

image not found or type unknown



Введение

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.

Цель - рассмотреть влияние зарождения промышленного производства на формирование дизайна.

Задачи:

- рассмотреть место дизайна в системе искусств
- рассмотреть влияние промышленного производства на дизайн.

дизайн промышленный выставка новаторство

Глава 1. Теория и история развития дизайна

Этапы развития дизайна

Дизайн прочно вошел в нашу жизнь, а само слово мы часто произносим на автомате, не задумываясь. Но так как дело это молодое, то единого общепринятого представления о дизайне не существует. Заметим на полях, что и появился этот вид деятельности в столетие, когда все стало принято подвергать сомнению, а главным научным законом явилась теория относительности. Определений дизайна множество, как множество серьезных научных исследований и спекуляций на эту тему. Однако основным принято считать определение, данное дизайну в 1964 году международным семинаром по дизайнерскому образованию в Брюгге. Оно гласит: "Дизайн - это творческая деятельность, целью которой является определение формальных качеств промышленных изделий. 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"

Есть традиционно дизайн-ориентированные страны - Германия, Италия, США, Япония. Производство или торговля здесь являются постоянными заказчиками дизайна. Есть страны, в которых дизайн буквально пронизывает все виды деятельности. Среди них - страны Скандинавии, Япония, Италия. Есть страны с богатой и развитой культурой художественного, предметного, научно-технического творчества, например Великобритания, Франция, Россия.

Профессионалы спорят о началах истории дизайна. Существует три основные точки зрения на этот счёт. 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 счёт его выделения из искусства и инженерии. Сторонники второй точки зрения полагают началом истории дизайна 1907 год, когда художник, архитектор, дизайнер Пётр Беренс начал работу в компании "Allgemeine Elektrizität Gesellschaft". И, наконец, третья теория: началом дизайна считают годы кризиса 1929 года, 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.

Корни дизайна уходят к началу XIX века, в эпоху появления массового машинного производства и разделения труда. До промышленной революции в труде ремесленника дизайн непосредственно сочетался с изготовлением изделия.

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

Индустриальное машинное производство (конец 18 века начало 20 века):

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

Этап Дизайна (с начала XX века) 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 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, супер графики 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. Ещё в начале XX века великий русский художник, основоположник авангарда - Василий Кандинский исследовал влияние цвета на психофизику человека, а его французский коллега архитектор Ле Корбюзье чуть позже сформулировал основы эргономики - науке о среде обитания человека. Во многом благодаря этим двум великим художникам-новаторам стало общедоступным понимание того, что от правильности цветового и светового решения среды зависит душевное состояние человека, его работоспособность и психологический комфорт. Не случайно, именно в XX веке, рожденном модерном, возникает профессиональный дизайн, как искусство сотворения быта, а художник становится, чуть ли не главным человеком в социуме, ведь все, что окружает нас, сначала было нарисовано, если конечно это не создала сама природа .

Первые теории о соотношении красоты и пользы принадлежат древнегреческим ученым Сократу, Аристиппу, Протагору, Платону, Аристотелю. Уже тогда философы впервые задумывались о различия между искусством и наукой по их целеполаганию. Уже тогда были и работы по комбинаторике: о соединении человека и машины "Театр автоматов" Герона Александрийского. Подобные альбомы получили большое распространение под именем "Театры машин" в эпоху Возрождения. Отдельное место в этом списке занимают трактаты Леонардо да Винчи. Далее в хронологическом порядке появляются работы Жоффруа Тори о шрифтах (1529), Готфрида Лейбница "Об искусстве комбинаторики" (1666), "Театриум Махинарум" Андрея Нартова (1720), "Трактат о природе человека" Дэвида Юма (1740), "Размышления о природе и принципах чувств" Арчибальда Алисона (1790), "О влиянии живописи на художественную промышленность" Эмиля Экмерид-Давида (1805), "Теория органопроекции" Павла Флоренского.

Возникновение промышленного производства способствовало развитию критической мысли. Одним из первых критических трудов стала "Практическая эстетика" Готфрида Земпера, развившаяся в трудах Джона Рескина, Уильяма Морриса, Уолтера Крейна, обозначивших взаимоотношения искусства и ремесла.

Эпоха американского функционализма дала миру творения теоретиков дизайна:

эстетические эссе Горацио Грино, "Трактат по архитектуре гражданских и военных морских судов" Джона Гриффита (1856), "Листья травы" Уолта Уитмена, манифест "Высотные административные здания с художественной точки зрения" Луиса Салливена (1896), доклад "Искусство и ремесло" Фрэнка Ллойда Райта (1903), ряд книг Адольфа Лооса, "Проблема формы в изобразительном искусстве" (1912) Адольфа Гильдебранда, "Вопросы стиля" Алоиза Ригля, 30 фундаментальных исследований Германа Мутезиуса, "Торжество жизни и искусства", "Размышления о театре как высшем художественном синтезе" Петера Беренса.

Значительный вклад в становление теоретических воззрений истории дизайна и его популяризации сыграли и играют периодические издания. Первый специальный журнал Генри Кола по эстетическим проблемам предметного мира и его проектированию "Journal of Design and Manufactures" (1849). Позднее уже появились специализированные журналы "Pan" (1895), "Decorative Kunst" (1897), "Kunst und Handwerk" (1898). Это и журнал "Югенд", от которого произошёл немецкий вариант названия стиля "модерн" - "югендстиль". Широкую известность в центральной Европе получил скандинавский журнал "Форма и функция", в СССР - "Техническая эстетика" Своё творческое кредо формулировали в манифестах, лозунгах, концептуальных статьях многие дизайнерские группы и отдельные мастера: Чарльз Ренни Макинтош и школа Глазго, Пит Мондриан и группа Де стейл, Этторе Соттсас и группа "Мемфис", Александр Мендини и группа "Алхимия".

Особое место в историко-теоретических исследованиях дизайна занимает "государственный дизайн", давший толчок комплексному подходу в изучении индустриального дизайна. Впервые совет по дизайну был создан в Англии в конце второй мировой войны. В 1962 году был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики в СССР. Таким образом, во второй половине XX века была подготовлена материальная и теоретическая база для специальных исследований в области истории дизайна. Она не заставила себя ждать: к концу века появился целый ряд комплексных исследований по истории дизайна. Это известные работы английских теоретиков Катрин МакДермотт, Шарлоты и Петера Филл, немецких искусствоведов Томаса Хауфе, Вольфгана Шиперса и Петера Шмидта.

Итак, несколько десятилетий ведутся споры о возникновении дизайна. Рассматриваются различные версии, а именно:

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.

Таким образом, как бы то ни было и как бы не спорили профессионалы о этапах развития и становления дизайна, одно несомненно - дизайн необходим в нашей будничной жизни. И особенно сегодня, когда индивидуальное взяло верх над общественным, а частная жизнь человека стала признанной ценностью. Дизайн - одно емкое понятие, а включает в себя в нашем сознании: дизайн проект интерьера, массовый и элитный дизайн, китч, стайлинг, поп-дизайн, единичный арт-дизайн, городской паблиш-арт, архитектурный дизайн, промышленный дизайн, Web-дизайн, графический дизайн, кустарный дизайн, исторический футуро-дизайн, прогностический дизайн будущего, фито-дизайн, коммерческий рекламный дизайн,

информационный и программный дизайн, научный сайнс-дизайн, текстовый дизайн.

1.2 Промышленный переворот и развитие дизайна

В 19-м веке на декор влияют эклектичные стили, а также результаты промышленной революции, международные выставки, познакомившие со всеми тенденциями декора. В книге "Путеводитель домашнего декоратора и художника" (1840) Х.В. и А. Эрросмиты заметили, что "настоящий век отличается от всех остальных отсутствием какого-либо определенного стиля, который можно было бы назвать стилем эпохи". В это время дизайнеры Европы и Соединенных Штатов обладают потрясающим многообразием стилей, которые соответствуют последним веяниям моды.

Потребители могли выбирать среди огромного числа предметов, которые создаются в самых разнообразных стилях, от возрождения Готики до современного греческого, от Елизаветинского до возвращенного Рококо. Прошлое растаскивается по частицам через гравюры и издания для дизайнеров, желавших удовлетворить "сумасшедшие стремления потребителей к новизне, не обращая внимания на истинные ценности" (из "Журнала дизайна", 1849).

Для многих разнообразие выбора было слишком затруднительным. Появляются книги, подобные "Энциклопедии сельского дома, дачной архитектуры и мебели" Дж.К. Лудона (1833) и американской "Архитектуры сельских домов" А. Дж. Даунинга (1850). Книги содержат информацию о том, как использовать новые стили, и где они будут наиболее подходящими. Несмотря на наличие альтернатив, классический дизайн продолжает существовать в производстве мебели на протяжении всего века. Это дает потребителям, с одной стороны, широкий выбор прочной мебели без претензий, а с другой стороны - мебели, украшенной сложным декором под старину или с неоклассическими мотивами [10, с.49].

В Англии готические мотивы периодически становятся модными на протяжении 18-го в. Но они носят более легкий, почти игривый характер. К 19-му в. капризный вариант Готики постепенно замещается академическим. Публикации "Попытки определения стилей английской архитектуры" Томаса Рикмана (1817), а также статьи и рисунки А.В.Н. Пьюджина отмечают серьезность и моральную значимость стиля, модного среди аристократов Европы и США. Многие ценят его за живописность.

"Большая выставка промышленных изделий всех наций", более известная как "Большая выставка", проходила в 1851 г. в специально построенном Кристалл-Паласе в Лондоне. В нее входили Средневековый двор по эскизам прогрессивного исследователя Готики А.В.Н. Пьюджина (1812-52) с церковной и домашней мебелью ведущих мастеров. Возрожденная Готика в разных вариантах была самым влиятельным стилем дизайна Европы и США в 19 веке.

Появление некоторых стилей объясняется политическими причинами. В 1820-х гг. пристрастие британских аристократов к французскому декору периода 1740-50-х гг. объясняется ностальгическим интересом к режиму Бурбонов и старому порядку, сметенному французской революцией, на смену которому пришла империя Наполеона. Ко времени, когда французский декор становится популярным (1830-40), он обогащается роскошным стилем Неорококо, очень подходившим к новой удобной мебели типа обитой софы с пружинами.

Литература также оказывает влияние на стили. В Англии и Франции Елизаветинский стиль, или стиль Трубадуrows, был частично вдохновлен популярными романами, которые описывали этот период как время рыцарей и высоких идеалов. Люди хотят иметь предметы, напоминающие романтику "старых времен".

Определенную роль сыграло и стремление к новизне. Классицизм в разных аспектах продолжает существовать в 19-м в., особенно в Италии. Промышленная революция привела к росту численности среднего класса, и новые потребители хотят новизны и выбора, дизайнеры же с удовольствием отвечают на их запросы. В 1849 г. один из комментаторов заметил по поводу создателя рисунков на хлопчатобумажной ткани: "В тот самый момент, когда продавалась первая сотня его узоров, он уже начинал гравировать другие". Разнообразие доступных стилей помогает удовлетворить этот быстро растущий, требовательный рынок, для которого украшение зачастую было синонимом красоты.

На дизайн влияет новая технология. Следует помнить, что начиная с 1830-х гг. предметы могли производиться быстрее, а зачастую дешевле, чем прежде.

Предыдущий подход, когда влиятельный патрон мог сделать художнику индивидуальный заказ, все еще существует, но все же неуклонно растет выпуск массовой продукции. К 1840-м годам производство обоев, текстиля и изделий из металла осуществляется механизированным путем. Производители постоянно ищут дизайн, который мог бы обеспечить продажу больших партий, чтобы

оправдать массовое производство. Это период интенсивных экспериментов и нововведений. Возникают новые технологии (ламинирование, прессовка деревянных украшений паром) стили все больше приобретают космополитичный характер. Революции и войны, доступность путешествий способствуют перемещениям мастеров и дизайнеров по всему миру, что приводит к взаимнообмену идеями. К тому же в начале 19-го в. начинают проводиться международные выставки, стимулирующие торговлю и дизайн. В Европе и Америке входят в моду международные выставки, они проводятся в течение следующих пятидесяти лет. 1853 г. - в Нью-Йорке, 1862 г. - в Лондоне, 1867 г. - в Париже, 1873 г. - в Вене, 1876 г. - в Филадельфии и 1878 г. - снова в Париже. Кроме того, они способствуют появлению нового понятия - экспоната. Экспонаты создаются в большинстве случаев для демонстрации мастерства производителя и виртуозности дизайнера, часто используются новые материалы и технологии с целью привлечь внимание. При этом многие экспонаты продолжают оставаться довольно консервативными.

Классицизм в греческом и римском вариантах продолжал оставаться частью дизайнерского репертуара 1840-х гг. Американский интерьер представляет гостиную из смежных комнат в доме Дж.К. Стивенса, спроектированном Александром Дж. Дэвисом (1803-92), яркий пример бескомпромиссного декора в духе возврата к греческому стилю.

Из стилистического разнообразия 1830-40-х гг. рождается серьезный подход к возрождению стилей. В 1856 г. печатается "Грамматика орнамента" Оуэна Джонса, а затем в 1887 г. "Сокровища орнамента" Генриха Дольмеча. Это были вводные работы с целью обучить дизайнеров разбираться в истинной природе исторических стилей и помочь им найти академический подход к истории.

Подобный процесс наблюдается в производстве стекла и керамики, изделия все больше и больше тяготеют к историческим стилям, в их изготовлении применяются технологии, соответствующие воссоздаваемым историческим периодам. Начинается реакция на массовое производство. Растущая роль механизации приводит таких дизайнеров, как Уильям Моррис (1834-96), к отказу от промышленного дизайна в пользу ручного производства. Это, в свою очередь, определило появление очень влиятельного движения "Искусства и Ремесла" (1860-е гг.).

Беспрецедентное городское строительство, рост механизированного производства на всех уровнях и повышение платежеспособности вызвали большой спрос на

предметы искусства. Даже промышленники, традиционно не связанные с передовым дизайном, нанимают дизайнеров или открывают отделы для производства декорированной мебели, керамики и изделий из металла. Новые или возрожденные технологии применяются во всех сферах, включая производство художественного стекла и гончарных изделий, они конкурируют с восточной техникой декорирования металлических изделий *cloisonne*. В моду вошли новые материалы: чугун и ротанговая пальма активно используются в производстве мебели, для интерьеров в невиданных ранее масштабах изготавливается цветное стекло и керамические плитки.

Стилистическое единство имеет громадное значение, и многие известные художники-декораторы работали в различных областях декоративно-прикладного искусства. Среди них - Уолтер Крейн (1845-1915), который создавал декор для мебели, керамики, стекла, металла, тканей, обоев и книг. В художественной керамике и металле доминирует откровенно эклектический подход к дизайну, в нем звучат, казалось бы, несовместимые темы, например, ваза, имеющая персидскую форму, могла быть декорирована на японский, египетский или ренессансный манер. Цельность тем не менее достигалась, поскольку сенсорная оценка свойств материала вдохновляет на создание новых комбинаций в росписи панно, выделке кожи, рисунке изразца. И вот уже плитка *cloisonne* вписывается в мебель и в футляр для часов. Узор для ткани и обоев изготавливается преимущественно тиснением, используются самые разные мотивы.

Предпочтение отдается нежным зеленым и золотым красителям, после двойной или тройной обработки, что позволяет добиться эффекта роскоши. Заимствованные у природы лепестки, завитки, закругления для узора обоев и тканей стали прототипом французского Арт Нуво. Прошло время, и как реакция на эстетическую вычурность интерьера нового искусства возник так называемый ранний Модернизм с его простотой и минимализмом.

В пору Эстетического направления законы рыночной экономики уже диктовали условия создания и распространения дизайна. Некоторые фирмы, в частности *Morris & Co.*, строят запасники рисунков для цветного стекла, чтобы быть готовым и к новым заказам. Работы, созданные такими художниками этого направления как Альберт Мур (1841-93), изучаются, копируются и появляются на керамике, стекле и прочих изделиях в Британии и Америке, часто без предварительного уведомления или разрешения. В целях избежания копирования дизайнов, за которые было заплачено, предприниматели стали их регистрировать в Патентном бюро, на изделиях алмазом высекалась регистрационная марка. Престиж промышленных

дизайнеров повысил Кристофер Дрессер, чье имя или факсимильная подпись фигурирует на значительном числе сделанных им предметов из металла и керамики.

Движение Искусства и Ремесла зародилось в Англии во второй половине 19-го века. Это был бунт против Викторианского стиля, против шаблона и позорного копирования, попытка прорвать узаконенный барьер между художниками, дизайнерами и ремесленниками. Развивалась борьба не только стилей, но и взглядов на труд, искусство и общество. Инициаторами ее стали известные писатели, архитекторы и художники от Томаса Карлиля (1795-1881), А.В. Пьюджина (1812-52) и Джона Раскина (1819-1900) до Уильяма Морриса (1834-96), который и возглавил это движение.

В 1861 году Моррис и его друзья организуют компанию "Моррис, Маршалл, Фолкнер & Ко." с целью проектировать и выпускать вместе с витражами на религиозную тему художественные ремесленные изделия. В 1870-х годах торговая компания "Моррис & Со." принимает на работу молодых дизайнеров. Личность Морриса, его публикации, лекции и практическая деятельность оказали большое влияние на последующее поколение. В 1884 г. архитекторы, дизайнеры, художники и производители создают Гильдию Ремесленников, которая становится первой межотраслевой организацией. Она сближает процесс создания дизайна и процесс производства. Выставочное общество искусств и ремесел в 1887 г., с легкой руки переплетчика Т. Дж. Кобден-Сэндерсона (1840-1922), получает название "Искусства и Ремесла", это имя унаследовало и само движение.

Движение Искусства и Ремесла пропагандирует безыскусные формы, удобные для обработки материалы и узоры с мотивом природы. Во главе этого движения встает поколение, рожденное в 1850-60-х гг. Оно одержимо декоративным искусством и процессом его воплощения. Даже когда работы художников замысловато декорированы, они всегда понятны, в них присутствуют местные традиции. Иногда изделия из-за шероховатости и простоты отделки кажутся грубоватыми, однако богатство замысла и творческая индивидуальность оказывают сильное воздействие.

К обычным изделиям домашнего обихода для среднего класса - кухонным принадлежностям, кастрюлям, шторам - отношение было как к предметам, достойным художественной отделки. Приветствуются любительские работы, выполняемые женщинами, поскольку женщина считается основным потребителем и главным оформителем домашнего очага.

Движение Искусства и Ремесла - это протест как против сути существующего в прикладном искусстве порядка, так и его стиля. Это идет от убеждения, что искусство и ремесло могут изменить и исправить жизнь человека. Многие из сторонников движения были социалистами с радикальными взглядами на искусство, труд и общество.

Художники направления Искусства и Ремесла бунтуют против существующего способа производства. С одной стороны, это реакция на низкое качество Викторианской массовой продукции, с другой - стремление сделать труд более творческим. Дизайнеры Войси и М. Байи Скотт (1865-1945) отдают свои проекты мелким малоизвестным мануфактурам. Машинное производство используется лишь там, где оно необходимо. Так или иначе, ручное производство предпочтительнее и в эстетическом смысле, и в смысле обеспечения работой ремесленников.

Стиль Арт Нуво появился в начале 1890-х годов и быстро распространился в Европе и Америке. Он достиг своей кульминации на Всемирной выставке в Париже в 1900 году, а затем пришел в упадок в первые годы нового века и полностью исчерпал себя с началом Первой мировой войны. Данный стиль возник под влиянием многочисленных художественных направлений, производителей, общественных учреждений, издательств, отдельных художников, антрепренеров и покровителей искусства. Этот стиль охватил архитектуру, декоративное искусство, графику, живопись, скульптуру и имел различные стилистические особенности, которые менялись в зависимости от сферы применения. Для стиля Арт Нуво характерны волнообразные, асимметричные закругленные линии, также он определяется использованием натуральных форм и возведением в произведения искусства прикладного декоративного убранства; геометрических, абстрактных или линейных форм; использованием определенных исторических источников и Символизма.

В наибольшей степени Арт Нуво проявляется в поисках современного национального стиля в периоды роста националистических тенденций. По существу, главная особенность этого стиля - применение усовершенствованных декоративных средств. Это направление в искусстве известно в разных странах под названиями: стиль модерн, Le Style Guimard, Le Style Metro, Style 1900, Jugendstil, Stile Floreale, Stile Liberty, Sezessionstil, Modernisme Nieuwe Kunst и Tiffany Stile. Однако его чаще всего называют Арт Нуво после создания Зигфридом Бингом (1838-1905) галереи de L`Art Nouveau ("Дом нового искусства") с магазинами и художественными мастерскими в Париже в декабре 1895 года. Первые произведения Арт Нуво появились в 1893 году при оформлении особняка Тасселя в

Брюсселе Виктором Орта (1861-1947). Это было первое архитектурное сооружение, выполненное в стиле Арт Нуво, а вслед за ним последовали декорации Обри Бердсли (1872-1898) к пьесе Оскара Уайльда "Саломея". В обеих работах художники акцентируют внимание на волнообразных линиях.

Возникновение Арт Нуво было сложным явлением, которое объединило самые разнообразные факторы во всех странах, где оно развивалось. Стремление разорвать связь с художественными стилями прошлого и создать единый стиль современного искусства, который был бы доступен для всех - главная забота дизайнеров разных стран. Многие дизайнеры посвятили себя возрождению ремесел и занимались разработкой моделей, частично заимствованных из философского направления Искусства и Ремесла. Другие занялись машинным производством, понимая, что широкие массы должны быть обеспечены высококачественными изделиями, которые отвечали бы потребностям покупателей зажиточного среднего класса.

Разработка нового стиля дизайна, который подходил бы для промышленного производства, стала целью для многих мастеров. Это четко отделило Арт Нуво от его предшественника - направления Искусства и Ремесла.

Вдохновением для нового стиля служили различные источники, и в большинстве своем объекты Арт Нуво в высшей степени эклектичны. Стремление к созданию современного национального дизайна означало, что в рамках национального контекста определенным историческим источникам придавалось конкретное значение. Например, во Франции использование асимметричных и витиеватых форм и чувственных образов стиля Рококо одновременно служило связующим звеном Арт Нуво с периодом расцвета мастерства ремесел и декадентской экстравагантности. Во многих странах считалось, что народное искусство и культура заключают в себе строгие и подлинные ценности, которые могут стать основой для современного стиля

В Венских мастерских развиваются наиболее прогрессивные художественные направления в искусстве и дизайне, их изделия демонстрировались на международных выставках. Столетие спустя многие изделия Венских мастерских продолжают создаваться в Модернистском стиле, как, например, чайники, тостеры и другие изделия из серебра, цветных металлов и сплавов, созданные Кристофером Дрессером (1834-1904), талантливым британским дизайнером Викторианской эпохи.

В других странах на рубеже веков под влиянием художественного направления Искусства и Ремесла возникали аналогичные организации, школы, мастерские и свободно связанные между собой группы художников и мастеров, которые создавали, в числе прочего, модернистскую мебель и изделия, иногда похожие на произведения Венских мастерских, а иногда заметно отличающиеся от любого другого художественного направления.

Несколько позже в Лондоне художественный критик и художник Роджер Фрай (1866-1934) основал мастерские Омега (1913-19), связанные с художественной школой Блумсберри. Эти мастерские изготавливали ткани, ковры, мебель, керамику и другие изделия в живописном декоративном стиле, мотивы которого, цветовая палитра и стиль в какой-то степени были сродни Импрессионизму, но обладали собственным своеобразием и решительно не были британскими по своему характеру. Хотя изделия Омеги не всегда отличались первоклассным мастерством, декоративность делала их необычайно привлекательными.

Глава 2. Дизайн эпохи промышленного переворота

2.1 Влияние промышленной революции на развитие дизайна

Зарождение дизайна всегда связывают с индустриализацией и механизацией производства, обусловленными промышленной революцией в Британии в середине XVIII - первой трети XIX в. Промышленная революция - это прежде всего внедрение в процесс производства станков. Это замена уникальных движений ремесленника воспроизводимыми, повторяющимися движениями машины. Первыми машинами, заменившими ручные операции, были ткацкие станки на мануфактурах. В дальнейшем фабрики развивались в сторону все большей оптимизации, рационализации процессов, разделения технологических операций, применения паровых машин для приведения в действие все более совершенных обрабатывающих станков. Традиционно наиболее точными областями производства были ювелирное дело, изготовление часов, механических и оптических приборов, измерительной техники.

Не случайно с середины XV в., со времен Гутенберга, лучших результатов в создании шрифта и всего комплекса печатной техники добивались люди, знакомые с тайнами металла, высокоточными и тонкими способами его обработки. Само появление книгопечатания и тиражирования изображений также повлияло на вычленение дизайна в самостоятельную профессиональную сферу. Уже с XVI в. известны книги и папки с листами, на которых изображены орнаментальные

мотивы. Тонко исполненные гравированные узоры были необходимы мебельщикам, ткачам, ремесленникам, занимавшимся оформлением интерьеров. Художник не задумывался о том, в каком конкретном материале, в каком изделии его рисунки будут использованы. Так проектирование, рисование образцов начинает выделяться в самостоятельную профессию. Подобное разделение проектирования и реализации мы встречаем уже в середине XVII в. в созданной при дворе французского «короля-солнца» Людовика XIV мануфактуре. Она более известна как фабрика гобеленов, однако здесь же производили инструменты, создавали и декорировали кареты и мебель, обучали подмастерьев. Фабрика поставляла все необходимое для внутреннего убранства дворца. Снабжал рисунками все производство ее директор, придворный художник Шарль Лебрен.

Промышленный переворот XIX в. Примитивность форм промышленной продукции.

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

Переход от ремесленного и мануфактурного производства к машинному начался с изменения средств труда. Перемены происходили незаметно, и начались они в ткацкой промышленности.

Первоначально изменения в конструкции и форме машин производились самими ремесленниками, работавшими на них и их создававшими.

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

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

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

В то время в общественном сознании стал складываться эмоциональный образ машины-чудовища, машины - символа всяческого уродства.

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

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

рукотворное.

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

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

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

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

2.2 Роль промышленных выставок в развитии дизайна

В середине XIX в. Англия была самым богатым государством мира и занимала первое место в мировой торговле. На всех рынках мира дешевые по сравнению с изделиями других государств товары из Англии имели большой спрос. Они буквально наводнили рынки Европы, Азии и Америки, успешно вытесняя продукцию других стран, так как их техническое превосходство было очевидно. Выставки промышленных изделий проводились здесь с 1756 г., но они пока не были не только всемирными, но и международными [3, с.56].

Первая Всемирная выставка открылась почти через 100 лет - в 1851 г. в Лондоне, когда стали очевидными необходимость расширения рынка и поиск новых потенциальных потребителей продукции стремительно возрастающей промышленности. Торжество новой техники называлось «Великая выставка изделий промышленности всех наций 1851 г.». Эта выставка стала одним из факторов, способствовавших процветанию промышленности Англии, которую ее современники называли всемирным конгрессом продуктов и производителей.

Примерно за год до открытия выставки, в марте 1850 г. был объявлен конкурс на лучший проект выставочного павильона. Со своим предложением выступил англичанин Джозеф Пакстон, управляющий садами в имении герцога Девонширского. Проект Пакстона имел конструкции из одного железа и стекла. Выставочный павильон получил название Кристалл-палас (Хрустальный дворец). Грандиозное здание из стекла и стали было построено за 3,5 месяца - невиданно короткий срок - и размещено в Лондоне, в Гайд-парке. И по форме, и по примененным в его сооружении материалам это здание было новаторским.

Если в архитектуре уже намечались более или менее радикальные изменения, то в других областях искусства дело обстояло гораздо сложнее.

Массовое производство товаров, развитие техники и экономики внесли радикальные изменения в общественную структуру и социально-бытовые условия жизни людей.

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

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

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

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

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

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

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

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

Все эти научно-технические изобретения впоследствии расширили диапазон выразительных средств рекламы.

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

Первая Всероссийская выставка мануфактурных изделий состоялась в Санкт-Петербурге 9 мая 1829 г. Она открылась на Васильевском острове в помещении биржи. Всероссийские промышленные выставки выступали как сильный и очень действенный регулятор роли промышленности в культуре страны. Фабриканты получали право на изображение государственного герба на своих вывесках и изделиях, им вручали ордена, специальные медали выставок, значительные

денежные премии. Крупнейшая художественно-промышленная выставка прошла в 1896 г. в Нижнем Новгороде.

Она как бы продолжила традиционные нижегородские (Макарьевские) ярмарки, проводимые с XVII в., на которых обменивали сырье южная и восточная Россия, Персия и Китай на изделия обрабатывающей промышленности - мануфактуру, посуду, металлические изделия из западных областей Российской империи. На территорию ярмарки переезжали банки, коммерческие конторы, в том числе и из Москвы. Здесь одновременно могли находиться до 200 тыс. человек. Конструкция покрытия ротонды во время строительства. Овальная выставочная павильон: интерьер во время покрытия сетки кровлей Исторический фотоснимок. После закрытия Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде еще не раз проходили крупные торговые ярмарки, но они никогда не поднимались до такого высокого общественного звучания, как эта выставка 1896 г. Но разрыв между технической и художественной культурой был все же весьма большим.

Об этом приходилось говорить преподавателям, обращаясь к самым простым и наглядным примерам, это постепенно понимали и выпускники вузов, и промышленники. Профессор Харьковского практического технологического института Яков Столяров рассматривал вопросы эстетики в технике. В своей работе "Несколько слов о красоте в технике" он подвергает критике украшательство в XIX веке, маскировавшее технику под искусство. Развитие машиностроения создало основу для выработки своей красоты форм: "И чем лучше организм машины соответствовал ее кинематическим функциям, чем совершеннее конструктивные формы органов отвечали действующим в машине силам, чем меньшими средствами достигалась заданная техническая цель - словом, чем совершеннее становилась машина, тем более она удовлетворяла эстетическим требованиям инженера".

2.3 Инженерные новаторства и их влияние на дизайн

В 1901 г. американский архитектор Франк Ллойд Райт (1869 - 1959) сформулировал основной принцип дизайна XX в., который нацеливал дизайнеров при создании прототипов изделий на предварительное изучение технологии современного машинного производства и свойств материалов. В 1902 г. на Первой международной выставке современного декоративного искусства в Турине (Италия) стало очевидно, что дизайнеры Франции, Австрии и Германии приходят к своему собственному стилю. Один из одаренных английских мастеров-ремесленников, Чарлз Р. Эшби, писал в начале XX в., что современная цивилизация

покоится на использовании машины, и при непонимании этого никакая попытка внести вклад в искусство, направить или подтолкнуть его не достигнет цели.

Бельгийский художник Анри ван де Вельде, один из основоположников современного течения в европейском прикладном искусстве начала XX в., направил его по пути строгой простоты и функциональности. Свои поиски художник сосредоточил на разработке новых форм, а так как наиболее выразительным средством в то время были текучие линии, ван де Вельде использовал их для создания собственного стиля. Эти плавные линии были целесообразны. Спинка стула соответствовала формам тела человека, в упруго изогнутых ножках зримо ощущалась прочность. Эти два качества - логика и сила - были присущи всем зрелым работам ван де Вельде: зданиям, изделиям из стекла, металла, керамики и текстильных материалов, книжным переплетам, плакатам и украшениям. Художник был убежден в том, что красота вещи заключается в чистоте выражения материала; говоря другими словами, в изделии из дерева должно быть отражено то, что можно назвать «внутренней сущностью» дерева. Форма должна так подчеркивать конструкцию вещи, чтобы ее функция стала ясной и четкой. Проиллюстрировать это можно на примере коробки для сигарет, которую делают из материала, пригодного для их хранения, а по ее внешнему виду можно понять, что в ней находятся именно сигареты. Коробку не следует изготавливать из стекла, придавая ей, скажем, форму игрушечного рояля. В период, когда каждую вещь делали так, чтобы она напоминала нечто уже знакомое, ни идеи казались революционными.

Но Франции первые изделия прикладного искусства, изготовленные в соответствии с принципами функциональности, появились в 80-х гг. XIX в. История французского прикладного искусства была бы неполной без упоминания о "Русских сезонах", оказавших влияние на дизайн в целом. Русский балет оставался в Париже с 1909 по 1915 г. На Европу произвели впечатление не только костюмы и декорации, но и сами ткани, а также предметы оформления сцены. Великолепие, созданное для балетных постановок русскими художниками А. Н. Бенуа, Л. С. Бакстом, А.Я.Головиным и Н.С.Гончаровой, было откровением для людей, приученных к нагромождению мебели и натуралистической неразберихе на сцене.

В Германии зарождение дизайна было связано с учреждением художественно-промышленного союза «Веркбунда» (1907 г.), объединившего архитекторов, художников и промышленников, целью деятельности которых было повышение качества продукции. В том же году известный художник, архитектор и дизайнер Петер Беренс начал работу в германской Всеобщей электротехнической компании

(АЭГ). Деятельность П.Беренса может служить прообразом современной системы отношений между дизайнерами и администрацией передовых промышленных компаний. Более того, именно в 1910-е гг. под руководством П. Беренса делалась первая попытка создания фирменного стиля компании АЭГ: в архитектуре производственных зданий и торговых представительств фирмы, в образцах промышленной продукции, рекламе, графике торговой документации. Все это должно было создавать ярко выраженное лицо фирмы. На рубеже 1920-х гг. в Германии была создана школа «Баухауз» - первое крупное объединение проектировщиков-архитекторов, инженеров и художников, заложивших основы дизайна как науки.

Инженерный стиль был характерен, в первую очередь, для вновь создаваемых технических изделий, не имеющих прототипов: научные приборы (оптические микроскопы, телескопы и др.), некоторые типы металлообрабатывающих станков (завод «Миделей» в Портсмуте, Англия), транспортные средства (велосипеды с металлической рамой). Они отличались рациональными, функционально и технологически обоснованными формами. Их проектировали инженеры, им была присуща своеобразная красота целесообразности, которую оценили потомки. Мода на «ретро» - подтверждение сказанному. Яркий пример - знаменитая башня, построенная инженером Александром Гюставом Эйфелем (1832 - 1923) к Всемирной выставке 1889 года, посвященной 100-летию Французской буржуазной революции. Трехсотметровая стальная башня стала не только символом Парижа, но и олицетворением промышленной революции XIX века. При возведении башни был применен прогрессивный метод изготовления элементов в промышленных условиях с последующим монтажом на площадке. Свыше 40 инженеров и чертежников создали 700 сборочных и 3600 рабочих чертежей для изготовления более 18 тыс. элементов башни. Закладка фундамента башни была начата в январе 1887 года, а уже в мае 1889 года строительство было завершено. Многие современники (писатели, художники и др., в т.ч. Ги де Мопассан) не только не смогли оценить смелость и оригинальность замысла, изящество и гармоничность формы сооружения, но выступили с яростными нападками, как это было и с Хрустальным дворцом Пэкстона.

Архитектурный стиль. То, что для эстетического освоения форм машин, появившихся в первой половине XIX века, заимствовались эталоны красоты из архитектуры, было совершенно закономерным и логичным. Исторически подтверждено, что многие новые формы в момент возникновения основываются на старых, хорошо известных формах. Это характерно и для изделий, далеких от

архитектуры. Первые автомобиль и трамвай были фактически конным экипажем и почтовым дилижансом, только лошадей заменил двигатель. Труба музыкальных духовых инструментов «перекочевала» в граммофон. Говоря искусствоведческим языком, форма принципиально новых технических средств складывалась под влиянием их семантической (от греч. знаковый, информационный) связи с теми объектами, которые они заменили или к функции которых они были близки. Первые машины с паровыми двигателями как стационарные, так и движущиеся, были громоздкими и больших размеров. Небольшие скорости способствовали восприятию даже движущихся машин как неких архитектурных объектов.

В основе архитектурного стиля лежали классические каноны ордерных систем, трехчастное построение композиции (массивная база, пьедестал - основные элементы машины, несущие элементы которой были выполнены в виде колонн с ажурными карнизами, капителями и пр.). Не только инерция, консерватизм в предпочтении старых, привычных форм - в новых формах, на начальном этапе становления машиностроения, использовались традиции архитектуры. Вторая, вероятно, не менее весомая причина заключалась в том, что архитектура была искусством наиболее близким к технике использующим технику. Следует также помнить, что большинство европейских теоретиков и практиков дизайна, особенно первой половины XX века, были профессиональными архитекторами. Советских дизайнеров-профессионалов 1960 - 1970-х годов (художников-конструкторов) учили в высших художественно-промышленных училищах Москвы и Ленинграда («Строгановке», «Мухинке» и др.) также архитекторы.

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

Таким образом, все знаменитые архитекторы и строители этого периода прошли через «горнило» первых промышленных выставок, где могли дать свободу своей фантазии, попробовать новые технологии, смело экспериментировать в проектировании выставочных павильонов. Всемирные промышленные выставки стали своеобразной творческой лабораторией, способствовали дальнейшему прогрессу строительной техники. Многие выставочные сооружения и павильоны принадлежат к лучшим образцам новаторской архитектуры. В устройстве

выставочных павильонов все больше использовались новые конструкторские решения, все чаще применялись такие современные строительные материалы, как металл, стекло, железобетон; наметилась тенденция перехода от живописности к инженерии.

Заключение

На протяжении многих веков предметно-пространственная среда человека была рукотворной, все предметы, окружавшие его, были результатом кропотливого и длительного труда мастеров-ремесленников. Процесс изготовления любого предмета являлся не только следованием простой технологической схеме, но и священнодействием. Мастер вкладывал в работу свою душу, представления о мире, от чего сам предмет наполнялся жизнью.

Всё стало иначе, когда на рубеже XIX в. - возникла потребность "наполнить жизнью" предметы массового потребления, изготовленные промышленным способом. Предметно-пространственная среда перестала быть рукотворной, теперь и далее её создают машины. Машинный труд во много раз превосходит труд ремесленника, но, вместе с тем, обнажилась и проблема - то, чем бережно наполнялся предмет в ремесленной мастерской, невозможно поместить в каждый из тысячи предметов-близнецов, выбрасываемых из машины конвейером.

Возникла необходимость формализации интуитивно творимых ранее действий по одушевлению предметов, для того, чтобы, руководствуясь некоей схемой их можно было осуществлять в промышленном производстве.

Дизайн как профессия возник и сформировался в 20 веке. Но те или иные его черты и даже характерные проявления встречаются в самых глубинных пластах материальной культуры. Поиск точной даты рождения дизайна не возможен, но как профессия он возник именно тогда, когда его основы стали преподавать с кафедры, а выдача соответствующих признаваемых обществом, дипломов поставила специалистов в области дизайна в один ряд с представителями других нужных обществу профессий.

Список литературы

1. Аронов В, Р. Дизайн и искусство. - М.: Знание, 2009. - 271 с.
2. Безмоздин Л. Н. В мире дизайна. - Ташкент: Фан, 2012. - 384 с.

3. Воронов Н. В. Очерки истории отечественного дизайна. Ч. 1: Этапы развития мирового дизайна. - М.: МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2010. - 101 с.
4. Воронов Н. В. Очерки истории отечественного дизайна. Ч. 2: Русский дизайн. Производственное искусство. Гл. 3 и 4. - М.: МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2010. - 145 с.
5. Гидион З. Пространство, время, архитектура. - М.: Стройиздат, 2011. - 455 с.
6. Глазычев В. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. - М.: Искусство, 2011. - 191 с.
7. Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. - СПб.: Стройиздат, С.-Петербургское отделение, 2013. - 360 с.
8. Гропиус В. Границы архитектуры. - М.: Искусство, 2009. - 286 с.
9. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Вып. 3: Страны Западной Европы XIX века; Россия XIX века. - М.: Искусство, 2009. - 361 с.
10. Кантор К. М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры. - М.: Искусство, 2009. - 280 с.