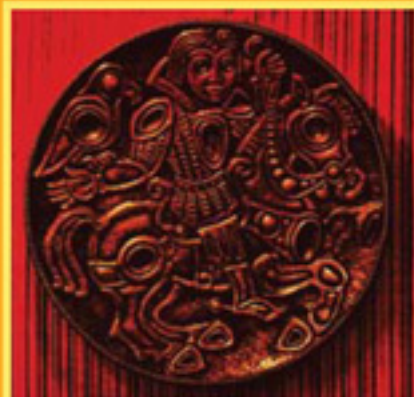


М.П. Ермаков

ОСНОВЫ ДИЗАЙНА. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАБОТКА МЕТАЛЛА

Учебное пособие



Москва
2014

Михаил Ермаков

**Основы дизайна.
Художественная обработка
металла. Учебное пособие**

«Автор»

2014

Ермаков М. П.

Основы дизайна. Художественная обработка металла. Учебное пособие / М. П. Ермаков — «Автор», 2014

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 листовой 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.

© Ермаков М. П., 2014

© Автор, 2014

Содержание

Предисловие	6
Раздел I	9
Глава 1. Основы дизайна	9
1.1. Дизайн как вид деятельности	9
1.2. Художественные и технические приемы дизайна	22
1.3. Творческая переработка форм природы в формы декоративные	25
1.4. О декоративности в дизайнерском искусстве	27
1.5. Виды искусства	29
1.6. Художественные стили и направления	31
Библиографический указатель использованной и рекомендуемой литературы к I разделу	56
Конец ознакомительного фрагмента.	60

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 классификаторе 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 необходимое 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 процессе 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 является 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. Коннышева 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. Глазычев 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 эстетическим 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 профес-

сии. 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 творчеством. 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 сложившейся 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 года, когда Раймонд Лоуи, Уолтер Дорвин Тииг, Генри Дрейфус и ряд других художников начали работу в американской промышленности и на американских промышленниках, 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 удобства, 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 «Рабо-

чий 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 значение.

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 назвал 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 проявления. Объединил все направления усиленный интерес к естественной красоте материала и его подчеркнуто 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 «пуристической 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 Медичи» [84].

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

Объединение было создано Инициативным комитетом из двенадцати художников, выпускавших в основном художественную продукцию.

«Проект программы объединения гласил:

– способствовать плодотворному сотрудничеству искусства, ремесла и промышленности и повышению качества изделий;

– сплотиться во всех вопросах, волнующих художников и ремесленников;

– обязать самих членов союза к достижению высоких результатов 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 – ремесленных сил» [85].

До 1918 года Немецким Веркбундом практически руководили три его создателя: Герман Мутезиус, Карл Шмидт и Фридрих Науман, и их ближайшие друзья – Рихард Римершмид и Фриц Шумахер.

Наиболее значительными центрами производства Веркбунда были знаменитые Объединенные немецкие мастерские прикладных искусств и ремесел с центром в Хеллерау, имевшие рабочие мастерские и выставочные залы в двадцати 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 инженерно-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, камнегранильном, 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 уточнение «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 целенаправленных «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 макромасштаба 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 стремились 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 Максими Виньелли (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 – комплексный 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 анализа 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 нашей 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 контингентов 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 дизайнерам, 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 терминов 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-иноязычный 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 дизайна.

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 терминируемых 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 «под-терминов», 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-словаря, базирующегося на научных принципах терминирования понятий, на специально разработанной методике упорядочения терминологии дизайна, на многоаспектном анализе данной проблемы, структура этого справочника не отражает столь важного для методологии терминирования 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 видами *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 обусловленных 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 великолепие 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 изделий 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 соответствие 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 существенными 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 могут 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 сво-

ими 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 выбор 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 нарушено, 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. Коварж, 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 рассматривались 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 природе. 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 абстрактного, 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 постигнуть 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 перерабатываются, 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.

В каждом случае выбор изобразительных элементов и графическое построение композиции определяются содержанием знака, способом нанесения его на поверхность: трафаретная и штемпельная печать, штамповка, гравирование, фотоспособ и др.

Композиционная завершенность имитирует трафаретную технику выполнения или электронное изображение на световом табло. Лаконичность, предельная простота в обобщении формы, запоминаемость – результат творческой переработки изобразительных форм в декоративные, пригодные к тиражированию различными технологическими способами.

Творческий процесс создания стилизованного рисунка требует высокой культуры, художественного вкуса, специальной дизайнерской подготовки, обширных знаний.

Все эти перечисленные выше факторы в сочетании с умением найти типичное, характерное в форме живой природы способствуют созданию гармоничного изделия.

1.4. О декоративности в дизайнерском искусстве

Декоративность – это стремление связать произведение искусства с его окружением, без стремления буквально отобразить действительность.

Как и всякое искусство, декоративно-прикладное также развивается по определенным правилам и имеет свои принципы построения художественного образа. Эти принципы вырабатывались тысячелетиями, так как декоративно-прикладное искусство одно из самых древних; возникновение его относится к эпохе верхнего палеолита, к 40–20 тыс. до нашей эры.

Каковы же эти принципы?

Первый – принцип целесообразности или утилитарности.

Перед художником-прикладником стоит задача создавать предметы, которыми было бы удобно пользоваться. Поясним эту мысль примером.

Чашка должна быть такой формы, чтобы из нее было удобно пить. Ее можно сделать цилиндрической или чуть расширяющейся вверху – пить из такой чашки легко. Удобно, когда у чашки есть ручка, тогда вы не обожжете руки, если в ней очень горячий чай.

Однако не все бытовые предметы могут быть отнесены к области искусства.

Второй важный принцип декоративно-прикладного искусства – в красоте вещи, в ее художественности. Только художественно выполненная мебель, утварь, одежда может быть отнесена к области искусства.

Что значит художественно выполненная?

Многие скажут: «Очень просто: если на чашке многоцветная роспись и золотые полосы, шкаф украшен замысловатой резьбой, а ткань – пышным орнаментом, следовательно, эти вещи художественны и вписываются в современный интерьер; если же нет никаких украшений, как например, на кухонной кастрюле, то это обычный бытовой предмет».

Не совсем так.

Нередко вещи, украшенные орнаментом, могут оказаться антихудожественными, а простой формы предметы из недорогого материала, например, глины, будут названы высокохудожественными произведениями искусства.

Итак, нам необходимо знать, что признаком искусства в бытовом предмете является соединение целесообразности и красоты. Это союз – и в форме предмета, и в правильно выбранном для него материале. Художники прикладного искусства всегда ценили материал, старались показать его декоративные возможности, никогда не подделывали его под драгоценный камень или золото.

Но это еще не все.

Декоративно-прикладное искусство является еще и средством эстетического выражения социальных отношений того или иного класса. Богатая история этого вида искусства дает возможность проследить его историю.

Изучение интерьеров прошлого – занятие захватывающее. Ведь дом предназначен для жизни, следовательно, вполне утилитарен. Исследуя его обстановку, мы мысленно примеряем ее на себя. Кроме того, изучение истории вопроса – святая обязанность каждого, кто решил обратиться к практике (в данном случае – к практическому дизайну и декоративно-прикладному искусству).

Теоретик декоративного искусства А. Б. Салтыков, сопоставляя декоративность с требованиями изобразительного искусства в классическом и современном интерьере, формулировал такие характерные признаки декоративности:

- множественность места;
- множественность перспективы;
- плоскостность, локальность цвета, отсутствие или условность освещения;
- множественность времени;
- множественность действия;
- эмблематичность, подписи, контурность, жест.

Значение этих положений для декоративного искусства, бесспорно, велико. Используя эти законы в своем творчестве, художники создали выразительные монументальные произведения, отвечающие характеру современного искусства.

Пример тому – витраж «Берегите мир» Б. Тальберга в Музее Комсомольской Славы имени А. Матросова в Великих Луках выполнен в технике росписи по стеклу, имитирующей черно-белую гравюру. Сочетание черного и белого трогает своей искренностью и строгой торжественностью. В мозаике запечатлены сюжеты, взятые из реальной жизни и рожденные фантазией автора, тепло и поэтично переданы юность, материнство.

Отдельные сцены объединены композиционным построением в цельный рассказ о мире, красоте жизни и счастье.

В технике выколотки (дифовки) выполнена скульптурная композиция «Рабочий и колхозница» из нержавеющей стали В. Мухиной в Москве.

Творчество многих художников отличается умением найти гармоничное образное и композиционное решение, создать эстетически организованную среду.

Таким образом, в поисках дизайнерских наиболее выразительных декоративных решений мастера современных народных промыслов стремятся преодолеть привычную специфику обработки материала посредством использования излюбленного технического приема контрастности фактуры, подчиняя ее смыслу, логике и выразительности самого материала.

Поиски декоративности в дизайне заключены в самом методе использования материала и в новых технических приемах его обработки. Одни из них являются общим достоянием, другие используются отдельными предприятиями, мастерскими, в интерьерах офисных зданий, квартирах, на дачах, третьи – секреты самих мастеров.

Язык и приемы декоративного искусства при точном и лаконичном их использовании усиливают идейно-образную выразительность. Четкая ритмичность, обобщенность фигур, ясность и плавность силуэтов, многообразие колорита, монументальность образов, празднично-нарядные сюжетные рисунки в народном искусстве, определенным образом организованные на плоскости, делают народное искусство неисчерпаемым.

Художники-дизайнеры упорно ищут лаконичного графического языка, разнообразия, специфической условности, остроты и выразительности цвета, содержательных решений.

1.5. Виды искусства

В процессе исторического развития искусства сложились различные его виды. Эпохи наивысшего расцвета искусства свидетельствуют о том, что полнота отображения мира достигается одновременным расцветом всех искусств. Как известно. Виды искусства можно объединить в следующие группы: временные, пластические и синтетические (пластическо-временные).

К *временным искусствам* относят музыку и литературу, так как для исполнения музыкального произведения и чтения книги требуется определенное время.

Пластические искусства – это искусства, произведения которых имеют предметный характер, создаются путем обработки материала и существуют в реальном пространстве. Пластические искусства с XVIII века называют прекрасными, изящными.

К пластическим искусствам относятся изобразительное искусство (графика, живопись, скульптура), архитектура, декоративное и прикладное искусство, дизайн, а также произведения народного искусства изобразительного и прикладного характера.

Произведения пластических искусств воспринимаются зрительно. А иногда и осязательно (скульптура, декоративное и прикладное искусство). Этим они отличаются от произведений временных видов искусства (музыкальные произведения воспринимаются на слух. Стихи и прозу можно также воспринимать с помощью слуха).

Пластические искусства тяготеют к синтезу различных видов (слияние и взаимодействие архитектуры с монументальной живописью, скульптурой и декоративно-прикладным искусством; живописи – в рельефах; живописи с декоративно-прикладным искусством – в керамических изделиях, вазах и т. д.).

В пластических искусствах пластика объемов, форм, линий имеет определенное значение, с этим связано и их название. Окружающая действительность фиксируется художником в пластических образах. Основная их особенность заключается в том, что, материализуясь на плоской или иной поверхности, а также в объеме, они, как правило, становятся знаками реально существующих предметов. Художественность пластического изображения раскрывается в отборе тех качеств предметно-пространственного мира, которые дают возможность передать характерную выразительность и выделить эстетически ценное.

Архитектура (от. лат. architectura, от греч. architekton – строитель), зодчество, искусство строительства зданий и сооружений; один из видов пространственных искусств. Формирует пространственную среду для жизни и деятельности людей. Имеет первостепенное

значение в синтезе искусств (живописи, скульптуры, декоративно-прикладного творчества), объединяя их в художественный ансамбль. Архитектурные сооружения являются, с одной стороны, памятниками материальной культуры (свидетельствуют о технических достижениях, связаны с практическими нуждами людей); с другой стороны, произведения искусства, с помощью специфического языка раскрывающими мироощущение своей эпохи. Вероятно, поэтому говорят, что архитектура – это застывшая музыка в дереве, в бетоне, стали, алюминии и стекле.

Архитектура возникла и существует вследствие общественной потребности в ней. В начальный период истории человеческого общества различные трудовые и бытовые процессы протекали в естественном, природном пространстве, то есть под открытым небом, в примитивных шалашах или в естественных убежищах (пещерах). Со временем научились возводить постройки и даже свайные на озерах и реках. Сооружая здания, люди создают так называемое архитектурное пространство, которое не просто ограничено стенами и крышей, но и организовано, то есть имеет заданную, нужную форму. Первостепенной задачей архитектуры является организация пространства для процессов человеческой жизнедеятельности. Это пространство люди для своего удобства оборудуют различными предметами и таким образом в дополнение к естественной, природной среде создают для себя искусственную среду.

Различают три основные виды архитектуры: объемные сооружения (культовые, общественные, промышленные, жилые и другие здания); ландшафтная архитектура (беседки, мостики, фонтаны и лестницы для скверов, бульваров, парков); градостроительство – создание новых городов и реконструкция старых. Своей художественно-образной стороной архитектура отличается от простого строительства. Комплексы построек и открытых пространств составляют архитектурные ансамбли. Эстетические, функциональные и конструктивные качества в архитектуре взаимосвязаны.

Связанная в своем развитии с постоянно меняющимися материальными потребностями человека, с достижениями науки и техники, архитектура является одной из форм материальной культуры.

Основные выразительные средства, применяемые в архитектуре, – пластика объемов, масштабность, ритм, пропорциональность, а также фактура и цвет поверхностей. Архитектурные сооружения отражают художественный стиль эпохи, как и произведения любого другого вида искусства. Всемирно известные архитектурные сооружения и ансамбли запоминаются как символы стран и городов (пирамиды Египта, Акрополь в Афинах. Колизей в Риме, Эйфелева башня в Париже, небоскребы в Чикаго, Кремль и Красная площадь в Москве и др.).

Архитектура воздействует своими монументальными формами на сознание людей. В художественных образах архитектуры отражаются строй общественной жизни, и уровень духовного развития общества, и его эстетические идеалы. Архитектурный замысел раскрывается в группировке архитектурных масс, организации пространства интерьера, пропорциональных отношениях частей и целого, ритмическом строе. Соотношение интерьера и объема здания характеризует своеобразие художественного языка архитектуры. Большое значение имеет художественное решение наружного облика зданий.

Архитекторы создают для человеческой жизнедеятельности художественно организованное пространство, которое является гармоничной средой для синтеза искусства.

Знание истории архитектуры расширяет кругозор, обогащает интеллект приобщения к этой замечательной области человеческого творчества. Дает возможность видеть историю зодчества как закономерный процесс его развития. И укрепляет веру в прогресс, силу разума и творческого гения человечества.

1.6. Художественные стили и направления

Стиль – это художественное выражение восприятия мира, свойственного людям той или иной эпохи. В нем получают свое воплощение историческое и национальное своеобразие художественной культуры. Стиль проявляется и на уровне индивидуального творчества художника.

Изучение стилей – главный вопрос искусствознания. При этом широко используется метод сравнительного анализа, позволяющий точнее установить, где, когда и кем было создано произведение.

Каждый исторический стиль возникает закономерно. Развиваясь из предыдущих стилей. Четких границ между ними может и не быть, главное – чтобы осуществлялось непрерывное развитие художественного мышления в исторических категориях стиля. Важнейшие этапы истории изобразительного искусства и зодчества неповторимы, и лучшее из достигнутого в каждую эпоху входит в совокупный опыт национального и мирового искусства.

Хорошо известно, что в одну историческую эпоху могут сосуществовать художественные стили, идейные установки которые прямо противоположны. Например, классицизм и барокко в XVII веке, романтизм и реализм – в XIX веке и др.

Наименование региональных художественных стилей складывались по именам правителей (стиль Людовика XIV), по национальным признакам (итальянский маньеризм, русский ампи́р, немецкое барокко), по географическим названиям (помпейский стиль росписи, московский стиль живописи, петербургский стиль графики), по месту и материалу производства художественных изделий (китайский фарфор, египетское стекло) и др.

Следует понятие стиля как исторически возникшей художественной категории (готика, барокко, рококо, классицизм и др.) от употребления этого слова для обозначения манеры, почерка художника. Замысел художника, выраженный в стиле его работы, зависит от личности творца и от времени и места создания произведения. При рассмотрении индивидуальных особенностей изобразительного языка художника надо обращать внимание на то, какие средства художественной выразительности он выбирает, какими композиционными приемами пользуется, как передает характер движения, что предпочитает, моделируя форму, – линию, пятно, силуэт, свет или цвет.

Для художника стиль эпохи не только достоверное изображение архитектуры, предметов быта, одежды, вооружения, присущих данному времени, но и само понимание основных изобразительных закономерностей, свойственных этому времени.

Стиль – единство содержательных и изобразительных элементов, с помощью которых непосредственно создается художественное произведение. Итак, в изобразительном искусстве под стилем может пониматься способ, который определяет выбор и сочетание сюжетов и образные характеристики персонажей, структуру композиции, приемы передачи пространства, использование светотени и колорита в каждом конкретном произведении, например, художником-дизайнером при оформлении интерьера.

Стиль в интерьере.

Прежде чем приступить к конкретным действиям по оформлению дома, коттеджа или квартиры, необходимо ознакомиться с некоторыми стилями.

С веками меняется представление человека о красоте, но важным принципом было и остается гармоничное сочетание всего окружающего. Смена эпох вносила свои поправки в сферу обитания, ускоряя уход старой и приход новой, качественно отличной от предыдущей.

Так, с уходом ценностей египетской цивилизации на первый план вышли эллинские, которые затем сменились римскими; кануло в лету строгое средневековье, а на его место при-

шел кардинально противоположный стиль – барокко; затем – классицизм, сменившийся в свое время модерном.

В зависимости от стиля жизни менялось и жилище человека, где он мог отдыхать от суеты жизненного водоворота событий, куда он мог приглашать друзей, где он мог работать. Интерьер всегда соответствовал его образу мысли. С течением времени менялся сам и менял все вокруг себя. Старые ценности возвращались, а только что существовавшие уходили в далекое прошлое.

Порой только один предмет мебели: покрывало на диване, стилизованный светильник или небольшая статуэтка, но на видном месте способны совершенно изменить стиль обстановки.

В истории интерьера мы можем заметить одну интересную особенность. То, что традиции античности тесно вплелись в культуру Запада – неудивительно. Однако интересно, что современный дизайн интерьера до сих пор черпает идеи в другой древней цивилизации – восточной – в культуре устройства жилища Древнего Египта.

Стиль Древнего Египта.

Обаяние атмосферы Древнего Египта и сейчас продолжают волновать умы многих дизайнеров интерьера. Это по праву первый из стилей мировой культуры.

Если «все дороги ведут в Рим», то начинаются они для западной цивилизации однозначно с Египта. Одна из первых высокоразвитых культур мира – египетская – позволяет нам впервые говорить о каком-то развитом стиле. Египетский стиль к тому же и прародитель почти всех последующих европейских.

Древний Египет – первое в мире государство, где были созданы древнейшие в истории памятники архитектуры, – возникло искусство декора, а быт стал предметом внимания и украшения.

Уже с самой глубокой древности в Египте стали разрабатывать медные рудники, производить сложные изделия: иголки, проволоку, украшения, посуду. Здесь создавались сложные оросительные системы, достигло совершенства строительство из кирпича-сырца: египтяне первыми научились возводить кирпичный свод, изобрели водопровод и даже создали систему обогрева полов в виде керамических труб, в который подавался теплый воздух от горящего во дворе дома костра. Посуду производили из глины особого состава – египетского фаянса. В Египте же изобрели папирус. В отделке украшений впервые в Египте стали использовать природные камни – бирюзу и малахит с Синайского полуострова, лазурит, поставлявшийся посредством обмена с азиатскими племенами. Ювелирное производство, огранка ценных камней также возникли в Древнем Египте. В домашнем обиходе древних египтян были широко распространены изделия из слоновой кости.

Раскопки английского ученого Г. Картера в Долине царей в Египте в 1922 г. дали много интересных материалов о быте и искусстве Египта XIV века до н. э. Ученый обнаружил гробницу фараона Тутанхамона, относящуюся к 1350 г. до н. э., почти не расхищенную древними грабителями и сохранившуюся в первоначальном виде. Картер считал, что воры унесли около шестидесяти процентов хранившихся в сокровищнице драгоценностей. Раскопки продолжались десять лет. Как пишет доктор исторических наук И. Кацнельсон: «Здесь нет никакой возможности не то что описать, даже перечислить сотни и сотни предметов, обнаруженных в гробнице. Многие из них никогда не попадались археологам и были известны лишь по изображениям на фресках или на рельефах. Достаточно сказать, что под экспозицию предметов из гробницы Тутанхамона в Каирском музее отведено тринадцать залов. Примечателен кинжал, клинок которого сделан из железа: это был один из наиболее древних железных предметов, обнаруженных в Египте. Ценность его доказывается хотя бы тем, что кинжал положили в гроб

фараона. Академик Б. Б. Пиотровский, который изучал орнаментальные украшения рукоятки и ножен, предложил не без оснований гипотезу: кинжал изготовили малоазийские или сирийские мастера, которые жили в долине Нила» [42].

Гробница, состоявшая из нескольких помещений, украшалась росписями со сценами из жизни фараона, в нее помещали множество бытовых предметов, созданных руками египетских ремесленников.

Экспедиция Картера обнаружила изделия из золота, кости, стекла, украшенные драгоценными камнями и отличающиеся высокими художественными достоинствами. На большинстве предметов изображен Тутанхамон. Интересен характер изображений: почти всю плоскость занимает фигура фараона, а по сторонам в несколько ярусов помещены небольшие фигурки воинов и рабов. Этим художники подчеркивали превосходство фараона над окружающими.

Среди найденных здесь предметов есть стул фараона, верхняя часть спинки которого украшена накладкой из золотого крылатого солнца – знака бога Ра. Интересен также и двойной деревянный ковчег для хранения культовых реликвий. Весь вызолоченный и покрытый росписью, ковчег имеет четырехугольную форму, он укреплен на полозьях. По сторонам стоят на страже четыре вырезанные из дерева обнаженные фигуры богинь. Верхняя часть ковчега украшена богатым карнизом из ряда священных змей со знаками бога Ра над головами. Кроме мебели, в гробнице Тутанхамона найдено также большое количество деревянных культовых колесниц, очень интересных по конструкции и исполнению. На плечи и лицо мумии была надета маска из кованого золота, инкрустированная лазуритом, сердоликом, цветным стеклом. Тутанхамон изображен в облике владыки подземного царства – бога Осириса. Черты молодого фараона, несмотря на некоторую идеализацию, переданы с необыкновенным реализмом.

Поразительно, сколько великолепных произведений успели создать древние мастера за девять лет правления молодого царя. Произведения безвестных резчиков, скульпторов, живописцев и ювелиров дошли до нас через тридцать три века и ныне в XXI веке доставляют нам подлинное эстетическое наслаждение.

В оформлении убранства домов знати широко использовалось золото, из него изготавливались обшивки, скульптура, украшения, посуда, золото применяли и в инкрустации. С серебром египтяне обходились бережно. Так же довольно рано здесь появились меха и шерсть, привозимые из североэфиопских экспедиций. С усовершенствованием ткацкого станка, что позволило делать плотно тоньше и значительно шире, в убранстве жилищ появились драпировки. А с появлением бронзы интерьер стали украшать коваными изделиями.

В столярном производстве, которое в Древнем Египте было очень развито, использовалось черное эфиопское дерево. Древнейшие из известных нам образцов египетской мебели были найдены в царских погребениях. Это ларцы и шкатулки черного дерева, инкрустированные слоновой костью, зеленым и синим малахитом, бирюзой и лазуритом, табуреты с ножками в виде копыт животных, вырезанных из целых слоновьих клыков.

Рубанка у египетских мастеров еще не было, и токарного дела они не знали. Поэтому дефекты сборки скрывались под толстым слоем краски-замазки, на которую уже сверху наносились расцветки «повеселее». Египтяне знали уже технику фанерования, когда дешевую древесину облицовывают пластинками из более благородных пород (правда, не такими тонкими, как фанера). Особенно богатую мебель украшали слоновой костью, перламутром и даже золотыми накладками. Мебель разрисовывалась обычно цветным орнаментом, иероглифическим письмом и символическими элементами (солнечный диск, священный жук скарабей, коршун, пальма, папирус и др.). Краски были яркими, но с ограниченной гаммой цветов, которые никогда не смешивались.

Несмотря на обычай сидеть на земле, именно египтяне первыми создали мебель для сиденья. В основном это низкие скамеечки и стулья. Здесь возник и прототип первого складного стула.

Благоразумные египтяне также одними из первых отказались спать на холодном грязном полу и создали ложе.

Итак, огромное место в интерьере древнего египтянина занимала мебель. Среди древнеегипетских богатых «гарнитуров» известны древние кровати, стулья с ножками, изображающими львиные лапы или копыта быков, причем передние и задние ножки мебели были сделаны соответственно в форме передних и задних ног животного. Богато украшенные кресла и троны мастера Древнего Египта снабжали подлокотниками в виде идущих львов, а их спинки покрывали резьбой, накладками из золота и эмалью.

Мебель, ларцы, сундуки в большинстве окрашивались белой краской, служившей фоном для дальнейших украшений.

В строгий симметричный интерьер древнеегипетского дома гармонично вписывались изящные статуэтки божественных животных, хотя их назначение было не эстетическое, а культовое. Чаще всего это были статуэтки бога Анубиса в виде лежащего шакала или черной собаки, богини Бает – кошки и бога Бэса, напоминающие маленького карлика с львиной гривой.

В настоящее время египетские мотивы используются в современных декоративных тканях, обоях, керамической плитке, посуде. Неотъемлемой частью украшения древнеегипетского интерьера можно назвать всевозможные плетенки и циновки из трав, стеблей папируса и тростника. Если обзавестись такими предметами и несколькими соответствующими деталями (статуэтками или вазами), этот стиль вполне можно передать в современном интерьере.

Знаете ли вы, что...

Чтобы привлечь посетителей на выставку сокровищ из гробницы Тутанхамона, которая проводилась в 1983 году в канадском городе Торонто, организаторы выставки решили установить у входа две трехметровые копии знаменитой золотой маски фараона. Их сделали, не прикасаясь к оригиналу, методом фотограмметрии, который широко применяется в картографии.

Маску сфотографировали с двух позиций и по изученным стереоснимкам построили ее рельеф с точностью до миллиметра. Увеличив этот рельеф, его вырезали из пенопласта и получившуюся форму использовали для изготовления двух отливок из пластмассы, упроченной стекловолокном.

Можно воспользоваться и этим рецептом для украшения интерьера или экстерьера.

Стиль Древней Греции.

Культура Древней Греции стала отправным пунктом всей европейской цивилизации. Созданный греками ордер «подпирает» всю последующую архитектуру Европы. Средневековье, отрицая языческую культуру, все же многое позаимствовала у нее.

Как на острове Крит, так и в материковой Греции, начиная уже с III тысячелетия до н. э. дома простых людей строились из сырцового (высушенного на солнце) кирпича, часто на каменном фундаменте.

Древний грек был, прежде всего, существом общественным (полисным). Поэтому долгое время роскошью в Греции могли отличаться только общественные здания (в первую очередь храмы). Частные жилища даже у богачей были лишены элементарных удобств. В суровой Спарте запрещалось даже использовать рубанок, чтобы спартанские воины не изнежились на удобной мебели.

Лишь после войн с персами запросы греков начинают расти, и появляются красивые богатые дома. Только теперь (наконец-то обнесенный каменным забором!) дом мог считаться «своей крепостью». Окна же, выходящие на улицу, появились довольно поздно.

Дом, в отличие от двора, был темным. В жилые помещения свет проникал только сквозь небольшие окошки, размещенные под потолком, а вечером всегда зажигалось большое количество масляных светильников. Чаще всего светильники изготавливались из глины, реже из бронзы или другого металла.

Форма светильника была проста: небольшая плоская тарелка с ручкой, но и сейчас она все еще популярна. Для освещения двора в вечернее время чаще всего использовались масляные факелы.

Оштукатуривая стены, а затем расписывая их разноцветными узорами, мы, сами того не зная, соблюдаем древнегреческую традицию фресковой живописи. Предпочтение древние греки всегда отдавали орнаменту в виде изломанной линии, геометрическим фигурам, переплетениям ветвей и трав.

Гармоничность убранства комнаты, как правило, воплощалась в рациональности, простоте и естественности. Стилизация, прежде всего, касалась цветового решения, которая максимально соответствовала краскам природы.

Для эллинской культуры было характерно преобладание желтого, красного и черного цветов. Для стен всегда выбиралось желтое убранство – цвет глины, которая в разных местностях имела свой оттенок.

Полы во всех, даже в жилых, комнатах украшались мозаикой из ракушек, мелких керамических плиток или гальки. Наверняка и использование мозаики в быту пошло именно отсюда. Основная палитра красок всегда оставалась естественной, приближенной к природе.

А теперь поговорим о предметном наполнении античного дома. Немногочисленная мебель отличалась выветренностью пропорций и элегантностью исполнения. То, как она выглядела, мы можем представить себе по изображениям на греческих расписных вазах. Грекам хорошо была известна слоновая кость. Этот ценный материал применялся для украшения мебели и других предметов домашней утвари: ларцов, шкатулок и т. д.

Мебель в Греции делали из дерева, бронзы и мрамора. Подлинных образцов деревянной мебели не сохранилось. Правда, мебели даже в богатых домах было немного. Наиболее разнообразна была мебель для сиденья. Из Египта «приходит» складной табурет на Х-образной опоре.

В V веке до н. э., считающемся золотым веком всех искусств Греции, в формах мебели произошли некоторые изменения в сторону их улучшения и придания им большего изящества. У греков-столяров наконец-то появляется в обиходе рубанок и токарный станок, что тут же отразилось на качестве деревообработки. Греки, судя по всему, освоили и гнутье древесины с помощью пара – способ, переоткрытый европейцами вновь только в XIX веке! Реализм и простота греков в сочетании с развитым художественным вкусом привела к появлению элегантной и комфортной мебели.

Вообще на стульях и тронах греки находились не столь часто, как мы. Есть, читать, писать они предпочитали в полулежачем состоянии на специальных ложах (клине), которые покрывали яркими пушистыми тканями с изысканными узорами.

А вот комодов или платяных шкафов греки не знали. Поэтому наиболее употребительным и важнейшим типом домашней мебели был ларь – особого вида ящик для хранения различных вещей. Стенки таких ларей (и саркофагов) покрыта росписью разных цветов. По яркому синему фону изображаются меандры, пальметты и другие мотивы греческого орнамента. Кроме ларей, в обиходе древних греков были также «писты» – большие, цилиндрической формы банки, делавшиеся из бронзы. Из бронзы же делались курительницы – «трилигатерии», канделябры и треножники.

Большинство мебели было цветной. Для орнамента, кроме растительных мотивов, наиболее характерен широко всем известный меандр: ряд линий ломаных под прямым углом. Орнамента всегда была для греков чисто декоративной и не имела такого символического культового значения, как у тех же египтян.

Греки различали покрывала для мебели и настенные драпировки. Узорчатые ткани могли висеть вдоль стен свободно или в складку. Иногда их вешали в несколько слоев, каждый из которых имел свой цвет. Для драпировок в Древней Греции применяли шерсть и сукно, обычно ярких цветов, предпочтение отдавалось зеленому, шафрановому, золотому, оттенкам фиолетового. Величественное, спокойное, строгое и при этом никак не скучное, и скорее смелое сочетание цветов, – готовый рецепт цветового решения современного интерьера (но для непрозрачных материалов, какие и использовались в ту далекую эпоху).

Узоры на тканях были обычно вытканы, но присутствовала и вышивка. Мотивы орнамента имели природное происхождение и перекликались с теми, что украшали капители, карнизы и вазы: листья аканфа, меандр, пальметты. Это создавало целостность всего предметного наполнения (или, говоря современным языком, дизайна) античного дома, о какой в наши дни остается лишь мечтать.

Высокого расцвета в Греции достигла керамика. Вазы были разнообразны по форме и покрывались художественной росписью, использовались для хранения вина и масла, благовоний, воды. Роспись ваз выполнялась в сложной технике в виде орнаментов, мифологических сюжетов, бытовых сцен. Вазы делались и из серебра, украшались рельефными изображениями.

Из Древней Греции ведут свое происхождение смеющиеся маски, современные дверные ручки в виде головы животного с кольцом в пасти. Но их использование отнюдь не ограничивалось декоративными функциями – люди верили в то, что они охраняют дом от злых духов и помогают справиться с болезнями.

Стиль Древнего Рима.

Стремление к пышности и парадности было присуще и архитектуре, и скульптуре, и обустройству богатого дома в эпоху Древнего Рима.

При этом все было направлено на то, чтобы сделать дом максимально удобным и красивым. Он всегда огораживал древнего римлянина от вторжений в его частную жизнь. Поэтому стены, выходящие наружу, преимущественно были глухими, без единого окна. Зато внутри римляне давали свободу своей фантазии. Здесь в изобилии присутствовала настенная фресковая роспись.

В Древнем Риме архитектура была ведущим видом искусства. В отличие от Греции, где главным был храм, в римской архитектуре основное место занимали сооружения, воплощавшие идеи могущества римского государства, а в последствии и императора: форумы, триумфальные арки, амфитеатры. Римский театр, в отличие от греческого, – это отдельное здание, впервые в нем строится сцена. Одной из вершин римской архитектуры является амфитеатр Колизей, вмещавший 50000 зрителей, предназначался он для гладиаторских боев. Римские императоры строили дома в соответствии с личными вкусами и капризами. Например, Нерон построил «Золотой дом» – огромный дворцовый комплекс в центре Рима, внутреннее убранство которого было отделано золотом, перламутром, драгоценными камнями, потолки были обшиты слоновой костью и могли вращаться, при этом с них сыпались живые цветы.

Конечно, дома римских патрициев (родовой знати) выглядели не столь помпезно, как у императора, однако были значительно более представительными (репрезентативными), чем греческие. Ибо здесь хозяин принимал своих клиентов и не хотел «ударить в грязь лицом». Дом украшали скульптура (бюсты, статуи, гермы с портретами философов), фонтаны, цветники, мозаика на стенах или полах.

Дом переходил от хозяина к хозяину, оставаясь неизменным в течение многих лет. Единственное, что постоянно менялось в атриуме, – это количество бюстов предков, которые ставились в специально сделанную для этого нишу в стене.

Как и у греков, у римлян были популярны настенные росписи, которые создавали иллюзию расширения внутреннего пространства для тесных комнат. Археологи, делавшие раскопки, даже стали называть здания по сюжету фресок, связанному с личностью владельца. Конечно, мы не призываем расписывать стены картинами из профессиональной деятельности хозяев. Но, может быть, стоит поискать в своей жизни какую-нибудь тему или идею и воплотить ее в стиле дома.

Технология римской настенной живописи была довольно сложной и состояла из многих этапов. Предполагается, что после нанесения многослойной грунтовки, заключающей в себе истолченный в порошок мрамор, роспись делали с помощью комбинирования пигментов, приготовленных на воске и яйце. Затем шла полировка шерстью, после чего шелковой кистью наносился расплавленный с растительным маслом пунический воск. Вслед за этим к стенам подносили раскаленные угли из чернильного ореха и снова разглаживали и полировали поверхность чистым полотном.

Однако римляне покрывали стены своих домов не только росписью. Их облицовывали мрамором, иногда гранитом. В I веке н. э. особенно популярным стал такой вид декора, как мозаика. Она могла украшать и пол, и потолок, и даже колонны. Существовал также особый жанр мозаики, называемый *эмблемата*. Это были изделия особенной красоты и тщательности исполнения, предназначенные для неспешного разглядывания. Часто они покупались как станковые произведения и включались в разнообразные декоративные схемы.

Наиболее впечатляющий предмет такого рода – мозаика, изображающая битву Александра Македонского с царем Дарием, – был найден в Помпеях в доме «Фавна».

Виллы римлян отличались роскошным убранством, применением мрамора и ценных пород дерева. Стены украшались сложной живописью, имитирующей колонны – так называемый архитектурный стиль. Культура завоеванных народов влияет и на римскую орнаментику. Кроме традиционных симметричных комбинаций цветов и листьев, используются символические фигуры орлов, львов, сфинксов. Правда, они не носили столь серьезного (как у народов Востока) содержания, и именно у римлян мы впервые в истории сталкиваемся с осознанной стилизацией.

На образование стиля древнеримской мебели также большое влияние оказали Греция, Египет и страны Востока, присоединенные завоевателями к Римской империи.

Древние римляне, кроме мебели из дерева, бронзы и мрамора, делали еще и мебель, плетеную из ивовых прутьев. Деревянных образцов до нас не дошло, но декоративных мраморных предметов осталось очень много; сохранились также и предметы обстановки, сделанные из бронзы. Общие формы древнеримской мебели изящны и изысканны, но страдают излишеством украшений. Кресла, например, делались с подлокотниками в виде грифонов, сфинксов, львов. Ножкам придавали форму львиных лап с крыльями, оканчивающихся сверху головой зверя. Деревянная мебель украшалась резьбой, позолотой, инкрустацией из дерева других цветов, эмали, кусочков фаянса, золота и серебра. Существовала также мебель декоративная, неподвижная, делавшаяся из белого или цветного мрамора с мозаичными досками на столах.

Кровати в Древнем Риме были очень похожи на греческие. Остов кровати по большей части делался из дерева и инкрустацией из черепахи, слоновой кости, цветного стекла, а также бронзовыми деталями (головами львов, лошадей). Между стенками остова помещалась решетка из бронзовых прутьев, на которую клался матрац. Ложе имело точеные ножки прямоугольной или изогнутой формы, или в виде лап животных. У ложа простирался «ковер» из кубиков мозаики. Когда в конце республики в моду стали входить круглые столы, ложа стали делать полукруглой формы, и они получили название «сигма».

Столовая доска иногда делалась гладкой, иногда украшалось мозаикой или каменной инкрустацией. Наиболее драгоценными считались столовые доски, сделанные из туи, росшей в Африке, где ствол ее достигал 1,50 м в диаметре; у древних римлян это дерево называлось «цитрус». Известны, например, баснословные суммы, уплаченные Цицероном за доску из такого дерева. Верхние доски, в зависимости от рисунка древесины, разделялись на волнистые, крапчатые, тигровые, с павлиньим пером и т. д. менее состоятельные люди довольствовались фанерованными столовыми досками.

Мебель для сиденья похожа на греческие формы. Особенно распространенными в Римской империи были складной курульный (парадный) стул и удобная, хотя и громоздкая, кафедра – кресло для знати, созданное на основе греческого клисмаса.

Шкафы в жилище были не популярны, ими обставлялись в основном лавки. Вещи хранились в сундуках. Наиболее солидный из них назывался *арка*. Он был полностью обит железом, никогда не передвигался и служил для хранения особо ценных вещей (такой вот «сейф» античности).

Вся древнеримская мебель может быть разбита на две большие группы: а) мебель деревянная, украшенная резьбой, позолотой, инкрустацией из дерева других цветов, эмали, кусочков фаянса, золота и серебра, и б) мебель декоративная, неподвижная, делавшаяся из белого или цветного мрамора с мозаичными досками на столах. Кроме этих двух типов, существовала еще бронзовая мебель, стоявшая ближе к первой группе. Все эти группы мебели имеют общие пропорции и орнаментальные украшения. Формы древнеримской мебели вдохновляли художников позднейших эпох и особенно начала XIX века, когда на почве ее изучения возник стиль *ампир*.

Прикладное искусство достигло в Древнем Риме высокого уровня развития: резные и чеканные золотые и серебряные чаши, сосуды из стекла, оправленного в золото, прекрасные ткани украшали интерьеры домов в Риме.

Римляне славились выделкой меха и кожи, используемых в интерьере. Шелковые ткани ввозились из Китая.

В качестве небольшого ковра римляне использовали шкуры животных, а также кожу. Это не только утепляло полы, но и придавало интерьеру изысканность и величественность. Шкуры и кожи не только стелили на пол, ими иногда обивали стены, – последнее обстоятельство можно учесть при воссоздании духа римского жилья.

Ярким декоративным акцентом в доме были произведения из мозаичного стекла (римляне применяли технику инкрустации разными цветными кусочками). Эффектно смотрелись и сосуды из синеватого или зеленоватого стекла – чаши, кубки, вазы в форме виноградной кисти, человеческих фигур, птиц, рыб, животных. Особым изяществом отличались стеклянные объемы, вдуваемые в стеклянные или серебряные ажурные футляры (так называемое кельнское стекло). Все эти изделия украшались гравировкой, золочением или росписью, имитирующей «двухслойное стекло» и придающей предметам сходство со знаменитыми римскими камнями (резными камнями).

Римским искусством завершилось искусство античности. Но его достижения воскреснут впоследствии в романском стиле, эпоха классицизма возьмет их за образец, а «наполеоновский» стиль ампир вообще будет нарочитой копией римского стиля.

Рассматривая достижения древних цивилизаций, мы можем только удивляться и восхищаться находчивостью наших далеких предков: столь современным кажутся сегодня их быт и культура. И думается, что европейцы не так уж много изобрели кардинально нового с той поры в сфере дизайна интерьера.

Средневековье.

Интерьер этого времени на первый взгляд может показаться довольно мрачным и угрюмым.

Сквозь маленькие окна в комнаты проникали скудные лучи дневного света. Поэтому для освещения приходилось использовать множество светильников и больших факелов.

Все же ярким примером может служить декоративно-прикладное искусство периода разложения феодализма и образования абсолютистских государств. Дворянству и церкви было необходимо искусство, которое могло бы убедить подданных в богатстве и могуществе короля. В это время строятся пышные королевские резиденции. В убранстве их принимают участие крупнейшие художники. Так, период становления абсолютизма во Франции в XVII веке связан со строительством Версаля.

Весь интерьер – декоративная резьба на мебели, ткани, драпировки – чаще всего украшался растительным орнаментом. Переплетенные ветви винограда, листья дуба, цветы лилий, части чертополоха, шиповника, остролиста, гороха, табака и хмеля наносятся везде: на стены, потолок, на мебель, на различные украшения и статуэтки.

Цвету обстановки уделялось очень большое внимание. Это и многочисленные витражи, обилие цветного орнамента, мозаичное покрытие полов, мелкая пластика. Яркие цвета, игра красок во многом преобразуют интерьер средневекового замка, делают его динамичным.

Ткани, привозимые из восточных стран, и шпалеры (тканые ковры, рисунок которых представляет собой органическое сочетание с фоном) закрывали мрачные стены и скрашивали их облик, не только украшая, но и утепляя холодные комнаты. Вешали такие шпалеры не только на стены, но и на окна в виде портьер.

Новая конструкция построения дома – каркасная, – состоящая из двух пересекающихся арок, позволила наполнить естественным светом все пространство дома. Большие окна, которые украшаются своеобразным растительным орнаментом, становились более изящными и привлекательными. Впервые появляются специальные столы-конторки, которые делают наподобие ларей. Верхняя крышка имитирует пюпитр и украшается резным неглубоким рельефом.

Стулья, кресла и табуреты шлифовались и украшались всевозможной резьбой. Чаще всего здесь использовался орнамент в виде трилистника. Кровать состояла из большого массивного основания, которое устанавливалось на четыре ножки, продолжающиеся в стойки. На эти стойки крепился полог из тяжелых плотных тканей. Немного позже кровати стали делать со спинкой, которая украшалась резьбой.

Стиль эпохи Возрождения.

В эпоху Возрождения человечество снова обратилось к утерянным идеалам античности. Это проявилось, прежде всего, в стремлении к простоте, ясности, жизненности как в архитектуре, скульптуре, живописи, так и в обустройстве собственного жилища.

Растительным или геометрическим орнаментом, стилизованным под античный период, украшались околпотолочная часть стены, сами потолки, а иногда и стены. Из античных стилей была взята и стукковая лепная декорация, которая могла быстро принимать нужную форму, а в застывшем виде напоминала мрамор.

Для декорирования стен чаще всего использовались бархат, парча и тисненная кожа. В таких нишах устанавливали бронзовые статуэтки.

Ножки сундуков для одежды, поставцов, столов, кресел, стульев чаще всего делались в виде лап хищных и диковинных животных. Неотъемлемым атрибутом такой мебели было наличие колонн с античными ордерами.

В отличие от средневековья предметы мебели в эпоху Ренессанса становятся разнообразнее. Так, в моду вошли легкие кресла (которые больше напоминают стулья с подлокотниками); складные стулья, спинки которых украшены мозаикой; и большие тяжелые стулья, сиденья и спинки которых обиваются кожей или яркой парчой.

Стиль барокко.

После простоты в убранстве комнат человечество опять возвращается к изысканности и роскоши. Пластичные формы украшений, витиеватые и сложно переплетенные орнаменты создавали возвышенность и объемность. Этому способствовала и фресковая роспись, обильно украшающая своды потолков и стен.

Достаточно часто для убранства стен используются большие, спускающиеся до пола тканые ковры, на стены вешаются таких же размеров зеркала, украшенные массивной лепниной и позолотой. Орнамент состоит из различных переплетающихся ветвей, больших листьев, крупных цветов. Переплетения становятся все более витиеватыми, замысловатыми, все более сложными. Здесь уже почти не встречаются прямые линии.

Небольшие панно в то далекое время украшали пространство над дверью. Это так называемые десюдепорты, которые представляли собой горизонтально расположенные сюжетные картинки.

Для украшения мебели достаточно часто применяется резьба по дереву.

Изменения коснулись и самих столов. Кроме больших, трапезных, появляются и специальные консольные столы, которые устанавливаются у стен. Чаще всего они предназначены для часов, шкатулок, канделябров и прочей мелочи, которая украшает интерьер.

Не менее изящными были шкафы на шарообразных ножках, с мощными карнизами и картушами, множеством всевозможных ящичков и ящичков. Их уникальность достигалась за счет множественных украшений в виде рельефа из бронзовых фигурок, масок и пальметок, которые в основном располагаются в определенной геометрической последовательности.

Барокко характеризуется четким разграничением стилистики комнат. Для каждой из них специально подбирается мебель, каждая из них выполняет определенную функцию. Так, например, в интерьере кабинета обязательно должны присутствовать письменный стол, шкафы для книг и бюро. Иногда такой интерьер украшается большим глобусом или развешанными на стенах картами.

Спальня, кроме своей функции опочивальни, выполняет также роль гостиной. Здесь зачастую принимают гостей. Характерно наличие балдахина над кроватью, но более изысканной формы, чем в предыдущую эпоху.

Стиль рококо.

Помещения не всегда выдерживались в одной цветовой гамме и обустраивались с учетом наклонностей хозяина и его рода занятий. Порой возникает некоторое противоречие в интерьере целого дома, но именно смена декораций позволяет настроиться на работу, на отдых и на развлечения. Внутри дом всегда украшается настенной живописью, достаточно часто встречается и роспись потолков, продолжающая сюжетную линию стен. Конусообразный или овальный свод отделяется орнаментом, однако более легким, чем в барокко.

Стены помещений украшаются не фресками, а шпалерами с диковинными узорами – безворсовыми коврами, вытканными шелком или шерстью.

Особой популярностью пользуются светлые тона, приглушенные и забеленные красками, полутона. Множество зеркал, встроенных в стену, развешанных над каминами или над столиками, обрамляются легкими овальными рамами из гипса или фарфора. Для этого периода характерно увлечение зеркалами и портретами.

Мебель всегда знает свое место в интерьере и полностью ему подчинена. Для рококо характерной становится округленная, изысканная и обильно украшенная мебель. Здесь присутствует целая смесь характерных для других стилей черт: богатая резьба барокко и раскраска пастельными тонами отдельных деталей мебели, простота конструкций средневековья, отделка ножек в виде лап животных и золотая отделка в духе римского стиля.

Для освещения комнат используется множество настенных канделябров для свечей в виде статуэток и небольших сюжетных композиций. В большинстве случаев, чтобы усилить освещение комнаты, светильники размещаются либо напротив зеркал, либо рядом с ними. Они изготавливаются из фарфора, стукко, металла или фаянса, которые после отделки становятся блестящими и сами отражают колеблющееся пламя свечи.

Композиция из множества свеч в металлических или фарфоровых подсвечниках, расположенных поблизости от зеркала, даже если оно старовато и потемнело, внесет в интерьер колорит рококо.

Посуда тоже становится тонкой и изящной. Да и стекло здесь немного облагораживается. Статуэтки и сюжетные миниатюры из стекла, которые устанавливаются на консольные столы, украшают интерьер. Структура стекла позволяет не только играть бликами свечного пламени, но и заставляет статуэтку оживать, «двигаться» в отблесках пламени.

Более чем в другие времена ценится хрусталь. Из серебряной посуды остаются только дутые чайники и вытянутые кофейники с ребристой поверхностью.

Стиль используется дизайнерами в коттеджах, архитектура которых обычно соответствует такому интерьеру.

Стиль классицизма.

Классицизм, пришедший на смену барокко и рококо, опять выдвигает на первый план традиции античности, идеалы простоты и рациональности.

Большинство деталей, заимствованных из античности, скорее играли чисто декоративную роль, а не эстетическую, как раньше. Среди «возрожденных» большое место занимают ордера, декоративный орнамент и скульптурные композиции. Стены, потолки и полы не так изобилуют орнаментальными деталями, которые присутствуют в отделке мебели и украшений интерьера. Мебель становится менее массивной, более изящной, предпочтение отдается тем же прямолинейным и симметричным линиям, которые присутствуют в интерьере. Легкость мебели подчеркивается и небольшими вставками из фарфора и позолоты. Нередко все это украшается изящной утонченной резьбой и эмалевой росписью.

Достаточно легкими были не только стулья, но и комоды, секретеры, туалетные столики, которые дополнялись большими зеркалами. Ножки различных кушеток, диванов, столиков для цветов и игры в карты становятся более изящными, чуть изогнутых форм. Искусство интерьера в основном опиралось на использование каких-то отдельных деталей, например на роспись и форму посуды и украшений.

Фаянс занимал главенствующее место. Из других материалов популярными были богемское стекло, фарфор, полудрагоценные камни, из которых делаются вазы, имитирующие греческие амфоры или стеклянные сосуды в ажурных чехлах.

В России особой роскошью отличался быт русского двора в период царствования Елизаветы Петровны и Екатерины II. Загородные резиденции – Царское Село и Петергоф – пора-

жают пышностью и великолепием убранства и являются подлинными сокровищницами декоративно-прикладного искусства.

Дворцы эти представляют собой синтез архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства. В парадных помещениях нет случайных вещей. Резьба и роспись плафонов, мозаика паркета, картины, скульптура и мебель связаны не только содержанием, но и единым стилевым решением. Названия отдельных помещений Екатерининского дворца в Царском Селе яркое тому свидетельство – Зеленая столовая, Китайская голубая гостиная, Янтарная комната. Обязательно обратите внимание на Парадную лестницу и Большой зал дворца.

Парадная лестница, благодаря темно-красным коврам и такого же цвета драпировкам на окнах, резным золоченым украшениям на белых стенах и нарядным фарфоровым вазам, выглядит пышной и торжественной. По ней входили во дворец иностранные послы и гости. Далее они попадали в анфиладу (длинный сквозной ряд комнат в общественных зданиях, дворцах). Сквозь раскрытые двери анфилады видна великолепная резная золоченая мебель, украшения на стенах и потолке, паркет из дорогих пород дерева. Обивку мебели повторяют затянутые шелком стены. Вазы (малахитовые, янтарные, фарфоровые) украшают залы. Великолепные хрустальные люстры и жирандоли переливаются всеми цветами радуги, отражая солнечный свет, обильно вливающийся в залы сквозь высокие окна.

Через анфиладу гости попадали в Большой зал – главное парадное помещение дворца. Это самый огромный по размеру зал дворца, достигающий восьмидесяти метров в длину. С двух сторон он освещается двадцатью двухъярусными окнами. В простенках помещены зеркала в резных золоченых рамах.

Множество золоченой резьбы и скульптуры, расписной плафон, зеркала, в которых отражалось более шестисот свечей, создавали грандиозное и почти фантастическое зрелище, произведя на представителей других держав ошеломляющее впечатление. Слава о русском дворе как самом богатом и могущественном разносилась иностранными послами по всему свету.

Создателями этого великолепия были замечательные русские мастера Петербурга, Москвы и других городов России, работавшие по эскизам лучших архитекторов, скульпторов, живописцев. Содружество художников разных профилей и мастеров-исполнителей было плодотворным для русского декоративно-прикладного искусства XVIII и первой половины XIX века. В это время были созданы наиболее интересные памятники, в которых со всей полнотой проявился синтез архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства. В последствии такого идейного и стилистического единства русское искусство достигнуть уже не могло. Это было время наивысшего расцвета всех видов прикладного искусства.

Желание подражать приводит буржуа к необходимости пышно обставить свой дом внутри. В особняк попадают самые дорогие и уникальные вещи, но они не составляют ансамбля, потому что нарушен принцип красоты и целесообразности. Глядя на этот интерьер, невольно вспоминаешь, что говорили в таких случаях древние греки: «Он сделал богато, так как не смог сделать красиво».

Безвкусица, проникшая в богатые особняки буржуа, распространилась повсеместно.

Стремление к созданию внешнего великолепия приводит к подделке. В этот период перестают ценить материал. Если раньше при создании произведения декоративно-прикладного искусства стремились как возможно полнее и всесторонне показать красоту и декоративные возможности материала, то в XIX веке делают подделку – фарфора под малахит, обыкновенного металла под золото, стекла под драгоценные камни.

Ампир.

Ампир (от французского empire – империя), стиль империи Наполеона Бонапарта, сформировался в период его триумфа и победоносных сражений.

Стиль ампир особенно ярко воплотился в архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве первой трети XIX века, завершивший развитие классицизма. Ампир с его стремлением к величию и грандиозности, героике и торжественности наиболее ярко выразил себя в основном в архитектуре и скульптуре. Скульптура ампира представлена именами итальянца А. Кановы и датчанина Б. Торвальдсена.

В отличие от Франции, где стиль воплотился в основном в украшении дворцовых интерьеров и декоративно-прикладном искусстве, в России на первый план вышли градостроительные задачи, которые решались с небывалым размахом и масштабностью; возводились прежде всего общественные здания. Грандиозные ансамбли, созданные в Санкт-Петербурге, одухотворены патриотическим пафосом, охватившим русское общество после победы в Отечественной войне 1812 года. Для них характерны незыблемая мощь и величие, предельный лаконизм и строгость, тяжеловесная торжественность форм. Архитектурный ансамбль центральной части Санкт-Петербурга, окончательно сложившийся в эпоху ампира, включен в список Памятников Всемирного наследия ЮНЕСКО.

В эпоху ампира переживает расцвет монументальная скульптура. Большие плоскости гладких стен создавали эффектный фон для скульптурного декора (статуарные группы перед портиком Горного института в Санкт-Петербурге: «Геракл и Антей» С. С. Пименова, «Похищение Прозерпины» В. И. Демут-Малиновского, обе – 1809–11 гг.; памятники М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли Б. И. Орловского перед Казанским собором) и т. д.

Ампирные мотивы получили широкое распространение в декоративно-прикладном искусстве. В орнаментах особенно часто используется римская символика и военные атрибуты: венки, факелы, доспехи, жертвенники в виде треножников.

Среди драгоценностей тех лет особенно эффектны были диадемы. Прекрасны были бриллиантовые диадемы, но не менее хороши и более скромные украшения, оформленные в виде золотых лавровых венков либо венков из колосьев или дубовых листьев.

Торжество ампира было непродолжительным, практически оно закончилось вместе с падением империи Наполеона. После 1815 года в общественной жизни Европы появились новые идеалы и новые настроения, которые стали основой для развития в искусстве и литературе мощного художественного направления – *романтизма*.

Романтизм и историзм.

Крушение могущественной империи Наполеона вызвало в Европе небывалый подъем общественного самосознания, обостривший стремление к личной и гражданской свободе и подтолкнувший к поискам новых идеалов. На этой волне к 30-м годам XIX века в европейской культуре сформировалось новое направление, которое получило название романтизм.

По мнению некоторых специалистов, первоначально романтизм был ориентирован на идеализацию искусства Древнего Рима, что и определило его название.

После наполеоновских войн волна романтических настроений прокатилась по всей Европе, и на этом фоне сформировался первый из неостилей XIX века – неоготика. Вслед за неоготикой, а порою и одновременно с ней, образцом для подражания становилось искусство других исторических эпох. Это увлечение породило целую череду неостилей – неорококо (или второе рококо), второй ампир, неоренессанс, необарокко, третье рококо, неоклассицизм. Увлечения тем или иным стилем возникали и сменяли друг друга так быстро, что зачастую

неостили смешивались и, приобретая новые качества, лишь отдаленно напоминали свой первоисточник. Не удивительно, что картина стилистики произведений ювелиров и художественного литья того времени была на редкость разнообразна и живописна.

Время возникновения и периоды расцвета тех или других неостилей в разных странах Европы порою не совпадали, так же как и названия неостилей. К примеру, во Франции неороркоко 1830–1840-х годов именуют «стилем Луи-Филиппа», а в Англии – «ранним викторианским стилем» и т. д. В России для обозначения искусства середины и второй половины XIX века было введено общее понятие – *историзм*, поскольку определяющие его стили сориентированы на исторические прототипы и интерпретацию искусства прошлого.

В ювелирных украшениях нашли отражения все неостили эпохи историзма. Неоготический стиль способствовал появлению множества имитаций старинных изделий эпохи Средневековья и вызвал интерес к украшениям из чугуна (цепочки, браслеты, медальоны). Мода на них, как и сам стиль, пришла в континентальную Европу из Англии, где в это время романтика Средневековья владела умами писателей, художников, архитекторов.

Распространение в середине века стиля неоренессанс, основоположником которого считается друг Виктора Гюго, известный парижский ювелир Франсуа-Дезире Фроман-Мёрис, способствовало популярности украшений с объемными деталями в виде сфинксов на концах браслетов, миниатюрных фигурок-статуй на булавках для пик туков и других изделий с рельефными деталями, типа тех, что изготавливали ювелиры в XV–XVI веках, и ферроньерок – налобных украшений, подобных тем, которые носили итальянки во времена Леонардо да Винчи, а также привело к широкому использованию эмалей.

Неогреческий стиль, сформировавшийся в конце 1860-х годов, привнес в ювелирное искусство мотивы и орнаментику греческих и этрусских украшений. Камеи, мозаики, гравированный меандр, акант, пальметты – все эти и другие приметы античного искусства, а затем и стиля классицизм, вновь появились в кольцах, ожерельях, браслетах, брошах.

С большим мастерством ювелиры создавали драгоценные украшения с изображениями лебедей, орлов, ящериц, всевозможных насекомых. При воспроизведении природных мотивов они стремились быть предельно точными в передаче натуры, умело подбирая колорит камней и не допуская вольностей в рисунке. Тема «драгоценной флористики и анималистики», впервые так ярко и выразительно прозвучавшая в искусстве второй половины XIX века, сохранила свою актуальность и в последующее время, вплоть до наших дней.

Нельзя не отметить и «русский стиль», сложившийся в эту эпоху в России и существовавший одновременно с неостиями, пришедшими из Западной Европы. Ранний этап его развития принято определять как «русско-византийский», поздний – как «неорусский».

В основе стиля лежало романтическое стремление возродить исконно русскую культуру, которое в значительной мере определило развитие архитектуры, живописи, прикладного искусства, музыки того времени. В ювелирном деле обращение к историческим корням – к древнерусскому искусству XVII века – порою выливалось в стилизацию старинных форм и декора. Однако ряду ювелирных фирм удалось создать выразительные произведения, вполне отвечавшие патриотическим настроениям своего времени и пользовавшиеся неизменным успехом на международных выставках. Их техническое исполнение до сих пор вызывает восхищение. В XIX веке «русский стиль» в большей степени отразился на развитии таких видов ювелирного искусства, как предметы православного культа, интерьерные декоративные композиции и предметы сервировки стола, а на художественное решение ювелирных украшений он оказал значительно меньшее влияние. Тем не менее присущие этому стилю черты можно увидеть в украшениях конца XX столетия, когда в России начался процесс возрождения традиций русского ювелирного искусства.

Довольно часто в произведениях эпохи историзма, которую некоторые исследователи пренебрежительно окрестили периодом *эkleктики*, усматривают только искаженные черты

«чистых» стилей предыдущих эпох. Но при всей справедливости подобных воззрений нельзя не отметить, что художники и ювелиры того времени создали обширный арсенал форм, видов декора и технических приемов, оказавшийся востребованным и спустя многие десятилетия и в значительной степени определивший творчество мастеров всех последующих поколений.

Особенно впечатляют технические достижения в художественном литье и ювелирном деле второй половины XIX века. К их числу можно отнести создание новых сплавов металлов и способов огранки камней, использование гальванического золочения и серебрения, применение платины и полихромного золота, возрождение и совершенствование разнообразных технологий ювелирной эмали. Наконец, не следует забывать о механизации изготовления изделий, позволившей ускорить и удешевить производство.

Эпоха историзма оставила в истории русского ювелирного искусства много замечательных имен. Особенно яркий след в искусстве создания украшений оставили ювелиры семьи Болин, Леопольд Зефтиген и классик историзма в ювелирном творчестве, несравненный Карл Фаберже.

Однако метод создания новых произведений путем заимствования и смешения элементов разных стилей, использовавшийся в искусстве эпохи историзма, должен был рано или поздно себя исчерпать. Уже в 1880-е годы этот метод стал подвергаться критике в среде художественной интеллигенции и начали формироваться общества, ратовавшие за движение к новому искусству. Интенсивные поиски оригинальных выразительных средств увенчались успехом, и в конце 1880-х годов развитие искусства пошло по новому пути, который определялся новым художественным стилем – *модерном*.

Модерн.

Модерн (франц. *moderne* – новейший, современный), принятое в России название стилевого направления в европейском и американском искусстве конца XIX – начало XX века (во Франции – «ар нуво», в Германии – «югендстиль», в Италии – «либерти» и др.). Модерн был тесно связан с поэтикой символизма. Стиль проявился прежде всего в зодчестве, художественном литье и прикладных видах искусства (мебель, ткани, ювелирные изделия, посуда и т. д.).

Ища вдохновения в мире чудес и сказочных фантазий, мастера модерна направили творческую энергию в те сферы, которые раньше не были затронуты высоким искусством, и прежде всего в создание самых будничных, повседневных предметов обихода. Для них не существовало мелочей; предметы быта перестали восприниматься только как утилитарные, превратившись в такой же объект эстетического восприятия, как картины и скульптуры. Художники стремились пересоздать по законам красоты всю жизненную среду человека: от ложки, пуговицы, дверной ручки до интерьера и архитектурного облика здания в целом. Поэтому, несмотря на свою недолговечность (всего 15–20 лет), модерн стал целой эпохой в истории культуры, внедрившись в быт не только элиты, но и широких слоев общества.

Теоретический фундамент модерна был заложен в Англии трудами Дж. Рёскина и У. Морриса, выдвинувшими утопическую идею преобразования жизни по законам красоты. Эта идея была с воодушевлением воспринята деятелями культуры разных стран (О. Редон, М. Дени, М. Клингер, Ф. Ходлер, М.А. Врубель, В.Э. Борисов-Мусатов, художники объединения «Мир искусства»). Созданная У. Моррисом фирма «Моррис и Ко» (1861 г.), а затем мастерские «искусств и ремёсел» начали производить предметы в стиле модерн. Выполненные вручную выдающимися художниками уникальные изделия должны были противостоять обезличенной массовой фабричной продукции. Модерн претендовал на роль наследника всех художественных традиций прошлых эпох, не только Европы, но и Древнего Востока, Африки, Японии.

Однако, в отличие от представителей *эклектики*, мастера модерна не копировали образцы искусства прошлого, а черпали в них мотивы и художественные приемы, которые

подвергались свободной интерпретации и становились органичным элементом современного искусства. Синтез всего предшествующего эстетического опыта значительно обогатил художественный язык модерна.

Для модерна характерно обилие и разнообразие орнаментов и стремление превратить природные формы в узор. Любимыми орнаментальными мотивами были волна, цветок, узор павлиньего хвоста, изгиб лебединой шеи и т. и. В России были также популярны изображения обитателей Севера: оленей, белых медведей, тюленей (панно К. А. Коровина для выставочных павильонов в Нижнем Новгороде, 1886 г., и Париже, 1900 г.). Фигуры и предметы уподоблялись гибким растениям. Длинная, упруго изгибающаяся, охватывающая все изображение неотрывная линия (т. н. «удар бича») стала отличительным признаком произведений в стиле модерн. О. Рёскин утверждал, что подобные линии ассоциируются «с жизнью и организмом», так как они подобны биологическим формам без сочленений и разрывов.

В скульптуре образы становятся более условными и отвлеченными. Пристрастие модерна к живым органическим формам выразилось в стремлении создать ощущение текучей пластической массы, словно находящейся в процессе становления и обретающей законченную форму на глазах у зрителя (О. Роден, А. Майоль, А. Бурдель, А. С. Голубкина). Значительно чаще стали использовать дерево и керамику («Лесная серия» С. Т. Конёнкова, 1907 г.). Мастера модерна часто прибегали к окраске скульптуры. Получила развитие пластика малых форм, предназначенная для украшения интерьера (статуэтки А. Майоля, О. Родена, майоликовые изделия Врубеля и фарфоровые статуэтки К. А. Сомова).

Новый стиль окончательно оформился к началу 90-х годов XIX века. Его появление было встречено с необычайным энтузиазмом. Архитекторы, художники, графики и мастера прикладного искусства сразу увидели его креативные возможности и устремленность в будущее.

Однако претензии основоположников модерна на абсолютную новизну и полное забвение искусства прошлого несколько преувеличены. Новый стиль возник не в одночасье и не на пустом месте. Он складывался из множества тенденций и направлений, среди которых не последнее место занимало и обращение к историческим стилям. На начальном этапе формирования модерна особенно ощутимо влияние готики.

Творчество художников модерна не избежало и влияния искусства других эпох – крито-микенской культуры, своеобразной пластики этрусков, красоты форм и орнаментики кельтских вещей, итальянского маньеризма конца XVI века. Однако в эпоху модерна обращение к искусству прошлого носило принципиально иной характер, чем в предшествовавший период. Оно заключалось не в заимствовании элементов каких-то определенных стилей и воспроизведении исторических образцов, а в синтезе разных культур, обобщении художественного опыта предыдущих поколений.

Заметное влияние на стиль модерн оказало также знакомство Европы со Страной восходящего солнца, которая долгое время была закрыта для европейцев. Утонченное мировосприятие японцев, культ природы, изысканная декоративность костюма и окружающих их вещей, завораживали художников и не могли не овладеть их воображением. Привлекало и умение японцев видеть и ценить красоту, казалось бы, самых простых материалов. Созвучными представлениям того времени о красоте оказались и излюбленные мотивы японского искусства – изображения хризантем и орхидей, волн и скал, обитателей морских глубин и снежных вершин. Интерпретация всех этих мотивов органично вошла в образную систему модерна.

В орнаментальном декоре флорального направления в ювелирном искусстве модерна нашел отражение волшебный и поэтический мир растений и животных: изумрудные ящерицы и змеи, пестрокрылые стрекозы и бабочки, величавые подсолнухи и камыши, роскошные орхидеи, элегантные ирисы, нежные ландыши, эффектные цикламены и особенно много любимых поэтами «серебряного века» лилий.

Работы ювелиров модерна были столь прекрасны, что, возможно, впервые публика увидела в украшениях не просто драгоценный аксессуар костюма, а подлинное произведение искусства. В 1890-е годы во Франции даже амбициозные представители «высокого искусства» изменили свое отношение к творчеству ювелиров: их произведения начали допускать на выставки Национального общества изящных искусств, в Обществе французских художников открылась секция прикладного искусства, устраивались персональные выставки художников-ювелиров, их изделия стали публиковаться в журналах, закупаться музеями. Искусство ювелиров модерна получило всеобщее признание на Всемирной выставке, проходившей в Париже в 1900 году.

Лучшим среди ювелиров уже в то время был признан французский художник Рене Лалик, которого считают одним из создателей стиля модерн. Лалик виртуозно владел разнообразными приемами художественной обработки металлов, и в частности техниками эмали. Не случайно современники называли его «ювелиром-поэтом» и «парижским Челлини». Не меньшую славу снискал Рене Лалик как художник по стеклу, которым он увлекся в конце 1900-х годов.

К началу XX века флоральное течение модерна достигло апогея своего развития. И хотя отдельные проявления этого стиля встречались вплоть до 1914 года, формы изделий стали менее изощренными, а волнистые линии заменил геометризированный декор. В архитектуре и произведениях декоративно-прикладного искусства позднего модерна уже прослеживались черты конструктивизма.

Эпоха в конце XIX века привела архитектуру к потере национального, к *эkleктике*, заимствованию чужих форм. Эти черты отразились и в русском прикладном искусстве и, в частности, в каслинском литье. Например, столовые канделябры выполняются то в виде стилизованных в духе рококо стеблей и листьев, то подражают старинным французским стенникам из золоченой бронзы. Одновременное ними отливались в Каслях «ампирные» канделябры. Черты высокого классицизма видны и в стенном канделябре в форме колонки с узорами на кронштейне. Значительная часть мелкого художественного литья, выпускаемого в Каслях в 1900-е годы, Б. В. Павловский пишет: «... испытывает на себе влияние упаднического направления в искусстве – модерна» [98].

В начале XIX века применение механических методов для массового производства металлической утвари для домашнего обихода привело к быстрому упадку ремесленного мастерства. Новая эстетика дизайна машинной продукции еще не была сформулирована; поэтому вместе с возрождением в XIX веке интереса к различным историческим стилям промышленные изделия имитировали произведения художественного ремесла прошлых эпох. Позднее в Англии Уильям Моррис стал инициатором движения «искусства и ремесла», которое отстаивало возврат к рукодельному творчеству, однако оно оказало лишь незначительное влияние на дизайн. На рубеже XIX–XX веков в стиле модерн, использовавшем элементы *различных исторических стилей*, создавались металлические изделия элегантных и утонченных форм, напоминающих живое растение.

Распространению модерна способствовало проведение Всемирных выставок, на которых демонстрировались достижения современных технологий и прикладного искусства. Наибольшую известность стиль модерн получил на Всемирной выставке 1900 года в Париже (см. ниже Каслинский чугунный павильон). После этих лет значение модерна стало угасать.

Л. Тиффани в США был главным представителем модерна в области художественного металла и стекла. Архитектор Л. Салливан создавал детали архитектурного декора сложных и богатых форм в технике литья из железа. Баухауз, школа дизайна в Германии 1920-х годов, оказал наиболее сильное влияние на формирование новой эстетики механизированного производства; согласно этой концепции, внешний вид предметов из металла или других материалов должен выявлять материал и назначение изделия. Дизайн немецких и шведских изделий из

серебра, нержавеющей стали и сплавов олова особенно наглядно демонстрирует пластическую красоту и функциональную выразительность этого нового направления в искусстве.

Екатерина Паникаровская пишет: «Черты искателя непроторенных путей, увлеченного романтикой, проявились в творчестве одного из самых загадочных художников XX века – Эрте». Роман Петрович Тыртов, Ромен де Тиртоф (псевдоним – Эрте; годы жизни: 1892–1990 гг.), работал в стиле модерн.

Хронологические рамки эпохи модерна очень узки, немногим более двух десятилетий, но значение этого стиля для развития чугунного художественного литья и ювелирного искусства необычайно велико. Соединив традиции Запада и Востока, античности и средневековья, аристократического и фольклорного искусства, обобщив опыт всего предыдущего художественного развития, художники эпохи модерна создали яркое самобытное искусство.

Ар Деко.

Ар деко – фр. «Art Deco» – сокращение от названия выставки «L'Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes» – это «Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств», которая состоялась в 1925 году в Париже.

Данный стиль получил распространение в 1918–1939 гг. во Франции, Западной Европе и Америке. Стимулом к стремительному развитию послужила парижская выставка 1925 г., где демонстрировались последние достижения дизайна в области архитектуры, проектирования интерьера, мебели, изделий из металла, стекла и керамики. В целом ар деко можно рассматривать как переходный момент от модерна к послевоенному функционализму. Для него характерно сочетание монументальных утяжеленных форм с изощренным украшательством, союз элементов модерна, кубизма и экспрессионизма, а также выразительные особенности технического дизайна. В искусстве сохраняются мотивы Ар Нуво, – извилистые линии, изображение фантастических существ, формы волны, раковины, драконов и павлинов, лебединых шей и томных бледных женщин с распущенными волосами, а также сочетание дорогих и экзотических материалов (слоновая кость, черное – эбеновое дерево, перламутр, бриллианты, шагреньевая кожа, «шкурки ящериц» и кожа крокодила). Во всем присутствует устремленность к использованию геометрических форм: прямых углов и линий, окружностей и широких плоскостей чистого цвета.

Интерьеры, оформленные в стиле ар деко, производят впечатление суммы отдельных компонентов – мебели, тканей, изделий из бронзы, стекла, керамики, – нежели единой композиции. Многие из таких интерьеров назывались «павильон коллекционера», «ателье художника». Создавались они с шиком и использовались в украшении фешенебельных отелей, дорогих ресторанов и салонов, поэтому иногда стиль называют «стилем Риц» (англ. Ritz Style).

После открытия в 1922 году гробницы Тутанхамона и последовавшего за этим событием всплеска интереса к Египту ювелирная фирма Дома Картье начала производить красочные украшения, выполненные в «египетском стиле». Среди них – эффектные подвески из пластин нефрита, декорированные алмазами и рубинами, и знаменитая брошь-скарабей из дымчатого кварца с крыльями из голубого фаянса, украшенными бриллиантами. Особенно часто ювелиры стали создавать яркие декоративные изделия после кризиса 1929 года: так они пытались, привлекая внимание покупателей, выстоять в это трудное время.

Таким образом, история Дома Картье наглядно иллюстрирует процесс становления стиля ар деко. Окончательно он сформировался к началу 1920-х годов, а своего апогея достиг к середине десятилетия. Временем его триумфа стала Выставка декоративных искусств и современной промышленности, проходившая в 1925 году в Париже. Собственно, именно на этой выставке стиль получил окончательное признание, а позднее ее сокращенное название – «Ар деко» – стало названием стиля. Успех ювелиров, работавших в стиле ар деко, был феноменаль-

ным. Формальным признанием нового стиля можно считать то, что высшую награду выставки – Золотую медаль – получил за украшения в стиле ар деко парижский ювелир Жорж Мобуссен.

В поздних формах ар деко приближается к геометрическому конструктивизму. В Италии и Германии элементы стиля, соединяясь с формами неоклассицизма, перерастали в архитектуру нового ампира – фашистского стиля третьего Рейха. Ар деко называют последним из художественных стилей, который соединял абсолютно не совместимые элементы. Вероятно, именно этим он и оказал значительное влияние на дальнейшее развитие многих видов искусства.

Но развитие стиля не стояло на месте. Он родился в век науки и техники и в значительной мере испытал влияние его достижений. Один из ювелиров, участников выставки, писал, что «полированная сталь, тусклый никель, тень и свет, механика и геометрия – все это предметы нашего времени. Мы видим их и живем с ними каждый день. Мы люди своей эпохи, и это основа всех наших настоящих и будущих творений...» Не удивительно, что ради достижения художественной выразительности ювелиры прилагали немало усилий в поисках новых материалов и разрабатывали новые технологические приемы [96].

Принято считать, что стиль ар деко господствовал в мире искусства немногим более двух десятилетий, от конца Первой мировой войны и до начала Второй. Однако образный строй и приемы, разработанные мастерами ар деко, оказались настолько жизнеспособны и универсальны, что его влияние ощущали ювелиры всех последующих поколений. И в этом кроется удивительный феномен ар деко.

В то время как развитие ювелирного искусства в первой половине XX века удерживалось практически в рамках двух стилей – вначале ар нуво (модерна), а затем ар деко, в так называемом «высоком искусстве» происходили бурные процессы: рождались многочисленные и зачастую весьма противоречивые эстетические воззрения, возникали новые стили и стилевые направления. Это было частью тех быстро сменяющих друг друга событий, которые в то время происходили в науке, технике, да и в целом в обществе.

Чипаруса Дмитрия (1886–1947), можно назвать выдающимся мастером XX века декоративной скульптуры из бронзы и слоновой кости в стиле ар деко. Его произведения служат образцом исключительного уровня исполнительского мастерства и художественного вкуса.

Произведения скульптуры 1920–1940-х годов представляют собой уникальный материал для изучения эпохи ар деко в целом. Декоративная скульптура воссоздает перед нами образ жизни и общество того времени.

В 1930–1950-х годах отмечают проявление «советского ар деко». В качестве характерных примеров приводятся работы скульпторов Н. Данько, И. Ефимова, В. Мухиной – произведения из фарфора, металла, стекла с необычной для того времени обобщенностью и геометризацией формы. Кроме того, присутствует пышная, вызывающая декоративность набивных ситцевых тканей, украшенных советской агитационной атрибутикой. В конце XX века смелые контрасты обобщенной, геометризованной формы и яркого цвета, открытые стилем ар деко, возрождаются в дизайне и моде: оформлении интерьеров, ювелирных украшениях, одежде, рекламной графике. Течением в архитектуре ар деко в России так и не стал, но все же некоторые образцы позднего его проявления имеются – многие станции метро в Москве и Санкт-Петербурге выполнены именно в данном стиле.

Знаменательно, что в последнее десятилетие XX века ювелиры в дизайне все чаще стали придавать своим произведениям некий философский смысл, обращаясь к идеям вербально насыщенного концептуального искусства, выражающего глубинную сущность явлений. Одним из первых и наиболее выдающихся мастеров этого направления был замечательный итальянский скульптор, ювелир и психолог Бруно Мартинацци. Начиная со своих первых ювелирных работ 1960-х годов, он, отталкиваясь от концепций поп-арта и от классической мифологии,

сумел передать ощущение гармонии и одновременно напряжения современного мира (золотые броши и браслеты «Золотые пальцы», «Губы», «Хаос» и другие) [96].

Для художественного литья советского периода характерны механизация литейного производства, освоение новой техники, внедрение новейших технологий литья, таких, как кокильное, оболочковое, центробежное и др. Кроме того, на новой основе развивались и старые способы литья. Например, статуарное литье по восковой модели, в котором сложные составы формовочных смесей из органических компонентов (опилки, конский навоз, коровья шерсть и т. п.) заменяются неорганическими материалами, позволяющими отливать монументальные фигуры не только бронзовые, чугунные, но и титановые с высокой степенью точности.

Стиль ар деко воспринимается как ретро стиль, стиль роскоши и достатка. Интерьеры, выполненные в этом стиле, как правило, не отличаются функциональностью, а служат скорее для украшения жизни. Он стремится к удовлетворению индивидуальных вкусов заказчика и разнообразию – свободно оперируя историческими знаками и символами, ар деко обращается к новым материалам, цвету, световым эффектам и этим отличается от исторических предшественников.

М. О. Окроян создал двухтомный каталог, составленный на русском и английском языках, представляет собой энциклопедическую монографию о декоративной скульптуре стиля Ар Деко.

«На страницах двухтомного альбома воспроизведено более 700 скульптур авторов французской, немецкой и австрийской скульптуры, издание дополнено рядом великолепных живописных работ как русских художников начала XX века, так и представителей западноевропейских течений модернизма – экспрессионизма, фовизма, сюрреализма» [38].

Стиль кантри.

Изначально стиль кантри возник в Англии в XIX веке. Его родоначальник Уильям Моррис отстаивал традиционные формы и возрождал ремесла, которые стали постепенно забываться с развитием фабричного производства (см. выше).

Одна из особенностей этого стиля состоит в том, что каждый представляет его по-своему. Это может быть и русский народный стиль с матрешками и деревянными ложками, и американский с лоскутными одеялами – пэчворк, и средиземноморский с яркими цветами с преобладанием синего и белого. Общий его принцип – естественный, незамысловатый уют любого деревенского дома, независимо от того, где этот дом находится. Поэтому кантри так полюбился владельцам современных загородных домов.

Полоски на тканях, из которых шьются занавески и подушки, на чехлах и ковриках, простая, нарочито грубая керамика, старая мебель, чей возраст не скрывается, а подчеркивается, – так называемый «псевдоантиквариат», уже упомянутый пэчворк, все, что связано, вышито, украшено своими руками, – все эти особенности присущи стилю кантри.

Со словом «кантри» связано еще одно очень популярное во всем мире слово – бунгало. Бунгало – это не вилла, не основательный загородный дом, но тем не менее это строение, в которое можно приехать отдохнуть на пару дней в любое время года. У нас это иногда называют дачей. В прочем дело не терминологии. У классического бунгало первый этаж полностью застеклен. В отечественных условиях это не всегда возможно. Для интерьера бунгало больше всего подходит стиль кантри, причем часто его смешивают с любыми другими современными стилями. Самая подходящая мебель в данном случае – плетеная. Сегодня благодаря наличию в продаже искусственного и натурального ротангового полотна (ротанг – лиана, которую называют еще ротанговой пальмой; ее используют для изготовления плетеной мебели). Пол бунгало, как правило, делается «холодным», то есть из керамики или камня, и покрывается ков-

риками. К этой обстановке прекрасно подойдут ручные гобелены и изделия, выполненные в технике макраме.

Вытеснив ручное производство, промышленность не смогла дать взамен подлинно красивых вещей, и в конце XIX века декоративно-прикладное искусство Западной Европы и России находилось в состоянии глубокого кризиса. Рынок был наводнен огромным числом предметов, рассчитанных на самый низкий вкус. Характер промышленного производства предметов быта, мебели, одежды требовал творческой мысли художников, способных создать подлинные произведения декоративно-прикладного искусства в единичных экземплярах и при большом тиражировании вещей. Эту задачу предстояло решать художникам нового времени.

Этностиль.

Существует масса разновидностей этностиля: японский, китайский, английский, африканский, французский. Этностиль формируется под воздействием географических и культурных традиций, климата, человеческого темперамента.

Одно из главных достоинств этностиля – использование экологически чистых материалов, которые, как принято считать, снимают напряжение, вызванное современным ритмом жизни. Насыщенные цвета, изогнутые формы, необычная фактура создают ощущение реальности, обладающей магическими свойствами.

Наиболее распространенным является африканский стиль, который считается самым экзотическим.

Африканские маски, деревянные блюда для фруктов, стилизованные фонарики, покрывала, расписанные вручную специальной краской, придают жилищу нужный для этностиля колорит. Мебель должна быть деревянной, украшенной резьбой, кованной из железа или плетеной из ротанга или ивы.

Цвета Африки – очень теплые и приятные, блестящие ткани из хлопка, льна и вискозы в красках заморских пряностей и экзотических фруктов.

Рустикальный стиль.

Этот стиль – один из вариантов кантри. Характерная черта – имитация поверхности природного материала, для которого характерны естественные неоднородные краски, будь то камень, дерево, штукатурка или ткань. Стиль характеризуют как деревенский, простой, зачастую даже грубоватый, однако в простом деревянном доме он так же уместен, как кантри. Особую выразительность ему придадут элементы мебели из натуральных ошкуренных бревен и жердей, ткани грубой фактуры, печь из неокрашенного кирпича ит.д.

Стиль применим и в коттеджах, но эффектнее выглядит в простых деревянных домах.

Стиль Хай-тэк.

1. Стиль Хай-тэк часто называют интерьером высоких технологий. По-сути дела, этот стиль прямо противоположен экологическому, восточному. Основной его принцип – формирование окружающей среды из сборных технических деталей, а также стекла, металла и бетона.

Интерьеры в стиле хай-тэк – это гармоничное сочетание пространства и света, формы предметов и их цвета плюс идеальные пропорции. В цвете и материале никаких особых предпочтений у такого стиля нет. Можно применять все что угодно: краску, которая дает гладкую, блестящую поверхность, штукатурку, жидкие или объемные обои с интересным рельефом, керамическую плитку или натуральный камень, ламинированное дерево, линолеум.

Мебель должна быть похожа на офисную. Для изготовления применяются современные материалы из пластика, кожзаменителя, полированного металла.

1. *Интерьеры* этого стиля отличают четкость и конкретность, деловитость. Рисунков нет, декоративных элементов тоже. Поверхности стен, потолка и пола должны быть идеально гладкими и чистыми, и, соответственно, мебель, ткани, посуда также должны быть гладкими и блестящими.

Свет в стиле Хай-тэк также важен, как и фактура. Кроме общего света, который дает основной источник, используются всевозможные светильники, вмонтированные в мебель. Светильники могут быть на кронштейнах, подставках. Зеркала в таком интерьере могут быть вообще без рам.

Он в той или иной форме оказывал влияние на творчество ювелиров, мастеров художественного литья, мыслящих современными категориями века «боингов» и «феррари». Возможно, не без влияния этого дизайна в ювелирном искусстве последних двух десятилетий XX века ощущалось увлечение украшениями минималистских форм, для выполнения которых использовались новейшие способы выражения, приемы и материалы.

Хай-тэк пробудил у дизайнеров вкус к использованию суперсовременных материалов в 90-х годах прошлого века. Сегодня отмечается новый всплеск интереса к технологическим достижениям. Лазерная обработка текстильных изделий, использование металлических нитей превращают ткань в произведение искусства. Это может быть текстиль прозрачный, бронзового, золотого, стального тонов. Говоря о материалах рассматриваемого стиля, нельзя не упомянуть пластик – один из любимых помощников для дизайнера. В Голландии выпустили стулья с использованием плетеного волокна карбона и армида – получилось своеобразное хайт-эковское макраме. К числу новейших отделочных материалов относятся и акриловые натяжные потолки – это тоже элемент хай-тэка.

2. *Мебель*. Формы и пропорции мебели тщательно продуманы, она похожа на офисную: кожзаменитель, пластик, полированный металл. Удачно подобранные стулья, кресла или диван из хромированного металла и кожзаменителя смотрятся очень стильно, и что не маловажно – практичны и удобны. Вместо шкафа, стенки и горки лучше поместить стеллажные модули с закрытыми и открытыми секциями. Они могут быть из любого материала, например, пластиковые, стеклянные или деревянные полки, укрепленные на металлическом каркасе из полированных труб. Еще один нюанс: все поверхности мебели должны быть ровными и гладкими, а металлические элементы и фурнитура должны быть серебристые, блестящие.

3. *Свет* здесь также важен, как и фактура. Кроме общего света, который дает основной источник, используются всевозможные виды освещения. Гармонично здесь будут смотреться современные светильники на кронштейнах, подставках, а также вмонтированные в мебель. Вообще светильники – благодатная почва для техногенной эстетики, царства металла и пластики, простых форм и линий, эргономики и безупречной функциональности. Жесткие композиции создают системы токовых шин. Очень красиво в этой обстановке смотрятся стеклянные плафоны из молочного или цветного матового стекла простой формы, которые гармонируют с декоративными стеклянными или металлическими элементами – вазами, посудой, статуэтками.

4. *Цвет*. Особенностью современных интерьеров в стиле хай-тэк является то, что они строятся больше на пространства и света, чем на сочетании цвета и рисунка. Идея диктует и соответствующее колористическое решение. Цвета в таком интерьере должны быть чистыми и конкретными, без всяких полутонов: черный, белый и серый в основе, а красный, синий, зеленый и желтый – как дополнение. Рисунков нет, декоративных элементов тоже, расцветки минималистические (стиль минимализма: выкидывается все лишнее, оставляется минимум, только самое необходимое) – если не однотонная ткань, то в крайнем случае, двухцветная. Этот стиль не терпит небрежности, вычурности и излишества – все должно быть ровным и

гладким: бескомпромиссно чистые, чаще блестящие поверхности стен, потолка, пола, оконных рам, дверных коробок. И естественно, минимализм – интерьеры этого стиля отличает четкость и конкретность, можно даже сказать – деловитость.

5. *Декор*. Создавая интерьер в стиле хай-тэк, нужно помнить, что при всей кажущейся простоте он требует качественного продумывания и отбора всех элементов. Любой чужеродный стакан или картина испортят впечатление. Мебель, ткани, посуда также должны быть гладкими и блестящими. Блеск как бы увеличивает пространство, добавляет света, создает ощущение стерильности. Тот же блеск создают и зеркала. Они могут быть вообще без рам, но обязательно следует хорошо продумать, куда их повесить. Стандартные занавески будут в такой обстановке немного неуместны. А вот жалюзи, абсолютно любые, как никогда кстати. Естественно, что фарфор и хрусталь в такой обстановке будут неуместными. Фаворит стиля – посуда «техно» из матового цветного стекла или глазурованного фаянса, одноцветная, без орнамента и рисунков, четкой геометрической формы в виде шара, цилиндра, конуса, призмы.

Китч в интерьере.

Определение «китч-интерьер» появилось относительно недавно и означает оно новомодную категорию интерьеров. Основной идеей китча является насмешка над историей и художественными традициями, вкусами и стилями. Это своего рода нигилизм в архитектуре, отрицающий все ее предыдущие достижения. Это когда откровенная безвкусица становится принципом выбора, а бьющая в глаза несочетаемость цветов и предметов интерьера – его основной отличительной чертой. Например, позолоченная лепнина по карнизу, на ярко-синем потолке – крупные блестящие звезды, у стен симметрично стоят кадки с пальмами, а пол выложен керамической плиткой с восточными мотивами.

Вещи в стиле китч входят в моду, когда старые образцы хорошего тона приедаются и вызывают тоску, а новая эстетика еще не сформировалась. Исторически это обычно совпадает с какими-то кризисами: социальными или экономическими, когда обстановка становится нестабильной, а общество ждет перемен. И по этому мода на вещи в таком стиле достаточно кратковременна.

Но всегда существует определенное количество людей, в характере которых присутствует некий нигилизм от природы, им нравится ставить окружающих в недоумение, опровергать авторитеты. Такие люди в любую эпоху экстравагантно одеваются и столь же оригинально обставляют свое жилье. Так что китч как стиль присутствует постоянно. Как правило, китч рождается от чрезмерного богатства и пресыщенности или, наоборот, от вопиющей, бросающей вызов, бедности. Но в любом случае – это стремление эпатировать, таким образом, проявив свою неординарность.

Как правило, излюбленной темой стиля китч являются псевдоисторическая архитектура и интерьеры. Остроконечные башни и башенки загородных коттеджей, в обилии «украшающих» такие произведения, узкие готические окна-витражи в сочетании с современными жалюзи и рулонными ставнями и соответствующее внутреннее убранство: огромную «рыцарскую» гостиную украшает электрический камин. Все это типичный китч, но не ироничный, а серьезный. Когда хозяин не то, что не замечает подделок, он уверен, что они производят впечатление подлинников.

И тогда бархат заменяют на плюш, позолоченные багеты – на толстые лепные рамы, покрытые бронзовой краской «под золото», а «картины» заказывают у базарного мастера, с непременно сохранением сюжета. Мраморные барельефы стен и колонн можно нарисовать, чем тратиться на настоящий благородный камень. А вот проделав все это, можно наслаждаться скопированной красотой и кичиться собственным «богатством». Так что русский аналог слова китч существовал давно и, что самое интересное, довольно точно отражал смысл понятия.

Помимо китча, возникающего как подделка под «благородство» на полном серьезе, есть, как мы уже говорили, китч как стиль в искусстве.

В странах Запада, где изысканными и стильными интерьерами никого не удивишь, существовали одно время даже рекомендации в журналах по дизайну, как можно оформить самому жилище, превратив его в произведение искусства в стиле китч: оборвать обои с части стены и по трафарету закрасить образовавшиеся отверстия. Можно также для превращения вашего шкафа в дизайнерский шедевр обмотать его ножки серебристой изолентой.

Это как раз то, когда руководствуются даже известные мэтры-дизайнеры, с юмором создавая иногда шедевры-пародии.

Так, на Миланской мебельной выставке 2002 года, как писалось в репортажах, «было много мебели в стиле неукрощенного, бьющего через край роскошного китча». Например, «дворцовые» кровати и затейливые диваны с атласной обивкой и золочеными ножками. А известный дизайнер Филипп Старк однажды удивил всех, уродливыми (но достаточно смешными) гномиками, выполненными в базарно-лубочном стиле и использованными в виде ножки стола. А потом он создал и люстру в виде стеклянных полок, на которых стоят хрустальные вазы-плафоны, и назвал этот светильник «Шрамы роскоши». Этот остроумный предмет – добрая ирония старого мэтра над теми, кто любит демонстрировать свое богатство.

Но бывает и китч-интерьер от бедности, у него другой облик. В таких интерьерах основными материалами являются полиэтиленовые занавески, самодельные перегородки, настенная живопись из аэрозольных баллончиков с ярко-кислотными красками и мебель, найденная на свалке. Такой интерьер менее подражателен, чем его богатый родственник, а ирония в нем уступает место агрессии. Жить в таком интерьере можно только с определенным состоянием души.

Вывод

Рассматривая достижения древних цивилизаций и средневековых мастеров, мы можем только удивляться и восхищаться находчивостью наших далеких предков: столь современным кажутся сегодня их быт и культура. И думается, что более поздние мастера не так уж много изобрели кардинально нового с той поры в сфере художественной обработке металлов и в дизайне.

Особо стоит отметить, что с тех пор и по сегодняшний день, художественная обработка металла остается уникальной и самобытной сферой деятельности. Но именно по этой причине, желая выделить свой дом из ряда подобных, владельцы особняков, коттеджей и загородных домов стремятся украсить дом декорированными коваными и литыми изделиями из металла.

На сегодняшний день художественная обработка металла переживает своего рода Эпоху Возрождения. Все более возрастающий интерес к этой сфере декоративных работ определяет моду на изделия из металла. Более того, художественная обработка металла в наши дни получила статус элитарного мастерства.

Язык металла разнообразен, время от времени мы сознательно используем его как графическое средство, соразмерное человеческому масштабу и не обязательно созвучное общему архитектурному стилю. Прихотливая линия металла, вступая в противодействие с крупными геометрическими объемами, «силится разрушить монолит здания, извиваясь и цепляясь за фасад, как дикий плющ».

На каком-то этапе металл становится неотъемлемой частью архитектурного образа. Необузданность и спонтанность металла, с одной стороны, подчеркивает незыблемость архитектурных форм, а с другой – привносит природную живость в сонное царство камня. Но, безусловно, усилий дизайнера, работающего с металлом, здесь мало, необходимо изначальное,

еще на стадии проектирования, понимание роли металла как в возможной конструктивной части здания, так и в его декоре.

В настоящее время наше государство стало заботиться о развитии художественных промыслов, об удовлетворении культурных запросов народа. На многих заводах и в мастерских развивается искусство художественного литья,ковки, чеканки и т. д. Сейчас создаются условия для научно-технического и художественно-технического творчества старшего поколения и молодежи. Молодые мастера – воспитанники средних профессионально-технических училищ и колледжей, наследники прекрасного мастерства старшего поколения – успешно осваивают его опыт и продолжают лучшие традиции в производстве художественного металла с применением новейших нанотехнологий.

Итак, может ли каждый стать «сам себе дизайнером»? Все зависит от ваших собственных способностей, полета мысли и желаний. В книге найдете теорию и практические советы по художественной обработке металла, полезные для начинающего дизайнера в области декоративно-прикладного искусства. Многое можно сделать своими руками, а сделать что-то самому – это всегда интересно!

Библиографический указатель использованной и рекомендуемой литературы к I разделу

1. Афанасьева О. В. Дизайн интерьера дачного дома. Теория и практика. – М.: Изд-во «Эксмо», 2003.
2. Бардина Р. А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры: Учеб, пособие. М.: Высшая школа, 1990.
3. Барышников А. П., Лямин И. В. Основы композиции. – М.: Трудрезерв, 1951.
4. Гирина Д. С. Компьютерное моделирование декоративно-прикладных изделий непрямоугольной формы. //Ж-л «Школа и производство», № 7, 2005.
5. Горяева Н. А., Островская О. В. Декоративно-прикладное искусство в жизни человека. – М.: Просвещение, 2000.
6. Грожан Д. В. Справочник начинающего дизайнера. Ростов н/Д: Феникс, 2005.
7. Декоративно-прикладное направление в обучении техническому труду. // Ж-л «Школа и производство», № 1, 2005, с. 52.
8. Изобразительное искусство и художественный труд. 1–9 кл.: Программа для средних общеобразовательных учебных заведений. Отв. ред. Л. Е. Курнешова. Научи, рук. Б. М. Йеменский. – М.: Школьная книга, 2001.
9. Казаринова В. И. О красоте и композиции. – М.: Экономика, 1969.
10. Каган М. С. О прикладном искусстве. – Л.: Художник РСФСР, 1961.
11. Кинк Х. А. Художественное ремесло Древнего Египта и сопредельных стран. – М.: «Наука», 1976.
12. Кильчевская Э. В. От изобразительности к орнаменту. М., «Наука», 1968.
13. Кулебякин Г. И. Рисунок и основы композиции. – М., 1988.
14. Конышева Н. М. Методика трудового обучения младших школьников: Основы дизайнерского образования: Учеб, пособие для студ. сред. пед. учеб, заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 1999).
15. Максимов Ю. В. У истоков мастерства: Из опыта работы. М.: Просвещение, 1983.
16. Максимов Ю. В. Родник творчества: Кн. для учителей. (Из опыта работы). М.: Просвещение, 1988.
17. Минкявичус И. К. Интерьер и монументально-декоративное искусство. – М.: Стройиздат, 1974.
18. Музей народного искусства и художественные промыслы. (Сборник трудов НИИХП), вып. 5. М., 1975.
19. Народные мастера: Традиции, школы. Вып. I. – М., 1985.
20. Некрасова М. А. Народное искусство, как часть культуры. – М., 1983.
21. Нешумов Б., Щедрин Е. Художественное проектирование. М.: Просвещение, 1979.
22. Основы художественного ремесла. Ч. II. – М., 1987.
23. Основы художественного ремесла / под ред. В. А. Барадулина. М., «Просвещение», 1979.
24. Павловский Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. М.: Искусство, 1957.
25. Панышина И. Н. Декоративно-прикладное искусство. – Минск.: Народная Асвета, 1975.
26. Проблемы народного искусства. – М., 1982.
27. Рондели Л. Д. Народное прикладное искусство: Книга для учителей. М., Просвещение, 1984.

28. Роль искусства в развитии способностей школьников / Под ред. С. К. Чухлан. М., Педагогика, 1985.
29. Русские художественные промыслы (вторая половина XIX–XX вв.). М., 1966.
30. Русское декоративное искусство. Т. I–III. М., 1962–1963.
31. Салтыков А. Б. Самое близкое искусство. М.: Просвещение, 1969.
32. Сапожникова Т. Б., Коблова О. А. «Методика проведения уроков изобразительного искусства по теме «Декоративно-прикладное искусство в жизни человека». // Газета «Искусство», № 17–24, 2006.
33. Сельскому учителю о народных художественных промыслах Сибири и Дальнего Востока: Научно-популярная книга для учителя // Сост. Т. Б. Митлянская. М.: Просвещение, 1982.
34. Сокольников Н. М. Краткий словарь художественных терминов. 5–8 кл. – Обнинск: Титул, 1996.
35. Скворцов К. А. Декоративно-прикладное направление в обучении техническому труду. // Ж-л «Школа и производство», № 1, 2005.
36. Орнаменты, стили, мотивы / Н. С. Воронихин, Н. А. Емшанова. Издательский дом «Удмуртский университет», 2004. – 90 с.
37. Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. – Л., 1981.
38. Окроян М.О. Скульптура ар деко: истоки и расцвет (том 1). М.: Издательство: «Русский дом Арт Деко». 2008. – 240 с.; М., Издательство: «Институт русской Живописи», (том 2), 2011.
39. Федотов Г. Я. Дарите людям красоту. (Из практики народных художественных промыслов): Кн. для учащихся ПТУ. М.: Просвещение, 1985.
40. Хворостов А. С. Декоративно-прикладное искусство в школе: Пособие для учителей. М.: Просвещение, 1983.
41. Холмянский Л. М., Щипанов А. С. Дизайн: Книга для учащихся старших классов. М.: Просвещение, 1984.
42. И. Кацнельсон «Гробница Тутанхамона» // «Наука и жизнь». № 9, 1974.
43. Понятийный аппарат педагогики и образования: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Е. В. Ткаченко. – Екатеринбург, 1995. – 224 с.
44. Глинкин В. А. Искусство современного интерьера – школьнику: Кн. для учащихся ст. классов. – М.: Просвещение, 1984.
45. Малиновская Л. П. Вопросы формирования дизайнерского мышления на уроках изобразительного искусства в начальных классах. – Тернополь, 1993.
46. С. И. Мокроусов. Компьютерные технологии в дизайне среды. Учебно-методический комплекс для студентов специальности 050602.65 «Изобразительное искусство», специализирующихся в области дизайна среды, 2008.
47. Аронов В. Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна XX века. Вып. 1. – М, ВНИИТЭ, 1992. – С. 4–9.
48. Воспитательная работа в новых условиях (опыт учреждений профессионального образования). Авторы-составители: Смирнов И.П., Ткаченко Е.В. // Научно-методический сборник. – М.: Изд. Отдел НОУ «ИСОМ», 2003.
49. Пелевин. В. Амбир «В». М.: Издательство «Эксмо». 2008. – 460 с.
50. Каган М. С. Новое слово в теории дизайна. // Техническая эстетика. – М., 1991. № С. 3–5.
51. Кантор К. М. Красота и польза. – М.: Искусство, 1995.
52. Климов В. П. Научное обеспечение дизайн-образования. // Образование и наука. Известия УрО РАО.-2005. – № 21 (32). – С. 135–148.

53. Орнамент в стиле Модерн / В. И. Ивановская, М.: Издательство В. Шевчук, 2007. – 94 с.
54. Кожуховская С. М. О преемственности ступеней профессионального образования при подготовке дизайнера-педагога. // Международное университетское сотрудничество в области образования, науки и культуры. – Екатеринбург: Изд-во УГППУ, 1997. – Ч. 2 – С. 34–37.
55. Кожуховская С. М. Организация дизайн-образования в колледже. // Профессиональное образование. – 1997. – № 6. С. 14–15.
56. Кожуховская С. М. Пути реализации программы повышенного уровня подготовки дизайнеров по уровню среднего профессионального образования. // Образование и наука. Екатеринбург, 2002, Вып. № 1.0. 93–103.
57. Кожуховская С. М. Дизайн-образование в системе НПО. // Профессиональное образование. – 2005. – № 8. – С. 24.
58. Кожуховская С. М. Организация, структура и содержание подготовки дизайнеров-педагогов. // Ткаченко Е. В. Образование и наука. Будущее в ретроспективе. – Екатеринбург: Изд-во УрО РАО, 2005. – С. 22–234.
59. Кожуховская С. М. Структура и содержание подготовки дизайнеров-педагогов для начальных и средних профессиональных образовательных учреждений: Дне. канд. пед. наук. – Москва: ИРПО, 1998. – 186 с.
60. Кожуховская С. М., Соловьева В. В. Подготовка дизайнера-педагога в области информационных технологий. // Вестник Института развития образования и повышения квалификации педагогических кадров при ЧГПУ. Серия 3. Актуальные проблемы образования подрастающего поколения. – № 26, 2004. – С. 119–123.
61. Кубрушко П.Ф. Содержание профессионально-педагогического образования. – М.: Высшая школа, 2001. – 236 с.
62. Роберт И. В., Козлов О. А. Концепция комплексной, многоуровневой и многопрофильной подготовки кадров информатизации образования. – М.: ИИО РАО, 2005. – 49 с.
63. Сидоренко В. Ф. Дизайн как общеобразовательная дисциплина (по следам поисковой программы Королевского колледжа искусств). Библиотека дизайнера ВНИИТЭ. Дизайн в общеобразовательной школе. – М., 1994. – С. 9–14.
64. Ткаченко Е. В., Кожуховская С. М. Дизайн-образование: теория, практика, траектории развития. // Учебное пособие. – Екатеринбург: «Аква-Пресс» – 2004. – 240 с.
65. Ткаченко Е. В., Кожуховская С. М. Концепция непрерывного дизайн-образования. // Профессиональное образование. – 2006. – № 8. – С. 4–43.
66. Ткаченко Е. В., Климов В. П. Дизайн-образование: концептуальные версии. // Образование и наука. Известия УрО РАО. – 2000.-№ 1(3). – С. 94–101.
67. Ткаченко Е. В., Кожуховская С. М. Организация, структура и содержание подготовки педагогов профессионального образования в области дизайна. // Образование и наука. Известия УрО РАО. – 2001. – № 4 (10). С. 136–148.
68. Ткаченко Е. В., Кожуховская С. М. Дизайн-образование: принципы формирования содержания образования дополнительной квалификации. // Вестник Института развития образования и воспитания подрастающего поколения при ЧГПУ-Челябинск: ЧГПУ, 2003.-С. 85–91.
69. Ткаченко Е. В., Манько Н.Н., Штейнберг В. Э. Дидактический дизайн-инструментальный подход. // Образование и наука. Известия УрО РАО. – 2006. – № 1 (37). – С. 58–66.
70. Ткаченко Е. В. Образование и наука. Будущее в ретроспективе. – Екатеринбург: Изд-во УрО РАО, 2005. – 434 с.

71. Щтейнберг В. Э. Инструментальная дидактика и дизайн-образование. // Ткаченко Е. В. Образование и наука. Будущее в ретроспективе. – Екатеринбург: Изд-во УрО РАО, 2005. – С. 234–250.
72. Бех Н. И., Васильев В. А., Гини Э. Ч., Петриченко А. М. Мир художественного литья история технологии // УРСС. Москва. 1997.
73. Джудит Миллер. Ювелирные украшения. Путеводитель коллекционера. М.: Астрель, АСТ, 2004. – 255 с.
74. Гумилев Л. Хуину: Степная трилогия. – СПб.: Тайм-аут-Компасе. 1993. – 212 с.
75. Ходжаш С. Искусство древнего Востока. – М.: Изобразительное искусство. 1973. С. 72.
76. Авдиев В. История древнего Востока. – Л.: – Политическая литература. 1953. – 756 с.
77. Черняк В. 3. Уроки старых мастеров – М: Стройиздат, 1986. – 248 с.
78. Колпакова О. Карл Фаберже и русские ювелиры. М.: Белый город, 2008. – 49 с.
79. Петриченко А. М. Искусство литья. – М.: Знание. 1975. – 160 с.
80. Анри де Сен-Бланка. Соперники фараонов // За рубежом. 1985. № 5.
81. Ермаков М. П. Технология декоративно-прикладного искусства. Основы дизайна. Художественное литье. Учебное пособие / Ермаков М. П. – М.: Lennex Согр. Издательство «Нобель Пресс», 2013.-396 с.
82. Медведев В. Ю. Сущность дизайна: теоретические основы дизайна: учеб, пособие. – 3-е изд., испр. и доп. – СПб.: СПГУТД, 2009. – 110 с.
83. Сидорова В. Скульптура древней Индии. – М.: Искусство. 1971.-86 с.
84. Петриченко А. М. Книга о литье. – Кшв: Техшка. 1972. – 277 с.
85. Майяни З. Этруски начинают говорить. – М.: Наука. 1966. – 334 с.
86. Буриан Я., Моухава Б. Загадочные этруски. – М.: Наука. 1970. – 226 с.
87. Плетнева С. От кочевий к городам. – М.: Наука. 1967. – 195 с.
88. Маневич А. П. Бронзовые котлы в собраниях Государственного Эрмитажа. // Исследования по археологии СССР (сб. статей). – Л.: Изд. ЛГУ. 1966.

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.