтез наук, технологий, эстетики. Искусствоведы выделяют средовой дизайн, графический, ландшафтный, промышленный. В. Глазичев в своих очерках по теории и практике дизайна пишет: «Хотя частных историй-определений дизайна можно сопоставить не меньше десятка, мы

остановимся лишь на трех наиболее популярных описаниях рождения дизайна, тем более, что остальные являются промежуточными по отношению к этим основным.

В первом случае (при расширительной трактовке дизайна) утверждается, что дизайн – явление, имеющее длительную историю, измеряемую тысячелетиями, а «современный дизайн» – это не более чем количественный скачок. Он выражается в резком увеличении количества вещей, в создании которых участвует художник, и соответственно в самоопределении дизайна как самостоятельной деятельности за счет его выделения из искусства и инженерии. Сущность деятельности дизайнера при этом существенно не меняется» [80].

Мы расскажем о возникновении и использовании понятий «техническая эстетика» и «дизайн», а также близкого к ним понятия «художественное конструирование», которое встречается в искусствоведческой литературе и художественной критике.

За последние 50 лет все мы были не раз свидетелями довольно острых дискуссий о соотношении красоты и пользы, эстетических и внехудожественных факторов, влияющих на смену форм предметной среды. В этих дискуссиях обращается внимание на то, что «вторая природа», созданная людьми, – здания, средства связи, транспорт, бытовые вещи, визуальная информация и т. д. – не только утилитарна, функциональна по своей основе, но и непосредственно воплощает в себе состояние культуры общества, отвечает эс-

тетическим нормам и сложившимся вкусам народа. По ним определяется эпоха, тенденции и предпочтения людей того или иного поколения, выявляются географические и этнические особенности их бытия.

Еще в середине XIX века выдающийся немецкий теоретик архитектуры и промышленного искусства Готфрид Земпер (1803–1879) сформулировал проблему связи эстетики и техники. Он показал, что наука, технический прогресс предоставляют в распоряжение художественной практики такие материалы и способы их обработки, которые «еще не освоены эстетически». Он полагал, что временные сроки, необходимые для эстетического освоения нововведений будут постоянно сокращаться из-за все больших разрешающих возможностей техники и все большего художественного опыта накапливаемого с развитием искусств. Однако за полтора века ситуация не изменилась. Темпы роста промышленного производства связанные с освоением новых технологий и материалов значительно опережают сроки их эстетического освоения. Противоречия между красотой и функциональностью продолжают углубляться, особенно в области экологии. Все это происходит по той причине, что до настоящего времени промышленный дизайн не имеет стройной теории эстетики промышленных материалов и технологий, что, в свою очередь, затрудняет подготовку специалистов в области промышленного дизайна.

«За годы развития дизайна как самостоятельного вида

творческой деятельности накопилось множество доводов, рассуждений, взглядов на его природу и основные цели, методы творчества. Схожие между собой в главном, они отличаются значительным многообразием трактовок, в которых нашли отражение особенности зарождения дизайна в определенное время, в определенных социально-экономических условиях, культуре. В частности, до сих пор нет единого мнения по поводу причин и даже точного времени формирования дизайна как профессии. Самую старую дату – в 140 лет – определяют по английскому движению «за связь искусств и ремесел», крупнейшей фигурой которого был теоретик искусства, общественный деятель и художник-практик У. Моррис. Именно тогда, в 70–80-е годы XIX века, в рамках этого движения были сформулированы главные положения теории и творческие принципы дизайна, концепции предметной среды. Моррис выступил против издержек новой, машинной цивилизации, придав своей критике значительный социальный пафос. Но в то же время он был убежден, что каждая историческая эпоха, каждое поколение людей имеют равные художественные возможности. Важно лишь понять, как распределяется способность народа к творчеству. Так, по мнению Морриса, в период Возрождения на первый план вышли изобразительные искусства. Усилия профессиональных художников были сосредоточены на очень узком участке культуры, а производство повседневного предметно-пространственного окружения перестало считаться твор-

чеством. Во всяком случае оно лишилось ореола высокого искусства. По мнению У. Морриса, такое разделение стало особенно заметным с развитием буржуазного общества. Отсюда и возникла задача – снова возбудить интерес к творческому труду среди самых широких масс населения. Так художник пришел к теоретическому переосмыслению «малых искусств», обратился к трудовому началу в самой художественной деятельности, поставил вопросы демократизации среды средствами искусства» [15].

Согласно другой сложившиеся традиции, дату возникновения профессии дизайнера переносят на начало XX века, когда художники заняли ведущие посты в некоторых сферах современного индустриального производства, например, на заводах, выпускающих электротехнические приборы, автомобили. В результате возник симбиоз художественных предвидений предметной среды будущего и новых технических форм, которые, попадая в стихийно развивающееся предметное окружение, приобретают качества художественных, стилевых форм.

Началом истории дизайна считается 1907 год, когда художник, архитектор, дизайнер Петер Беренс начал работу в компании «Allgemeine Elektrizität Gesellschaft». При такой постановке вопроса предыдущие десятилетия (Рескин, Моррис) являются всего лишь только временем теоретической подготовки будущего практического дизайна.

Наконец, началом дизайна считают годы кризиса 1929 го-

да, когда Раймонд Лоуи, Уолтер Дорвин Тииг, Генри Дрейфус и ряд других художников начали работу в американской промышленности и на американских промышленников, испытывающих трудности со сбытом продукции.

В Советской России было создано объединение под названием *«Производственное искусство»*, художественное течение в искусстве 1920-х годов. Программа производственного искусства призывала художника к работе в промышленности и активному участию в строительстве новой жизни. Группа теоретиков производственного искусства (Н. М. Тарабукин, О. М. Брик, Б. И. Арватов и др.) высказывали свои идеи на страницах журнала «ЛЕФ». Первоначально движение находило поддержку у руководства страны, с ним связывали надежду на восстановление промышленности. Идеи производственного искусства нашли своё воплощение в работах крупных современных художников, основоположников советского дизайна (Л. С. Попова, В. Ф. Степанова, А. М. Родченко и др.). Попова эскизы тканей решала одновременно с проектом костюма, учитывая проблему соотношения ткани, костюма с фигурой человека. Степанова разрабатывала модели «прозодежды» и «спортодежды», в которых воплотились принципы конструктивизма – максимальная простота кроя, соответствие костюма функции, яркие цветовые акценты. Во многом принципам производственного искусства следовали Н. П. Ламанова, А. А. Экстер, В. И. Мухина: в созданных ими эскизах костюмов отражены задачи удоб-

ства, возможности их выпуска массовым производством.

Идеи производственного искусства были близки В. Е. Татлину. Его интересует проблема стандартных форм, он разрабатывает модели «нормаль-одежды», «нормаль-печи», «нормаль-цвета». Примером новой разработки предметно-пространственной среды стал «Рабочий клуб» А. М. Родченко (1925). Основные черты конструктивизма в мебели воплотились в «клубной мебели нового образца», которая отличалась экономичностью, многофункциональностью, удобством, возможностью трансформации. Идеи производственного искусства получили своё развитие во Вхутемасе.

«Существует мнение, что о дизайне как профессии можно говорить только с того момента, когда были выпущены первые дипломированные специалисты, то есть когда сложились школы, методика преподавания, представляющие собой сумму упорядоченных знаний, когда появились преподаватели, способные гуманитарно очертить границы своей профессии. В таком случае дизайн как профессия сформировался в 20-е годы XX века, когда в Советской России начали работать Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС), которые готовили «художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования» [15], первым руководителем был скульптор, академик И. Г. Гинцбург.

В Германии открылась школа под названием «Баухауз»,

выпускавшая специалистов в области предметно-пространственных искусств.

Вальтер Гропиус был автором многочисленных статей и книг, но для него главным делом жизни (наряду с архитектурной практикой) было создание учебного заведения нового типа, которое получило название «Государственный Баухауз». Гропиус был директором Баухауза с 1919 по 1928 год, а потом его сменили швейцарский архитектор Ганнес Майер и известный впоследствии своими небоскребами архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ. После прихода к власти фашистов Баухауз был закрыт.

«Пришедшие к власти фашисты закрыли не только Баухауз, но и целый ряд других художественных и архитектурных школ. Одновременно были распущены и творческие объединения художников типа Веркбунда» [15, 77].

История Немецкого Веркбунда (сокращенно НВБ) – неотъемлемая составная часть истории искусства XX века. Она неразрывно связана со многими другими явлениями искусства Германии и других стран прошлого столетия.

История НВБ рассматривается нами как своеобразное и самостоятельное проявление грандиозного общего движения.

Вопросы развития прикладного, промышленного искусства и дизайна исключительно актуальны. В связи с этим изучение деятельности НВБ приобретает в наше время, на наш взгляд, помимо теоретического, чисто практическое значе-

ние.

Упадок в архитектуре и прикладном искусстве середины XIX века (с которым в Англии пытались бороться Готфрид Земпер, Джон Раскин, Уильям Моррис, а во Франции – Леон де Лаборд, Виолле-ле-Дюк, Сезар Дали, Анри Лабруст и др.) перешел в 90-х годах в глубокий кризис всего художественного производства.

Центром обновления архитектуры, ремесла и промышленной продукции в это время становится Германия, быстрое техническое развитие которой дало необычайный стимул развитию самосознания ведущих буржуазных слоев и способствовало консолидации общественности страны. Освобождение от чуждого времени балласта в архитектуре и оформлении продукции, развитие художественных идей, переход к новым, соответствующим веку формам с нетерпением ожидалось не только художниками, но и широкой общественностью [81]. В 1896 году архитектор Г. Мутезиус был послан в качестве атташе в Лондон для изучения английского художественного производства и архитектуры, а в Германию были приглашены Йозеф Мария Ольбрих и Анри ван де Вельде.

Демонстрация новых идей стали выставки художественных ремесел. После выставки в Дармштадте в 1897 году вся художественная промышленность так резко перестроилась на искусство модерна, что Анри ван де Вельде называл Германию «американейшей страной, в которой все возможно».

Модерн, поднявший вопрос о едином формообразовании, пытался решить его путем объединения разрозненных по своей природе форм с помощью текучего, обволакивающего орнамента, путем внешнего воздействия на техническую форму. Но само появление такой «технической формы» было началом решения проблемы: фабричное изделие перестало быть копией изделия ручного производства – продукция промышленного производства обособилась и получила признание. Чувственно-романтическое отношение к вещи было потеснено началами рационализма, простоты.

Однако практика модерна показала и то, недостаточно развивать новую систему форм лишь деятельностью профессиональных художников, так как промышленность взяла ее результаты и тотчас наводнила рынок соответствующими «новшествами», но при этом были искажены художественные принципы модерна с его отрицанием неорганизованного украшения. Поэтому воцарилось удивительно единое мнение, что поворот можно совершить лишь путем сознательного тесного сотрудничества художников и промышленников, и уже в 1900 году более 16 тысяч человек входили в объединения художественно-ремесленной промышленности [82].

Околдованные невидимыми возможностями индустриализации, художники агитировали за всеобщее сотрудничество ради решения назревшей всеобщей задачи непосредственно осуществлять в продукции новые духовные прояв-

ления. Объединил все направления усиленный интерес к естественной красоте материала и его подчеркнута эстетическому использованию.

«Новые тенденции после долгого периода подражательства и излишеств продемонстрировала, — по словам Артура Веезе, и выставка 1897 года в Мюнхенском Glaspalast, руководящим принципом которой была функциональность» [83]. А уже выставка 1901 года «Немецкое искусство» в Дармштадте ознаменовала отказ от модерна и поворот к более «деловому» оформлению с некоторым оттенком «люкса», вызвавшим много споров.

«Программным представлением «пуристичекой тенденции» стала III Всеобщая выставка немецкого прикладного искусства, открывшаяся в 1906 году в Дрездене, где принципиально новым было разделение прикладного искусства и промышленного дизайна. Выставка имела большой успех, и под ее влиянием произошло объединение мастерских Дрездена и Мюнхена в единые Немецкие мастерские прикладных искусств и ремесел. Основной целью Мастерских было создание конструктивной и функциональной продукции, выразительной прежде всего своей формой» [81].

Готфрид Земпер писал в те годы: «Деловой мир, если он только осознает свои выгоды, найдет и привлечет на свою сторону лучших людей, показав тем самым, что он является еще более рачительным покровителем и охранителем искусств и самих художников, чем некогда Меценат и Меди-

чи» [84].

Итак, 7 октября в Мюнхене состоялось заседание, обь-
явившее об образовании Немецкого Веркбунда (Deutscher
Werkbund).

Объединение было создано Инициативным комитетом из
двенадцати художников, выпускавших в основном художе-
ственную продукцию.

«Проект программы объединения гласил:

- способствовать плодотворному сотрудничеству искус-
ства, ремесла и промышленности и повышению качества из-
делий;
- сплотиться во всех вопросах, волнующих художников и
ремесленников;
- обязать самих членов союза к достижению высоких ре-
зультатов в работе;
- проводить мероприятия по подъему представлений о
хорошем качестве продукции;
- влиять на торговлю, систему финансирования и ведение
дел;
- влиять на воспитание молодежи, прежде всего – ремес-
ленных сил» [85].

До 1918 года Немецким Веркбундом практически руко-
водили три его создателя: Герман Мутезиус, Карл Шмидт и
Фридрих Науман, и их ближайшие друзья – Рихард Римерш-
мид и Фриц Шумахер.

Наиболее значительными центрами производства Верк-

бунда были знаменитые Объединенные немецкие мастерские прикладных искусств и ремесел с центром в Хеллерау, имевшие рабочие мастерские и выставочные залы в двадцати городах страны.

В Хагене был открыт Новый немецкий музей искусства в ремесле и торговле. Этот музей был задуман как опорный центр: от него по всей Германии должны были циркулировать выставки.

Кроме того, НВБ развернул бурную деятельность по пропаганде своих идей в самых широких слоях общества. Им выпускалась масса общеобразовательной литературы, публиковались выступления по актуальным художественным проблемам, читались программные доклады. Объединение было активным участником всех дискуссий и выставок, посвященных темам круга «ремесло – прикладное искусство – промышленность», а со временем стало организатором регулярных собственных выставок. Выставки, пропагандистские издания Веркбунда, благодаря строго целенаправленному отбору экспонатов, производили сильное впечатление.

В 1910 году оформились Австрийский Веркбунд и Шведский Веркбунд в 1917 году, в 1913 году были основаны Швейцарский и Венгерский Веркбунды, а в 1915 году – тоже по образцу НВБ – в Англии была основана Design and Industries Association.

Проблема стандартизации художественных форм стала предметом ожесточенных споров на заседании НВБ в 1914

году. Анри ван де Вейде, возмущенный мыслью о возможности канона, дисциплины, «стерилизации» искусства, возглавил оппозицию Мутезиусу. В своих «Антитезисах» он проповедовал творческую свободу художников.

Столкновение группировок внутри Веркбунда было столь серьезным, что, возможно, лишь начало войны уберегло Немецкий Векбунд от полного распада. Однако кризис в теоретической области не помешал НВБ организовать в том же 1914 году выставку в Кёльне, ставшую его новым триумфом. Расположенная за городом выставка занимала огромную территорию и представляла вниманию публики разнообразные павильоны (которые были одновременно и помещением для экспонирования, и экспонатом) и архитектурные комплексы.

Послевоенное время принесло в корне новое отношение к вопросам культуры. Победенная Германия оказалась в экономически сложных условиях. В связи с трудностями сбыта продукции многие мастерские закрывались. Сказалось это и на положении НВБ. В 1919 году Вальтер Гропиус объединил Великогерцогскую высшую школу изящных искусств в Веймаре и Великогерцогскую школу художественных ремесел в Государственный Баухауз – школу архитектуры, изобразительного и прикладного искусства (см. выше), оказавшую исключительно большое влияние на дальнейшее развитие европейского искусства.

Занятия в классах и мастерских Баухауза вели Ханнес

Майер, Марсель Брейер, Йозеф Альберс, Лайонел Файнингер, Василий Кандинский, Пауль Клее, Ласло Мохоль-Надь.

Школой проводились и научные исследования. Так, Баухауз занимался изучением проблем света, цвета, пространства, вопроса о соотношении изобразительного материала и выразительных средств.

И все же главным в деятельности Баухауза была разнообразная практическая подготовка учащихся в мастерских школы – столярной, гончарной, ткацкой, фотографической, типографской, в мастерских по оформлению интерьеров, по театрально-декорационной живописи, по обработке металла и камня, по агитационной графике... В ходе обучения проводились разнообразные эксперименты, разрабатывались методы изготовления массовой продукции, создавались новые типовые образцы.

Параллельно с работой Баухауза по эстетическому образованию продолжалась и педагогическая деятельность НВБ. В 1920-х годах в журнале «Die Form» проводились художественно-педагогические обсуждения, касавшиеся работы в художественно-промышленных школах, и главным образом – воспитание воспитателей. Веркбунд принимал в них активное участие, а в 1932 году выпустил брошюру по школьной художественной педагогике. В этом же году при участии Гропиуса была подготовлена выставка общественных помещений высотного дома в Париже.

Немецкий Веркбунд был тогда одним из крупнейших

объединений представителей военного поколения, своей деятельностью они способствовали в эти годы становлению функционализма, широкому и быстрому признанию продукции массового промышленного производства, прогрессу художественных ремесел.

Этот художественно-радикальный и демократический НВБ был закрыт национал-социалистами в 1933 году.

Сразу после окончания второй мировой войны началось возрождение Немецкого Веркбунда на западе Германии, с центром в Дюссельдофе. В 1950 году по его инициативе был основан Дом промышленной вещи в Эссене для организации постоянно действующих выставок лучших промышленных изделий западногерманского производства. До 1960-х годов развитие дизайна в ФРГ продолжало идти под влиянием НВБ, в соответствии с теорией Веркбунда и в предложенных им формах объединения дизайнеров (так называемые «центры формы»).

В 1971 году по инициативе округа Берлин и Совета Веркбунда был создан Архив Веркбунда – специальная организация, изучающая историю создания, деятельности и тематики Немецкого Веркбунда, его взаимосвязь с другими явлениями в истории развития дизайна и его влияние на художественные процессы.

«Роль Немецкого Веркбунда в истории искусства и промышленности новейшего времени очень велика. Немецкий Веркбунд открыл принципиально новый этап развития

немецкого искусства. Да и не только немецкого. НВБ действительно впервые предложил поставить на место «одинокого творца» активное сотрудничество промышленников, художников-специалистов, техников и клиентуры – базу современного производства; при этом он вышел далеко за рамки обычных в то время художественных группировок и союзов художников с ремесленными мастерскими. Своей деятельностью объединение стремилось изменить консервативные представления об искусстве, облагородить ремесленное и промышленное производство. И его практика «узаконила» следствия «машинизации» – серийное производство и полезное сотрудничество людей с техникой» [82].

«Объединение было создано художниками, сознававшими свою ответственность перед обществом, и не случайно так близки были его идеи основным положениям теории «производственного искусства», развивавшегося в 1920-х годах в Советской России: «общественная полезность», «сознательная связь искусства с повседневной жизнью», трактовка искусства как «одного из видов квалифицированного труда» (система ЦИТа – примечание Е.М.), утверждение «практически целесообразного, конструктивного характера художественного творчества, нераздельно слитого с социальной практикой» [86].

В послевоенные годы дизайн стал полноценным видом художественного творчества. Во многих странах мира сложилась развитая система дизайнерских служб – от инженер-

но-конструкторских подразделений на предприятиях, в составе которых работают художники и где уделяется специальное внимание проработке внешнего вида изделий, до самостоятельных художественно-конструкторских бюро, разрабатывающих серии однотипных изделий, проектирующих стиль целой отрасли производства. Широта охвата предметной среды отразилась в дискуссиях о границах и основных методах деятельности дизайнеров. Не раз высказывались пожелания дать общее определение дизайна как профессии, которое могло бы стать международным.

Первые такие определения появились в 50-е годы и формировались в основном теоретиками искусства. Главной задачей дизайна стала считаться выработка рекомендаций представителям промышленности по ассортименту выпускаемой продукции и ее внешнему виду (например, в определениях дизайна, данных английским теоретиком искусства М. Влеком). При этом художник мог сосредоточить свое умение не на всех аспектах производства, а на тех, от которых непосредственно зависит конечный облик продукта. Такой художник может по мере необходимости проникать в инженерную сферу, требовать серьезных изменений, но чаще всего он ограничивается выявлением уже имеющихся, скрытых возможностей производства.

Согласно этому же определению художник считается дизайнером, если занимается только рекламой, оформляет упаковку и организует продажу изделий, влияя тем самым

на вкусы и запросы потребителей. Дизайнерские бюро берут на себя разработку торговой политики, создают фирменные стили и тесно связаны с рекламной графикой, кино, телевидением. Дизайнер может работать и в сфере художественной промышленности, где обработка изделий ведется полумеханическим способом, – в стекольном, камне-гранильном, ювелирной и художественной обработке металлов и других производствах; на выпуске уникальных изделий из фарфора и фаянса; при мебельных фабриках и в художественных мастерских резьбе по дереву; в косторезных мастерских; в художественных мастерских, занятых реквизитом для театральных постановок; для телестудий и киностудий и т. д. Но он считается дизайнером только в том случае, если созданные по его эскизам или моделям-эталонам вещи выпускаются сериями, поступают в массовую продажу и изготавливаются коллективами рабочих, наладчиков, отделочников и т. д.

В такой трактовке отразились давние связи дизайна с декоративно-прикладным искусством, которое воспринималось как более широкое поле, из которого вышел дизайн, ориентируясь на машинное производство. В творческом же плане между ними традиционно сохраняется много общего и произведения дизайна вполне естественно должны соседствовать на художественных выставках рядом с декоративно-прикладным искусством, как его разновидность и дополнение.

Позднее, в 60-е годы прошлого века подобная трактовка стала казаться слишком профессионально суженной, она дополнилась целым рядом показателей, отражающих связи дизайна с общественным производством и потреблением. Одна из формулировок была принята в качестве рабочего определения дизайна Международным советом обществ по художественному конструированию (ИКСИД), в состав которого входит 67 профессиональных организаций из 37 стран мира, представляющих различные континенты и государства с различными политическими системами. Согласно этой формулировке «дизайн является творческой деятельностью, цель которой – определение формальных качеств предметов, производимых промышленностью. Эти качества формы относятся не только к внешнему виду, но главным образом к структурным и функциональным связям, которые превращают систему в целостное единство, с точки зрения как изготовителя, так и потребителя. Дизайн стремится охватить все стороны окружающей человека среды, на формирование которых оказывает влияние промышленное производство».

В 70-х годах XX века в профессиональном лексиконе для обозначения формообразования в условиях индустриального производства употреблялось понятие «индустриальный дизайн». Тем самым подчеркивалась его неразрывная связь с промышленным производством и конкретизировалась многозначность термина «дизайн». И многие трактаты по истории дизайна того времени в заголовках содержали уточ-

нение «индустриальный дизайн». Затем в конце XX века проектно-художественную деятельность в области индустриального формообразования стали называть более кратко – «дизайн». Отчасти это связано и с тем, что общество вступило в фазу постиндустриального развития, произошли значительные перемены в целеустановках «индустриального дизайна».

«В октябре 1983 года в Италии (Милан) состоялся очередной, XIII конгресс ИКСИД. На нем обсуждались многообразные отношения человека и городской среды. Конгресс проходил под названием «От ложки к городу», что символизировало широту и взаимопроникновение дизайнерского и архитектурного типа мышления. Оба они одинаково заняты оформлением городского пространства – от микромасштаба непосредственно человеческого окружения, какими являются предметы первой необходимости, до макромасштаба целых урбанополисов, которые могут тянуться на целые десятки километров» [15].

«В апреле-мае 1985 года в Москве на территории ВДНХ прошла международная выставка «Дизайн-85» под девизом «Дизайн – социалистическому обществу». Выставка была организована ВНИИТЭ. В экспозиции приняли участие пять стран: СССР, Болгария, Венгрия, ГДР, Польша. Основной идеей экспозиции было показать реально существующие, выпускаемые промышленные изделия, формирующие наше предметное окружение. Устроители выставки стреми-

лись отразить процессы интеграции, происходящие в современной предметной среде» [77].

Наряду с экспонатами, включенными в международные экспозиции, каждая страна демонстрировала и собственные достижения в области дизайна. Специальный раздел был посвящен вопросам дизайнерского образования.

Современное представление о дизайне в цивилизованном мире рассматривается гораздо шире, чем промышленное проектирование. Известный американский дизайнер в области рекламы Максимилиано Вигнелли (Massimo Vignelli) воскликнул: «Дизайн всеобщ!» И действительно, в любой области созидательной деятельности человека, будь то искусство, строительство или политика мы сталкиваемся с понятием дизайна.

Мы видим, что во всех определениях отражена, во-первых, активная, преобразующая, творческая сущность «дизайна» и, во-вторых, обращается внимание на то, что эта деятельность направлена на разработку и создание гармоничной окружающей среды. Гармоничной, то есть комфортной, функциональной, надежной и красивой, что действительно позволяет наиболее полно удовлетворять эстетические, социальные, психологические и другие предпочтения человека. Все это убеждает нас в том, что дизайн является комплексной деятельностью, неразрывно соединяющий в себе интеллектуальное, логическое, рассудочное начало и художественное, эмоционально-эстетическое.

Художников, пришедших работать в сферу промышленности, обратившихся к функционально-эстетическим проблемам предметной среды, называют *дизайнерами*. В 60-70-е годы прошлого века термины «дизайнер» и «дизайн» стали употребимы практически во всех странах мира. Для уточнения профессии дизайнера, сложившейся в промышленно развитых странах в первой четверти XX века, о чем подробнее будет рассказано ниже, используются также понятия «индустриальный дизайнер» (художник, занятый проектированием промышленных изделий и производственной среды), «дизайнер-график» (художник, работающий в сфере полиграфии, визуальных коммуникаций, рекламы), «интерьер-дизайнер» (художник, проектирующий предметно-пространственную среду жилища, офисов, магазинов, общественных центров и т. д.), «ландшафтный дизайнер» (художник, проектирующий парки, парковую скульптуру, фонтаны и т. д.). В нашей литературе более употребимы общие понятия «дизайнер», «художник-конструктор», «художник-оформитель».

Дизайн – неоднородное явление не только по объекту приложения сил художников. Он объединяет несколько типов профессиональной проектной деятельности – от конкретного конструирования новых элементов формы технически мало отличающихся друг от друга изделий (например, серии керамических изделий одного и того же вида) до проектирования моды, стиля в самом широком смысле. Дизайн – ком-

плексный вид творчества, он тесно взаимосвязан с развитием искусства и различными типами культуры, внутри которой он распространяется как метод художественного предвидения и проектирования предметной среды в условиях НТР.

Учитывая данное обстоятельство, можно утверждать, что поиски приемлемых путей внедрения дизайнерского образования по декоративно-прикладному искусству, особенно в практику художественной обработки металла в СПТУ, колледжа, университета сегодня особенно актуальны – эта деятельность учит и мыслить, и чувствовать прекрасное.

«Несмотря на то, что дизайн как профессия, сформировавшаяся благодаря интеграции многих социально-исторически обусловленных достижений научно-технического прогресса и художественной культуры в сфере предметного творчества, успешно функционирует в мире с начала XX века (в том числе в нашей стране с середины прошлого века), вопросы повышения профессионализма дизайнеров и максимальной профессионализации самого процесса внедрения достижений дизайна во все сферы жизнедеятельности общества не утратили своей актуальности и сегодня» [81].

«Профессионализм дизайна базируется на решении трех основных взаимосвязанных проблем. Первая из них – это выявление научных предпосылок дизайнерского творчества, раскрытие природы и специфики многогранной дизайнерской деятельности на основе всестороннего системного ана-

лиза взаимосвязей дизайна с архитектурой, техникой и искусством путем рассмотрения феномена дизайна в системе культуры с ее подсистемами – сферами духовной, материальной и художественной культуры» [15].

«Вторая проблема – рассмотрение методических основ процесса, способов и средств проектной практики, разработки объектов дизайна» [19]. И третья проблема – формирование творческого кредо профессии, основы мировоззрения, осознание своей роли в обществе и подготовка с этих позиций кадров будущих профессионалов дизайна.

Задача подготовки дизайнерских кадров, знакомство учащихся СПТУ и студентов колледжей с основами дизайна может успешно решаться лишь при условии серьезной научной разработки теоретических и общеметодологических вопросов профессионального художественно-конструкторского образования. Указанные здесь базовые проблемы профессионализма не могут быть отделены от проблемы терминологии в рассматриваемой области теории и практики. Ясность, четкость и непротиворечивость понятийно-терминологического аппарата любой области научного знания зависят от уровня развития самой науки и особенно степени сформированности ее теории и собственной методологии.

Отмеченная закономерность развития науки и формирования терминологического аппарата имеет прямое отношение к далеко еще не завершенной в своей целостности и непротиворечивости теории дизайна (называвшейся в на-

шей стране «технической эстетикой»).

«С началом плохо продуманных, без прогноза последствий проводившихся реформ 90-х годов XX века в России, одним из многих отрицательных результатов которых явилось разрушение целостной системы многопрофильного межотраслевого дизайна (во главе с ВНИИ технической эстетики) и отраслевого специализированного дизайна в стране, теоретические работы в области технической эстетики были свернуты и практически прекращены вместе с профессиональной пропагандой идей, концепций и достижений отечественного и зарубежного дизайна в периодической печати, на радио и телевидении.

Это не замедлило сказаться на снижении уровня профессионализма многих российских дизайнеров, пытавшихся как-то приспособиться к нашей нецивилизованной рыночной экономике, обусловившей пренебрежение духовными ценностями и гуманистической ориентацией дизайна, социальной ответственностью представителей этой профессии» [88].

Все более размываются представления о границах дизайна, его специфике, искажаются критерии оценки результатов дизайнерского творчества, снижается требовательность самих дизайнеров к своим разработкам, происходит падение общей культуры и художественного вкуса в стремлении угодить нередко низкопробным запросам заказчиков или не отличающихся высоким уровнем культуры определенных кон-

тингентов потенциальных потребителей.

Вместо одухотворенного искусства дизайна, ориентированного на решение социально значимых задач в целях повышения качества жизни людей и совершенствования социально-культурных отношений в обществе, все больше распространяются ремесленничество, заимствования, подражание тому, что считается на Западе модным и престижным, бездушное формотворчество, лишенное глубинной мотивации, содержательности, однако внешне эффектное, привлекающее внимание потребителей необычностью модных приемов компоновки, декора, отделки и обеспечивающих формальную новизну оригинальных сочетаний материалов и применяемых технологий.

«Дизайнер из творца гармоничного предметного мира и его компонентов – вещей разного вида, а в идеале – всей прекрасно-целесообразной и комфортной «второй природы», создаваемой им вместе с другими специалистами предметного художественного творчества (как прогнозировалось будущее этой профессии в России 20-х годах XX века идеологами «жизнестроения»), в существующих условиях превращается в модного стилиста, обслуживающего в основном элиту общества, а также систему разных бизнес-проектов, бизнес-стратегий с их шоу-презентациями и рекламой, одновременно становясь выразителем индивидуальных амбиций ради личного самоутверждения и преуспевания» [88].

Безусловно, все сказанное относится не только к дизайне-

рам, но и к значительному числу современных литераторов, деятелей театра, кино, телевидения, певцов, танцоров и музыкантов (особенно в области эстрады), художников изобразительных и прикладных искусств, а также представителей многих других коммерциализованных видов и форм творчества.

Здесь многое, конечно, зависит не только от довлеющей идеологии рыночной экономики, девальвировавшей ценности гуманизма как главного и всеобщего критерия оценки уровня развития культуры, но в немалой степени и от жизненной позиции представителя той или иной творческой профессии, его кредо (символа веры), убеждений.

Известно, что осознание огромного социально-культурного, гуманистического потенциала дизайна, разработка его концепций и научных основ творчества (в том числе подхода к осмыслению ключевых понятий дизайна, характеризующих сущность этой профессии) были впервые осуществлены выдающимися архитекторами и дизайнерами Европы и Америки, при всем том, что они жили и работали в условиях рыночной экономики с ее жесткой конкуренцией и коммерческой идеологией.

Это – Шарль ле Корбюзье, Вальтер Гропиус (создатель Баухауза) [91], Анри ван де Вельде, Алвар Аалто, Герберт Рид, Джон Глоаг, Джо Понти, Джордж Нельсон [90], Генри Дрейфус, Раймонд Лоуи, Томас Мальдонадо [89, 95] и другие яркие личности.

Прекрасно осознавая тот факт, что большинство промышленных, торговых и рекламных фирм привлекают дизайнеров для достижения коммерческого успеха своей деятельности и получения высокой прибыли, многие дизайнеры (как и архитекторы), исповедуя принцип социальной ответственности и отдавая себе отчет в большой культурной значимости своей профессии, стремились и стремятся к максимально возможной реализации ее гуманистического потенциала в интересах всего общества.

В нашей стране теоретические разработки в области дизайна стали проводиться лишь с начала 60-х годов XX века, со времени создания государственной системы дизайна в стране, возглавляемой ВНИИТЭ.

Среди тех немногих отечественных специалистов (архитекторов, скульпторов, дизайнеров, философов, искусствоведов), кто внес свой вклад в разработку основ теории, методологии и методики дизайна в 60–80-е годы, можно назвать В.Р. Аронова, Л.Н. Безмоздина, В.Л. Глазычева, А. В. Иконникова, К.М. Кантора, М.А. Коськова, Е.Н. Лазарева, Г.Б. Минервина, Л.И. Новикову, В. Ф. Сидоренко, Ю.С. Сомова, М.В. Федорова.

Составной частью многих взаимосвязанных направлений научно-методических исследований была работа над проблемой упорядочения понятийно-терминологического аппарата теории дизайна – технической эстетики.

«В 1975 году во ВНИИТЭ был издан Краткий словарь тер-

минов дизайна, содержащий 263 термина на русском языке и их эквиваленты на восьми языках, включая японский. В 1978 году там же был составлен, но, к сожалению, не издан Краткий словарь основных терминов методики дизайна, а в 1980 году был издан Краткий словарь терминов эргономики» [88, 95].

«С 1978 года работа по терминологии дизайна во ВНИИТЭ приняла систематический характер с привлечением ведущих теоретиков и практиков дизайна как нашей страны, так и специалистов Болгарии, ГДР, Польши и Чехословакии в целях создания общей методики проведения терминологических исследований в этой области, составления подробной картотеки терминов дизайна с краткими дефинициями как основы для создания толкового словаря терминов дизайна и статейного словарного справочника по дизайну энциклопедического характера» [95].

«В 1988 году такой краткий справочник-словарь «Основные термины дизайна» был издан ВНИИТЭ» [94].

Помимо статей, поясняющих отобранные составителями справочника термины дизайна, это издание включает русско-иностранноязычный словарь отобранных терминов, дающий их параллельный перевод на болгарский, чешский, немецкий, английский, французский, венгерский и польский языки, а также англо-русский, болгарско-русский, венгерско-русский, немецко-русский, польско-русский, французско-русский и чешско-русский словари основных терминов дизай-

на.

Это издание было последней публикацией результатов терминологических исследований в области дизайна, проводившихся в нашей стране до начала реформ.

При всех своих достоинствах справочник-словарь не лишен недостатков. Создатели справочника, к сожалению, не взяли на себя труд разработки строгих, точных и, по возможности, кратких дефиниций отобранных ими терминов, оправдываясь существовавшей (и все еще существующей) неоднозначностью их толкования и отказавшись от более подробного разъяснения смысла многих важных термилируемых понятий. Целый ряд дефиниций в этом справочнике представляется спорным и недостаточно раскрытым. Из-за трактовки составителями справочника-словаря некоторых терминов не как основных, а как подчиненных, то есть «подтерминов», их определения получились недостаточно полными, точными, а иногда и спорными. Это относится, например, к определениям понятий *композиционного формообразования, типологии в дизайне, стиля в дизайне, эстетической ценности произведений дизайна*.

«Недостаточно полно и убедительно трактованы здесь само *определение дизайна, его цель, задачи, объекты, предмет дизайн-деятельности, а также функции дизайна* (последнее понятие подменено функциями вещи)» [88].

Кроме того, следует отметить, что при всей серьезности подхода к составлению анализируемого справочника-слова-

ря, базирующегося на научных принципах терминологии понятий, на специально разработанной методике упорядочения терминологии дизайна, на многоаспектном анализе данной проблемы, структура этого справочника не отражает столь важного для методологии терминологии принципа системности.

«Алфавитный принцип расположения отобранных терминов и их определений удобен для поиска необходимого термина, но при этом разрушает понятийно-смысловые связи многих групп терминов, образующих в теории и практике дизайна взаимосвязанные системы и подсистемы понятий. Видимо, целесообразно было бы в таком издании дополнить бесспорно удобный алфавитный принцип расположения терминов и определений принципом системной группировки взаимосвязанных понятий» [82].

В данном учебном пособии по художественной обработке металла не ставилась цель продолжения работы в этом направлении для создания более совершенного справочника-словаря по терминологии дизайна.

В предлагаемом автором пособии в I разделе дан краткий результат исследования, анализа содержания и систематизации *основополагающих понятий теории дизайна как научной дисциплины, изучающей закономерности определенного вида творческой деятельности*. Система этих понятий определяет *основные положения дизайнерской деятельности, ее смысл и сущность*, взаимосвязь с родственными ви-

дами *творчества* и отличие от них, свою специфику. Специально рассматриваются этимология понятия «дизайн», его определения, дается логически обоснованное, уточненное определение этого термина.

В систему ключевых, основополагающих понятий дизайна с их дефинициями помимо определения термина «дизайн» входят: *предмет и объекты дизайна, основной метод дизайна, основные рабочие категории дизайна; типология дизайн-деятельности* по нескольким основаниям; *цель, функции и задачи дизайна; основополагающие принципы и закономерности дизайна*. Анализируется также сущность понятия *композиционное формообразование в дизайне*, посредством которого реализуется художественно-образное моделирование как основной метод дизайна. В заключение дизайн рассматривается в системе предметного художественного творчества и во взаимосвязи с другими видами архитектурных искусств.

Учебное пособие призвано помочь студентам, изучающим основы теории и истории дизайн-проектирования, в усвоении материала соответствующего раздела «Основы дизайна», должно способствовать формированию у будущих дизайнеров разных специализаций профессионального мышления, расширению их кругозора, углублению эрудиции, развитию общей культуры. Это позволит понять и глубже постичь *сущность выбранной профессии* и осознать социальную ответственность дизайна в решении обусловлен-

ных его сущностью *общественно значимых задач*, ориентированных на достижение *наиболее полного соответствия* гармонизируемых методами и средствами дизайна *объектов и предметной среды* в целом многообразным развивающимся *потребностям человека и общества*.

Сегодня дизайн существует одновременно в двух измерениях, двух мирах – в области чистого искусства и в области техники. Соответственно, и язык специальных понятий делится на две группы. Первую можно обозначить как «художественную», которая пришла из первоисточников – «старших» видов искусства – живописи, скульптуры, архитектуры. Это понятия общие, фундаментальные для всех искусств: стиль и стилизация, пространство и среда, композиция, пропорции, пластика, ритм, объем, цвет, свет, контраст и нюанс, поверхность и фактура.

Вторая группа понятий пришла в дизайн из области техники, конструирования и строительства, поэтому можно назвать ее «технической». К техническим понятиям имеет смысл отнести: реконструкцию, перепланировку, кубатуру, перспективу, зонирование, масштаб, эскиз, проект, чертеж, выкраску, инсоляцию, декорирование, модуль, план.

Осваивать «дизайн» человек начал еще на этапе превращения камня в примитивное орудие труда или охоты. Он просто пытался обустроить, например, пещеру под собственный образ жизни. Так что на первых порах дизайн был жизненной необходимостью. Сейчас нельзя сказать однозначно

– это необходимость или искусство. Скорее всего, ни то ни другое в чистом виде. Некоторые авторы учебников по дизайну предлагают метафору – «язык для общения человека и вещи, им созданной».

«Приглядимся внимательнее к предметам, сопровождающим наше бытие. Вещественное окружение человека – мебель, посуда, хозяйственный инвентарь – представляет собой хранилище информации, передаваемой через тысячелетия. Причем эта информация может быть сосредоточена на площади и в 30, и в 200 м². Когда человек садится за стол, вряд ли ему приходит в голову, что форма и назначение этого предмета мало изменилась со времен Древнего Египта или Греции. Во все эпохи человек стремился к оптимальной среде обитания. И руководствовался в своем стремлении не только личным вкусом и модой, но и современным ему требованиями комфорта» [87].

Внешнее величие отличает и дворцы египетской знати. Поражали сказочные росписи дворца в Ахетатоне, созданные безымянным живописцем 3500 лет назад. На полу дворца изображен бассейн с лотосами, нильские заросли, плавающие рыбы. Мастер прекрасно передает свежесть раннего утра, радость пробуждения природы.

В решении египетских интерьеров широко использовались камень, золото, серебро, бронзовая инкрустация. Фаянсовыми плитками устилался пол, резьба и темперная роспись покрывали стены. Синие плафоны и изображения звезд

напоминали небо. Орнаментом украшались панели стен, для облицовки использовалось дерево ценных пород, при этом умело варьировался цвет.

Невиданных для того времени достигает зодчество во многих странах. В Древней Греции, например, для поселений выбирались живописные уголки вдоль извилистой береговой полосы Эгейского моря. Здесь строятся совершенные по красоте сооружения. Создается архитектурный ордер – строгий, художественно осмысленный порядок расположения частей сооружения.

«В отделке внутренних пространств применяются штукатурка, мрамор, дерево для стен, мозаичные полы. Для общественных сооружений используется позолота, порфир, инкрустация из глазури и золота на мраморе, пластины из чеканной меди. Изящные вазы, амфоры, кувшины из керамики, на которых изображены различные сцены из жизни, украшают интерьеры древних греков. На улицах древних городов было большое количество статуй из мрамора и бронзы» [87].

Учитывая данное обстоятельство, можно утверждать, что поиски приемлемых путей внедрения дизайнерского образования по декоративно-прикладному искусству в практику школы, СПТУ, колледжа, университета сегодня особенно актуальны: эта деятельность учит и мыслить, и чувствовать прекрасное.

1.2. Художественные и технические приемы дизайна

Прежде чем приступить к практике дизайна, необходимо обозначить ее основные этапы.

Широко известна лаконичная *формула дизайна*: «*красота + польза*», с учетом которой разрабатываются наиболее совершенные вещи. Иногда приходится встречать в дополнение к ней и еще одно понятие – прочность (получается: «красота, польза и прочность»). Н.М. Конышева пишет: «Думается, что это добавление необязательно: оно включается в понятие «польза», под которой подразумевается удобство изделия, его максимальное соответствие своей функции, а значит и прочность» [14].

В исследованиях по дизайну убедительно доказывается, что наиболее гармоничные вещи лучше выполняют и свою утилитарную функцию. Можно сказать и наоборот: те предметы, которые лучше продуманы с точки зрения выполнения своей основной функции, являются и более совершенными и красивыми внешне. Многочисленные наблюдения подводят к выводу, что *красота всегда целесообразна*. Это относится как к объектам природы, так и к продуктам человеческой деятельности. Об этом можно найти много интересных высказываний у художников, философов, представителей различных наук, конструкторов и т. д. при проектировании изде-

лий декоративно-прикладного направления на уроках и особенно в процессе анализа образцовых вещей, выполненных мастерами народных промыслов, всегда есть возможность остановиться на данном правиле дизайна, чтобы учащиеся и студенты как следует освоили его. Для этого преподаватель и учитель могут использовать как хорошо известные, утвердившиеся в школьной и студенческой практике примеры, так и менее известные.

В частности, эталоном гармоничной формы являются вазы Древней Греции, древнегреческие храмы. Наиболее известные разновидности древнегреческих сосудов своей внешней формой максимально точно отражают исполняемую функцию. Храмы древних греков удивительно соразмерны с пропорциями человека и потому при всем величии и монументальности не вызывают ощущения подавленности, а, наоборот, возвышают и возвеличивают дух человека. Это хрестоматийные примеры. Но скажем, простой славянский сосуд – горшок является не менее удивительным примером гармоничной конструкции, прекрасная форма которой идеально отвечает своей функции.

Основной принцип дизайна в процессе разработки конкретных вещей реализуется через совершенно определенные *правила* или *требования*.

1) Очень важным требованием к разрабатываемой вещи или системе вещей является *композиционная целостность*, то есть соответствие отдельных частей друг другу и соответ-

ствие части целому. Эта комплексная характеристика включает в себя целый ряд более частных качеств, каждое из которых можно рассматривать и по отдельности. Среди них обычно выделяют: соподчиненность, пропорциональность и другие. В любом случае данное требование означает согласованность и соразмерность частей в составе целого, их уравновешенность, т. е. *единство*. Прежде всего речь идет о единстве стиля, что обеспечивается единством форм, размеров, материала, технологий и т. д.

Пропорциональные изделия воспринимаются глазом как гармоничные, совершенные. Видимо, в природе человека изначально заложены определенные эталоны, которые позволяют нам оценивать одни формы как соразмерные, а другие – как несоразмерные, дисгармоничные.

Обычно пропорциональные предметы имеют гармоничную линию контура и, возможно, поэтому при визуальном восприятии их форма легче прослеживается и кажется более приятной. К сожалению, не всегда окружающие вещи являются образцом художественности: и бытовые предметы, и декоративные изделия могут не отвечать высоким требованиям гармонии.

Уравновешенность, единство, или композиционную целостность, можно рассматривать как внешнее выражение внутренней конструкции вещи, как ее организованность, упорядоченность. Они складываются из целого ряда более конкретных параметров или средств, наиболее существен-

ными из которых являются *симметрия* и *ритм элементов*. Каждый из этих параметров можно включить в учебные задания, поскольку они универсальны и должны быть усвоены студентами и учащимися. Очень важно, чтобы дизайнерское требование соответствия формы и всех деталей изделия его назначению систематически ставилось преподавателями на лекциях и в практической работе в учебных мастерских перед студентами. Очень полезны сравнения конкретных вещей, имеющих сходную, но в чем-то различную функцию, чтобы наглядно показать, как даже незначительные функциональные различия могут влиять на изменение формы, конструкции, пропорции изделия.

2) Не менее важное требование дизайна – максимальное *выявление* в изделии всех *возможностей материала*, из которого оно сделано. Талантливый исследователь декоративно-прикладного искусства А. Б. Салтыков писал о том, что «хороший вкус любит подлинное, поэтому подделка одного материала под другой возможна и уместна лишь в тех случаях, когда их внешние свойства похожи (матовые или блестящие, гладкие или шероховатые, твердые или мягкие и пр.). если эти свойства сильно различаются, подделки лишены художественной выразительности» [31].

Так, например, возможна имитация золота в изделиях из серебра или других металлов, и изделия могут быть при этом высоко художественными. Но вот попытки расписать фаянсовое или фарфоровое изделие «под дерево» едва ли мо-

гут увенчаться успехом, ведь качества этих двух материалов слишком различны.

«Нужно стремиться «подать» материал, обыграть его качества в изделии наиболее выразительно, а не подделывать, скажем, дешевое под дорогое. Каждый материал обладает своими собственными достоинствами, которые нужно уметь выявить использовать» [87]. Мастеру производственного обучения следует иметь в виду, что любой, даже самый простой и привычный для нас, материал, например алюминиевая фольга, обладает неисчерпаемым количеством совершенно определенных свойств, которые так или иначе следует учитывать при изготовлении изделий. Мы знаем, что фольгу можно резать ножницами и ножом, рвать, мять, изгибать, сгибать, прокалывать шилом, дыроколом, иглой, сшивать, склеивать, окрашивать и т. д. При этом по-разному будет вести себя фольга различной толщины. Далее, каждая из этих операций имеет ряд разновидностей; скажем, необходимо изготовить снежинку: можно фольгу разрезать, вырезать в ней отверстие, сделать прорезь внутри плоскости, надрезать с краю; аналогично можно оторвать, прорвать, надорвать. Операции можно сочетать между собой и таким образом получать бесчисленное количество новых художественных и конструктивных эффектов: надрезать и отогнуть, прорезать и надорвать от прорези и т. д.

Отсюда следует очень важный вывод: поскольку свойства любого материала бесконечно разнообразны, а их учет и вы-

бор соответствующих приемов обработки и инструментов зависят от стоящей задачи, то едва ли возможно изучить все мыслимые свойства и их изменения заранее, отдельно от практической работы. Все необходимые знания и умения лучше всего приобретаются именно в творческой деятельности.

3) Следующее требование дизайна – *учет* декоративных, психологических, физиологических и прочих *возможностей цвета* при разработке изделия.

Хорошо известно, что различные цвета, а также их сочетания оказывают на человека определенное психофизиологическое воздействие; на этом основано эмоциональное переживание цвета и эстетическое отношение к нему. В одной цветовой среде человек будет чувствовать себя комфортно и оптимистично, другая может вызвать чувство страха или состояние агрессии, раздражения и пр. При этом в каких-то случаях воздействие и восприятие цвета будут одинаковыми или похожими для многих людей, а в других – избирательными и субъективными. На знании этих законов основаны некоторые психодиагностические методики. Современные дизайнерские разработки, естественно, не могут обойтись без учета такого важного фактора, как цвет, при проектировании отдельных предметов и среды в целом. В художественных конструкциях, в декоративных вещах чаще всего уместны условные тона, но именно их использование вызывает у студентов и учащихся значительные трудности.

4) Наконец, отметим еще одно важное дизайнерское требование – *уместность украшений* на предмете. Украшения на вещах не всегда имели чисто декоративный смысл. Изучая историю предметного мира, ученые пришли к выводу, что большинство бытовых предметов наряду с обычной утилитарной функцией выполняли и магическую функцию, а украшения были символическими и усиливали магию вещей.

«Современный дизайн практически не учитывает эту историческую особенность предметного мира, и украшения в нем рассматриваются с сугубо декоративных позиций, но это не упрощает предъявляемых к ним требований. В частности, любая отделка никогда не должна мешать человеческому глазу наслаждаться формой предмета. Наоборот, она должна подчеркивать строение формы и составлять с ней целое. Украшение никогда не должно казаться попавшим случайно на предмет. Оно должно быть так тесно связано с ним, чтобы без него вещь казалась хуже, была бы не так выразительна. Украшение должно соответствовать форме и поверхности предмета, быть соразмерным с ним» [87].

Подводя итог краткой характеристики основных правил дизайна, следует еще раз подчеркнуть, что они все вместе обеспечивают оптимальную функциональность вещи (или целостной среды): *форма, цвет, материал и декор разрабатываются в соответствии с основными функциями изделия*. Если такого соответствия нет или оно как-то наруше-

но, вещь утрачивает свою гармоничность. Скажем, поиски внешней красоты в изделии никогда не должны мешать его назначению, препятствовать употреблению. Вещи не должны быть бессмысленными, бесполезными, нелепыми.

Разумеется, и чисто внешнего соответствия формы предмета тоже недостаточно, во всяком случае, оно не должно пониматься поверхностно. Всякий горшок, чайник и т. п. имеют формы, отвечающие назначению, но от этого далеко не каждый из них становится гармоничной художественной вещью. Не решается проблема и простым украшением поверхности предмета; скажем, если тот же чайник имеет плохо продуманную, невыразительную форму, не спасет положения и цветочная роспись или другая отделка.

Техническая эстетика в системе эстетического знания. Понятие «техническая эстетика» стало употребляться в советской научной литературе на рубеже 50–60-х годов прошлого века. Оно пришло к нам из Чехословакии, где его ввел видный художник и публицист П. Тучны, назвав технической эстетикой теорию художественного конструирования орудий труда и средств производства. Правда, сам Тучны трактовал техническую эстетику довольно узко, ограничивая ее вопросами улучшения качества и внешнего вида ручных инструментов и органов управления станков и приборов на основе анализа производимых с ними операций, антропометрических, физиологических и психологических факторов труда. Тучны и другой чешский дизайнер, З. Ко-

варж, создали тогда множество рукояток, рычагов, кнопок, разработали новые формы молотков, пил, ножниц. Их эксперименты имели важное значение: они способствовали совершенствованию орудий труда, но в очень локальной области.

«Когда статьи самого Тучны и публикации о чешских экспериментах стали печататься в советских журналах, термин «техническая эстетика» был расширен до общей теории промышленного искусства (в высших и средних учебных заведениях, готовящих художников для работы в сфере промышленности, до сих пор сохраняется название специальности – «промышленное искусство») [15].

В 80-х годах прошлого века термин «техническая эстетика» широко стал употребляться в Советском Союзе. Появился Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (головной институт был расположен в Москве, а его филиалы – в Баку, Вильнюсе, Ереване, Киеве, Ленинграде, Минске, Свердловске, Тбилиси, Хабаровске, Харькове). В Москве и Риге работали информационные Центры технической эстетики, целью которых являлось пропаганда достижений и требований технической эстетики на современном этапе. Стал выходить ежемесячный теоретический, научно-практический и методический журнал «Техническая эстетика» Государственного комитета по науке и технике, было опубликовано более 40 выпусков «Трудов ВНИИТЭ» серии «Техническая эстетика», в которых рассматри-

вались прикладные и общетехнические вопросы предметного художественного творчества [73].

За рубежом, в англоязычных странах, нет особого понятия «техническая эстетика», ее проблемами занимается теория дизайна; в немецком языке под технической эстетикой подразумевают теорию индустриального формообразования; во французском языке одно время в 80-х годах прошлого века было употребимо понятие «индустриальная эстетика»; в Болгарии мы встречаемся с понятием «промышленная эстетика» все они выступают, в общем, как синонимы, отражая развитие дизайна и его теории в разных странах.

1.3. Творческая переработка форм природы в формы декоративные

Поскольку предметная среда создается человеком и существует внутри мира природы, все проблемы дизайнерской деятельности так или иначе должны решаться с учетом этого обстоятельства. Гармоничная рукотворная среда не может не быть в гармонии с природой. Таким образом, мы получаем возможность использовать в системе дизайнерского образования по декоративно-прикладному искусству огромное воспитательное воздействие природы.

Декоративно-прикладное искусство направлено на создание художественных произведений, предназначенных для быта: мебели, одежды, украшений и пр. Работая с каким-то

определенным материалом, создавая из него изделия, сувениры, необходимо стремиться привнести в него художественную ценность. Особенность декоративного искусства в том, что оно, по выражению А. Б. Салтыкова, «входит в жизнь создавать новую материальную среду, заменять новыми и красивыми вещами старые» [31].

В своем творчестве художник перерабатывает и видоизменяет окружающую действительность по законам, отличным от законов изобразительного искусства. Букет цветов, изображенный на холсте художником-живописцем, будет передавать расположение цветов и листьев буквально так, как они есть в натуре. В декоративном предмете, например из дерева или металла, такой же букет изображается иначе: цветы и листья располагаются в определенном ритме, чередуясь между собой.

Изобразительный рисунок теряет свое самостоятельное значение, входит в общий строй предмета, становится более декоративным, принимая характер украшения. Поэтому в декоративной композиции допускается условная трактовка рисунка, иногда сознательно легким намеком, иногда утрировано.

Это обусловлено объективными причинами: свойствами материала, местом использования композиции, характером исполнения.

В декоративном изделии все должно быть согласовано: форма и ее назначение, конструкция и материал, цвет и

украшения.

Универсальные конструктивные и художественные идеи природы. В народном искусстве растения, фигуры животного и человека трактуются с большей или меньшей степенью упрощения, но всякий раз сохраняют свою образность. В русском народном искусстве кроме кружевной резьбы наличников и фронтонов на фасадах домов использовали и объемный элемент оформления постройки – охлупень, толстое бревно на крыше сруба, которому придавали облик утицы, коня, оленя. Со временем, потеряв свой ритуальный смысл, эти скульптуры использовались как обязательное украшение и необходимая деталь для всего дома. И где бы они не выполнялись – на севере или в средней полосе России, – их неизменно сближают черты, присущие всей русской скульптуре: предельная выразительность образа, условность и обобщенность формы.

Однако, как показывает практика, поиск решения образной формы художником-дизайнером иногда приводит к ее упрощению до такой степени, что она становится неузнаваемой, деформируется и даже исчезает вовсе, уступая место аляповатым надуманным элементам. Таких работ, разумеется, не должно быть.

Среди предметов искусства можно найти множество примеров, как воплощался один и тот же образ животного в разных материалах: металле, мраморе, гипсе, кости и т. д. Но во всем необходимо чувство меры, нужна грань реального и аб-

страктного, организация композиции происходит в процессе самого творчества, максимально подчиненного порывам творческой фантазии. В лучших работах всегда ощущается импровизация, в них нет копирования формы, они сохраняют свежесть и непосредственность авторского замысла. Предельная геометричность в них воспринимается с интересом, и многие работы завоевывают симпатии зрителей.

Вольная игра с материалом доставляет мастеру истинное творческое удовольствие. Обобщенные цельные формы при таком методе работы исключают точный повтор, копию, обеспечивают уникальность каждого предмета.

Деятельность настоящих мастеров направлена на постоянный поиск художественных средств, на расширение границ ремесла. Стремящийся постичь основы ремесла должен чаще задавать вопрос: как это сделано? Ответом будут уникальные работы специалистов с их секретами мастерства, их тайнами и гордостью.

Понимание природы материала – одно из условий успеха в создании обобщенных и выразительных художественных образов.

«В лаконичной форме произведений народных мастеров ощущается большая сила и ясность. Они стремились добиться выразительности силуэта, гармонии линий, излюбленной игры орнаментальных мотивов: в Древнем Египте – папирус, в Прибалтике – белые барашки – волны, ветки ели; у народов Средней Азии – юрты, овцы. Реальные формы перера-

батываются, обобщаются в зависимости от мыслей, чувств, настроения художника, сказываясь на характере стилизации рисунка. Изображение тонконого коня, удлиненной фигуры человека в древнерусском искусстве говорит о величественности, статности, даже романтичности» [87].

Декоративно-прикладное искусство, как и другие виды искусств, стремиться к художественно-образному содержанию, передаче определенного настроения и переживания.

Одна из особенностей декоративного искусства – создание обобщенного образа с приданием ему более широкого смысла. Это расширение может выйти за пределы того круга явлений, непосредственным отражением которого становится образ. Тогда образ превращается в *эмблему*.

Традиции искусства эмблематики в настоящее время получили свое развитие в промышленной графике. Дизайнеры для многих предприятий разрабатывают фирменный (или товарный) знак. По отдельной, довольно простой, но характерной детали можно получить представление о профиле отрасли целой организации, предприятия. Например, часть ствола дерева с тремя распушенными листочками и дятел – эмблема деревообрабатывающего предприятия.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.