



ISSN 2072-8468

ИННОВАЦИОННЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

<http://library.miu.by/journals!/item.iot.html>

Ленсу, Я.Ю. Соотношение функции и формы в объектах материально-художественной культуры / Я.Ю. Ленсу // Инновационные образовательные технологии. – 2013. – № 4 (36). – С. 78–86.

УДК 745/749

СООТНОШЕНИЕ ФУНКЦИИ И ФОРМЫ В ОБЪЕКТАХ МАТЕРИАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Ленсу Я.Ю.^a

Аннотация

В статье рассматривается, как в предметном творчестве людей разных эпох, начиная с первобытного времени по сегодняшний день, отражалась связь функции изделия и его формы. Показывается, как проявлялась функция в конструкции, композиции и пластике вещи и как эти составляющие формы соотносились друг с другом.

Ключевые слова: вещная среда, предметное формообразование, рабочая функция, конструкция, композиция, пластика.

Веб: <http://elibrary.miu.by/journals!/item.iot/issue.36/article.13.html>

Поступила в редакцию: 04.10.2013.

CORRELATION BETWEEN THE FUNCTION AND THE FORM IN THE OBJECTS OF MATERIAL AND ART CULTURE

Lensu Y.Y.^a

Abstract

The article considers the reflection of the connection between functions of a workpiece and its forms in the creative work of people of different epochs, starting from primeval to modern time. The way in which the function of a workpiece revealed itself in its design, composition and plasticity as well as the way in which these form's components correlated with each other are shown.

Keywords: object environment, object shaping, working function, design, composition, plasticity.

Web: <http://elibrary.miu.by/journals!/item.iot/issue.36/article.13.html>

Received: 04.10.2013.

Функционирование любой вещи определяется жизненными условиями и потребностями человека. Функциональные свойства изделия характеризуют соответствие изделия утилитарным потребностям людей. Полезный эффект потребления вещи зависит от функциональной целесообразности ее строения — внутренней структуры, компоновки, внешней формы, взаимодействия конструктивных составляющих [1, с. 47]. Таким образом, функция вещи и ее форма тесно связаны. В свою

очередь, форма вещи основывается на ее конструкции, композиции и пластике. Что собой представляют эти три составляющие формы?

Один из родоначальников советского дизайна А. Родченко указывал, что «конструкция есть целесообразное использование средств материала» [2, с. 143]. В современной литературе по теории дизайна конструкции дается следующее определение: «Конструкция — это пространственная организация материально-физических,

^a Ленсу Яков Юрьевич,
кандидат искусствоведения, доцент,
заведующий кафедрой теории и
истории дизайна Белорусской государственной академии искусств
Lensu Yakau,
PhD in Art criticism, Associate
Professor, head of the Department
of Theory and History of Design at
Belarusian State Academy of Arts

структурных и функциональных элементов изделия с целью обеспечения его надежного и эффективного функционирования, рациональности и экономичности с учетом свойств и возможностей материалов, составляющих конструкцию» [3, с. 184].

Теперь о композиции. Вообще в качестве категории искусства композицию понимают как «значимое соотношение частей художественного произведения» [4, с. 155]. В дизайне же сущность категории композиции формулируют следующим образом: «Композиция в дизайне — это построение (структура) произведения дизайнерского искусства, расположение и связь его частей, обусловленные их компоновкой, отвечающей назначению и технической идее этого произведения и его художественному (образному) замыслу, отражающему эмоционально-чувственные ожидания потребителя дизайнерского продукта» [3, с. 35].

Третий фактор, образующий форму, как мы отметили, — пластика. Под пластикой понимается «строение материального тела, непосредственно доступное живому созерцанию» [4, с. 257].

Названные три фактора по-разному связаны с функцией вещи, в то же время они определенным образом соотносятся и между собой, определенным образом взаимодействуют. Функция в первую очередь определяет конструкцию объекта. «В результате непосредственных процедур, — пишет Я. Дитрих, — материальные комплексы в ходе производственного процесса обретают определенную комбинацию заранее продуманных свойств, которую мы называем конструкцией» [5 с. 88]. Например, конструкция велосипеда непосредственно зависит от функции этого объекта, так же как и конструкция мясорубки, швейной машины или автомобиля. Конструкция, безусловно, влияет на композицию, задает ей определенные рамки. Так, два пылесоса разной конструкции (скажем, обычный и мощный) неизбежно будут иметь разные композиционные решения. Очевидно, что чаще всего именно через конструкцию композиция соотносится с рабочей функцией, с утилитарным назначением вещи. Однако в иных случаях композиция может исходить непосредственно из утилитарной функции объекта и влиять на его конструкцию, открывать для нее новые перспективы развития. Так, найденные дизайнером композиционные качества телевизора, основанные на учете его функциональных свойств, могут повлечь за собой изменения структуры расположения электронных блоков внутри прибора, то есть его конструкции.

Пластика — наименее подверженный влиянию функции фактор. Одному и тому же функциональному свойству объекта, а следовательно, одной и той же функции и конструкции могут соответствовать совершенно разные пластические решения. Так, например, стулья, созданные в разных художественных стилях, скажем, барокко, классицизма, модерна, обладая одной и той же функцией и конструкцией, значительно отличаются по пластике формы. Однако и пластика может исходить непосредственно из функции объекта. Например, такое пластическое качество, как обтекаемая, аэродинамическая форма какого-либо транспортного средства, является порождением непосредственно утилитарной функции объекта данного класса.

Итак, форма изделий тесно связана с их функцией. Однако эта связь не проста. Дело в том, что не может быть какой-то единственной формы, соответствующей конкретной функции. Т. Мальдонадо отмечал: «Что, собственно, означает абсолютное соответствие функции и формы? Что это значит, скажем, по отношению к пишущей машинке? Разве функция как таковая, а именно нанесение равномерного, легко прочитываемого шрифта на листе бумаги вызывает представление о предмете определенной формы?» [6, с. 19]. Действительно, невозможно найти единственную, самую наилучшую форму, отвечающую какому-либо функциональному назначению объекта. Всегда их будет множество. Это объясняется тем, что функция абстрактна, форма же всегда конкретна. Приступая к проектированию какого-либо объекта, человек делает скачок от абстрактного к конкретному. Результаты этого процесса во многом зависят от самого человека. Следовательно, та конкретность, которую приобретает в форме предмета абстрактная функция, задается человеком-творцом, который и является критерием красоты и полезности изделия. «Для многообразия одинаково экономичных решений (а для исходной строительной задачи их существует большое количество), — отмечал В. Гропиус, — творчески работающий художник в пределах ограничений, диктуемых его эпохой, выбирает нужное ему решение исходя из личного восприятия» [7, с. 56—57].

В разные времена, в разные эпохи функциональные свойства изделия по-разному претворялись в реальную форму. В первобытные времена, на самой заре развития деятельности человека по формообразованию предметных объектов, форма тогда еще очень примитивных орудий труда, создаваемых человеком, непосредственно

задавалась их функцией. Скажем, то, что древние орудия труда приобретали все более правильную, симметричную форму, определялось тем, что человек заметил, что такая форма обеспечивает более удобное пользование предметом при его функционировании. Такое орудие в процессе труда будет двигаться по правильной траектории, а значит, станет наносить более точные, аккуратные удары, к тому же и держать в руке орудие симметричной формы удобнее.

Своеобразное соотношение формы и функции мы видим в цивилизациях Древнего мира. В этом плане предметное формообразование Древнего Египта характеризовалось следующими особенностями. Конструкция вещи определялась ее функцией, однако внешняя пластика формы вещей чаще всего не была связана с функционально-конструктивной основой предмета. Наоборот, конструкция объекта зачастую искусно маскировалась под «рубашкой» внешнего декоративного оформления. Многие древнеегипетские изделия, например мебель, обычно покрывали толстым слоем шпаклевки, из которой произвольно моделировали пластическую форму объекта. Полученная таким образом заготовка изделия шлифовалась, покрывалась белым грунтом, а сверху наносилась роспись, инкрустация, куски листовой бронзы или золота. Таким образом, тектоника предметного объекта как выражение форме работы его функционально-конструктивной основы древнеегипетских мастеров вовсе не интересовала, для них важнее была внешняя декоративная форма изделия. Такова была специфика древнеегипетского предметного формообразования.

Совершенно по-иному подходили к предметному формообразованию древние греки. В Древней Греции появляется совершенно новый источник любования предметной формой — эстетическое осмысление функционально-конструктивной основы предмета, в которой как главное композиционное начало выделяется сопоставление несомого и несущего. Этот принцип хорошо прослеживается в построении греческого архитектурного ордера, где вертикали колонн как несущих частей сооружения противопоставлены горизонталям несомых элементов, в качестве которых выступают детали антаблемента: архитрав, фриз, карниз. Любование функционально-конструктивной основой объекта проявляется в Древней Греции и в формообразовании предметного мира. В этом отношении очень интересен греческий стул климос, имевший изогну-

тую спинку и ножки, утолщавшиеся в месте крепления к ним сиденья. Крепление это осуществлялось с помощью большого гвоздя нагеля, причем это самое напряженное конструктивно место в архитектонике объекта активно подчеркивалось в его визуальном образе. Композиционная значимость этой части конструкции предмета отражалась и в нередко встречающихся изображениях климоса на античных вазах — везде, даже в самых обобщенных изображениях, нагель в месте крепления сиденья стула к ножкам тщательно прорисовывался.

В Древнем Риме многие объекты предметного мира имели функциональную форму. Интересны, например, предметы хозяйственного обихода древних римлян. В Риме, например, появился первый самовар, который называли «аутепса». Он имел чисто функциональную форму, которая представляла собой кувшин с двумя емкостями, вставленными одна в другую. В наружную емкость клались горячие угли, во внутреннюю наливалась вода для кипячения. Были и специальные приспособления для подогрева пищи. Они имели форму ящика с полыми стенками. В полость наливалась вода, которая нагревалась раскаленными углями. На дно ящика ставились сосуды с предназначенной для подогрева пищей. Все было продумано рационально и удобно.

Однако, кроме функциональных по форме и конструкции бытовых предметов, в обиходе древних римлян были широко распространены (конечно, в среде более зажиточных граждан) вещи с богатым, обильным декором. Для этих объектов чаще всего была характерна, в отличие, скажем, от греческой культуры, несогласованность пластической формы с функционально-конструктивной основой предмета. В этом плане декоративно-прикладное искусство античного Рима скорее было ближе к формообразованию предметного мира Древнего Египта.

Во времена раннего средневековья наблюдается падение уровня ремесленного мастерства, по сравнению с эпохой античности предметы приобретают примитивную, но функционально обусловленную форму. Шкафы, сиденья, столы характеризуются грубым формообразованием, используемый декор прост и незамысловат. Шкафы делались плотницким инструментом из толстых необработанных досок, которые скреплялись при помощи накладок из ковального железа. Лучше других видов мебели оформлялись немногочисленные сиденья. Однако их функционально-конструктивная форма

нередко маскировалась внешним декором. Предметы чаще всего для сокрытия дефектов соединений конструктивных деталей покрывались краской ярких цветов. Плохо обработанный деревянный каркас обтягивался холстом, покрывался грунтом в виде слоя гипса или мела, поверх же этого грунта делалась роспись наподобие живописной картины. Позже к этой росписи стали добавлять резьбу по дереву и декоративную металлическую фурнитуру.

Примерно к середине XII века, когда господствовавший до этого в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве Западной Европы романский стиль начинает вытесняться готическим, предметный мир жилища становится более совершенным, как по своим конструктивным качествам, так и по декоративной проработке. Мастерство ремесленников возрастает, на изделиях появляется сложный, изысканный декор. Если раньше мебель делали плотники, то теперь от плотницкого дела отделяется столярное, мастера которого и начинают заниматься изготовлением мебельных объектов. Используется фанеровка, с помощью которой оформляются изделия. Цех столяров производит искусную резьбу по дереву. Этот декор не противоречит функционально-конструктивной форме изделий, он естественно вписывается в конструкцию объектов. Таким образом, постепенно в формообразовании предметного мира жилища возрождается то, что было утеряно с разрушением античной цивилизации, с потерей накопленных ею навыков ремесленного мастерства.

Эпоха Возрождения открыла новую страницу развития предметного формообразования в Европе. Если говорить, скажем, об оборудовании жилища, то надо отметить, что во времена раннего Возрождения типов мебели было немного, конструкции их были незамысловаты. Однако, несмотря на простоту, формы предметов интерьера были изящны, обладали рациональными, функциональными структурами. Основную идею создания предметной формы Возрождения хорошо выразил знаменитый архитектор и теоретик искусства того времени Леон-Баттиста Альберти: «Все должно соответствовать определенному назначению и быть прежде всего совершенно здоровым; в отношении прочности и стойкости — цельным, крепким и в некотором роде вечным» [8, с. 34].

Во второй половине XVII в. в Европе расцвел стиль барокко, очень помпезный и декоративно нагруженный. Пышно декорировалась мебель, в формах которой стали доминировать изогнутые линии. Однако

пышная декоративность барочной мебели сочеталась с ее удобством и функциональностью. В это время появляется, например, мебельный объект, получивший название «комод», что в переводе с французского и означает «удобный». Это специальный шкаф с выдвижными ящиками, действительно очень удобный для хранения белья и прочих бытовых вещей. Очень удобными были и барочные мягкие кресла. Надо сказать, что стилистические признаки барокко не были совершенно одинаковыми в разных европейских странах. Так, голландское и английское барокко было намного скромнее и сдержаннее по декоративности форм, чем, скажем, французское или итальянское. В Голландии в XVII в. складывается типичный бюргерский стиль обстановки жилища. Мебель здесь в это время имеет рациональные, целесообразные формы, не перегруженные декором. Еще более практичной была английская мебель того времени. Наибольший расцвет английского барокко пришелся на годы правления королевы Анны (1702—1714), поэтому стиль английской мебели начала XVIII в. обычно именуют «стилем королевы Анны». Для этого стиля характерны простота, функциональность, конструктивная ясность, чистота форм, мягкость линий.

Во втором десятилетии XVIII в. барокко вступает в свою новую фазу, которую часто выделяют в отдельный стиль — стиль рококо. Декор стиля рококо, которым украшались интерьеры и мебель, наполнявшая эти интерьеры, полностью был построен на замысловато изогнутых линиях. Конструкции мебели времени рококо намеренно иррациональны, здесь отсутствует ясное выделение конструктивных элементов, одни детали плавно перетекают в другие, создавая мягкую, причудливую пластику форм. В композициях предметов господствовала асимметрия. Однако время рококо принесло вместе с изяществом и изысканностью оформления интерьеров удобство и комфорт обстановки жилища, которое в это время отличается уютом, окрашенным тонами сибаритства.

Во второй половине XVIII в. в Европе развивается новый стиль — классицизм. Хотя классицизм и нашел признание в аристократических салонах, в действительности он был порождением нового молодого класса буржуазии с ее рационализмом и точным расчетом. Это все очень хорошо проявилось в интерьерах домов того времени, оформленных классицистическим декором с четко выверенными формами и пропорциями и наполненных мебелью строгих геометрических форм, в которых очень хорошо подчеркивалась ее

функционально-конструктивная основа. Теперь ведущую роль в создании вещной среды завоевывает Англия — наиболее передовая в промышленном отношении страна, получившая наименование страны разумного комфорта.

В XVIII в. в передовых странах мира начинается промышленная революция, сопровождавшаяся стремительным развитием техники и индустриального машинного производства. В XIX в. промышленная революция входит в период зрелости. Происходит индустриализация в странах Старого и Нового Света. Машины и станки, которыми теперь оснащаются фабрики и заводы, намного более совершенны, чем технологическое оборудование, которым некогда пользовались мастера-ремесленники. Новое промышленное оборудование позволяет перейти к массовому серийному производству. В это время создается много изделий, имеющих чисто функциональную, конструктивную форму, но в то же время выпускаются и изделия с обильно декоративно украшенной формой, построенной на эклектичном соединении признаков разных стилей прошлого. Декоративная пластика этих изделий нередко противоречила их функциональности. Известный английский архитектор и дизайнер того времени, создатель лондонского Биг-Бена О. Пьюджин писал тогда, что «простота присуща простым смертным, а орнаментация — это знак престижа и потому должна быть дорогой и предназначаться для правящего класса. Это предполагает то, что простая, функциональная форма как базис современного дизайна, в сущности, есть демократизация дизайна» [9, с. 30]. Интересно, что в это время не только архитекторы и дизайнеры, но и деятели других видов искусств чувствовали необходимость перехода от эклектики к простым функциональным формам в предметном мире. Так, например, известный французский писатель Т. Готье писал следующее относительно архитектуры: «Только подчеркивая целевое назначение здания и максимально используя полезные элементы, современная архитектура найдет те новые формы, которые она тщетно ищет» [10, с. 202].

В конце XIX в. после долгих десятилетий эклектического подражания старым архитектурно-художественным стилям в формообразовании предметного мира наконец рождается новый, совершенно оригинальный стиль, получивший название «стиль модерн». Модерн явился тем мостиком, который связал искусство XIX в. с новой эстетикой вещи XX столетия. Именно модерн впервые попытал-

ся осознать с декоративной точки зрения функционально-конструктивную основу вещи. В период позднего модерна архитектура и прикладное искусство во всем мире идет к рациональным принципам, подготавливая конструктивизм и функционализм XX столетия. В 1904 г. известный французский философ, эстетик П. Сурьо издает книгу «Рациональная красота», в которой утверждает, что красота и польза должны совпадать, что предмет должен обладать «рациональной красотой» и что его форма должна быть выражением его функции. «Именно в продукции промышленности, — пишет Сурьо, — в машине, в мебели, в станках можно найти примеры совершенства и точной приспособленности вещи к своей цели» [11, с. 14].

В это время принципы функционализма и рационализма начинают развиваться и в американской архитектуре, в произведениях знаменитой Чикагской архитектурной школы, лидером которой был Г.Л. Салливен. Кстати, Салливена считают одним из основоположников функционализма, приписывая именно ему фразу, ставшую основным кредо этого направления, что «форма должна следовать за функцией».

К 1920-м гг. в европейском предметном формообразовании функционализм распространяется достаточно широко. В это время свои новые идеи в области реформы жилища декларирует Ле Корбюзье, который в 1925 году совместно со своим двоюродным братом П. Жаннере выставил на Международной выставке в Париже павильон «Эспри Нуво». Этот павильон представлял собой двухэтажную ячейку многоквартирного дома и олицетворял жилище будущего, функциональное и рациональное. Концепция Ле Корбюзье основывалась на том, что дом надо рассматривать как «рабочий инструмент» или как «машину для жилья». В эту эпоху дерзновенных мечтаний о совершенных домах будущего, не забывали дизайнеры и о вещном наполнении жилых интерьеров. Так, Ле Корбюзье выступал с конкретными дизайнерскими разработками предметов оборудования жилища. В 1928 г. он спроектировал меблировку интерьера, ставшую впоследствии его своеобразной «визитной карточкой» как дизайнера. Обладающие подчеркнутыми функционально-конструктивной формой, кресла Ле Корбюзье являлись провозвестниками удобной и красивой мебели будущего. Однако Ле Корбюзье, провозгласив свою формулу о доме как машине для жилья, выступал не просто за индустриализацию и рационализацию жилища. Он признавал также, что жилище — это еще и место раздумий, и, наконец, место, где

существует красота, дающая уму спокойствие, которое ему необходимо. На то же указывал и еще один лидер европейского функционализма В. Гропиус, который писал, что «идея рационализации, которую многие считают основной характеристикой новой архитектуры, играет всего лишь очистительную роль. Другой аспект — удовлетворение потребностей человеческого духа — столь же важен, как и материальный» [12, с. 121].

В 1930-е гг., когда на мировую арену активно выходит американский дизайн, в нем явно проявляются два направления, по разному трактовавшие связь формы изделия с функцией. Это тот же функционализм, а также новое направление в дизайне «стайлинг», или «коммерческий дизайн». Главой американского функционального дизайна в это время выступает Г. Дрейфус, который писал: «Работая над каким-либо изделием, мы имеем в виду, что на нем будут ездить, его будут разглядывать, включать его, управлять им — каждый человек в отдельности или все вместе. Если контакт человека с изделием переходит в конфликт, значит дизайнер потерпел неудачу. Если людям обеспечена безопасность и комфортабельность, если контакт с изделием вызывает у них желание приобрести его, повышает эффективность их труда или просто делает их счастливыми, значит работа дизайнера была успешной» [13, с. 73].

Основателем второго упомянутого направления американского дизайна — «стайлинга», или «коммерческого дизайна», — являлся Р. Лоуи. Для коммерческого дизайна более важным было не воплощение в форме вещи ее функции, а формообразование, способствующее эффективности внешнего вида изделия, а следственно, привлечению к нему внимания покупателя на рынке. Известный советский теоретик архитектуры и дизайна А.В. Иконников писал: «Функционализм игнорировал символическое значение предметной формы — тем самым он пренебрегал необходимой составляющей социальных функций предметно-пространственного окружения. А стайлинг, в том виде, в каком он сложился в США в годы «Великой депрессии», стал поводом для того, чтобы распространить его эстетическую оценку как средства манипулирования общественным сознанием в целях создания «иррациональных» потребностей на любые выходы дизайна за пределы чисто рациональной деятельности, на любое отступление от функциональной доктрины и любое нарушение связанных с ней «табу» [14, с. 5—6]. Основатель «коммерческого дизайна» Лоуи говорил, что «безобразия плохо продается»,

и стремился создавать максимально выразительные, красивые по форме вещи, которые могли быть приманкой для покупателя. Однако если Лоуи, обладая недюжинным дизайнерским талантом и тонким художественным чутьем, да к тому же будучи квалифицированным инженером, работал, можно сказать, в области рационального стайлинга, то его менее талантливые апологеты нередко создавали объекты с броской, но порой мало связанной с функционально-конструктивной основой формой. Это заставило Лоуи позже, уже в 1960-е гг., выступить против таких извращений стайлинга.

Вторая мировая война дала сильный стимул развитию техники, а с нею и функционального дизайна. Один из ведущих американских дизайнеров Г. Дрейфус еще в 1944 г. писал: «Война всколыхнула всю глубину знаний и показала (хоть это странно для неспециалиста, но будет вполне понятно эрудированному дизайнеру), что орудие, которое лучше работает, неизбежно лучше и выглядит. В этом заключается секрет хорошего проекта».

В послевоенное время в Европе наблюдается всплеск функционального дизайна, большой толчок чему дала деятельность Ульмской школы дизайна (ФРГ) и западногерманской промышленной фирмы «Браун». Ректор Ульмской школы дизайна и ее идейный вдохновитель Т. Мальдонадо утверждал, что именно дизайн должен взять на себя функцию контроля полноты удовлетворения человеческих потребностей в области предметной среды. Это значит, что дизайнер должен по научному подходить к формированию вещного мира, не бездумно множить количество вещей, а определять структуру функциональных процессов, составляющих жизнедеятельность человека, и в соответствии с этим создавать изделия, наилучшим образом обеспечивающие осуществление этих функциональных процессов, удовлетворяя тем самым насущные жизненные потребности личности.

Основываясь на теоретических разработках Ульма, дизайнеры «Браун» во главе с Ф. Айхлером создали первую в мире дизайн-программу, по которой и осуществляли свою проектную деятельность. Конечным этапом дизайн-программы был пункт, который можно обозначить как «продукт». Продукт же дизайнерами «Браун» рассматривался в трех ипостасях: как проектируемый объект, как производимое изделие и как потребляемая вещь. Последняя стадия синтезировала все предыдущие. Основную идею продукта, к которой пришли создатели дизайн-программы «Браун», можно было выразить следующим опре-

делением: изделия должны быть ненавязчивыми помощниками человека — их не должно быть видно, они должны тихо появляться и исчезать, как это всегда делали в прежние времена хорошие слуги. Данная идея реализовалась в так называемом «принципе экономии», или «эстетике незаметности», которыми стали отличаться изделия фирмы «Браун». На практике это выражалось в том, что продукция фирмы характеризовалась геометричностью и простотой форм, сдержанностью и строгостью цветовых решений в сочетании с точечностью стилистического и функционального решения формы и совершенством производственного исполнения. По формообразованию продукция фирмы полярно противостояла изделиям, создаваемым по законам стайлинга. Брауновский дизайн, или как его стали называть «Браун-стиль», был лишен каких-либо признаков внешней стилизации, вычурной красоты, форма изделий была скромна, гармонична и строго функциональна. «Приборы мы делаем не для витрин, чтобы суммарной навязчивостью обратить на себя внимание, а такими, чтобы с ними можно было долгое время жить», — говорил глава фирмы Артур Браун [15, с. 76].

Однако 1970-е гг. на Западе, особенно в Италии, были характерны уже отрицанием традиционного функционального дизайна и преобладанием так называемого «арт-дизайна», который характеризовался созданием концептуальных изделий, часто совершенно нефункциональных, решенных как произведения станкового искусства. Лидер этого направления в дизайне того времени Э. Соттсасс признавался: «Мы не интересовались ни потребителями, ни зрителями и не искали одобрения или неодобрения, кроме того, что находили в себе» [16, с. 38]. В конце десятилетия вновь возвращается интерес к функциональному дизайну. Системные функциональные концепции начинают активно внедряться в области архитектурного дизайна и дизайна среды. В это время один из ведущих теоретиков системного дизайна Т. Мальдонадо выпускает книгу «Промышленный дизайн», в которой формулирует свое понимание дизайна как особой сферы человеческой деятельности. Он пишет: «...дизайн — это проектирование не только на основе априорной идеи эстетической... ценности формы... Проектировать форму — значит, координировать, дифференцировать и объединять все факторы, которые так или иначе влияют на форму изделия. Точнее, оно учитывает факторы выбора и использования как индивидуальные, так и социальные (функциональные,

знаковые или общекультурные факторы)» [17, с. 25]. Однако с возрождением функционального дизайна с новой силой разворачивается и оппозиция к нему. В 1980-е гг. у ряда дизайнеров растет протест против регламентированности традиционного функционализма, против обезличенности его авторства. В связи с этим намечается переход от безымянного дизайна периода функционализма к авторскому дизайну авангарда. Характерной особенностью дизайнерского авангарда является также его дистанцированность по отношению к промышленности, а порой и явная к ней враждебность. Кстати, промышленники платили дизайнерскому авангарду тем же, относясь к нему с явной иронией.

Особым неприятием функционализма в конце XX в. отличалось такое направление в архитектуре и дизайне, как постмодернизм. В одном из манифестов архитектурного постмодернизма, т. н. «Брюссельской декларации», подписанной представителями различных европейских стран, было сказано, что европейская городская среда должна быть восстановлена в своем «досовременном» виде. В этом сущность постмодернизма — отрицание принципов формообразования, рожденного индустриальной эпохой, и в первую очередь, того же ортодоксального функционализма, который деятели постмодернизма называли «архитектурой для нелюдей», и призыв к возрождению форм прошлых эпох. В дизайне постмодернизм, в основном, проявился в проектировании оборудования интерьеров, характерным признаком которых являлось использование орнаментов, активное применение ярких цветов, введение стилистических признаков формообразования прошлых лет, изобразительность и символика форм.

Своеобразным отношением к функциональности вещи отличалось и такое направление дизайнерского авангарда конца XX в., как минимализм. Ведущий мастер этого направления француз Ф. Старк говорил: «Я против красивой вещи, я предпочитаю ей хорошую» [18, с. 70]. Хорошая вещь в понимании Старка — это вещь, имеющая максимально простую форму и максимально выразительный образ. Однако, как оказывается, она вовсе не должна быть функциональной, удобной. Одним из «хитов» Старка в конце 90-х гг. стала разработанная им соковыжималка для лимонов, которой очень трудно было работать — она была неустойчива, неудобна в эксплуатации — однако пользовалась большим спросом у потребителей как очень модная вещь.

Не менее своеобразным порой оказывалось отношение к функции объекта у масте-

ров другого направления авангардного дизайна конца XX в. «хай-тека». Характерной особенностью произведений, выполненных в стиле «хай-тек», было то, что они на первый взгляд производили впечатление откровенно функциональных, техницистских, конструктивно-рационалистических, однако на самом деле вся их функциональность и весь техницизм — некая декорация, чисто символический, формалистический прием. Ярким примером «хай-тека» явилось здание Центра искусств и культуры им. Ж. Помпиду в Париже (авторы проекта Р. Пиано и Р. Роджерс). Весь фасад этого здания покрыт сетью открытых конструкций наподобие строительных лесов или сети функциональных технологических коммуникаций, однако вся эта система выполняет лишь роль своеобразного декора.

На грани XX и XXI вв. в области науки и техники произошли такие значительные изменения, был достигнут такой прогресс, что это дало возможность многим ученым констатировать факт новой научно-технической революции. В это время в производстве стали использоваться принципиально новые технологии и материалы, в промышленности активно внедрялась роботизация, развивалась микроэлектроника и информатика. Все это требовало в любых областях науки, техники, производства использования инноваций, т. е. новых методов, новых идей, новых подходов. Изменилась в это время и сфера потребления, она стала более дифференцированной,

все больше индивидуализировались запросы потребителей. В этих условиях возросла роль и ответственность дизайнера, который стал выступать как одно из главных средств поиска и внедрения инноваций в области формирования предметного мира.

Сегодня отношение дизайнера к функциональности вещи приобрело новые черты. Как отмечает современный исследователь дизайна Л. Слэк, «чипы, микропроцессоры и нанотехнологии делают функциональные компоненты внутри продукта менее заметными в окончательном дизайне, представляют дизайнеру больше свободы в конфигурации продукта. Эмпирическое выражение функциональных аспектов предлагает быстрый отклик и легко управляемую функциональность» [19, 26]. Действительно, в наше время, когда современная технология в принципе может создать любую форму, спектр «функциональных» форм значительно расширился, дизайнер получает больший выбор вариантов в процессе формообразования, возможность создать форму, которая хорошо бы обеспечивала функцию объекта и была бы достаточно эффектна и выразительна. От дизайнера же требуется профессионализм, стремление изучить особенности функционирования проектируемого объекта, развитый эстетический вкус и чувство стиля. Формула же, произнесенная еще Сократом, «удобство утверждает истинную красоту» [11, с. 18] остается верной и сегодня.

Литература / References

1. Моисеев, В.С. Теория и методология дизайна / В.С. Моисеев. — Минск: РИВШ, 2012. — 339 с.
Moiseyev, V.S. Teoriya i metodologiya dizayna / V.S. Moiseyev. — Minsk: RIVSH, 2012. — 339 p.
2. Энциклопедия русского авангарда / сост. Т.В. Котович. — Минск.: Экономпресс, 2003. — 416 с.
Entsiklopediya russkogo avangarda / compiler T.V. Kotovich. — Minsk.: Ekonompress, 2003. — 416 p.
3. Дизайн: иллюстрированный словарь-справочник / под общ. ред. Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. — М.: Архитектура-С, 2004. — 288 с.
Dizayn: illyustrirovanny slovar-spravochnik / under the general editorship of G.B. Minervina i V.T. Shimko. — M.: Arkhitektura-S, 2004. — 288 p.
4. Эстетика: словарь / под общ. ред. А.А. Беляева и др. — М.: Политиздат, 1989. — 447 с.
Estetika: slovar / under the general editorship of A.A. Belyayeva i dr. — M.: Politizdat, 1989. — 447 p.
5. Дитрих, Я. Проектирование и конструирование: системный подход / Я. Дитрих. — М.: Мир, 1981. — 454 с.
Ditrikh, Y. Proyektirovaniye i konstruirovaniye: sistemnyy podkhod / Y. Ditrikh. — M.: Mir, 1981. — 454 p.
6. Мальдонадо, Т. Актуальные проблемы дизайна / Т. Мальдонадо // Декоративное искусство СССР. — 1964. — №7. — С. 19–20.
Maldonado, T. Aktualnyye problemy dizayna / T. Maldonado // Dekorativnoye iskusstvo SSSR. — 1964. — № 7. — P. 19-20.
7. Бегенау, З. Функция, форма, качество / З. Бегенау. — М.: Мир, 1969. — 215 с.
Begenau, Z. Funktsiya, forma, kachestvo / Z. Begenau. — M.: Mir, 1969. — 215 p.
8. Ковешникова, Н.А. Дизайн: история и теория / Н.А. Ковешникова. — М.: Омега-Л, 2005. — 224 с.
Koveshnikova, N.A. Dizayn: istoriya i teoriya / N.A. Koveshnikova. — M.: Omega-L, 2005. — 224 p.
9. Pugin, F.W. The True Principles of Pointed or Christian Architecture / F.W. Pugin. — London: John Weale, 1841. — 210 p.
10. Моруа, А. Три Дюма / А. Моруа. — Минск: Беларусь, 1983. — 448 с.
Maurois, A. The Three Dumas / A. Maurois. — Minsk: Belarus, 1983. — 448 p.

11. Huisman, D. *L'esthétique industrielle* / D. Huisman, G. Patric. – Paris: Presses universitaires de France, 1961. – 315 p.
12. Гропиус, В. *Границы архитектуры* / В. Гропиус. – М.: Искусство, 1971. – 286 с.
Gropius, V. *Granitsy arkhitektury* / V. Gropius. – М.: Iskusstvo, 1971. – 286 p. *Industrial design*. – 1961. – № 10.
13. *Industrial design*. – 1961. – №10.
14. Иконников, А.В. *Стайлинг, «хай-тек» и семантика предметной формы* / А.В. Иконников // *Техническая эстетика*. – 1982. – №7. – С. 5–9.
Ikonnikov, A.V. *Stayling, "high tech" i semantika predmetnoy formy* / A.V. Ikonnikov // *Tekhnicheskaya estetika*. – 1982. – № 7. – P. 5–9.
15. Глазычев, В. *О дизайне* / В. Глазычев. – М.: Искусство, 1970. – 191 с.
Glazychev, V. *O dizayne* / V. Glazychev. – М.: Iskusstvo, 1970. – 191 p.
16. Соттсасс, Э. *Потому что опоздал самолет* / Э. Соттсасс // *Декоративное искусство СССР*. – 1974. – № 2. – С. 37–39.
Sottsass, E. *Potomu chto opozdal samolet* / E. Sottsass // *Dekorativnoye iskusstvo SSSR*. – 1974. – № 2. – P. 37–39.
17. Мальдонадо, Т. *Из книги «Промышленный дизайн»* / Т. Мальдонадо // *Техническая эстетика*. – 1978. – № 7. – С. 24–26.
Maldonado, T. *Iz knigi "Promyshlenny dizayn"* / T. Maldonado // *Tekhnicheskaya estetika*. – 1978. – № 7. – P. 24–26.
18. Колос, Д. *Панорама дизайна Франции* / Д. Колос // *PROдизайн*. – 2001. – №2. – С. 70–73.
Kolos, D. *Panorama dizayna Frantsii* / D. Kolos // *PROdizayn*. – 2001. – № 2. – P. 70–73.
19. Слэк, Л. *Что такое дизайн продукта?* / Л. Слэк. – М.: Астрель, 2006. – 256 с.
Slek, L. *Chto takoye dizayn produkta?* / L. Slek. – М.: Astrel, 2006. – 256 p.