

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
УМАНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ПАВЛА ТИЧИНИ  
Інститут природничо-математичної та технологічної освіти  
Кафедра професійної освіти та технологій за профілями

**О.Г. Гервас**

# **ІСТОРІЯ ДИЗАЙНУ, НАУКИ І ТЕХНІКИ**

Навчально-методичний посібник

Умань 2015

УДК 7.012 (075.)

ББК 85. 1я 73

Г 37

Рекомендовано до друку методичною радою технолого-педагогічного факультету

Уманського державного педагогічного університету

Імені Павла Тичини

(Протокол №1 від 27.08.14р.)

**Рецензенти:**

**О.О. Пінчевська** – доктор технічних наук, професор

**А.Г. Грітченко** - доктор педагогічних наук, професор

**Гервас О.Г.**

Г 37      **Історія дизайну, науки і техніки.** Навчально-методичний посібник / Гервас Ольга Геннадіївна. – Умань: ФОП Жовтий О.О., 2015. 150 с.

В навчально-методичному посібнику подається матеріал з основних теоретичних аспектів сучасного дизайну предметного середовища, історичні передумови появи дизайну, як нового виду творчої діяльності, становлення дизайну, дизайн сьогодні тощо.

Для наукових працівників, викладачів та студентів навчальних закладів, де вивчається основи дизайну об'єктів сучасного предметного середовища.

УДК 7.012 (075.)

ББК 85. 1я 73

Уманський державний педагогічний університет  
Імені Павла Тичини  
Гервас О.Г., 2015

## ЗМІСТ

ПЕРЕДУМОВА.....	5
<b>ТЕМА 1. ОСНОВНІ ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ СЕРЕДОВИЩА.....</b>	<b>7</b>
1.1. Особливості професійної діяльності дизайнера.....	7
1.2. Мета дизайнерської діяльності.....	8
1.3. Професійні обов'язки дизайнера.....	8
1.4. Основні цілі і завдання дизайну.....	9
1.5. Об'єкти і види дизайну. Методи та сучасні принципи.....	13
1.6. Основні категорії дизайну.....	15
<b>ТЕМА 2. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ПОЯВИ ДИЗАЙНУ, ЯК НОВОГО ВИДУ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.....</b>	<b>18</b>
2.1. Понятійні положення з дизайну середовища.....	18
2.2. Основні функції дизайну.....	22
2.3. Специфіка дизайну як особливого виду творчої естетичної діяльності.....	24
2.4. Історичні аспекти виникнення професії дизайнера та галузі «Дизайн середовища».....	26
<b>ТЕМА 3. ПРЕДМЕТНИЙ СВІТ В ЕПОХУ РЕМІСНИЧОГО ВИРОБНИЦТВА.....</b>	<b>38</b>
3.1. Єгипет.....	38
3.2. Греція.....	46
3.3. Рим.....	50
3.4. Європа XI – XIX століть.....	56
<b>ТЕМА 4. СТАНОВЛЕННЯ ДИЗАЙНУ.....</b>	<b>78</b>
4.1. Ремесло і промисловість.....	78
4.2. Модерн.....	84
4.3. «Веркбунд» і перший дизайнер Петер Беренс.....	90
4.4. «Баухауз» - перша школа художнього конструювання.....	93
4.5. Зародження дизайну країнах СНД.....	97
<b>ТЕМА 5. ДИЗАЙН СЬОГОДНІ.....</b>	<b>108</b>

<b>ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК.....</b>	<b>141</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>149</b>

## ПЕРЕДУМОВА

Культуровідповідність як основа організації сучасної освіти передбачає розвиток індивідуально-творчого, естетичного потенціалу особистості школяра. Естетична діяльність людини набуває особливої актуальності в епоху науково-технічного прогресу, високого рівня розвитку техніки і виробництва, які зумовлюють необхідність розв'язання проблеми широкої естетизації всього виробничого середовища, що не обмежується тільки зовнішнім виглядом, оздобленням окремих предметів, а проникає в зміст, внутрішню будову, конструкцію виробів та машин. Дизайн з його здатністю інтегрувати наукову, технічну і художню діяльність має надзвичайно великий виховний і розвивальний потенціал у справі формування творчої особистості.

Останніми роками у вітчизняній і зарубіжній спеціальній літературі усе частіше зустрічаються обґрунтовані заяви про серйозні відставання змісту середньої і вищої освіти від потреб науково-технічного прогресу та модернізації неперервної системи.

Ряд фахівців (Є.М.Лазарєв, М.М.Скаткін, С.У.Гончаренко, В.В.Чернишов), зарубіжних дослідників (А.І.Павловський, К.Томас та ін.) відзначають, що зміст навчання і його форми не відповідають сучасним вимогам, у ньому недостатньо використовуються новітні науково-технічні досягнення в галузі дидактики.

У зв'язку з цим ставиться завдання щодо актуалізації системи загальної освіти, що означає крім подальшої диференціації знань, ще й навчання самостійному мисленню, виховання потреби у постійній самостійній освіті, поповнення своїх знань і формуванні нових умінь, здатності до різних форм художньо-естетичної діяльності. Ці якості через свої професійні особливості найповніше формуються в процесі дизайн-діяльності.

У наш час до художньо-конструкторської діяльності, до різних видів проектування залучається все більша наявність людей. У промисловому проектуванні відокремився самостійний напрям - дизайн, який поєднав у собі творчий пошук наукової думки і художню уяву.

Такі професії, як художник-конструктор, дизайнер, які є одними з наймолодших, завойовують усе більшу популярність. На сьогодні неможливо назвати жодної галузі науки, техніки, культури, які б органічно не пов'язувалися з мистецтвом і дизайном. Образна мова мистецтва

проникає в науку, наукові дослідження, розширює сферу художньої культури, а макетно-модельний метод, що є властивим архітектурі і дизайну, робить науку, техніку, технологію, інженерне проектування більш гуманістичними.

У даний час проектування і виготовлення високоякісної продукції немислиме без участі дизайнера, чим підкреслюється важливість техніко-естетичних параметрів виробів, які створюються в процесі художнього конструювання. Більшість якісних показників закладається саме на стадії проектування і конструювання. Так наприклад, у ряді досліджень [66, 125, 196] відзначається, що близько 80% неякісних виробів є наслідком недоглядів на виробничому етапі, на етапі проектування. Це відбувається з тієї причини, що проектування найчастіше здійснюють фахівці, що не володіють методами художнього конструювання.

Дизайн функціонує у формі особливої проектної культури, основним завданням якої є концептуалізація і втілення нових предметних форм, формування гармонійного предметного середовища помешкання людини. Дизайн наближений до матеріальної культури і використовується в якості методу планування, винаходу, формоутворення і виконання.

На думку академіка В.Ф.Сидоренка (Росія), дизайнерський метод пізнання базується на діях з невербальними кодами в матеріальній культурі, які переводять інформацію (повідомлення, суть, сенс) з мови абстрагованих вимог і логічних схем на мову матеріальних об'єктів (моделей, блоків, модулів, систем, креслень тощо), полегшуючи конструктивне мислення і його концентрацію на наявні проблеми, на факт їх існування[13].

# ТЕМА 1

## ОСНОВНІ ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ СЕРЕДОВИЩА

**1.1. Особливості професійної діяльності дизайнера.**

**1.2. Мета дизайнерської діяльності.**

**1.3. Професійні обов'язки дизайнера.**

**1.4. Основні цілі і завдання дизайну.**

**1.5. Об'єкти і види дизайну. Методи та сучасні принципи.**

**1.6. Основні категорії дизайну.**

**1. Особливості професійної діяльності дизайнера.** Естетична свідомість та художній метод мислення – основа дизайн-діяльності. Розробку художньо-конструкторського проекту на виробництві повинні вести спеціалізовані художньо-конструкторські бюро або сектори з технічної естетики відділу головного інженера.

У процесі проектування побутових виробів, дизайнер являється керівником проекту і повинен нести повну відповідальність за його реалізацію. При проектуванні виробів промислового призначення дизайнер повинен бути обов'язковим співучасником творчого колективу в склад якого входять економісти, інженера-конструктори та інженера технологи тощо.

Дизайнер у процесі проектування предметного світу, орієнтується на цілісні образи життєдіяльності людини, які він моделює за допомогою художньої уяви. В той же час дизайнер повинен вміти використовувати технічну мову і розмовляти з інженером та архітектором на одній професійній мові.

Сфери та види життєдіяльності людини, на які розповсюджується діяльність дизайнерів:

- види праці;
- види відпочинку;
- види спілкування;
- види обслуговування;
- масові мироприємства та заходи;
- види побутової діяльності;
- дії спрямовані на благоустрій (вулиць, сіл, міст тощо);
- види спорту;

- види розваг тощо

## **2. Мета дизайнерської діяльності:**

- сприяння формуванню гармонійного предметного середовища, яке задовольняє всі матеріальні та духовні потреби людини;
- включення виробів промислового виробництва у предметний світ, шляхом створення якісних зразків та комплексів.

## **3. Професійні обов'язки дизайнера:**

1) Дизайнер повинен вільно володіти та постійно використовувати у процесі професійної діяльності знання з:

- спеціальних наук (технічних, економічних, екологічних, естетичних);
- видів, категорій та засобів композиції;
- кольорознавства та кольорометрії;
- основних закономірностей будови об'ємно-просторових структур;
- архітекtonіки;
- тектоніки;
- комбінаторики формоутворення;
- ергономіки.
- конструкційних декоративно-оздоблювальних матеріалів та покриттів.

2) Дизайнер повинен співпрацювати з:

- архітекторами;
- провідними вченими у галузі художнього конструювання;
- інженерами-конструкторами;
- інженерами-технологами;
- економістами;
- лікарями.

3) В обов'язок дизайнера входить не тільки створення ескізного рішення об'єкту проектування, а й доведення проекту до робочих креслень.

4) В обов'язок дизайнера входить постійне вивчення, розуміння, оцінювання та використання нових досягнень науково-технічного прогресу.

5) До сфери діяльності дизайнера відноситься також експертна перевірка промислових виробів або їх проектів.

6) Дизайнер повинен вільно володіти усіма аналітичними та графічними методами конструктивного рішення виробів різного



призначення.

Провідна роль дизайну в розвитку постіндустріального суспільства визначається всіма розвиненими державами світу, зокрема, підкреслюється рішеннями Європейського Економічного Співтовариства. Ще у березні 1994 року ЄЕС призвало європейські країни до активної підтримки дизайну у всіх сферах промислового виробництва, економіки, культури, освіти.

Сучасний стан розвитку економіки України вимагає пріоритетного вирішення проблем, пов'язаних з якістю діяльності та середовищем життєдіяльності людини, асортиментом та конкурентоспроможністю промислової продукції.

#### **4. Основні цілі і завдання дизайну.**

Дизайн – це творчий метод, процес і результат художньо-технічного проектування промислових виробів, їхніх комплексів і систем, орієнтованого на досягнення найбільш повної відповідності створюваних об'єктів і середовища в цілому можливостям і потребі людини, як утилітарним, так і естетичним.

Дизайн (англ..design) – задум, намір, план, мета, намір, творчий задум, проект. Креслення, розрахунок, конструкція; ескіз, малюнок, візерунок, композиція, мистецтво композиції, твір мистецтва.

Дизайн – специфічний ряд проектної діяльності, що об'єднав художньо-предметну творчість і науково обґрунтовану інженерну практику в сфері індустріального виробництва.

Як засвідчує світовий досвід, дизайн це потужне джерело забезпечення якості товарів та послуг, ефективний засіб суттєвого підвищення конкурентоспроможності промислової продукції, всього середовища життєдіяльності. Його застосування, при відносно незначних фінансових вкладеннях, здатне спричинити вагомий позитивний ефект на економіку держави, на розвиток матеріальної культури суспільства.

Система дизайну та ергономіки, що існувала в Україні до незалежності, була невід'ємною складовою дизайн-ергономічного забезпечення потреб промисловості та соціально-культурної сфери колишнього СРСР. На початку 90-х років вона припинила своє існування, обсяги дизайнерських та ергономічних розробок у зв'язку зі спадом виробництва різко скоротилися.

Проблема ефективного використання дизайну та ергономіки почала вирішуватись в Україні лише в останні роки. Про це свідчить ряд постанов

Кабінету Міністрів України з цього питання та розроблений на їх виконання Національним НДІ дизайну спільно зі Спілкою дизайнерів України, Всеукраїнською ергономічною асоціацією комплекс заходів з розвитку національного дизайну на період 1996-2002 р. р.

Дизайн у моді, про нього написано багато і напишуть ще більше. Цілком зрозуміло, на очах одного покоління виникла і затвердилася нова професійна діяльність, яку потрібно якось осмислити. Спочатку писали про терміни, про те, що англійське «design» – похідне від італійського «disegno», а означає не тільки креслення або малюнок, але і складні речі – навряд чи не всю область роботи художника, за винятком станкового мистецтва. Потім писали про предмети, зроблених за участю дизайнерів, про те, які це красиві і зручні речі. Потім об самих дизайнерах – що вони роблять, як виходить дизайнерське рішення і чим воно відрізняється від звичайного інженерного. Писали вже багато про що, але по окремоті – виявилось, що всі ці окремі фрагменти знань зовсім не просто з'єднати в єдине ціле, для цього потрібні особливі засоби.

Дизайн – явище імпорту, тому природним є переконання, що вуж про західний дизайн відомо всі, і потрібно тільки добре довідатися, що про нього написано. Але це виявилось набагато складніше, ніж припускали автори перших статей про західний дизайн. Хоча західна література з дизайну нараховує більш півстоліття розвитку, про єдину точку зору в ній не може бути і мови. Справа в тім, що досить часто «дизайн» означає власне діяльність художників у промисловості, значно частіше – продукт цієї діяльності (річ або система речей), а іноді – область організації діяльності, узятую як ціле. У деяких випадках «дизайн» трактується гранично розширено і далеко виходить за рамки позначення діяльності художника за рішенням задач промислового виробництва.

При безлічі окремих ухвал дизайну, вироблених у західній літературі, найбільшою чіткістю відрізняється визначення, прийняте в 1964 році міжнародним семінаром по дизайнерському утворенню в Брюгге:

«Дизайн» – це творча діяльність, метою якої є визначення формальних якостей промислових виробів. Ці якості включають і зовнішні риси виробу, але головним чином ті структурні і функціональні взаємозв'язки, що перетворюють виріб у єдине ціле як з погляду споживача, так і з погляду виготовлювача»

Цим визначенням затверджується наявність особливої творчої

діяльності, що відрізняється від традиційних і більш-менш вивчених: мистецтва, інженерії, науки. Питання про меті діяльності позбавлений змісту. Меті, причому різні, можуть ставити люди, що здійснюють цю діяльність, тому у формулюванні семінару зазначений фактично продукт дизайну – формальні якості промислових виробів у досить розширювальному трактуванні «формального». Описувану в такий спосіб (це зовсім не виходить, що опис вірний) діяльність здійснює дизайнер або художник-конструктор. Цікаво, що це визначення прийняте не просто дизайнерами-практиками, а методистами, педагогами, що повинні знати про дизайн більше інших, але зіставити це визначення з дійсною практикою дизайну не так-те просто. Нескладно переконатися, що вважати продуктом дизайну тільки речі, промислові вироби немає достатніх основ. Розмаїтість продуктів, приписуваних дизайнові, коливається в залежності від конкретного джерела інформації. Більшість дизайнерів відносять до дизайну не тільки промислові і суспільні інтер'єри (які ніяк не віднесеш до промислових виробів), але і виставочну експозицію, промислову графіку і навіть нові системи організації виробництва, обслуговування, реклами. Більш того, цілий ряд дизайнерів і дизайнерських організацій узагалі не виконує проектів промислових виробів, але це не може бути прийняте як підстава відмовити їм у праві представляти в системі поділу праці нову професію.

Спроба виділити якийсь сумарний продукт дизайну наштовхується на значних труднощів.

Спеціальні національні і міжнародні виставки дизайну – це уже відібрані згідно не завжди ясно вираженій установці різні речі.

Ще більший добір випереджає публікацію зразків Дизайну спеціальними журналами. Досить зіставити журнали «Industrial Design», «Domus», «Ulm», щоб переконатися в тім, що три основних джерела поточної інформації про діяльності конструкторів показують три «Дизайни». Кожний з них конструює свій «дизайн» з безлічі продуктів роботи художника в області промислового виробництва і послуг відповідно до програмної установки. «Ulm» і «Domus» Принаймні свою принципову установку на «Дизайни» формулюють явно і відкрито; всі інші журнали або її не мають, або не вважають потрібним повідомляти.

На підставі друкованих публікацій і виставочної експозиції ми не маємо можливості побачити дійсне значення Дизайну в економічному житті сучасного Заходу. Спеціальні журнали, природно, цю роль

перебільшують, а експонати виставок істотно перевершують по технічним і естетичним якостях середній рівень промислової продукції.

Відповідно до принципів історизму, для того щоб зрозуміти явись в сьогоденні, необхідно простежити його історію. Це так, але справа в тім, що часом історія пишеться й у залежності від того, як розуміється явись в сьогоденні. Але все-таки спокуса настільки велика, що історію звичайно пишуть раніш, ніж знаходять для неї логічні підстави, при цьому історичне дослідження будується на негласному допущенні, що зв'язок між фактами встановлюється як би сама, природним шляхом. Ця доля не минала і західного Дизайну. У нашу задачу не входить історичний опис становлення Дизайну і його відносини до «історій Дизайну», що вже були написані. Дизайн багато в чому залишається явищем легендарним, і легенди представляють для нас істотний інтерес. Усяка спроба визначити час виникнення Дизайну є схованим визначенням. Уже саме твердження, що дизайн починається з робіт Мориса, або з діяльності німецького Веркбунда, або з роботи американських художників у період великої кризи 1929 року, має на увазі зовсім визначене представлення про тім специфічний «Дизайні», історія якого будується на «фактичному матеріалі». Хоча приватних історій-визначень Дизайну можна зіставити не менше десятка, ми зупинимося лише на трьох найбільш популярних описах народження Дизайну, тим більше, що інші є проміжними стосовно цим основного.

У першому випадку (при розширювальному трактуванні дизайну) затверджується, що дизайну – явись, що має тривалу історію, вимірювану тисячоріччями, а «сучасний дизайн» – це не більш ніж кількісний стрибок. Він виражається в різкому збільшенні кількості речей, у створенні яких бере участь художник, і відповідно в самовизначенні дизайну як самостійної діяльності за рахунок його виділення з мистецтва й інженерії. Сутність діяльності дизайнера при цьому істотно не міняється.

За останні два десятиліття практика дизайну надзвичайно ускладнилася, і провести границю між дизайном і іншими областями професійної діяльності художника поза мистецтвом у його станковому варіанті стає усе складніше. Проектування принципове нових промислових виробів; косметичні зміни в зовнішньому вигляді промислової продукції без серйозної зміни її технічних характеристик; створення фірмового стилю, що охоплює всі сфери діяльності сучасної корпорації; рішення експозицій – усе це сьогодні називається дизайном і виконується

професійними дизайнерами. Проект організації навчання по телебаченню, проект комплексного процесу переробки м'ясних продуктів, програма урбанізації для країн, що розвиваються, Африки, нарешті, художня обробка кандидатів на виборах – усе це в наші дні на Заході називається дизайном або нон-дизайном і виконується професійними дизайнерами. Фактично, зараз неможливо знайти область соціальної практики розвинутих капіталістичних країн, у якій не приймали б досить діяльна участь професійні художники-проектувальники, дизайнери.

### **5. Об'єкти і види дизайну. Методи та сучасні принципи.**

В сучасному світі існують дуже багато видів дизайну.

Назвемо основні області, які в свою чергу можна розбити на багато-багато видів.

#### ***Області Дизайну:***

*Промисловий* - дизайн промислових товарів, конвейерно-потоківий масовий дизайн. Проектування 3-х мірних об'єктів. Основна область дизайну, де найбільше повно застосовуються професійні навички і досвід дизайнера, де від дизайнера потрібно вся його майстерність і навіть більше. Це:

1. Послуги технологічних дизайнерів, що проектують естетично зроблені структури тканин, рельєфи плиток, фактури покриттів, текстури пластиків.

2. Послуги дизайну, що декорує, коли проектується художні тканини, порт'єри, скатертини, килими для промислового виготовлення.

3. Послуги інженерного дизайну, що здійснює всебічне удосконалювання інструментів, приладів, верстатів, машин.

4. Послуги класичного дизайну (або художнього конструювання) об'єктів суспільного побуту і побутової праці.

5. Послуги нон - дизайну, що організує процеси виробництва, обслуговування, збуту, навчання.

*Промисловий дизайн* - це практика аналізу, створення і розробки продукції для масового виробництва. Ціль промислового дизайну - створити форми, успіх яких гарантований до того, як були зроблені великі капіталовкладення, щоб така продукція вироблялася за ціною, що дозволяє її добре продавати й одержувати розумні прибутки.

*Стайлінг "дизайн"* - художня адаптація вже готової форми (інтер'єр-екстер'єр) або поліпшення технічної частини об'єкта. У Росії розвивається досить вигадливо :) Средовой дизайн - дизайн архітектурного

середовища (інтер'єр-екстер'єр), послуги дизайнерів, що проектують художні свята, виставки і тд.

*Графічний дизайн* - проектування символів-знаків, логотипів, послуги дизайнерів, що проектують поліграфічну продукцію і тд. Послуги стайлінг і арт-дизайна, що приділяють основну увагу виразності корисних предметів. Сплав форми і змісту, реалізації й унікального вираження даних.

*Публіш-арт* - так називаний народний (міський) дизайн. Процвітає на заході.

*Нон-дизайн* - організує процеси виробництва, обслуговування, збуту, навчання.

*Web-дизайн* - проектування інтерактивних web проектів.

*Сайнс-дизайн* - науковий дизайн.

*Фіто-дизайн* - дизайн із застосуванням, в основному, природних елементів, квітів і рослин.

*Рекламний дизайн* - скоріше комерційне ремесло, засноване більше на досягненні прибутку, чим на мистецтві. Футуро-дизайн - історичний дизайн і прогностичний дизайн майбутнього.

*Кустарний дизайн* - скоріше ремесло, засноване більше на особистому досвіді і смаку, чим на утворенні.

*Кітч* - примітивний, тупий (кухонний) "дизайн", у даний час визначення носить відтінок зневаги і презирства. Цей стиль широко використовується в сучасній рекламі, орієнтованої на широкого (народного) споживача. Слово з'явилося в 1860-1870-і роки в Німеччині (Мюнхені) і означало переробку старих меблів, відновлення з відтінком обману: продавати старе як нове. Друга ймовірна складового значення - англійське слово sketch ("начерк").

Один зі словників докладно пояснює це джерело: "Коли англо-американські покупці не хотіли дорого платити за картину, вони вимагали начерк, sketch" [1]. Деякі значення, що існують ще на етапі формування терміна і відбиті в німецьких етимологічних словниках [1, 2], залишаються в ньому донині : комерційне побутування (використання при описі кітчу слів "продаж", "розпродаж", "збування"); негативна оцінка (часте згадування слів сміття , бруд , а також звуконаслідування, у якому "шиплячий звук символізує перебільшене неприйняття" [2]); підробка під що-небудь коштовне і новомодне.

*Арт-дизайн* - дизайн штучний, концептуальний, елітний.

*Психо-дизайн*- це наука адаптації інтер'єрів, архітектурних і ландшафтних форм під конкретну людину, його психологічні особливості і потреби. Інтер'єр здатний стимулювати і руйнувати, набудувати на успіх, спокій або активність, знімати або збільшувати внутрішні проблеми людини, родини, колективу; активізувати творчий процес, впливати на продажі. Створити індивідуальну дизайн-модель "під людину" можна тільки на основі об'єктивної, науково обґрунтованої інформації і методики, що поєднує принципи дизайну і психології.

*Дизайн середовища* - дизайн архітектурного середовища. Послуги дизайнерів, що проектують художні свята, ходи, обряди, виставки. Послуги програмного дизайну, що організує масштабні об'єкти з обліком практичних і художніх задач.

Ландшафтний дизайн-дизайн навколишнього середовища, зелених насаджень, компоновка створеного людиною з природнім

*Виділимо основні поняття в дизайні:*

1. Практика і теорія дизайну
2. Предмет дизайну
3. Об'єкти дизайну
4. Основний метод дизайну

## **6. Основні категорії дизайну.**

*Практика і теорія дизайну*

Практика дизайну - художнє конструювання. Теорія дизайну - технічна естетика.

*Предмет дизайну*

Предметом дизайнерської діяльності (тим, на що вона спрямована) є створення гармонічної, змістовної і виразної форми об'єкта, у якому відбиває цілісне значення його споживчої цінності.

*Об'єкти дизайну*

Об'єктом дизайну може стати практично новий технічний промисловий виріб (комплект, ансамбль, комплекс, системи) у будь-якій сфері життєдіяльності людей, де культурно обумовлене людське спілкування.

*Основний метод дизайну*

Художньо-образне моделювання об'єкта дизайну-проектуювання за допомогою композиційного формоутворення. Воно базується на результатах аналізу утилітарних і естетичних запитів і переваг визначених груп споживачів, з урахуванням ситуації і середовища використання і

сприйняття об'єкта, а також аналізу функції об'єкта (як засобу предметного забезпечення відповідних потреб), конструкційних і оздоблювальних матеріалів і технології виготовлення виробів, обумовленої можливостями конкретного підприємства.

*Основні категорії дизайну*

**Образ** - ідеальне представлення про об'єкт, художньо-образна модель, створена уявою дизайнера.

**Функція** - робота, що повинна виконувати виріб, а також значеннєвої, знакова і ціннісна ролі речі.

**Морфологія** - будівля, структура форми виробу, організована відповідно до його функції, матеріалом і способом виготовлення, що втілюють задум дизайнера.

**Технологічна форма** - морфологія, втілена в способі промислового виробництва речі-об'єкта дизайну-проекування в результаті художнього осмислення технології.

Естетична цінність - особливе значення об'єкта, що виявляється людиною в ситуації естетичного сприйняття, емоційного, почуттєвого переживання й оцінки ступеня відповідності об'єкта естетичному ідеалові суб'єкта.

Як визначити **продукт** дизайну, якщо не прибігати до спроб вивести його за аналогією з наукою, мистецтвом або інженерією? Складність полягає в тому, що в ролі продуктів дизайну виступають гранично різні об'єкти: машини, верстати, різні технічні пристрої, товари широкого вжитку, упакування, промислові інтер'єри і виставочні експозиції, нарешті, особливі види послуг, включаючи стайлінг кандидата на вибори. Ця складність ставила і ставить у тупик західних дослідників дизайну, що дотепер не змогли вийти з безпосереднього предметного плану розгляду емпірії дизайнерської практики.

Отже, з одного боку, у ролі продукту дизайну виступає й аналізується вся річ, але адже вся річ є продуктом сумарної виробничої діяльності і як така оцінюється і реалізується на ринку. Виходить, продуктом дизайну покладаються визначені властивості речі, що привносяться дизайнером у її створення, - визначення цих властивостей через річ виявляється нерозв'язною проблемою: занадто різні речі, що несуть властивості, привнесені дизайном, які б вони ні були.

Тоді виявляється, що дуже легко знайти ту єдину площину, на якій виявляються в рівній ситуації всі найрізноманітніші речі; ця площина



навіть не повинна штучно будуватися, вона реально існує. Усі перераховані вище об'єкти діяльності дизайнера (і всі не перераховані теж) поєднує повною мірою тільки одне: усі вони споживаються в сучасній західній цивілізації, усі вони є предметами споживання. Але адже споживання - не є щось однорідне, воно володіє складною внутрішньою структурою, що залежить від конкретних соціально-історичних умов, від характеристик людей, що виступають стосовно всієї суми речей як їхні споживачі. Виходить, проблема функції дизайну як сфери професійної діяльності розв'язна тільки і тільки через людину (у його конкретності, не абстрактної людини узагалі), іншої можливості нема.

## ТЕМА 2

### ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ПОЯВИ ДИЗАЙНУ, ЯК НОВОГО ВИДУ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

- 2.1. Понятійні положення з дизайну середовища.**
- 2.2. Основні функції дизайну.**
- 2.3. Специфіка дизайну як особливого виду творчої естетичної діяльності.**
- 2.4. Історичні аспекти виникнення професії дизайнера та галузі «Дизайн середовища».**

**1. Понятійні положення з дизайну середовища.** Існують загальні тенденції розвитку естетичної активності, які проявляються в глобальних процесах соціокультурного розвитку людства загалом. Однією з них є формування та утвердження в двадцятому столітті *дизайну*, як виду естетичної діяльності людини.

Соціокультурна та виробнича діяльність людини від моменту її виникнення склалась таким чином, що естетичний момент був вплетений у повсякденну життєву практику, в людську виробничу активність. Первісна людина від виготовлення хорошої кам'яної сокири почала отримувати не лише користь, а й певне задоволення від форми| вдалого виробу. Ось таке задоволення вже можна кваліфікувати як виток естетичного почуття людини. При появі ремесла, як окремого виду діяльності, процес обміну вимагав не лише якісного виробу ремісника, а й якихось зовнішніх естетичних характеристик виробу, котрі б робили його (більш принагідним та конкурентоздатним на ринку. Естетичний елемент був присутній у роботі кожного ремісника, кожного виробника, який виходив зі своїм товаром на ринок. І так було до кінця дев'ятнадцятого століття, до того часу, доки ринок не завоювали повністю товари масового промислового виробництва.

В промислових виробках кінця XIX - початку XX століття естетичний елемент почав катастрофічно зникати. Зовнішній вигляд товару визначався конструктором, тобто інженером, можливо і техніком, для яких головною метою було створити предмет, котрий би задовольняв певну людську потребу і безвідмовно функціонував, був доступним при його застосуванні. Зовнішній вигляд предмета людину-конструктора з інженерною освітою цікавив менше.

Потреба змінити ситуацію, зробити техногенне середовище не просто придатним для людського життя, а й якомога сприятливішим для буття людини викликала до життя дизайн. Походження самого терміну виводять від англійського design - проектувати, конструювати.

Досить часто замість поняття "дизайн" використовують, як синоніми, терміни: "технічна естетика", "художнє конструювання", "художнє проектування", "художнє моделювання".

Мета, яку ставить перед собою дизайн як вид діяльності, - це створення передусім індустріальними засобами естетично і функціонально сприятливих для людини умов життя, праці та відпочинку. Фахівці з дизайну - дизайнери - розробляють зразки раціонального, досконалого, гармонійно-організованого й оформленого технічного середовища, доцільних, зручних та привабливих промислових виробів, тобто надають різноманітним техногенним елементам людського буття естетичних властивостей. У дизайні естетика та промислові методи виробництва "пішли один одному"назустріч". Масове застосування дизайнерських послуг у промисловості, архітектурі, облаштуванні побуту та житла, обладнанні громадських місць, місць відпочинку і тому подібного призвело до формування сучасного середовища людського буття. *Дизайн знов повернув естетичний компонент у виробничу сферу й у всі сторони людського життя. Він сприяє гуманізації предметно-просторового середовища, в якому щоденно доводиться перебувати людині. Завдяки дизайну з'явилась можливість удосконалення технології та техніки у напрямку гармонізації життя людини в техногенному середовищі. Саме внесення естетичного компонента у виробничу і технічну сферу спричинило виникнення дизайну. Він стимулює виробництво товару, котрий не просто має споживчу властивість, а й задовольняє естетичну потребу людини.*

В умовах товарної насиченості ринку виграє той, хто не просто пропонує якісний, повноцінний для масового споживача товар, а й вміє його естетично подати. Естетика та дизайн нині стають такими сферами прояву людської активності, без яких у наш час не може ні сформуватись всебічно розвинена особистість, ні успішно функціонувати. Більше того, як тільки в конкретній людській діяльності перестає реалізуватись естетичний компонент, особливо наглядно це проступило в умовах цивілізованого світу ХХ століття, відповідний вид діяльності починає деградувати.

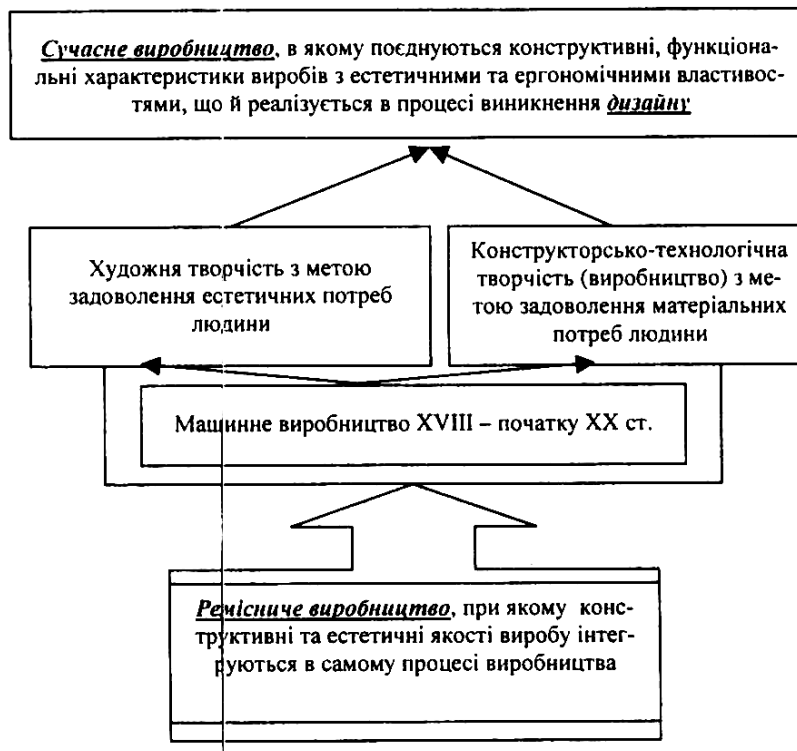


Рис.2.1. Історія появи дизайну.

В цій проблемі є ще один аспект. Людство в кінці XX століття вийшло на такі рубежі соціально-економічного розвитку, які змушують його прискіпливо вдивлятись і всебічно оцінювати увесь свій попередній історичний шлях.

Рештки матеріальної культури, на основі яких ми реконструюємо палеолітичний світ, фіксують естетичне ставлення наших далеких предків до найактуальнішого у тогочасному мисливському способі життя - до тварин, на яких полювала первісна людина, та до себе самої. І в зображеннях людини найчастіше зустрічаються зображення жінки. Значно пізніше у міфах та в перших писемних творах помічається спроба осмислити естетичне відношення людини до світу.

Естетичне переживання значно відрізняється від переживань, які супроводжують пізнавальний акт, спрямований виключно на дослідження зовнішнього по відношенню до людини об'єкта. У естетичному переживанні цінується, мабуть, "емоційний контакт" з якоюсь предметною формою. Тут людина відчуває ступінь свого опанування предметом, що її зацікавив.

Естетичне переживання відмінне від переживань, обумовлених утилітарними турботами, не тільки своїм індивідуально-ціннісним характером і зосередженістю на внутрішньому світі особистості, а й унікальною своєю природою.

Не стільки високий розумовий потенціал, не стільки орудійна діяльність, як прагнення знаходитись у середовищі, що має ознаки досконалого, прекрасного, естетичного виділяють людину в світі. І розумова здатність, і орудійна діяльність у зародковому стані існують у вищих тварин, а естетичного відношення до дійсності тваринний світ не має принципово.

У ХХ ст. у зв'язку з науково-технічним прогресом і розвитком технологій певну самостійність і досить бурхливий розвиток отримали прикладне мистецтво, дизайн, засоби масової комунікації. Відбувся як би рух мистецтва в народ, в житло, за допомогою засобів масової комунікації та „готового” художнього продукту. На початку століття з розвитком промислового виробництва, яке витіснило ремесло в сфері предметного середовища, відбулося відмирання вузьких спеціалізації і з'явився новий вид універсальної діяльності - професія дизайнера (з новими методами, знаннями та технологічними навичками).

Художнє конструювання або дизайн є своєрідним методом проектування предметного середовища. Дизайн проектує не все середовище, здебільшого його технічну частину. При цьому проектувальники-дизайнери здійснюють системний підхід, розробляючи предмет у його зв'язку з людиною. Головним завданням дизайну є формування позитивних техніко-естетичних властивостей – споживчих властивостей, на відміну від виробничих – техніко-економічних властивостей, які формує інженер.

Створений дизайнером повноцінний предмет повинен володіти цілісним (органічним) поєднанням властивостей краси та корисності у співвідношенні з тим ідеалом необхідності, цінності, який склався в умовах існування культури суспільства.

Таким чином, дизайн можна визначити як невід'ємний складник частину проектування (другу частину складає інженерне конструювання), метод komponування предметних елементів та зв'язків у системах „людина – середовище” для отримання позитивних техніко-естетичних (споживацьких) властивостей об'єкту, що проектується у співвідношенні з сучасним цілісним ідеалом матеріальної й естетичної культури.

Оскільки завданням дизайну є проектування якості, він має безпосереднє відношення до культури.

Адже всі матеріальні та духовні досягнення суспільства і складають поняття культури, рівень інтегрованих матеріальних та

духовних цінностей, створених, збережених, примножених і використаних людиною в рамках визначених хронологічних, географічних, етнічних, соціальних основ.

Саме художнє конструювання виникло на певному етапі культурно-економічного розвитку суспільства, воно є продовженням культури. А культура відображає рівень цивілізації. Тому зрештою дизайн спрямований на проектування визначеної сфери культури сучасного суспільства.

Дизайн-діяльність розглядається теоретиками дизайну “як єдина техніко-естетична система з визначеними завданнями та функціями”, головною метою якої є культурно-центриська антропологічна орієнтація створеного предметного світу і зв'язків людини з цим світом у рамках цілісної матеріально-художньої культури суспільства, а дизайнер розглядається як фахівець, що відповідає за “функціональний та естетичний рівень предметів та компонентів, створюючи певне середовища”.

Тобто, метою дизайнерської діяльності є формування певної галузі соціально та економічно обґрунтованої матеріально-естетичної культури. Конкретне завдання дизайну полягає у формуванні предметних систем, що володіють високими техніко-естетичними (споживчими) властивостями, визначаючими красу та користь об'єкта дизайну.

## 2. Основні функції дизайну.

Дизайн виконує ряд функцій, у яких виявляється його соціально-культурна, споживчо-функціональна і комунікативно-естетична цінність. Функції дизайну близькі до творчої діяльності, в цілому являють собою єдину систему, в яку входять конструктивна, гносеологічна, аксіологічна, виховна, евристична, соціальна, комунікативна і гедонічна функції.

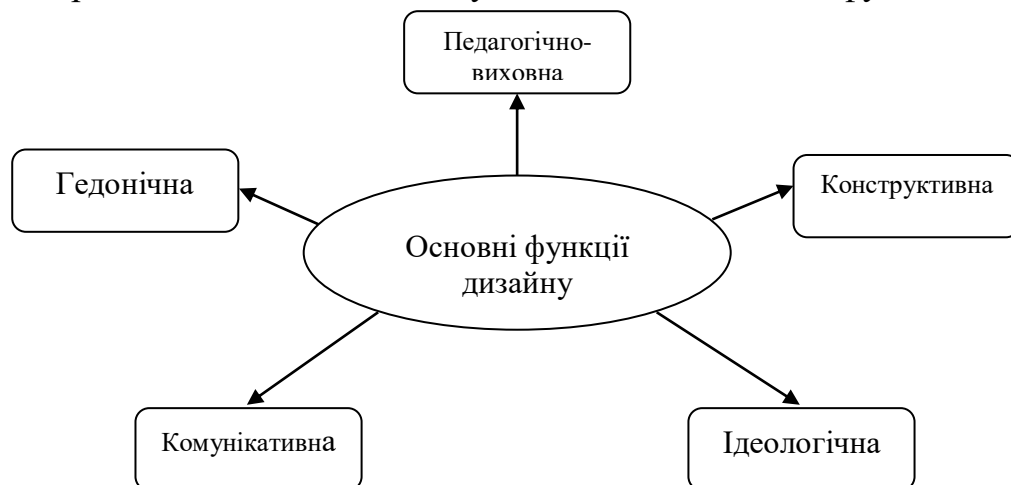


Рис. 2.2. Основні функції дизайну

Конструктивна, перетворювальна функція обумовлює своєрідне реконструювання, перетворення предметного світу для задоволення матеріальних і духовних, в тому числі естетичних потреб людини.

Найважливіша роль належить педагогічній, виховній функції дизайну, значення якої проявляється в тому, що дизайн - продукт належить до тих феноменів, які безпосередньо й ефективно формують естетичні потреби та смак людини. Специфічна і значна ідеологічна функція дизайну, яка безпосередньо проявляється в його продукті: речах, технічних предметах, які можуть однаково обслуговувати різні соціально-політичні системи. Та істотне ідеологічне значення має й сам факт створення такого продукту, який опосередковано відбиває ідеологію того чи того суспільства.

Комунікативна функція твору дизайну складається з передачі визначеної інформації як утилітарного, так і естетичного порядку. Це забезпечує різноманітні зв'язки між людьми в процесі використання продуктів дизайну, зокрема від технологічних систем специфічних об'єктів: власне аудіовізуальних (слухових та зорових) комунікацій та тих, що функціонують у формі інформаційних систем і реклам, додаткової документації фірмового стилю - єдиного естетичного характеру всіх елементів, промислового підприємства і особливо його продукції.

Істотна гедонічна функція дизайну - здатність дизайн-продукту викликати у споживача естетичні емоції. Наявність емоційного виклику незалежно від його позитивного чи негативного змісту - завжди обумовлює сприйняття дизайн-продукту.

“Всі вище вказані функції дизайну в їх системному взаємозв'язку сприяють реалізації завдання дизайну - формування гармонійного предметного середовища, що найбільш повно задовольняє матеріальні і духовні потреби людини. Тому дизайн створює матеріальні цінності, які безпосередньо, в процесі художнього конструювання набувають естетичної цінності, яка включає продукт в певну систему культури, в тому числі в естетичну”.

Дизайн за своїм характером (фахова організація діяльності), методом (художнє проектування) і метою (естетична організація предметного середовища) належить до естетичної діяльності. За предметом, засобами і результатами дизайнерська діяльність входить у структуру промислового проектування, а через нього - в систему промислового виробництва.

### **3. Специфіка дизайну як особливого виду творчої естетичної діяльності.**

Взаємодія двох видів діяльності визначає специфіку дизайну як особливого виду творчої естетичної діяльності, що створює естетичну і неестетичну діяльність у галузі матеріального виробництва. Художнє конструювання перебуває на зламі двох своєрідних галузей людської діяльності – технічної і естетичної – людства і має прямий зв'язок з обома видами творчості. ”Завдання промисловості полягає в тому, щоб змінити світ так, аби людина найкраще могла задовольнити в ньому свої потреби. Але у людини є потреби жити радісно, жити весело, жити інтенсивно... Якщо у людини немає творчої незалежності, немає художньої насолоди, життя стає безрадісним. Тому потрібен союз промисловості та мистецтва”.

У науці існують різні точки зору на дизайн. Дизайн вважають видом мистецтва або специфічним видом техніко-естетичної творчості. Художник-конструктор у процесі своєї діяльності трансформує естетичні цінності (в тому числі накопичених мистецтвом), які мають соціальний зміст, у предметне середовище, використовує технічні засоби, досягнення і цінності і матеріально-естетичної культури суспільства.

Вплив науки і техніки на художнє конструювання відображається у стрімкому поглибленні наукових основ дизайну. Сучасний дизайн опирається на розгорнуту систему положень, розроблених такими дисциплінами, як філософія і соціологія, економіка і математика, ергономіка і теорія інформації, семіотика і естетика.

Дизайн – проектна діяльність, органічно пов'язана з управлінням соціальним, економічним і науково-технічним прогресом і в змісті складає невід'ємний елемент керування ним. По суті, дизайн являє собою проектування прогресу у визначеній галузі – сфері предметного світу.

Організація процесу дизайнерського проектування передбачає не тільки керування прогресом, але й використання досягнень прогресу при створенні дизайн-продукту.

Наука озброює дизайнера сучасними методами пізнання світу, відкриває перед ним можливість нового бачення реальності, дозволяє застосовувати не тільки нові методи пізнання, але й нові методи створення речей. Так з'являється можливість використання математичного апарату в проектуванні, візуального моделювання з використанням комп'ютерної техніки.

Використання наукових методів у дизайнерській практиці дозволяє



розкрити можливості творчих процесів. Істотно важливим стає “перехід від емпіричних рішень, обґрунтованих здебільшого на особистому смаку художника або замовника до всебічного дослідження техніко-естетичних, соціальних, культурних і психологічних факторів, які визначають можливу ефективність і рентабельність спроектованого дизайн-продукту”.

Науково-технічний прогрес відобразився не тільки на розширенні та поглибленні основ дизайну. Він проявляється також у всезростаючій різноманітності і новизні самих об'єктів художнього конструювання. Зворотній вплив художнього конструювання на науково-технічний прогрес полягає не тільки в підвищенні якості виробів, що проектуються, а й удосконаленні методичного підходу, вирішенні багатьох специфічних проблем дизайну в процесі проектування.

Предметний світ володіє великою силою зворотної взаємодії на людину та суспільство, формує певне ставлення людей до оточуючої їх природи і мистецького середовища. При цьому дизайн стає своєрідним інструментом розвитку творчих здібностей споживачів таких дизайн-продуктів, з яких споживач може створити дизайн-системи залежно від своїх індивідуальних особливостей і характеру.

З усього вище сказаного видно, що за роки розвитку дизайну як самостійного виду творчої діяльності, накопичилося безліч доказів, міркувань, поглядів на його природу, мету, методи творчості. Подібні між собою в головному, вони відрізняються різноманітністю трактувань, у яких знайшли відображення особливості зародження дизайну у визначений час, певних соціально-економічних умовах, культурі. Зокрема, до цих пір немає єдиної думки з приводу причин і точного часу виникнення дизайнера як професії. Найстарішу дату - в 130 років - визначають за англійським рухом зв'язку мистецтва і ремесла, а найбільшою постаттю даної галузі виділяють теоретика мистецтва, суспільного діяча і художника-практика І.Моріса. Саме тоді, в 70-80р. 20-го століття, в рамках цього руху було сформульовано головні положення теорії і творчі принципи дизайну, концепції предметного середовища.

І. Моріс виступив проти нової машинної цивілізації, надавав своїй практиці значного соціального пафосу. Але в той же час він був впевнений, що кожна історична епоха, кожне покоління людей має рівні художні можливості. Важливо лише знати, як розподіляються здібності народу до творчості. Так, на думку Моріса, в період відродження на перший план вийшло образотворче мистецтво. Намагання професійних

художників були зосереджені на дуже вузькій частині культури, а виробництво повсякденного предметно-просторового середовища перестало вважатися творчим. У такому випадку воно було позбавлене ореолу високого мистецтва. Звідси і виникло завдання - знову проявити цікавість до творчої праці. Так художник прийшов до теоретичного переосмислення “малих мистецтв” і звернувся до основ художньої діяльності.

#### **4. Історичні аспекти виникнення професії дизайнера та галузі «Дизайн середовища».**

Згідно другої традиції, дату виникнення професії дизайнера відносять до початку ХХ ст., коли художники зайняли першість у деяких сферах сучасного індустріального виробництва.

Внаслідок цього виник симбіоз художніх передбачень предметного середовища майбутнього і нових технічних форм, які, потрапляючи в стихійно розвиваюче предметне середовище, набувають якості художніх стилізованих форм. Існує думка, що про дизайнера як професію можна говорити з того часу, коли були підготовлені перші дипломовані спеціалісти, тобто коли склалися школи, методика викладання, які являли собою сукупність упорядкованих знань, коли з'явилися викладачі, здатні гуманітарне окреслити межі своєї професії. У цьому випадку дизайн як професія сформувався в 20-ті роки ХХ ст., коли в Росії почали працювати вищі художньо-технічні майстерні (ВХУТЕМАС), які готували художників-майстрів вищої кваліфікації для виробництва, а також інструкторів для професійно - технічної освіти, а в Німеччині відкрилася школа під назвою “Баугауз”, що випускала спеціалістів у галузі предметно-просторових мистецтв.

Усе, що було до цього, можна вважати “протодизайном”, виявленням тих чи тих аспектів предметно-художнього мистецтва, але, які по суті, не відображали професійний дизайн. Однак, для дослідників предметного середовища та феномену художньої форми “протодизайн” відображає значну зацікавленість.

На думку багатьох теоретиків дизайну, дизайнерський початок існував завжди, з перших кроків образотворчої діяльності людини. Це добре представлено в залах історичних та етнографічних музеїв, де демонструють зразки матеріальної культури давніх часів. “Вони несуть на собі відбиток нерозривного поєднання технологічної досконалості і художньої цінності. Знаряддя з каменю, деревини, металу викликають не

тільки почуття захоплення лаконічністю, відрегульованістю форм, але і свідчать про те, що їх форми в доповненні до утилітарної функції мали символічне, а нерідко і магічне значення, яке сприяє передачі досвіду і традицій з покоління в покоління”.

Прояв дизайнерського початку в проектуванні предметного середовища відмічався не відразу. Практичні нововведення накопичувалися поступово, систематично. І поволі впливали на зміни способу життя і комфортних умов більшості людей. До речі, “чим глибше ми пізнаємо історію культури, тим детальніше і крупніше бачимо вплив дизайнерського початку. У простих матеріальних формах минулого спостерігаємо культурно-творчий характер предметного мистецтва. Усі шорсткості і випадковості їх конкретного виявлення з часом стираються, стають несуттєвими, а вони самі стають анонімними, набувають природних форм, відкривають красу першооснови, композиційну цілісність, монолітність”.

З цих позицій дизайн є потужним соціокультурним явищем, виступає як здатність людини проектувати і створювати предметне середовище, яке несе в собі відбиток діяльності людини, набуває значення об'єктивно-природної освіти. “Предметне середовище в історії культури є своєрідною породою, на ній нарощується ґрунтовий шар художньо образного мистецтва, розвиваються види пластичних мистецтв, які супроводжують всю історію людства: архітектуру, декоративне мистецтво, живопис, скульптуру, з їх конкретними ознаками часу та умовністю образної мови”.

Звісно, і в цих мистецтвах можна знайти і виявити дизайнерську основу: ставлення художника до матеріалу і способів їхньої обробки, в їх глибинній функціональності, в постійності, інноваціях розвитку форм. Хоча, це можливо зробити легше на дещо віддаленому теоретичному рівні, коли йдеться взагалі про здатність людини до творчості і коли немає необхідності визначати специфіку самого дизайну.

“Протодизайн” має чимало теоретичних пояснень із точки зору філософії і техніки. В американській і англійській естетиці 30-х років, а потім в західно-німецькій естетиці 60-х р. дизайн трактувався в основному в рамках технологічного детермінізму.

Для цих теорій (Л.Мемфорда, Г.Ріда, В.Браун-Фельдвіа) було характерне виключення зі сфери промислового виробництва особливого початку, притаманного минулому ремеслу, коли виробник не втрачав

безпосереднього контакту зі споживачами і відчував постійну зворотну дію, під впливом чого змінював і вдосконалював річ. Із розвитком промислового виробництва ланцюг “виробництво-споживання-виробництво” суттєво змінюється і обернено для кінцевого продукту затухає, стає опосередкованим.

Якщо в ремеслі безпосередньо представлений робітник, то в машинному виробництві на перший план виходить абстрактна робота, яка виконується анонімними виконавцями. Виробництво розподіляє виготовлену річ на окремо існуючі процеси, а саму річ розглядають як інструментарій для виконання задуманих раніше функцій.

Естетизація технічної продукції - розповсюджене явище в промислово-розвинених країнах. Ще в середині минулого століття майже всі нові технічні вироби проходили спеціальну художню “обробку”, їх прикрашали в стилі минулих епох, запозичуючи арсенал художніх засобів із інших видів мистецтва, вважаючи, що саме цією технічною формою облагороджується виріб, набуває додаткової цінності.

Усе це не тільки підняло ціну продукції і негативно відбилося на удосконаленні виробничих процесів. Спеціальна прикраса конструкції ставала економічною категорією, ці прикраси легко було критикувати як непотрібні надлишки, які загубили зміст в умовах індустріального виробництва, оскільки вони імітують методи ручної ремісничої праці, перенесені в нові умови механічним шляхом.

Боротьба художників за нову естетику промислових форм була боротьбою за такі естетичні критерії, які відповідали б і породжувалися новими засобами виробництва.

Наочний урок співвідношення техніки і естетики можуть дати будь-які періоди історії матеріальної культури: від створення грецьких ваз, від технічних конструкцій епохи середньовіччя, до машинної техніки, епохи промислових революцій. Сьогодні цій темі присвячено багато виставок з історії техніки, де визначаються межі естетичного впливу дизайну.

Найбільш невизначена грань між дизайном і не дизайном проходить там, де говориться про цілеспрямованість форм, які зустрічаються в природі і предметному середовищі.

Кристали, раковини, рослини, що підібрані за ознаками однакових формальних рішень, показують, що вчитись у природи не тільки бажано, але й необхідно. Про це свідчить і історія мистецтва, яка показує,

наскільки плідним є виявлення геометричних і композиційних правил із навколишньої неживої і живої природи. Усе створене людьми залишається частиною природи, особливо ті споруди, предмети, які розраховані на довгий час існування.

Неуспішні або суперечливі законам природи вирішення швидко старіють та виключаються з культури, про них забувають, а найкращі з таких рішень із часом набувають якості “вічної форми”.

Дизайн у цьому випадку виступає як один із засобів регулювання предметної форми освіти, як це і було в стихійному відборі форм, у ремеслах минулого, в народній предметній творчості. Він шукає базових вирішень для основних видів сучасної промислової продукції.

На зламі техніки і природи дизайн стикається з біонікою. Біоніка представляє собою одну з наукових дисциплін, її назва утворена від англійського слова “біон” – “елемент життя”. Вона займається технічними аспектами формоутворення (на базі вивчення біологічних систем), у тому числі і в архітектурі, де трансформуються фрагменти форм живої природи. Але якщо біоніка концентрує свою увагу на інструментальному підході до форми, то дизайн не повторює природну форму прямо, образно, а намагається зберегти основні функції в умовах неперервного розвитку того чи того виду рослин та тварин, які знаходяться в певному навколишньому середовищі. Принцип вивчення природи лежить в основі багатьох наукових розділів дизайну.

Об'єктом спеціального дизайнерського аналізу є і форми, що створені людьми за “законами природи”. Це можуть бути досить прості, функціональні речі, які знаходять археологи та етнографи. Такі речі вивчаються і класифікуються як зразки своєрідного “стихійного” дизайну. Всі вони створювались хоч і примітивним, але технічним способом, обов'язково тиражувалися і володіли визначеною автономністю в принципах формоутворення. Це в основному вироби з дерева, кераміки, металу, шкіри, скла.

Вважається, якщо на старовинних виробах є орнаменти, малюнки, які відрізняються зооморфними або антропоморфними формами, то вони є витворами мистецтва, що відображають світосприйняття і вірування народів минулого, доповнюють або замінюють письмові свідоцтва історії. Якщо ознаки художності у виробах немає, то вони відносяться до малозначущих пам'яток матеріальної культури, ремесел і техніки. З позиції “стихійного дизайну” ці вироби цікаві своєю відповідністю функцій і

форм, обробкою природних і створених людиною матеріалів, пластикою рішень.

“Стихійний дизайн” відрізняється від професійного дизайну тим, що в ньому відсутнє попереднє вивчення, спеціальне моделювання майбутнього образу функціонування виробу. Відбір кращих рішень у “стихійному дизайні” йшов повільно, шляхом проб і помилок, тобто при довготривалому існуванні однотипного предметного середовища. Отже, відбувається “звичайний” відбір форми - такий тип предметного формоутворення є сукупністю проектування і програмування предметного середовища.

На рубежі ХХ ст. багато художників, які відчували суттєві зміни предметного середовища під впливом технічного прогресу і способу життя людей, почали шукати потаємний дизайнерський початок вже не в еволюційних формах минулого, а в породженнях найсучаснішого часу, формально неупорядкованого промисловому виробництву. Чисто технічні споруди і вироби стали сприйматися як джерело краси, як видимий прояв раціоналізму в художньому мисленні і проектній діяльності людини в цілому. Науковість сама по собі, самоцінність наукового методу представлялася першими теоретиками дизайну настільки важливими, що трактувалася ними як реальна зовнішня сила, її називали активністю розуму і намагалися виявити в саморозвитку науки і техніки. Причому вона могла, на їхню думку, привести і до покращення не лише матеріальних але і моральних умов життя. Аналогічна естетична оцінка чисто технічних форм зустрічається і в наші дні. Сучасніші літаки, радіоелектроніка, деталі високовольтних ліній тощо частіше всього є результатом композиційних рішень. З’явившись у нашому оточенні, вони стають предметами естетичного ставлення, здаються по-новому красивими, набувають якості неповторної образності, стають певними символами.

Головна мета самостійного виду творчої діяльності полягає в тому, що він рідко існує в чистому вигляді, а супроводжується мистецтвом, рекламним сприйняттям, стилізацією, неповторною образністю.

За останні десятиріччя було зроблено велику кількість спроб відділити “хороший”, “справжній” дизайн від усього, що його супроводжує і представити його як самостійну систему проектування і створення предметного середовища. При цьому в звичайному візуальному сприйнятті дизайн зводиться до суми формальних рішень, сприймається у

вигляді стилю технічних форм, що трактуються як істинні дизайнерські форми, на відміну від їхніх художніх рішень.

Тобто, чим ближче підходимо до сьогоденної практики проектування предметного середовища, тим важче стає побачити у ньому прояви дизайнерського початку. Вони проявляються лише в контакті культури і формування способу життя, в зв'язках з науково-технічним прогресом і мистецтвом, свідченням яких є вся багатогранність створених людиною речей.

Теоретикам дизайну вся проектна діяльність до початку ХХ ст. (інтеграція техніки і мистецтва античності, епохи Відродження, пори перших промислових революцій), вважається проявом “стихійного дизайну”, який може сприйматися лише з точки зору узагальнення розрізаних однотипних факторів. Як вони вважають, для прояву професії дизайнера потрібно було щось більше.

“Професія дизайнера виникла в період різкого відокремлення в сфері промисловості щодо існуючих систем виробництва, які почали претендувати на діючу силу в розвитку культури. Це відбулося в момент поєднання науково-технічної революції ХХ ст. з соціальними революційними процесами, що захопили багато країн світу. У цих умовах дизайн став сполучною ланкою між матеріальною і духовною культурою суспільства, особливо необхідного при такому прискоренні змін форм предметного середовища, коли одні форми не встигають досягти зрілості, а вже витісняються новими під впливом винаходу нових способів використання енергії, нових матеріалів і функцій речей”.

Не дивлячись на відносність естетичних смаків і норм, що проявилися в період зміни багатьох елементів навколишнього предметного середовища, дизайн виступає в як більш масштабна життєво-стверджувальна сила, здатна зберегти і розвивати основні цінності утилітарних предметних художніх форм. Дизайн проявив себе як важливий засіб впливу на предметне середовище.

Дизайн сприяє моральному старінню існуючих технічних форм, залишає при цьому більш модні і зовні сучасні форми. За допомогою дизайну можна і свідомо сприймати незаперечну зміну одних технічних моделей іншими аж до появи застиглих штампів форм, які робилися основою “фірмового стилю” або “фірмової лінії”.

Ізолюючись від сфери мистецтва, розчиняючись безпосередньо в житті, дизайн почав зв'язувати об'єкти своєї творчості з культурою через

економіку з притаманними їй категоріями оцінки якостей і новизни виробів, через довготривале програмування виробничого процесу. Водночас дизайн – неоднорідне явище, на його трактування і шлях розвитку постійно впливають соціально-економічні і суспільно-політичні фактори життя. Отже, утворюються принципово різні один від одного моделі сутності дизайну як професії.

Останніми роками дизайн став повноправним видом художньої творчої діяльності. У багатьох країнах склалася система дизайнерських служб - від інженерно-конструкторських підрозділів на підприємствах, у складі яких працюють художники і де приділяється спеціальна увага розробці зовнішнього вигляду виробів, до самостійних художньо-конструкторських бюро, які розробляють серії однотипних виробів, визначаючи стиль певної галузі виробництва. Ширина охоплення предметного середовища відобразилася на обговорення проблеми про межі і основні методи діяльності дизайнерів. Не раз висловлювалася думка розкрити загальне визначення дизайну як професії, яке могло б стати міжнародним.

Перші такі спроби з'явилися в 50-ті роки ХХ ст. і формувалися в основному теоретиками мистецтва. Головним завданням дизайну стала вважатися розробка рекомендацій представникам промисловості з асортименту продукції, що виробляється, і її зовнішнього вигляду (у визначенні дизайну, які дав англійський теоретик мистецтва М.Блек). При цьому художник міг зосередити свою увагу не на всіх аспектах виробництва, а тільки на тих, від яких безпосередньо залежить остаточний вигляд продукції. Такий художник може в міру необхідності проникати в інженерну сферу, вимагати серйозних змін, але частіше всього він обмежується впливом уже існуючих можливостей виробництва.

Згідно з цим визначенням художник вважається дизайнером, якщо займається лише рекламою, оформляє упаковку і організовує продаж виробів, впливаючи тим самим на смаки і запит споживачів. Дизайнерські бюро беруть на себе розробку торгової політики, створюють фірмові стилі, що тісно зв'язані з рекламною графікою, кіно, телебаченням. Дизайнер може працювати і в сфері художньої промисловості, де обробка виробів ведеться напівмеханічним способом. Але він вважається дизайнером лише в тому випадку, якщо створені за його ескізами або моделями-еталонами речі випускається серіями, надходять у масовий продаж і виготовляються колективами робітників, оздоблювачів тощо.



У такому трактуванні відбилися давні зв'язки дизайну з декоративно-прикладним мистецтвом, яке сприймалося як більш широке поле, із якого вийшов дизайн, орієнтуючись на машинне виробництво.

Пізніше, в 60-і роки, коли подібне трактування було професійно звужено, воно доповнилась цілим рядом показників, що відображали зв'язки дизайну з суспільним виробництвом і споживанням.

Одне із формулювань було прийняте в якості робочого визначення дизайну Міжнародною радою суспільства із художнього конструювання (ІКСІД), до складу якої входять 67 професійних організацій із 37 країн світу. Згідно цього формулювання, “дизайн є творчою діяльністю, мета якої є визначення формальних якостей предметів, що випускаються промисловістю”. Ці якості форми відносяться не тільки до зовнішнього вигляду, здебільшого до структурного і функціонального зв'язку, які перетворюють систему в цілісну єдність з точки зору як виробника, так і споживача. Дизайн намагається охопити всі сторони навколишнього оточення людини, на формування яких впливає промислове виробництво.

Уточнення у формулюванні суті дизайну викликані не просто бажанням розширити або спрямувати думку дизайну в науково-технічному прогресі, але й заявити про місце дизайнера в суспільному виробництві. Для такого складного системного явища сучасної культури як дизайн, в якому органічно представлені “наукове”, “технологічне”, “художнє”, переплетені різні види, форми і типи діяльності, неминуча багатозначність визначень, трактувань. Усі наведені визначення дизайну (як вид проектної діяльності, як технічна естетика і як проектна культура), відображають суттєві риси дизайну як категорії естетичної діяльності, що проектується при його аналізі у ставленні до різних сфер, типів і видів діяльності, в різних контекстних відношеннях із підсистемами культури і культури в цілому.

У зв'язку з цим виникає необхідність хоча б коротко проаналізувати дизайн у його відношеннях зі структурою (морфологією) діяльності взагалі і як аспект естетичної діяльності - частково, додержуючись при цьому моделі структури людської діяльності, яка запропонована В.Ф. Сидоренко:

- предметно - перетворювальна діяльність або реальне перетворення (всі види трудової діяльності, в яких у якості об'єкту виступає природа, суспільство або людина), і продуктивно - творче (ідеальне) перетворення (створене проектом певних людських дій);

- гносеологічну (пізнавальну) діяльність;
- ціннісно-орієнтаційну духовну (аксіологічну) діяльність;
- соціально комунікаційну.

У реальній практиці вказані, абстраговані структурні елементи (“першоелементи” як їх визначає В.Ф. Сидоренко) діяльності відокремлено не існують – вони проявляються у взаємодії і взаємо переплетенні різних елементів, хоча кожний із них при цьому зберігає відносну самодіяльність. Але існують такі складні види, форми діяльності, де самодіяльність структурних елементів принципово знята, а всі вони відтворюються в органічній єдності. Це художня творчість, результатом якої стають образи (моделі), що відображують реальність.

При цьому горизонт дизайн-діяльності простягається від перетворювальної до художньої, а точніше до біфункціональної утилітарно-художньої діяльності, що відповідно до теорії діяльності підтверджує інтегративний і творчий характер дизайн-діяльності, її високий статус.

Що стосується естетики в сучасному понятті як “діяльність у загальнолюдській значущості” і як “науки про загальнолюдські аспекти освоєння світу” (включаючи естетику мистецтва, а також практичну і технічну естетику), то дизайн в його традиційному понятті знаходиться з нею у відношеннях частини і цілого, як категорія естетичної діяльності. Проте, в даному випадку, в контексті сучасної цивілізації, ціле і часткове виявляються практично рівноправними.

Як відомо, ядро естетичної діяльності - мистецтво, але сфера і рамки естетичного освоєння реальної діяльності ширші і виходить за межі мистецтва. І дизайн можна розглядати “як найбільш розвивальну і теоретично осмислену сферу діяльності людини за законами краси поза мистецтва”.

При цьому дизайн проявляється у взаємозв’язку людини і предметно-речового середовища, інтегрує матеріально-технічну, технологічну і гуманітарну культуру, і тим самим забезпечує цілісність цивілізованої культури. Якщо до того ж урахувати, що за складністю “прояву в феноменах” і дійсності дизайн можна зрівняти лише з електронними засобами масової інформації, то важко знайти виправдання такої ситуації, коли дизайн навіть у його традиційному понятті залишається за межами освіти. А це в свою чергу висуває на освітню арену питання методології дизайну і дизайн-освіти, а особливо - типології,

структури і організації професійної дизайн-освіти.

На практиці частіше зустрічається типологія різних видів дизайну (дизайн-діяльності), а в зв'язку з цим - дизайн-освіти за сферами і галузями (“промисловий дизайн”, “архітектурний дизайн”) або об'єктивними функціями (“дизайн інтер'єру”, дизайн одягу тощо) та іншими ознаками.

У такій ситуації типологізація дизайн-діяльності за сферно-галузевою або предметно-функціональною ознакою є також відносною, розмитою (“дизайн-офісу”, “фітодизайн”, “дизайн публікації”, “дизайн-упакування” тощо), умовно позбавленої чітких критеріальних обмежень і застосувань.

Природно, виникає необхідність у типологізації видів дизайну на основі фундаментальних, суттєво-діяльнісних принципів, тому вся засвоєна людиною сукупність предметної творчості розглядається як аспект перехідних форм між полюсами практичної доцільності і художньої виразності.

Таким чином, дизайн, займаючи спектр перехідних форм предметної творчості від інженерії (практично-неперервна діяльність) до художньої творчості, є принципово новою сферою діяльності, яка носить “інтегральний, синкретичний характер, що потребує певної типологізації усунення сферно-господарчих, об'єктних рамок”.

Враховуючи ці обставини і на основі діяльнісних критеріїв, можна виділити такі види дизайну як інженерний, науковий, цілісний або класичний, арт-дизайн і художнє проектування.

Для інженерного дизайну (який наближається до полюсу утилітарно-практичного плану) характерним є відсутність художньої мети і трактування краси (гармонії) як наслідок практичної (функціональної) досконалості. До інженерного дизайну наближений науковий дизайн, для якого характерним є аналітичне обґрунтування раціональності, досконалості і гармонійності проекту (виробничо-технічного, соціокультурного, організаційного тощо)

До полюсу художнього наближається арт-дизайн і “стайлінг” як форма його прояву в певний час і конкретному культурному просторі, який приділяє основну увагу художній творчості і оперує методами мистецтва (композиція, колористика, суттєвість і історія стилю, психологія творчості тощо), а також орієнтований на пошук новаторських форм, авангардних концепцій тощо між вказаними дилемами спектри і форм предметної творчості (інженерним і науковим дизайном з одного боку, та

арт-дизайном – з іншого). Саме тут знаходиться зона органічного поєднання функціонально-практичних і художньо-естетичних критеріїв творчості, тобто практично всіх видів діяльності - від виробництва, упаковки і збуту товарів до науково-освітніх, соціокультурних проектів і виборчих комбінацій.

Якщо зіставляти розглянуту нами типологію видів дизайну з його сферно-господарчими і конкретно об'єктними номінаціями, то виявляється їх відносний характер (умова, невизначеність). Наприклад, за номінацією “промисловий дизайн”, може стояти як інженерний, так і цілісний (класичний) дизайн, за номінацією “архітектурний” - науковий, класичний або ж арт-дизайн, за номінацією “дизайн костюму” - арт-дизайн і класичний дизайн тощо.

Аналіз підходів до типології дизайну має враховуватися при організації професійної дизайн освіти. Наприклад, дизайн-спеціальність слід розглядати на основі конкретизації суттєво-діяльнісних критеріїв певного виду дизайну, а сферно-предметні напрями як основу для визначення спеціалізації (“дизайн костюма”, “графічний дизайн”, “дизайн інтер'єру” тощо).

Типологія дизайну, звичайно, виражає не тільки підходи до профілювання і спеціалізації, але й інші особливості організації професійної дизайнерської освіти, в тому числі й предметний склад підготовки дизайнерів. Не можливо також говорити про інженерний дизайн без ґрунтового оволодіння фундаментальними інженерними дисциплінами, методами технічного проектування, а також вивчення всього спектру сучасних технологій, як і про науковий дизайн – засвоєння методів системного аналізу і загальних принципів проектування.

Водночас для роботи в галузі класичного дизайну, що займається пошуком оптимального співвідношення функціонально-прагматичних і художньо-естетичних якостей конкретних об'єктів (товарів, речей, об'єктів і їх ансамблів і т.д.), важливим є їх загальне значення в матеріальній культурі, у предметному середовищі сучасної цивілізації і принципах гармонізації взаємозв'язків і предметного середовища.

Успіх підготовки спеціалістів у галузі арт-дизайну визначається рівнем засвоєння синкретичних методів художньої творчості, природи авангардних феноменів соціальної психології, рекламної справи тощо.

Останніми роками дизайн все тісніше пов'язується з вирішенням глобальних проблем людського буття, з економією виробничих ресурсів,

боротьби проти забруднення навколишнього середовища, за забезпечення життя людей в екстремальних умовах. Тут дизайн безпосередньо поєднується з вирішенням найбільш актуальних, гуманітарних, соціальних, педагогічних і науково-технічних аспектів сучасного життя.

## ТЕМА 3

### ПРЕДМЕТНИЙ СВІТ В ЕПОХУ РЕМІСНИЧОГО ВИРОБНИЦТВА

#### 3.1. Єгипет.

#### 3.2. Греція.

#### 3.3. Рим.

#### 3.4. Європа XI – XIX століть.

**1. Єгипет.** Вигляд і будова речей у ході історії поступово змінювалися, хоч ремісники, виготовлювачі цих речей, завжди були підвладні традиціям. Майстерність переходила з покоління в покоління, від батька до сина, від сина до внука. Разом із способом виготовлення успадковувались і самі форми предметів; вони були в давні часи канонізовані.

Та все ж одні й ті самі типи речей з часом набирали зовсім іншого вигляду, іншої будови. Тому сталося так, що більшість речей, які нас оточують, мають свою давню історію.

Цілу низку звичайних для нас побутових предметів (домашнє начиння, посуд — предки сучасних звичайних предметів) ми знаємо ще з пам'яток Стародавнього Єгипту.

Ця далека від нас і дивовижна цивілізація посідає особливе місце в історії речей. З неї ми й почнемо свій короткий огляд предметного світу далекого минулого.

Староєгипетська цивілізація тепер добре представлена різноманітними предметами. Нам, далеким нащадкам, допоміг звичай стародавніх людей залишати в похованнях речі, які призначалися для життя померлих у потойбічному царстві. Збереженню предметів сприяли піщаний ґрунт і сухий клімат Єгипту.

Але більшість поховань була зруйнована ще в далеку давнину: вже тоді були «спеціалісти» пограбування могил. Уцілів дивовижний документ про суд над шукачами скарбів, які проникли в одне з поховань і потрапили до рук правосуддя.

Відома своїми статуями, печерними храмами, засипаними пісками, та накресленими на папірусі письменами, ця таємнича стародавня цивілізація довгий час була напівміфом. Але коли в 1922 році англійський археолог Говард Картер заглянув у пролом якимось чудом не пограбованого поховання і побачив реальні побутові речі, що належали юному фараону Тутанхамону, усі звичні уявлення перевернулись.

Там були старовинні ложі із звірячими головами, взуття і одяг, віяла й опахала, жезли й посохи, тронні сидіння і табурети, шкатулки і скрині, світильники й колісниці — кілька сотень найрізноманітніших речей. Деякі з них не витримали випробування часом, дещо було пошкоджено, громіздкі колісниці розпиляні для того, щоб їх можна було затягти в підземелля.

Кількість зразків староегипетського ремесла, що стали надбанням сучасної культури, поступово збільшувалась за рахунок знахідок інших учених. Усі ці розрізнену іноді поламані предмети становлять для нас першорядний інтерес — адже саме в Стародавньому Єгипті сформувалось багато звичних для нас традиційних речей — меблі, домашнє начиння, інструменти, одяг. Вони були предметним середовищем староегипетського житлового будинку.

Житлові будинки, на відміну від храмових, не збереглись, вони були вмуровані з невипаленої цегли, а іноді й із скріпленої пруттям або комишем глини — матеріалів неміцних, а тому й недовговічних. Внутрішній вигляд житла тієї епохи можна тільки уявити з настінних малюнків або зображень на папірусі.



Рис. 3.1. Ложе і опора для голови (Стародавній Єгипет).

Спробуємо подумки переступити поріг будинку єгипетського вельможі. Зробимо кілька кроків по покритій циновками підлозі — і, ми опинимося в просторому високому залі. Стіни його від підлоги і до стелі покриває яскравий килимовий розпис. Світло проникає через невеликі вікна під самою стелею. Двостулкові двері або завішені занавісками прорізи ведуть в інші приміщення.

У житлових кімнатах побачимо багато знайомих нам предметів: ложе для сну, невеликі столики, кілька видів табуретів, стільці і крісла, скрині. Причому вже тоді ці предки наших меблів були як у будинках знаті, так і в людей середнього достатку, тільки в одних вони були біднішими, з оздобленням із дешевого матеріалу, а в інших незрівнянно багатші.

Незважаючи на зовнішню схожість побутових предметів із сучасними, їх призначення і спосіб користування були іноді іншими. Ложе, наприклад (рис. 3.1.), те, що в нас називається узголів'ям (тобто

вертикальна стінка), робилося з боку

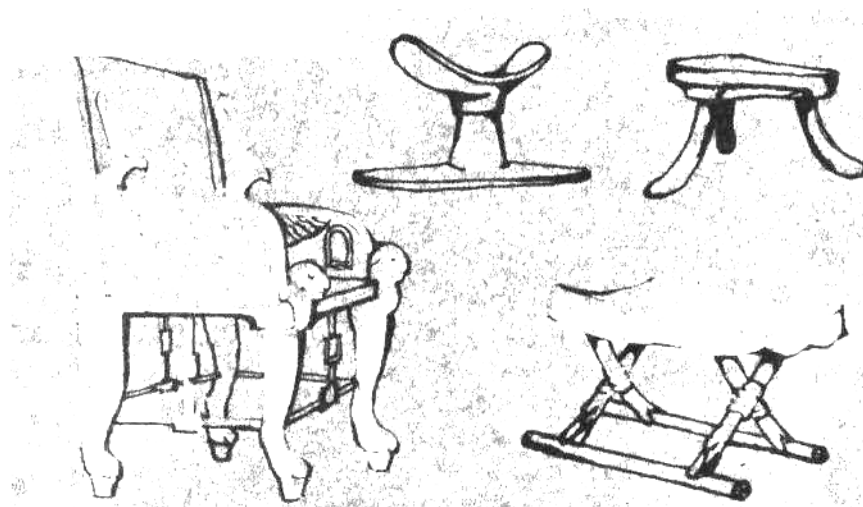


Рис. 3.2. Типи меблів (Стародавній Єгипет): а — опора для голови; б — табурет; в — сидіння на схрещених опорах; г — трон фараона.

ніг, а не голови, і зовсім не було підтримкою для подушки; подушок у єгиптян не було зовсім, а під шию підставлялась спеціальна сідлоподібна опора (рис. 3.2, а). Саме ложе було трохи підняте з боку голови для того, щоб, прокинувшись, можна було, не підводячись, побачити, як сходить сонце.

Сидіння тільки входили в ужиток: на стародавніх зображеннях сидять тільки божества, фараон і його дружина. Усі інші — гості і музиканти — сиділи прямо на підлозі, покритій килимами і циновками. Право сидіти, очевидно, було знаком престижу; у залах для прийомів уздовж стін було невелике підвищення, на яке ставились сидіння найбільш знатних осіб. Ремісники також рідко зображувались сидячими на табуреті (або тим більше на стільці), вони розміщувались на чурбаку або камені, щоб було зручніше працювати, а найчастіше — стоячи або сидячи на підлозі. Навіть переписувачі, представники привілейованого стану, заповнювали папіруси, стоячи або сидячи, схрестивши ноги, на землі.

Табурети для майстрових були зовсім примітивні: у плоский обрубок дерева вставлялись три вигнуті ніжки, які були, очевидно, природними кривими сучками (рис. 3.2, б). Пізніше табурети стали досконалішими, із спеціально вирізаними ніжками і сідлоподібним сидінням із дерева, шкіри або плетеного комишу. Складний табурет на Х-подібній опорі, що сформувався вже за 2000 років до нашої ери, спочатку був простий і утилітарний, але пізніше у палацовому вжитку траплялись розкішно оздоблені зразки (мал. 3.2, в); на одному зображенні полювання фараон Нового царства Тутанхамон, стріляє в диких качок, сидячи на



такому табуреті.

Якщо придивитися до стільців і крісел стародавніх єгиптян (рис. 3.2, з) і подумки відкинути прикраси на них, різьблення і накладки із листової бронзи і золота, то неважко помітити, що будова їх аналогічна будові звичайних стільців і крісел, на яких ми сидимо. Ті самі чотири ніжки, спинка, трохи відхилена назад для опори корпусу. На сидіння табуретів і стільців клали тюфячок або циновку, а на спинку накидалось щось м'яке — шкура або тканина.

Домашнє начиння складали в скрині — великі й малі (рис. 3.3, а) і в шкатулки. Вони, очевидно, не мали свого певного місця в інтер'єрі і в міру потреби їх переносили. Але поступово почав формуватися тип стаціонарної домашньої місткості. Це була, по суті, та сама скриня, але піднята на ніжки, ставши вже чимось на зразок комодика або столика для рукоділля. Іноді її опорою була конструкція із стояків, поперечин і підкосів (рис. 3.3, б). Така основа використовувалась і для підтримки великих посудин із гострокінцевим дном.

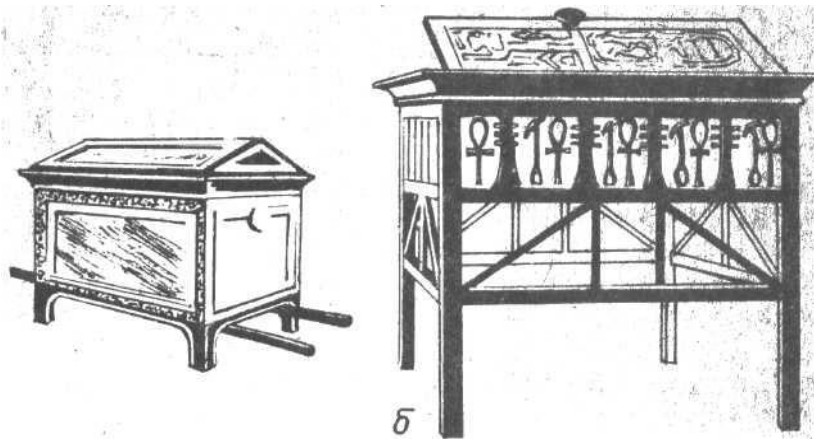


Рис. 3.3. Типи місткостей (Стародавній Єгипет): а, б — місткість на опорах.

Великих обідніх столів не було, а прямокутні столи мали, очевидно, суто господарське призначення. Але на картинах подружньої трапези, що мала, можливо, ритуальний характер, ми бачимо людей, які сидять за круглим столиком.

Для побутових потреб в оселі були різні посудини з каменю, кераміки і бронзи. У них зберігали зерно, олію, пахощі, готували їжу, із них їли.

Єгипетські жінки користувались безліччю різних мазей і натирань, що зберігалися в спеціальних посудинах, флакончиках, коробочках з алебастру, дерева, слонової кістки, фаянсу. До туалетних приладь належали

дзеркала з полірованої бронзи зі спеціальною ручкою для тримання.

У Єгипті сформувалась більшість традиційних музичних інструментів (рис.3.4.). Це були ударні — металеві тарілки, барабани, кастаньети і систр — своєрідний, суто єгипетський інструмент, у якого звучали нанизані на дротину металеві кружальця. Струнні інструменти: ліри, арфи і лютні, як ми знаємо, живуть і понині, але їх єгипетські предки були менш досконалими, звук їх не був таким повним, як у сучасних інструментів, головним чином через відсутність металевих струн.

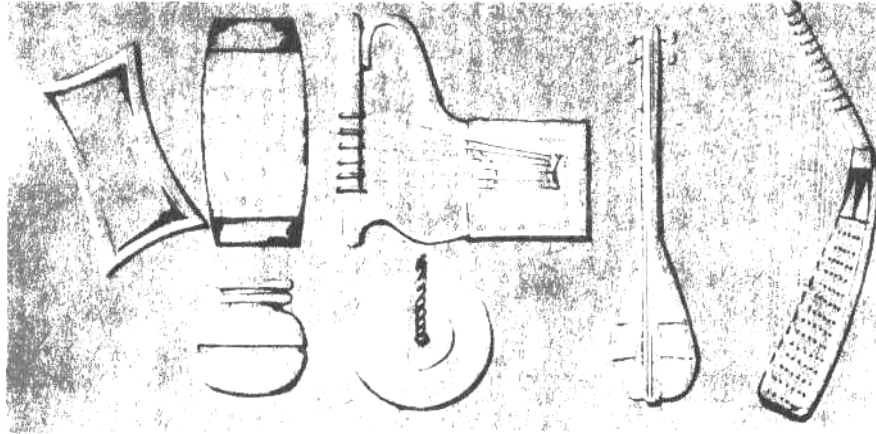


Рис. 3.4. Музичні інструменти (Стародавній Єгипет).

При всій різноманітності предметного світу Стародавнього Єгипту, що сформувався протягом багатьох століть, у ньому простежується незвичайна цілісність і органічність. Спробуємо відзначити деякі незаперечні ознаки й ту підоснову, яка ці зовнішні ознаки обумовлювала.

Не можна не помітити особливостей зовнішньої форми предметів. Тут, як і в архітектурі, їм властива дивовижна м'якість обрисів, непомітний перехід скульптури в конструкцію і конструкції в скульптуру. Навіть у такому дуже простому предметі, як господарський столик, ніжки плавно переходять у стільницю, їх стик усупереч логіці округлений. Суто зображувальна скульптура безпосередньо входить у форму предметів у зовсім несподіваних варіантах: голова бога Біса в одному випадку — деталь парадної колісниці, а в іншому — підставка для голови; фігури чорношкірих полонених — ручки посоха; жіноча голова — деталь крісла і т. д. Скульптурні, вирізані з прозорого алебастру, чашечки лотоса на стилізованих стеблах — вмістилищах масла — такий вигляд має світильник із гробниці Тутанхамона (рис.3.5.). Майже не було музичних інструментів, у побудові яких не брала б участі скульптура у найрізноманітніших її видах — людського торса на арфі, голови богині Хатор на сестрі, кінської голови на лірі.

Зовнішньо відчутне пластичне ставлення до предмета було сильнішим, ніж конструктивне. Річ у тім, що єгипетські ремісники (як і архітектори) додержували певних канонів. Тому всі удосконалення і які б то не були зміни розтягувались нескінченно в часі. Наприклад, конструкція сидінь стільців і крісел.

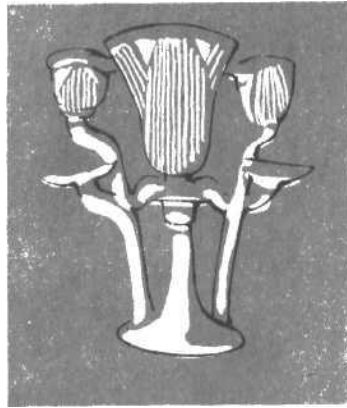


Рис. 3.5. Світильник з алебастру (Стародавній Єгипет).

Додержуючи прийнятої схеми (рис. 1.6, а), єгипетські меблярі із століття в століття повторювали одну й ту саму конструктивну ваду, роблячи плоскою раму сидіння. Тому зчленування сидіння і ніжок завжди були неміцні і їх додатково зміцнювали ремнями або металевими кутиками.

Але разом з тим не можна не захоплюватись багатьма конструктивними знахідками стародавніх майстрів. Ось, наприклад, складані меблі — стільці на Х-подібній опорі і ліжко, дуже раціонально і розумно сконструйовані. З'єднані завісами шістдесятисантиметрові відрізки складаються у компактну конструкцію (мал. 3.6, б). А як добре зроблені запори шкатулок і скриньок. Кришка їх здебільшого фіксувалась штирем, а з другого боку скріплювалась спеціально опечатуваним шнуром. Таким чином, ніяк не можна було проникнути всередину, не зламавши штиря і не пошкодивши печатку.

Особливий інтерес становили туалетні шкатулки. Вони мали форму паралелепіпеда або півциліндра і варті уваги своєю складною і разом з тим винахідливою внутрішньою, будовою (мал. 3.7). Якщо трохи відкрити кришку такої коробочки, то ми побачимо умілий поділ внутрішнього простору на спеціальні вмістилища: у неглибокій верхній частині лежало люстерко, по боках його вузької ручки були розташовані відділення для інструментів. Нижня частина була зайнята висувною шухлядою, щільно заставленою баночками з мазями, гримом. Весь внутрішній об'єм був поділений дуже ефективно, та й користуватися такою коробочкою було,

без сумніву, зручно.

Але доцільність цієї речі, як і багатьох інших предметів, була самоцінною, суто утилітарною і до естетики мала тільки посереднє відношення.

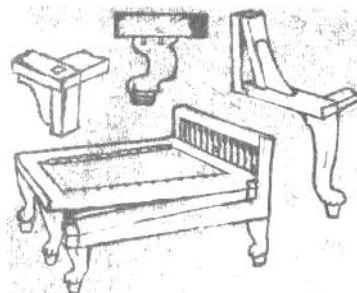


Рис. 3.6. Побутові меблі (Стародавній Єгипет): а — деталь сидіння; б — розкладне ліжко.

Важко знайти приклад, коли б єгипетський майстер спробував усупереч існуючим канонам якомсь по-новому підкреслити, виявити конструкцію предмета, блиснути сміливістю і красою зчленувань.

Дуже характерне пов'язане з цим ставлення до матеріалу. Для ремісника було не так уже й важливо, з дерева зроблена скринька чи з алебастру. Виконані з таких різних матеріалів предмети зовні нічим не різнились, так само як і посуд, зроблений з кераміки чи каменю.

Уже зазначалось, що місткості та й інші предмети стародавні єгиптяни ставили на конструктивну основу із стержнів. Ця система стояків і підкосів була дуже органічною й осмисленою, коли її робили з тонких дерев'яних стержнів (мал. 3.8.).

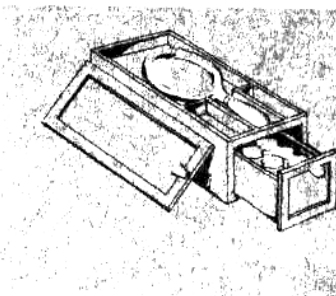


Рис. 3.7. Конструкція і орнамент (Стародавній Єгипет): а — місткість на основі із стержнів; б — палацова лампа

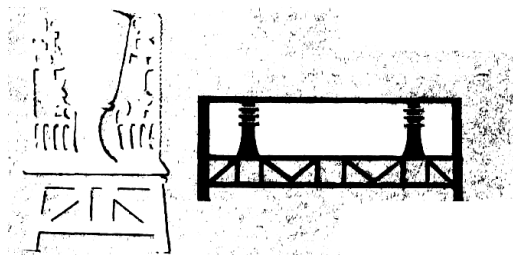


Рис. 3.8. Конструкція і орнамент.

Але цю систему іноді вирізували з цілого куска каменю, і таким способом конструкція перетворювалась в орнаментальний узор.

Староєгипетські майстри часто взагалі приховували матеріал. Для цього більшість виробів (скринь, саркофагів, та й предметів меблів) покривали шаром шпаклівки, іноді таким товстим, що він давав змогу моделювати предмет подібно до скульптури. Після шліфування зовнішні площини покривали білим ґрунтом, а вже на його тлі розквітали килимовий розпис, позолота, інкрустація. Іноді на дерев'яну основу накладали листову бронзу, золото.



Рис. 3.9. Побутові меблі і начиння (Стародавній Єгипет): табурет із сідлоподібним сидінням; бронзове дзеркало

Оздоблення предметів мало *знаковий* зміст. Орнамент прочитувався наче літерний текст, тому що він базувався на використанні загальноприйнятих емблем і символів. Стінки, наприклад, комодика могли бути покриті вітійоватим орнаментом; але це не просто прикраса, а чергування знаків «анх» (життя) і «хех» (вічність). Тому все тут зображене — якась заздраниця на честь господаря. Інший приклад — чотириногий табурет (мал. 9), в якого проміжок між опорами заповнений ажурним різьбленням у вигляді плавно зігнутих стебел лотоса і посудини з вузькою шийкою посередині. Це не що інше, як знак, що символізує єднання Верхнього і Нижнього Єгипту. Певний зміст закладений у тому, що опорам лож і сидінь надавались на кінці форми ніг звірів (бика — у давніші часи, лева — в пізніші).

Відображення сприймалось як явище, сповнене магічного змісту. Тому ручка дзеркала (див. рис. 3.9.) могла мати форму ієрогліфа «анх», що означає «життя», або зображувати фігурку уклінної людини (це знак «хех» — вічність). Рослинні мотиви в орнаменталії предметів майже завжди щось означали: лотос, наприклад, — емблема Верхнього Єгипту, папірус — Нижнього і т. п. На задній стороні спинки трона Тутанхамона — стилізовані змії, що несуть сонячний диск, та інші символи; єгиптян не завжди хвилювало питання про те, доступне чи недоступне для глядача

зображене чи виліплене. Для них був важливим сам факт зображення, як талісман.

Складною й суперечливою була культура Стародавнього Єгипту. Спадщину єгипетської цивілізації важко переоцінити. Після неї залишилися неповторні шедеври і, що для нас особливо важливо, сформувалися і набрали свого вигляду основні предмети, які оточують людину. Майже все, створене в епоху цієї дивовижної цивілізації, тоді ж розповсюдилось на сусідні країни, увійшло в їх культурний ужиток і традиції.

## **2. Греція.**

З V століття до нашої ери починається розквіт іншої великої цивілізації минулого — античної Греції.

Політичним і культурним центром Греції часів її могутності були Афіни. Це велике на ті часи місто було досить хаотично забудоване. Житло знатного афінянина було невибагливим: викладені з тесаного каменю стіни білили вапном. У невеликих кімнатах — постелі з покривалами, стільці і табурети, скрині. Кілька гарних ваз, зброя на стінах, примітивні світильники і жаровні - ось і всі прикраси оселі. Але це зовсім не означало, що грекам був байдужий вигляд їх житла. Ось що каже один із героїв старогрецького письменника й історика Ксенофонта: «Найпростіші меблі, призначені для повсякденного вжитку, звичайнісінькі речі господарського застосування стають набагато красивішими завдяки правильному розміщенню, навіть кухонні горшки мають приємний вигляд, якщо розумно поставлені»;

Багаті приватні будинки почали з'являтися тільки після того, як Греція пройшла пору свого розквіту. Але коли йшлося про будівництво громадських споруд, то тут уже не рахувались ні з якими затратами. У центрі Афін на узвишші було споруджено знаменитий Парфенон, а в ньому величезну статую покровительки міста Афіни Паллади. Ця дев'ятиметрова статуя була прикрашена коштовним камінням, слоновою кісткою, золотом. Навіть у невеликому містечку, що налічувало всього сотню-дві маленьких будиночків, був свій театр, стадіон, храм і місце зібрань і торгівлі — агора. Життя античних греків мало публічний характер, тому приватне поступалось перед громадським.

Предмети, в основному запозичені в єгиптян, зберегли схожість зі своїми «предками» тільки в найранніших зразках: крісла на архаїчних рельєфах іноді нагадують трони єгипетських правителів (рис. 3.10.).

Змінились не тільки самі предмети, а й їх призначення, роль, ставлення до них.

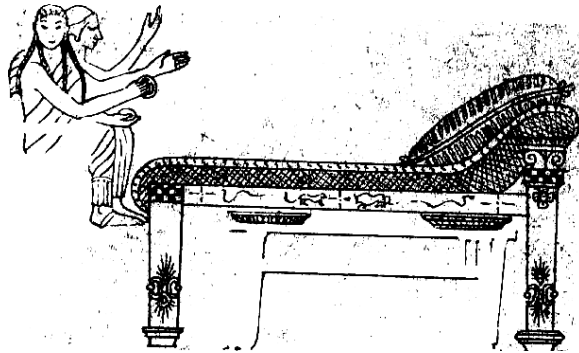


Рис. 3.10. Типи меблів (Стародавня Греція): архаїчне крісло із Спарти; ложе (кліне) і столик (трапедза).

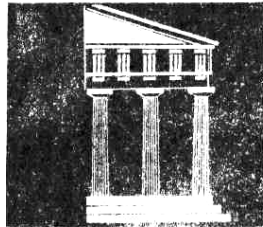


Рис. 3.11. Фрагмент доричного храму (Стародавня Греція). Рис. 3.12. Стілець (клімос) (Стародавня Греція).

Ложа (див. рис. 3.10.) покривались мішком, набитим вовною, зверху укладались ще подушки. Але на ложах не тільки спали, а й просто лежали, коли хотілось читати або писати: кілька туго набитих подушок служили опорою, щоб зберігати напівлежаче положення. Під час трапези слуги ставили перед ложами низькі столики (так звані трапези), заставлені наїдками. Ці столики були швидше підносами на тоненьких опорах, ніж столами у звичайному розумінні.

Грецька культура відкрила цілком нові джерела естетичної насолоди, такі, як протиставлення *несеного* і *несучого* в архітектурній споруді. Опори будівлі (колони, частини стін) дістали зриму напруженість, яку можна порівняти з мускулатурою живого організму. Їх потенціальна несуча сила була пов'язана з тиском кам'яних балок, що лежали на них. Усі тонкощі цього протиставлення, уся чарівність «гри» несеного і несучого (рис. 3.11.) були доведені до досконалості й вилились у систему ордерів', що дійшли і до наших днів.

Один із видів архітектурної композиції, що складається з вертикальних несучих частин — опор у вигляді колон, стовпів і горизонтальних несених частин. (У класичній архітектурі розрізняють

ордери: доричний, іонічний, корінфський та інші.)

Естетика осмисленого і глибоко реалістичного розуміння греками архітектурної споруди як організму поширилась на весь предметний світ.

У цьому плані заслуговує на особливу увагу грецький стілець, так званий клімос, що нагадує наші сучасні стільці (рис. 3.12). Тут ми маємо справу з прикладом справді грецького прагнення виявити внутрішню структуру предмета, його композиційний кістяк. І передні, і задні, що переходять у спинку, опори звужувались до кінців. Їх абрис у міру віддалення від сидіння робився дедалі вологішим. Опори в тому місці, де кріпиться саме сидіння, тобто там, де найбільше внутрішнє напруження матеріалу, різко стовщувались. У цьому місці сидіння і ніжку скріплювали великим цвяхом (нагелем). Характерно, що на найбільш узагальнених зображеннях клімоса головку цвяха завжди старанно вимальовували. Клімос був дуже витончений, і вся його будова, і деталі не тільки мали певний конструктивний зміст, а й підкреслювали цей зміст, естетизували його. Так, буденний побутовий предмет, як і архітектурні споруди того часу, можна розглядати як своєрідну модель грецького конструктивного мислення.

Естетику доцільності неважко простежити і в інших формах. Знаменита грецька кераміка (рис. 3.13), що задовольняла безліч різних потреб (з неї робили столовий посуд і місткості для зберігання припасів, світильники і багато чого іншого), дуже показова в цьому відношенні. Будь-який вид або тип грецької вази чи посуду (а їх було кілька десятків, що мали свої назви) мав своє призначення, і це було не тільки виявлено у формі предмета, в його моделюванні, а й визначалось у зримих естетичних властивостях. Очевидно, що гідрію (посудин для води) можна було не тільки наповнити й зручно перенести, а й за художньо-виразними ознаками відрізнити від іншої посудини. І спеціальні тарілочки для рибних страв із заглибленнями для рідини, і кратери для змішування вина і води мали відточену, досконалу за своєю доцільністю форму.



Рис. 3.13. Побутова кераміка (Стародавня Греція): а — кратер; б — амфора; в —



гідрія; г — лекіф; д — килик; е — масляний світильник; є — тарілка для риби.

Масляний світильник (див. рис. 3.13. е), який у єгиптян був просто гарною посудиною, набрав у Греції зримих функціональних рис: з боку, де назовні виводився гніт, корпус витягся і набрав форми носика. Для перенесення світильника з місця на місце служила ручка, а для того щоб масло не розпліскувалось, місткість з пальним накривали кришкою.

Усі предмети були внутрішньо співвіднесені з людиною. Вражає, наскільки органічно пов'язана жіноча фігурка в традиційному складчастому одязі з обрисами клімоса, з якою витонченістю наслідує спинка цього стільця форму людського тіла. Не випадково розписувачі ваз так часто вибирали цей мотив. Ставлення до предмета як до живого організму простежується навіть у назві частин ваз: звужена верхня частина — шийка, основний об'єм — тулово (тулуб), основа — ніжка. Характерне для єгипетського мистецтва поєднання скульптурних і архітектурних форм змінилось у греків чітким і послідовним їх розділенням. Скульптура ніколи не покривала всю площину предмета, вона розміщувалась тільки на певному місці. Усі нечисленні типи орнаменту — пальмета, меандр, кіматій та інші (рис. 3.14.) — були гранично досконалими. Грецький майстер користувався ними, як живописець користується палітрою своїх фарб або музикант струнами — у певних співвідношеннях, у знайдених інтервалах, на спеціально обраному місці.



Рис. 3.14. Типи орнаменту (Стародавня Греція): а — лесбійський кіматій; б — меандр; в — пальмета; г — хвиля; д — іонічний кіматій.

Меблі і посуд, туалетне приладдя і музичні інструменти — кожен із цих предметів у своїй основі був утилітарним і сповнений здорового глузду. Ремесло від художності було невіддільне: напевно, не було жодного предмета на грецькій землі, який був би тільки утилітарним або служив тільки для прикраси. Прославлені художники займались дрібною пластикою, побутову кераміку розписували вправні вазописці. Для греків усе зриме було важливим й істотним, бо предметний світ сприймався цілісним і органічним. Це ґрунтувалось не тільки на орнаментіці, а й на загальному ставленні до логіки і конструктивності, пластики й

органічності предмета.

### 3. Рим.

Римська держава почала своє існування приблизно в IV столітті до нашої ери. Завоювання римлянами: Центральної (Європи, Північної Африки, Близького Сходу принесло: і собою вплив найрізноманітніших народів, їх побуту, культур, мистецтва. Але особливе місце в культурному житті Риму посідали, звичайно, греки.

Рим в епоху своєї могутності був непорівнянним за величиною зі своїм старшим співбратом - Афінами, де налічувалось близько ста тисяч мешканців. У Римі жило понад мільйон вільних громадян, вільновідпущеників і рабів. Маса різномовних людей заповнювала вузькі вулиць міста, про пускаючи час від часу рабів, які несли на руках ноші з вельможами. Ні колісниці, ні візки вдень по вулицях не пересувались.

Усе складне міське середовище було для тих часів продуманим і досконалим. До колодязів і фонтанів по трубах підводилась вода, нечистоти видалялись за допомогою каналізаційної системи. Міські власті стежили за громадським порядком, була організована навіть пожежна служба.

До послуг жителів Риму було багато найрізноманітніших закладів. Для проведення дуже популярних у народі видовищ були створені чудові стадіони, театри і цирку з дуже складними пристроями, які давали змогу, наприклад, перетворити арену у водойму і розігравати в ній морські баталії. Для інших розваг служили так звані терми — щось середнє між сучасним клубом і лазнею.

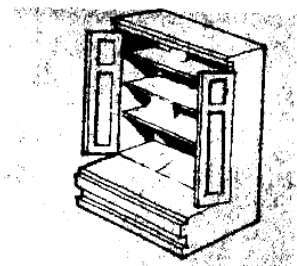


Рис. 3.15. Обладнання шафи- вітрини шевця (Стародавній рим).

Це були величезні комплекси, до яких входили місця для фізичних вправ, галереї і зали для занять і філософських дискусій, парильні і басейни з холодною і теплою водою. Сидячи на мармурових лавках, любителі витончених бесід могли вести свої нескінченні диспути. Переходячи з приміщення в приміщення, люди змащували себе маслом, омивались, читали, просто відпочивали. Тут дивовижно перепліталось інтелектуальне з фізичним. Терми потребували дуже

складних на ті часи технічних пристроїв. Адже в кожному з приміщень підтримувалась певна температура, вода мінялась, повітря в залах весь час вентилювалось.

У римського натовпу були й буденні, повсякденні потреби: для їх задоволення було багато торговельних і ремісничих крамниць, харчевень, готелів, що займали перші поверхи будинків. Тут же, заставляючи вулиці, тіснились ятки ... торговців і міняйл. В організації громадського побуту Стародавнього Риму ми вперше стикаємось із тим, що тепер називають «функціональним вирішенням середовища». Для цього, якийсь обмежений простір спеціально обладнували. Такий вигляд мала, наприклад, майстерня шевця зі спеціальною шафою-вітриною для показу товару і зручним виступом, щоб можна було приміряти обнову (рис. 3.15). Закривши стулки, господар перетворював свою шафу-вітрину в закриту місткість, сховище товару. Складнішу будову мала харчевня (рис. 3.16), де можна було швидко пообідати. Тут було вироблено свою схему: Г-подібний кам'яний прилавок служив водночас і для торгівлі, і для підігрівання їжі, що зберігалася у великих, врізаних у прилавок посудинах. З торця обладнувалось вогнище, від якого йшло понизу нагріте повітря; на протилежному кінці прилавка стояв чистий посуд.

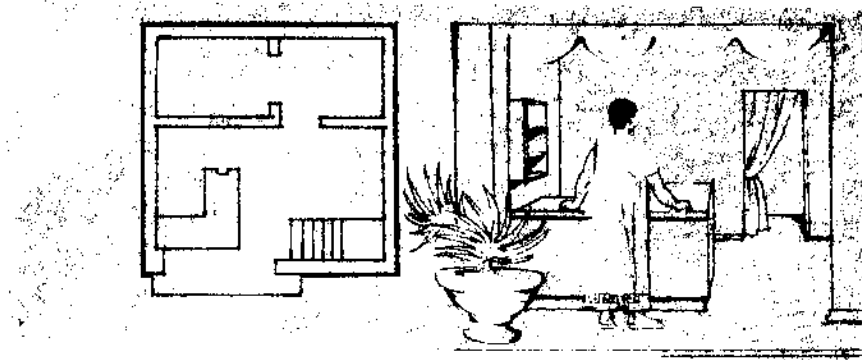


Рис. 3.16. Харчевня (Стародавній Рим).

Усе це було зроблено начебто й не дуже хитро, але нами має розглядатись як перші в історії приклади організації трудових процесів, і недооцінювати їх не можна.

Публічний характер староримського суспільства аж ніяк не виключав інтересу до побуту. Щоправда, малоїмущі жили здебільшого у багатоповерхових будинках, які називались *інсула* (буквально — острів). У дво-, трикімнатні, тісні квартири, в яких не було навіть вогнища, вели вузькі сходи і переходи. Інсули були прообразом багатоповерхової міської забудови європейських міст.

В індивідуальних будинках, що називались *домус*, жили заможні громадяни. Такі будинки дійшли до нас з багатьма дуже цікавими подробицями завдяки безцінним знахідкам у розчищених від вулканічного попелу Помпеях. Кімнати домуса групувались (як і в грецьких будинках) навколо атріума, відкритого для променів сонця приміщення без стелі, з басейном посередині для збирання дощової води. Крім господарських кімнат і комор, у будинку було кілька спалень і їдальня (іноді і кілька їдалень). У гарну погоду їли в саду.

Лежання під час трапези було прийняте, як і в Греції. Навколо столу розставляли три лежа, на кожному з них лежало по три чоловіка. Гостей обслуговували слуги, що стояли позаду, годі як сервірування і зміна страв робились із протилежного боку столу. Парадні кімнати були високі й просторі. Стіни їх, часто покриті нарядним розписом, по суті, нічим не закривались, громіздких меблів не було. Взагалі предметів у будинку було небагато: сидіння, триножки, жаровні. Нескінченно різноманітними — великими і малими, напідлоговими і настільними, мармуровими і бронзовими були канделябри — пристрої, які підтримували джерела світла: наповнені маслом посудини з гнотом. Усі предмети в міру потреби переносили з місця на місце, з кімнати в кімнату.

Технологія домашнього обладнання була примітивна — жаровні нагрівались розжареним вугіллям, світло давали масляні світильники, які дуже куріли. Але разом з тим у всьому цьому було багато технічної винахідливості.

Цікавими були, наприклад, різні пристрої для підігрівання напоїв (рис. 3.17.). Один із них, найбільш вартий уваги, — *аутенса* — античний самовар. У високій, схожій на глечик посудині було дві місткості: одна для вугілля, а друга для рідини. Через спеціальний боковий отвір закладали розжарене вугілля, а рідину наливали й виливали за допомогою черпака — крана в аутенсі не було. У спеку замість вугілля посудину наповнювали привезеним до міста льодом, і рідина таким чином охолоджувалась.

Був і досконаліший «самовар». У середній його частині була порожнина для вугілля з решіткою внизу для видалення золи і доступу повітря. Між цією порожниною і зовнішніми стінками була рідина. Відкривши трохи кришку, можна побачити обидві місткості — середню для вугілля і периметричну — для рідини. Через спеціальне розширення з^оку «самовар» заповнювали, тут же випускалась пара.

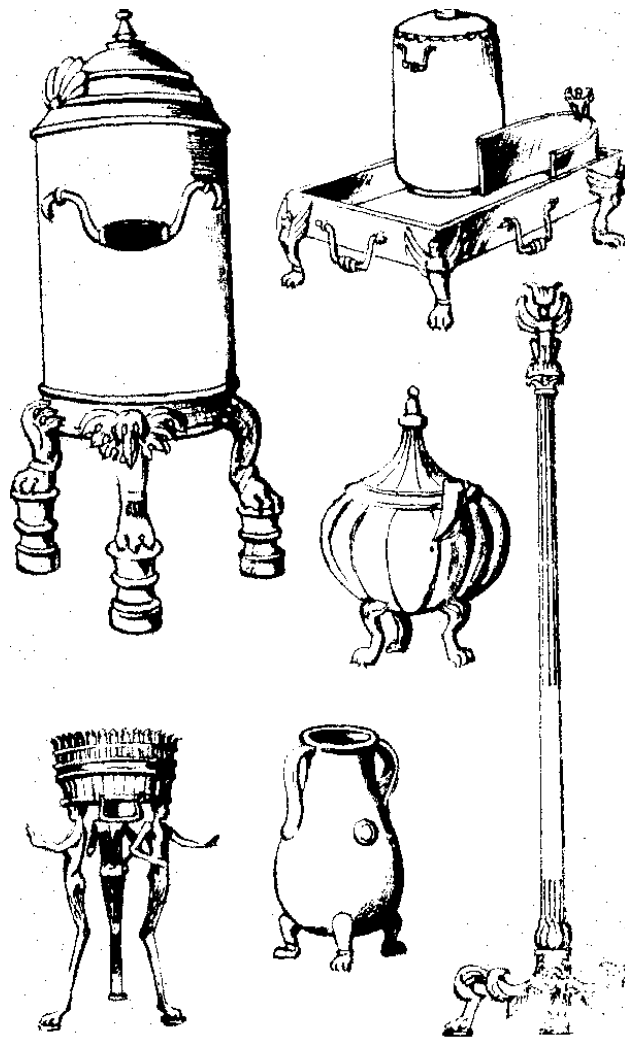


Рис. 3.17. Побутові предмети (Стародавній Рим): а — пережаа броя с а \_ аутепса; в — пристрій для підігрівання рідини; г — грлстрій дл\*-грівання їжі; д — бронзовий канделябр; е — триніжник.

Пристрої для підігрівання їжі нагадували жаровню: це були ящики з порожнистими стінками, усередину закладалось вугілля, а в порожнину наливали рідину. Такий пристрій був з'єднаний з посудинами, що стояли на дні. Були й інші вдосконалення, досить дотепні й доцільні. Прикладом може бути регулювання висоти канделябра за допомогою висування трубчастого стояка (див. рис. 3.17., е). Інший спосіб зміни висоти предмета застосовували в конструкції легких столиків (рис. 3.18.) — знайому нам шарнірну систему паралелограма з бронзових стержнів.

Добре продуманим був кухонний посуд (див. рис. 3.18). Навіть звичайнісіньке відро було дуже доцільним в усіх своїх деталях: верхня кромка, де велика ймовірність зминання або згинання, стовщена, і до цього стовщення шарнірно прикріплена ручка. І досі відра роблять саме таким способом. Так само раціональні каструлі з горизонтальною ручкою, сковороди з відігнутими краями і носиком, щоб легко можна було вилити

вміст. Для приготування печива служили спеціальні форми і жаровні.

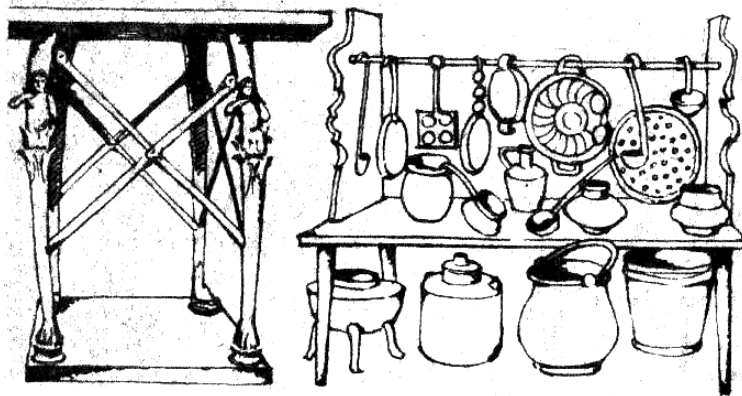


Рис. 3.18. Складний металевий столик. Набір кухонного посуду (Стародавній Рим).

Характерно, що самих типів предметів було небагато, але одні й ті самі, загалом відомі, їх схеми набирали найрізноманітніших художніх форм. Римляни відверто прикрашали свої речі — меблі, домашнє начиння (як і архітектуру, до речі). Облицювання, зовнішня оболонка предмета приховували іноді дуже прозаїчну основу. Витончені профільовані ніжки бенкетних лож (рис. 3.19., *а*) або розкішних табуретів (рис. 3.19., *б*) складались із нанизаних на стержень порожнистих елементів. Поверхню дерев'яного остова покривали листовою бронзою, накладками із срібла, слонової кістки, а бронзова рама ложа могла бути зверху прикрашена коштовним металом. Справжній конструктивний матеріал предмета не виявлявся, в усякому разі, римляни були до нього байдужими. Зате вони сміливо прикріплювали до закінченого корисного функціонального об'єму круглі скульптури або ж архітектурні фрагменти.

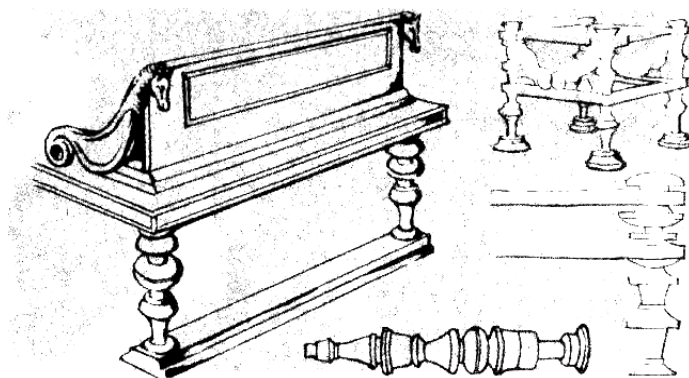


Рис. 3.19. Типи меблів (Стародавній Рим): *а* — ложе для трапези; *б* — біцеліум.

Іноді потяг до нестримної скульптурної пишноти був надмірним. Витесана з мармуру опора столу могла мати форму ноги тварини: біля основи це лапа з лазурями, а угорі вона переходить у квітку з фігуркою дитини серед пелюсток. Ніжки столів, курильниць, жаровень майже

завжди мали форму звірячих або пташиних лап (мал. 20). Чи був за цим якийсь магичний зміст, як це було в Стародавньому Єгипті? Навряд.

Перехід одного виду орнаментики в інший (рослини — у фігуру людини, фігури людини — в архітектурну деталь) панував і в настінному розпису. Цей перехід одних форм в інші поєднувався з цілими скульптурними композиціями.

А яким було співвідношення конструктивного й декоративного, техніки й мистецтва? Вони просто співіснували. Технічно оголена конструкція металевого канделябра уживалась з багатющою скульптурною основою, а геометрична чіткість паралелограма із бронзових стержнів на шарнірах поєднувалась із незвичайним скульптурним багатством опор столика, про який уже йшлося.

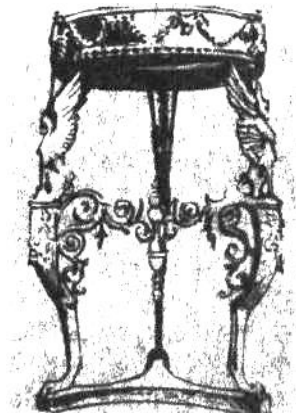


Рис. 3. 20. Бронзовий триніжник.

Дивовижною була стійкість самих *типів* предметів та їх схем. У них незмінно простежувався традиційний поділ на основу, саме тіло й завершення. Жоден канделябр, наприклад, незалежно від його будови або матеріалу не відрізнявся від прийнятої схеми, кількість бенкетних лож завжди дорівнювала трьом. Типи сидінь (а їх було кілька) повторювались із покоління в покоління, змінюючи тільки своє зовнішнє оздоблення. Ця стійкість видів або типів тісно пов'язана із знаковою роллю речей.

Спеціальний стілець на схрещених ніжках (селла куруліс) призначався для найбільш високопоставлених посадових осіб консулів і преторів. Широкий табурет на прямих наборних (див. рис. 3.19.) ніжках був привілеєм небагатьох сановників і почесних громадян. На одному надгробному пам'ятнику зображений такий табурет як свідчення того, що небіжчик був високопоставленою персоною, яка заслужила честі сидіти саме на біцеліумі.

Знакова роль речей породила і метафоричне образне ставлення до предметів військової техніки. Римляни іноді підмічали й загострювали

образні риси свого бойового оснащення, називаючи «черепахою» машину для засипання ровів, «скорпіоном» - металевий апарат з довгим хоботом, з якого злітала важка стріла, «бараном» стінобитну машину, в якій хитна важка колода (таран) закінчувалась металевою головою барана. Але машини і механізми побутового призначення ще не мали естетичного змісту.

Римська рабовласницька держава була останньою ланкою - етичної цивілізації. Тут були закладені основні начала предметного світу й організації матеріального середовища сучасності. Особливо це відчутно в побутовому просторі — у масштабі міста й окремого житла. Як не змінилися протягом наступних століть будинки й начиння, меблі й інструменти, вони здебільшого залишились і залишаються нащадками далеких своїх предків - предметів, зроблених античними і ремісниками.

#### 4. Європа XI – XIX століть.

З кінця V століття нашої ери після падіння Стародавнього Риму в Європі настає епоха Середньовіччя, яка докорінно змінила вигляд предметного середовища. Вулиці тісних середньовічних міст забудовувались вузькими високими будинками, кожний із яких був замкнутим у собі простором. Затиснутий між сусідніми будівлями з окованими залізом маленькими дверима й захищеними віконницями вікнами, будинок уміщував у собі житло й господарські приміщення. Головна кімната була водночас їдальнею і кухнею. Над вогнищем висів мідний казан, трохи далі стояли шафа з посудом, великий прямокутний стіл, скрині з одягом і начинням.

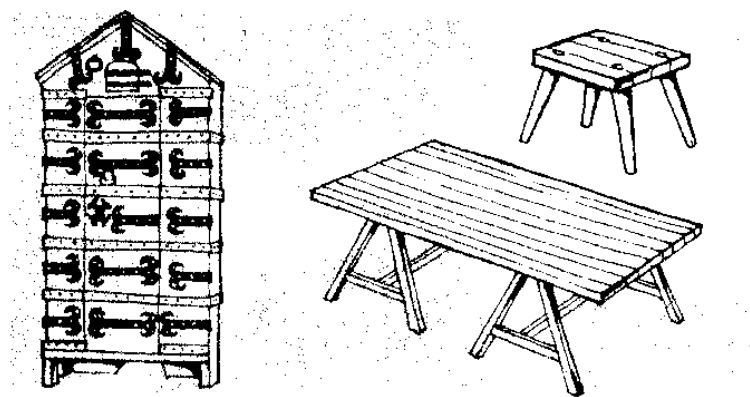


Рис. 3.21. Побутові меблі (Європейське середньовіччя).

Досягнення ремісничого мистецтва античності були забуті, усі меблі робили теслярі, які не знали премудроців різних з'єднань частин і врзів. Стіл у ті часи був дерев'яним щитом на козлах, лавки і табурети мали просту конструкцію із вставленими прямо в сидіння ніжками, що розходились донизу (рис. 3.21.).



Та ось у XII — XIII століттях в Італії виникають міста-республіки, де бурхливо розвиваються торгівля і ремесла. Це створює сприятливі умови для розквіту культури. Поезія, мистецтво, освіта починають дедалі більше пробуджуватись, і в наступні XV і XVI століття досягають небаченого з часів античності розвитку. Цю епоху називають Відродженням, або Ренесансом.

Гуманізм Відродження проголошує основою світогляду людський розум і пізнання світу. Виникає гострий інтерес до забутої античної культури, філософії й особливо до мистецтва. Багато чого змінюється в духовному й матеріальному житті людей: ідеологічні погляди, естетичні потреби, соціально-культурні умови, а з ними і світ речей.

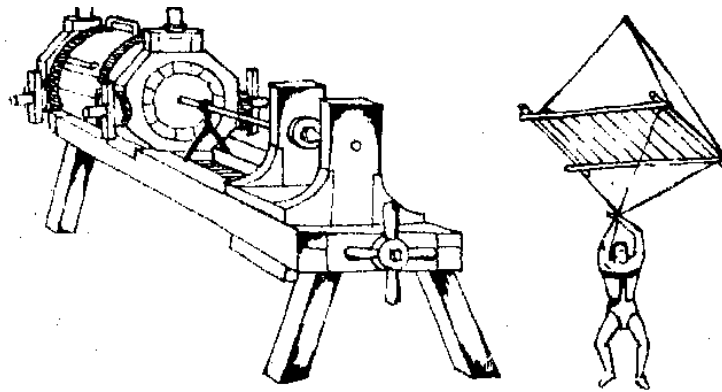


Рис. 3.22. Проект машини (Відродження. Італія). Леонардо да Вінчі. Ескіз парашута.

Межі людського пізнання розсуваються, чому сприяють, зокрема, і численні винаходи. На сукновальнях, залізобних, лісопилних виробництвах сила м'язів дедалі частіше замінювалась силою води. Машини тієї епохи при найрізноманітнішій їх будові часто були схожими одна на одну. Виходило це тому, що їх компонували з одних і тих самих частин-блоків — коловоротів, важелів, шестерень, клинів відповідно до того чи іншого призначення. Конструкція машин була відкритою, і тому неважко було зрозуміти зв'язки частин і принцип їх дії (рис. 3.22).

Та найважливіше для нас у цій епосі те, що вперше в історії світ машин і механізмів посів певне місце в колі художніх проблем. Природно, що проектувальники машин були в той час не тільки механіками, а й художниками. Нерозривність художньої і технічної творчості виражалась у тому, що живопис і скульптура прирівнювались до звичайних ремесел. Художники належали до цехових організацій, причому живописці часто належали до цеху аптекарів (фармацевтів), а скульптори — до камінних

справ майстрів.

Творці машин пов'язували свою діяльність з роздумами над формами природи — рослинами, тваринами, комахами. Знаменитий архітектор і теоретик мистецтва Леон-Баттіста Альберті (1404—1472) казав, що машини повинні наслідувати рухи м'язів і сухожилків людини. Він висловлював думку, що користь осмислює красу, а краса одухотворює користь.

Найвиразнішим із художників-інженерів був Леонардо да Вінчі (1452—1519), чия геніальна думка на століття випередила свій час. Він конструював текстильні і будівельні машини, металообробні верстати, шлюзи. Деякі з його задумів змогли дістати своє практичне втілення тільки в наші дні. Зовсім недавно в його паперах було знайдено начерки, в яких втілені ідеї парашута (див. рис. 3.22.), танка і навіть, вертольота. Було б помилкою перебільшувати вплив техніки на художню культуру Відродження — він був не таким уже й значним.

Для періоду Відродження був характерним небувалий розквіт мистецтва. Флоренція, Венеція, Мантуя та інші міста Італії прикрашувались чудовими архітектурними ансамблями, а стінопис і скульптура того часу належать до вершин європейської художньої культури.

Для мистецтва раннього періоду Відродження були характерні простота і ясність, втілені у переосмислені античні форми. Образ житлового простору на картинах художників того часу вражає своєю простотою. Гладенькі стіни кімнат, тонкі карнизи і тяги, балки на стелі, іноді підмальовані, іноді з легкою позолотою, зовсім небагато різьблення і ліплення. Характерно, що деталі архітектури всередині приміщення мало відрізнялись від тих, які прикрашували фасади будинків, а сам простір інтер'єру мало відрізнявся від зовнішнього. Ці простори були немов взаємно зв'язаними. Не випадково, зображуючи на полотні приміщення, художник неодмінно розчиняв вікна або двері, а виходячи у зовнішній простір, наче заглядав у вікна.

У кімнатах тієї пори було тільки найнеобхідніше: табурети, лавка або крісло, невисока, іноді вмонтована в стіну шафа і скриня. Речі (як і меблі) можна було переміщувати в межах кімнати або прибрати зовсім — вигляд інтер'єру при цьому не змінювався. Взагалі типів меблів було небагато, а призначення кожного предмета завжди очевидне. За зовнішнім виглядом скрині або шкатулки, наприклад, можна безпомилково

визначити, що це саме корисна місткість, а не щось інше (рис. 3.23.). Така скриня (у якій звичайно зберігався посаг нареченої) зачинялась важкою кришкою. Прикраси розписом або різьбленням зовсім не суперечили практичному призначенню цієї речі, а запозичене з архітектури профілювання тільки підкреслювало її будову.



Рис. 3.23. Скриня (раннє Відродження. Італія).

Дуже поширеним видом сидінь були табурети з ніжками, що розходяться донизу. Але траплялись і складніші, нарядні X-подібні крісла. Вони вирізнялись вишуканістю і конструктивною витонченістю (рис. 3.24., а), такі крісла могли виготовити тільки дуже вмілі майстри. Поширені були також стільці з опорами із пластин, звичайно покритих різьбленням, і прямою високою спинкою (рис. 3.24, б). Характерними для італійських купецьких будинків були так звані *касапоне* — помісь скрині і крісла. Людина, котра сидить у такому кріслі, могла, трохи піднявшись, сховати під сидіння гроші або коштовності і всістися знову. Усі ці сидіння були не дуже комфортабельні і не викликали бажання довго сидіти на них. Очевидно, в цьому не було особливої потреби — життя було бурхливе, воно проходило більше на вулицях і майданах, ніж у чотирьох стінах.

Приблизно з XVI століття архітектура поступово втрачає свою ясність і простоту. Відповідно змінюється характер внутрішнього вбрання, начиння, меблів: вони часто набирають складніших, вишуканих форм, їх прикрашують пишним різьбленням, складними профілями, багатим розписом.

Дерев'яні скрині, наприклад (рис. 3.24., в, є), своєю монументальністю і складним скульптурним оздобленням стають схожими на староримські саркофаги. Деталі меблів набирають форми левових лап, масок, а їх площини розчленовуються різними архітектурними профілями, пілястрами і колонами.

З'явилися зовсім нові типи меблів, зокрема *кабінет* — рід шафи, верхня частина якої складалась із багатьох висувних шухляд для зберігання ділових паперів, грошей, цінних речей. Іноді передня стінка

кабінету відкидалась і була наче столом.

Це був прообраз сучасного секретера (рис. 3.24., з). Змінились і деякі види меблів.

Стілець, що був сотні років жорстким, став м'яким. Раніше, щоб пом'якшити сидіння, підкладали тюфячок або подушку, § а тепер вона немов зрослася з сидінням (рис. 3.24., д).

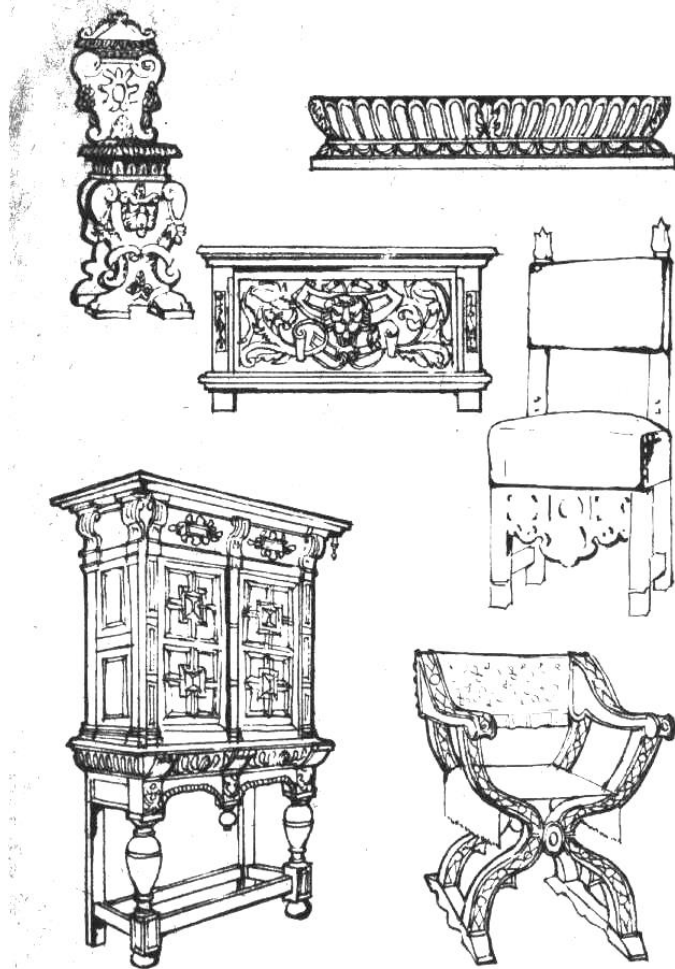


Рис. 3.24. Типи меблів (Відродження, б — стілець на пластинах; в — скриня; е — скриня (Франція).

Головним декоративним елементом іноді стає не різьблення, а оббивка з дорогої тканини або тисненої шкіри крупними латунними головками цвяхів; з'являється оздоблення різними китицями і бахромою. Утвердився тип стола на чотирьох ніжках, скріплених внизу проногами, і такий стіл жив протягом століть, аж до наших днів.

Епоха Відродження трохи пізніше охопила й інші країни, культурний центр Європи поступово почав переміщуватись з Італії на північ. Там предметний світ поряд з могутнім впливом італійського мистецтва і ремесла зазнав впливу і своїх місцевих умов. Для Франції, Голландії, Німеччини традиційним був потяг до замкнутості інтер'єру, до

великого затишку. Це добре передають живописні полотна художників північного Відродження. Порівняно з італійськими палаццо тут нижчі стелі, менші вікна і двері. В оздобленні стін переважає дерево, зовсім іншу, помітнішу роль відіграють меблі і домашнє начиння — вони зримо заповнюють простір інтер'єру (рис. 3.25.).

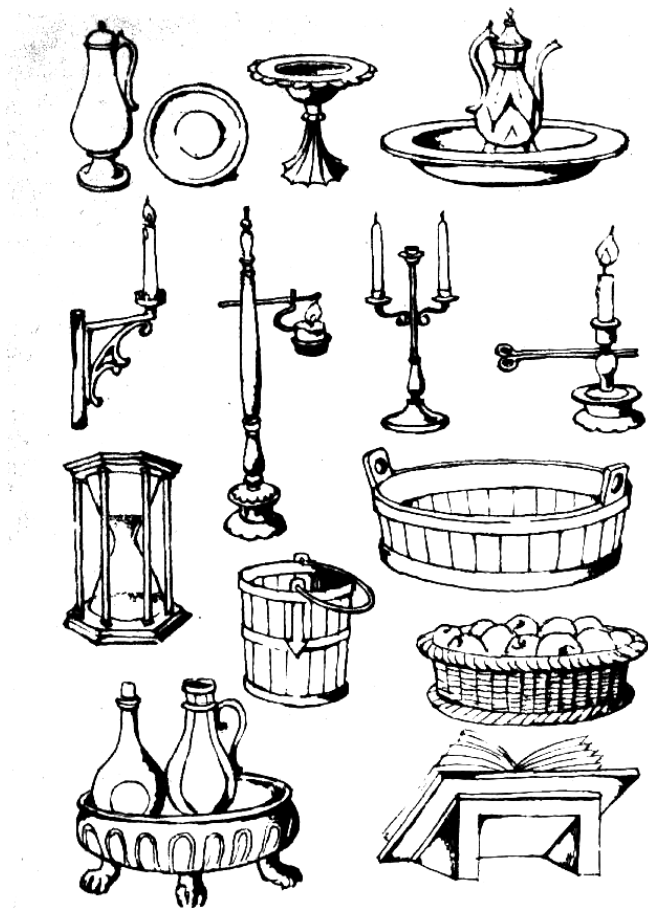


Рис. 3.26. Домашнє начиння (Відродження. Франція).

На картинах і гравюрах можна не тільки розгледіти окремі предмети, а й простежити їх «життя» в побутовому середовищі. Під стелею — витончені металеві люстри на кілька ріжків, на столі — масляний світильник або свічник, а поряд — щипці для знімання нагару з свічок. Важливе місце в кімнаті займає камін, що дає не тільки тепло, а й затишок.

Речі в кімнаті мають на собі сліди занять людини. На столі вченого — підставка для важких книг з оправою із телячої шкіри і масивними бронзовими застілками. Поряд письмове приладдя і пісочний годинник. Мотки вовни в плетеному кошику — це матеріал для рукоділля, яким займаються жінки. Біля трапезного стола — вмонтований у шафочку умивальник, а поряд висить рушник.

Убрання цих столів ще досить скромне. На них не побачиш сервізів або приборів перед кожним, хто сидить за столом. На столі лише великі

блюда, миски, кубки, іноді глечики для різного питва.

Посуд звичайно розрізнений, поряд з металевим — глиняний або скляний. У ходу були і дерев'яні миски та ложки. Іноді метал поєднувався з деревом — так робили діжки і відра. Весь цей різностильовий посуд використовувався не тільки за своїм прямим призначенням, а й був прикрасою — його розміщували на полицях, шафах, вішали на стінах.

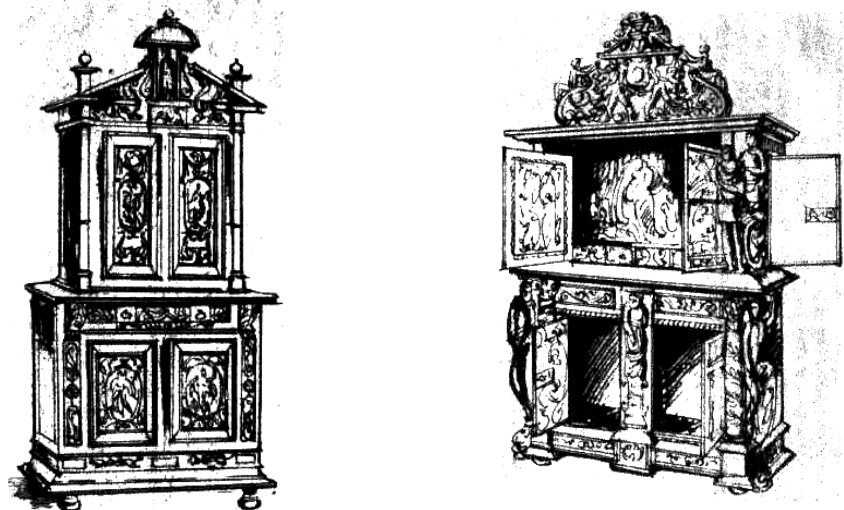


Рис. 3.26. Типи шаф {Відродження. Франція): а — шафа з Парижа; б — шафа з Бургундії.

Предмети не знали меж — європейська знать часто обставляла свої кімнати привезеними з Італії меблями, а про хатнє начиння й казати нема чого, воно було предметом торгівлі; у містах Середньої Європи можна було зустріти венеціанське скло, а в Італії арабську кераміку. Предмети побутового вжитку, начиння купували у приїжджих купців, привозили з військових походів.

Хоч місцева традиція й мала велике значення, форми предметів, тип меблів європейських країн, які розташовані далі на північ і на південь від Альп, були загалом схожі між собою. Але деякі особливості їх були стійкими навіть у межах однієї країни. На півночі Франції — в Бургундії, наприклад, шафи були дуже масивні, їх прикрашали спіралеподібними колонками, фігурами атлантів та іншою різьбленою скульптурою. Разом з тим шафи паризьких теслярів були незрівнянно вужчими й вищими, а рельєфи, що їх прикрашали, стриманими і графічними (рис. 3.26.).

Домашнє начиння рядового городянина переходило від покоління до покоління, але в колі знаті не припинялась гонитва за модою, невпинне нарощування пишноти і багатства форм, оздоблення предметів.

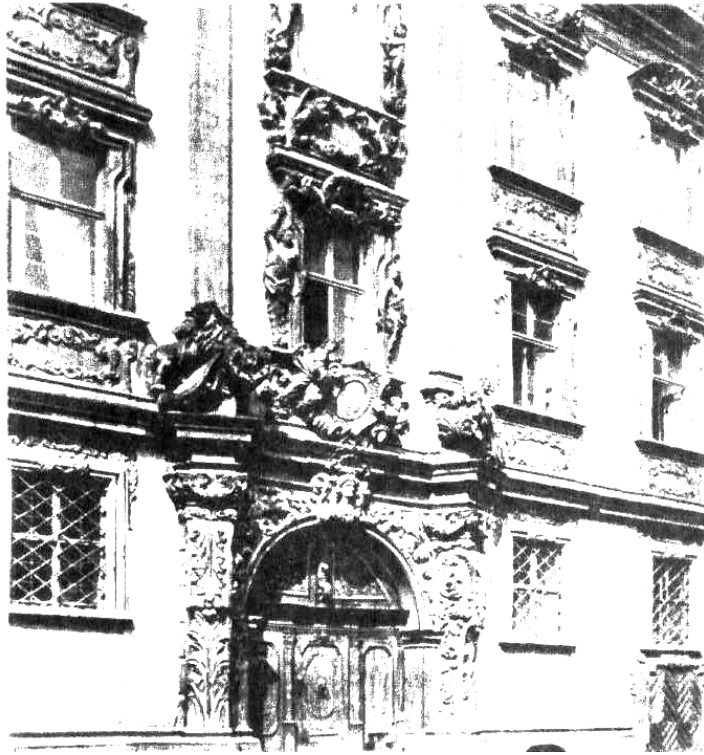


Рис. 3.27. Фасад палацу (Чехія. XVII ст.)

На початку XVII століття створюються грандіозні палаці (рис. 3.27.) і храми, дивовижні за своїми масштабами ансамблі майданів із сходами, що стрімко прямують вглиб і в височінь, дуже складними, прикрашеними скульптурою, фонтанами. Особливим розмахом відзначались будівлі Риму.

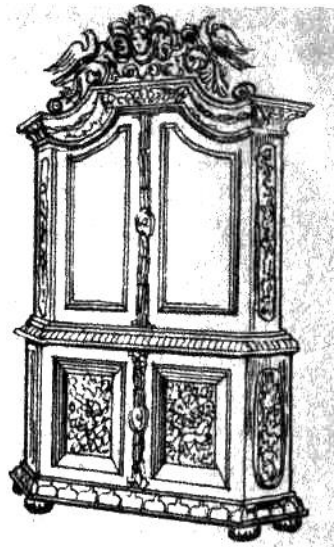


Рис.3.28. Спальне ложе і шафа в стилі барокко (Італія).

В оздобленні інтер'єрів багатих палаців почали дуже широко застосовувати ліплення, скульптуру, живопис, найбагатші оздоблювальні матеріали, аж до золота.

Хоч форми різних предметів (і меблів у тому числі) стають

особливо багатими й різноманітними, логіка побудови цілого ще зберігається. Якою б не була складною і заплутаною композиція архітектурного твору або предмета, скульптура, як і конструктивні деталі, має своє певне місце. Цей принцип ми можемо легко простежити на прикладі розкішного спального ложа (рис. 3.28.) з чудовою різьбленою спинкою і простими прямокутними опорами або шафи, де строго функціональний об'єм завершує різьблена скульптура. Контрасти плоского і рельєфного, важкого і легкого споріднюють ці предмети з архітектурою того часу. Цей період у мистецтві дістав назву *барокко*, а його стильові ознаки називаються *барочними*.

Ускладненість і масивність — зовнішні ознаки барочних меблів — поєднувались з їх комфортабельністю і зручністю: такими були, наприклад, м'які крісла з підлокітниками і широкими спинками. Одяг уже не треба було складати ні — для нього призначались спеціальні шафи, а для зберігання білизни — комоди з висувними шухлядами. Для трапез служили різноманітні столи — круглі, квадратні, прямокутні, а для того щоб експонувати красиві предмети, придумали так звані консолі — вузькі, приставлені до стіни подобі столів.

Збагатилась техніка прикрашування меблів: поряд з різьбленням і розписом широко застосовується інкрустація з дерева, перламутру, черепахи і бронзові накладки.

Вплив стилю проник і в середовище городян середнього достатку, утилітарність у їх побуті дедалі більше почала поєднуватися з естетикою. З'явилося більше самих предметів — це були столи найрізноманітнішого призначення, шафи і комоди. Поряд з традиційними табуретами вже зустрічались стільці і крісла. Меблі почали прикрашувати різьбленням, а іноді навіть мозаїкою з дерева. Але все це, зрозуміло, було незрівнянно скромнішим, ніж у палацах знаті.

Посуд для масового вжитку з кераміки, фаянсу або з олова майже завжди був суто утилітарним. Традиційний його вигляд змінювався дуже-<sup>^</sup>повільно, часто-густо ще повторювались форми Відродження і навіть середньовіччя.

Зате у європейської знаті художньо-естетичні запити, переростаючи в капризи і примхи, змінювались безперервно. Наприкінці XVII століття законодавцем мод стала Франція. Воістину казковою була пишнота французького двору в часи правління короля Людовіка XIV. Збудований при ньому Версальський палац вражав сучасників своїми



колосальними розмірами і безмірним багатством. Сліпуча розкіш обстановки створювалась не так меблями, як шитими золотом і сріблом шовковими гобеленами із зображеннями цілих жанрових сцен, величезними вазами для квітів і зелені, світильниками та іншими виробами із срібла. Столи були заставлені великими сервізами з багатьох предметів, наборами ложок, ножів і виделок для кожного — новина для того часу. Ці предмети були прикрашені багатьма скульптурними елементами, тонким гравіюванням поверхонь. (До речі, усе зроблене із срібла начиння було переплавлене в монети, коли похитнулись фінансові справи французького монарха.)

З настанням епохи промислового виробництва, яка зумовила собою поділ праці, інтенсивно розвивається мануфактурне виробництво. Інтерес до конструювання, виробництва машин стає дедалі серйознішим і стабільним. Але техніка, що відокремилась від мистецтва, йде своїм шляхом, тому форми машин і механізмів залишаються утилітарними: у виробничих майстернях прикрасами цікавились мало.

Та ось наприкінці XVII і на початку XVIII століття несподівано входить у моду токарна справа. Вельможі починають хизуватися виточуванням різних дрібничок із кістки, дерева і навіть металу, змагаючись у цьому мистецтві один з одним. Верстати аристократів були оздоблені багатьма різними прикрасами. Декоративне вбрання у вигляді орнаментів та різних архітектурних деталей майже повністю маскувало конструкцію, робочу суть машини; прикрашували навіть різець. Верстат перетворювався при цьому в якусь подобу іграшки.

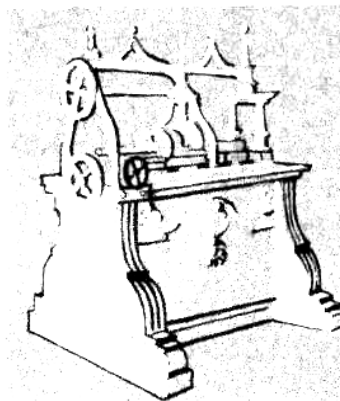


Рис. 3.29. А. Нартов. Токарний верстат (Росія. Початок XVIII ст.)

У Росії цей період був часом докорінної ломки побуту, епохою історичних реформ Петра. Стрімко зростає промисловість, відкриваються нові заводи, рудники, будуються верфі. Для розвитку наукових знань створюється Академія наук. Серед багатьох талановитих діячів

Петровської епохи особлива роль належала механіку Нартову. Він прославився своїми працями в галузі приладобудування, інструментальної, монетної, медальєрної і гарматної справ. Але головне в його діяльності — докорінне удосконалення токарних верстатів (рис. 3.29.). Усе зроблене Нартовим було підпорядковане стилю часу, але разом із тим дуже логічне й осмислене.

У другій чверті XVIII століття світова архітектура втрачає всякі ознаки монументальності і конструктивної ясності, що особливо відчутно в інтер'єрах: стіни і стелі перетворюються на суцільні декорації (рис. 1.30.). Настав час стилю *рококо* (від слова «рокайль» — завиток у вигляді черепашки).

У цей час знаменитий російський архітектор Варфоломій Растреллі (1700—1771) будує для імператриці Єлизавети і її вельмож розкішні палаци — Петергофський, Царськосельський, Зимовий, Воронцовський, Строгановський. Просторі зали цих палаців вражають незліченністю ліпних узорів, блискучими, що відбиваються в дзеркалах, паркетами, майстерно розписаними плафонами.

У середині XVIII століття європейська знать віддавала перевагу невеликим затишним кімнатам, обставленим легко пересувними невисокими кріслами, столиками, бенкетками. Одностильові, оббиті однаковою тканиною, вони створювали *гарнітури*. Такі групи меблів доповнювались вазами, скульптурами на спеціальних підставках або консолях, напідлого-вими годинниками, що ввійшли у вжиток, та іншими менш значними предметами. У жіночих кімнатах — будуарах — простір заповнювався маленькими письмовими столиками, етажерками, гірками для фарфору. У будуарах і проходило в основному світське життя, вони були місцем спілкування не тільки в аристократів, а й у найбільш заможних буржуа.

Стиль рококо уникав прямих ліній не тільки в архітектурі, а й у меблях. Тільки кришки столів були горизонтальними, усі інші поверхні, як правило, були криволінійними незалежно від їх місця і призначення. Характерно, що опорою майже всіх предметів меблів були так звані *кабріолі* — стоншені донизу, вишукано зігнуті ніжки.

Одним із найулюбленіших предметів обстановки того часу стає комод (рис. 3.31), який своєю немов набухаючою формою нагадує традиційні китайські посудини. Декор ще більше посилює це відчуття: передня стінка комода сприймається передусім як чудове мозаїчне панно.

Тільки по ледь помітних швах, що розрізують нарядну композицію, можна виявити границі висувних шухляд.

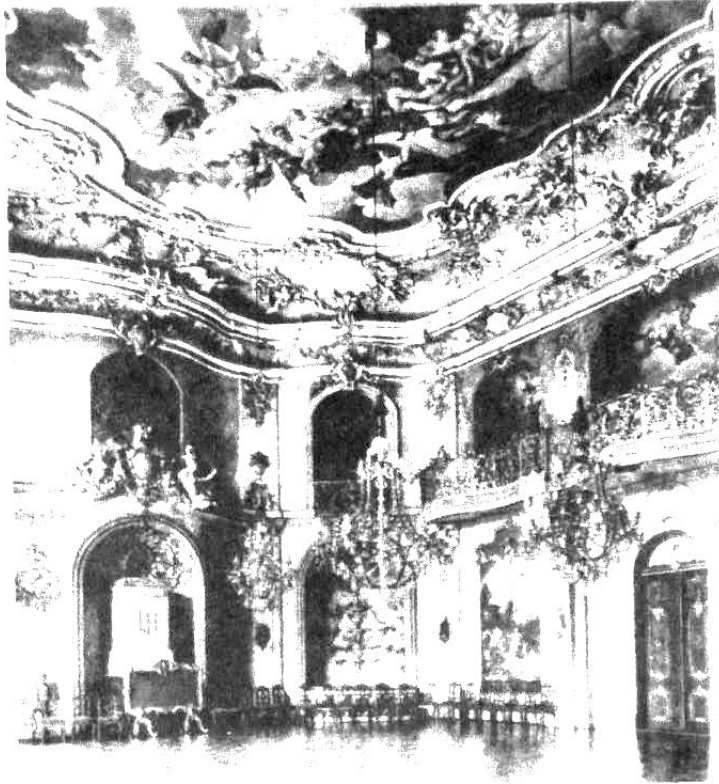


Рис. 3.30. Інтер'єр в стилі рококо (Німеччина. Середина XVIII ст.).

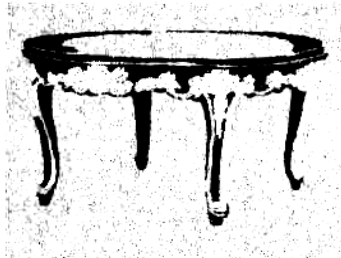


Рис. 3.31., 3.32. Комод і столик в стилі рококо (Франція. Середина XVIII ст.).

Далеко не завжди можна розпізнати конструктивну будову речей. У кріслах, стільцях, у численних варіантах письмових столів впадає в око перетікання одних частин предмета в інші, їх видима злитість. Місця скріплення окремих частин немов маскуються орнаментом: сидіння крісла плавно переходить у ніжки, стільниця столу буквально зростається з його основою (рис. 3.32).

Обробка предметів досягає справжньої досконалості: використовується і золочена бронза, і фарфор, і мозаїка з каменю або різних порід дерева, запозичений на Сході лаковий живопис. Розкутість і сміливість орнаментального вбрання, гострота малюнка і композиції, що

прикрашали меблі, були дивовижними. Рокайльний орнамент, що варіював мотив фантастичних черепашок, немов пульсуючий потік стебел, листя, завитків, з однаковим успіхом втілювався і в металі, і в фарфорі, і в дереві.

Поверхню дерева, основного матеріалу, з якого виготовляли меблі, покривали фарбою або позолотою; предметна культура середини XVIII століття не додержувала «правди» матеріалу. Такою ж мірою у виробках того часу важко знайти і «правду» конструкції та «правду» призначення. Ніколи ще меблі не були так схожими на посуд, а посуд на меблі (рис. 3.33), комод своєю формою — на срібну супову чашу, а чаша — на фаянсову миску.

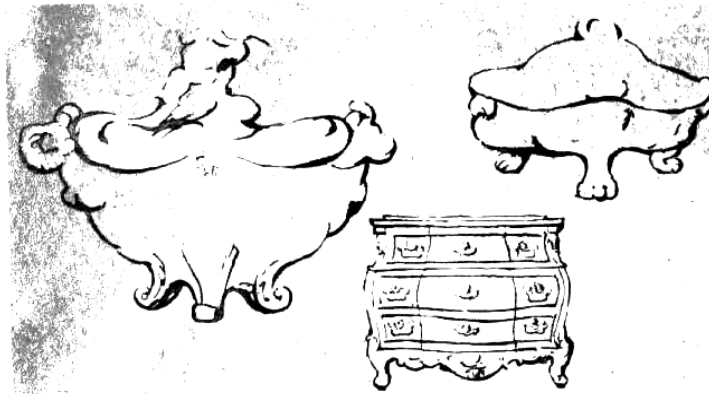


Рис. 3.33. Побутові предмети: комод, супниця і ваза (середина XVIII ст.)

У дусі предметів того часу був і одяг. Затягнута в корсаж, з розширеною до гротескних розмірів спідницею (криноліном), з величезною кількістю оздоблення, мережив світська жінка була схожа на фарфорову статуетку (рис. 3.34.). Жіночі зачіски, прикрашені квітами, пір'ям і коштовностями, перетворились на предмет спеціального мистецтва, якому присвячувались цілі трактати. Чоловічі костюми шили з таких же багатих тканин, як і жіночі, прикрашуючи мереживами і дорогими застібками. Ці застібки коштували іноді стільки, як цілий маєток. Наприклад, гудзиками могли бути маленькі годинники в оправі з коштовного каміння.



Рис. 3.34. Чоловічий і жіночий костюми (середина XVIII ст.)

У цей час уже починалась так звана промислова революція. Одні винаходи йшли за одними: парова машина, самолітний човник для ткацького верстата, прядильна машина і багато-багато іншого. Усе це ставало реальністю світу техніки, але дуже мало зачепило художню культуру часу.

У другій половині XVIII століття під впливом ідей Просвітництва поновлюється інтерес до античності. Спочатку у Франції, а потім і в інших країнах стиль рококо йде на спад. Настає епоха *класицизму*, що поєднує строгість і простоту з деякою холодністю і безпристрасністю.

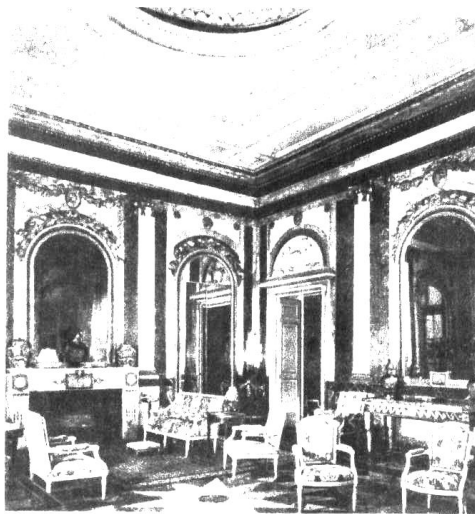


Рис. 3.35. Архітектурний фрагмент в стилі класицизму (кінець XVIII ст.)

Стіни приміщень, витримані в строгій колористичній гамі, розчленовуються пілястрами на симетричні площини. Архітектурні карнизи і тяги роблять тонкими й плоскими. Симетрія й упорядкованість змінюють живий рух форм рококо. Замість вигадливої гри завитків і черепашок на стінах з'являється строга класична орнаментация у вигляді гірлянд, розеток, медальйонів, розташованих у певному ритмічному чергуванні (рис.3.35.).

Відповідно змінюється одяг, він стає скромнішим. Відкинуто парики, легкість і простота одягу підкреслюють його стилістичний зв'язок з новим виглядом інтер'єрів. Разом з тим оточуючий людину світ предметів стає дедалі різноманітнішим і досконалішим. Великого поширення набирає дешевий і практичний фаянсовий посуд. Із фарфору, який навчились виробляти в Європі, роблять не тільки гарний і зручний посуд, а й безліч домашніх дрібниць — гольники, табакерки, курильні люльки, флакони і т. п.

Глибоке проникнення в сутність античного мистецтва вплинуло на

формоутворення майже усіх предметів.

Передусім почав відчуватись поділ предмета на його основні частини. Після злитості рококо, коли перехід від однієї конструктивної частини до іншої був буквально невловимим, ми їх без утруднень розрізняємо і подумки складаємо в одне ціле, як складають літери в слова, а слова у речення. Стики цих частин позначали по-різному: у стільців і крісел, наприклад, акцентувались місця з'єднання ніжок і сидіння (рис. 3.36.). Згадаймо, щось подібне ми вже зустрічали в класичній архітектурі, де на стику колони і балки ставили капітель.

Підлокітники крісел майже завжди відокремлювались від сидіння, як і сидіння від спинки.

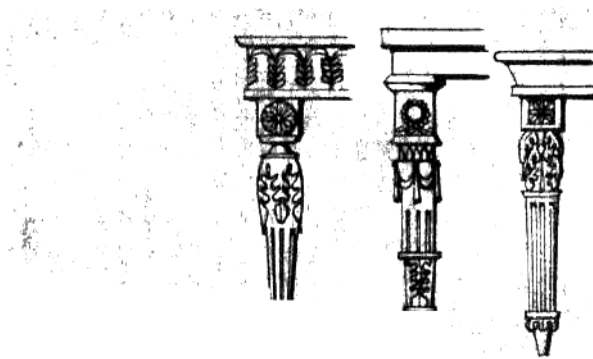


Рис. 3.36. З'єднання деталей {період класицизму. Кінець XVIII ст.)

У письмових столів і комодів чітко виділялись шухляди і стулки дверцят; їх обриси не губились в орнаментальному вбранні, як це було в недалекому минулому.

Посуд епохи класицизму також почав набирати строгих, чітких обрисів, у ньому відчувались основні його частини: наприклад, кришка, ручка і носик у кавника. Декоративним вазам було повернуто традиційну класичну форму з її чітко окресленою основою, тулубом, шийкою, ручками.

Втрата злитості частин у меблях, посуді та і в будь-якому іншому предметі зовсім не руйнувала єдності зовнішньої форми. Ця форма мала цілість і композиційну злагодженість, тільки така цілість будувалась уже на інших засадах, ніж раніше, не на поєднанні, а на співставленні частин.

Для класицизму було властиве інше, ніж для рококо, ставлення до матеріалу. Матеріалу почали повертати його природні якості, підкреслювати їх. Дерево — основу меблів — почали рідше золотити і фарбувати; природна краса його текстури тільки відтінювалась накладками із бронзи і кераміки. Властивості металу, фаянсу або фарфору вже виявлялись у формах посуду. Це особливо впадало в око, коли

створювались великі комплекси, дуже характерні для епохи класицизму.

Багато справді чудового було зроблено в цей період у Росії. Споруджено розкішні ансамблі в садибах Кусково й Останкіно під Москвою, у Щвловську, Царському Селі, Гатчині під Петербургом.

Чудовий архітектор Чарлз Камерон (1730—1812) у Павловському палаці спроектував «нижню їдальню», а для Катерининського палацу (у теперішньому місті Пушкіні) — «Зелену їдальню», «Китайський кабінет» і багато іншого.



Рис. 3.37. А. Вороніхія. Проект умивального набору (Росія. Кінець XVIII ст.)

На жаль, час мало чого зберіг, але проектні аркуші іншого чудового зодчого того часу — Андрія Вороніхіна (1759—1814) дають уявлення про те, як задумувались предмети внутрішнього вбрання — світильники, підвісні масляні лампи, декоративні вази, екрани для камінів і т. п. У теперішній експозиції музею Павловського палацу можна побачити дуже витончений прибор для умивання — чашу і глечик із крижталю і металу, спроектовані А. Вороніхіним і виконані в Санкт-петербурзьких майстернях (рис. 3.37).

Якщо до кінця XVIII століття вплив французької культури на художнє життя Західної Європи був вирішальним, то з цього часу на авансцену висунулась Англія. Тут раніше від інших країн відбулась промислова революція, яка призвела до глибоких змін у суспільному житті. Намітився відхід від палацової унікальності, промислова і реміснича продукція, що ґрунтувалась на використанні останніх винаходів і нової технології, стала більш масовою. Так, цілком новий напрям дістало мистецтво кераміки, який пов'язаний з ім'ям Джозайя Веджвуда (1730—1795). Він був винахідником нової технології і нових матеріалів. Його вироби (рис. 1.38) мали матову поверхню, забарвлену солями металів у голубуваті, оливкові, жовтуваті тони. На це тло накладались тонкі білі зображення, що мали найчастіше якийсь античний прообраз.



Рис. 3.38. Д. Веджвуд. Чайний сервіз {Англія. Кінець XVIII ст.)

Важко переоцінити внесок у світове предметне мистецтво англійських майстрів того часу — Роберта Адама (1728— 1792), Джорджа Хеплуайта (помер у 1786 р.), Томаса Шера-тона (1750—1806).

Адам був архітектором, автором багатьох відомих будівель і зразків меблів. Будь-який його твір — не тільки інтер'єр, а й предмет меблювання (стіл або крісло, консоль чи комод) — мав яскраво виражений архітектурний характер. Книжкову шафу Адама, наприклад, з цілковитим правом можна порівняти з будівлею. Справді, глухий її низ нагадує цоколь, основну її частину увінчує прикрашений гірляндами карниз, на зразок того, як вивершується фасад будинку. Разом з тим це не просто зовнішнє наслідування архітектури — тут усе закономірно й ґрунтується на логіці.

Хеплуайт спочатку був тільки виконавцем проектів Адама, але поступово почав здобувати самостійність як конструктор-художник. Особливо чудовими були його стільці й крісла. Вони звичайно мали прості ніжки і сидіння, а вся краса і принадність їх була в спинці — завжди ажурній, у формі щита або накладених один на одний овалів. Його тонкі структури, іноді суто геометричні, іноді нагадують рослинні форми, створювали надійну опору для спини людини, яка сидить. Тут неподільно панував конструктивний зміст, усе інше було йому підпорядковане.

Дуже важливою рисою творчості Шератона, іншого послідовника Адама, була незвичайна винахідливість у проектуванні по суті нових форм меблів. Він створював найрізноманітніші столи для кабінетів, їдалень і віталень — круглі, квадратні, на одній ніжці і на чотирьох, іноді складані, іноді на роликах. Скільки винахідливості було в побудові столиків для карт і шахів із різними шухлядами. Для жінок були створені вигадливі варіанти столиків для рукоділля з усякими зручними пристроями, місцем для тканини, інструментів і т. д. Шератону належить також винахід обертової етажерки для книг, що дістала, як і багато інших його



пропозицій, застосування і в сучасній практиці.

Адам, Шератон і Хеплуайт випускали альбоми проектів меблів, які широко тиражували меблярі-ремісники. Недарма Англію тієї епохи називали країною розумного комфорту.

Проте багато чого з того, що внесли англійські майстри у вдосконалення предметного середовища, було (перефразовуючи відомий вислів «мистецтво для мистецтва») технікою для техніки. Дуже складні, головолонні трансформації речей були часто практично недоцільними, пустою втіхою. Захоплення хитромудрими пристроями (рис. 1.39.) було, пов'язане з «модю» на техніку, з інтересом до техніки, яка почала завойовувати уми людства.

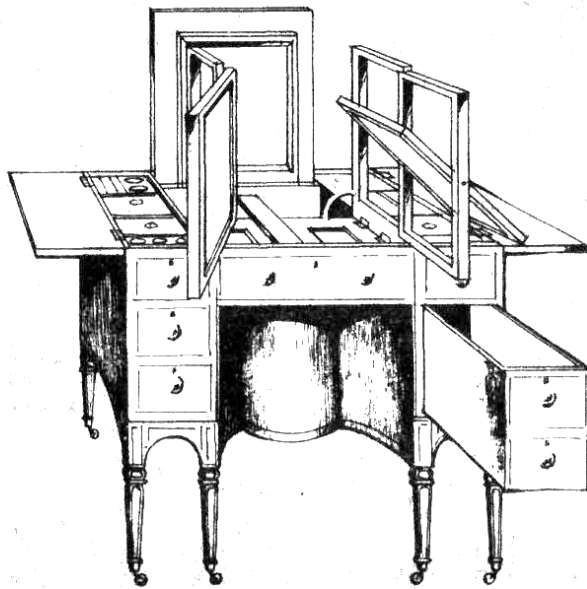


Рис. 3.39. Меблі зі складним технічним пристроєм (Англія. Кінець XVIII ст.).

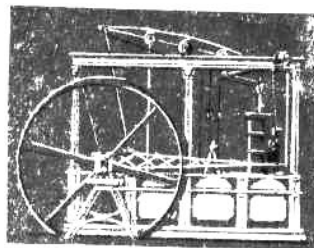


Рис. 3.40., Машина періоду класицизму.

У цей час відбуваються величезні зрушення в промисловості. Новітні машини, верстати вже мало чим нагадують своїх предків — ремісничі знаряддя, вони дедалі більше вдосконалюються й ускладнюються. З другого боку, починається природний процес їх осмислення, стандартизації. Машини виготовляють уже не одиночні ремісники: на початку XIX століття налагоджується масове виробництво верстатів, виробів. Людство починає освоювати їх серійне виробництво.

Стрімке й успішне виробництво машин захоплювало їх творців саме своєю технічною й економічною стороною, питання естетики формоутворення, художнього смаку в цьому процесі були, здавалось, зовсім забуті. Та навіть мимо волі людей стиль епохи, як і раніше, позначався й на машинах. Верстатам епохи класицизму властиві характерні риси цього *стилю* - конструктивна виразність, чіткий ритм членувань, геометризм площин. Але іноді вони, на наш погляд, мали дивний вигляд, нагадуючи архітектурну споруду з її колонами і карнизами (рис. 3.40.).

На початку ХІХ століття, під час імперії Наполеона, склався новий стиль - *ампір*, який завершив собою розвиток класицизму. У цей період архітектура втратила колишній строгий характер, вона набрала рис урочистої монументальності, парадної пишноти і помпезності. Художня спадщина Старого Єгипту. Риму й античної Греції в цей період по-новому витлумачувалась: архітектура повинна була прославляти ідеї державної могутності і військової сили.

У Росії *ампір* з'явився на початку ХІХ століття й дуже істотно відрізнявся від європейського. У цей час було створено багато цікавого в російському предметному мистецтві і передусім цілком дивовижні за своїм художнім рівнем ансамблі. Йдеться про інтер'єри Єлагінського і Михайлівського палаців. Автором і керівником цих робіт, початих у 1818 році, був архітектор Карло Россі (1775—1849).

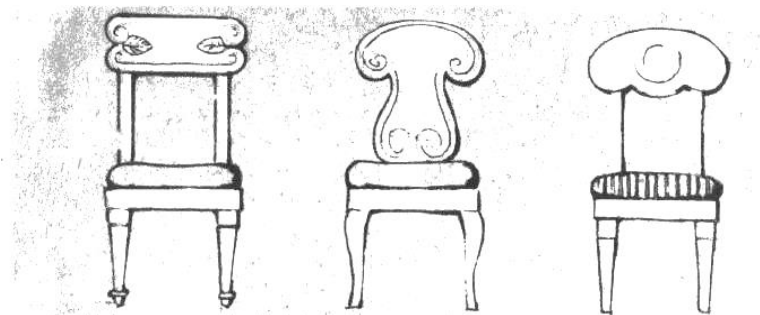


Рис.3.41. К. Россі. Стільці з Єлагінського палацу (Росія. Початок ХІХ ст.)

У невеликому за своїми розмірами Єлагінському палаці не було буквально жодного предмета вбрання, привнесеного із зовні. Розписи і скульптури, люстри і драпірування, меблі й вази були спроектовані й виконані саме для певного залу, певного місця. Архітектор, наче диригент оркестру, тримав у своїх руках усі нитки керування колективом майстерних виконавців: скульпторів і бронзоліварників, ткачів і меблярів. Закінчивши одну роботу, вони переходили до наступної. Майстер Василь

Бобков, який різьбив стулки дверей і меблі в Єлагінському палаці, продовжував свою роботу в Михайлівському палаці, ставши одним із творців чудових гарнітурів.

У кожному із залів палацу — Овальному вестибюлі, Синій і Малиновій вітальнях — набір предметів майже однаковий: ті самі стільці, консолі, дивани й гостині столики, але всі вони зовсім не схожі один на одного (рис. 3.41.). У Росії на це вистачало фантазії. Різними були й спеціально зроблені люстри і тканини. Автор додержував лише найзагальніших принципів: у меблях, зокрема, зберігалась природна текстура карельської берези або червоного дерева, прикрашених бронзовими накладками.

Михайлівський палац, в якому тепер розміщується Державний Російський музей, буквально вражав своїм розмахом. Святковість просторих, прикрашених ліпленням і розписом залів доповнюють біло-золоті парадні меблі (рис. 3.42.), які і сьогодні частково стоять на відведених для них у свій час місцях. Вони можуть здатись надміру пишними й незграбними, але, безперечно, виражають урочисто-помпезний образ цього палацу.

Слід сказати й про роботу іншого чудового майстра того часу, архітектора Василя Стасова (1769—1848), автора деяких інтер'єрів Катерининського палацу. Там був створений один із шедеврів, так звана кленова спальня Марії Федорівни — бездоганний за своїм задумом і художнім втіленням твір мистецтва.

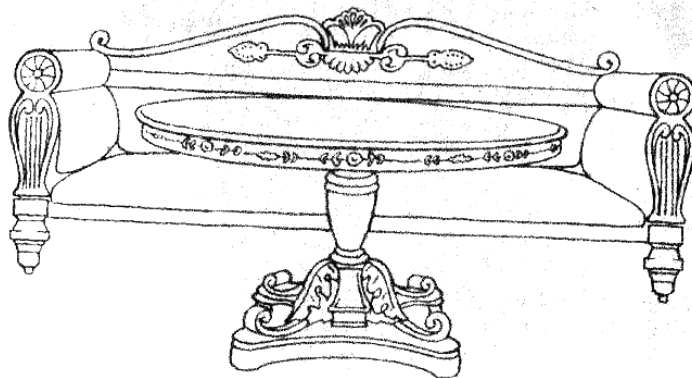


Рис. 3.42. К. Росія. Меблі з Михайлівського палацу (Росія. Початок XIX ст.).

Щоб виконувати численні замовлення двору, були імператорські заводи, на яких виготовляли вироби з фарфору, бронзове литво, різьбили камінь, гранили кришталі. Тут було зроблено багато унікальних виробів, що не мали конкуренції в усій Європі: розкішні вази півтораметрової висоти, величезні світильники з металу і кришталю. (У 1829 році за

бажанням перського шаха завод виготовив кришталеве ліжко; остов його був, ясна річ, металевий).

Дворянські садиби, наслідуючи імператорський двір, також обставлялись у стилі ампір. Так складався образ дворянського будинку, іноді більш скромного, іноді багатого. Парадні приміщення — вітальні, кабінети або спеціальні «диванні кімнати» меблювали в основному подовженими столами, перед якими ставились крісла і канапи. У кабінетах до цього додавались книжкова шафа, письмовий стіл, секретер або конторка. Одежних шаф і комодів у парадних кімнатах не було.



Рис 3.43. Крісло в стилі ампір.

Ампірні меблі, незважаючи на всю їх різноманітність, можна завжди впізнати. У них немає сліду конструктивних мудрувань англійських меблярів та їх захоплень хитрими пристроями. Ампір носив у собі особливе ставлення до зовнішньої форми, і передусім базувався на визнанні самоцінності поверхні, нехай то стіна-кімнати, стулка шафи, спинка крісла чи опора стола. Ці поверхні підкреслювались рельєфним, контрастно накладеним орнаментом, що ввібрав у себе багато різних мотивів — єгипетських, етруських, римських.

Активна роль в ампірі належить скульптурі — це різьблені лапи на кінцях ніжок у стільців, ліри, які підтримують підлокітники крісел, та ін. (рис. 3.43.). Часто-густо скульптура виступає як конструктивна деталь. Меблі, як і всі інші побутові предмети, були нерівноцінними щодо своїх художніх властивостей, і це залежало від того, хто їх виготовляв. Крім імператорських майстерень, були приватні меблеві фабрики, фарфорові і фаянсові заводи, текстильні підприємства.

Різноманітні вироби декоративно-прикладного мистецтва надходили і з дрібних майстерень у містах і селах. Багато цікавого створювалось і там: кріпосні майстри-меблярі залишили нам дуже цікаві й самобутні речі (рис. 3.44.), в яких оригінально переплітались класичні форми і традиційні народні. З 1830 років почав з'являтися «трактирний» посуд, названий так

тому, що його вигляд мав народний лубочний характер.

Сорокові роки принесли в архітектуру і мистецтво пошуки стилю, суперечності і навіть явний несмак, які особливо загострилися у вісімдесятих роках. Настав час «архітектурних уборів», які можна було натягати на будь-які будівлі. Пішли в хід всілякі «візантійські», «мавританські», «готичні» та інші псевдохудожні стилі.

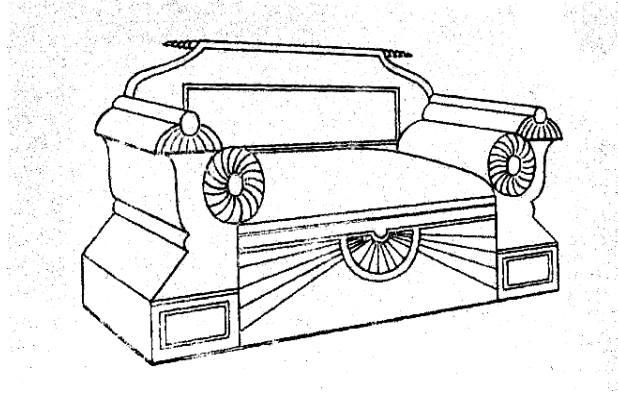


Рис.3.44. Диван роботи кріпосних майстрів (Росія. Початок ХІХ ст.).

Нова буржуазія, що стала вже численною, не обтяжена культурними традиціями, добрим смаком, прагне привнести у свою оселю відтінок інтимності, романтики. Усяке прагнення до єдності, до архітектурного цілого відмітається: одна кімната могла бути оздоблена в готичному стилі, друга — в турецькому, третя — у старогрецькому.

У створенні нових зразків меблів спостерігається те саме — химерне переплетення різних стилів, переспівування мотивів минулого. Настав розпад розуміння стилю як художньо-естетичної цілісності, закінченості; зовнішня оболонка архітектурних споруд і предметів була остаточно відірвана від їх технічного і функціонального змісту.

## ТЕМА 4 СТАНОВЛЕННЯ ДИЗАЙНУ

### 4.1. Ремесло і промисловість.

### 4.2. Модерн.

### 4.3. «Веркбунд» і перший дизайнер Петер Беренс.

### 4.4. «Баухауз» - перша школа художнього конструювання.

### 4.5. Зародження дизайну країнах СНД.

**1. Ремесло і промисловість.** XIX століття, назване століттям пари й електрики, справді було століттям приголомшливого прогресу. За сто років людство в розвитку техніки пройшло більший шлях, ніж за попередні сто століть. З'являлися все нові джерела енергії, навіть, здавалося б, найдосконаліші парові машини почали поступатися місцем двигунам внутрішнього згоряння, паровим турбінам, електродвигунам. Одне технічне чудо приходило на зміну іншому; століття, що почалося диліжансом і гусячим пером, закінчувалось автомобілем і друкарською машинкою. За телеграфом прийшов телефон, але й це не все — наприкінці століття запрацював «бездротовий телеграф» — радіо. Люди придумали спосіб робити точні зображення з природи, обходячись без художника, записувати і зберігати на віки людський голос, зробили перші спроби полетіти на апараті, що важчий за повітря, винайшли рухома фотографію — кіно.

Технічний прогрес століття добре простежувався на залізницях. Перша з них з'явилася в Англії у 1825 році, а всього лише через 25 років довжина усіх залізниць на Землі дорівнювала довжині екватора. Перші пасажирські вагони були тряскими, холодними, без будь-яких зручностей, але наприкінці століття у них уже з'явилися утеплені стіни, туалети, вентилятори і навіть електричне освітлення.

Дедалі більше розвивається і наука про машини. Але її зміст зводився лише до вивчення суті механізмів, законів їх створення. А форма машин майже не привертала уваги, вона залишалась плодом інтуїції конструктора. Розгубленість архітекторів і художників цього періоду вплинула на пануючу тоді думку, що машина не може, та й не повинна бути красивою, її справа приносити користь, і тільки. А красу в будь-яких її проявах можуть створювати лише охоплені «божественним натхненням» художники у вигляді творів мистецтва. Слабкість таких естетичних

поглядів виявила з особливою силою Промислова виставка 1851 року в Лондоні (рис. 4.1). Усі бачили гнітючий розрив між розмахом технічних задумів і естетичним убозтвом їх втілення. Особливо відсталою в цій галузі виявилась саме технічно передова Англія. Було над чим задуматись.

До того ж технічний прогрес радував далеко не всіх. Проти нестримного наступу машин виступили деякі мислячі люди з високоосвічених прошарків суспільства.

Серед таких людей особливо виділялась фігура англійського філософа Джона Рьоскіна (1819—1900). Він заперечував нову машинну техніку, вказував на те, що зі зникненням ручної праці люди стають просто придатками машин, втрачаючи всяку радість творчості. Духота, сморід і дим величезних фабричних цехів роблять жахливим середовище, в якому працюють люди; позбавляють їх усіх начал добра і краси, знищують потяг до прекрасного, до мистецтва.

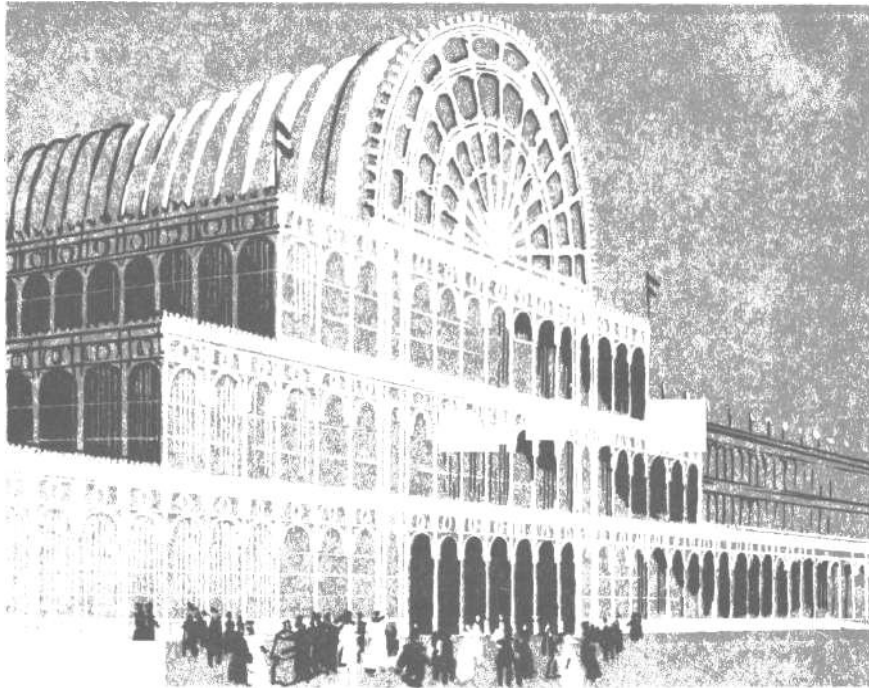


Рис. 4.1. Будинок Всесвітньої виставки в Лондоні (1851 р.).

Однак, виступаючи проти влади машин і панування машинної продукції, Рьоскін не заперечував органічного зв'язку краси і користі. І в цьому уже вгадувався початок нової естетики машинної продукції і самих машин.

Масове машинне виробництво різних предметів довгий час ішло шляхом копіювання форм речей, які створювали до того ремісники. Однак технологія виробництва їх була вже зовсім іншою. Вироблювані машинами речі тільки нагадували ремісничі вироби, але мали вигляд підробки, яка

ображала добрий смак.

Продовжувач ідей Рьоскіна, поет, талановитий і різносторонній художник, Уільям Морріс (1834—1896) переніс вчення Рьоскіна у сферу практичної діяльності за межі Англії, чому особливо сприяла його книга «Мистецтво і краса землі». Головне лихо машинного століття він вбачав у загибелі ручної праці, у відокремленні мистецтва від виробництва речей. У 60—70-х роках минулого століття Морріс звернувся до предметного оточення, до тих речей, які виготовляють робітники в процесі їх повсякденної праці. Він порушив питання про участь художника у створенні таких речей, що само по собі прозвучало в той час дуже незвичайно. По суті Морріс був одним із найперших теоретиків майбутнього дизайну, зачатки ідей якого вже наче витали в повітрі.

Погляди, висловлені Моррісом, були такі багатогранні і глибокі, що кожен новий напрям у мистецтві знаходив у них щось нове для себе і продовжував розробляти ту чи іншу сторону його вчення. Він захопив сучасників ідеєю відродження художніх промислів, культури ручної праці. Але що було вже зовсім несподіваним для вікторіанської Англії, так це те, що Морріс зробив предметом відкритого публічного обговорення проблеми оформлення, естетичної доцільності приватного житлового будинку, його приміщень. Не тільки як теоретик, а й як талановитий художник, Морріс запропонував у своїх проектах житла замість напівтемних, заставлених меблями кімнат легкі, світлі інтер'єри з раціональними, без вигадливостей меблями й убранням, що ґрунтуються на принципах доцільності.

Так він започаткував комплексне проектування предметно просторового середовища.

Морріс був і чудовим організатором, він зумів захопити своїми ідеями багатьох художників і архітекторів, і вони активно включилися в нову сферу творчості, прагнучи відродити ремісниче ручне виробництво. З допомогою художників Ф. М. Брауна і Берн-Джонсона він заснував майстерні, де зібрав ремісників, які виготовляли предмети прикладного мистецтва. У цих майстернях роботи велись ручними інструментами, застосовувались натуральні барвники і т. д. Але великого практичного результату його вигадка з ремісничими майстернями, очолюваними талановитими художниками, дати не могла — їхні речі були гарними, але занадто дорогими.

Морріс прагнув реформувати весь художній культурний вигляд



країни, всього суспільства, пробудити інтерес до творчої праці у найширших прошарків населення.

Багато які з висунутих Моррісом ідей дали плідотворні результати. Такою була його ідея про необмежене проникнення естетичного в усі галузі виробництва предметів. Потім він звернув увагу на зв'язок матеріалу і вироблюваної з нього речі. Нарешті, він указав на важливий принцип відповідності форми, прикрас і оздоблення предмета його суті, призначенню. Ці вірні і прогресивні елементи його теорії дістали надалі визнання і розвиток.

Незважаючи на гарячі протести й заклики окремих прекраснодушних філософів і естетиків, машинне виробництво нестримно наступало. Доводилось миритися з цим, треба було подумати, як подолати непривабливість машин, як їх прикрасити. Погляди знову були звернуті до

Основним частинам-рамам, станинам, опорним стоякам машин, верстатів — почали надавати архітектурних, причому, байдуже яких, античних чи готичних, форм. У формоутворенні машин переміг відверто «архітектурний» стиль. Для цього було принаймні дві причини: по-перше, архітектура — це мистецтво, традиційно зв'язане з технікою, з інженерним розрахунком, а по-друге, завжди бувало так, що нові конструкції попервах запозичують свої форми з старих, звичних арсеналів.

Архітектурний стиль оформлення машин протримався багато десятиліть. Найвидатнішими художниками-конструкторами машин були найкращі професійні архітектори.

На кінець XIX століття архітектурний стиль у машинобудуванні почав поступово відмирати: дедалі більші швидкості і вібрація були в явному протиріччі з ним. Зникають усякі декоративні надмірності й орнаментация. І хоч усі визнавали, що машини повинні мати привабливий вигляд, ніхто ясно не міг сказати, як цього досягти. Потрібні були якісь принципово інші ідеї у формоутворенні машин, назріло щось на зразок перевороту в розумінні естетики та її участі в технічному прогресі.

Поряд з масовим випуском промислової продукції, з проблемами її естетичного освоєння ремісничі вироби як і раніше займали дуже істотне місце на торговому ринку. У Росії ремесло відігравало особливо важливу роль. Наприкінці XIX століття 87 % населення жило на селі, багато в чому ще патріархальному, яке задовольняло свої потреби в основному за рахунок промислів.

Життєвий уклад сільського жителя різко відрізнявся від міського,

мав свої, що сягали в минуле, традиції. Традиційним було саме житло — селянська хата. Її основою було просторе приміщення з великою піччю і лавками уздовж стін. Воно було водночас і спальнею, і кухнею, і робочою кімнатою. Велика, так звана російська піч була багатофункціональною: вона обігрівала приміщення, у ній готували їжу, на ній спали, сушили взуття і одяг. У довгі зимові вечори при світлі лучини чоловіки займались якимсь ремеслом, а жінки ткали або пряли пряжу.

Побутове і господарське начиння ремісники виготовляли з додержанням певних традицій: у кожній губернії побутовали своєрідні, неповторні форми, орнаментика і навіть технологія. Золотисту блискучу поверхню хохломських виробів, за якою їх завжди можна впізнати, одержували в результаті спеціальної обробки поверхні металевим порошком, покриття оліфою і випалювання. Та ще цікавіші для нас суто стильові і композиційні відмінності. Спеціаліст відразу відрізняє мезенську прядку від вологодської або ярославської (рис. 4.2.), незважаючи на їх однакове призначення. Вони потрібні були всього-навсього для того, щоб до них прив'язувати *кужіль* — жмуток льону, з якого витягувалась, *сукалась* нитка. Ярославські прядки покривали суцільним геометричним орнаментом, вони нагадували собою високу, увінчану невеликим завершенням піраміду, окреслену м'якою пружною лінією. Мезенські прядки зовсім плоскі. Дошка, до якої прив'язується *кужіль*, увінчується, на зразок північних церков, головками. Чорною лінією з додаванням кіноварних заливок зображені тварини, що чергуються з простим геометричним орнаментом. Схожі за формою північно-двінські прядки прикрашені зовсім інакше: по білому тлі наноситься яскраво-червоний вітійоватий орнамент. У гущу цього орнаменту вписані дуже зворушливі зображення сценок селянського життя, фігурки тварин, птахів та ін.

Розмальовували майже всі побутові речі: посуд, ковші, колиски, козуби. Розпис поєднувався з різьбленням, створюючи іноді справді дивовижні співзвуччя. Ось що писав знавець російського народного мистецтва А. Чекалов про розписні різьблені сани з Ярославської губернії: «...ярославські розписні сани—ціла епоха. Тут і строкатість барв ярмарків, і^ веселий гомін трійок на масляну. Удатне екіпажне ремесло з єдналося тут з ситцевою узорчастістю...»



Рис. 4.3. Домашнє начиння: а - ярославська прядка; б - мезенські прядки-в — рубель (гладильна дошка); г — ківш.

На кінець століття багато ремісничих промислів втратили своє значення, не витримавши жорстокої конкуренції з дешевою промисловою продукцією. Почало скорочуватись виробництво дерев'яного посуду, фабричний ситець витіснив домоткану пряжу. Багато предметів повсякденного побуту взагалі вийшло з ужитку.

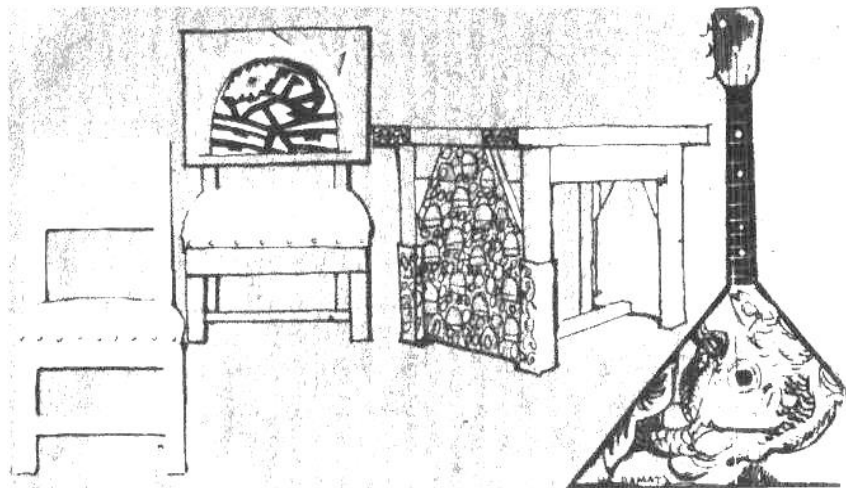


Рис. 4.4. Предмети прикладного мистецтва (роботи М. Врубеля, О. Поленової, С. Малютіна).

Але паралельно з угасанням народних ремісничих і художніх промислів у середовищі прогресивної інтелігенції зростає розуміння краси національного «низового» мистецтва. Якщо до цього побутові предмети в очах більшості людей були поза сферою мистецтва, то тепер вони стали об'єктом уваги і навіть моди. Жінки з аристократичних родин самі

зайнялися прикладним мистецтвом. Було організовано спеціальні майстерні, а відомі художники, такі як Врубель, Васнецов, Малютін, були залучені для того, щоб проектувати предмети або декорувати уже створене — речі домашнього вжитку, музичні інструменти, меблі і багато іншого (рис. 4.4.).

Заходами для підтримки кустарної промисловості (в тому числі і художньої) були також відкриття цілої мережі художньо-ремісничих шкіл. У 1870—1890 роках такі школи були засновані в Петербурзі, Саратові, Пензі, Миргороді, Єкатеринбурзі та інших містах. Предмети старовини почали експонувати на спеціальних виставках у найбільших промислових центрах країни — у Москві, Петербурзі, Києві.

Однак у дореволюційній Росії дії поборників і ентузіастів художніх ремесел, промислів не могли мати вирішального впливу на збереження і розвиток народної художньої культури. У цих умовах перед лицем інтенсивного розвитку промислового виробництва народне декоративно-прикладне мистецтво (меблі, предмети домашнього вжитку та ін.) не могло бути по-справжньому життєздатним.

## **2. Модер.**

Наприкінці XIX століття в умовах мішаного характеру виробництва (ремісничого і фабричного), протиборства прихильників рукотворного і промислового виник новий стильовий напрям — *модерн* (у буквальному перекладі — «новий»).

Перші відчутні ознаки нового стилю з'явилися в інтер'єрах Ван де Вельде — бельгійського архітектора і художника. На міжнародній виставці в Дрездені (1897 р.) його роботи завоювали загальне визнання, започаткувавши стиль «модерн», який став незабаром пануючим в усіх країнах Європи. У Відні з'являється угруповання «Сецесіон» — один з осередків нового стилю. Аналогічні центри виникають у містах Німеччини, Франції, Англії.

У Росії термін «модерн» став загальноприйнятою назвою нового стилю. В усіх великих містах збереглися відомі пам'ятки модерну. Особливо багата на них Москва: готель «Метрополь», колишній будинок Рябушинського, тепер будинок-музей О. М. Горького (рис. 4.5.), і багато інших. У дусі модерну були витримані і предмети того часу — меблі, посуд, одяг.

Незважаючи на велику різноманітність форм, твори модерну характеризувались певними стильовими рисами. Основним ідейним

принципом нового напрямку була відмова від прямої спадковості стилів. Деякі дуже видозмінені запозичення з народного північного різьблення, японської графіки не мали великого значення. Уперше, хоч часом тільки декоративно, утверджувалась потреба враховувати взаємозв'язки людини й оточуючого предметного світу. Житло і його обладнання почали розглядати як єдиний взаємодіючий організм, покликаний задовольнити матеріальні і духовні потреби людини.

Спонукальним мотивом усіх нововведень стали пошуки неповторних індивідуальних вирішень архітектури, композицій інтер'єру, форм домашнього начиння, меблів, орнаментики. Для модерну були характерними мальовничість, рисованість, пластичність форм. Не випадково цілий ряд майстрів модерну прийшли в галузь проектування в живопису (Беренс, Берн-Джонс, Ван де Вельде — на заході, Врубель, Малютін — у Росії).



Рис. 4.6. Ф. Шехтель. Будинок Рябушннського в Москві {1900 р)

Ван де Вельде проголоси»<sup>1</sup> принцип «життєвого ритму», властивого органічному світові. Розуміння «органічної єдності» вело до того, що предмети втрачати свої логічні форми і зв'язки. Характерні для модерну текучі «рослинні» лінії; окреслюють рами вікон, стільці, світильники, хвилясто повторюються, в малюнку шпалер (рис.4. 7). Усе домашнє начиння — посуд, предмети сервірування, тканини, спроектовані і промальовані одним автором, немов розчиняються в ансамблі.

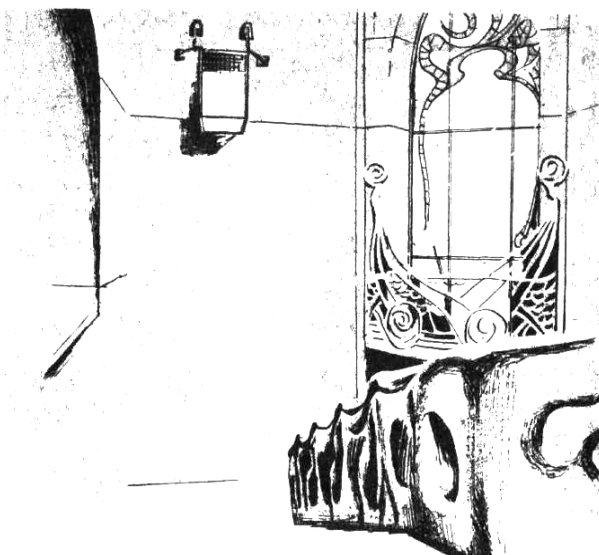


Рис. 4.7. Ф. Шехтель. Фрагмент інтер'єру будинку Рябушинського в Москві.

При цьому самі типи предметів, їх конструктивні схеми залишались традиційними. Проектувальник дбав лише про те, щоб протиставити традиційним схемам несподівану й цілком індивідуальну «оболонку», оригінальну зовнішню форму. Зберігаючи утилітарний зміст предмета, він часто-густо старався ухилитися від виявлення цього змісту, немов сховати його. Матеріал, з якого виготовлявся виріб, вибирали не за його природними властивостями, а за бажанням художника добитися тієї чи іншої наперед визначеної форми. Тому, наприклад, хвилястих обрисів надавали однаково і металу, і штукатурці, і дереву, і бетону. Художника більше непокоїло поєднання різних поверхонь: природних фактур, пофарбованого дерева, різних видів інкрустації із скла і кераміки, накладок з металу, полірованого або прокарбованого. Усе це було підпорядковане обраному ритму, графічній темі. Форми і поєднання кольорів добирались звичайно за принципом повторення, уподобання. Контрастні співставлення для стилістики модерну взагалі не були характерними.

Силуети предметів часто були сміливі й різноманітні, криві неповторні, хоч якась кволість, нарочита анемічність обрисів весь час відчувалась (рис. 4.8.). Меблі й домашнє начиння модерну швидше графічні, ніж скульптурні, а рельєф речей — плоский, нехай то буде поверхня корпусних меблів, різьблення чи накладки. Та за всіма цими зовнішніми стильовими ознаками було багато прогресивних тенденцій.

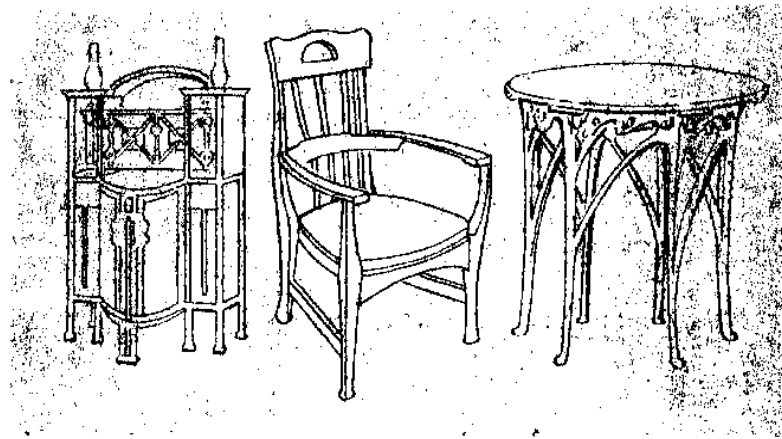


Рис. 4.8. Предмети меблів періоду модерн (початок XX ст.)

Це передусім дивовижна цілісність численних ансамблів модерну. Навіть у таких значних роботах, як будинок Московського Художнього театру, все до останніх дрібниць було підпорядковане єдиному гармонійному ладові, починаючи від ліхтарів біля входу і закінчуючи знаменитою, що стала емблемою театру, чайкою на завісі. Жодної деталі не було залишено без уваги. Усе це спроектував чудовий архітектор і художник Федір Шехтель.

Такий самий винятковий взаємозв'язок цілого і деталей характерний і для кращих зразків житлових будинків. Як єдиний ансамбль вирішувалась парадна їдальня. У центрі її звичайно ставили великий обідній стіл, який сервірували сріблом і фарфором. Усі предмети вбрання витримувались в одному стилі. Нічого чужорідного, ніяких «бабусиних чашок», ніяких сімейних реліквій, нічого традиційного. У найбільш заможних будинках навіть столові прибори — ніж, виделка, ложка, кільце для серветок — були спроектовані в дусі інтер'єру.

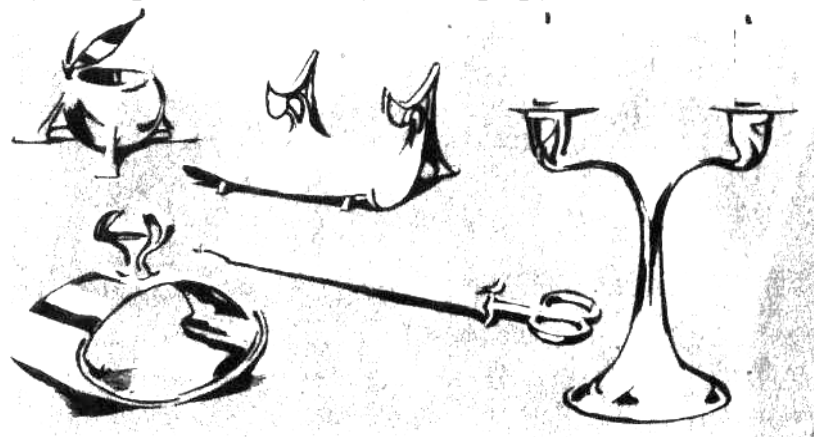


Рис. 4.9. Письмове приладдя в стилі модерн (початок XX ст.)

Над столом неодмінно підвішувалась велика, найхімернішої форми люстра із кованого металу і скла — білого і кольорового. Загалом предмети меблів залишались такими ж — той же обідній стіл і стільці,

буфет і сервант з виставленим на ньому красивим домашнім начинням і посудом. Але форми усіх цих предметів, наполегливо і послідовно узгоджені одна з одною, красномовно свідчили про свою неповторність.

Вигляд кабінету, що призначався не так для роботи, як для ділових зустрічей, мав звичайно стриманий характер. Оздоблення його стін, витримане в спокійній колірній гамі, гармоніювало з письмовим столом, книжковими шафами, столиком для куріння. їм «вторило» письмове приладдя, воно мало в ті часи свічники або настільні лампи, прес-пап'є, ложемент для пер та олівців, чорнильниці та ін. Ці предмети були в сукупності цілим ансамблем, іноді химерно складним, а іноді підкреслено стриманим (рис. 4.9).

Багато було нового і в самій структурі житлових приміщень. Намагаючись порвати з застійними традиціями класицизму, архітектори сміливо відкидали характерні для нього схеми, що ґрунтувалися на симетрії й анфіладності. Виробились цілком нові принципи побудови будинку: планування було передусім вільним. Обособлюється група парадних приміщень, призначених для гостей (вітальня, їдальня, кабінет господаря). Житлові кімнати для членів сім'ї мають вигляд простіший і практичніший, оскільки призначені для повсякденного перебування. Їдальню обладнують уже з додержанням спеціальних вимог. Спальня і дитячі кімнати мають більші розміри, добре освітлені. Тут відчувається вже сучасне ставлення до питань гігієни. Меблі порівняно з недавнім минулим стають менш громіздкими. З усіх цих кімнат зникають об'ємисті шафи, шифоньєри і комоди, а замість них з'являються спеціальні стінні шафи та обладнані ніші.

У період поширення модерну як провідного художньо-стилістичного напрямку виникли проблеми створення нових меблів. Декотрі з цих проблем вдало розв'язав німецький архітектор Беренс. У деяких своїх проектах він обмежив зовнішню форму предметів прямолінійними і циркульними обрисами, а головне, знайшов красу не в одиничному, а в тому, що повторюється: усі складові предмети спроектованої ним спальні — ліжка, скрині, тумбочки, туалетні столики — були скомпоновані з однакових трапецієвидних елементів. У цьому можна відчути дух серійної, промислової продукції.

Говорячи про прогресивну організацію житла, слід нагадати, що вона була аж ніяк не масовою, спеціальне проектування інтер'єру та його вбрання було доступним лиш небагатьом. Підкреслена індивідуальність, а



іноді й надуманість, претензійність не давали змоги поширити знайдені вирішення за межі певного станового кола.

Разом із тим принципіальний перегляд ставлення до людського житла створював дуже багато передумов для майбутнього. Житловий простір модерну був етапом пошуків структури й образу нового житла. Безпосередньо проблемами масової промислової продукції майстри модерну не займались, їх мало цікавили конструктивні нововведення. У підсумку, незважаючи на незаперечну цінність ансамблів і окремих речей, на багато талановитих і дотепних знахідок, індивідуальність вирішень, як найвищий критерій оцінки, обмежувала досягнення модерну.

Та час минав, і суто економічні фактори неухильно вели до зародження поки що непрофесійного дизайнерського проектування. Показовий у цьому розумінні переможний «похід» так званого віденського стільця «тонет», названого за ім'ям винахідника особливого роду технології виготовлення стільця, майстра, а пізніше фабриканта — Тонета. Він налагодив масовий випуск дерев'яних меблів із кількох типів елементів. Його крісла, стільці, шезлонги (дешеві, легкі, міцні) завоювали буквально світове визнання (рис. 4.10).

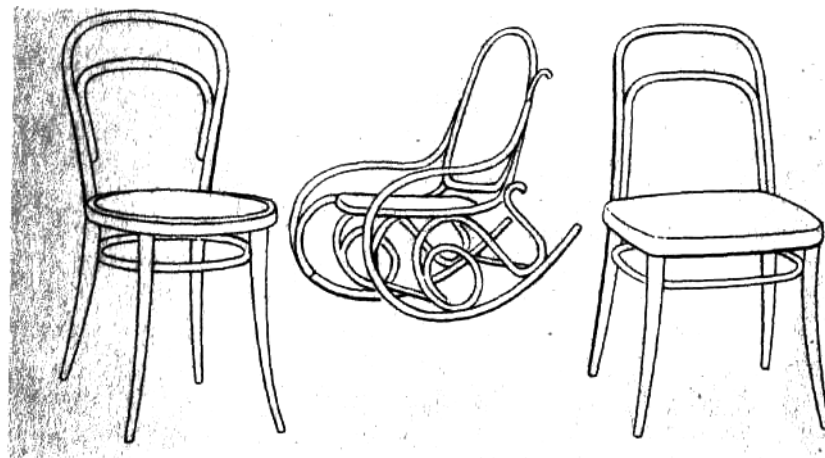


Рис. 4.11. Стільці фірми Тонет (початок XX ст.)

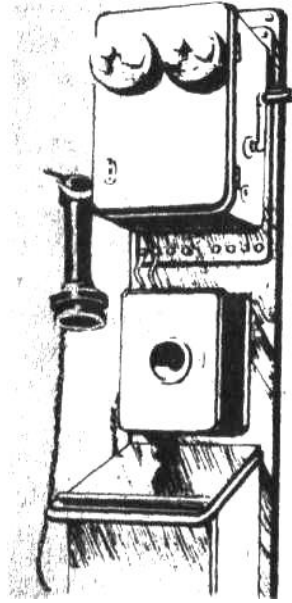


Рис. 4.12. Телефонний апарат (початок ХХ ст.).

Автомобілі, яких ставало все більше, проєктовані, як правило, інженерами, почали поступово змінювати свій вигляд і перетворюватись із якоїсь подоби карети чи екіпажа в наділену своєю специфічною формою машину. Її кузов звужувався і водночас довшав для того, щоб зменшити опір повітря під час пересування

Активно вторгались у побут все нові й нові предмети: телефон, грамофон і різного роду електричні прилади. Інженери, промисловці наосліп шукали форми цих зовсім нових предметів, які ще не знали традиції (рис. 4.12.).

У результаті на рубежі століття в світі машин ще панував дуже невизначений стиль або, вірніше, певного стилю взагалі не було. Щоправда, у деяких деталях відчувався все-таки присмак стилю модерн, йшло далі поверхової стилізації.

### **3. «Веркбунд» і перший дизайнер Петер Беренс.**

В одній із найбільш розвинених країн Європи — Німеччині у 1907 році була заснована виробнича спілка «Веркбунд», що об'єднала промисловців, архітекторів, художників, комерсантів. Вони керувалися розумінням того, що без органічного ув'язування економічних і естетичних вимог промислового виробництва перемогти на міжнародному ринку збуту Німеччина не може. Засновник «Веркбунду» — архітектор Герман Мутезіус залишався до 1914 року президентом цього товариства.

«Веркбунд» з самого початку свого існування поставив кілька основних завдань: реорганізувати ремісниче виробництво на промисловій основі; створити ідеальні зразки для промислового виробництва; боротися

з прикрашанням і орнаментациєю. Програма «Веркбунду» проголошувала: об'єднання «хоче здійснити відбір усіх найкращих діючих можливостей у мистецтві, індустрії, ремеслі і торгівлі. Об'єднання прагне до охоплення усього, що є в якісному виконанні та тенденціях промислової праці».

«Веркбунд» об'єднав найвизначніших представників творчої інтелігенції Німеччини. Вони, звичайно, не могли бути цілком одностайними у своєму ставленні до всіх проблем промислового мистецтва, що зароджувалось.

Максималізм Мутезіуса вимагав від речей безумовної доцільності, підпорядкування новим законам формоутворення. Мутезіус чітко формулює принцип «естетичного функціоналізму», згідно з яким зовнішня форма предмета впливає з його суті, будови, технології, призначення.

Цей же принцип проголосив за океаном американський архітектор Сьюлівен («форма наслідує функцію»). Проте з цим принципом згодні були не всі члени «Веркбунду». Гак, Ван де Вельде, залишаючись за натурою художником, вбачав у позиції Мутезіуса небезпеку для свободи творчих устремлінь проєктувальника й ущемлення його індивідуальності. Разом із тим Ван де Вельде, що прославився в недалекому минулому на весь світ як майстер вишуканого модерну, почав визнавати простоту і доцільність необхідною якістю нового предметного середовища. Він не тільки «став на коліна» перед машиною, як перед Богом майбутнього, він почав її фетишизувати: «могутня гра її сталевих м'язів, керуючись красою, творитиме прекрасне».

Ван де Вельде належить дуже важливе в усіх відношеннях висловлення про те, що не можна відносити образотворче («чисте») мистецтво до галузі високого мистецтва, а індустріальне — до «нижчого», другорядного.

Дуже важливою подією в художньо-технічному житті того часу було запрошення Петера Беренса на посаду художнього директора Загальної електричної компанії (АЕГ), що монополізувала виробництво електричних ламп, електроприладів, електродвигунів та ін. на всій західній півкулі. З ім'ям цієї фірми була пов'язана така масова продукція, якої не було раніше. Ця продукція не мала прообразів, навіть далеких. Електрика ще тільки входила в життя.

Продукція АЕГ була розрахована в основному на експорт, і, на думку промисловців, для її успішного просування на світовому ринку, для подолання конкуренції треба було створити свій художній почерк.

Господарів фірми більше цікавило завоювання світового ринку, а не естетика речі. Створення ж певного обличчя фірми (архітектурний вигляд споруд, шрифт реклам і т. д.) було тільки одним із засобів для досягнення цієї мети.

П. Беренс прийшов на посаду «художнього директора» фірми, маючи за плечима великий досвід будівництва архітектурних споруд, проектування меблів, посуду, текстилю (рис. 4.13). Не можна сказати, що його твори особливо виділялись у загальному стилі модерн. Але Беренс був одним із перших проектувальників промислових будівель, а в ті часи це вважалось справою інженерів, а не архітекторів. П. Беренс, авторитетна і владна людина, дуже послідовно здійснював лінію на підпорядкування різноманітної продукції одному, ним запропонованому принципіві стилеутворення. Зовнішня форма його речей ґрунтувалась в основному на повторенні кількох геометричних елементів — шестигранників, кіл, овалів. Витоки формоутворення цих речей були інженерні, утилітарні, гармонізовані і зведені до певного ритму і пропорцій. Ніяких традиційних форм, ніякої орнаменталії — такими були особливості художньої палітри П. Беренса. Практична робота П. Беренса мала величезне значення для формування нового середовища. Він не тільки «став на коліна» перед машиною, як перед Богом майбутнього, він почав її фетишизувати: «могутня гра її сталевих м'язів, керуючись красою, творитиме прекрасне».

Ван де Вельде належить дуже важливе в усіх відношеннях висловлення про те, що не можна відносити образотворче («чисте») мистецтво до галузі високого мистецтва, а індустріальне — до «нижчого», другорядного.

Дуже важливою подією в художньо-технічному житті того часу було запрошення Петера Беренса на посаду художнього директора Загальної електричної компанії (АЕГ), що монополізувала виробництво електричних ламп, електроприладів, електродвигунів та ін. на всій західній півкулі. З ім'ям цієї фірми була пов'язана така масова продукція, якої не було раніше. Ця продукція не мала прообразів, навіть далеких. Електрика ще тільки входила в життя.

Продукція АЕГ була розрахована в основному на експорт, і, на думку промисловців, для її успішного просування на світовому ринку, для подолання конкуренції треба було створити свій художній почерк. Господарів фірми більше цікавило завоювання світового ринку, а не естетика речі. Створення ж певного обличчя фірми (архітектурний вигляд

споруд, шрифт реклам і т. д.) було тільки одним із засобів для досягнення цієї мети.

П. Беренс прийшов на посаду «художнього директора» фірми, маючи за плечима великий досвід будівництва архітектурних споруд, проектування меблів, посуду, текстилю (рис. 4.13.). Не можна сказати, що його твори особливо виділялись у загальному стилі модерн. Але Беренс був одним із перших проектувальників промислових будівель, а в ті часи це вважалось справою інженерів, а не архітекторів. П. Беренс, авторитетна і владна людина, дуже послідовно здійснював лінію на підпорядкування різноманітної продукції одному, ним запропонованому принципові стилютворення. Зовнішня форма його речей ґрунтувалась в основному на повторенні кількох геометричних елементів — шестигранників, кіл, овалів. Витоки формоутворення цих речей були інженерні, утилітарні, гармонізовані і зведені до певного ритму і пропорцій. Ніяких традиційних форм, ніякої орнаменталізації — такими були особливості художньої палітри П. Беренса.

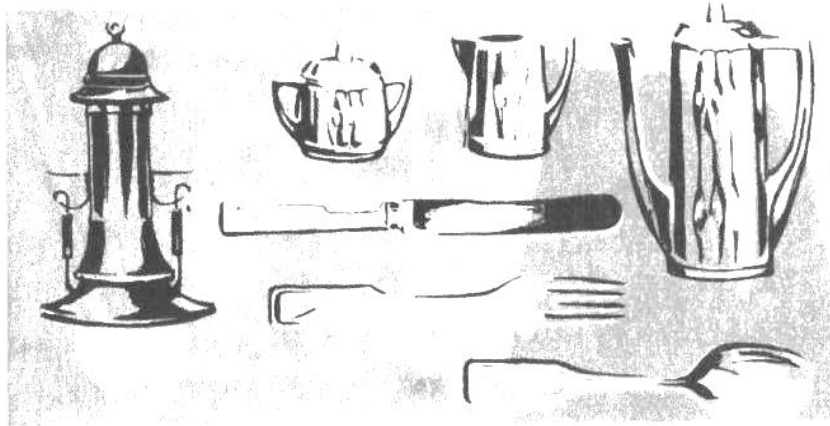


Рис. 4.13. П. Беренс. Побутові предмети (Німеччина. Початок ХХ ст.).

Практична робота П. Беренса мала величезне значення для формування нового виду діяльності — художнього конструювання і знайшла багато послідовників як у самій Німеччині, так і за рубежем. Недарма багато хто вважає його першим дизайнером у сьогоdnішньому розумінні цього слова.

Теоретична і практична діяльність «Веркбунду» і руху за впорядкування й естетизацію промислової продукції, що зароджувався в інших країнах, були перервані вибухом у 1914 році першої світової війни. Лише після її закінчення проблема знову постала перед суспільством.

#### **4. «Баухауз» - перша школа художнього конструювання.**

У 1919 році в невеличкому німецькому місті Веймарі було

створено «Баухауз» (буквально «Будівельний дім»), перший навчальний заклад, покликаний готувати художників для роботи в промисловості. Школа, на думку її організаторів, повинна була випускати всебічно розвинених людей, які поєднували б у собі художні, духовні і творчі можливості. Попередні художні школи не виходили за межі ремісничого виробництва. На чолі «Баухаузу» став його організатор, прогресивний німецький архітектор Вальтер Гропіус, учень Петера Беренса. За короткий час «Баухауз» став справжнім методичним центром у галузі дизайну. Серед його професорів були видатні діячі культури початку ХХ століття архітектори Міс ван дер Роє, Ганнес Майєр, Марсель Брейєр, художники Василь Кандинський, Пауль Клее, Ліонель Фенінгер, Піт Мондріан.

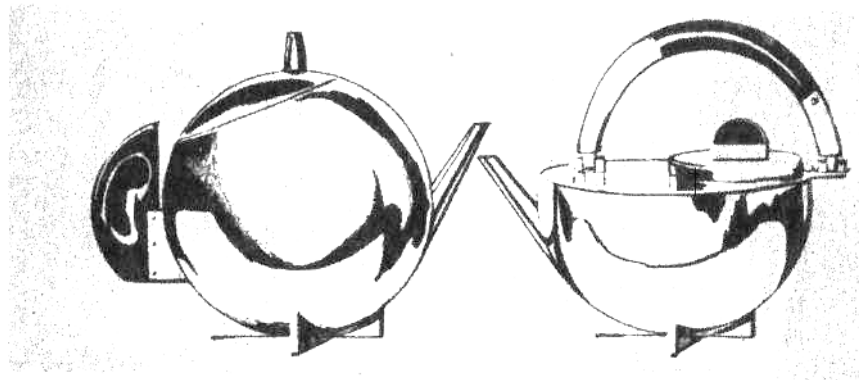


Рис. 4.14. М. Брандт. Моделі чайників (Баухауз. 1924 р.).

Початок діяльності «Баухаузу» проходив під впливом утопічних ідей про можливість перебудови суспільства створенням гармонійного предметного середовища. Архітектуру розглядали як «прообраз соціальної згоди», визнавали началом, що об'єднує мистецтво, ремесло і техніку.

Студенти з першого курсу навчались за певною спеціалізацією (кераміка, меблі, текстиль та ін.). Навчання поділялось на технічну підготовку і художню підготовку. Заняття ремеслом у майстерні інституту вважалось необхідним для майбутнього дизайнера, тому що, тільки виготовляючи зразок (або еталон), студент міг відчувти предмет як цілісність і, виконуючи цю роботу, контролювати себе.

Вироби «Баухаузу» мали на собі відчутний відбиток живопису, графіки і скульптури 20-х років з характерним для того часу захопленням кубізмом, розкладанням загальної форми предмета на складові його геометричної форми. Зразки, виконані в стінах школи, характеризуються енергійним ритмом ліній і плям чистим геометризмом предметів із дерева і металу. Чайники, наприклад, могли бути скомпоновані з кулі, зрізаного конуса, півкола, а в іншому варіанті — з півкола, півсфери і циліндрів (рис. 4.14). Усі переходи від однієї форми до іншої гранично виразні, усе це

підкреслено контрастно. Текучість силуету можна простежити у виробках із кераміки, але це вираження властивостей матеріалу — випаленої глини.

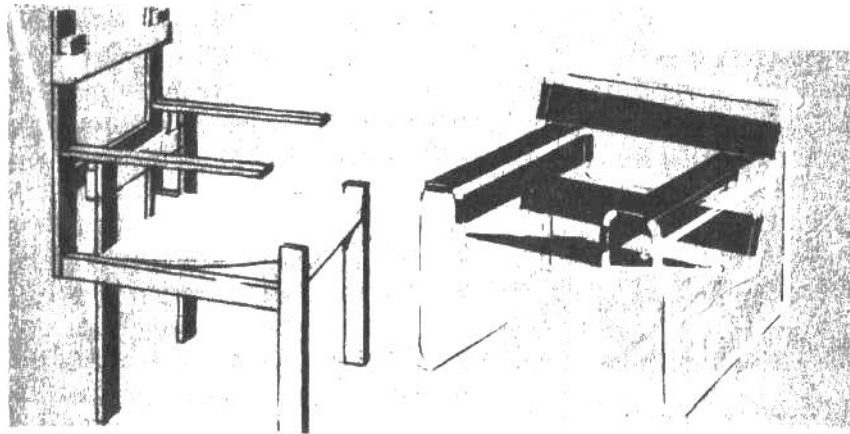


Рис. 4.15. Крісла (Баухауз. 1919—1923 рр.).

Якими аморфними здалися б порівняно з ними предмети часів модерну! Та основна відмінність між ними навіть не у порівнянні енергії баухаузівських речей з нарочитою квалістю модерну. «Баухауз» шукав конструктивність речі, підкреслюючи її, виявляв, а іноді й перебільшував там, де, здавалося б, її нелегко було знайти (у посуді, наприклад). Напружені пошуки нових конструктивних вирішень, часом несподіваних і сміливих, особливо характерними були в меблевому виробництві: у «Баухаузі» народилося багато схем, які робили справжню революцію (дерев'яні крісла Рітфельда, сидіння на металевій основі Марселя Брейера і багато іншого) (рис. 4.15).

Технічна підготовка студентів підкріплювалась вивченням верстатів, технології обробки металу та інших матеріалів. Взагалі, вивченню матеріалів надавалось великого значення, оскільки *правдивість* використання того чи іншого матеріалу була однією з основ естетичної програми «Баухаузу».

Новаторським був і сам принцип художньої підготовки. У попередніх школах навчання живопису, рисунку, скульптурі за давньою традицією мало пасивний характер, і освоєння майстерності відбувалось у процесі, що майже виключав аналіз природи.

«Баухауз» вважав, що самого тільки засвоєння майстерності не досить для того, щоб пластичні мистецтва поставити на службу промисловості. Тому, крім звичайних натурних замальовок, технічного рисування, на всіх курсах велось безперервне експериментування, в процесі якого студенти вивчали закономірності ритму, гармонії, пропорції (як у музиці вивчається контрапункт, гармонія, інструментовка). Студенти

оволодівали всіма тонкощами сприймання, формоутворення і поєднання кольорів. «Баухауз» став справжньою лабораторією архітектури і проектування промислових виробів.



Рис. 4.16. В. Гропіус. Інтер'єр квартири (Німеччина. Початок ХХ ст.).

Дуже цікава еволюція «Баухау-зу». Заснований об'єднанням Веймарської академії художеств і школи Ван де Вельде, він перший час продовжував деякі їх традиції. З часом вплив попередників було втрачено. Важливою у цьому плані була поступова ліквідація таких «рукотворних», ремісничих спеціальностей, як скульптура, кераміка, живопис на склі, і більше наближення до вимог промисловості, життя. Замість різьблених меблів із стін «Баухаузу» почали виходити моделі для масового виготовлення, зокрема зразки сидінь М. Брейєра.

Важливою віхою в історії «Баухаузу» був переїзд училища з тихого патріархального Веймара у промислове місто Десау. Тут за проектом самого Гропіуса був збудований чудовий, що увійшов у золотий фонд світової архітектури, спеціальний навчальний заклад, який об'єднував навчальні аудиторії, майстерні, гуртожитки студентів, квартири професорів. Ця споруда була в усіх відношеннях маніфестом нової архітектури — розумної і функціональної.

Внутрішнє обладнання квартири самого Гропіуса, спроектоване ним самим спільно з Брейєром, за своєю демократичною основою було моделлю прогресивного житла майбутнього. Воно відзначалось скромністю, зручностями і багато в чому передбачало основні тенденції побудови побутового простору з його широтою, достатком повітря, відсутністю корпусних меблів (рис. 4.16). Варте уваги не тільки загальне вирішення, а й окремі деталі інтер'єру — світильники, блоки кухонних меблів та багато іншого.

На факультеті металу проектувались зразки для місцевої фабрики; створені в інституті зразки шпалер і оббивних тканин були основою для



фабричного виробництва масової продукції.

В останні роки існування «Баухаузу», коли на чолі його став Ганнес Майєр, особливо підвищилась теоретична підготовка студентів. Для вивчення запитів масового споживача вивчались соціологія й економіка. Щоб зрозуміти процес виробництва, студенти повинні були пройти безпосередньо всі його етапи. Такий метод навчання давав їм змогу всебічно освоїти вплив зовнішньої форми предмета, особливості сприймання форми, фактури, кольору, ознайомитися з оптикою, кольорознавством, фізіологією. Час, коли художник міг розраховувати тільки на інтуїцію та особистий досвід, як вважали керівники «Баухаузу», минув безповоротно; студент формувався як всебічно розвинена творча особистість.

Прогресивність «Баухаузу», передові погляди його професури викликали невдоволення місцевих властей. У 1930 році Майєр був усунутий від керівництва інститутом і виїхав до Росії разом з групою архітекторів. На чолі «Баухаузу» став чудовий архітектор Міс ван дер Рое, але існувати «Баухаузу» залишалось недовго. Відразу після приходу нацистів до влади в 1933 році його ліквідували. Більшість керівників «Баухаузу», в тому числі Гропіус, Міс ван дер Рое, Моголі Надь, назавжди виїхали з країни.

Значення «Баухаузу» важко переоцінити. Він не тільки був прикладом організації навчання дизайнерів, а й справжньою науковою лабораторією архітектури і художнього конструювання. Методичні розробки в галузі художнього сприймання, формоутворення, кольорознавства лягли в основу багатьох теоретичних праць і не втратили й досі своєї наукової цінності.

### **5. Зародження дизайну в країнах СНД.**

Перше десятиліття існування Радянської держави залишило нам багату своїми досягненнями і суперечностями творчу спадщину. Створені у ті роки естетичні цінності, при всій їх неоднозначності, спірності, залишаються в історії нашої культури.

Питання про створення предметного середовища і впровадження художньої творчості у виробництво було поставлене у загальнодержавному масштабі в 1918 році. При відділі образотворчих мистецтв Наркомосвіти було організовано підвідділ художньої промисловості, а в складі науково-технічного відділу Вищої ради народного господарства була створена художньо-виробнича комісія, куди

поряд з художниками входили керівні й інженерно-технічні працівники виробництва.

В опублікованій цією комісією декларації говорилось, що вона розробляє й узгоджує різні заходи щодо художніх проблем у всіх виробничих відділах ВДНГ, керує художньою стороною будівництва, організовує повсюдно художній нагляд; її віданню підлягає художня частина всіх виробництв і т. д. Крім того, в декларації говорилося, що народний побут в усіх своїх проявах повинен радувати око; в усьому має проявлятися доцільний комфорт; треба прикрасити відпочинок трудящої людини.

Незабаром було поставлене питання і про підготовку спеціальних художників з технічним нахилом. 25 грудня 1920 року були створені Московські державні вищі художньо-технічні майстерні (скорочено ВХУТЕМАС). Це мав бути спеціальний вищий навчальний заклад, метою якого є підготовка «художників-майстрів вищої кваліфікації для промисловості». Створився ВХУТЕМАС спершу в результаті злиття колишнього Строгановського училища і колишнього Училища живопису, скульптури і зодчества. У 1926 році ВХУТЕМАС був перетворений в інститут (ВХУТЕІН), який проіснував до 1930 року.

Перші два роки навчання, де студенти здобували загально художню освіту, були названі основним відділенням. У процесі формування цього відділення було немало цінних методичних знахідок. Цей курс, поряд з вступним курсом «Баухаузу», визначив наперед усі вступні курси сучасних дизайнерських шкіл.

Факультети метало- й деревообробки виконували дуже важливу роботу, прокладаючи шлях майбутньому дизайну. А. Родченко, який очолював металофакультет, писав: «Поставив перед собою завдання випустити конструктора для нашої промисловості з художньо-технічної обробки металу, аж до внутрішнього обладнання автомобіля й аероплана; конструктора-художника з творчою ініціативою і технічно підготовленого». Це, по суті, вже була програма підготовки перших дизайнерів.

Теми студентських курсових проектів були різні: кіоски (рис. 4.17), меблі, дрібні побутові предмети (лампи, попільнички, посуд та ін.).

Для реалізації навчальних програм було організовано виробничі майстерні, задумані як художньо-конструкторський центр, де можуть виконуватись будь-які завдання — від архітектурних макетів до одягу.

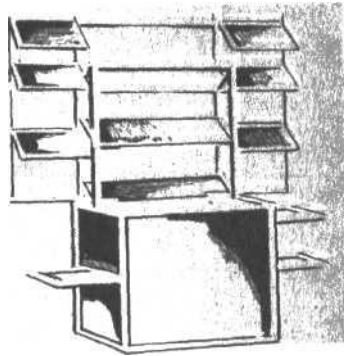


Рис. 4.17. Кіоск. Проект (ВХУТЕМАС. Москва. 1920-ті рр.).

При ВХУТЕМАСі і ВХУТІНі працювали і науково-дослідні лабораторії, які ставили своєю метою створення справді науково обґрунтованого викладання і дослідження природи художніх дисциплін.

Цілий загін архітекторів, мистецтвознавців і художників бачив метою розвитку мистецтва входження його в промислове виробництво, у «роблення речей». Їх називали «виробничниками». Незважаючи на щире бажання включитись у виробниче життя і принести народу конкретну користь, вони стояли дуже далеко від реальних завдань виробництва того часу.

Одними з найцікавіших представників цієї нової течії в мистецтві були В. Татлін, А. Родченко, Л. Попова.

В. Татлін (1885—1953) був майстром найширшого творчого діапазону: живописець, театральний художник, архітектор, винахідник. В середині 1910 років він очолив нову течію в мистецтві, що дістала назву «конструктивізм». Головна ідея цієї течії — створення мистецтва майбутнього — завтрашнього і навіть післязавтрашнього дня. Ця людина вміла не тільки мріяти. Він міг своїми руками зробити чудову бандуру, спроектувати небаченої конструкції металевий стілець, сконструювати орнітоптер для польоту людини за допомогою м'язової сили, який був названий ім'ям автора — «Летатлін». У створених зразках спецодягу, посуду, меблів Татлін ішов далеко попереду свого часу (рис.4.18). Багато виробів художника і сьогодні сприймаються так, начебто вони спроектовані вчора. У «Летатліні» визначені наперед закономірності виниклої через багато років *біоніки* — науки, що пов'язала біологію з технікою.

А. Родченка (1891 —1956) також можна вважати одним із визнаних піонерів нового виду творчості — дизайну. Від численних експериментів з абстрактними просторово-конструктивними формами він поступово перейшов до конструювання реальних речей (рис.4.19). Із захопленням працював він у галузі агітплаката і реклами разом з Маяковським.



Рис.4.19. В. Татлін. Стілець.

Дизайнерські розробки Родченка показують, що він приділяв велику увагу питанням художнього формоутворення, яке розглядав у тісному зв'язку з соціально-етичною роллю речі в новому суспільстві. У 1925 році він розробив комплексне обладнання для робітничого клубу (рис.2. 62), що характеризується простотою форм. До обладнання входили, крім меблів і освітлювальних приладів, складна трибуна, стінка-екран для експонування ілюстративного матеріалу, установка для стінної газети та багато іншого. Майже всі ці речі були побудовані на «рухомому» принципі, який давав змогу «розгорнути предмет у його роботі на велику площу і компактно скласти його після закінчення роботи». Широко використовувались прийоми трансформації (один предмет легко міг бути перетворений в інший: диван перетворювався в парту, крісло — в ліжку і т. д.).

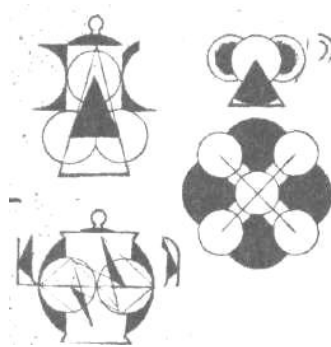


Рис. 4.20. А. Родченко. Проект чайного сервізу.

А. Родченко впроваджував у життя нові принципи організації предметного середовища. Коли це не вдавалось у реальному житті, він свої ідеї здійснював у кіно або в театрі.

Л. Попова (1889—1924) однією з перших була названа художником-конструктором. У рік її смерті в нашій пресі констатувалось, що художниця «зробила пролом у тій китайській стіні, яка була між промисловістю і мистецтвом». Л. Попова була, по суті, одним із найперших вітчизняних дизайнерів, які прийшли безпосередньо на

виробництво, на фабрику. Там вона створювала цілком нові рисунки тканин і раціональні моделі суконь із цих тканин (рис. 4.20). Вихід до створення реальних речей був підготовлений багаторічним експериментуванням у галузі кольору, форми, матеріалу. Проте реальні контакти Л. Попової з виробництвом тих років налагоджувались із величезними труднощами. Тому для неї, як і для інших «виробничників», головним експериментальним полем був театр, де перехрещувався досвід станкового живопису, архітектури, одягу.

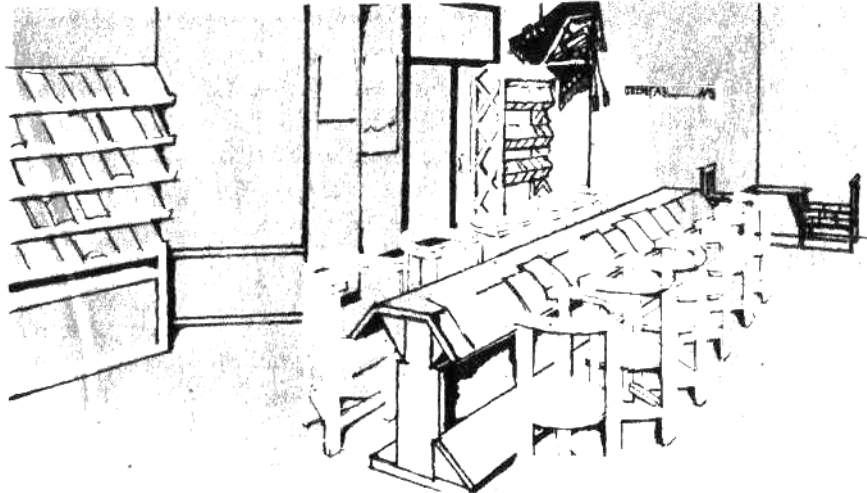


Рис.4.21. А. Родченко. Інтер'єр клубу для виставки в Парижі (1925 р.).

Уже в перші післяреволюційні роки В. Татлін, А. Родченко, Л. Попова, а також Л. Лисицький, брати Весніни та багато інших художників і архітекторів пробували закласти основи нової, естетичної культури.

Паралельно з художниками-«виробничниками» працювали виробничники у повному розумінні цього слова — інженери-конструктори, які тією чи іншою мірою вирішували реальні питання проектування речей.

Нова Росія мала хоч і нечисленні, але широко освічені й талановиті інженерні кадри, які вже на світанку ХХ століття по-своєму вирішували питання естетики і формоутворення.

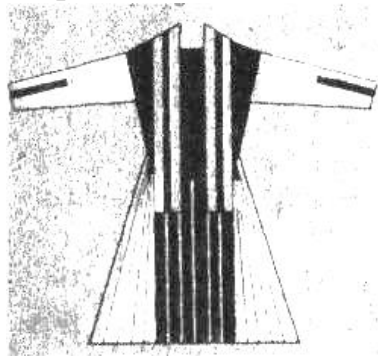


Рис. 4.22. Л. Попова. Проект одягу актора.

У 1906 році інженер П. Страхов випустив книжку «Естетические задачи техники». Інженер В. Шухов створював дивовижні за легкістю й витонченістю ажурні металеві конструкції. Перші роботи цих та інших інженерів уже мали певну естетичну виразність, як, наприклад, відома радіовежа Шухова на Шаболовці у Москві.

У 1920 році було створено перший російський трактор інженера Я. Маміна (рис. 4.22.). Конструкція його була простою, керування дуже легке, навіть малописьменний селянин міг швидко ним оволодіти.

У 1924 році інженер Я. Гаккель вперше створив тепловоз (рис.4.23). Накритий спільним «кожухом», він зовні радикально відрізнявся від паровоза і став прообразом майбутніх локомотивів і автобусів з їх обтічною формою. Але, найголовніше, машиніст тут працював у зовсім інших умовах, ніж на паровозі,— кабіна була закритою, теплою, ізолюваною від шуму, з чудовим оглядом.

А в двадцяті роки намітилось народження наукового дизайну. Серед досліджень цього напрямку найцікавішою була робота Н. Бернштейна, який запропонував цілком нову компоновку робочого місця водія трамвая, яка задовольняла багато фізіологічних і психологічних вимог.

Але й цей інженерний дизайн двадцятих років, по суті, спіткала доля дизайну художників-«виробничників». Це й зрозуміло — промисловість, народне господарство тільки ставали на ноги, масового чи навіть серійного випуску виробів майже не було, вироби вдавалось випускати або тільки одиницями, або вони взагалі залишались у кресленнях. Але нашим інженерам була властива та сама якість, що й художникам-«виробничникам»,— оригінальність думки, сміливість вирішення, винахідливість. За допомогою старого, примітивного обладнання, іноді буквально із непридатних, нікому не потрібних матеріалів вони створювали речі, що викликали подив своєю дотепністю і простотою конструкції.

Таким чином, двадцяті роки умовно можна назвати часом єдиного, «унікального дизайну», часом окремих сміливих, дизайнерських за своєю суттю, розробок, хоч усвідомлення цього явища і сам цей термін прийшли вже значно пізніше.

У тридцятих роках намітились помітні зрушення в галузі наростаючого дизайнерського проектування, перебудова його в розрахунок на масове виробництво. Найпомітніше це було в тих галузях, у яких

технічний рівень був відносно високим. До таких галузей передусім належали залізниці, що були до революції одними з найкращих у світі. Було створено нові типи паровозів, тепловозів, електровозів (рис.2.66).

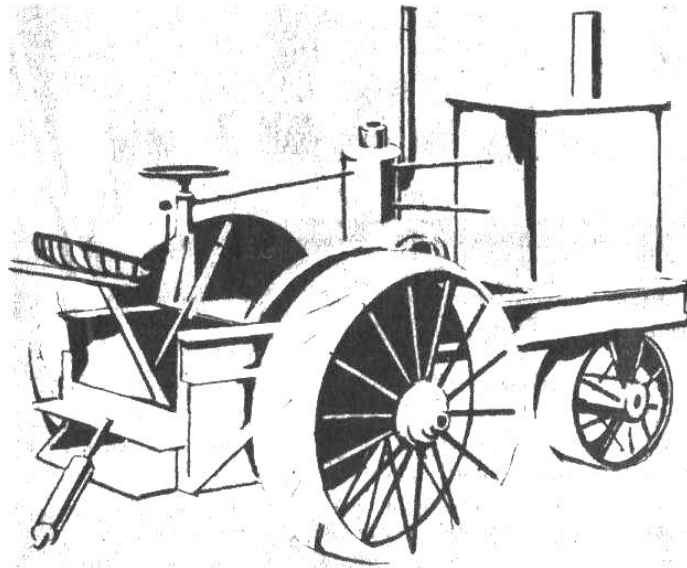


Рис.4.23. Я. Мамін. Трактор (1920 р.).

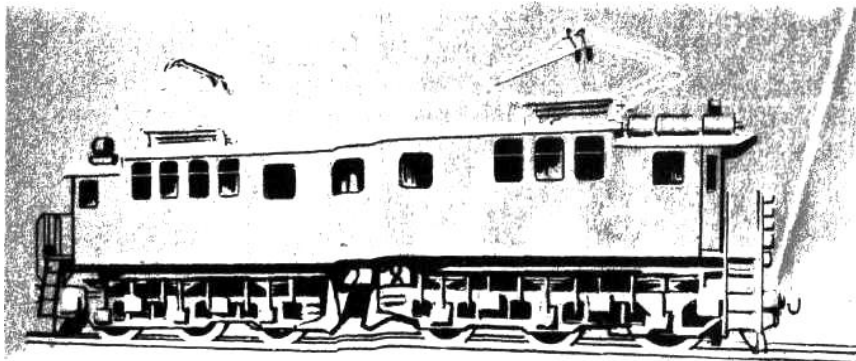


Рис.4.24. Електровоз ВЛ 19-01 (1932 р.).

При будівництві Московського метрополітену, який із самого початку його проектування і спорудження був задуманий як цілісний архітектурно-транспортний комплекс, архітектори практично перетворились у Дизайнерів, вирішуючи не тільки архітектуру станцій, а й архітектуру вагонів, і шрифт написів, і форму ескалаторів, і розташування станцій, і їх ув'язку з наземним транспортом.

Метрополітен вирішувався як система, що забезпечує небачений до того комфорт підземним пасажирам.

Московське метро з його зручними вагонами, світлими й красивими залами станцій, у яких не відчувалось ніякої «підземності», дуже вплинуло на всі інші види міського транспорту. Відразу стало видно, наскільки некрасивими й незручними були трамваї і автобуси. Незабаром (друга половина тридцятих років) з'явилися перші комфортабельні вагони трамваїв і тролейбусів (рис. 4.25), де за прикладом вагонів метро були

впроваджені автоматичні двері, м'які сидіння та ін.



Рис.4.25. Перший вітчизняний тролейбус ТБ-1 (1933 р.).

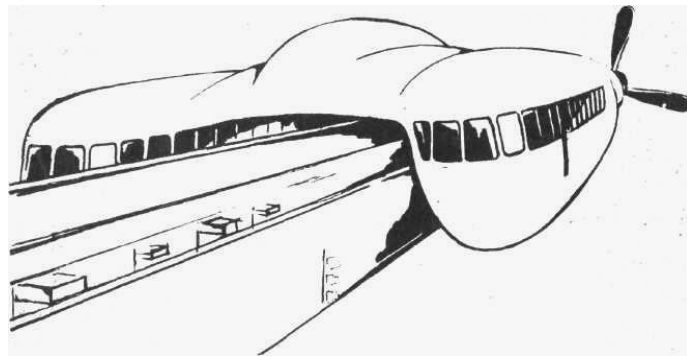


Рис.4 26. С. Вальднер. Модель «аеропоїзда» (1933 р.).

Але "наприкінці тридцятих років у транспортному дизайні, слідом за тодішньою архітектурою, явно намітилась тенденція до прикрашання. Так, творці електровоза «ПБ» прикрасили його лобову частину величезною рельєфною зіркою і двома профільними барельєфними портретами. Димовідбійні щитки з обох боків котла у нового паровоза серії «К-Т» мали вигляд знамен. У цьому позначилось стихійне пробудження в молодих інженерів бажання зробити красивими створювані ними машини. Але ці роботи показали, що справжнього уявлення про красу вони ще не мали.

У 1933 році по кільцевій дерев'яній естакаді у Москві у Центральному парку культури і відпочинку пройшла модель «аеропоїзда» (рис.2.26), що розвивала швидкість до 120 км за годину,— швидкість була рекордною на той час. Своєю обтічною формою «аеропоїзд» був схожий на літальний апарат, але прямого відношення до авіації він не мав: сідлоподібний вагон рухався по рейці. Тягу створювали два повітряні гвинти, а в перспективі уявлялось навіть застосування реактивних двигунів. Цей, створений інженером С. Вальднером, справді швидкісний пристрій трохи нагадував дирижабль, який у той час був ідеалом обтічної аеродинамічної форми.

Дирижабль символізував нову техніку, і не випадково дуже цікавий



архітектор-фантаст Іван Леонідов на своїх проєктах Палаців культури малював саме дирижаблі поряд з будівлями з металу і скла (рис. 4.27). Дирижаблебудування у нашій країні було і реальністю. Архітектор А. Зайцев, розповідаючи про те, як будували величезний дирижабль «Москва», для якого він проєктував інтер'єр гондоли, відмічає справді дизайнерський підхід до цієї роботи. Крісла для пасажирського відсіка робилися з легких алюмінієвих трубок з поролоновими сидіннями — новинкою того часу. Розроблялись оригінальні світильники, посуд, столові прибори для салону. На кожному предметі мала бути емблема дирижабля.

В інтер'єрі було продумано все, починаючи від автоматичного вмикання світла до оздоблення стін і підлоги, зробленої з просочених синтетичною смолою тонких дерев'яних пластин. Створювався справжній ансамбль корабля Майбутнього.

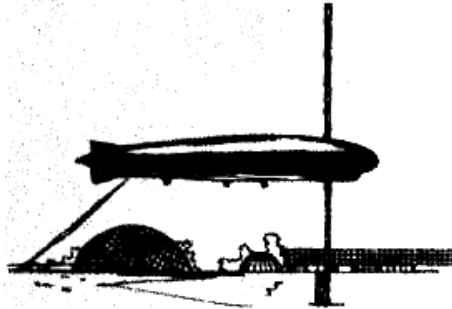


Рис.4.27. І. Леонідов. Проєкт Палацу культури (1930 р.).

У тридцяті роки — час всебічної поетизації повітряних кораблів і швидкостей — ідеї обтічності почали проникати у транспортну техніку. Це відобразилось і в новому вигляді автомобілів, тролейбусів і навіть паровозів (у випущеному в середині 30-х років потужному локомотиві «ИС», наприклад) (рис. 4.28). М'які, плавні форми поліпшили аеродинамічні якості машин, дали змогу збільшити швидкість.

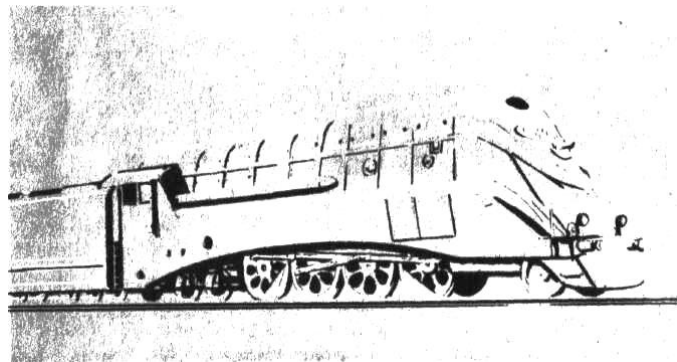


Рис.4.28. Локомотив «ИС».

Наприкінці тридцятих років дизайн почав проникати і в культурно-

побутові вироби: художники брали участь у проектуванні першого дискового телефонного апарата, радіоприймача, освітлювальної апаратури, меблів. Дальшому просуванню цих цікавих робіт перешкодило наближення другої світової війни.

Паралельно створенню вдалих новинок у серійній, масовій промисловості велись наукові пошуки в галузі художнього конструювання. До них можна віднести дослідження компоновки вантажної машини: розташування органів керування, визначення оптимальної висоти сидіння, його нахилу, висоти лобового скла та ін. Намічались шляхи нової науки — *ергономіки*. Велись теоретичні розробки і в галузі дизайнерського проектування в суднобудуванні й автомобільному кузовобудуванні.

Дослідження, що охопили широке коло питань, вів Ю. Долматовський. Він, зокрема, розглядав питання використання в техніці форм живої природи, чим пізніше зайнялась спеціальна наука — біоніка.

Звичайно, ця дослідницька робота мала здебільшого прикладний, практичний характер, була спрямована на вирішення конкретних спеціальних питань. Дизайнерський рух народжувався розрізнено і стихійно. Умов для створення справжньої, узагальненої наукової теорії не було, а відсутність теорії не давала змоги озброїти дизайнерів перспективою, цілеспрямовано організувати роботу.

Ясна річ, у тридцяті роки було дуже мало людей, профіль роботи яких наближувався до дизайнерського. Умови роботи у них залишались важкими, часто їх не розуміли, результати праці, рекомендації відкидались. Художнє конструювання розвивалось тільки завдяки ентузіазму окремих архітекторів, художників та інженерів. Але час брав своє, і тридцяті роки стали періодом переходу від одиничного дизайну до дизайну масового.

У післявоєнні роки дизайн дедалі більше став упроваджуватись у проектування предметного середовища. З'явилися спеціальні дизайнерські організації. Розпочинався новий період — період організованого дизайну. Помітну роль у цьому відіграло створене на початку 1946 року при Наркоматі транспортного машинобудування спеціальне Архітектурно-художнє бюро (АХБ). Його метою була розробка проектів внутрішнього і зовнішнього опорядження пасажирських вагонів. Архітектурно-художнє бюро швидко показало свою ефективність, створивши чудові зразки інтер'єрів пасажирських вагонів, куди було внесено багато цікавих новинок, які робили вагон красивішим і комфортнішим.

Дуже цікаві пропозиції, що ламали застарілі уявлення і традиції, були зроблені АХБ і в галузі суднобудування.

Робота АХБ була спрямована не тільки на вирішення суто практичних питань, тут розроблялась методика співробітництва художників-архітекторів і конструкторів. У ході цього співробітництва була впроваджена у практику перевірка проектів на макетах у натуральну величину і з натуральних матеріалів. Була доведена доцільність роботи проєктувальника-художника з випередженням роботи конструктора. Користь художнього конструювання і його переваги над традиційним, суто інженерним, стали цілком очевидними. Ідеї, які розвивало АХБ, дали потім плідотворні паростки. У багатьох галузях промисловості і народного господарства почали створюватись подібні організації.

## ТЕМА 5

### ДИЗАЙН СЬОГОДНІ

Служби технічної естетики в країнах співдружності очолюють науково-дослідні інститути технічної естетики у найбільших містах — Москві, Санкт-Петербурзі (Ленінграді), Києві, Харкові, Єревані, Баку, Катеринбурзі (Свердловську), Мінську та ін. Діяльність інститутів дуже багатогранна.

Інститути ведуть проектування не тільки у звичайному розумінні цього слова, а й проектування показове, проектування «завтрашнього дня». Багато в чому ця робота пов'язана з галуззю «Електротехпром», яка зайнята головним чином виготовленням побутових приладів (пилососів, вентиляторів, нагрівальних приладів та ін.). Природно, що навіть найпередовіші

проектні організації не можуть так широко поставити завдання, неспроможні на такому рівні вести свою проектну діяльність, підкріплюючи її науковою основою, як це може зробити науково-дослідний інститут.

Чим же відрізняється це проектування від звичайного практичного, яким зайняті сотні дизайнерів? Передусім ми маємо справу з комплексним проектуванням, з проектуванням системним. Проаналізовано основні напрями і тенденції у цій галузі та їх зв'язки з суміжними галузями; скорегована номенклатура виробів.

Якщо проектується, наприклад, пилосос, то поставлене перед проектувальником завдання — не вдосконалення уже існуючих пилососів, а проблема видалення пилу з приміщення. На дошці проектувальника — аркуш ватману з нанесеними на ньому лініями комунікацій, що простяглися по зображенню розрізу житлового будинку. У цьому майбутньому будинку, поряд з електромережею, водопроводом, опаленням, буде централізована витяжка повітря. Варто приєднати спеціальний шланг до розгалуженої системи повітроводів — і можна починати чистити кімнату. Сміття витягуватиметься у централізований сміттєзбірник і видалятиметься\*

Це тільки один із прикладів принципово нового підходу до розв'язання функціональної проблеми. Але, звичайно, таке проектування поки що обмежене, йдеться про окремі зразки, про еталон проектування.

Інститути підходять до розв'язання ще ширших завдань. Так,

наприклад, ми всі знайомі з найпростішими електровимірювальними приладами — омметрами, амперметрами, вольтметрами. Але подібних приладів не одиниці, а сотні. Прилади ці досі виготовлялись на різних заводах, проектувались багатьма організаціями. Природно, що коли ними оснащувалась лабораторія, то це було якесь зборище різнорідних предметів.

Але ці прилади складені з одних і тих самих деталей — клем, вилок, шкал і т. д. Постали питання: а чи не можна організувати справу так, щоб усі деталі, з яких складають прилади, були однакові? Чи можна зібрати усі однакові пристрої в корпуси у зручних і красивих поєднаннях? І далі, якщо створити спеціальні стояки, стелажі, стільниці, то що доцільніше — кріпити чи просто розміщувати на них прилади, міняючи в міру потреби їх місцями?

Вирішення цих питань було доручене колективу спеціалістів. Треба було всю розрізнену «поштучну» продукцію галузі перетворити в організовану систему. Уся ця дуже складна робота дістала назву «дизайн-програма» і триває вже кілька років.

У ході цієї роботи було досягнуто очевидного практичного ефекту: стала можливою спеціалізація, коли кожне підприємство виготовляє тільки певні деталі (де дуже вигідно). Взаємозамінність цих деталей і їх універсальність створювали передумови для полегшення роботи з приладами, їх ремонту та ін.

Те, що стало складати це цілісне, новостворене середовище, було витримано в одному стильовому<sup>1</sup>, характері, у певній колірній гамі з використанням спеціальних покриттів. Меблі і все вбрання інтер'єру також було продумане і поєднувалось з обладнанням. Разом з усім цим вирішувались і еталони цифр, літер, індексів. Упакування і реклама всієї продукції задумані як складова частина проекту із збереженням стильових, прийнятих для цієї галузі ознак.

У результаті здійснення «дизайн-програм:и» тепер усі підприємства галузі переходять на виготовлення приладів за цим запропонованим принципом.

Попереду ще ширше охоплення предметного середовища: створюються проекти цілих підприємств з організацією цехів і територій.

Найважливіша функція інституту технічної естетики — контроль за якістю промислової продукції. Без всебічної апробації інституту жоден виріб культурно-побутового призначення, господарського вжитку,

машинобудування, приладобудування не може одержати Знака якості. Кількість виробів, що проходять експертизу на Знак якості, доходить до кількох сотень за рік.

Експертиза має добре продуману методологічну основу, враховуючи усі найважливіші споживчі якості виробу.

У зв'язку з цим слід сказати про те, як і іноді досконалий за своєю будовою виріб знецінюється через свої зовнішні якості. Можна навести такий приклад: із І Дніпропетровська була подана на розгляд цілком нова модель телевізора. Вона мала дуже високі експлуатаційні властивості, була зроблена на основі найновішої прогресивної технології і навіть важила мало не на двадцять кілограмів менше, ніж старі зразки. Модель була справді новинкою у розробці побутової телевізійної техніки.

Проте чудовий телевізор проектувальники вставили в такий самий звичайний дерев'яний корпус, який нам так знайомий із уже застарілих моделей. Нове, досконале мало вигляд буденного, звичного. Зовнішній вигляд, доречний для старого, виявився неприйнятним для нового. Звичайно, така модель не могла бути затверджена до випуску в світ без відповідного доопрацювання.

Практична діяльність інституту технічної естетики пов'язана з найрізноманітнішими науковими пошуками в галузі теорії і практики художнього конструювання. Інститут веде широку видавничу діяльність.

Семінари, присвячені найрізноманітнішим темам, привертають увагу не тільки тих спеціалістів, які працюють у якійсь певній галузі, а й представників суміжних галузей.

Інститут технічної естетики не може, зрозуміло, охопити всю багатогранну діяльність щодо створення нового предметного середовища, нових виробів, благоустрою територій та ін. Дуже вже широке коло проблем і різноманітний зміст цієї діяльності.

У кожній галузі — свої завдання, традиції, перспективи. Тому, як правило, ці галузі мають свої проектні і наукові установи, багато з яких можна з цілковитим правом вважати осередками передової дизайнерської культури.

До таких значних і організацій належить Московське спеціальне художньо-конструкторське бюро легкого машинобудування. За час свого існування бюро перетворилось у передову, пов'язану як з промисловістю, так і з культурним та художнім життям проектну організацію.

Продукція бюро дуже різноманітна — це й машини, і торговельне

обладнання, і (побутові прилади — усього не перелічити. Різнобічна діяльність бюро має колегіальний характер: створене автором надходить на обговорення співробітників, а потім і художньої ради. Тільки після цього новий проект виходить із стін бюро «в життя». Колегіальний характер роботи бюро зовсім не означає, що творчість дизайнера знеособлена: тут працює багато художників із своїм, властивим їм творчим почерком, своєю індивідуальністю. Складаються групи, які розробляють свої теми й пов'язані з ними завдання і проблеми. Так, перед однією з груп дизайнерів було поставлене начебто суто практичне завдання — і спроектувати побутову електропраску. Технологічна основа її при цьому не повинна була кардинально перероблятися.

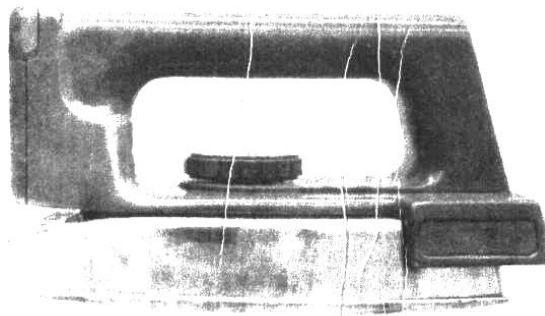


Рис.5.1. В. Коновалов. Побутова праска.

Провідний художник групи (В. Коновалов) поставив перед собою мету: з одних і тих самих уніфікованих елементів зробити кілька різних за своїм призначенням і застосовуваним матеріалом типів праски. Автор не тільки досяг своєї мети, а й зумів створити на диво різноманітну серію, причому кожна з прасок дістала свій пластичний характер, свій вигляд (рис.5.1). Творчі пошуки іншого провідного дизайнера бюро К. Скирдакова йдуть у дещо іншому напрямі. Приступаючи до своєї чергової роботи — проекту побутової швейної машини, він мав уже багатий досвід.

Цього разу тема проекту була пов'язана з переглядом самого характеру виробу — побутової швейної машини. До цього художник зробив багато варіантів машин, починаючи з найменших і закінчуючи більш досконалими і складними. Усі ці машини могли виконувати кілька операцій, але їх перенастроювання базувалось на механічній дії. Нове замовлення відрізнялось тим, що машина повинна була бути електронною, а кількість операцій зрости до двадцяти семи. Машина, зберігаючи деякі свої традиційні риси, повинна була стати по суті зовсім іншою, більш досконалою. К. Скирдаков і його співавтор Т. Андреева прагнули до того, щоб нова якість виразно відчувалась у зовнішньому вигляді машини. Треба було створити образ домашнього приладу.



Рис. 5.2. К. Скирдаков і Т. Андреева. Побутова швейна машина.

Для цього на фронтальній стороні машини було розміщено великий пульт з кнопками, який відразу визначив вигляд усього виробу (рис.5.2). Відчуття образної новизни було підтверджене колірним вирішенням і пластичною проробкою окремих деталей.

Проекти побутових холодильників, пілососів, м'ясорубок, розроблені іншим дизайнером бюро (Ю. Наумовим), уже давно перетворились у реальні предмети, якими ми користуємось. А останні п'ять років художник повністю посвятив себе проектуванню великих виробничих ліній, де, на перший погляд, мистецтву начебто й немає місця. Але таке враження не завжди правильне, і багато чого залежить, як і в цьому випадку, від позиції самого автора. Учорашній творець «дрібних» побутових приладів, апаратів і сьогоднішній автор масштабних виробничих ліній, він належить до такої категорії дизайнерів, яка не визнає «невтручання» в саму суть машини, не визнає захоплення лише зовнішньою формою. Він вважає, що для дизайнера закінчити роботу макетом виробу означає зупинитись на півдорозі. Він неупинно удосконалює саму будову машини, кожен вузол, кожену деталь, добиваючись її осмисленості, борючись з труднощами технології стосовно до конкретних умов виробництва.

Важко порівняти роботу бюро з роботою інших проектних організацій, що мають зовсім іншу специфіку. Звернімось, наприклад, до такої великої галузі дизайну, якою є мистецтво меблебудування. Ми знаємо, як ростуть потреби й запити нашого суспільства. Обстановка житлових кімнат, громадських приміщень, яка ще зовсім недавно задовольняла людей, швидко старіє. Сучасні меблі виробляють на оснащених найпередовішою технікою комбінатах. Таке виробництво ставить свої вимоги; щоб налагодити випуск певного виду продукції, потрібна велика підготовча робота.

Масовість і високий рівень механізації сучасного виробництва потребують створення спеціалізованого виробництва.



«Мозковий центр» меблевої промисловості — проектно-конструкторський технологічний інститут меблів, який створює найкращі експериментальні зразки сучасних меблів і координує діяльність багатьох конструкторських бюро, відділів, лабораторій і промислових підприємств.

Одна з ключових проблем сучасного масового виготовлення меблів — це уніфікація. Тут ідеться про найбільш трудомісткі і значні за своїм обсягом так звані корпусні меблі (шафи, серванти, комоди та ін.).

Ще недавно меблеві фабрики випускали вироби дуже схожі, що різнились, по суті, тільки своїми назвами. Їх розвозили по містах, і там ці шафи і стелажі займали своє місце в квартирах. Але возити «повітря» нераціонально: обсяг шафи, припустимо, непорівнянний з обсягом щитів, з яких її зроблено. Тому є рація виготовляти деталі меблів централізовано, а на місці використання, на спеціальних підприємствах складати з них готові вироби. При цьому деталі повинні бути придатними для різних видів і форм корпусних меблів, тобто уніфікованими, а їх комплект — бути чимсь на зразок дитячого конструктора.

Дизайнерське завдання полягає тут у тому, щоб комплект деталей давав змогу складати цілі серії красивих і зручних предметів, до того ж у найбільшій кількості варіантів. Це завдання захоплююче, цікаве, але й складне. Воно потребує не тільки плідних ідей, а й дуже непростих організаційних заходів.

Типи меблевих виробів майже не змінюються, і виробничі об'єднання випускають паралельно одні й ті самі столи, ліжка, стільці і крісла. Але далеко не однакою якістю цих виробів. Для перевірки нових пропозицій, нових типів і форм меблів, їх якісного рівня служать конкурси на кращі зразки меблів.

Особлива роль у популяризації меблевої майстерності належить періодичним виставкам.

Та ось зовсім інший світ. Ми коротко розповімо про предметне середовище медицини, про те, які невідомі іншим завдання доводиться тут розв'язувати дизайнерам. Усе, що пов'язане з лікуванням людини, дуже різноманітне — тут і спеціальні меблі, і різні прилади, інструменти, апаратура. Одна з провідних проектних організацій у цій галузі — це конструкторське бюро «Медобладнання», де працює велика група дизайнерів на чолі з Б. Бодриковим.

Якщо відхилитися від суто технічних завдань, то дуже істотне в діяльності дизайнерів тут — гуманістичний аспект. Зцілення людини або

допомога їй — це ще не все. Треба зняти відчуття страху перед процедурою лікування, перед інструментами, перед усією обстановкою кабінету або лікарняної палати. Так, у галузі медичної техніки стикаються два типи споживача: лікар і хворий. Для лікаря медичне обладнання — це робочий інструмент, свого роду знаряддя праці в його нелегкій і відповідальній роботі, для пацієнта — засіб зцілення, іноді незрозумілий, який може заподіяти біль. І ситуації, що виникають яри використанні сучасної медичної техніки, складаються часом незвичайні, дуже складні. Ось чому дизайнерам доводиться вирішувати завдання психологічного плану проектними засобами.

Треба продумати, щоб палата чи навіть кабінет якомога більше були схожі на житлову кімнату, щоб не впадали в око всякі медичні інструменти та обладнання (кого не лякав вигляд щипців для видалення зубів у скляній шафі?). Дизайнери поступово замінюють крісла, до яких ще недавно пацієнтів прив'язували ремнями, роблять невидимими наче нависаючі над людиною різні випромінюючі прилади та ін.

Дуже багато людей користується окулярами. Вони — важлива частина туалету, пов'язана із зовнішнім виглядом їх власника. Окуляри можуть підкреслювати діловий або спортивний характер людини, можуть підкреслювати або усувати якісь фізичні вади обличчя. Естетичні якості окулярів — ціла проблема, якщо враховувати різні типи облич (рис.5.3). У недалекому майбутньому окуляри, можливо, виготовлятимуть за індивідуальними замовленнями так, як тепер шують костюми і сукні. Тут є над чим подумати художникам і технологам.

Свої проблеми пов'язані з виготовленням посуду, звичних чашок, блюдець, тарілок. Хоч які старі ці супутники наших трапез, а їх форма весь час змінюється: щось входить у моду, а щось виходить. Крім того, з'являються нові типи посуду, наприклад: для бортхарчування на авіалініях, для дитячих закладів та ін.

Посуд проектують художники-керамісти. На кожному фарфоро-фаянсовому заводі працюють свої художники. Раніше форму виробу виліплювали одні (скульптори), а розмальовували виріб інші, яких так і називали — живописці. Тепер один і той самий художник суміщає в своїй роботі обидві функції, тобто придумує форму і декорує.

Після того як зразок зроблений у матеріалі (фарфорі чи фаянсі), його розглядає заводська рада. При схваленні зразок надходить на розгляд більш високої інстанції. Тільки після остаточного схвалення нового зразка

його «запускають» у масове виробництво.

Десятки заводів випускають радіоприймачі, телевізори, магнітофони, магнітоли та багато інших предметів побутової електроніки. Неважко уявити всю різноманітність цих виробів. З одного боку, у них закладена сучасна техніка, з другого — вони залишаються предметами побуту. Проектувальники, випереджаючи час, повинні знаходити розумний компроміс, щоб ці дві якості не суперечили одна одній. Тут ми звертаємо увагу читача на одну з цікавих проблем.

Перенасичення сучасної квартири різноманітною апаратурою, яка з кожним роком стає дедалі досконалішою і привабливішою, ставить перед дизайнером завдання перетворення окремих одиниць у якусь систему. Для цього знайдено реальну можливість: у магнітофона, телевізора, приймача, наприклад, є однакові вузли — динаміки, або акустичні блоки. А оскільки цими приладами одночасно не користуються, то можна замість трьох-чотирьох динаміків зробити один спільний і тим самим зекономити простір і матеріальні затрати. Так можна робити і з деякими іншими блоками, перетворюючи розрізнену (а часто й різностильову), що займає багато місця, апаратуру у так званий «інформаційний центр». Усі складові блоки можна звести до одного модуля і дуже компактно об'єднати в єдине ціле.

Перетворення окремих одиниць побутової радіоелектроніки (стаціонарних побутових приладів) у систему — не єдина стратегія дизайнерів. Дуже великий інтерес до переносної, портативної апаратури: транзисторний телевізор багато хто переносить у квартирі або кімнаті з місця на місце, невеликі радіоприймачі везуть із собою за місто і т. п. І ця потреба людей повинна бути розумно задоволена, але вона потребує вже іншого підходу до проектування.

Дуже захоплюючим і цікавим є для багатьох (особливо юних читачів) створення автомобіля. Це «найпопулярніший жанр» дизайну в очах і дитини (автомобілем завжди захоплені малюки), і дорослої людини. Майже кожен легко відрізняє «Волгу» від «Москвича» чи «Запорожця», будь-яка новинка не залишається без уваги й оцінки найширшої аудиторії.

На сучасних, збудованих за останнім словом техніки гігантських заводах, що випускають по кілька сотень тисяч машин за рік, художники-конструктори безперервно працюють над новими зразками. Автомобільний дизайн такий складний і специфічний, що потребує вузької спеціалізації, і дизайнери-автомобілісти дуже рідко займаються чим-

небудь іншим, крім автомобіля. Торкаючись техніки проектування, ми вже говорили вище про особливу її складність, коли йдеться про автомобілебудування.

Перелічивши найосновніше і специфічне, ми не торкались таких галузей, як іграшка, різна освітлювальна арматура, предмети міського благоустрою та багато чого іншого, що є самостійними галузями діяльності зі своїми проблемами, особливостями теорії і практичного виконання.

Проте не всі проектні організації обмежені певною тематикою і жорстко зв'язані з якоюсь галуззю. Є спеціальні художньо-конструкторські бюро, майстерні художнього фонду, які створюють дуже цікаві проекти найрізноманітнішого змісту, починаючи з окремих виробів і закінчуючи виробничим інтер'єром, міським середовищем і виставками.

На відміну від сфери «чистої техніки» дизайнерські твори тією чи іншою мірою мають на собі сліди впливу особистості художника. З іменами дизайнерів, цікавих своїми творчими досягненнями, ми знайомимось на сторінках преси.

Дизайн, природно, має відбиток місцевих традицій. Можна багато говорити, наприклад, про узбецький дизайн.

Далеко на півдні, у спекотливому Узбекистані — свої характери, свої теми, свої традиції. І дизайн там має свої місцеві ознаки. Конструкторське бюро, наприклад, Ташкентського тракторного заводу силами своїх провідних дизайнерів створило кілька моделей сільськогосподарських тракторів. Ця дуже прогресивна дизайнерська розробка передбачала використання кількох блоків (або вузлів), з яких можна скласти трактори різного призначення.

Але для нас цікаве те, що дизайнери зуміли надати зовнішній формі машини дуже своєрідного вигляду: у ньому ясно прочитується належність до місцевої регіональної культури, і не тому, що ця машина була названа ім'ям героя узбецького епосу — «Мансур» (рис. 5.4). Невисокий рельєф панелей, з яких змонтований корпус трактора, тонкі розкладки кабіни перекликаються з традиційною середньоазіатською орнаментациєю. Характер її виробленої століттями пластики сформувався якоюсь мірою під впливом щедрого південного сонця, яке створює навіть при невисокому рельєфі різку і чітку світлотінь. Так дизайнерам Ю. Мосунову та А. Фролову вдалось знайти дивовижне поєднання раціонального і самотнього, інженерного і художнього.



Рис. 5.4. Ю. Мосунов і А. Фролов. Трактор «Мансур».

Як для всякої нової сфери діяльності, для вітчизняного дизайну з усіма його численними проблемами першорядне значення має видання присвяченої йому літератури.

Велике значення в справі популяризації творчих досягнень і завдань вітчизняного дизайну мають спеціалізовані та тематичні виставки. Вони проводяться на найрізноманітніших рівнях.

Багатоцільова діяльність дизайну потребує великої кількості спеціалістів. Перші дизайнери вийшли із середовища архітекторів, художників-декораторів, графіків та інженерів. Проте цей шлях підготовки спеціалістів нової галузі не міг задовольнити зростаючих потреб народного господарства.

У 1963 році у більшості художніх вузів були організовані факультети і відділення промислового мистецтва.

Крім звичайних для всіх художніх навчальних закладів малюнка і живопису, важливе місце у навчальному плані цих факультетів і відділень відводиться питанням освоєння різних матеріалів. У спеціальних майстернях студенти працюють з пластмасою, деревом, металом. Вивчаються й інженерні дисципліни, економіка, технологія. Але головним предметом є проектування. Ним займаються з перших курсів. Воно починається з найпростіших завдань і закінчується дипломним проектом. Теми дипломних проектів беруться з реального життя, а сам проект приймає Державна екзаменаційна комісія за участю представників відповідних підприємств.

Велику допомогу у теоретичній і практичній діяльності наші дизайнери одержують з боку творчих спілок, в яких створено секції дизайну.

У наш час кожна з країн упевнено виступає на міжнародному ринку зі своїми кращими, естетично досконалими виробами. Загальним

визнанням користуються чудові сільськогосподарські машини Німеччини, комфортабельні «Ікаруси» угорського виробництва, польські кораблі, чеський кришталь, болгарські навантажувачі і т. д. У кожної країни є свій «коник», кожна з країн має чим пишатися. За зовнішнім успіхом цих виробів криється велика творча робота. Технічна естетика служить меті підвищення культурного рівня, естетичного виховання людини.

Усе найкраще, що дає дизайн, преміюється: у Болгарії щороку присуджується премія «Золоті руки», у Чехо-Словаччині відзначається «Найкращий виріб року» і т. д.

потреби перелічувати всі вироби, що випускаються в Німеччині і завоювали світове визнання. Крім машин, про які ми вже згадували, можна назвати різні побутові прилади, автомобілі, залізничні вагони, верстати.

Становить великий інтерес досвід німецьких дизайнерів у галузі проектування інтер'єрів громадського користування. Розробляється мережа Палаців культури і клубів, обладнання яких могло б бути використане при здійсненні різних заходів: виставок, переглядів теле- і кінофільмів, концертів тощо.

Для створення якоїсь подоби клубу в житловому будинку і, дизайнери зуміли спроектувати таке обладнання, яке може -: перетворити приміщення, призначене, скажімо, для сушіння білизни, у затишний простір, де можна відзначити урочисту дату, влаштувати дитяче свято і т. д. Досягають такої трансформації наймінімальнішими засобами — просто, дешево; а її результат — зручний і красивий інтер'єр. Це тільки один із багатьох прикладів існуючої в країні широкої програми організації громадського середовища.

Практична діяльність дизайнерів у Німеччині пов'язана з глибокими теоретичними розробками. У журналі «Форм+Цвек» висвітлюється діяльність німецьких художників і теоретиків художнього конструювання. їх внесок у світову культуру дуже істотний.

Кадри для промисловості і науки готують у Вищому училищі художнього конструювання у місті Галлі і у Вищому училищі образотворчого і прикладного мистецтва в Берліні. Слід зазначити, що ці інститути ведуть і плідотворну проектну діяльність.

Угорщина — порівняно невелика країна, але високий рівень її промислового і культурного розвитку забезпечив відповідний рівень дизайну.

На щорічних промислових виставках у Будапешті демонструються

споживчі товари — різне домашнє начиння, меблі, що задовольняють найвишуканіші смаки, побутові прилади.

Угорська промисловість має свою історію, особливо цікаву в галузі різних засобів пересування. Адже перший на Європейському континенті метрополітен був збудований в столиці Угорщини — Будапешті. А в далекому 1906 році така в ті часи передова промислова країна, як Англія, замовляла вагони для своєї підземної залізниці саме в Угорщині. Угорські вагони мали успіх і в інших країнах Європи

Світове визнання дістали добре відомі і в нашій країні автобуси «Ікарус». Вони не раз були відзначені премією «Гран-прі» на автосалоні в Монте-Карло. Творець цих чудових машин дизайнер Ласло Фінта почав свої розробки ще в 1957 році, і в наступні десятиліття він створив близько двадцяти моделей автобусів різного призначення і різного вигляду.

Угорські дизайнери блиснули своїми досягненнями і на іншому поприщі — у парфюмерії. Дуже цікаві варіанти упаковок для хімічного заводу Гедеон Ріхтер. Серія «Фабулон» — приклад чудової стильової єдності, і в цьому заслуга дизайнера Олександра Надь.

Тісний зв'язок прикладного мистецтва з дизайном, що ґрунтується на культурній традиції країни, характерний для Чехо-Словаччини. Свої, що сягають у далеке минуле, витoki мають чеські меблі, скло і кераміка.

Ще на початку ХІХ століття в країні широко було поставлене виготовлення серійних меблів. Перша фабрика меблів із гнутого дерева (так званих меблів Тонет) була збудована в моравському місті Коричани у 1856 році. Звідси й пішло справді дивовижне завоювання меблевого ринку. Кількість проданих за кордон «віденських» стільців (а це були вироби фабрики Тонет) перевищила ще в передвоєнні роки 50 мільйонів екземплярів. Чеські меблярі були попереду і в інших видах меблебудування: у 1922 році дизайнер Ян Ванек спроектував набір секційних меблів, що з успіхом випускалися до 1948 року. Секційні меблі були новинкою в ті часи. Чеські меблі популярні на світовому ринку і тепер — вони експортуються у 50 країн.

Ще у ХVІІ столітті славилось чеське скло: Богемія — батьківщина кришталю. З тих пір змінились і виробництво, і технологія, але успадковане від ремісників чуття форми і стилю, бездоганне розуміння матеріалу характерне для майстрів чеського скла й понині.

У Чехо-Словаччині поряд із масовою продукцією, що сходить з автоматичних ліній, випускаються і малі серії високоякісних виробів,

позначених індивідуальним характером.

У координації дизайну і прикладного мистецтва важливу роль відіграє Рада з технічної естетики, заснована урядом Чехо-Словаччини у 1964 році.

Незважаючи на всю свою різноманітність, відмінність підстроїв і величин, зберігає дивовижну стильову єдність - спеціаліст завжди може впізнати продукцію «Балканкара» серед маси машин.

Болгарська промисловість не обмежується навантажувачами і верстатами. На виставці у Москві відвідувачі могли побачити й чудові набори меблів, електронні і телефонні апарати та багато чого іншого. Визнаний успіх усіх цих виробів був забезпечений організацією служби технічної естетики в країні.

Художнє конструювання у Польщі і в своєму практичному втіленні, і в галузі теорії за своїм значенням також виходить далеко за межі країни. У Польщі вже давно склалась своя структура дизайнерської служби.

Польські навчальні інститути мають спеціалізацію, пов'язану звичайно з найбільш розвинутою галуззю в тій чи іншій місцевості (суднобудування — у Гданьську та інших містах Балтійського узбережжя, текстильна промисловість — у Лодзі).

Спеціалізація Польщі — будівельна і дорожня техніка. Зовнішньоторговельна фірма «Бумар» поставляє на зовнішній ринок першокласні машини, оснащені дуже досконалими кабінами, що створюють максимальні зручності для оператора. Усім відомі кухонні плити польського виробництва — голубі, рожеві, бежеві; їх кілька десятків типів для різних потреб. Туристам знайомі гарні і легкі польські намети — намети-будиночки, намети-веранди, намети-шатри, а експортна продукція косметичної фірми «Поллена» відома в багатьох країнах не менше такої прославленої, як французька. Усі ці приклади свідчать про незаперечні досягнення польського дизайну.

Можна було б багато чого сказати і про дизайн у Румунії та Югославії, що мають великі досягнення в цій галузі. Ці країни беруть участь у виконанні програми інтеграції. З цим пов'язаний жвавий обмін виставками, стажерами, спеціалістами та ін. Проводяться також наради з ергономіки, естетичної організації середовища, організації служби технічної естетики.

Яку мету має перед собою дизайн у країнах Заходу? Навіть у



найрозвинутішій капіталістичній державі — США дизайн набрав масового характеру лише під час великої економічної кризи світової капіталістичної системи в 1929—1930 роках. Тоді промисловці, зіткнувшись з величезними труднощами в збуті продукції, звернулись до художників. «Виродливе погано продається», — сказав популярний американський дизайнер Раймонд Лоуї і дизайн був висунутий як один із засобів конкурентної боротьби.

Така цілеспрямованість викликала поширення суто зовнішніх змін виробів, свого роду «косметичну» їх обробку — «стайлінг».

У тому, яку роль у капіталістичному суспільстві міг відіграти дизайн, можна наочно пересвідчитися на прикладі діяльності двох популярних європейських фірм.

У невеликому італійському місті Івреа була фабрика друкарських машинок «Оліветті». Уперше про неї заговорили у 1911 році, коли на промисловій виставці в Туріні її продукція була відзначена медаллю. Починаючи з 30-х років фабрика почала швидко розвиватися, і якщо у 1929 році на ній працювало близько 700 робітників і службовців, то у 1965 році кількість робітників перевищила 50 тисяч. Випускались уже не тільки друкарські машинки, а й найрізноманітніше конторське обладнання. У цій галузі фірма виробляла приблизно третину всієї світової продукції.

Це може здатись малоімовірним, але вирішальну роль у цій стрімкій економічній експансії фірми «Оліветті» відіграли її дизайнери. Господарі фірми раніше від інших виробників зрозуміли й оцінили роль дизайну.

У 1927 році на фабрику були запрошені художники Джованні Пінторі й Олександр Щавинський, поет Леонардо Сініс-галлі, який очолив відділ реклами та різних публікацій. Так створилась одна з перших дизайнерських груп у Європі. Перед нею було поставлене завдання завоювати монопольне становище фірми в галузі конторського обладнання. Коли в 1936 році відділ очолив Марчелло Ніццолі, фірма приступила до підготовки нового наступу. Цей наступ розпочався відразу після закінчення світової війни. Наприкінці 1940 років були випущені sensationні за своїми естетичними якостями моделі друкарських машинок «Лексикон-80» і «Леттера-22». Це був великий успіх: навіть виник вираз «стиль Оліветті».

«Стиль Оліветті» — це не схильність до якихось певних пластичних форм і прийомів в оформленні, не формальна єдність

продукції. «Стиль Оліветті» — це прагнення зробити будь-яку продукцію обов'язково красивою, фабричні будівлі споруджувати красивими, у найсучаснішому стилі. Навіть листи, ділова кореспонденція, що відправляються фірмою, повинні бути гарно оформлені і написані з добрим літературним смаком — усе має бути привабливим, першосортним.

Діяльність дизайнерських груп «Оліветті» не можна оцінювати тільки з погляду суто комерційного успіху. У фірмі «Оліветті» співробітничали багато видатних прогресивних представників мистецтва, архітектури, літератури. У кінцевому підсумку діяльність цього загону високообдарованих людей була безперечно внеском у загальнолюдську сучасну культуру.

Фірма не тільки створює ті чи інші окремі машини. Вона випускає повні комплекти обладнання для будь-яких систем конторських операцій в усьому світі.

Великі комплексно обладнані контори не просто ефективні в практичному відношенні, вони ще й символ сучасного бізнесу, реклама його економічного успіху і могутності, а також об'єкт захоплення для адміністрації, клієнтів, відвідувачів і навіть для кіно- і телехроніки. Це вже не просто контора, а видовище, причому видовище по-своєму вишукане. Так «стиль Оліветті» почав сам формувати естетичне сприймання, смак і потреби замовника. «Оліветті» залишається й понині в авангарді світового дизайну.

Другий приклад досягнення великого успіху за допомогою дизайнерів — це невелика німецька фірма «Браун». Відразу ж після закінчення другої світової війни фірма випускала добротні, але зовні непривабливі предмети — кухонне обладнання, радіоапаратуру, фотоприладдя. До середини п'ятдесятих років, коли злигодні війни почали забуватись і на сцену вийшов споживач із зовсім іншими, ніж раніше, поняттями про красу, провідний дизайнер фірми Фріц Айхлер проаналізував продукцію фірми і дійшов висновку, що її зовнішній вигляд не відповідає її суті. Вироби мали або звичайнісінький і нудний, або, навпаки, претензійний, спекулятивно-фальшивий вигляд. Він вирішив уявити собі узагальнений образ споживача і зрозумів, що люди не збираються перетворювати свої квартири в кунсткамери або в театральні сцени, а хочуть, щоб вони були вбрані просто, практично, але зі смаком.

Фірма передусім вирішила зосередитись на виробництві недорогих

транзисторних приймачів, яким досі не приділялось серйозної уваги. Інші провідні в цій галузі фірми і далі випускали дорогі моделі, що являли собою своєрідні «звучні меблі» й задовольняли престижні претензії верхніх прошарків суспільства.

Маючи на увазі узагальнений образ покупця, фірма «Браун» підготувала конструктивно прості, функціонально бездоганні моделі транзисторних приймачів. Так сформувався стиль і інших виробів (електроприладів, кухонних машин та ін.), настільки індивідуальний, що заговорили про «стиль Брауна», як про помітне явище в світовому комерційному дизайні. Тут уже, на відміну від «Оліветті», йшлося про формально-стилістичну єдність продукції.

«Стиль Брауна» — це відсутність будь-яких декоративних накладок, профілів, колірних плям, імітації матеріалів, це скромна кольорова гама, побудована на тонких відтінках сірого кольору, поєднання чорного і білого. Це створення цільного образу найпростішими і мінімальними засобами. Це — «економний» стиль.

Початковий успіх «Брауна» почасти пояснювався ще й тим, що наприкінці п'ятдесятих років настало пересичення «обтічним» стилем оформлення речей, масовому споживачеві хотілось чогось нового. І ось тут геометрична простота й лаконічність виробів «Брауна» стала дуже доречною. Новизна форми забезпечила їм на деякий час чудову конкурентоздатність. Товар пішов нарозхват не тільки у «простого» споживача, а й у «елітарного», якого потягло в цей час до «спрощення» свого побуту.

Як би не було, але успішна діяльність двох розглянутих нами фірм нерозривно пов'язана з дизайном.

Успіх фірмових стилів привів до того, що, наприклад, за словами відомого французького дизайнера М. Мілло, до сімдесятих років «дизайн у Франції займався більше фірмовим стилем, ніж безпосередньо виробами». Виробилась певна концепція «фірмового стилю» — він повинен бути подібним до планетарної системи атома: ядро фірмового стилю — символ (знак), навколо якого групуються елементи, що характеризують різні сторони діяльності фірми. Уніфікуються кольори фірми. Графічне вирішення фірмового стилю має давати чітке уявлення про характер діяльності тієї чи іншої фірми.

Одна французька фірма, яка виробляє товари для найменших дітей, наприклад, розробила цілу систему графічної символіки в оформленні

своїх товарів. Кожній групі виробів було присвоєно певний колірний код і умовне зображення. Предмети, пов'язані з годуванням дитини, символізує червоний колір і силует яблука, предмети гігієни — зелений колір і квітка, предмети для сну — голубий колір і сплячий кіт. Ці кольори і символи застосовують на упаковці, у торговельних залах, на фірмовому транспорті і т. д. Бланки, документація, конверти, оформлення виставочних і торговельних стендів також уніфіковані.

Комерційний капіталістичний дизайн поділяється на два основних типи. По-перше, це так званий стаф-дизайн, тобто дизайнерські відділи всередині виробничих фірм і підприємств, які вирішують потрібні для підприємств завдання.

По-друге, це так званий незалежний дизайн, представлений самостійними дизайн-фірмами або бюро, які приймають і виконують окремі замовлення промислових фірм. Незалежні дизайнерські групи — це, так би мовити, «слуги на короткий час».

Стаф-дизайн і незалежні групи уживаються, поділивши поле своєї діяльності. Внутрішня група, яка завжди під руками у керівництва фірми і вжилась у специфіку своєї фірми, може краще і швидше вирішувати постійно виникаючі завдання поточної роботи.

Незалежні дизайнери, маючи більшу різносторонність діяльності, можуть ширше й об'єктивніше підходити до вирішення поставленого завдання, допомагаючи ефективно планувати і розробляти перспективні плани і відповідну перспективну й експериментальну продукцію.

Прагнення приватного капіталу якомога більше продати веде до всемірного стимулювання уваги, інтересів, пристрастей споживача. Реклама, яскрава красива упаковка, надсилання будь-яких товарів поштою, а головне, широкий продаж у кредит штучно підвищують попит. Вирішальну роль тут часто відіграє знаково-символічна сторона предмета, а не його фактичні функціональні якості. Величезне значення має прагнення споживача «бути не гіршим від інших». Так, він хоче їхати в автомобілі останньої марки, хоч його старий автомобіль міг би ще довго і добре служити, мати телевізор останньої моделі, яка фактично майже нічим не краща за попередню, і т. д.

Дизайнерська діяльність у будь-якій країні Заходу має свої особливості.

У Сполучених Штатах Америки, де розмах художнього конструювання дуже широкий, дизайнерські установи незалежні від

держави і не користуються її матеріальною підтримкою. Але є «Товариство дизайнерів» Америки, створене в 1965 році. Воно має свою програму, присуджує щороку премії за найкращі дизайнерські розробки, влаштовує теоретичні конференції.

Імена найталановитіших дизайнерів відомі далеко за межами Сполучених Штатів Америки.

Раймонд Лоуї, один із найстаріших дизайнерів, за свою багаторічну творчу діяльність спроектував у стінах свого бюро буквально тисячі предметів. Характерна різноманітність усієї цієї продукції: локомотив і програвач, оправа для окулярів і автомобіль «Аванті». Одна з останніх робіт проектного бюро Лоуї — проект інтер'єру орбітальної космічної станції.

Інший представник старшого покоління американських дизайнерів — Генрі Дрейфус заснував своє проектне бюро ще в 1929 році. Він налагодив дуже міцні зв'язки проектувальників із замовниками: у деяких випадках його співробітники відкомандировувались до «замовника» — фірми або підприємства, якщо вважалось, що саме на місці можна ефективніше вирішити завдання. Іноді ж співробітництво з «замовником» велось у самому художньо-конструкторському бюро. Дрейфус вважав, що в його ательє повинні працювати не тільки власне дизайнери, а й художники, архітектори, скульптори. Широкий діапазон і глибина проробки найнесподіваніших творчих завдань потребують участі проектувальників усіх можливих відтінків.

Багатьом читачам відоме ім'я Дж. Нельсона, автора популярної книжки «Проблеми дизайну», виданої в 1971 році. Нельсон — автор відомих зразків меблів, світильників, проектів інтер'єрів.

Фірми, керовані іншими провідними дизайнерами США — Еліотом Нойсом, Уолтером Тігом, Юджіном Смітом, слід розглядати не тільки як комерційні підприємства, а й як центри творчої і дослідницької діяльності в галузі дизайну.

Мистецтвознавці вважають, що в кожного з провідних майстрів Америки є свій почерк, і їх твори мають зримо помітні нюанси форми (пластичної у Лоуї, більш стриманої у Нойса, «рубаної» у Дрейфуса і т. п.).

Але у виробів американських дизайнерів є й загальна характеристика. Це можна було побачити на виставці «Промислова естетика США», розгорнутій у Москві на початку 70-х років. Майже всі вироби були характерні підкресленою об'ємністю і великою кількістю

металевих накладних деталей, нарочитою ускладненістю навіть таких простих пристроїв, як, наприклад, електрична бритва.

Та найхарактерніше для американського дизайну — це не особливості формоутворення, а його яскраво виражений комерційний напрям. Кінцева мета — ринковий успіх, перемога над конкуруючими фірмами. Цим можна пояснити швидкозмінні все нові й нові моделі одного й того самого, по суті справи, пристрою. Гігантська автомобільна промисловість США розвивається саме таким шляхом.

Приватнопідприємницький характер діяльності дизайнерських фірм змушує останні займатися однаковою мірою і проектуванням речей, і питаннями їх збуту. У більшості дизайнерських бюро є відділи вивчення ринку, складання програм виробництва і збуту продукції і т. д. Фірма Лоуї, наприклад, здійснила цілий комплекс робіт, пов'язаних з м'ясопродуктами, їх розфасовуванням, етикетажом і, нарешті, приготуванням і сервіруванням. Це приклад участі дизайну у зовсім буденній і само собою зрозумілій ситуації. Іноді на вивчення попиту і збуту затрачають стільки ж часу, скільки й на проектування самих предметів.

Найближчий до художніх джерел дизайн Італії. Дуже показовий у цьому плані популярний журнал «Домус» — пристрасний проповідник союзу живопису, дизайну, скульптури й архітектури. Кожна сторінка цього журналу несе в собі відчуття неподільності усіх цих жанрів. Треба зробити застереження, що більшість привабливих речей, представлених у журналі, — від проектів хімічних заводів до остаточних варіантів моделей меблів і комп'ютерів — експериментального плану. Це ще не масова продукція, а якийсь естетичний еталон.

Провідні дизайнери Італії також зв'язані з іншими видами образотворчих мистецтв. Бонетто в минулому музикант, і сліди цієї професії не могли не позначитись на дивовижній гармонії його творів. Соттсас, архітектор за освітою, ділить свій час на заняття дизайном і декоративною керамікою. Белліні, один із провідних дизайнерів фірми «Оліветті», зайнятий проблемами «теорії форми» і навіть «поетики форми». Проблеми художньої форми у зв'язку з новими матеріалами — предмет дуже цікавого дослідження Занузо, автора телевізорів і радіоприймачів, що завоювали всесвітнє визнання (рис. 5.5).

Формоутворення для цих провідних дизайнерів не абстрактне естетичне поняття, воно пов'язане з найширшим колом проблем сучасності. Їх роботи можуть бути взірцем бездоганного смаку й

артистизму.



Рис.5.5. М. Занузо. Телевізор.

Японський дизайн має свої характерні риси, що йдуть від дуже високої культури образотворчого мистецтва. Дизайн, у розумінні японців, охоплює не тільки промислову продукцію, а й ремесла — ткацтво, кераміку, дрібні вироби з бамбуку — одне слово, усе, що становить оточуюче людину предметне середовище.

Японські автомобілі, радіоелектронне обладнання зовні важко відрізнити від американських і західноєвропейських. Але все, що належить до побутового середовища, має національний характер. Японці зуміли зберегти властиві їм житлу традиційні риси. Тут мінімум предметів, простота й загострене відчуття простору, дуже тактовно й функціонально-зонованого. Це зонування здійснюється, поряд з пересувними перегородками, за допомогою різних рівнів підлоги. Сидіння без ніжок (данина старовинній традиції сидіти на підлозі) встановлені на верхньому рівні так, що людина сидить фактично по-європейськи, опустівши ноги на площину нижнього рівня. Інший тип сидіння – шкіряні подушки, також традиційні, укладені на поліровану, встановлену на чотири ніжки дошку, наче відрізок підлоги.

Національний дух японського інтер'єру, звичайно, змінюється, і численна сучасна радіоапаратура, світильники і багато чого іншого впливають на його загальний вигляд. Але з'єднання старого з новим, національного з інтернаціональним — дуже характерне і не може не викликати інтересу.

Важко щось сказати про стильові, художні особливості предметів, що випускаються іншими країнами Заходу. Швидше можна говорити про їх добру споживчу якість і разом з тим про деяку їх естетичну усередненість. Основні тенденції — раціоналістичний «Браун-стиль» або «органічний стиль» — знаходять своє місце в будь-якій із цих країн.

У стимулюванні постійної зміни речей, у штучному підігріванні попиту роль дизайну велика. Він невинно надає речам нових комфортних якостей або просто змінює їх зорово-символічний вигляд. Такий напрям і

мета дизайну західних країн. Але цей же дизайн має і творчі, формальні досягнення, якими ми нехтувати не можемо. З цього боку він заслуговує поглибленого вивчення.

Наявність деяких спільних завдань дизайну не могла не сприяти зближенню передових, справді творчих діячів цього нового мистецтва у різних країнах світу.

Створена в 1967 році міжнародна організація дизайнерів (ІКСІД) координує всю багатогранну діяльність художників світу у вдосконаленні предметного середовища.

ІКСІД тісно зв'язана з іншими міжнародними, що близькі до дизайну, організаціями — Всесвітньою радою ремесел, Міжнародною спілкою архітекторів, Міжнародною асоціацією графіків (ІКОГРАДА), Федерацією дизайнерів, інтер'єру. Тепер планується видання міжнародного дизайнерського журналу «Wodeko».

Дуже велике значення як у плані професійному, так і в громадському мають регулярні практичні семінари, на які з'їжджаються дизайнери з різних країн. Семінари проводились в Угорщині, Німеччині, Австрії, Бельгії, Канаді та інших країнах.

#### **Наука ергономіка у історичному та методологічному аспектах.**

Людина сама створює сучасний предметний світ, який постійно удосконалюється у процесі розвитку науки, промисловості, суспільства. Цей новий предметний світ людина пристосовує до власних потреб. А виробу, що створює людина є наслідком її праці, тобто результатам витрати фізичної сили, психологічної, нервової та м'язової енергії.

Тому, будь яка праця є свідомою діяльністю людини, а сама людина є суб'єктом праці. У той же час, так як людина працює у суспільстві, у колективі, праця його є явищем соціальним.

З розвитком виробництва постійно змінюються наступні фактори:

- умови і методи праці;
- організація трудової діяльності;
- значення і місце людини у процесі праці.

Стрибкий розвиток техніки та технології вже на початку ХІХ століття викликав появу складних видів трудової діяльності у процесі яких, витрачається не тільки фізична енергія, а також з'являються особливі вимоги до психологічних процесів людини.

У подальшому з підвищенням на виробництві швидкості керованих процесів, з розвитком систем дінстаційного керування, умови праці ще



більше ускладнюються. Керування автоматизованими системами, швидкісними транспортними засобами, викликає появу нових вимог до психологічних процесів. Це вимоги до швидкості реакції та сприйняття, які у той же час зменшують вимоги до фізичних можливостей людини.

У сучасних умовах людини сама стає учасником системи “людини-машини-оточуюче середовище”.

Для забезпечення надійності системи “людина-машина-середовище”, виникла необхідність у:

- 1) – Вивченні ступеню зручності праці людини з відповідними машинами;
- 2) – Вирішенні питання співставлення основних антропометричних параметрів людини з технологічними розмірами та основними параметрами машин;
- 3) – Дослідженні впливу негативних факторів виробничого середовища на працюючого.

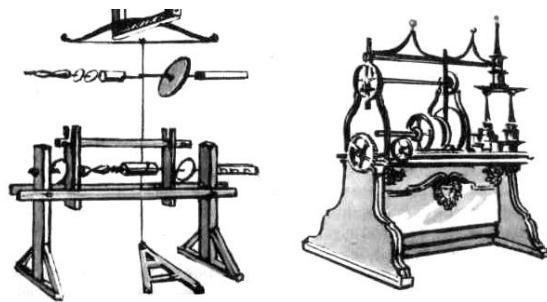


Рис.5.6. Токарний верстат ХУІ ст., токарний верстат А. Нартова (поч. ХУІІІ ст.)

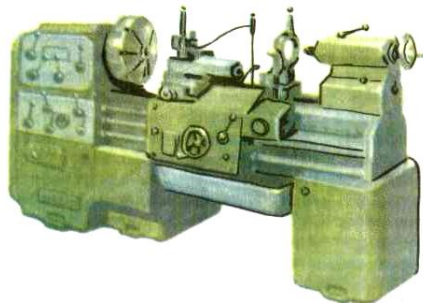


Рис.5.7. Токарний верстат 30-х років ХХ ст.

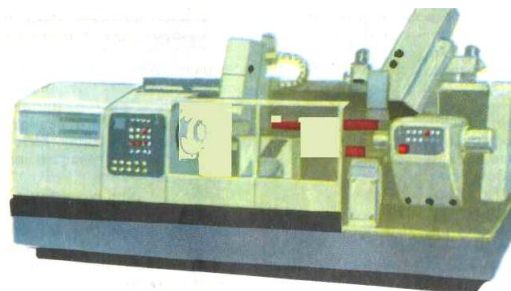


Рис.5.8. Сучасний токарний верстат з числовим програмованим керуванням

Ця необхідність спонукала появу нової наукової *дисципліни ергономіці*, яка вивчає:

- Функціональні можливості людини;
- організацію таких умов праці, при яких праця людини стає високопродуктивною, такою що не втомлює працівника та надійною.

З розвитком техніки можливості людини значно поширюються, тобто збільшуються його фізичні можливості та розумові здібності, але процес керування машиною дуже ускладнюється. Наприклад, водій автомобіля кожену секунду бере участь у десяти взаємодіях з іншими учасниками руху. Водій кожену хвилину здійснює, як мінімум два спостереження та приймає від одного до двох рішень. Кожену хвилину він здійснює від 30 до 120 дій очима, руками, ногами, головою та усім тілом. Один раз у дві години водій автомобіля попадає у критичне положення, в процесі дорожнього руху.

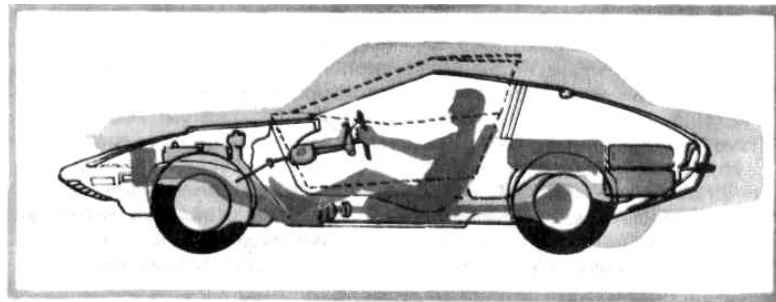


Рис.5.49. Ергономічне удосконалення швидкісного автомобіля

У процесі удосконалення машин та механізмів змінюється виробниче середовище. Оператор, у деяких випадках, працює при підвищеному або зниженому тиску, у середовище з підвищеними рівнями шуму, вібрації тощо, у приміщеннях із штучним освітленням, різним складом повітря.

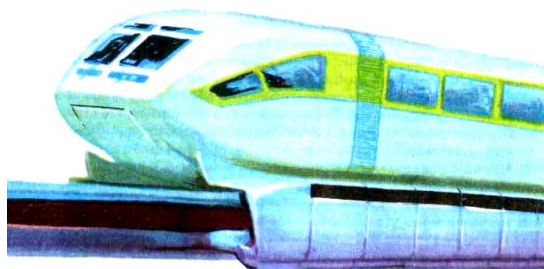


Рис.5.10. Сучасний швидкісний потяг

Тому, з'явилася необхідність у появі нової науки, яка би вивчала систему “людини-машина-виробниче середовище”, метою якої є оптимізація цієї системи з урахуванням людського фактору.

**Ергономіка** - (від грецького ергон - робота, номос - закон) -науково-технічна дисципліна, що зводить до мінімуму негативний вплив праці на

нервову систему людини і її працездатність. Вперше введено “ергономіка” в Англії в 1949 р.(наука про пристосування знарядь і умов праці до людини).Ця дисципліна виникла на межі технічних наук: психології, фізіології, антропології.

Це комплексна наука і пов'язана з фізіо-гігієнічними вимогами до знарядь праці, робочого місця і виробничого приміщення. Ергономіка виникла у зв'язку із значними ускладненнями технічних засобів і умов їх функціонування у сучасному виробництві, суттєвою зміною трудової діяльності людини, синтезуванням у ній великої кількості функцій. Ергономіка формувалась на стику наук — психології та гігієни праці, соціальної психології, анатомії та ряду технічних наук. Основні фактори, які вивчає і враховує є — реакція людини на різноманітні подразники: оптичні, звукові, тактильні, температурні та ін. У зв'язку з цим, ергономіка спирається на дані фізіології, психофізіології та психології людини і визначає деякі вимоги до форми проєктованих об'єктів. У найбільш повному обсязі ці вимоги стосуються об'єктів, що функціонують у сфері виробничої діяльності людей, тобто верстатів, пультів та пунктів керування.

Але, у деяких зарубіжних країнах ергономіка має іншу назву, наприклад:

1) – У США термін для назви цієї наукової дисципліни дослівно перекладається, як “Людська інженерія”;

2) – У Германії, вказаний науковий напрям, має назву – “Антропотехніка”;

3) – У деяких інших країнах світу цей науковий напрям має назву – “Інженерна психологія”.

Видатний Російський вчений-психолог В.М. Бехтерев, ще у 20 роках ХХ століття за”- що у перекладі з грецькою означає ергон – робота, логос – навчання. Предметом для вивчення цієї науки повинно було стати – комплексне вивчення трудової діяльності людини в умовах, яких вона здійснюється.

У даний час ергономічні дослідження координуються та концентруються у науково-дослідному інституті дизайну у м. Києві та Академії дизайну та мистецтва у м. Харкові.

У 1962 році Міжнародною радою дизайнерів, було визначене сучасне тлумачення терміну ергономіка. **Ергономіка** – це науково-теоретична та науково-експериментальна дисципліна, яка досліджує

*психофізіологічні фактори взаємодії людини з різними засобами діяльності в умовах, що вимагають від людини нервових реакцій на обставини, які постійно змінюються.*

Ергономіка — наукова дисципліна, що комплексно вивчає людину (групу людей) у конкретних умовах її (їх) діяльності, пов'язаної з використанням машин (технічних засобів). Людина, машина і середовище розглядаються в ергономіці як складне, функціонуюче ціле, у якому провідна роль належить людині. Ергономіка є одночасно і науковою, і проектувальною дисципліною, тому що в її задачу входить розробка методів обліку людських факторів при модернізації діючої і створенні нової техніки і технології, а також відповідних умов діяльності.

Інтерес до систем “людина-машина” виник у середині ХХ ст.; він обумовлений тим, що як об'єкти технічного проектування і конструювання стали все частіше виступати різного роду складні системи керування виробництвом, транспортом, зв'язком, космічними польотами і т. п., ефективність функціонування яких багато в чому визначається діяльністю провідної ланки, що включається в них — людини. Сполучення здібностей людини і можливостей машини (чи сукупності технічних засобів) істотно підвищує ефективність керування. Незважаючи на спільне виконання функцій керування людиною і машиною, кожна з двох складових цієї складної системи підкоряється в роботі власним, властивим тільки їй закономірностям, причому ефективність функціонування системи в цілому визначається тим, у якому ступені при її створенні були виявлені і враховані властиві людині і машині особливості, у тому числі обмеження і потенційні можливості.

В роки другої світової війни був наданий могутній поштовх міждисциплінарним дослідженням, спрямованим на виявлення оптимальних умов діяльності людини, а також її граничних можливостей. Відбулося це тому, що складна військова техніка, що надходила на озброєння армій, найчастіше не могла ефективно використовуватися, тому що пред'являла до обслуговуючого персоналу вимоги, які перевершували психофізіологічні можливості людини.

“Швидкий технічний розвиток у деяких областях, таких, як радарна техніка, чи високошвидкісна авіація”, — відзначає австралійський вчений А. Т. Весфорд, — призвів до появи таких ситуацій, у яких ніякий “добір і ніяке тренування не гарантують повного використання оператором усіх можливостей устаткування. Тому стало необхідним пристосувати “роботу

до людини”, тобто проектувати таке устаткування, у якому були б враховані межі людських можливостей. Для цієї мети велику кількість академічних фахівців, що займаються проблемами, пов'язаними з людиною, — анатомів, фізіологів, психологів — запросили залишити свої лабораторії і працювати разом з інженерами.

Термін “ергономіка” був прийнятий в Англії в 1949 р., коли група англійських учених поклала початок організації Ергономічного дослідницького товариства. Ініціатори створення товариства, серед яких називають К. Маррелла, О. Едхолма, П. Рендла, У. Флойда, У. Хика й інших, були одностайні в тому, що об'єднання учених суміжних наукових дисциплін для спільної роботи з рішення загальних проблем дозволяє домагатися кращих результатів, що у принципі не можуть бути отримані в рамках якої-небудь однієї з цих дисциплін. У цьому їх, зокрема, переконував досвід успішної спільної роботи фізіологів, психологів, анатомів, інженерів і дизайнерів у роки другої світової війни.

Діяльність англійського Ергономічного дослідницького товариства із самого початку привернула увагу учених різних країн світу. У 1951 р. у товаристві нараховувалося 14 учених з інших країн, у тому числі В. Акерблом, Дж. М. Крістенсен (Швеція), П. Фітс, Л. Мід, Л. Морган (США); у 1954 р. кількість іноземних членів збільшилася до 51, а до 1957 р. їхнє число складало одну третину від складу товариства. Почавши з налагодження інформаційних зв'язків між ученими, що вивчали різні аспекти поведінки людини в діяльності, члени товариства згодом стали шукати шляху подолання неминучої в рамках окремих наукових дисциплін однобічності рішення проблем раціональної організації праці.

На щорічні конференції товариства виносилися наступні теми: “Людські фактори в проектуванні устаткування”, “Стомлення”, “Вимір людської діяльності”, “Наукове вивчення трудової діяльності в промисловості” і ін. незалежно один від одного, сприяла зближенню людей з різними рівнями підготовки і різних спеціальностей. Назву “ергономіка” було обрано в зв'язку з тим, що нова область знання не належить цілком до жодної з дисциплін, що беруть участь у її розробці; крім того, як усякий термін, він повинен бути коротким, однозначним, визначеним і одержати поширення в інших країнах.

“Ергономіка” - це наукові дослідження взаємодії людини і робочого середовища. Мається на увазі не тільки безпосереднє оточення, у якому працює людина, але також верстати і матеріали, методи організація

індивідуальної і колективної роботи.

Предметом ергономіки є конкретна діяльність людини (групи людей), що використовує машини (технічні засоби), а об'єктом дослідження - система “людина (група людей) — і машина (технічний засіб) —середовище”. Задача оптимізації таких систем вимагає комплексного підходу. “Ергономіка” — це наука плюс техніка. Предмет ергономіки як науки – діяльність людини-трудівника і людини - споживача. Мета ергономіки як техніки – оптимізація умов праці.

Ергономіка розглядає технічний і людський аспекти в нерозривному зв'язку. Ергономіка може, імовірно, існувати і домагатися визначених успіхів на стику психології, фізіології, гігієни праці й анатомії, однак справжній прогрес і практична цінність її визначаються рівнем синтезу в ній людського і технічного аспектів. Більш того, прагнення розкрити закономірності цього синтезу характеризує ергономіку як науку особливого типу.

Вирішення прикладних проблем ергономіки припускає рух одночасно у двох напрямках — від вимог людини до техніки й умов її функціонування і від вимог техніки й умов її функціонування до людини. Обоє ці напрямки взаємозалежні, і оптимальні рішення знаходяться, як правило, на їхньому перетинанні. Для вироблення таких оптимальних рішень недостатньо *використовувати окремі рекомендації психології, фізіології, гігієни праці, й ін.*

Необхідно погодити ці рекомендації між собою, ув'язати їх в єдину систему вимог до того чи іншого виду конкретної діяльності й умов її здійснення. Важливі знання (чи уявлення) не окремих функціональних можливостей сприйняття, мислення і дій працюючої людини, а її діяльності в цілому, причому необхідно враховувати всі обставини, від яких залежить успіх діяльності людини.

Ергономічність техніки є цілісною характеристикою, найбільш узагальненим показником, що вінчає ієрархічну структуру ергономіки і показників більш низьких рівнів. Ця цілісна характеристика впливає з ряду ергономічних властивостей техніки: керованості, обслуговуваності, освоюваності і можливості вжитися в техногенне середовище. Перші три характеризує органічність включення техніки у відповідні види діяльності людини (групи людей). Можливість вжитися в техногенне техніки характеризує наближення умов її функціонування до біологічно оптимальних параметрів зовнішнього середовища, при яких працюючій

людині забезпечуються нормальний розвиток, гарне здоров'я і висока працездатність, а також досягається зменшення або ліквідація шкідливих наслідків експлуатації техніки для навколишнього середовища. Кожна ергономічна властивість техніки, у свою чергу, впливає з ряду комплексних показників, що представляють різні, але взаємозалежні сторони цих властивостей. Комплексні ергономічні показники формуються на основі групових показників, що являють собою сукупність однорідних одиничних ергономічних показників: соціально-психологічних, фізіологічних, психологічних і психофізіологічних, антропометричних і гігієнічних. Дана ієрархічна структура поєднує різні рівні інтеграції ергономічних показників. Вивчення взаємних переходів одних рівнів в інші і складає власне дослідницьку задачу ергономіки. Предметом вивчення якої є праця в її історично визначеній формі, суспільна і народногосподарська організація праці.

Ергономіку цікавить насамперед функціональна структура системи “людина – машина”, обумовлена положенням і роллю людини в системі, внутрішні зв'язки цієї системи і взаємодія із середовищем, тоді як психологія, фізіологія і гігієна праці зосереджують свої наукові інтереси на вивченні і моделюванні окремих складових названої системи і їхній взаємодії з іншими її елементами. Комплексність у вивченні людини, зайнятої виробництвом, пов'язана з вирішенням у кожній з комплектуючих наук двох пов'язаних між собою задач: 1) вивчення кожної ланки такої системи, особливостей і закономірностей, що існують усередині цієї ланки; 2) вивчення залежностей між ланками, що існують тут прямих і зворотних зв'язків.

Ергономіка не може не цікавитися вивченням окремих елементів системи, точно так само як психологія, фізіологія і гігієна праці не можуть випустити з уваги зв'язки досліджуваних ними елементів системи з іншими складовими і системою в цілому. Отже, вивчення залежностей, що існують усередині цієї складної системи, важливе не тільки з погляду ергономіки, але і наук, на стику яких вона виникла. Більш того, тільки вивчення цих залежностей дозволить, наприклад, вирішити поставлені перед фізіологією праці теоретичні і практичні задачі.

Ергономіка керується даними гігієни праці, що вивчає вплив на організм людини трудових процесів і впливів оточуючого людину виробничого середовища і розробляє гігієнічні нормативи і заходи щодо забезпечення сприятливих умов праці і попередження професійних

захворювань.

Ергономіка не може існувати і розвиватися без опори на весь комплекс досліджень гігієни праці, оскільки метою останньої є наукове обґрунтування біологічного оптимуму, якому повинне відповідати зовнішнє середовище, щоб забезпечити людині нормальний розвиток, гарне здоров'я, високу працездатність і довголіття. Внутрішня логіка досліджень з визначення оптимальних показників мікроклімату, освітленості й інших факторів виробничого середовища найбільш повно виявляє вектори необхідних зв'язків гігієни праці з іншими науками, у тому числі і з ергономікою.

Вивчаючи вплив факторів оточуючого людину виробничого середовища на якість професійної діяльності, ергономіка стимулює розробку визначених проблем гігієни праці. Крім того, ергономіка вносить істотний вклад у розробку норм, засобів і заходів, спрямованих на попередження шкідливої дії різних факторів оточуючого людину виробничого середовища.

Важливе значення для ергономіки подає встановлення тісних зв'язків із психогігієною, що розробляє наукові основи оздоровчих заходів у відношенні психічного здоров'я людей з метою профілактики захворювань. Не менш значимі зв'язки ергономіки з психоневрологією, що дозволяє розкрити генезис і патофізіологічні механізми невротичних станів, які виникають в окремих випадках у працюючих в процесі їхньої діяльності, зокрема в стресових ситуаціях.

Ергономіка покликана заповнити відсутню ланку в міждисциплінарних дослідженнях людини у праці. Сприяючи розвитку комплексного підходу до вивчення трудової діяльності, ергономічні дослідження забезпечують розробку визначених “стиків” між окремими науками, що вивчають людину в праці. При цьому зважуються проблеми, що поставлені самою логікою розвитку зазначених наук і обумовлені зміною характеру практичних задач, що стоять перед ними.

Комплексне вивчення умов праці, гігієнічна оцінка нових технологічних процесів і устаткування, психофізіологічні дослідження визначених видів праці, подальша розробка науково обґрунтованих заходів боротьби з монотонністю, гіподинамією і гіпокінезією — усе це дозволяє повніше використовувати досягнення науково-технічного прогресу для оздоровлення умов праці. У вирішенні цих задач гігієністам і фізіологам праці необхідно приділяти більше уваги комплексуванню з



технологічними і проектними інститутами для оцінки нових процесів і устаткування на стадії проектування і зміни їх відповідно до гігієнічних і ергономічних вимог.

Комплексний підхід у науках, що вивчають людину в праці, реалізується не тільки на рівні міждисциплінарної взаємодії, але й у рамках окремих дисциплін у процесі вивчення різних об'єктів з використанням одного чи декількох методів визначеної науки. “При комплексному вивченні умов праці, як правило, дається гігієнічна оцінка самим технологічним процесам, використовуваному устаткуванню, інструменту, застосовуваним сировинним матеріалам, побічним і проміжним продуктам і готовій продукції, санітарно-технічним пристроям, загальному й індивідуальному захисту, архітектурно-будівельним і планувальним рішенням промислових завдань і приміщень, їх природному і штучному освітленню, а також фізіолого-гігієнічна оцінка організації праці й окремих трудових операцій”.

Будучи пов'язаною з соціологією праці, професійною педагогікою, фізіологією і гігієною праці, функціональною анатомією і технічною естетикою, психологія праці підготувала широку наукову базу для виникнення ергономіки. Цьому в чималому ступені сприяв процес розв'язання двоєдиної задачі, що представляється актуальною для сучасного етапу розвитку психології праці, а саме: 1) аналіз і оцінка відповідних концепцій наук про працю для цілей психології праці і 2) одночасно з цим визначення значення психологічних концепцій для наук про працю.

Встановлення багатобічних зв'язків психології праці з іншими науковими дисциплінами, у тому числі і з ергономікою, багато в чому визначається природою психологічного фактора в трудовій діяльності, що знаходить висвітлення, зокрема, у психологічному аналізі діяльності. На всіх етапах розвитку психології праці в центрі її уваги знаходилися психологічні фактори, якісні характеристики трудової діяльності, що набули особливого наукового і практичного значення в наші дні. Розробка психологічної концепції якості праці є однією з найважливіших проблем психології праці. Її створення буде стимулювати подальшу розробку багатьох проблем психології праці. Разом з тим будуть зміцнюватися і розвиватися її зв'язки із суміжними науковими дисциплінами, і насамперед з ергономікою, для якої проблема якості праці представляється однією з найважливіших.

Інженерна психологія за часом свого виникнення в нашій країні безпосередньо передувала появі ергономіки. Вона також тяжіла до комплексності обліку людських факторів і досить швидко переросла рамки власне психологічного аналізу трудової діяльності. На вершині свого розвитку інженерна психологія вирішувала найбільш гострі й актуальні проблеми організації діяльності операторів системи “людина – машина” із засобами автоматизації. До них належали насамперед проблеми сенсомоторного спостереження, виявлення і виділення корисного сигналу із шуму на електронно-променевих трубках, удосконалення мнемосхем (органів управління) і т.д. Потім задачі інженерної психології стали формуватися в більш загальних термінах: розробка принципів проектування інформаційних моделей, дослідження процесів інформаційного пошуку, інформаційної підготовки і прийняття рішень, нарешті, ще більш широко — організація інформаційної взаємодії між людиною і машиною. Природно, що на кожному етапі розвитку інженерно-психологічних досліджень їхня тематика трансформувалася.

Відгукуючись на запити практики, інженерна психологія набувала усе більш широке коло задач, для розв’язання яких недостатньо було тільки компетенції психолога. У колективи, покликані вирішувати інженерно-психологічні задачі, стали залучати антропологів, біомеханіків, фізіологів, гігієністів, дизайнерів і інших фахівців, що обумовило розвиток відповідних форм і методів комплексних досліджень. Розширення тематики інженерно-психологічного дослідження і проектування призвело до того, що інженерно-психологічна служба в промисловості природним образом стала перетворюватися в ергономічну, хоча назва якийсь час залишалася старою.

Своєрідною реакцією на цей процес у вітчизняній інженерній психології стали заклики до її “психологізації”. Власне кажучи, це означало усвідомлення необхідності більш строгого визначення і звуження області дослідження інженерної психології з метою ефективного її розвитку.

Розвиток психологічної науки сьогодні багато в чому стимулюється задачами ергономіки, що вводить у її контекст нові види трудової діяльності, нові засоби її реалізації і нові засоби її вивчення.

При проектуванні діяльності людини в системах управління одночасно зважуються, як правило, питання професійного добору, навчання і тренування. Об’єднання в цілісну систему проектування

трудової діяльності, професійного добору, навчання і тренування дозволяє вирішувати кожну з названих задач на якісно іншому рівні, чим це робиться в інших випадках. Ця динамічна система покликана вирішувати проблеми не тільки оптимального пристосування машини до людини, але й активного формування здібностей людини відповідно до вимог, що пред'являє до неї технічний прогрес.

Використання досягнень ергономіки дозволяє більш ефективно вирішувати сучасні задачі охорони праці.

Ергономіка так чи інакше зв'язана з усіма науками, предметом дослідження яких є людина як суб'єкт праці, пізнання і спілкування. Вирішуючи практичні задачі, ергономіка повинна спиратися на всю систему знань про людину. В міру свого формування ергономіка справляє усе зростаючий вплив на розвиток цієї системи знань.

*Корективна* ергономіка відіграє немаловажну роль, поєднуючи для вирішення важливих і актуальних проблем фахівців різних областей знання. У корективній ергономіці починаються спроби звести воедино, нехай найчастіше і механічно, факти, добуті різними науками про працю. Корективна ергономіка робить визначений позитивний вплив на практику проектування, сприяє накопиченню окремих даних про працю.

Формування проєктивної ергономіки припускає не тільки нагромадження даних про людські фактори, але і розвиток спеціальних досліджень типових видів і форм людської діяльності, створення методів її аналізу і формалізації, виявлення факторів, що визначають її ефективність. У свою чергу, ці задачі спонукають аналізувати фактори, що впливають на протікання різних видів діяльності, складати ергономічну типологію видів діяльності, розробляти власні специфічні, дослідницькі методи проєктивної ергономіки.

Статус ергономіки визначається тим, що вона оперує даними, отриманими в інших науках, трансформує їх, розробляючи свої вихідні уявлення, переслідуючи власні цілі і задачі, пов'язані з організацією і проектуванням умов і способів діяльності людини в системі.

Діяльність людини являє собою початок і завершення ергономічного дослідження, ергономічної оцінки, ергономічного проектування. Поняття діяльності відповідно служить і теоретичною основою трактування людських факторів. Тому в ергономіці формуються нові концептуальні схеми діяльності і нові методи її аналізу, що, у свою чергу, стимулює розробку загальної теорії трудової діяльності. У зазначеному відношенні

проблематика ергономіки перехрещується з проблематикою праксеології, яка ставить задачу вивчення загальних законів усякої діяльності і визначення найбільш загальних правил її організації.

Ергономіка вирішує задачі раціональної організації діяльності людей у системі “людина – машина”, доцільного розподілу функцій між людиною і машиною, визначення критеріїв оптимізації системі “людина – машина” з урахуванням можливостей і особливостей працюючої людини (групи людей), розробляє типології таких систем. До числа ергономічних належать проблеми визначення методів оцінки динаміки функціонального стану працюючих людей і оптимальних показників середовища системі “людина – машина”.

Ергономіка не тільки вивчає, але і проектує доцільні варіанти конкретних видів людської діяльності, пов'язаних з використанням нової техніки. На основі проекту діяльності, розробленого відповідно з основними цілями створюваної СЛМ, формулюються вимоги до технічних засобів, що використовуються в трудовій діяльності, і одночасно до професійного відбору і навчання, а також до технічних засобів підготовки.

Проектування людської діяльності спирається на фундаментальні психологічні дослідження і моделювання вищих психічних функцій: сприйняття, пам'яті, мислення (образного і понятійного). Ці функції є, власне кажучи, власними засобами, чи психологічними інструментами діяльності. До числа таких засобів (способів) діяльності відносяться досвід, знання, програми і схеми поведіння, навички оператора, що складають у сукупності його професійну кваліфікацію. На основі власних засобів діяльності формуються постійні й оперативні образно-концептуальні моделі, що лежать в основі процесу ухвалення рішення і підлягають спеціальному формуванню і тренуванню.

## ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

**ГАРМОНІЯ** (від грецького. — зв'язок, витонченість цілого, спів розмірність частин) — поняття, що визначає спів розмірність окремих частин виробу з цілим і між собою, яка досягається перш за все єдністю пропорційних відносин.

**ДЕКОР** (від лат. — прикрашаю) — сукупність елементів оздоблення і прикрашання виробу. Основні види Д.: орнаментика, зображувальні та архітектурні мотиви, оздоблювальне покриття. Розвинутий Д. характерний для виробів декоративно-прикладного мистецтва, особливо у минулому, коли він часто виявлявся у вигляді елементів (деталей), що спеціально вводяться до форми заради її прикрашання. Характер Д. визначається цілком уявленнями епохи окремого майстра про сутність краси речей. Засновники сучасного художнього конструювання — Міс Ван дер Рое, І.Б.Беренс, В.Татлін та ін. висунули принцип функціональної та конструктивної виправданості форми промислових виробів. Відповідно до цього принципу прикрашання форми декоративними деталями є надмірністю, результатом нерозуміння краси конструкцій та самих матеріалів. В умовах масового індустріального виробництва такий погляд на Д. узгоджується з вимогами технологічності та економічної ефективності виробів.

**ДЕКОРАТИВНІСТЬ** — одна з умов виразності форми, властивість виробів, пов'язана з особливостями конфігурації їх форми і силуету, а також кольору, фактури і текстури матеріалів. Часто Д. пов'язують із застосуванням елементів декору, наприклад, орнаментики. Однак у цих випадках вірніше говорити не про Д., а про декоративність виробів. Насправді Д. мають багато предметів, позбавлених будь-якого декору, наприклад: радіоприймачі, автомобілі, поверхня металу, кристали, листки рослин та ін. Д виробів залежить від впорядкованості та конструктивної логічності, ритмічної, пропорційної, колірної, фактурної та ін. організації їх форми.

**ДИЗАЙН** (від англ. креслення, малюнок, проект):

1. творча діяльність, мета якої полягає у формуванні гармонійного предметного середовища, яке найповніше задовольняє матеріальні та духовні потреби людини;
2. особлива сфера діяльності, яка полягає у проектній та науково-організаційній розробці всебічно досконалих умов життя людей.

**ДИСГАРМОНІЯ** (від. Грецького - гармонія з заперечним префіксом) — неузгодженість, протиріччя між усіма чи окремими властивостями форми, наприклад між даною ритмічною структурою виробу та його колірним рішенням. Поява у формі Д. призводить до зниження її художньої ЯКОСТІ.

**ІНТЕР'ЄР** (від французького — внутрішній) — відносно замкнений та організований у функціонально-естетичному відношенні простір в середині будівлі. І. утворюють поверхні, що огорожують приміщення (стіни, стеля, підлога) і весь набір засобів його обладнання та оформлення.

**ЯКІСТЬ ВИРОБІВ** — міра цінності промислових виробів, що визначається як оцінкою їх властивостей з точки зору всіх вимог, так і рівнем відповідності технології їх виробництва вищим досягненням сучасної технології.

Зроблено спроби розробити метод кількісної оцінки Я. в., сумарної або комплексної, та за окремими показниками.

Основні аспекти оцінки Я. в. — їх корисності технічна і технологічна досконалість, ергономічність, економічність в експлуатації, зручність користування, художня якість та естетична цінність.

**КОМПАКТНІСТЬ** (від лат. — щільний) — максимальна щільність розміщення елементів форми.

Від ступеню К. залежить зручність користування виробом, а також його економічність у виробництві (економія матеріалів, виробничих площ та ін.).

**КОМПЛЕКС ВИРОБІВ** — сукупність виробів різного функціонального призначення, що утворюють просторово цілісну систему засобів будь-якого певного процесу діяльності людини. Методом створення К. в. слугує комплексне проектування.

**КОМПЛЕКСНЕ ПРОЕКТУВАННЯ** — проектування ряду виробів, що повністю забезпечують потреби певного процесу діяльності людини, наприклад: обладнання кухні житлової квартири, меблів для школи, робочого місця на виробництві. Мета К. п. — забезпечити найбільш комфортні умови для побуту, відпочинку, праці людей і гармонійність, художню досконалість середовища.

**КОМПОЗИЦІЯ** (від лат. — складаю, створюю):

1. процес гармонізації форми виробу (інтер'єру та ін. матеріально-просторових об'єктів), у якому визначаються і зводяться до єдності всі характеристики форми, такі як розміри, пропорції, ритмічна

структура, фактура, колір та ін. У процесі проектування К. є однією з суттєвіших сторін і підпорядковується закономірностям формоутворення виробів;

2. матеріально-просторове вирішення виробу.

КОМПОЗИЦІЯ (від лат. — складаю) — процес пошуку найкращого розміщення різних елементів (деталей, частин, вузлів) виробу відносно один одного.

КОМФОРТ — сукупність благ і зручностей, що одержує людина при використанні окремої речі або деякої сукупності речей. Вироби, які повністю забезпечують зручності, що від них вимагаються, розцінюються як комфортабельні. Відсутність таких зручностей означає дискомфортність умов відповідного процесу діяльності. Наприклад, дискомфортний фотель для відпочинку, який не забезпечує зручного положення для хребта і ліктів.

Виділяють також поняття "психологічний К". В основі його лежать закономірності психофізіологічної та психологічної реакції людини на навколишню обстановку. Предметне середовище (інтер'єр, робоче місце та ін.) забезпечує психологічний К, якщо стимулює у людини позитивну емоційну реакцію у процесі її діяльності. Цьому слугують певний добір і розміщення речей, колірна гама середовища, характер застосовуваних матеріалів.

Уявлення про К історично змінюються з розвитком суспільної економіки, техніки, домобудівництва, соціальних норм побуту. Комфортність умов побуту сприяє високій ефективності відпочинку людей, на виробництві — росту продуктивності праці.

Одним з ефективних шляхів забезпечення К є комплексне проектування виробів і будівель.

КОНСТРУКЦІЯ (від лат. — будує) — взаємозв'язок, поєднання елементів (деталей, вузлів, частин) виробу. Особливості К. визначаються головним чином типом з'єднання елементів виробу та їх взаєморозміщенням. Класифікація таких зв'язків дає типологію конструкцій.

К. виробу досить жорстко задається особливостями його будови і призначення, а також матеріалами, що застосовуються для виготовлення і з'єднання його елементів. Однак, у багатьох випадках допускаються застосування різного роду К для одного і того ж виробу, а відтак, з'являється можливість вирішення питання про К. у зв'язку з художнім

здумом. Часто К відбивається у зовнішньому вигляді виробу, якщо навіть її основні елементи укріті від спостерігача.

Елементи К виконують різну роль. Майже у будь-якій К є основні та другорядні елементи, розрізняються також несучі і несені, з'єднувані та з'єднуючі їх. Аналіз ролі конструктивних елементів є важливим моментом у розробці та описуванні виробів.

МОДА (від лат. — міра, образ, спосіб) — явище у споживанні промислових виробів та інших речей, зумовлене прагненням людей купувати ті з них, що відзначаються високою якістю, технічно прогресивні (нові) або мають інші яскраво виражені переваги, наприклад, такі як незвичайність вигляду, висока практичність. М відноситься до масових явищ, тому про неї можна говорити лише у випадках досить широкого попиту на певний виріб. Об'єктами споживацької моди бувають вироби того чи іншого типу, того чи іншого зовнішнього вигляду, певне поєднання речей, а також способи, прийоми в організації, обладнанні та оформленні житла.

Поява та зникнення конкретної М зумовлена різними соціальними причинами. Найбільш важливі з них: зміна естетичних уявлень, смаків, технічний та технологічний розвиток виробів, прагнення людей до оновлення обстановки. У цілому зміна моди відіграє позитивну роль у розвитку культури предметного середовища і побуту, в удосконаленні виробів, оскільки виявляється своєрідним регулятором цього процесу. Так, технічно нові вироби швидко завойовують ринок звичайно саме завдяки появі М. на них.

У тих випадках, коли модні речі купують головним чином з метою зовнішньої демонстрації матеріального добробуту, культурності т. ін., вірніше говорити не про наслідування М., а про престижне споживання.

ОРНАМЕНТИКА (від лат.— прикраса) — різновид декору, сукупність елементів прикрашання виробу, будівлі, книги та ін., які стилізовано (умовно, схематично) відтворюють різні природні форми, переважно рослинні: листя, квіти, стебла, плоди. Досить розповсюджена О., яка не має природних прототипів (на основі так званого геометричного орнаменту).

Виконується орнаментика найрізноманітнішими способами: розпис, гравірування, різьба, ліплення, вишивання, аплікація, ткацтво, ливарництво та ін.



На О. встановився погляд, як на прийом декорування, який чужий сутності промислового процесу. Однак О., що має яскраві національні риси, досить широко застосовується при створенні ряду утилітарно корисних речей — одягу, начиння, меблів, а також інтер'єрів, виробів декоративно-ужиткового та ювелірного мистецтва.

**КОРИСНІСТЬ ВИРОБУ** — міра необхідності у виробництві та споживанні виробу з точки зору інтересів суспільства і людей. Міра його корисності визначається тим, наскільки виріб відповідає цим інтересам, а також об'єктивним тенденціям розвитку суспільних потреб. Виразом К. в. слугує також те, чи сприяв він і наскільки найбільш ефективному задоволенню будь-якої потреби, у розвитку якої зацікавлене суспільство. Таким чином, К. в. є співвідношення витрат суспільно - корисної праці на його виготовлення і суспільної цінності тих переваг, яких надає споживачеві користування цим виробом. Звідси видно, що міра К. в. залежить також від економічності даного виробу у виробництві та від збігу термінів фізичної придатності і морального старіння.

Однобічним є вузько утилітарне розуміння К. в. Суспільство вимагає задоволення не лише розумних матеріальних, запитів людей за допомогою технічно та функціонально завершених виробів, але й духовних потреб та інтересів, у тому числі й естетичних. Тому одна з умов К. в. — їх естетична досконалість.

**СТАЙЛІНГ** — напрямок художнього проектування, розповсюджений особливо у капіталістичних країнах. Сутність його у прагненні залучити покупців до виробів і забезпечити їх збут за рахунок підвищення само оціночної виразності зовнішнього вигляду, яскравості оформлення. Це дало підставу назвати С. комерційним дизайном. Для С. характерне довільне використання в оформленні виробів стилів минулого — епохи Відродження, бароко, класицизму та ін.

**СТИЛЬ ХУДОЖНІЙ** — явище в галузі художньої творчості, що проявляється у наявності ряду певних загальних рис у творах мистецтва, архітектури, дизайну тієї чи іншої епохи, історичного періоду. Основні особливості будь-якого С. х. виявляються у композиційній будові більшості речей, архітектурних та художніх творів. Найбільш очевидна ознака того чи іншого С. х. — своєрідність композиційних схем, прийомів та засобів побудови форми. За цими ознаками розрізняються стилі готики, бароко, ампіру та ін. Однак в основі формування С. х. лежить спільність естетичних поглядів і переживань, що складаються у суспільстві і

забезпечуються єдністю естетичного ідеалу. Із зміною останнього, як і його варіацій в різних верствах суспільства, відбувається зміна (варіація) стильових норм художньої діяльності.

**ТЕХНІЧНА ЕСТЕТИКА** — наукова дисципліна, що вивчає соціально-культурні, технічні та естетичні проблеми формування гармонійного предметного середовища, яке створюється для життя та діяльності людини засобами промислового виробництва. Складаючи теоретичну основу дизайну, технічна естетика вивчає його суспільну природу і закономірності розвитку, принципи і методи художнього конструювання, проблеми майстерності художника-конструктора (дизайнера).

Вона виникла і розвивається на стику багатьох наук естетики, соціології, соціальної психології, фізіології людини, ергономіки, економіки, технології виробництва та ряду ін.

Спираючись на дані цих наук, Т. е. не є, однак, її простою сумою. Вона має специфічний предмет вивчення — взаємодія людини, як біологічної та соціальної істоти з предметним оточенням. Т. е. вирішує особливі завдання:

1. розробка принципів організації і формоутворення оптимального і гармонійного предметного середовища у відповідності з суспільними і особливими потребами всіх людей, на основі досягнень науково-технічного прогресу, з урахуванням вимог економіки і технології виробництва;

2. створення методики художнього конструювання виробів та їх комплексів, що відповідають усім вимогам, які висуває технічна естетика: соціальна корисність, функціональна та ергономічна досконалість, технологічність у виготовленні, ефективність та естетична досконалість.

**ТИПОЛОГІЯ КОНСТРУКЦІЇ** — класифікація конструкцій за типовими відмінностями у взаємозв'язку між елементами (частинами, вузлами, деталями) виробів. Підставою класифікації конструкцій є

- 1) тип з'єднання елементів;
- 2) тип взаємодії елементів;
- 3) схема і спосіб їх з'єднання;
- 4) тип, зв'язку конструкції даного виробу з іншими речами;
- 5) тип функціонального положення;
- 6) тип співвідношення основних і неосновних елементів конструкції та інші ознаки.

Зазначені ознаки найбільш суттєві з точки зору практики художнього проектування.

Т. к. у короткому вигляді може бути подана таким чином (загальна нумерація відповідає порядку ознак, прийнятому вище):

1. а) не рознімні; б) рознімні; в) складально-розбірні.
2. а) статичні; б) кінетичні (в тому числі такі, що трансформуються).
3. а) монолітні (литі і т.п.); б) каркасна (в тому числі рамкові); в) оболонкові (в тому числі щиткові); г) набірні (в тому числі гнуто клеєні).
4. а) автономні; б) блоковані (в числі такі, що вбудовуються).
5. а) стаціонарні; б) мобільні; в) портативні.
6. а) відкриті; б) закриті; в) напіввідкриті.

При цьому характеристика конструкції окремого виробу за всіма ознаками, фіксованим повною Т. к. (включаючи типи і види з'єднань, блокування окремих елементів, вид матеріалу та ін.) є одночасно повним описом конструктивних особливостей даного виробу, що необхідно при складанні анотації до проекту.

**ХУДОЖНЄ КОНСТРУЮВАННЯ** — особливий різновид проектної діяльності, об'єктами якої є вироби виробничого і побутового призначення, що випускаються порівняно великими серіями індустріальним способом; діяльність спрямована на удосконалення оточуючого людину предметного середовища, яке утворюється властивостями промислового виробництва; це удосконалення досягається приведенням у єдину систему функціональних та композиційних зв'язків предметних комплексів та окремих виробів, їх естетичних та експлуатаційних характеристик. В умовах сучасності художнє конструювання сприяє створенню гармонійного предметного світу що відповідає зростаючим матеріальним та духовним потребам людини. Характерна особливість об'єктів Х. к. — необхідність провідної участі у їх розробці інженера-конструктора і технолога. При роботі над виробом представник професії Х. к. — художник-конструктор опирається на теоретичні та методичні знання, що надані технічною естетикою.

**ХУДОЖНЄ ПРОЕКТУВАННЯ** — більш широка галузь діяльності по створенню виробів, ніж художнє конструювання, яке входить до неї як складова частина. Об'єктами Х. п. виступають всі вироби, що виготовляються усіма нагромадженими на даний час методами, в тому числі і такі, що не випускаються серійно, як і вироби, що за характером

свого призначення і формою не вимагають спеціального конструкторсько-технологічного опрацювання.

**ЕРГОНОМІКА** (від грецької — робота і закон) — науково-теоретична і науково-експериментальна дисципліна, яка досліджує психофізіологічні фактори взаємодії людини з різноманітними знаряддями і засобами діяльності в умовах, що вимагають від людини певних реакцій на обставини, що змінюються. Ергономіка виникла у зв'язку із значними ускладненнями технічних засобів і умов їх функціонування у сучасному виробництві, суттєвою зміною трудової діяльності людини, синтезуванням у ній великої кількості функцій. Ергономіка формувалась на стику наук — психології та гігієни праці, соціальної психології, анатомії та ряду технічних наук. Основні фактори, які вивчає і враховує Е. — реакція людини на різноманітні подразники: оптичні, звукові, тактильні, температурні та ін. У зв'язку з цим Е. спирається на дані фізіології, психофізіології та психології людини і визначає деякі вимоги до форми проєктованих об'єктів. У найбільш повному обсязі ці вимоги стосуються об'єктів, що функціонують у сфері виробничої діяльності людей, тобто верстатів, пультів та пунктів керування.

**ЕСТЕТИЧНА ЦІННІСТЬ** — відповідність окремого виробу або всього предметного середовища естетичним уявленням людей. Об'єктивною основою Е. ц. є виражена у виробі суспільна прогресивність їх функціонально-технічного і конструктивно-технологічного вирішення за даної історично конкретної сукупності об'єктивних умов виробництва і споживання.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бартенев И.А., Батажкова В.Н.* Очерки истории архитектурных стилей: Учеб. пособие. - М.: Изобраз. искусство, 1983. - 384 с.
2. *Блохин В.В.* Интерьер промышленных зданий. - М.: Строиздат, 1989. - 271 с.
3. *Васютинский Н.А.* Золотая пропорция. - М.: Мол. гвардия, 1990. - 235 с.
4. *Ватерман Г.* Дизайн вашей квартиры /Пер. с немец. - Злин: Кристина К, 1996. - 125 с.
5. *Вернеску Д, Зне А.* Инсоляция и естественное освещение в архитектуре и градостроительстве /Пер. с рум. - К.: Будівельник, 1983. - 86 с.
6. *Гассанова Н.С.* Текстиль в дизайне интерьера. - К.: Будівельник, 1987. - 86 с.
7. *Дизайн* /Пер. с англ. Ред В.А. Питалев, А.Ю. Давыдов, А.В. Молчанов. - М.: ДеКа, 1994. - 48 с. (Энциклопедия малого бизнеса. Т. 5. Вспомогательные процессы в малом бизнесе).
8. *Дизайн: очерки теории системного проектирования* /Н.П. Васильева, Ю.А. Грабовенко, Е.Н. Лазарев, В.И. Михайленко; науч. ред. М.С. Кагана. - Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. - 185 с.
9. *Ефимов А.В.* Цвет в архитектуре и градостроительстве. - М.: Знание, 1981. - 64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Строительство и архитектура", №8)
10. *Жокуль Л.Е.* Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий. - К.: Будівельник, 1978. - 104 с.
11. *М.Иконников А.В.* Функция, форма, образ в архитектуре. - М.: Строиздат, 1986. - 288 с.
12. *М.Конран Т.* Современный дом: Искусство дизайна. - М.: Огонь, 1997. - 264 с.
13. *Кравец В.И.* Колористическое формирование в архитектуре. - Харьков: Вища школа; Изд-во Харьк. ун-та, 1987. - 132 с.
14. *Лазарева Н.Н.* Интерьер квартиры /Справочное пособие по проектированию и декорированию. - М.: Изд-во Дом "Ниола-Пресс", 1999. - 80 с.
15. *Мак-Коркодейл Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней /Пер. с англ. - М.: Искусство, 1990. - 245 с.

16. *Нестеренко О.И.* Краткая энциклопедия дизайна. - М.: Молодая гвардия, 1994. -315 с.

17. *П.Новжова Е.Б.* Интерьер общественных зданий: Художественные проблемы. - М.: Стройиздат, 1984. - 227 с.

18. Психология цвета: Сб. /Пер. с англ. - М.: Рефлбук, К.: Ваклер, 1996. -352 с. - (Сер. "Актуальная психология").

19. *Ранев В.Р.* Интерьер: Учеб. пособие для архит. спец, вузов. - М.: Высшая школа, 1987. - 232 с.

20. *Степанов Н.Н.* Цвет в интерьере. - К.: Вища школа, 1985. - 95 с.

21. *Шевелев И.Ш.* Формообразование (Число. Форма. Искусство. Жизнь). - Кострома: ДиАр, 1995. - 166