

РЕФЕРАТ ТАҚЫРЫПТАРЫ

1. Жобалау өнері ретіндегі дизайнның дамуына тарихи көзқарас.

Дизайн тарихы салыстырмалы түрде онша үлкен емес - ХХ ғасырдың соңынан бастап бір жүзжылдықтан кішкене асатын кезеңді қамтиды. Түрлі елдердегі дизайнерлік жобалаудың негізгі фактілері мен оқиғаларының кезеңдік баяндалуын меңзейді. Бұдан басқа, бізге жаңа материалдарды өндіруде ғылым мен техника және технология жетістіктерін сипаттау кезінде эволюциялық тәсілдеме маңызды. Дизайнның эволюциясы технологияның сапалы жаңа деңгейіне ауысуын көрсететін барынша сәйкес келетін тенденцияны айқындайды. Эволюциялық тәсілдеме кейбір кезеңдер мен жылдарды аттап өтуге мүмкіндік береді, осы тарихи тәсілдемеден ажыратады, онда барлық кезеңдерді меңгеру міндетті. Әрине, ХХ ғасырдың басында адам қызметінде дизайн сияқты осындай бағыттың тууы объектілік әлеуметтік-идеялогиялық және экономикалық себептерген негізделген болды. Дизайн тарихының бастауы ретінде декоративтік-қолданбалы өнерді дамыту қабылданған ХХ ғасырдың ортасына дейін адамды қоршаған барлық заттар мен киімдерді қолөнершілер қолмен жасады. Машиналардың пайда болуы мануфактуралық өндірістің дамыған машина индустриясына ауысуына әкелді, осыдан тұтынушы нарығы тауарлармен жылдам толатын болды. Өндірудің ескі формасының орнына өнеркәсіптің қарқынды өсу нәтижесінде туындаған индустриалды жаңа формалар келді. Тауарлардың бәсекелесуінің шиеленісуі тұтынушы сапасы мен заттық ортаның эстетикалық артықшылығына назарды күшейтті, бұл бұрын "өнеркәсіптік өнер" деп аталатын тауар өндірудегі дизайнерлік бағыттың дамуына әкелді. Бастысы материалдық және суреттік құндылықтарын жасаудың жаппай индустриалды тәсіліне жауап беретін материал мен формаларды, бейнелілік құралдарын іздеумен айналысатын суреші-құрастырушы болады. Ол өнімнің эстетикалық, эргономикалық, техникалық, экологиялық және басқа параметрлерінің үйлесімді бірігуін ойлайды.

Дизайн адамның мәдениеті саласына өнеркәсіптік өнімдер формаларының үйлесімді кіруін қамтамасыз ететін зат кеңістік қоршаған орта сипатталуын іздеуді бастап кетті және жалғастырып келеді. Осылайша, нақты жайларға және белгілі бір адамдарға арналған заттар дайындайтын өндірістің қолөнершілер типінің орнына стандарт өнімдерді жаппай шығару келген жағдайда дизайн пайда болды. Дизайн бүгінгі таңда ғылымның биметалл, нанотехнология, лазерлік қима, 3D-модельдеу және тағы басқалар сияқты заманауи технологиялары мен жетістіктерін қолдануға бағыт ұстанады. Бұл дизайнда форма тудыру үшін жаңа мүмкіндіктер ашады. Табиғат - дизайнер

үшін таусылмайтын шабыт көзі екенін есте сақтау қажет, себебі ол үнемі дамып отыратын сансыз формаларға ие. Сонымен, дизайн ХГХ ғ. соңы — ХХ ғ. басында пайда болған кәсіби қызмет ретінде пайдасы, бекемділігі және әдемілігімен ажыратылатын объектілерді тудыруға бағытталған көркем жобалау процесін түсіндіреді. Дизайн бұл тек техникалық жетілген функционалдық әдемі автомобиль, жиһаз, телевизорларды жасау мен жобалау ғана емес, әлеуметтік-мәдени негізгі батыл шаралар мен өндіруші мен тұтынушы арасындағы диалог құралы. Күнделікті өмірде киім адамға түрлі функцияларды орындайтын қажетті зат болып табылады. Бұйымдарға, бұйымдар кешеніне, белгілі бір образ, имидж беру адамдарға өздерінің ұқсастығын көруге, қарым-қатынас орнатуға мүмкіндік береді.

Дизайнды дизайнерлер жасағандықтан, дизайн тарихына үлкен үлес қосқан біртуар шеберлердің шығармаларын оқу керек. Олардың арқасында түрлі образды жобалық саланы қамтитын шығармашылық қызметтің жаңа формалары ретінде міндеттері мен принциптері қалыптасады. принципті түрде жаңа өнеркәсіптік бұйымдарды жобалау, фирмалық стильді жасау, экспозицияны ресімдеу — бұның бәрі қазіргі уақытта дизайн деп аталады. Дизайн мэтрлері қоғамдық даму жолын және қажеттілікті түсіне, тұратын ортасын және заттық әлемді жақсарту үшін жаңа формалар таба алды. Дизайн — қоғамда болып жатқан жаңа технологиялар мен құрылғылар, процестерді белсенді түрде игеруге, өз қимылын үздіксіз болжауға, жобалауға мәжбүр заманауи әлемде өмір сүретін адам ойының образы. Қазіргі уақытта мамандар "дизайн" түсінігіне түрліше қарайды. Дизайн саласындағы кәсіби қызметтің түрлі бағыттары өз ерекшелігін көрсете отырып, дизайнды анықтауда өз түзетулерін енгізеді. "Дизайн" терминінің мағыналық шығу тегі түрлі мағынасы бар ағылшын тілі түсінігінен шығады. Ол сурет, эскиз, ою, жоба, сызба, яғни зат есім ретінде түсіндіріледі. Басқа анықтаулар жоба алдындағы кезеңге байланысты: жоспар, ой, ниет. "Дизайн" сөзімен жобалау процесін де білдіруге болады, яғни ол етістік ретінде де түсіндіріледі. Дизайн (ағылш. design— тура мағ. сызба, жоба, ой) — жобалау әдісі, объектіге негізгі арналуынан басқа әдемілік, көркемдік, үнемділік, ыңғайлылық сапасын береді. Дәстүрлі дизайнның өзекті әлеуметтік бағытымен сәйкес келудегі ауқымды мағыналық спектры ХХ ғ. аяғында жобалық қызметтің әр түрлілігін анықтауға әсер етті. Кейбіреулер дизайнды кез келген жобалау, яғни жаңа заттарды, құралдарды, жабдықтарды, заттық ортаны құру процесі деп санайды. Басқа біреулер дизайнға ХХ ғасырда пайда болған кәсіби көркемдік құрастыру қызметінің жаңа түрін жатқызады.

Ал үшінші біреулер көркемдік жобалау деп ойдан шығарылған образдар жүйесінен жинақталатын тұтас адам өміріндегі эстетикалық ортаны түсінеді.

1969 жылдың қыркүйегінде Дизайн ұйымдарының халықаралық кеңесінің конгресінде (Халықаралық дизайн ұйымы) келесі анықтамалар қабылданды: "Дизайн" терминінің астарында шығармашылық қызмет түсіндіріледі, оның мақсаты өнеркәсіппен шығарылатын заттардың формальды сапасын анықтау болып табылады. Форманың осы сапасы тек сыртқы түріне ғана жатпайды, сонымен бірге, шығарушы ретінде де, тұтынушы ретінде де қарағанда жүйені тұтас бірлікке айналдыратын басты структуралық және функционалдық байланысқа жатады". XX ғ. ортасында өнеркәсіптік өндіріс жағдайында форма жасау мағынасы үшін кәсіби лексиконда «индустриялы дизайн» түсінігі қолданылды. Одан кейін XX ғ. аяғында индустриялы форма жасау саласында жобалық-көркем қызметті қысқаша "дизайн" деп атайтын болды. Дизайн туралы заманауи түсінік қызметтің әр түрлерін, интерьер дизайны, фирмалық стильді жасаудан бастап тамақ дизайны мен адамдар арасындағы қарым-қатынасқа дейін қамтиды. Біздің көзқарас бойынша барлық тәсілдеме дұрыс, алайда заттықкеңістік ортаның көркемдік жобалауы тек материалдық құндылықтарды жасау ғана болып табылмайды. Бұйымдар мен интерьерге белгілі бір функционалдық және эстетикалық қасиет бере отырып, суретші осы бұйымдарды қолданатын және осы ортада өмір сүретін адамды қалыптастырады немесе "жобалайды" деп те айтуға болады. Осыдан бастап дизайнның маңызды тәрбиелік қызметі, оның қоғам өміріндегі әлеуметтік-мәдени және әлеуметтік-саяси рөлі көрінеді. Бұдан басқа, қазіргі уақытта жобалауды кең ауқымда түсінеді, себебі алға қойылған істің нәтижесіне жету мақсатымен енді өмірлік жағдайларды жобалау туралы айтады. Дизайн — объектілерді (заттық-кеңістік ортаны толық және оның жекелеген компоненттерін) форма олардың мақсатына, адам пішініне сәйкестендіріп, үнемдеп, ыңғайлы және әдемі етіп жобалау. Дизайн — бұл бізді қоршаған ортаның эстетикалық құрамын көркемдік жобалау және құрастыру, пайда мен әдеміліктің, функция мен форманың органикалық тұтастығы. Дизайнның ғылыми негізі — техникалық эстетика. Заманауи дизайнның ерекшелігі әр зат тек пайда, сенімділік және әдемілік жағынан ғана қарастырылмайды, сондай-ақ өндіру және қызмет ету процесінде оның байланысының барлық жақтарынан да қарастырылады. Дайындалудың оңайлығын, сериялылығын қамтамасыз ету қажет, затты қалай тасымалдау, жинау керектігін, бөлмеде қай жерде тұратынын, қалай күтілетінін, қалай қосылатынын ескеру керек. Осылайша, дизайн әр заттың кешенді жүйелік жобалауы ретінде түсіндіріледі.

XX ғ. дизайн мен қолданбалы өнер арасындағы шек жоғалып кеткеніне назар аударған жөн. Осы екі өнер де эстетикалық заттық орта жасауға бағытталған, екеуін бір медальдің екі жағы деп те атауға болады.

Дизайнды, сондай-ақ, декоративтік-қолданбалы өнерді шығару үшін пайда, мықтылық және әдемілік сай олу керек. Осы шығарманы қалай ажыратуға болады? Кейде бұйымның көпшілікке ұнауы дизайн объектісінің дұрыс белгісі болып табылады, ал суретшінің қайталанбас туындысы тек декоративтік-қолданбалы өнерге жатады. Шындығында, бәрі бұған қарағанда күрделірек Қолданбалы өнердің кез келген заты, мысалы әшекейленген қобдиша, көпшілікке жақын тиражбен фабрикада шағарыла алады. Өз кезегінде, дизайнды тудыру қайталанбас болуы мүмкін, мысалы киімді модельдеуде. Сондықтан көпшілікке ұнауды маңызды бөлік деп есептеуге болады, бірақ дизайнның жеткіліксіз және міндетті емес белгісі деп емес. Қолданбалы өнердің мәні сол өнер объектісі екені маңызды. Ақауы бар немесе мақсаты бойынша қолданылмайтын қобдиша өнердің заты ретінде қалады, жұмыс істемейтін станок керек емес зат, себебі станоктың әдемілігі мен пайдасын салыстырғанда пайдасы басым түседі, ал қобдишада формасының және декордың әдемілігі. Алайда, белгілі бір эстетикалық қасиетке ие заманауи хрусталь вазаны, орындықты, кілем немесе шамды дизайнға жатқызуға болады, себебі ол шыныны, металды, ағашты, тоқыманы және т.б. көркемдік өңдеу сияқты салаларды баяғыда жаулап алды.

Дизайнер форманы әзірлеген кезде объект жасалатын материалдардың құрамын міндетті түрде ескереді. Былғарыны, шыныны, ағашты, металды, пластмассаны және басқа материалдарды көркемдік өңдеудегі белгілі бір дәстүрлермен қатар дизайнерлер өңдеудің барлық жаңа тәсілдерін және материалдардың жаңа үйлесуін үнемі ойлап табады. Затты сәндеудің жалпы еуропалық принципі - пайдалы затқа "өнерді салу" екенін атап өткен жөн, бұл елеулі өзгерістерге ұшырады: дизайндағы декор мен объект ажырамас бірлікте қаралады. Дизайн объектісінің тәжірибелік бағыты тағы бір маңызды белгі. "Жайлылық", "пайда" түсінігі кең мағынада түсіндіріледі, мысалы қолға физикалық тұрғыда ғана ыңғайлы емес, психологиялық жайлылық жасау, көңіл-күйге әсер ету және белгілі бір коммерциялық басымдылықты қамтамасыз ету қабілетін назарда ұстау қажет. Біз заттар арасында өмір сүреміз - олар ыңғайлы, пайдалы, қолжетімді және міндетті түрде әдемі болу керек. Станок, көлік, тұрмыстық заттар, киімдерді дайындауда дизайнерлер еңбек етеді.

Дизайн объектілері де басқа өнер туындылары сияқты уақытты, техникалық прогресс деңгейін және қоғамның әлеуметтік-саяси құрылымын көрсететінін атап өткен қызық. Дизайн тілін оның түрлері арқылы игеруге болады. Бұрын өтіп кеткен буынның және заманауи шеберлердің тілін түсінуге үйрену керек. Дизайндың көптеген бейнелеу және суреттеу құралдары әсем өнер үшін ортақ болып табылатынын атап өткен жөн: нүкте, сызық, фактура, текстура, түсі, формасы, көлемі, үйлесімділігі, массасы және кеңістігі.

Элементтер композиция принципі негізінде құрамдасады: симметриясы, асимметриясы, тепе-теңдігі, ырғақтығы және т.б. Дизайндың басқа түрлерінде аударылған қаражат өз ерекшелігіне ие. Дизайнда алтын қима пропорциясы кеңінен қолданылады. Өнердің әмбебап құралы ретінде үйлесімділік пен контраст дизайнда да жүйе тудырушы болып табылады. Музыкадағы инструментовка, полифония және композиция заңы әуенмен бөлінбес байланысты болғандай, дизайнда да функция формадан тыс, ұтымдылық пластикасыз, әдемілік пайдасыз, техника өнерсіз елестету мүмкін емес.

Әр дизайнер өз көркемдік елесі, таланты және жинақталған тәжірибесі негізінде алдына қойған мәселелерді шешудің өз жолын табуы қажет. Осы жағдайды ескеріп, бірдей міндет пен материалды қарастырғанда екі дизайнер бір жобаны әр түрлі шешеді. Жобалаушының жалпы мәдениетінің деңгейі жасап отырған заттың образда міндетті түрде көрінеді. Жақсы дизайндың негізінде мәндетті түрде таптырмас идея, жаңа концепция және қарапайым заттар мен құбылыстарға жаңаша көзқарас жатады. Дизайнерлер табиғаттан, жаңа технологиядан және материалдан, техникадан, өнерден перспективалық идеяларды іздейді. Нақты айтқанда, визуалды ақпарат көзінің әр түрлілігі жаңа образдар тудыруға көмектеседі.

Дизайнерлер бізді қоршаған заттық-кеңістіктік ортаны қалыптастыруда маңызды рөл атқарады, осылайша оның пайда болуына жауапты болады. Нашар беттелген газет сіздің көзіңізді құртады, ал ыңғайсыз кресло арқаңызды ауыртады. Дизайнерлер қазіргі уақытта жақсы дизайн жасау үшін стильдің маңыздылығын сезінеді. Заманауи дизайнда атақты тарихи стильдер, XX ғ. соңында өнердің түрлі ағындары мен бағыттары, танымал шеберлердің жеке стильдері, ұлттық-этникалық стилі белсенді қолданылады. Сондайақ, графика түрлері мен жанрлары бойынша мағына беретін стильдер қолданылады (журнал стилі, плакат стилі, комикс стилі). Соңғы кездері жаһандану процесінің негізінде дизайндың ең үздік жетістіктерін бойына сіңірген интернационалдық стиль дамып келе жатыр. XIX ғ. соңында дизайнерлер біздің өмірімізді әдемі және жайлы етуге тырысып жатыр.

2.Өнеркәсіптік дизайн түрлерінің тарихи дамуы.

Дизайнның дамуында тарихи процестерді дұрыс түсіну үшін оның жекелеген түрінің көркемдік қадір-қасиетімен және ерекшелігімен танысқан жөн.

Дизайн қазіргі уақытта көп салалы құрылым болып табылады.

Дизайнерлердің кәсіби қызметінің дәстүрлі түрлері: өнеркәсіптік дизайн, графикалық дизайн, орама дизайны, орта дизайны, фитодизайн, экологиялық дизайн, арт-дизайн, киім дизайны, визаж және т.б

Өнеркәсіптік дизайн — бұл станоктарды, көлік құралдарын, тұрмыстық аспаптарды, ыдыстарды, жиһаздарды, құрал-сайманды және тағы басқаларды құрастыру. Дизайнер осы бұйымдардың формасы ыңғайлы, адамға мөлшерлес және әдемі болуын ойлау қажет.

Пайда, мықтылық және әдемілік өнеркәсіптік дизайнда бір-біріне негіз болады. Бұдан басқа түрлі материалдардың қасиеті мен эстетикалық сапасын ескерген маңызды. Жаңа затты жасау — ғалымдар, инженерлер және дизайнерлер сияқты түрлі мамандар қатысатын күрделі шығармашылық өндірістік процесс. Бұл процестегі дизайнердің рөлі өте маңызды. Ол затты ойлап табады, формасын ғана емес, пайдалану сипатын, басқа заттардан айырмашылығын және арасындағы орнын да, осыдан келе оның тұтынушылық және тауарлық құрамын ойлап табады. Дизайнер жанжақты, жоғары мәдениетті, болуы керек, ол тарихты жақсы түсінуі және өткен буынның тәжірибесін игеруі қажет. Ол өнеркәсіптік өндірістің күрделі техникалық міндеттерін, заманауи технологияларды ажырата білуі қажет. Дизайнер затты дайындау кезіндегі шығармашылық жұмыс барысында бүтіннен бастайды, ол оны нобайда, эскизде ойша елестетеді. Дәл осы шығармашылық ерекшелік болып табылады - өз ойын қарындашпен суретте белгілей отырып, еркін ойлайды. Инженер жеке - нақты есептеуден, құрылымнан бастау алады. Ол бірден мақсималды дәлдікпен сызбада бірінші бөлшектерді әзірлей алады, одан кейін бүтіндеп жинақтайды, заттың жалпы құрылымын, механизмін құрайды. Осылайша, өз мәні бойынша әр түрлі, бірақ міндетті түрде бірге, мәдениеттің бір деңгейінде инженер мен дизайнердің жұмысы жобалаудың басында ең соңғы шешімді көруге, оны қабылдауға немесе одан бас тартуға мүмкіндік береді. Затты өндірудің құрылымы мен технологиясын анықтау материалды таңдауға көмектеседі. Дизайнер өз туындыларында өзінің қолтаңбасын қалдырады. Ол осыны өнеркәсіптік масштабта жүзеге асыра алады. Тәрелке мен кесе не айта алуы мүмкін? Егер дизайнер оны шығармашылықпен, әдемі, эстетикалық етіп, осылайша мәдени құндылықтарды қоса отырып жасаса олардың айтары бар екен. Дизайнердің шығармашылық объектісі заттық әлемдегінің бәрі -

ыдыстан бастап станокқа дейін, ойыншықтан бастап жүк машинасына дейін бола алады. Дизайнер жаңа формаларды жасай отырып, заттың функционалдық мақсатын, оған қойылған эргономикалық және эстетикалық талаптарды, сақталу және пайдалану шартын, сондай-ақ материалдарын, өндіру технологиясын ескереді. Графикалық дизайн — қаріп пен сурет арқылы үйлесімді және тиімді визуалды қарым-қатынасты құру. Сонымен бірге, визуалды қарым-қатынас (көзбен көретін) - бұл полиграфия, кино, телевидения арқылы көпшілікке таратуға арналған ақпаратты көрнекі ұсыну екенін есте сақтаған жөн. Графикалық дизайнер сол немесе басқа ойды көркемдік-образдық немесе белгілік формаға аудару үшін бейнелілік құралын табуы қажет. Кез келген, оның ішінде визуалды қарым-қатынас тіл арқылы жүзеге асады. Осылайша графикалық дизайнның екі тәжірибелік міндеті туындайды: визуалды қарым-қатынасты жобалау және визуалды тілдің өзін жобалау. Екі мазмұнға да бірнеше іске асыру сәйкес келеді, сондықтан дизайнердің өнерін бәрі бірдей түсінетін ең жақсы нұсқаны табу үшін барынша мөлшерден құралады. Кәсіби дизайнер-график әр нақты жағдайда алдына қойылған міндеттің қажетті бейнелілік, оюлық, қаріптікнемесе абстрактылы-белгілік шешімін табуы керек, яғни бастапқы ойды (идея, ақпарат) визуалды жолдауға ауыстыруы қажет. Жақсы графикалық дизайн көрерменін ойландырады. Графикалық жолдау нақты аудиторияға жолдануы керек. Сапалы графикалық дизайн ой байланысын орнату үшін ақпаратты эмоционалды игеруді белсендендіре алады. Графикалық дизайнер эскиздерді орындау, тұжырымдаманы орындау, ұқсастарын әзірлеуден бастап жобаны материал ретінде іске асырғанға дейін жобалаудың барлық негізгі кезеңдерін пайдаланады. Сонымен бірге, қол және компьютерлік (машиналы) графика да бірдей табысты қолданылады. Графикалық дизайнның дамуы дизайнды жасайтын көркемдік техниктер мен құралдардың дамуына негізделген. Фотография, коллаж, аппликация және графиканың басқа түрлері (сурет, гравюра, монотипия, офорт және басқалар) кеңінен қолданылады. амануи компьютердік құралдардың көмегімен қарындашпен салынған суретті басқа материалға (көмір, сангина, пастель, акварель және май бояуға) аударуға болады. Компьютерлік графика қарындаш пен қылшақты пиксельге ауыстыруға мүмкіндік берді, барынша молайтты және дизайнның бейнелілік мүмкіндігін кеңейтті. Графиканы үнемі қағаз парағы тасымалдамайды. Бұл көрме стенді, көше бағыттағыш, афишаға арналған театр тумбасы, жарық жарнама және т.б. болуы мүмкін. Графикалық дизайнды дамыту техникалық прогреспен, қолданбалы технологиямен тікелей байланысты. XX ғ. басында «графикалық дизайн» түсінігі болған жоқ. Бұл терминді 1922 жылы Вильям Диггинс қолданысқа

енгізді. Ол кітап, қаріп, каллиграфиялық әшекейленген қолын, жарнама хабарландыруларын жасау бойынша кәсіби жұмысты қорытып, өзін «графикалық дизайнер» деп атады. Диггинс баспа графикалық өнім мен жарнаманың тікелей байланысын көрсетті: «Бір нәрсені сату үшін басылған материалды кез келген жарнама ретінде қабылдайды»¹. «Графикалық дизайн» бастапқы термині көркемдік орналасуды және суреті бар мәтіннің баспа парағында монтаждауды білдірді. Графикалық дизайнның объектілері келесі болып табылады: өнеркәсіптік графика, орау дизайны, ою, кітаптық және газет-журналдық графика, типографика және қаріптік жұмыстар, плакат, мекеменің фирмалық стилі (айдентика), инфографика, визуалды коммуникация белгілері, телевизиялық графика, компьютерлік интерфейс, Интернетке арналған графика (сайт, ойын, бағдарлама), жарнама графикасы және т.б. Графикалық дизайнның осындай түрі өнеркәсіптік графика сияқты (қысқаша промграфика), өнеркәсіптік өндіріспен және оның өнімімен тығыз байланысты. Әзірлеудің басты объектісі ашықхаттар, маркалар, хатқалталар, тауарлық белгілер, жапсырмалар және т.б. болып табылады. Плакат графикалық дизайнның түрі ретінде келесі түрлерге бөлінеді: экологиялық, киножарнамалық, театрлық, спорттық және т.б. Театрлық платты әдетте афиша деп атайды. Плакаттарды насихаттау, саяси, жарнамалық, оқу мақсатында орындайды. Көптеген плакаттар көрме үшін немесе қоғамдық орында көшеге ілу үшін бір данада орындайды. Жалпының назары түсетін шағын алабажақ суретке ереже бойынша қысқа және назар аудартатын мәтін жазылады. Заманауи плакат суретші дайындаған түпнұсқаның әдетте полиграфиялық көшірмесі болып табылады. Плакат көркемдік тілінің ерекшелігі түрлі ақпарат құралдары арасынан көрініп, үлкен арақашықтықта қабылдануы керектігімен белгіленеді. Плакат ашық, шартты, жинақы графикалық және түрлі түсті құрылыммен, көзге түсетін декоративтік бейнелілікпен әсер етеді. Плакаттың түрлі түсті таңдауыда принциптік мағына бар. Ереже бойынша, шектеулі түстер санын пайдаланады. Суретші ерекше түс тудырады, суреттің ғана емес, қаріптің түстерін де теңестіреді. Плакат өнерінде үлкен рөлді түс символикасы, оның эмоционалды әсер ету күші ойнайды. Плакаттың ерекшелік құралдары — жазық сурет, жалпыға түсінікті символдар, бейнелеу метафоралары, көзтартарлық салыстырмалы образдар, масштабтар, көзқарасы, шарттылық деңгейі, жинақталған, ал кейде сатиралық образдар. Плакат силуэттерді, экспрессивтік формаларды, контурларды және фотографиялық материалдарды кеңінен пайдаланады. Плакаттар графикалық және кескіндеме құралдарымен түрлі техникада орындалады. Графикалық дизайн фирмалық стильді жасауда ерекше рөлді атқарады, оның негізгі мақсаты — кәсіпорынмен, оның қызметімен және

өнімімен байланысты көзбен көргенде есте қалар барлық образдың тууы. Қазіргі уақытта оны корпоративтік айдентика деп атайды. Графикалық дизайн тұрғысынан қарағанда фирмалық стиль буклет, бланк, этикетка, визитка, кәдесый өнімдері, орама дизайны және басқа да компоненттерге арналған логотип, белгі, қаріп және іскери құжаттаманың басқа да ресімделуін қамтиды. Бұдан басқа, әдетте фирма шығаратын өнімнің графикалық жарнамасын жасайды. Жарнама сонымен бірге көлікте және фирмалық киімде де орналасады. Типографика және қаріптік жұмыстар типографиялық жиынтық құралдарымен ауызша мәтінді жобалауды білдіреді. Осындағы маңызды сәт бір-біріне де, ақпарат тасымалдағышқа да (газет жолағы, афиша алаңы және тағы басқалар) қатысты дайын формаларды орналастыру болып табылады (тақырыбы, сөздері, мәтін бөліктері, бетбасы және басқалар). Қазіргі уақытта инфографика тұра көзбен көру арқылы іске асырмайтын түсінікті бейнелеуге көмектесетін бірден-бір талап етілген тәсіл болып табылады. Мысалы, оқу басынан аяғына дейін оқушылардың үлгерімінің көрсеткішін көрсету? Немесе бірқатар жыл ішінде шығарылатын өнім санын салыстыру? Ғылыми жаңалықты қалайша қысқа беруге болады?

Бұған түрлі образдағы схемалар, графиктер, диаграммалар және т.б. көмектеседі. Мысалы, метро жолағының схемасы межелі орнымызға жетуге көмектеседі. Қалада немесе кез келген мекеме ішінде жақсы бағытты табу үшін визуалды коммуникация белгілері - арнайы тақтайшалар әзірленеді, олар шартты суреттер (белгілер) немесе қаріптік жазбалар көмегімен қандай да бір объект қайда екенін, оған қалай бару керек екенін көрсетеді. Осындай белгілердің түстік шешімі әдетте жинақы болып келеді (екі немесе үш бояу). Мысалы, көше немесе жол белгілері осындай белгілерге жатады. Мектеп буфетін немесе спорт залды, химия кабинетін әдебиет кабинетімен шатастырмауға есіктегі пиктограммалары бар тақтайшалар көмектеседі. Әдеттегідей, Олимпиада ойындарын өткізгенде түрлі ұлт өкілдері осының көмегімен оңай бағыт табу үшін визуалды коммуникацияның анық және есте алар белгілері арнайы дайындалады. Өнердің өз мағынасына, бейнесіне және принципіне қарай газетжурнал графикасы кітап графикасын өте жақын. Алайда кезеңдік басылымның ерекшелігі журнал және газет графикасының алдына өзінің ерекше міндетін қояды. Газеттер адам қызметінің түрлі саласын қамтитын күннің міндетін көрсететін түрлі материалдардан тұрады. Сондықтан жылдам қабылдауға ыңғайлы, анық, қарапайым, әдемі графика қажет. Бәрінен бұрын газетте штрих суреттер қабылданады. Журнал, әдеттегідей, шолу, жалпылама сипаттағы материалды орналастырады. Журналды көбіне белгілі мақсатты аудитоияға жолдайды, сондай-ақ

журналға материалдың түрлілігі мен қызмет ету мерзімінің қысқалығы сай. Газет және журнал форматында, мәтіннің беттелуінде кітаптан барынша айырмашылығы бар. Журнал суреті бейнелі, көзге түсетін, ойландыратын оқиғаларға бірден елең ететін және тақырыбымен және басу мәтінімен жақсы үйлесуі керек. Кітап дизайны немесе оның көркемдік құрылысы кітаптық ресімделуді және түгел кітапты құрастыруды меңзейді. Кітап графикасын графикалық дизайнның бөлігі ретінде қарастыруға болады, бірақ толық кітап дизайнының өзіндік көркемдік мағынасы бар, өнердің бір бөлігі болып табылады. Жоғары көркемдік деңгейде орындалған кітап — кез келген өнер туындысы сияқты өнердің ескерткіші. Жақсы иллюстрация мәтінге қосымша ғана емес, өз дәуірінің көркемдік туындысы болып табылады. Кітап дизайны XX ғ. туды. Егер осыған дейін иллюстрация кодекстің дәстүрлі формасы бар және өзгермей ойланса, кітап блогімен біріккен болса, онда дизайнерлер жаңа түрлі кітаптың құрылымын ұсына алды, жиынтық мөр, брошюра техникаларымен эксперимент өткізді. Дайын типографикалық белгілер мен қаріптер көркемдік бейнелілік ұралы ретінде қолданылды. Мысалы, осындай кітаптарды суретші-конструктивист Э. Лисицкий әзірледі. Суретші қолымен бір сызық та сызбаған, бірақ оны ресімдеудің басқа мәселелерімен айналысты: кітап өлшемін (формат), қаріп ерекшелігін, терілген материалды орналастыру, жиынтықты, фотографияны иллюстративтік материалды (карта, жоспар, схемасы және т.б.) анықтады, нәтижесінде толықтай көркемдік тұтастық болады. Дизайнердің рөлі кітап, өңірбет ресімдеудің сыртқы элементтерін (супер мұқаба, тысы немесе мұқабасы) және кітапты ресімдеудің ішкі элементтерін (перде бет, титул парағы, қосалқы алғы бет, иллюстрация) орындағанда үлкен. Сыртқы және кітаптың ішінде орналасқан кітап ресімдеудің барлық элементтері — толық өнер туындысын тудырады. Кітап иллюстрациясына кітаптың ерекшеліктерімен санасу керек: кітап жлағының екі өлшемдігі, формат, қаріп сипаты, беттеу тәсілі, баспа қағазының сапасы, баспа бояуының түсі және т.б. Ең күшті басылымдарда суретші мен жазушы одағы көрініп тұрады. Кей жағдайда кітаптың көркемдік бейнесімен бірден екі адам жұмыс істейді: дизайнер оның құрылымын, ішкі және сыртқы ресімделуін ойластырады, ал иллюстрациясын суретші салады. Кей жағдайда екі функцияны да бір адам орындайды. Компьютерлік интерфейс деген өте кең түсінік белгілі бір тапсырмаларды шешу үшін ЭЕМ адамның шын және сенімді өзара қарым-қатынасын қамтамасыз ететін ақпаратты бейнелеу құралын қамтиды. Компьютерлік графика графикалық бағдарлама пакеттері, бейнеролик, мультфильм, компьютерлік ойындар, бейне сабақтар, бейне тұсаукесерлер, интернет-сайттар, телевизиялық графика және т.б. үшін қолданылады.

Парақшада, плакатта, брошюрада, каталогта, баннерде, маңдайшада орналастырылатын жарнама графикасы барынша сұранысқа ие. Жарнама мақсатында бейне роликтер және 3D-графика сияқты жаңа форманы пайдаланады. Графикалық дизайн көмегімен визуалды түрде берілетін мәдениет құндылықтары жақсы қабылданады. Жаңа визуалды түрде ойлау көптеген мәдениет түрлеріне айтарлықтай әсер етеді. Бұдан басқа, дизайнер, бір жағынан, қоғам мәдениет құндылықтарының ретрансляторы ретінде шығады, ал екінші жағынан — елдің мәдени мұрасына елеулі үлес қоса отырып, осы құндылықтарды жасайтын адам болып табылады. Заманауи қоғамда визуалды мәдениетті қалыптастыруға үлкен мағына беретіндіктен, графикалық дизайн ғана сұранысқа аса қатты ие болады. Ол алдыңғы позицияға шығады. Графикалық дизайнның болашағы стратегиялық дизайнерлік шешімдерді шығаруға бағытталған. Қазіргі уақытта орама дизайны дизайнның өзіндік түріне бөлініп шықты, себебі ол тек графикалық ресімдеуді ғана емес, сонымен бірге форманың көлемді пластикалық шешімін де сыйғызбайды. Орама дизайнында қаріп пен суреттің, түстік шешімнің, фактуралардың түрлілігінің өзара байланысы маңызды. Бір жағынан, орамапайдалануда ыңғайлы және функционалды болу керек, екінші жағынан — өндірісте технологиялық, үшінші жағынан — экологиялық жағдайды қиындатпауы керек. Орама маңызды маркетингтік рөл ойнайтын бренд элементі ретінде қаралуы мүмкін: бренд символикасын және оның идеологиясын тасымалдағыш ретінде шығады, бәсекелес қатарынан өнімнің бөлініп шығуына мүмкіндік туғызады және тауардың өздігінен "сатылуына" және өнім туралы "айтатын" ақпарат тасымалдағыш рөлінде шығады. Сонымен бірге, орама - мәдени құбылыс екенін де ұмытпауымыз керек, сондықтан ол бәсекелес елдің менталитетінің ерекшелігіне байланысты. Мысалы, Құрама штаттарында және Жапонияда орамаға көзқарас барынша айырмашылығы бар. Жапонияда орама дәстүрлі түрде сыйлық жасау рәсімінің бір бөлігі ретінде көрінеді, ғасыр бойғы дәстүрге сәйкес құрмет белгісін білдіреді. Заманауи жапон мәдениетінде орама дизайнын жасауға көңіл бөлінетін, фактуралар мен материалдарды мұқият таңдайтын, сатып алушыға эстетикалық сүйсінушілік сыйлайтын осы арқылы үлкен ілтипат түсіндіріледі. АҚШ-та ашық бояулы, көзге түсетін көптеген біркүндік орамамен фаст-фуд мәдениеті жасалды. Оның басты мақсаты - сатып алушыға тауарды супермаркет сөресінен байқату. Перспективалық дизайнерлік әзірлеулер интеллектуалды ораманың жасалуына бағытталған, олар өз тауарын мақтап жылтырап, ән шырқап тұрғандай, ал қосымша азық-түліктің құрамын, калория санын, соңғы жаңалықтар мен ауа-райын хабарлайды.

3.Интерьер дизайны: дәстүрлер мен қазіргі заман.

Орта дизайны интерьер, экстерьер, ландшафттық дизайнды жобалауды қамтиды. Айырмашылығы: өндірістік орта, қоғамдық ғимарат, тұрғынжай және т.б. (түрлі түсті жапсырма, 1-сурет). XIX — XX ғғ. аралығы жаппай тапсырыс беру сияқты қоғамдағы орта класстың қалыптасуына негізделген қоғамдық және тұрғынжай (пәтер, кафе, дүкен, кеңсе) интерьерлерінің стилінің кешендік қалыптасуына арналды. «Ар Нуво» стилі қалыптасты, айырма белгісі сериялық жиһаз, ыдыс және т.б. ортаның заттай толуы мен сәулет негізінің абсолюттік стильдік бірлігі болып табылады. Англияда Ч. Макинтош; Австрияда О. Вагнер және "Ескі венгрия мектебінің" басқа да шеберлері халық үшін атақты кафелер сериясын жасайды («шай ішетін бөлмелер»), Ресейде — көптеген оңаша үйлерді және кеңселерді Ф. Шехтель салады және әдемілейді. Бұдан басқа, интерьер дизайнер көзқарасымен қарағанда XIX — XX ғғ. аралығында пайда болған бір үлгі бойынша орындалған кемелер мен пойыздардың түгел біркелкіленген купелері, автомобиль салондары көңіл аударуға тұрарлық. Олар сондай сапалы жасалған, көркемдік құрастыру мүмкіндігі еріксіз құрметке ие болды. Орта өнерін таратудың клесі қадамы заттық әлемді және кеңістіктің бірлігін сақтаған, бірақ өз туындыларының стилистикасын қатты өзгерткен 1920 — 1940 жж. сәулетшілердің шығармашылығы болды. В. Гропиус, Ле Корбюзье, М. ван дер Роэ, Эль Лисицкий, В. Татлин жаңа құрылымдар мен материалдарды эстетикалық принципке ықшамдауға айналдырды, ортадағы масштаб жаңа сезімі пайда болды, ғимараттар мен интерьер сыртқы түрі басқаша болды. Жаңа ғимараттардың интерьерлері жаппай дайындалудың сапалы заттарымен толды. Заманауи интерьерде тарихи стиль де (барокко, классицизм, ампир, модерн және басқалар), модерн ағыны - хай-тек, оп-арт, минимализм және басқалар бірдей табысты қолданылады. Интерьерлерді ұлттық стильде сәндеу кеңінен тараған: жапон, қытай, марокан, египет және басқалар. Интерьердің кеңістік және түстік шешімдері заттық толуымен үйлесімді бірлікте болуы керек. Осы кеңістікті түрлі қажеттіліктерге бейімдейтін (нұсқалық жарықтандыру және т.б.) арнайы жабдықтарды қолдану, жиһаз, жабдық, ландшафттық компоненттерден жасалған «аралықпен» бөліп тұратын бірыңғай «ағынды» кеңістіктерді кешенді көпфункционалды пайдалану қолданылып жүр. Интерьер дизайнында бүгін келесі үрдістер байқалады: кеңістікті техникалық құрылғылармен, арнайы техникамен, компьютерлік техникамен және т.б. барынша толтыруға ұмтылу; интерьерге табиғатабиғат компоненттерін қосу (интерьерді табиғи ортада ашатын панорамалық терезелер, жасыл желек, бассейндер, рельеф

фрагменттері және т.б.). Интерьерде интерьерлік кеңістікті (жасырын жарықтардыру, кіріктірілген жиһаз) және инженерлік-техникалық құрылғыны (вентиляция, су құбыры) тіршілікпен қамтамасыз ету жүйесін "бүркеу" де, оларды әдейі көрсету де бірдей жақсы қолданылады. Барлық тәсілдің түрлілігі ортаны жобалау дизайнерлік тәжірибесінде шығармашылық түрде қолданылады. Интерьер композициясында дизайнерлер түстік үйлесімділік, түсті кру ерекшелігіне сүйенеді. Түсті тану ғылымы интерьердің, ғимараттардың, қоршаған ортаның сәулеттік көрінісін қалыптастыруға көмектеседі. Егер түрлі түстердің әсерін мұқият қарасаңыз, бөлменің пропорцияларын өзгертуге болады. Интерьер және экстерьердің түсті таңдауында түстердің үйлесімділігі ғана емес, интерьер мақсаты, бөлмелердің орналасуы, күн жаққа қарауы да маңызды рөл ойнайды. Түс функциясы түс немесе ахроматикалық шешімдермен шамадан тыс толыққан экологиялық таза визуалды ортаны жасау мен сақтау құралы ретінде өте маңызды. Дизайн объектілерінің қоршаған ортамен түс үйлесімділігіне қол жеткізу, ғимараттардың интерьер және экстерьер түстерін мақсатты қалыптастыру қалалар мен ауылдардың біртұтас түс ортасын қалыптастыруға және адами қарым-қатынастарды үйлестіруге әкеледі. Дизайнерлер функционалды және эстетикалық жағымды түстер ортасын жасау үшін жұмыс жасайды. Ландшафты дизайнер аумақты көгалдандыру және абаттандыру жұмыстарымен айналысады. Ландшафтық мамандардың тәжірибесі саябақтарды, бақтарды, үйжайларды жайластыру, әртүрлі декоративтік элементтермен, мүсіндермен, шамдармен, қоршаулармен, жолдармен, жаппамен, көпірлермен және басқа да архитектуралық бөлшектермен безендіру бойынша ұсыныстарды қорытады. Ландшафтық сәулет - бүкіл өңірлерді, өнеркәсіптік және мәдени аймақтарды ұйымдастырудан, ескі саябақтар мен үй-жайларды қалпына келтіруге, сондай-ақ кішігірім жеке бақшаларға арналған құрылымдарды жобалауға дейінгі кең ауқымды шығармашылық қызметтің ерекше түрі. Кейде «ландшафтық дизайн» және «ландшафт сәулеті» ұғымдары бірдей деп саналады, себебі дизайнер жасыл көшеттер мен сәулет құрылымдарының өзара байланысын міндетті түрде ескереді, ал сәулетші әрқашан табиғат ортасымен мен экстерьер және интерьер үйлесімділігін ойластырады (түрлі түсті жапсырма, 2-сурет). Ландшафттың сәулеттік шешімімен бір немесе бірнеше өсімдік түрлерінен құрылған сәндік композициялардың нысанын байланыстырады. Бұл ретте, ағаштың ұшар басының пішіні, көктің түсі, ағаштар мен бұталардың биіктігі ескеріледі. Орынды дизайнның түпкі нәтижесі адам мен оның еңбегінің және табиғат ортасы арасындағы кемел қарым-қатынас болуы тиіс. Фитодизайн деген тірі немесе кептірілген

гүлдерден және өсімдіктерден бөлек немесе көлемді жазық композициялар құрастыру, сонымен қатар, интерьерді гүлдермен, ағаштармен, тырбиған ағашпен және т.б. тұтас әшекейлеу. Дұрыс таңдалған және жақсы талғаммен дұрыс таңдалып, орналастырылған өсімдіктер жайларда психологиялық жайлылық тудырады, оның микроклиматын жақсартыады. Кейде кептірілген өсімдіктерден жасалған жазық композицияларды (картиналар, ашықхаттар және т.б.) құруды ерекше сала - флористикаға бөледі, ал кейде «флористика» және «фитодизайн» деген түсініктерді бірдей ғылып санайды.



Дизайнер гүлдер өңделімінің стильдері мен мектептеріне сәйкес, композициялық заңдылықтар негізінде гүлшоқтар, гүлдестелер, гирляндалар, себет жасалуын, өсімдіктердің пішіні мен түсі бойынша жиналуын ойластырады. Табиғаттың нысандар мен бояулар байлығы бейне жасау және гүлдер, жапырақтар, бұтақтар және т.б. көмегімен сезім мен ойды көрсету үшін қажетті шешімді дизайнердің ойына салады. Өсімдік материалдан басқа композицияға басқа да табиғи материалдар (тастар), сондай-ақ, тірі гүлдерге ұқсас жасанды гүлдер мен өсімдіктер енгізілуі мүмкін. Бізге дейін жеткен суреттер мен картиналар интерьерді өсімдіктермен әшекейлеу өнері ұзақ ғасырлық тарихқа ие екендігін дәлелдейді. Гүлшоқтың алғашқы суреттерінің бірін көне мысыр қабірінің өрнектерінен көруге болады. Лотос гүлдері сәндік композицияда жиналған. Ресейлік суретшілер Ф.Л. Толстойдың, И.Т. Хруцкийдің және басқалардың да суреттеріндегі гүлшоқтардың таңқаларлық сұлулығы, нәзіктігі және сәнділігі көз тартады.

4.Замануи интерьерлерді стильдік шешу үрдісі.

Қазіргі уақытта экологиялық дизайнды жекелеген салаға бөлу қажеттілігі туындады, ол жобаланған және құрастырылған қоршаған ортаның адамға жағымды әсер ету мәселесін шешеді. Ол экологиялық сананы қалыптастыруға, мәдени жетістіктерді мұқият сақтауға, экологиялық материалдарды, энергияны үнемдейтін технологияларды қолдануға, ескі өнімнің қайталама өңделуіне және т.б. бағытталған. Өнімнің өндірісі мен жұмыс істеуінің экологиялық аспектілеріне, оларды пайдаланудағы адам денсаулығының қауіпсіздігіне аса назар Табиғи қалдықтарды қайта өңдеудің керемет шешімін голландиялық дизайнер Джей Бэй ұсынды. Ол балабақшаға арналған орындықтар жасау үшін құлаған бұтақтар мен шалғынды шөптерді сығымдауға мүмкіндік беретін құрылғыны ойлап тапты. Табиғи материалдардан жасалған осындай орындықтар табиғи ортаға тамаша сай келеді және оған отыруға да өте ыңғайлы. Сізге өзіңізге қажетті ұзындықтың бір бөлігін, тіпті шағын орындықтар кесіп алуыңызға болады. Осылайша, қоқысты шығарудың қажеттігі жоқ болады, сонымен қатар, орындықтар қайталама өңдеуге жатады. Интерьер дизайнында бөренелер, ағаш кесінділері, шыбықтар, табиғи тас, малта тастар, жүн және т.б. экологиялық таза материалдар пайдаланылады. Бұл әсіресе скандинавтық дизайнда қолданылады. Жайларда көп жасыл өсімдіктер болғаны құпталады, тік көгалдандыру кең таралған. Дизайнерлер тіпті жасыл шөпті ғимараттардың ішіндегі немесе сыртындағы қабырғаларға отырғызуды ойлап тапқан. Экологиялық ортадағы жоспарлауда ұлттық құндылықтарды бейнелейтін қалалық және ауылдық ортаның өңірлік ерекшеліктері, бейнелеу сипаттамалары ескеріледі. Мысалы, ғалымдар қасбеттер желілерінің, , қазіргі заманғы дәйекті үйлердегі терезелердің орналасу біркелкілігі адамның қабылдауына нашар әсер ететіндігін дәлелдеді. Бірдей тік сызықтар, шеңберлер, сақиналар немесе басқа элементтердің көптігі теріс әсерге ие екендігі белгілі: оларға ұзақ қара алмайсың, өткені көзді бұлдыратады. Тік бұрыштар мен сызықтар санының көбеюі, қаланың түстік ортасының жұтаңдатылуы агрессивті көзбен шолу ортаның құрылуына әкеліп соғады. Бұған сонымен қатар әйнектен жасалған үлкен жазықтықтар, асфальт әсер етеді – көз ілінетін жер қалмайды. Кейбір заманауи ғимараттардың көрінісі қаланың тарихи бөлігін бұзады. Мысалы, Съездер сарайының ғимараты Мәскеу Кремліне сай келмейді. Мұның бәрі агрессивті көзбен шолу орта адамның агрессивті әрекеттерін тудырады. Сондықтан қолайлы көзбен шолу ортаны қалыптастыруды дизайнерлер мен сәулетшілер біздің көз көру ерекшеліктерімізді ескеретін бейне экология қағидаттары негізінде жүзеге

асырғаны аса маңызды. Экологиялық дизайнда тұжырымдамалық, болжамдық әзірлемелер ерекше орынға ие. Және де «экологиялық таза объект» деген ұғым қоршаған ортаға жағымсыз әсердің жоқтығын ғана емес, оны пайдаланудың психологиялық ыңғайлылығын қамтиды. Бұл табиғат пен белгілі бір мәдени қоғамдастықтың қалыптасуы мен сақталуындағы экологиялық жобаның рөлі күрделі және сан алуан екенін көрсетеді. Әрине, «таза» материалдар мен технологияларды қолдануға ғана емес, сонымен қатар, тұрмыстық және өндірістік процестерді ұйымдастырудың жаңа нысандарын іздеуге негізделген экологиялық көзқарастың рөлі арта береді. Дизайн ірі корпорациялардың коммерциялық мүдделерінен асып, әлемдегі экологиялық және әлеуметтік жағдайды шынымен жақсартуға алуы мүмкін. Қазіргі уақытта дизайнерлер-графиктердің қызмет саласы сындарлы кеңістік-қондырғыларды орнатуға, жарықтандыру дизайны және басқа да эксперименттерге дейін үнемі кеңейуде. Графикалық және орта дизайнын біріктіру үдерісі белсенді түрде жүргізілуде. Граффити (көше өнері) үйдің, қоршаудың, тротуар мен жолдардың қабырғаларын күннен күнге жиі безендіреді. Дизайн және сәулет объектілерін графикалық құралдармен безендіру, сондай-ақ, жаңа көркем тұтастық жасау мақстанды осы жазықтықтар мен көлемдерді анықтау немесе жою үшін суперграфика жиі қолданылып келеді. Ол интерьерде қабырға немесе төбе өрнегі түрінде, едендегі өрнек, ажыратқыштар, шамдар, есіктер айналасындағы жапсырмалар түрінде қолданылады. Замануи жиһаздар, ыдыс-аяқ, жарықтандыру аппаратурасы және басқа тұрмыстық техника суперграфиялық суреттермен безендірілген. Суперграфика әр түрлі көлік түрлеріне салынады: ұшақтарға, пойыздарда, автобустарға, трамвайларға, автокөліктерге және т.б. Бұл біздің өмірімізді жарқын, әрі қызықты етеді. Суретшілер оптикалық елес, қызықты әсерлер жасау үшін ғимараттың нысанын пайдаланады. Үйдің қабырғасында бейнеленген ағаш немесе аспан сәулет ортасының нақты кеңістігіндегі тапшылықты толықтырады. Суретші суперграфика жасаған кезде көрермен оның жұмысының нәтижесін қай қырынан қарайтынын ескереді. Жаппай өнеркәсіптік құрылыс дәуірінде суперграфика жаңа аудандардың тұтас түсті ортасын құру міндетін шеше алады. Тұрғын интерьерде суперграфиканы пайдалану жазықтыққа, затқа әсерін, кеңістіктің өзгеруін көздейді. Суперграфиканың көмегімен интерьердің түс кеңістігі композициясын іздеу - түстің зат нысанымен, жалпы кеңістікпен өзара әрекеттесуі, ол дизайнердің өз ойын білдіру құралы болуы мүмкін. Түстің көмегімен суперграфиялық композиция құрған кезде, жабдық және жиһаз элементтері қоршаған ортадан оқшауланып, іргелес жазықтықпен қосылып, қабырғалар және төбелер, қабырғалар және еден

біртұтас болып біріктіріледі. Осының барлығы кеңістіктің геометриясын өзгертіп қана қоймайды, сонымен қатар, жаңа мазмұн береді. Геометриялық жағынан дұрыс немесе өсімдік элементтерінен жасалған өрнекті композиция, егер ол сөрелер ретіндегі фон болып бір қабырғаның кішкене бөлігін алып тұрса интерьерде бағынышты рөл атқара алады. Алайда, басқа суперграфиялық шешім болуы мүмкін. Өрнектеу дербес болуы мүмкін, қабырға кеңістігін белсенді түрде толтырып, интерьер элементтері немесе жиһаздар геометриясынан тәуелсіз бола алады. Бір қабырғада басталатын өрнек бөлменің бұрышы арқылы басқа қабырғаға немесе тіпті төбеге дейін өту тәсілі, оларды біріктіруге көмектеседі. Қабырғадағы композиция драп матаның суретінде жалғастырылуы мүмкін. Графикалық дизайн тек дүкендердің жеке маңдайшалары, жарнамалық плакаттар мен ақпараттық белгілер түрінде ғана емес, барлық функцияларды орындайтын немесе кеңістікті жай безендіретін тұтас интегралды көлемді-кеңістіктік композициялар (арт объектілері) түрінде де қалалық ортаға белсенді кіріп жатыр. Арт-дизайн дегенді сөздің ең кең мағынасында жобалау өнері деп түсінуге болады. Бұл тікелей функционалдық мақсатқа ие емес, объектіні жобалау болуы мүмкін, бірақ, нысан қалыптастырудың, түс және үйлесімділік заңдарына сәйкес құрылған осындай объектілер өнер туындыларына қойылатын жоғары талаптарға сай болуы мүмкін, сондықтан оларды көрме залдарында көрсетуге болады. Мүлдем жарамсыз болып көрінетін объектілер кейде мүсін, ескерткіш, сәулеттік бөлшек немесе кәдесый ретінде тәжірибелік маңызға ие болуы мүмкін. Жақында көрме дизайнерлік өнер объектілерінің дизайны танымалдылыққа ие болды. Мұнда бірінші кезекте әртүрлі материалдармен әр түрлі эксперименттер жүргізіледі, нысанның және қоршаған ортаның жаңа нысандарын, конструкцияларын және өзара әрекеттесуін үнемі іздейді. Мүлдем жарамсыз болып көрінетін заттар кейде мүсін, ескерткіш, архитектуралық бөлшектер немесе кәдесый сияқты практикалық маңызға ие болады. Соңғы кезде көрмелік дизайнерлік арт-объектілерді жобалау көп таралып жатыр. Мұнда бірінші кезекте әртүрлі материалдармен әр түрлі эксперименттер жүргізіледі, объектінің және қоршаған ортаның жаңа нысандарын, құрылымдарын және өзара әрекеттесуі үнемі іделуде. Мысалы, арт-дизайны саласында көптен бері жемісті жұмыс істеп жатқан белгілі дизайнер В. Ф. Колейчук тігінен тұратын жіп, созылған жіптер мен торлардың әртүрлі композициялары сияқты қызықты жұмыстарды жасады, олар көлемді объектілердің голографиялық суреттерінің ерекше нақыштамасы арқылы туындайды. «Арт-дизайн» бөлімінде замануи көрме экспозициялары шыныдан, металдан, ағаштан, пластиктен және тоқыма бұйымдарынан жасалған бұйымдардан

тұрады. Бұл төбеге ілініп тұрған немесе подиумға қойылған тұрмыстық үй заттары болуы мүмкін. Мысалы, Санкт-Петербургтағы «Модулор» биенналында жоғары подиумға шілтер дастарқан жабылып, шамға айналдырылған Тонецкий креслосы қойылды. Жақын арада көптеген өнеркәсіптік үлгілер мен әр түрлі көркемдік акцияларды басып алатын арт-дизайнның елеулі түрде кеңейтілуі күтілуде. Соңғы кезде сән ішінде бірнеше стильді: романтикалық, спорттық, классикалық, фольклорлық, авангардтық және т.б. ерекшелеуге болады. Олардың әрқайсысы тек киімде ғана емес, сәндік косметикада да ұсынылуы мүмкін, бұл адамның жеке даралығын білдіруге көмектеседі. Қарастырылған мысалдар дизайнның барлық түрлері тек тұтас эстетикалық ортаны құрастыруға көмектеседі, ал дизайн – мәдениеттің көлемді құбылысы, себебі шығармашылық қызметтің бұл түрі кейбір пайдаланушылардың мүддесін қамтамасыз етуге бағытталған, ал соңында – барлық қоғамның жайлылығы, игілігі пен сұлулығына бағытталған қамқорлық. Қазіргі уақытта, дизайнның дәстүрлі түрлерімен бірге дизайнның сан алуан түрлерімен, экологиядағы, ұлттық және әлемдік мәдениеттегі дизайнның ролін жаңадан ұғынуымен ұштастырылған компьютерлік технологиялардың дамуымен, дизайн-жобалаудың кейбір салаларының ерекшеліктерімен байланысты оның жаңа түрлері қарқынды дамып келеді.



5.Киім дизайны: ғасырлар арқылы көзқарас.

Киім дизайны оның модельдеуін және құрастырылуын қамтиды. Дизайнер нысаны мен пішімін, түс шешімі ойлай, замануи киімге арналған материалдарды таңдай отырып, бір уақытта қайталанбайтын және есте қаларлық сурет жасайды.



Киім дизайны. К. Шанель



Киім дизайны. К.Диор

Киім дизайны П.Рабан

Киімді жобалау кезінде сән нысанды ауыстырудың және қоғам талғамын қалыптастырудың негізгі факторы болды. Сәннің маңызды ерекшелігі - оның кезеңділігі. Бұл ретте, киім дизайнында консервативтік үрдістерді сақталып

қана қоймай, эксперименттік ізденістер үнемі жүргізіледі. Сән – ауыспалы, шәлкез құбылыс, ол біздің дүниетанымдық көзқарасымыздың, өмір салтының, мәдени деңгейдің, әлеуметтік жағдайдың және қоғам өмірінің басқа да құрылымдарының көрінісі. Сондықтан, сән дамуының тарихын қадағалай отырып, біз белгілі бір стильдік бағыттар ғасырлар, онжылдықтар, жылдар бойы үстем болғанын, ал қазіргі кезде, сәннің маусымдық өзгерістері туралы айта аламыз. Сән біздің өміріміз сияқты тез өзгереді. Бұл ретте, сәннің дамуы бұралым бойынша жүреді, әр жаңа айналымда ұмытылған ескі нәрсе қалпына келтіріледі, бірақ мүлдем жаңа сапада, жаңа мазмұнда, бұрын болмаған элементтермен, өзіндік толықтырулармен қайта өркендейді. Әлемдік дизайн тарихына үлес қосқан шетелдік стилисттердің арасында Коко Шанель, Кристиан Диор, Пьер Карден, Ив Сен Лоран, Пако Рабан, Нина Риччи, Карл Лагерфельд, Джон Гааглиано және басқалар көпшілікке танымал. Әлемдегі ең танымал сән көшбасшысы - Франция. Мұнда жетекші сән үйлері орналасқан Коко Шанель (Габриэль) (1883 -1971) дизайнер жұмысы туралы қоғамдық пікірді өзгертті. Ол әйелдерден корсетті шешіп алып, оларға шағын қара көйлекті, атақты костюм (юбка + жакет) және революциялық №5 Шанель иіссуын сыйға тартты. «Шанельден» деген костюм жаңа ұрпақтың мәртебесін көрсететін болды: ол твидтен жасалған қаптап тұратын юбка, жиегі жиектемемен өңделген, алтын түймелері және жапсырылған қалтасы бар жағасы жоқ жакет. Оның блейзерлері, юбкалары, джерсиден тігілген ұзын свитерлері, матроскалары және басқа киімдері көпшілік арасында сұранысқа ие болды. Шанель әйелдерге шалбар кюді ұсынды. Сән заңын шығарушы, ол ақсүйектердің ең ортасына кіре алатын болды. 1954 жылы Парижде «Шанель» сән үйі ашылды. Киімнің жаңа үлгілерінен басқа, ол әйелдерге арналған айрықша табысқа ие болған сөмкелерді, зергерлік бұйымдарды және аяқ киімін көрсетті. Шанель сән деген ең алдымен стиль деп санады: сән сәндіктен шығады, ал стиль – сәндіктен ешқашан шықпайды. 1983 жылдан бастап «Шанель» сән үйін Карл Лагерфельд басқарады және оның бас дизайнері болады. Кристиан Диор (Christian Dior) (1905-1957) - әлемдік сәннің аңызы. 1947 жылы Кристиан Диордың алғашқы топтамасы Парижде көрсетілді және Parfums Christian Dior фирмасы ашылды. Шын мәнінде қоғамға жаңа сән тұжырымдамасы ұсынылды, оны Кристиан Диор «Жаңа көзқарас» (New Look) деген өз топтамасында іске асырды (топтамасы дереу қабылданған жоқ). Осы сәттен бастап Париж кутюрьелерінің жұлдызы жылдам өсе бастады. Қалған өмірінің он жылы ішінде ол әлемге әйгілі аңыз болып кетті, өз атын парфюмерия және сәнді аксессуарлар шығаратын сән әлеміндегі жетекші брендке айналдырды. Кристиан Диор меншікті фирмалық белгілерін модельдеу және

тіркеу қызметін лицензиялау әдісін қолданғандардың бірі болып саналады. Сондай-ақ, кинематографта сән үлгісін енгізу идеясы шебер-модельерге жатады. 1966 жылы Parfums Christian Dior ерлерге арналған алғашқы парфюм шығарады, ал 1985 жылы бүкіл әлемде танымал болған Poison парфюмін жасайды. 1999 жылы осы күнге дейін танымал «Мен жақсы көремін» (Jadore) сауда маркасы пайда болады. 2005 жылы Парижде Кристиан Диор дизайн үйі Джон Гальяноның орындауында топтаманы ұсынады, ол үлкен табысқа ие болды. Пьер Карден (1922 ж. туған) 1947 жылдан бастап Кристиан Диорда жұмыс істеген, ол 1950 жылы өзінің сән үйінің негізін қалаған. Күнделікті киюге арналмаған абстрактылы, геометрияланған дизайнды артық көрген, (1958 жылғы топтамасы) унисекс стилін әзірлеген, ол сән авангарды болып саналған. Ол, балалар мен жастарға арналған джинса киімі бағытымен бірінші болып айналысқан. 1960 жылы Г. П. Карден бірінші рет ерлер топтамасын жасады. Ол, 500-ден астам өнертабысты патенттеген, мысалы: түрлі-түсті шұлықтар және қонышы жоғары етіктер, гүлді галстуктар, жағасы жоқ пиджактар және бастапқы «Битл» үшін жасалған түймеленетін тар шалбарлар және т.б. Ив Сен-Лоран (1936 - 2008) - 1960 -1980 жылдары жоғары сән әлемінде билік еткен француз дизайнері. Унекс стилінің негізін қалаушы болып саналады. Кристиан Диор қайтыс болғаннан кейін, оның ассистенті болып жұмыс істеген Ив, 1957 жылы 21 ғана жасында модельдік үйдің басшысы болды. «Ив Сен Лоран» (Yves Saint Laurent) сән үйі «кутюрден» деген жетекші үй болды, француздық сәннің символына айналды және осы мәртебені ширек ғасыр бойы сақтады. Ол әйелдер сәніне ерлер гардеробының элементтерін - былғары курткаларды, жамбасқа дейін жететін етіктерді, тіпті смокингтерді (1966) енгізді. Сен-Лоран сәнде қарама-қарсы үрдістерді – замануи сезім мен өнерге деген сүйіспеншілікті, әртістік пен реализмді, жаңа стильдермен экспериментті және классикаға деген ұмтылысты біріктірді. Шанель сияқты, ол жайлы киім жасауға тырысты. Сен-Лоран өзінің модельдерін арнаған әйел- замануи және тәуелсіз, үнемі нәзік және өмірдің өзі сияқты алуан жүзді болуға тырысады. Әйгілі француз кутюресі, шығу тегі испандық Пако Рабананың (1934 жылы туған) шығармасы өзінің эстетикасымен, дүниетанымымен, өнердің мағынасына деген ерекше, ешгімдікіне ұқсамайтын көзқарасымен ерекшеленеді. басынан бастап Пако Рабан киімге арналған классикалық дәстүрлі материалдардан бас тартып, керемет нәрсе жасауға тырысты. Ол модельдері үшін металды, пластикті, былғарыны пайдаланады және олардан қатты құрылымдар мен өте иілімді, жұмсақ берендер, жеңіл және үлпілдеген шілтерлер жасайды. Кутюрье инелер мен қайшылардың орнына тістеуік пен дәнекерлегішті пайдаланып, метал мен пластикті жеңіл байланыстырады.

Ақырында, ол ақылға сыймайтын қағаз топтамасын жасайды. Кешке және күндіз киілетін қағаз киім кішкентай сөмкеге сыяды. Бір реттік қолдануға арналған киім - орасан идея! Пако Рабананың айтуынша, киімнің құрылымы мен нысаны өнерде осындай елеулі өзгерістер болып жатқанда өзгеріссіз қалуы мүмкін емес: тұрақты әлем «оптикалық өнер», «кинетикалық өнер» арқылы жарылып, әдеттегінің және дәстүрлінің бұзылуымен жұртшылық дүрлігеді. Сәулет тастан бас тартып, металға бет бұрады, сурет өнері неонды меңгереді, жиһаз ағаш орнына пластмассаны таңдайды. Киімнің кешегі күндегідей болып қала беруі мүмкін бе? 1968 жылы Пако Рабан өзінің «тоқылған аң терісін», алюминий трикотажен ойлап шығарады және лазерлік дискілерді өзінің кезекті топтамасында қолдануымен таңғалдырады. 1990 жылдары Рабан жарықты сындыратын және жарықты шағылыстыратын кристал материалдарын қолдана бастайды. Кез-келген шынайы шығарушы сияқты Пако Рабан өте белсенді және жан-жақты. 1969 жылы ол өзінің алғашқы Галандре иіссуымен таңғалдырды, ол аудармада «Радиатор торы» дегенді білдіреді. Бұл иісуды Рабана жігерлі және іскер ханымдарға арнайды. Автомобиль мотиві метал дөңгелекпен буылған құтының дизайнында да көрсетілген. Нина Риччидің есімі (1883-1970) таңғы тазалық және балғындыққа ұқсас мөлдір бұлақтың сылдырын еске түсіреді. Әлемге танымал «Нина Риччи» фирмасы - ең танымал сән үйлерінің бірі (1932 жылы Парижде ашылған). 1948 жылы парфюмерияның әлемдік көшбасшыларының тізіміне Риччидің есімін мәңгілікке енгізген оқиға болды: танымал L 'Air du Temps - «Уақыт ауасы» иіссуы дүниеге келеді. Иісрудың хош иісін сөзбен сипаттау оңай емес, ол жаңбыр жіптерінен кенеп тігуге немесе керемет ай шағылысын қолда ұстап қалуға тырысқанға ұқсас. «Уақыт ауасы» - бұл сәл ащы және керемет хош иістегі жұмсақ, керемет нәзік және бас айналатын нәрсе. Осы иіссуға арналған құтыны Марк Лалик жасады. Ол хрусталь көгершіндерден құты жасады, ол бүгін де керемет сұлулығымен қуантады. Дайын киімдер мен әртүрлі аксессуарлардың - сағаттар, көзілдіріктер, былғары бұйымдар, зергерлік бұйымдар мен бижутерия – өндірісі бүкіл әлемде тауардың мінсіз сапасымен, нәзік сәнділігімен ерекшеленетін «бутик» фирмалық дүкендер ашылуына себеп болды. Жетекші ресейлік киім дизайнерлері - В. Зайцев, В. Юдашкин, И. Крутикова, А. Шаров, И. Чапурин және басқалар. Бетті әрлеу немесе макияж өнері адамның әдемі бейнесін жасауға қатысады. Бет әрлеуші (visage француз тілінен - бет) бет дизайнері және сәулетшісі. «Макияж» түсінігі екі мағынаға ие: біреуінде макияж бет әрлеушісі үшін жұмыс материалы ретінде қызмет ететін косметикалық құралдар; екінші жағынан – бетті әшекейлеу өнері. Ежелгі заманнан бері әйелдер өзінің ажарын жарқын әрі тартымды ету үшін

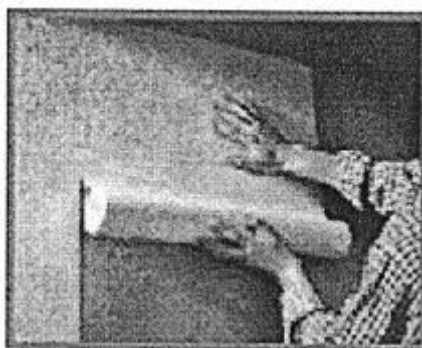
сәндік косметиканы пайдаланған. Дизайнер келбетін күрт өзгерте алады, дәстүрлі макияж емес өнер туындысы ретінде, көркем бейнені жасай алады. Ол адамның бетін өрнекпен әшекейлеп, табиғат көрінісін, құстарды, көбелектерді және т.б. сала алады. Киноның алғашқы жеңістері көптеген жанкүйерлерді кино жұлдыздарына еліктеуге талпындырды. Бұл 1920 жылдары АҚШ далап, опа және бетті күтуге арналған кремдер шығаратын алғашқы косметикалық концерндер пайда болуына байланысты болды. Қазіргі уақытта мыңдаған бет дизайны нұсқаларын жасауға мүмкіндік беретін косметикалық заттардың көп көлемі жасалады: күндізгі макияж, кешкі макияж, қиял-ғажайып макияж, карнавал макияжы және т.б. Сонымен қатар, бет әрлеушінің рөлі де арта түседі. Сәндік косметиканың кең түсті палитрасы әр бет әрлеушісіне өзінің шығармашылық қолжазбасын табуға мүмкіндік береді. Макияждың негізінде көркем сурет әдісі жатыр, яғни, бояулармен жұмыс істеу. Көркем сурет пен суреттің барлық бейнелеу құралдары: сызық, жарық, көлеңке, ақ дақ, түс, колорит, үйлесім - макияжда қолданылады. Суретте сызықтың көмегімен жазықтықтағы кеңістік салынады, заттардың, фигуралардың шекарасы сызылады және композицияның ритмикалық құрылымы құрылады. Макияж жасауға кірісер алдында, бет әрлеушісі барлық сызықтардың бағытын қарастырып, беттің ерекшелігіне қарай олардың ырғағын анықтауы тиіс. Ашық және қара өңнің көмегімен беттің нысанын түзетеді және бейнелейді, сондай-ақ, жарықтың өңі арқылы беттің кейбір бөліктерін көзбен қарағанда кеңейтуге болады, ал қара түс көзбен қарағанда тарылтады, көлемін азайтуға болады. Бет өрлеушіде түс және колорит сезімі болуы тиіс. Опа, тоналдық крем, бет далабы, көз далабы, ерін далабы арқылы ол белгілі бір түстер ауқымында макияж жасай алады, оны шаштың, терінің, көздің түсімен және киімнің жалпы стилімен үйлестіреді. Соңғы кезде сән ішінде бірнеше стильді: романтикалық, спорттық, классикалық, фольклорлық, авангардтық және т.б. ерекшелеуге болады. Олардың әрқайсысы тек киімде ғана емес, сәндік косметикада да ұсынылуы мүмкін, бұл адамның жеке даралығын білдіруге көмектеседі. Қарастырылған мысалдар дизайнның барлық түрлері тек тұтас эстетикалық ортаны құрастыруға көмектеседі, ал дизайн – мәдениеттің көлемді құбылысы, себебі шығармашылық қызметтің бұл түрі кейбір пайдаланушылардың мүддесін қамтамасыз етуге бағытталған, ал соңында – барлық қоғамның жайлылығы, игілігі пен сұлулығына бағытталған қамқорлық. Қазіргі уақытта, дизайнның дәстүрлі түрлерімен бірге дизайнның сан алуан түрлерімен, экологиядағы, ұлттық және әлемдік мәдениеттегі дизайнның ролін жаңадан ұғынуымен ұштастырылған компьютерлік технологиялардың дамуымен, дизайн-

жобалаудың кейбір салаларының ерекшеліктерімен байланысты оның жаңа түрлері қарқынды дамып келеді.

6.Эстетикалық ортаны құрудағы фитодизайнның мүмкіндіктері.

Фитодизайн деген тірі немесе кептірілген гүлдерден және өсімдіктерден бөлек немесе көлемді жазық композициялар құрастыру, сонымен қатар, интерьерді гүлдермен, ағаштармен, тырбиған ағашпен және т.б. тұтас әшекейлеу. Дұрыс таңдалған және жақсы талғаммен дұрыс таңдалып, орналастырылған өсімдіктер жайларда психологиялық жайлылық тудырады, оның микроклиматын жақсартады (түрлі-түсті жапсырмалар, 3, 4-сурет). Кейде кептірілген өсімдіктерден жасалған жазық композицияларды (картиналар, ашықхаттар және т.б.) құруды ерекше сала - флористикаға бөледі, ал кейде «флористика» және «фитодизайн» деген түсініктерді бірдей ғылып санайды. Дизайнер гүлдер өңделімінің стильдері мен мектептеріне сәйкес, композициялық заңдылықтар негізінде гүлшоқтар, гүлдестелер, гирляндар, себет жасалуын, өсімдіктердің пішіні мен түсі бойынша жиналуын ойластырады. Табиғаттың нысандар мен бояулар байлығы бейне жасау және гүлдер, жапырақтар, бұтақтар және т.б. көмегімен сезім мен ойды көрсету үшін қажетті шешімді дизайнердің ойына салады. Өсімдік материалдан басқа композицияға басқа да табиғи материалдар (тастар), сондай-ақ, тірі гүлдерге ұқсас жасанды гүлдер мен өсімдіктер енгізілуі мүмкін. Бізге дейін жеткен суреттер мен картиналар интерьерді өсімдіктермен әшекейлеу өнері ұзақ ғасырлық тарихқа ие екендігін дәлелдейді. Гүлшоқтың алғашқы суреттерінің бірін көне мысыр қабірінің өрнектерінен көруге болады. Лотос гүлдері сәндік композицияда жиналған. Ресейлік суретшілер Ф.Л. Толстойдың, И.Т. Хруцкийдің және басқалардың да суреттеріндегі гүлшоқтардың таңқаларлық сұлулығы, нәзіктігі және сәнділігі көз тартады. Гүлдер аранжировкасының ерекше дәстүрлері Шығыста пайда болды. Өсімдіктерден жасалған композиция жасаудың жапондық өнері (икебана) фитодизайнның еуропалық және американдық стилдерінің дамуына зор әсер етті. Интерьерді көгаландыратын дизайнер жайдың нысаны мен өлшемдерін, оның мақсатын, өсімдіктердің ылғалдылыққа, жарықтандыруға, температураға және тағы басқаға да негізгі талаптарын ескеруі тиіс. Интерьердің композициясына және ерекшелігіне қойылған міндеттерге байланысты өсімдіктер әйнектеудің периметрі бойынша орналастырылуы, қабырғаларды әшекейлеуі, төбеге ілінуі, интерьер кеңістігін гүлмен немесе торлармен бөлуі, еденде еркін топпен орналасуы, баспалдақтардың қоршауы түрінде болуы мүмкін. Интерьерде шағын ағаштар әсерлі көрініс береді, олардың шар тәрізді төбелері кептірілген

немесе жасанды гүлдерден, шөптен, шырша бүршіктерінен, жапырақтардан құрастырылады. Мұндай шарларды төбеге іліп қоюға болады, оларды тұтастырған қызықты көрінеді, фитодизайн біздің өмірімізге мерекелік көңіл-күй, қуаныш пен сұлулық енгізеді. Қазіргі уақытта экологиялық дизайнды жекелеген салаға бөлу қажеттілігі туындады, ол жобаланған және құрастырылған қоршаған ортаның адамға жағымды әсер ету мәселесін шешеді. Ол экологиялық сананы қалыптастыруға, мәдени жетістіктерді мұқият сақтауға, экологиялық материалдарды, энергияны үнемдейтін технологияларды қолдануға, ескі өнімнің қайталама өңделуіне және т.б. бағытталған. Өнімнің өндірісі мен жұмыс істеуінің экологиялық аспектілеріне, оларды пайдаланудағы адам денсаулығының қауіпсіздігіне аса назар аударылады.



Табиғи қалдықтарды қайта өңдеудің керемет шешімін голландиялық дизайнер Джей Бэй ұсынды. Ол балабақшаға арналған орындықтар жасау үшін құлаған бұтақтар мен шалғынды шөптерді сығымдауға мүмкіндік беретін құрылғыны ойлап тапты. Табиғи материалдардан жасалған осындай орындықтар табиғи ортаға тамаша сай келеді және оған отыруға да өте ыңғайлы. Сізге өзіңізге қажетті ұзындықтың бір бөлігін, тіпті шағын орындықтар кесіп алуыңызға болады. Осылайша, қоқысты шығарудың қажеттігі жоқ болады, сонымен қатар, орындықтар қайталама өңдеуге жатады. Интерьер дизайнында бөренелер, ағаш кесінділері, шыбықтар, табиғи тас, малта тастар, жүн және т.б. экологиялық таза материалдар пайдаланылады (5-сурет, түрлі-түсті жапсырмалар). Бұл әсіресе скандинавтық дизайнда қолданылады. Жайларда көп жасыл өсімдіктер болғаны құпталады, тік көгалдандыру кең таралған. Дизайнерлер тіпті жасыл шөпті ғимараттардың ішіндегі немесе сыртындағы қабырғаларға отырғызуды ойлап тапқан. Экологиялық ортадағы жоспарлауда ұлттық құндылықтарды бейнелейтін қалалық және ауылдық ортаның өңірлік ерекшеліктері, бейнелеу сипаттамалары ескеріледі. Мысалы, ғалымдар қасбеттер желілерінің, қазіргі заманғы дәйекті үйлердегі терезелердің орналасу біркелкілігі адамның қабылдауына нашар әсер ететіндігін дәлелдеді. Бірдей

тік сызықтар, шеңберлер, сақиналар немесе басқа элементтердің көптігі теріс әсерге ие екендігі белгілі: оларға ұзақ қара алмайсың, өткені көзді бұлдыратады. Тік бұрыштар мен сызықтар санының көбеюі, қаланың түстік ортасының жұтаңдатылуы агрессивті көзбен шолу ортаның құрылуына әкеліп соғады. Бұған сонымен қатар әйнектен жасалған үлкен жазықтықтар, асфальт әсер етеді – көз ілінетін жер қалмайды. Кейбір заманауи ғимараттардың көрінісі қаланың тарихи бөлігін бұзады. Мысалы, Съездер сарайының ғимараты Мәскеу Кремліне сай келмейді. Мұның бәрі агрессивті көзбен шолу орта адамның агрессивті әрекеттерін тудырады. Сондықтан қолайлы көзбен шолу ортаны қалыптастыруды дизайнерлер мен сәулетшілер біздің көз көру ерекшеліктерімізді ескеретін бейне экология қағидаттары негізінде жүзеге асырғаны аса маңызды. Экологиялық дизайнда тұжырымдамалық, болжамдық әзірлемелер ерекше орынға ие. Және де «экологиялық таза объект» деген ұғым қоршаған ортаға жағымсыз әсердің жоқтығын ғана емес, оны пайдаланудың психологиялық ыңғайлылығын қамтиды. Бұл табиғат пен белгілі бір мәдени қоғамдастықтың қалыптасуы мен сақталуындағы экологиялық жобаның рөлі күрделі және сан алуан екенін көрсетеді. Әрине, «таза» материалдар мен технологияларды қолдануға ғана емес, сонымен қатар, тұрмыстық және өндірістік процестерді ұйымдастырудың жаңа нысандарын іздеуге негізделген экологиялық көзқарастың рөлі арта береді. Дизайн ірі корпорациялардың коммерциялық мүдделерінен асып, әлемдегі экологиялық және әлеуметтік жағдайды шынымен жақсартуға мүмкін. Қазіргі уақытта дизайнерлер-графиктердің қызмет саласы сындарлы кеңістік-қондырғыларды орнатуға, жарықтандыру дизайны және басқа да эксперименттерге дейін үнемі кеңейуде. Графикалық және орта дизайнын біріктіру үдерісі белсенді түрде жүргізілуде. Граффити (көше өнері) үйдің, қоршаудың, тротуар мен жолдардың қабырғаларын күннен күнге жиі безендіреді. Дизайн және сәулет объектілерін графикалық құралдармен безендіру, сондай-ақ, жаңа көркем тұтастық жасау мақстанды осы жазықтықтар мен көлемдерді анықтау немесе жою үшін суперграфика жиі қолданылып келеді. Ол интерьерде қабырға немесе төбе өрнегі түрінде, едендегі өрнек, ажыратқыштар, шамдар, есіктер айналасындағы жапсырмалар түрінде қолданылады. Замануи жиһаздар, ыдыс-аяқ, жарықтандыру аппаратурасы және басқа тұрмыстық техника суперграфиялық суреттермен безендірілген. Суперграфика әр түрлі көлік түрлеріне салынады: ұшақтарға, пойыздарда, автобустарға, трамвайларға, автокөліктерге және т.б. Бұл біздің өмірімізді жарқын, әрі қызықты етеді. Суретшілер оптикалық елес, қызықты әсерлер жасау үшін ғимараттың нысанын пайдаланады. Үйдің қабырғасында бейнеленген ағаш немесе аспан

сәулет ортасының нақты кеңістігіндегі тапшылықты толықтырады. Суретші суперграфика жасаған кезде көрермен оның жұмысының нәтижесін қай қырынан қарайтынын ескереді. Жаппай өнеркәсіптік құрылыс дәуірінде суперграфика жаңа аудандардың тұтас түсті ортасын құру міндетін шеше алады. Тұрғын интерьерде суперграфиканы пайдалану жазықтыққа, затқа әсерін, кеңістіктің өзгеруін көздейді. Суперграфиканың көмегімен интерьердің түс кеңістігі композициясын іздеу - түстің зат нысанымен, жалпы кеңістікпен өзара әрекеттесуі, ол дизайнердің өз ойын білдіру құралы болуы мүмкін. Фитос "гр" тілінен өсімдік деген мағына білдіреді. яғни, кеңсе немесе үй, ғимараттарды биологиялық және экологиялық жағынан үйлестіре отырып дизайндау. дизайндау барысында ескеілетіндері:

1. гүл немесе өсімдіктің түрі мен түсі адамға психо-эстетика жағынан жағымды әсер ету.
2. өсімдік бөлме аурасындағы ауаны кеңінен таратуы қажет.

Фитодизайн – өсімдіктерді көркемдеп әшекейлеу. Грек сөзінен аударғанда «фито» - өсімдік деп аталады. Фитодизайн жасау үшін оған нақты жағдай жасап, өзінің орындалу тәртібін қолдану қажет.

Кез – келген композицияны құрастыру үшін өсімдік түрлері, құты, ұстатқыштар, құрал - саймандар, қажет. Композицияға қажетті өсімдік түріне бөлме өсімдіктері, кесіп алынған өсімдіктер, жасанды өсімдік түрлері қолданылады. Тірі өсімдіктерді пайдалану жыл мезгілдеріне байланысты, жасанды гүлдерді дүкеннен сатып алып немесе қолдан құрастыруға синтетикалық табиғи материалдардан жасауға болады. Сонымен фотодизайнда құтылардың атқаратын рөлі зор. Олар – шиша, пластмасса, фарфор, қыш, тас құтылар, т.б

Фитодизайнерлер бұл жағдайда жекелеген ілулі нәрселерді: кашпо, корзинкаларды ұсынады. Өртүрлі форма-дағы еденге қойылатын ыдыстар мен шелектер де өдемі корінеді.

Фитокомпозициялардың түрлерше көп назар аудару керек. Доңгелек, жартылай доңгелек, сопақ, үшбұрыш формалары өртүрлі эффект тудырып, кітапхана ішін ерлей түседі.

Гүлді композицияның сопақтық формасы махаббат лирика-сы көрмесіне лайық. Оңдеу (аранжировка) жасайтын материал ретінде сәндік дақылдар, батпақ шөптері, бұталар мен ағаш-тардың бұтақтары жарайды.

Композицияның түбіне ірі гүлдер (тірі немесе жасанды гүлдер), жоғарыға — майдалау гүлдер мен ашылмаған қауашақтар қойылады. Бұндай композиция үшін аласа, жалпақ вазалар жарайды. Фитодизайнерлер вазадағы букетті

орналастырғанда, ваза биіктігі үш бөлшек есебінде, одан шығып тұрған гүлдер — бес бөлшек болуы керек дейді. Осы схема бойынша жалпақ ваза композициясы жасалады. Негіз ретінде ваза диаметрін алады.

Кітапханаларда хрусталь гүлсауыттағы (ваза) гүлдерді сирек кездестіреміз. Көбінесе керамика вазалар — бір түсті, кейде суретті, еденге немесе столға қойылатындары кездеседі. Оларға әдемі бұтақтар, жапырақтар, гүлдер салынады. Кейде қарапа-йым формалы әйнек вазалар да кездеседі. Кейінгі кездері кітапханашылар вазаның орнына әртүрлі формада кесілген шиша (флакондар) мен банкаларды қолданып жүр. Коптеген кітапханаларда, әсіресе жаз, күз айларында газды судың плас-тикалық вазаларын кездестіруге болады. Қырқылған вазаны әр түрлі формаға келтіруге болады. Кітапхананы әрлеуге қандай гүлдер жарайды? «Әртүрлі, егер олар сіздің кітапханаңызға үйлесіп тұрса» деп жауап береді фито-дизайнерлер. Ең өуелі көпжылдық бөлме өсімдіктерін алу керек. Оларды тандағанда, олардың қайсысы көлеңкені, қайсысы күнді сүйеді, суды немесе құрғақ болғанды ұнататынын ескеру керек. Бұл жерде бөлменің жарықтығы, температурасы, ылғаддылығы, қолданылатын тыңайтқыштар үлкен роль атқарады.

Жасанды гүлдердің артықшылығы — оларды жиі ауысты-рып, әртүрлі жағдайларға қолдана беруге болатындығында. Фитодизайнерлер оларды өте көп орналастырмау керектігін, табиғи өсімдіктермен, кептірілген дақылдармен араластыру керектігін айтады. Бұл қолмен жасалған жасанды өсімдіктер композициясын табиғи етіп көрсетеді. Бұндай еліктеулер (имитациялар) кітапхананың жағымды бейнесін жасауда көп роль атқарады.

Дәл солай кішкене композиция үлкен холлда көрінбей қалар еді, сондықтан оны орташа кішкене стол үстіне қою керек. Абонементтегі жазу кафедрасының тұсындағы ілулі тұрған кептірілген (жасанды) гүл шоқтары белмені әрлендіріп, үй-ішілік өсер тудырады. Мамандар өсімдіктерді топтастыруға да көп көңіл бөледі. Көбінесе оларды сызықтық принциппен орналастырады: бір сызықтың бойымен қатар етіп терезе алдына немесе еденге қояды. Кейде терезенің екі жағына сатылы етіп орналастырады. Бұны фитодизайнерлер қате деп есептейді: өсімдіктер жарықты көп керек етеді, олардың көптігі эстетика-лық тұрғыдан да тиімсіз болады. Одан да терезе алдына өдемі жапырақты бір өсімдікті қойған дұрыс. Оларға папоротник, аспарагус, сансевьеру, мирт жатады. Болмаса кең ыдысты алып, соның бетіне үш-төрт өсімдіктен композиция жасауға болады.

7. Қаптама дизайны: кеше және бүгін.

Жоспарланған экономиканың жағдайында КСРОда жеке кәсіпкерлік пен бәсекелестіктің жоқтығы, сатып алушылардың назарын аударудың көп тәсілі емес, кеңестік жүйенің артықшылығын көтермелеудің күшті құралы болды. Кеңес Одағында (мысалы, кондитерлік фабрикасының ретінде «Красный октябрь») кейбір ірі кәсіпорындар орау жұмыс құру туралы «Союзпродоформление» зауыты суретшілер мен ведомстволар, салалық ұйымдардың «Жеңіл өнеркәсіп», «Легмаш», сондай-ақ бөлімнің мүшелерімен арнайы көркем және конструкторлық бюро қызметкерлері, сондай-ақ РСФСР суретшілер Одағына қарасты «Промграфика» секция мүшелері т.б., өңірлер үшін жобалардың негізгі бөлігі Мәскеу және Ленинградтың талантты безендірушілерімен орындалды, сондай-ақ олар кеңестік буып-түю ораудың негізін қалады және де оны ондаған жыл алдыға өркендеуін анықтап берді. Кеңес дәуірінде қаңылтыр орауы танымал болды. 1937 жылдан бастап КСРО-да консервіленген 700 атау (лосось, уылдырық, краб, шоколад және т.б.) шығарыла бастады, сонымен қатар, қаңылтыр қорапшаларда тіс ұнтағын, сондай-ақ шай, кофе, какао, кәмпиттер және танымал қоюландырылған сүттерді орай бастады. (түсі қоса беріледі, сур. 81-83, 85). 1930-шы жылдары И. Фомина ойлап тапқан «қоюландырылған сүт»дизайн затбелгісі, Ар-деко эстетикасы мен конструктивизмнің әсері бүгінгі күнге дейін танымалдығын жоғалтпаған. Осы жылдары өнімдер брикеттерге (бұршақ сорпасы, картоп пюресі, кисел, какао және т.б.), минералды және жеміс суларын шыны құмыраларға құю кең етек ала бастады. Лимонадты жарты литрлік «қара-жасыл», жапсырмасы сақина түстес құмыра мойнында және металды тығынды құмыралармен сата бастады. КСРО-да балмұздақты 1930-шы жылдардан бастап шығара бастады. Сапасы бойынша әлемде ең үздік деп танылды, бірақ орау дизайны жарқындылығымен және әртүрлілігімен көрінбеді. Ең танымалылары вафелді, мүйізді немесе брикетті стақандағы пломбир, фольгалы таяқшадағы эскимо және қағаз стақандағы жеміс-жидекті түрлері болды. 1930 - 1950 жылдары, Көптеген тауарларды өндіру мен қаптаудың бірыңғай мемлекеттік стандарттары әзірленді. Мысалы, «Орыстар» және «Сібір» пісірерлері, «Маймақ аю» және «Қызыл телпек» кәмпиттері, «Пушкиннің ертегілері» және «Аленка» шоколадкалары барлық жерлерде, тіпті Мәскеуден де алыс қиыр жерлерде дайындалып сатылды. Соғыс уақытында жаппай тұтыну қаптамасы қарапайым түрде жасалды және басып шығару сапасы нашар болды. Біртіндеп, офсетті баспа әдісі литографиялық пластиналардан тікелей

басып шығарудың дәстүрлі әдісін ауыстырады және буып-түю дизайнын жиі пайдаланды. Осы кезеңде көптеген азық-түлік өнімдері салмағы бойынша, қалың қағаздар мен газеттерге оралып дүкендердің өзінде сатылды. Сүт, күнбағыс майы, квас сатып алушының өз банклеріне, шыны банкаларға және басқа да өнімдерден босаған құтыларға құйылды. Социализм дәуірінде де кондитерлік қаптаманы тарихи оқиғаларға арнап жасау ресейлік дәстүрі жалғасын тапты. Барлық мерекелік күндерге (1 мамыр, 8 наурыз, 7 қараша, Жаңа жыл және т.б.) арналып сыйлыққа кәмпиттер жиынтығы шығарылды. Ұлы Отан соғысының жеңісіне көптеген орамдар арналды. Кондитерлік орамдарда бейбіт өмірдің елеулі оқиғалары-метрополитен құрылысы, стадиондар салу т.б. бейнеленді. Кеңес дәуірі кезінде де төңкеріске дейінгі брендтер «Раковые шейки», «Алып көр», «Маймақ аю» т.б. қолданылды. Жаңадан, саясаттан алшақ; «Қара-құм», «Маска», «Чародейка», «Солтүстіктегі Мишка» т.б. орамдар пайда болды. Көпшілік саудасында қымбат шоколадты және вафелді әдемі зат белгілі кәмпиттер пайда бола бастады. Орамдарды дизайн нысаны ретінде құрылымның шешімін көркемдік бейне ретіндегі көзқараста, шынайы көлемде, кеңістігін графикалық шешімде қарау керектігі қарастырылған. Форманың түпнұсқасы мен орам құрылымының, оның техникалық мінездемесінің табысты үйлесуі, қолданудың ықшамдылығы және эстетикалық сапасын құру өте маңызды. Парфюмер өнімдерінің кеңес орам дизайнінің жарқын мысалдарын келтірейік. КСРО-да парфюмерияны әсемдеудің нағыз гауһары – «Новая заря» фабрикасының «Красная Москва» иіссуы (Мәскеу қ. 1925). Осы маркаға парфюмерші А. Мишель өзінің ойлап тапқан Романовтар үйіне арналған хошиис «Императрицаның сүйікті гүл шоғын» пайдаланды (1913), «Красная Москва» қорабы мен сауытының бірінші дизайнін көп жыл Брокар кәсіпорнында жұмыс істеген суретші А. Евсеев әзірледі, (түсі қоса беріледі, 87,88 сур). Қорабтың ашық-қызыл түсі ақ-алтынды айқасқан сызықшалармен, нақты ромбылық оюлармен, кереғар жұмсақ алтынды бұйраменен көмкерілген. Сауыттың формасы мен иссудың сыртқы орамы жыл өте өзгерді, жаңалу беталысын ала бастады. Келе-келе «Красная Москва» сауда маркалы өнім желісі кеңейе бастады; осы атпенен опа-далап, сабын, иссулар, одан кейін парфюмерлік сулар шыға бастады. Онымен қоймай «Красная Москва» КСРО –да бірінші брендті желіге айналды. «Новая Заря» фабрикасы еліміздің өміріндегі әрбір маңызды оқиғаны хошииспен атап отырды. 1927 ж. Қазан төңкерісінің 10 жылдығына арнап «Красный мак» иіссуын шығарды, ол өзінің татымды шығыс хошиісімен баурап алды (авторы-парфюмерші Д. Грабер). «Красный мак» (иіссу, одекалон, сабын, опа және далап) парфюмерлік косметикалық сериялардың аттары мен стилін көркемдеу

әлеуметтік тақырыпқа арналған «Красный мак» (Р.Глиэр,1927). Кеңес Одағының Үлкен театрында қойылған бірінші кеңес балетінде айқындалған. Басты ролді сомдаған – қытай бишісінің-аты Тао Хоаны аударғанда «Қызыл көкнәр» дегенді білдіреді (түсі қоса беріледі, 89 сур.). Орамды әсемдеудің өзі шығыс стилінде жасалған (иіссулардың атауындағы қаріптер және құрылымның айналасындағы алтындатылған шеңберлер). Сары өңде көкнәр дәндерінен жасалған өрнек бейнеленген, оның үстінде қызыл жапырақтар ұшады. Картон қаптамасы – тік төртбұрышты пішінді, үстіңгі жағы жібек жіптермен тігілген қылқалам безендірілген. Флаконы – пішіндік берік кептелген тығыны бар ақшыл шыныдан жасалған, астыңғы жағында көкнәр гүлдерінен жасалған бедерлі декор. Барлық кеңестік әйелдердің сүйікті сыйлығы «Черный ларец» парфюмерлік жиынтық болды. Көне қобди пішінінде жасалған сыйлық қорабы қара өңде Мәскеу Кремлінің көріністері бар Палех әсем шағын миниатюраларымен безендірілген. Қобди ішінде қаптама астында ақ жібекпен оратылған духи және кептірілген гүлдердір тамаша хош иісі бар одеколон бар. Флакондар кәдімгі төрт қырлы пішінде жасалған, тығыны кремльдік мұнаралар түрінде стильденген. 1960 ж. соңына дейін ішінде қымбат қатарылған шымылдығы бар үлкен көлемді парфюмерия үшін желімделген қаптар кеңестік стильдің ажырамас бөлігі болып қалыптасты (түсі қоса беріледі, 90-сурет). 1958 жылы Брюссельде өткен Халықаралық көрмеде «Новая Заря» 1940-1950 жж. парфюмерлік өнімнің көптеген түрін ұсынды: «Черный ларец», «Голубой ларец», «Огни Москвы», «Каменный цветок» (түсі қоса беріледі, 91-сурет), «Жемчуг», «Вечер», «Новая Заря» және басқалар. Кеңестік барлық парфюмерияны халықаралық алқа жоғары бағалады. «Красная Москва» духиі алтын медальға ие болды. 1950 ж. соңынан бастап ғарышты бағындыру – парфюмерия және кәмпит қаптамасын ресімдеудегі сүйікті тақырып. Ғарышкерлерге тағамдарды орау қажет болған кезде түтіктер мен тубаларды қолдана бастады. Азық-түліктер олардың ішінде паста тәрізді болатын: борщ, ірімшік, кофе және басқа. Ғарыштық экспедициялар үшін ойлап табылған көптеген қаптамалық технологияларды бірлесіп пайдалана бастады. Мысалы, дәрі-дәрмектерге арналған блистерлік қаптама, фломастер сияқты буып-түйілген йод. 1960 жылы Кеңес Одағында нарықта тез тараған бірінші аэрозольдік қаптама пайда болады. Ол арқылы дәрі-дәрмектерді, тамақ өнімдерін, тұрмыстық химияларды және басқаларды ыңғайлы пайдалануға болады. 1970 жылдары қағаздан, картоннан және металдан жасалған қаптамада фотосуреттер салып, фотографиялық бейнелердің көркемдік-мәнерлі құралдарды қолданады. Ерекшелендіруші мысал – ақшыл шашты әдемі қыздың суреті бар «Наташа» духиі және сыртқы тұрпаты сәнді еркегі

бар «Саша» одеколоны. 1960 жылдардың соңында графикалық дизайнның сәнді тенденцияларының бірі оп-арт болып табылады. Қаптамада жабынның бұлдыр оптикалық нәтижелерін жасайтын жарқын ою-өрнектер пайда болады. 1960-1970 жж. орыс мәдениетіне жаңа қызығушылық пайда болды. Замануи графикалық интерпритацияның қаптамаларында батырлық сюжеттер, дәстүрлі киімдегі орыс әдем ыздары, ағаш сәулетшілік элементтері, ақтасты палаталар және дәстүрлі халықтық кәсіптердің оюөрнектері пайда бола басталды. 1967 ж. КСРО-да сапаның мемлекеттік белгісі бекітілді, оны ең үздік тауарларға белгілеп, қаптамаға салған. Осы белгінің әзірлемесіне В.С. Акопов қатысты. БТЭФЗИ қызметкерлері графикалық секцияларының жұмысында қаптама фирмалық стильдің бөлігі ретінде қарастырылады. 1960-1970 жж. әлеуметтік реализмнен модернизм жаққа бет бұрылады. Ол қаптамада ықшамды композицияларға, жарық пен пішіндер тазалығына тырысуда, бөлшектердің, өрнектердің, декордың аса көптігін алып тастауда көрінді. Мысалы, сүтке, айранға және майлы айранға арналған кең ауызды бөтелкелерде этикеткалары болмаған. Олардың рөлін әр түрлі түсті фольгадан жасалған тығындар атқарды (сүт-сары, айран-жасыл, майлы айран-қызғылт және т.б.), олар алыстан бөтелкеде не бар екенін анықтауға көмектесті, өнімді түстік кодтауды жүзеге асырды (түсі қоса беріледі, 84- сурет). Tetra Pak пирамида түріндегі сүт пакеттерін өндірудің шведтық технологиясы КСРО-да өзінің шағын графикалық безендіруін алды. Кеңес Одағында осы қаптама оны жеңіл толтыруға, контейнерлерге ыңғайлы қаттауға, және «авоськада» - азық-түлікке арналған арнайы торлы сөмкеде ыңғайлы тасыға болғандықтан көп жылдар бойы танымал болды (түсі қоса беріледі, 86-сурет). Сол кезде Еуропада сүйір бұрышы бар пирамидалық қаптамалардан бас тартылды, өйткені олар пластик пакеттерін жыртатын, ал олар елімізде әлі болған жоқ. Олимпиадаға дайындалу кезде нарыққа көптеген жаңа өнімдер шығарылды: апельсин, таңқұрай, жалбыз және кофе дәмі бар және сырты онша айқын емес бумалардағы (әр қайсысында бес-бес пластинкадан) «Рот Фронт» фабрикасының сағызы, стандартты шыны жартылитрлік бөтелкелерге құйылған орыс тіліндегі пепси және фанта және басқа. 1970 жж. ортасынан бастап КСРО-да пластикалық пакеттер шығару кең етек ала бастады, бұл өзі алғашында қиын қолжетімдігіне байланысты сән аксессуар ретінде көрінді, шынында ол кәдімгі экологиялық авоська мен тоқымалық сөмкелердің шынайы баламасы еді. 1980 аяғы мен 1990 жж. басында біздің елімізде пластикалық ПЭТ-құмыралар, затбелгілері өзі кілейленетін, стрейч-пленка және көптеген ораманың жаңа түрлері шыға бастады. 1970 ж. екінші жартысынан бастап кезекке жинақы модернистік графика орнына суретшілердің жекедара шығармашылық нақыштары, ретсіз

әрбейнелік қаріп түрлері келе бастады. Жарнамада және орамда сәнді суреттелген қаріпті тақырыптар етек ала бастады. Ескі стильдегі элементтердің әртүрлі қосындысы, жиі-жиі мазақы түрде, китчепті әсерде қолдана бастады. 1980-1990 жж. орамның эклектикалық графикалық әсемдеуіне жаңа компьютерлік технология көп әер ете бастады. Дизайнерлер барлық ашылып келе жатқан мүмкіндікті, әсем фотоколлаждарды, градиентті құймаларды, түсіп келе жатқан көлеңкелерді және заттар мен жазулардың түстерінің жарқырауы, қиын текстурасы және т.б. фотонақтылардың әсерін қолдануға тырысты. Элиталық орамның өркендеп келе жатқан сегментте полиграфикалық әрлеудің қымбат технологиясы танымал бола бастады: алтын және күміс фольгалармен бедерлеу, ішінара лактау, жаңа текстуралық материалдарды қолдану т.б. Қаптаманы өндіру технологиялары оның тұтынушы қасиетін кеңейтін қамтамасыз ете отырып, тұрақты жетілдіріліп отырады. Баспаның замануи мүмкіндіктері әрлеудің әр түрлі типтері мен көне техникаларға ұқсатумен эксклюзивті және сый қаптамаларын жасауға жол береді. Ойыншықтар дизайны. Кеңес ойыншығы тәрбиелік, дамулық болды, ол ғылыми негізде жасалған. Әр ойыншық қатаң іріктеліп, гигиеналық, әлеуметтік және моральдік нормаларға сәйкес болу қажет еді. Ойыншықтардың тәжірибелік модельдері Загорск қ. ҒЗИ әзірленген. Балалық даму ортасын жасау жобаларымен 1970-1980 жж. БТЭҒЗИ қызметкерлері айналысты. Қуыршақтар мен машиналар кеңестік өмір салтын насихаттады. Басымдылық нақты тәжірибелік мағынасы бар ойыншықтарға берілді: ойыншық тігу немесе кір жуу машинасы, тоңазытқыш, шаңсорғыш, токарь станогы шын заттардың көшірмелері болды. Ой жұмбақтар, модельдер, үстел ойындары және конструкторлар физика, химия, математика бойынша білім алуға және кеңістік және логикалық ойлауға жол берді. 1960 жж. КСРО-да социалистік қоғамда танымал мамандықтар: кондуктор, стюардесса, дәрігерлік санитар, милиционер, хоккейші, космонавт және т.б. арналған қуыршақтар сериясы жасалынды. Бұл қуыршақтардың көпшілігі Мәскеу және Ленинград фабрикаларында жасалды. Қуыршақтарды жасау оның сапасы емес, жоспарлы түрдегі экономикаға байланысты санына қарады. Көптеген ойыншықтар өте қымбат болды. Дайын ойыншықтардың жетіспеушілік проблемасы қолдан жасалғандарды көпшілікке тарату арқылы шешілді. Оларды жасау процесі балалар мен ересектерді біріктіретін ойын сияқты болды. Осындай қолдан жасалған бұымдарды жасау нұсқаулығы барлық балалар журналдарында басылып шыққан. Әскери ойыншық патриоттық сезімді тәрбиелеп, кеңестік қару-жарақтың күш-қуатын көрсетті. Қалайы солдаттар, пластмасса танктер мен ұшақтар, Калашников ағаш автоматы 1960 жж. ұлдардың сүйікті ойыншықтары болды Юла - ерекше кеңестік ойыншық

болды, оны іске қосқан кезде көңілді әуендер шығатын немесе шамдар жарқылдайтын. Мөлдір жоғарғы жағы бар, айналған кезде бөгеттер арқылы ат үстіндегі шабандоз шабатын нұсқасы да болды. Вулчок деп аталатын Юла отандық ойыншық дүкендерінде бірінші рет 1970-ші жылдары пайда болды (түрлі-түсті жапсырғыш, 92-сурет). КСРО-да сүрек ойыншықтардың кең сұрыпталымын жасау үшін таптырмайтын материал болды. Ең кішкентайлар үшін, текшелер мен пирамидалар боялмаған және боялған ағаштан жасалған. «Жас сәулетші» және «Жиылмалы үй» ағаш жинақтарының жаппай өндірісі 1950 жылдардан бері жөнге салынды. Түрлі модификациялардағы бұл конструкторлар КСРО ыдырағанға дейін шығарылды (түрлі-түсті жапсырғыш, 94-сурет). Ақ дөңгелектері бар қызыл пластик жылқы әр отбасында болды. Ол ойыншық үлкен болғандықтан, үш жасар балаға да отыруға болатын. Жылқының өте қатты күлетіндігі тосын сый болатын: ол үшін артқы жағындағы сақинаны тартып қалу керек болды. Бүкіл әлемге танымал ойыншық «Неваляшка» (Ойыншықтардың ФЗИ-дің әзірлеуі) болды. Ол жарық пластик материалдан жасалған және бірегей сипатқа ие болды: еңкейткен кезде қуыршақ бастапқы орнына қайта оралады. Осы қасиеті үшін ойыншықты «ванька-встанька» деп атап кетті. Еңкейткен кезде әуенді саз естіледі, себебі төменгі шардың ішіндегі шеңберде орналасқан әртүрлі биіктіктегі металл өзекшелер бойымен балға соғылады. Осы құрылым негізінде «Неваляшка» қыз, майрампаз, қоян, қолтырауын, аю және т.б. түрінде жасалды. «Неваляшка» тұжырымдамасы жапон мәдениетінен алынған. «Балдырған» үш доңғалақты велосипед өте танымал ойыншық және 1950 жылдардағы балалардың армандаған арманы болды. Металл түтіктерден жасалған болса да, жеңіл және ыңғайлы болды. Рөлін, педалін және орындықтарын - барлығын дизайнер балаға ұтымды және ыңғайлы түрде жасаған. Қолмен басқарылатын «Қоян» велосипеді біртума әзірleme болды. Жасөспірім оқушылар үшін жақтауы және шыңжыры бар «Мектеп оқушысы» велосипеді шығарылды. Екі доңғалақты балалар велосипедтерінің бірнеше үлгісінде тұрақтылық үшін артқы дөңгелектерге екі шағын дөңгелектер қосылды, ал бала қозғалған кезде тепе-теңдікті жақсы ұстаған кезде, бұл дөңгелектер алынып тасталды. 1960 жылдары КСРО-ның көптеген балалары «Жеңіс» автомобилін еске салатын, ойыншық автомобилдермен аулалардың айналасында жүрді. 1970 жылдары балалар машиналары «Москвич» стилімен шығарылды. Сырттай олар ірі модельдің дәл көшірмесі болатын және педальдардың айналуының көмегімен қозғалды. Осындай машиналарда, тіпті 7-10 жастағы жарысқа түсушілерге арналған балалар жарысы ұйымдастырылды. Бұл өте қымбат және барлық адамдар үшін қол жетімді емес ойыншық болатын, бірақ ол жалға алуға болатын (түрлі-түсті

жапсырғыш, 95-сурет). Педаль автомобильдерінің кіші інісі - үш дөңгелекті педаль құрылымы болды, ол екі дөңгелекті арбаны және оған қаңылтырдан таңбаланған жегулі ақ Түрлі-түсті бәйге атты бейнелейді. Екі дөңгелек екі дөңгелекті арбаның (сол жерде шабандоздың орындығы орналасты) бөлігі болды, ал үшінші дөңгелек аттың денесінің алдында тұрды. Күрделі тетік жүйесінің көмегімен дөңгелек жылқының аяқтарына қосылған және жылжитқан кезде ат шауып келе жатқандай көрінеді. Жасөспірімдер дамытпалы ойындармен әуестенді. Олар үшін 30- дан астам техникалық модельдерді, түрлі радиоконструкторды, мозайкаларды және логикалық ойындарды («Пятнашки», «Пифагор» және т.б.) жинауға мүмкіндік беретін «Жас сәулетші» конструкторы (Ойыншықтардың ғылыми-зерттеу институты, «Балдырған», алюминий конструкторы әзірленді. КСРО дәуіріндегі көптеген ойыншықтар пішіндерінің талғампаздығымен және түстерінің ашықтығымен ерекшеленбесе де, олардан қазіргі заманғы ойыншықтарда әрдайым кездесе бермейтін жылулық сезілетін. Жиһаз дизайны. КСРО-да жиһаз дизайнының және жиһаз өнеркәсібінің дамуы тек 1950-ші жылдардың соңында басталды. Сәулеттік артықшылықтармен күресу үшін орнату типтік құрылыстың белсенді дамуына әкелді. Көлемді бұрандалары және басқа да әшекейлері бар соғысқа дейінгі сапалы жиһаз «Хрущевтің» кішкентай пәтерлеріне сәйкес келмеген, ол арбиған және буржуазиялық болып саналды, жеңіл, ықшам және қарапайым нысандағы жаңа жиһаз қажет болды. Бұл мәселені 1962 жылы құрылған Бүкілодақтық жиһаздың жобалық-құрылымдық және технологиялық институты (БЖЖҚТИ) бір орталықтан шешті. Институт барлық сланы біріктірді, өндіріске шығарылатын өнімдердің стандарттарын анықтады. КСРО-дағы жиһаз өндірісінде жаңа технологиялар пайда болды, жиһаз өндірісі механикаландырылды және бір ағынға қойылды. Біріктіру нәтижесінде жиһаздың мөлшері мен оның бөлшектері құрылыстық модульмен келісіле бастады, ол экономикалық тиімділіктен бөлек үйжайлардың көлемі мен мақсаттарына байланысты объектілердің орналасуын өзгертуге мүмкіндік берді. Орындықтар мен үстелдердің, еден шамдары мен креслолардың аяқтары еденді жапқан жоқ, осының арқасында бөлме кеңірек болып көрінді. Шағын пәтерлерде тұрғын үй жағдайларын жобалаудың өз әдістемесі талап етілді. Жиһаздағы рационализм принциптері одан әрі дамуда. Сол уақыттағы басты жетістік модульдік жиһаз дизайнының дамуы болды: құрамалы-құрастырмалы шкаф-сөрелер мен шкаф-бөлімдер, іктірілген шкафтар; өзгертілетін кресло-төсектер, диван-төсектер, асүйлер. Бөлшектер тақтайшаларын, түрлі-түсті пластмассаларды және басқа да жаңа материалдарды пайдалана отырып, біртұтас элементтерден жасалған құрамалы-құрастырмалы өзгертілетін және секциялы кеңінен қолданылатын.

Жаңа жиһаздың артықшылығы әртүрлі функционалдық мақсаттардағы бірнеше корпусты заттарды шкафтардың жалпы блоктарына біріктіру мүмкіндігі болды. Олармен кресло, орындық, диван, үстелдерді еркін орналастыруға болатын функционалдық аймақтарға бөлуге болатын. Осы саладағы эксперименттермен Кеңестік жиһаз дизайнерінің ең маңыздыларының бірі Ю.Случевский есімі байланысты. КСРО-дағы жаппай өндірістен бөлек, тапсырыс бойынша жиһаз жасау тәжірибесі дамыды. Алайда, импорттық жиһаз дизайнының деңгейіне әлі де қол жеткізілмеді. Кеңес халқы тіпті диван-софа, секретер, шкаф-хельга, кітап сөрелері сияқты қажетті заттарға дерлік қол жеткізе алмады. Кеңес Одағы ыдырағаннан кейін, жиһаз өндірісі үшін жұмыс жасайтын көптеген дизайнерлік фирмалар пайда болды. Олар жаңа дизайн шешімдерін іздеуге істі, жиһаздың сыртқы келбетіне қызықты бөлшектерді енгізуге тырысты, әйнек, металл, пластик және т.б. кеңінен қолданылды. Алайда, көбінесе шетелдік өндірушілердің үлгілері шабыт көзі болды. Тұрмыстық техника дизайны. Кеңестік биліктің алғашқы жылдарында және соғысқа дейінгі кезеңде тұрмыстық техниканың дизайнына көңіл бөлінбеді. Ең үлкен байлық - тігін машинасы болды. 1918 жылы Подольск қаласындағы «Зингер Компаниясы» АҚ зауытын большевиктер ұлт меншігіне айналдырды. Машиналарды шығаруды қайта бастаған кезде, алдымен «Госшвей-машина» маркасымен, ал 1931 жылдан бастап «ПМЗ» (Подольск механикалық зауыты) маркасымен сатыла бастады. 1930 жылдары елдің басқа қалаларында да тігін машиналарын шығару ұйымдастырылды. Маталарды сырып тігуге арналған қайықты инешаншым «Зингер» тігін машинасы бөтелке деп аталатын формаға ие, оны фирма XIX ғасырдың соңында патенттеген. Барлық құрылымдық түйіндердің тепетеңдігі арқасында, осындай машиналардың беріктігі жоғары деңгейде және Ресейде бүгінгі күнге дейін кеңінен қолданылады. Бұл тігін машиналары әлемнің көптеген елдеріне экспортталды. Бұл үшін тіпті аты латын әріптерімен жазылған.



«Зингер» тігін машинасы 1950 жылдары

«Тула» және «Шағала» атты электр жетегі бар тігін машиналарын шығара бастады, бірақ кейбір адамдар бұрынғыша қолмен немесе аяқпен

тігетін жетегі бар «Зингерді» таңдайды. «Тула» - КСРО-дағы электр жетегі бар алғашқы тігін машиналарының бірі. Ол 1955 жылдан 1980 жылдарға дейін Тула машина жасау зауытында әр түрлі түрленімдерде өндірілді. Бастапқыда корпусы хромдалған болаттан жасалды, бұл құрылғы салмағын едәуір ауырлатты. Бүркеншексіз инесі мен торлағыштар неміс трофей үлгілері бойынша әзірленді. Тұтыну тауарларының, әсіресе киімнің жалпы тапшылығының дәуірінде, машина үй шаруашылығының басты көмекшісі болды.



«Тула» тігін машинасы

Экономикалық артта қалуды жеңу

үшін, 1950 жылдары тұрмыстық техниканың көптеген үлгілері Батыс аналогтарын тікелей көшіру немесе жөнге келтіру арқылы жасалды, бірақ 1960 жылдардың соңына қарай олардың көпшілігі өзіндік өндеулермен алмастырылды. 1960 жылдары шығарылған тұрмыстық техника, олар ойластырылған шағын пәтерлердің интерьеріне сәйкес келді, олар үйлесімді пропорцияларға, логотиптердің айқын графикасына, есте сақталатын есімдерге ие болды: «ЗиСМосква»холодильнигі, «Рига-60» машинасы, «Ракета» шаңсорғышы және с.с. Олардың дизайны 1930 - 1950 жылдардағы аэроғарыш стилінен бастап 1960 - 1970 жылдардағы өзіндік геометриялық модернизмге дейінгі ұзақ жолды өтті. Ол еуропалық үлгілерден, мысалы, «Браун» және «Оливетти»фирмаларынан айтарлықтай ерекшеленді. Ғарыш техникасының дамуы тұрмыстық техниканың дизайнын дамытуға да әсер тигізді. Таратулар шаңсорғыштар, жуғыш машиналар, балаларға арналған бесік арбалар және басқа да заттар үшін сүйір пішінге ие. «ЭАЯ» жуғыш машинасы, «Ракета» және «Чайка» шаңсорғыштары ғарыш кемесінің пішінін көшірді. Жиегі бар сфера пішінді «Сатурн» шаңсорғышы Сатурн ғаламшарына ұқсайды. «Ракета» шаңсорғышы қозғалыстың ыңғайлылығы үшін дөңгелектерге қойылды және «Чайка» шаңсорғышы осы мақсатта табаны болды, ол 1930-шы жылдардағы голландиялық RemocoSZ49шаңсорғышының үлгісін еске түсіретін, бұл кеңес дизайнерлері үшін анық көшіру көзі болды. КСРО-дағы «Ракета» және «Чайка» шаңсорғыштарыөте танымал болды, өйткені олар эргономикаға, сенімділікке ие және пайдаланған кезде қарапайым және әдемі болды (түрлі-түсті жапсырғыш, 96-99 сурет). Кір

жуғыш машина жасаушылардың бірі РЭС Рига зауыты болды. 1950 жылы дүкендерде пайда болған «ЭАЯ-2» және «ЭАЯ-3» машиналары социалистік экономиканың нағыз кереметі. Екінші ұрпақтың «Рига-54» кір жуғыш машиналары, ең алдымен, «Жұлдызды жауынгерлер» киноэпосындағы P2D2 роботынеске түсіретін. «Роботтың» ішіне 2,5 кг-ға дейін құрғақ киім-кешексыятын. Келесі модель, Riga-55, әйгілі шведтік «Хускварнаны»-ді толығымен көшірді. Миллиондаған кеңес әйелдері жоғарыдан жоғары жағында сыққыш білікшелері бар цилиндрлік пішінді «Волга» жуғыш машинасының көмегімен жуды. Белгілі болғандай, активатор типті жуғыш машинаның құрылысының негізі тот баспайтын болаттан немесе пластиктен жасалған контейнер, жоғарғы бөлігі (жууға арналған) алынбалы немесе топсалы қақпақпен. Қабырғалардың бірінің төменгі жағында немесе түбінде активатор бар - пластикалық жалпақ шеңбер немесе дөңес қалақшасы бар біліктер. Активатордың өсі бактан шығып, электр қозғалтқыш арқылы қозғалады.



«ЭАЯ-2» (1955) кір жуғыш машина

Халықтың өмірін жақсарту туралы партиялық директиваларға сәйкес, КСРО-да кір жуғыш машиналардың өндірісі өте тез дамыды. Кеңес Одағында «Ока», «Сибирь», «Заря», «Урал» кір жуғыш машиналарын және т.б. шығарылды, бірақ техникалық тұрғыдан және жобалау тұрғысынан бұл қондырғылар көп нәрсені жақсартуды талап ететін. Содан кейін білікшелерді киімді сығуға арналған бөлек құрылғылары бар центрифугалар ауыстырды. Күшейткіш машиналардың кейбір модельдерінде центрифуга орнатылған және корпусының екінші қақпағының астында орналасты. 1970 жылдардың басында. «Эврика» пайда болды. Бұл жартылай автоматты барабан машинасы. Онда кірді алмайсығу жүзеге асырылды, сонымен қатар таймер бойынша автоматты түрде ағызылды, бірақ суды бұрынғыша қолмен толтыру қажет болды. 1970-ші жылдардың соңында толығымен автоматты «Вятко-

автомат» кір жуғыш машиналары пайда болды. Олар, шын мәнінде, әйелдерді ауыр жұмыстан босатты. 1980 жылдары «Фея», «Золушка» және т.б. маркамен шығарылатын 500 мм-ге жуық текше тәріздес пластикалық корпусы кір жуғышмашина кеңінен таралды. Бактің түбінде активатор орналасқан, электр қозғалтқышы және басқару элементтері (уақыт релесі) болды, бірақ сығу үшін құрылғы болған жоқ. Машинаның артықшылығы оның кішкене өлшемі және жуу процесі аяқталғаннан кейін оны жинап қою мүмкіндігі болды. 1950 және 1960 жылдары КСРО-да «Север», «Морозко», «Саратов» және басқа да тұрмыстық тоңазытқыштарды жаппай өндіру басталды. Олардың өлшемі кіші, ақ және тік бұрышты болды. «Морозко» тоңазытқышын еденге немесе үстелге орнатуға немесе қабырғаға ілуге болатын. Біртіндеп кеңестік тоңазытқыштардың ассортименті жаңа брендтердің дамуына байланысты кеңейді. Нағыз аңыз - бұл кеңестік тоңазытқыш «ЗИЛ», ол өзінің қалыпты пішіні мен сенімділігімен ерекшеленеді. ЗИЛ-63 кеңес тоңазытқышы 50-ден астам елге жеткізілді. «ЗИЛ-Москва» тоңазытқышы «мәңгілік» тұрмыстық техниканың белгісі болды. 1970 жылдары ЗИЛ компаниясы БТЭФЗИ-дағы кеңес дизайнерлеріне және сол сияқты әйгілі американдық бюро Рэймонда Лоуиге дедизайн тапсырыс бере отырып, жаңа перспективті модельдерді дамытты. Көптеген үлгілер мен прототиптерінің сыйлықтармен марапатталғанына қарамастан, олар сол беті ірі өндіріске енгізілген жоқ. Сағат дизайны. Бүкіл әлемде кеңестік сағаттардың механизмдерінің жоғары сапасы белгілі, бірақ дизайнға әрдайым тиісінше назар аударылмады. 1950 және 1980 жылдары стильді дизайнымен ерекшеленетін «Молния», «Победа», «Восток», «Полет», «Ракета», «Чайка», «Заря», «Слава» сияқты түрлі модельдер жасалды. Олар тіпті экспортқа шығарылды. «Полет» өте жіңішке сағаты таңқалдырды, олардың механизмі сіріңкеден жұқа, өлшемі тиын-монетадан да кішкентай миниатюралық «Чайка» және массивті корпусы бар «Слава» халық ішінде «телевизор-сағат» аталып кетті. Өзіндік модельдер әскерилер, поляршылар, сүңгуірлер, ғарышкерлер үшін жасалды. Өкінішке орай, ең қызықты дизайны бар үлгілер сол беті жаппай өндіріске енгізілмеді. КСРО-да кез-келген бребелгілі бір маркаға мамандандырылған 13 сағат зауыты болды: «Полет» 1-ші Мәскеу сағат зауыты, «Слава» 2-ші Мәскеу сағат зауыты, «Луч» Минск сағат зауыты, «Заря» Пенза сағат зауыты, «Чайка» Углич сағат зауыты, «Восток» Чистополь сағат зауыты және т.б. «Янтарь» Орлов сағат зауыты ірі габаритті еденде, қабырғада мен үстелде тұратын механикалық және кварц сағаттарын, сондай-ақ қоңыраулы сағаттарды жасады. Арнайы шахмат сағаты («Янтарь») ыңғайлылығы мен қарапайымдылығымен ерекшеленді. Петродворец сағат зауыты бұйымдардың сыртқы түрінің өзіндік дизайнерлік

әзірлемелерін ғана емес, сондай-ақ баланс пен спиралды қоса алғанда, өздерінің механизмдерін жасады. Олар «Ракета»сағатын жаппай өндіріс үшін, сондай-ақ ұшқыштар, сүңгуірлер, поляршылар ғарышкерлер үшін де арнайы модельдер жасап шығарды. «Слава» сағатының маркасы (екінші Мәскеу сағат зауыты) бастапқыда халықтың көпшілігінің қол жетімділігіне бағдарланған болатын. Жоғары сапа және классикалық дизайн, оларды шыныменде, әр үйде бар «халық» сағаттары жасады. 1-ші Мәскеу сағат зауытының сағаттары бүкіл әлемде белгілі,өзінің функциясы және дизайныбойынша ерекшеленеді,авиацияда, флотта, зымыран-ғарыштықтехникада, жалпы жоғары дәлдік пен сенімділіктіталап ететін салада қолданылады. 1932 жылы авиация борттық сағаттары, сондай-ақұшқыштар үшін минут пен секундты есептейтін мамандандырылған сағаттар жасалды. 1935 жылы ол секунд өлшеуіші бар штурманқол сағаттары,электрлі бұрап жүретін автомобильді механикалық, теңіз хронометрлерінің және палубалық сағаттардың өндірісін бастады. 1940 жылдан бастап олар командир сағатын дайындай бастады. Оларды сондай-ақ арнайы гравировка жасап, әскерде сыйақы ретінде пайдаланды. Кеңес Одағында «Победа» маркалы қол сағаттарының өндірісі бірнеше зауыттарда орнатылды. Сағаттардың бірінші партиясы 1946 жылы 1-ші Мәскеу сағат қзауытындашығарылды. Олардың дизайнын Сталиннің өзі бекітті. Сағаттың дөңгелек пішіні және хром корпусы, таспаларға арналған бекітпесі бар. Сағат және минуттік сүйір тілдерден басқа, секундтық тіл үшін кішкентай өлшемдегі қосымша циферблат жаалды. Ақ циферблатта үлкен өлшемді қара түрлі-түсті сандар (араб жазуы) жазылған, олардың жақсы қабылдауын қамтамасыз етеді. «Жеңіс» жазуы да қара қаріппен кәдімгі кіші әріппен (қою қара емес)циферблаттың жоғарғы жағында кертілмеген жазумен басып шығарылған.Бұл сағаттар нақты ұлттық даңққа ие болды, олармен өндірістің екпінділерін, еңбегі сіңген ардагерлерді марапаттады. 1985 жылы Самара қаласындағы (ЗИМ) Масленников атындағы зауытында шығарылған Жеңістің 40 жылдығына арналған сағаттардың дизайны едәуір өзгерді. Сағат корпусы дөңгелек болып қалды, бірақ ол сары металдан жасалды және болат білезіктерге бекітілді. Циферблаттың алтын фонындажауынгерлерді шабуылға көтерген жауынгер бейнеленген үлкен сурет бар. Сурет кіші саяси нұсқаушысы Алексей Еременконы бейнелейтін Ұлы Отан соғысының өте танымал деректі суреті негізінде жасалды. Суретке түсіргеннен бірнеше секунд өткен соң ол батырлықпен қайтыс болды.

Экономиканың дамуымен адамдардың өмірге деген талаптары бірте-бірте жоғарылап, брендтерге көңіл бөлу жиілеп барады.Әртүрлі брендтер өз өнімдерінің қаптамасына мұқият қарайды, өйткені ең танымал брендтер

қаптама дизайнының осы аспектісін елемей, сауда орталықтарының сөрелерінде пайда болу үшін жай ғана жұмсақ қаптаманы пайдаланса да, іскерлік бәсекелестік күшейе түсуде. тұтынушылардың байқауы қиын. Сапаға көбірек көңіл бөлетін заманауи тұтынушы үшін қаптама дизайнының құндылығы барған сайын маңызды және көрнекті болып келеді.

Өнімнің қаптамасының дизайны тұтынушының сатып алуға деген ұмтылысына және осылайша компанияның мүдделеріне тікелей әсер етуі мүмкін өнім мен тұтынушы арасындағы тығыз қарым-қатынасты орнатудың маңызды бөлігі болып табылады. Қаптаманың дизайны компанияның өз өнімдерін болашақ жоспарлауы болып табылады және осы негізгі қадам орындалған кезде ол компанияға ондаған, тіпті жүздеген есе пайда алуға мүмкіндік беретін нәтижелер әкеледі.

Қаптаманы жобалау компаниялары нарықтағы компаниялардың көпшілігіне қызмет көрсету үшін бар, оларға жоғары сапалы кескінді өзгертуге үміттенеді. Осылайша, компаниялар жоғары сапалы өнімдерге ие бола алады, сонымен бірге жарнамалық және жарнамалық рөлді атқара алады, орауыш дизайнының артықшылықтары, әрине, өздері үшін айтады. Мобильді интернеттің астында қаптаманың дизайны таптырмас сілтеме болып табылады.

Өнімнің жақсы қаптамасы тұтынушылардың өнімді түсінуге уақыт жұмсауға дайын болуы үшін көрнекі көздің жауын алу сезімін беріп қана қоймайды, сонымен қатар тұтынушылардың сатып алуға деген қызығушылығын психологиялық тұрғыдан тартады. Сондықтан тамаша және сәтті орау дизайны ең тікелей жарнамалық құрал болып табылады. Тұтынушылар қызықты өнімді көргенде және оған жақындағанда, олар бренд пен өнімнің қаптамасы арқылы өнім жеткізгісі келетін тұжырымдама мен мәдениетті бағалайды.

Қаптама әлемі ауқымды және күрделі, иллюстрациядан штамптауға немесе фотосуретке түсіруге дейінгі әр түрлі техниканы қолдануға болады.

Қаптама брендтің дизайнында маңызды рөлге ие, пайдаланушыны өнімді сатып алуға сендіруіне жауапты. Ол назар аударуы керек және тұтынушыны сендіруі керек. Бұл адамның брендпен алғашқы байланысы, сондықтан орауыш компанияның барлық философиясы мен құндылықтарын жеткізуі керек. Бүгінде көптеген дизайнерлер бояуды ең әйгілі әрлеу материалдарының бірі деп есептейді, олардың көмегімен түпнұсқа, тазартылған және жайлы интерьерлер жасалады. Келіңіздер, төсеніштің қандай екенін білейік.

Төсеу - қоршаған ортаның экологиялық таза материалы, оның көмегімен төбелер мен қабырғаларды сауна, сауна немесе тіпті ағаш үйде безендіре аласыз. Сондай-ақ тамаша шу оқшаулау кластары арқасында тіпті ірі киноконцерт залдары салынады. Қабырғаларымен қапталған қабырғалар тегіс көрінеді. Ішкі асфальттаудан басқа, төсеніш сыртқы жұмыстарға, мысалы, гидромассажға немесе террассаға арналған. Астыңғы жағы - тақтайдың бір-біріне байланысы бар ойықтары мен тарақшалары бар ұзаққа созылған ағаш тақталар. Кәдімгі төсеніш, немесе ол сондай-ақ, деп аталады, төсеу желдету үшін арнайы ойықтары бар. Бүгінде бұл материалдың жаңа сорттары жасалды. Blockhouse - қылқан жапырақты ағаштан жасалынған, дөңгелек журналдарды бейнелейтін төсеніш. Ағаштан жасалған ағаш тақтайшаны еске түсіретін американдық панель негізінен қасбеттердің әрлеуі үшін пайдаланылады және көлденең ғана бекітіледі. Өйткені ағаш - бұл ұзаққа созылатын материал. Бұл материалды орнату оңай, тіпті құрылыстағы жаңадан бастаушы жұмыс істей алады. Ағаштың әртүрлі қылқан жапырақты және ағаштан жасалған түрлерінен: қарағай мен шырша, аспен және линден жасалған. Қаптаманы өндіру технологиялары оның тұтынушы қасиетін кеңеюін қамтамасыз ете отырып, тұрақты жетілдіріліп отырады. Баспаның замануи мүмкіндіктері өрлеудің әр түрлі типтері мен көне техникаларға ұқсатумен эксклюзивті және сый қаптамаларын жасауға жол береді. Ойыншықтар дизайны. Кеңес ойыншығы тәрбиелік, дамулық болды, ол ғылыми негізде жасалған. Әр ойыншық қатаң іріктеліп, гигиеналық, әлеуметтік және моральдік нормаларға сәйкес болу қажет еді. Ойыншықтардың тәжірибелік модельдері Загорск қ. ҒЗИ әзірленген. Балалық даму ортасын жасау жобаларымен 1970-1980 жж. БТЭҒЗИ қызметкерлері айналысты. Қуыршақтар мен машиналар кеңестік өмір салтын насихаттады. Басымдылық нақты тәжірибелік мағынасы бар ойыншықтарға берілді: ойыншық тігу немесе кір жуу машинасы, тоңазытқыш, шаңсорғыш, токарь станогы шын заттардың көшірмелері болды. Ой жұмбақтар, модельдер, үстел ойындары және конструкторлар физика, химия, математика бойынша білім алуға және кеңістік және логикалық ойлауға жол берді. Қазіргі уақытта экологиялық дизайнды жекелеген салаға бөлу қажеттілігі туындады, ол жобаланған және құрастырылған қоршаған ортаның адамға жағымды әсер ету мәселесін шешеді. Ол экологиялық сананы қалыптастыруға, мәдени жетістіктерді мұқият сақтауға, экологиялық материалдарды, энергияны үнемдейтін технологияларды қолдануға, ескі өнімнің қайталама өңделуіне және т.б. бағытталған. Дизайн қызмет ретінде XIX ғасырдың аяғында пайда болды, 20 ғасырдың басында кәсіби танылды, содан кейін өзін өнеркәсіптік өнімдерді көркем жобалауы ретінде бекітілді. Әрине, айналадағы тұрмыс,

еңбек құралдарының, киімнің сұлулығына және ыңғайлылығына деген ұмтылысты тарихтан бұрынғы заманнан тіпті қырланған тас балтадан бастап байқауға болады. Мысалы, Н. Вороновтың айтуынша, егер дизайнерлік ойлаудың айқындаушы белгісі бұрыннан бар жеке объектілердің, құбылыстың, әдістердің, қағидалардың құрастырып біріктірілуі болса, онда дизайнның басталуы алғашқы еңбек құралдары мен киімнің пайда болу тарихытан бұрынғы заманға жатады. Кейбір ғалымдар бұл кезеңді протодизайн деп атайды. Дегенмен, дизайн өнері дизайн маңызды роль атқарған өнеркәсіптік өндірістің қарқынды өсуімен бірге ХХ ғ. соңында пайда болған деп саналады. Дизайнның пайда болу күні 1928 ж., ал туған жері - АҚШ-та деп есептеледі, бірнеше дизайнерлік фирмалар бір мезгілде пайда болады. Бұл процесс объективті алғышарттарға өз үлесін қосқан еуропалық елдерді тез қамтыды. Бір күні ағылшын королі ХХ ғасырдың басында. тоқыма өндірістерінің біріне баруға шешім қабылдады. Корольдің келуіне дайындалып жатқан кәсіпорын иелері қабырғаларды, төбелер мен жабдықтарды бояды. Корольдің сапары аяқталғаннан кейін зауыт әкімшілігі еңбек өнімділігінің өсуін байқады. Бұл тәжірибе байқаусыз қалмады. ХХ ғасыр - техникалық революцияның ғасыры. Суретшіконструкторлардың алдында жаппай өндіріс үшін әдемі, ыңғайлы және сенімді станоктарды, машиналарды, механизмдерді, көлік құралдарын және тұрмыстық заттарды әзірлеу міндеті пайда болды. Адам үнемі сұлулыққа ұмтылады, тіпті машиналарды да өнер туындысы, мәдениет бұйымы сияқты істей бастады. Әртүрлі елдерде бір уақытта осы бағытта іздестіру жүргізіліп жатты, идеялар ауада ұшып жүргендей болды. Бұдан басқа, үйдегі әрбір бөлме әртүрлі безендірілуі мүмкін. Кабинеттер мен кітапхана кітапханаларды әдетте готикалық стильде, ханымдар бөлмелерін (будуар) - рококо стилінде, асхана мен кіреберістерді - шығыс стилінде ресімдейді. Интерьердегі Викториан стилі дамудың бірнеше кезеңінен өттіәрбиған неоклассиктен шама сезімімен және байсалдылықпен ерекшеленетін ағылшын классикасына дейін. Сонымен қатар, өнімдер нысанын жасауға қатысты Морристің өнімдері дизайнерлік талаптарға сәйкес келеді, себебі оны заттың бет жағын безендіру ғана емес, заттың нысанын оның функциясына, оның технологиясы, материалдың сәндік қасиеттеріне байланысты эстетикалық түсіну толқытты.

8.ХХ ғасырдың екінші жартысындағы графикалық дизайн түрлерінің дамуы.

Дизайнның ХХ ғасырдың екінші жартысында қалыптасуы белгілі бір әлеуметтік мәдени жағдайларға байланысты болды, олардың эволюциясы

көркем қағидаттардың эволюциясын да тартты. Еуропалық соғыстан кейінгі дизайн көбінесе Баухауз идеяларына негізделіп дамыды. Сонымен қатар өзінің ерекшеліктері бар дизайнның әртүрлі ұлттық мектептері пайда болды. Германияда дизайн өте сындарлы және өндіріспен тығыз байланысты болды; ағылшын дизайны тәстүрлі болды және өте жоғары сапасымен ерекшеленді; Голландияда дизайн мемлекет жүйесінің бөлігі ретінде қалыптасты; швейцарлық дизайн ең бастысы әлеуметтік пайдалы, әмбебап және ғылыми негізде жасалғандыққа бағытталды; итальяндықтар үшін өнімнің көзге көрінерлігі а болды және т.б. Швеция, Дания, Норвегия және Финляндия сияқты елдерде скандинавиялық дизайн ерекше дамыды. Бұл елдердің салқын ауа-райы мен қатаң табиғаты солтүстік халықтардың ұлттық ерешеліктерімен, олардың табиғатқа сыйластықпен қарауы қосылып баспананы, жиһазды, тұрмыстық заттарды ресімдеудегі қарапайым нысандар мен жылы табиғи материалдардың басымдығын белгіледі. Ең танымалы, әрине, ағаш пен тас болды. Күн сәулесінің жетіспеушілігі ақ және жеңіл реңктерге деген сүйіспеншілікті тудырды. Жиырмамыншы ғасырдың басында Скандинавияда жаңа дизайн философиясы пайда болды. Ауыр ойып кесілген жиһаздың орнына қарапайым функционалдық заттар және заманауи технологиялар мен табиғи материалдардың үйлесімді тіркесімі келді. Скандинавия дизайнының қайнар көзі табиғат пен мәдениетке экологиялық көзқараста, қарапайым адамдардың қажеттіліктерін қанағаттандыруда. Скандинавияның ең танымал дизайнерлері - финн Альваро Аалто және даниялық Арне Якобсен. Екеуінің де сәулеттік білімі болған. А.Аалто қайың шересін бүгіп, өзі «ағаш макарон» деп атайтын жиһаз жасаған. Табуреткалар, үстелдер мен орындықтар тіпті кеңестік санаторийлерінде де кездеседі. А. Якобсен күрделі жобалаумен айналысатын; егер оған кез-келген қонақүйді ресімдеу қажет болса, ол баспалдақтардан бастап қасыққа дейін бәрін ойластырған. «Аққу» және «Жұмыртқа» деп аталатын құйылған шыны талшықтарынан жасалған кресломүсіндері де қонақүй үшін ойлап табылды және әлемге танымал дизайнерлік жауһар болды. 1952 жылы Якобсен «Құмырсқа» (немесе «3100-модель») орындығын жасауды аяқтады, оның қалыпталған шереден жасалаған отырғышы болаттан жасалған үш жіңішке аяққа орнықтырылған. Алғаш рет орындықтың арқасы мен отырғышы бір бөлік шереден жасалды. А. Якобсен өзінің туған қаласы Копенгагенді нағыз өнер туындысына айналдырды, оны әуежайдан бастап дизайнмен қанықтырды. Скандинавия елдерінің әрқайсысында өздерінің жетістіктері болды: финдер шыны және шере жиһазымен танымал; 1940-1950 ж.ж. интерьердің басты жауһарлары Данияда жасалды; шведтер «негізгі жиһаз», IKEA фирмасының тауарларын

жасау идеяларымен танымал. 1960 жылдардың соңынан бастап, айрықша ерекшеліктері шығармашылық, зияткерлік еңбектің көпшілікке таратылуы ақпарат пен ғылымның сапалы өсуі, олардың маңыздылығын арттыру деп аталатын постиндустриалды қоғам дами бастайды. Экономика құрылымында қызмет, ғылым, білім және мәдениет салалары басым болады. Байланыс құралдары белсенді дамиды. Ақпаратты өңдеу мен білім беруде компьютер орталық рөлді атқарады. Постиндустриалдық қоғам дамудың сапалы жаңа кезеңі ретінде қарастырылады. Сондай-ақ, ол ақпараттық қоғам деп аталады. 1970 жылдары дизайнда корпоративтік стильдерді, қолданбалы графиканы әзірлеумен байланысты графикалық дизайн ең жылдам дамыды. Дизайн-фирмалардың белсенді қызметі дизайнның 1980-1990 жылдары өндірістің, графиканың және жарнаманың түрлі салаларында өте қажет болуына әкелді. «Мемфис» итальяндық тобы 1980-жылдары постмодернизмнің өкілі ретінде еуропалық дизайндағы «жаңа дизайн» деп аталатын функционалдыға қарсы бағыттарға жол ашты. Сонымен қатар Германияда, Испанияда, Францияда, Ұлыбританияда жаңа дизайн өзіндік ерекшеліктері мен даму жолдарына ие болды. Олардың бәрі үшін ортақ нәрсе - олар өнеркәсіптің қатал диктатурасынан және функционализмнің ұтымдылығынан тәуелсіз болуға ұмтылды. Постмодернизмнің тамыры поп-мәдениет пен дизайнның радикалды ағындарынан пайда болды. Оларға қарағанда постмодернизм саясаттан алысырақ және табысты көркем бағыт болып, интернационалдық стильге айналды. Ол «нысан функциядан кейін жүреді» деген постулатты жойып, бұдан былай дизайнды «жаман» және «жақсы» деп бөлуді үзілді-кесілді тоқтатты. 1970-1980 жж. постмодерн туралы ұғымдар бір мағыналы болған жоқ. XX ғасырдың соңында жарқын түстер мен «қиғаш» нысандардан қанықтырылған дизайнерлер жас ұрпағы жаңа мағынаны іздеуге бұрылды. Қазіргі заманның атақты шетелдік шеберлері арасында эмоциялы дизайнға деген Ф. Старктың сүйіспеншілігін, өзінің шығармашылығында 1960 жылдардағы ретро-дәстүрді жаңғыртқан К. Рашидты, тақырыптық типографиканы құратын С. Загмайстерді және басқаларды ерекше атау қажет.

Герт Думбар - қоғамдық дизайн пионерлерінің бірі - 1977 жылы әлеуметтік жобаларды іске асыратын өзінің жеке студиясын құрды: инфографика - көше және ішкі навигация (әуежайлар, вокзалдар); Теміржолдан голланд полициясына дейінгі муниципалды ұйымдардың фирмалық стильдері. 1980 жылдары Отл Оксенар Еуропада ең әдемі банкноттарды жобалайды – саяси қайраткерлер емес, құстар, Ван Гог күнбағыстары бейнеленген голландиялық гүлдендер. Голландиядағы дизайнмен айналысқан ең алғашқы агенттік

«Тотал Дизайн» агенттігі (Total Design) болды. Негізін қалаушылардың бірі әйгілі графикалық дизайнер Вим Кроувел болды және агенттіктің жариялаған жұмыс қағидаттарында Вимның көзқарасы көрініс тапқан. Ол компанияның фирмалық стилін, пошта маркаларының, каталогтардың, плакаттардың дизайнын әзірлеу барысында, өз шығармашылығында тек нақты пішіндерді, сызықтарды, торларды, нүктелерді, геометриялық пішіндерді қолданды. Кроувелдің баспаграфикадағы ең радикалды эксперименті - бұл бірінші электронды мәтін енгізу құрылғыларына арналған NewAlphabet қаріпі. Бұл қаріпте диагональдар мен қисық сызықтар жоқ, ал әріптердің ұзындығы мен ені бірдей болады. Бұл қаріп модульдік тор бойынша құрастырылған, онда әрбір әріптің өз орны бар, әрбір әріп – тордың, матрицаның бір бөлігі. Кроувелдің сүйікті әдістері XX ғасырдың басындағы орыс конструктивисттерінің идеяларына ұқсас. 1970 жылдары дизайн-жобалауда жаңаша көзқарасты көтерген Вим Кроувел мен Ян Ван Торн арасында әйгілі дебаттар өтті, олар қатаң функционалдық модернизм логикасы орнына көрерменді көркем бейненің толық құқылы бірлескен авторы қылатындай интуитивті және эксперименттік әдісті ұсынды. Эмоционалдық толқуды тудыру, есте қалу, оны жекеше түрде жасау - Ян Ван Торнның мақсаты еді. Қазіргі заманғы дизайнның дамуына екі шебер де (Кроувел мен Торн) белсене қатысуда және екі көзқарас та сұранысқа ие екендігін атап өткен жөн. Ян Ван Торн графикалық дизайн саласында өте түбегейлі жобаларды жасайды. Ол мағынасын жеткізуді мақсат етіп қойып, өз жұмысында проблемаларды санаға енетіндей етіп тудырады. Оның Эйндрховен мұражайына арналған плакаттары мен каталогтары, сондай-ақ көптеген күнтізбелер сериясы сияқты жобалары бірегей композициялық шешімдерді көрсетеді және ұмытылмас болады.

1980 - 2010 жж. Ян Ван Торнның ізбасары Ирма Боом эмоционалдық мәнерлік пен өзіндік ерекшелігі бар экспериментальды форматта және безендіруде (250-ден астам) кітаптарын жасайды. Ол жарқын, әдемі, басқа беттері көрініп тұратын керемет ойық терезелері бар кітаптар жасайды. Ирма өз кітаптарын мәнді жеткізетін, адамның сезімімен диалог орнататын объектілер ретінде жасайды (түрлі-түсті жапсырғыш, 36-39 суреттер). 1990 жылдары голландиялық индустриялық дизайнның гүлденуі басталды. «Дрог» (Droog) дизайн студиясы ұсынған тұжырымдамалық көзқарас) — 1990—2010-шы жылдардағы келесі өнеркәсіптік дизайнерлердің шығармашылық жолының бастамасы болды: Марсель Вандерс (дәстүрлер және талғампаздық), Юрген Бей (экология және формалар эксперименті), Тео Реми (рециклинг/ескі заттар мен идеяларды қайта өңдеу), Хелла Юргениус (жеке керамика), Ричард Хуттен (жаңа функционализм), Пик Хайн Эйк

(экология және материалдарды екінші рет пайдалану).



Ян Ван Торн. Графикалық дизайн

1891 жылы Эйндоховенде негізі қалаған әлемдегі ең ірі Филипс (Philips) компаниясы өнімінің бірегей дизайнында дәстүрлі дизайн ұғымдары, сондай-ақ осы саладағы мүлдем жаңа перспективалар біріктірілген. Компания үнемі жаңа технологияларды жасайды және өз өнімдерін: шам, тұрмыстық электроника және медициналық технологияларды, тұтыну тауарларын және т.б. жетілдіріп отырады. Филипс жетістіктерінің ішінде радио қабылдағыштар, рентгендік қондырғылар, кардиологияға арналған құралдар, шағын кассеталар, электр ұстаралар, мультипісіргіштер, жалпақ экранды теледидарлар және т.б. шығару бар. Бұл өнімдердің дизайнерлік шешімдері мақсатты аудитория мен қоршаған ортаны түбегейлі зерттеуге негізделгендіктен әрқашан адамдар әдеттері мен жергілікті өмірі салтына сәйкес келеді. Droog компаниясы 1993 жылы Амстердамда құрылды. Ең басынан бастап компания жиһаз, шам және аксессуарлар шығара бастады. Бұл студияда жасалған әрбір зат пішінінің қарапайымдылығы мен идеяның тазалығымен таң қалдырады. Тейо Реми (Tejo Remy), мысалы, Chest of drawers — өзгеше комодты ойлап шығарды, ол пішіні әртүрлі және түрлі түсті болып келетін жаңа, сонымен қатар ескі қораптардың кендір белдікпен бекітілуімен жасалған. Сол жылы дизайнер бірнеше болат шыбықтармен бекітілген тоқымадан жасалынған құрақ орындық ойлап шығарды.



Тейо Реми. Қораптардан құралған комод



Тейо Реми. Тоқыма матадан жасалған орындық



Марсель Вандерс. Баудан жасалған кресло

1993 жылы Droog компаниясының ең танымал 85 Lamps аспахамы шығарылды. Оның атауы өзі үшін айтады. Осы шамды әзірлеуші Роди Грауманс (Rody Graumans) 85 стандартты шамдарды жинап, әрқайсысын қара түсті ұзын сымға іліп қойды. Нәтижесінде көбінесе қоғамдық ғимараттардың холлдарында «гүлдейтін» өте әдемі гүл пайда болды.



Юрген Бей. Бөрене отырғыш

Тағы бір сәтті туынды - эпоксидті шайыр сіңген, баумен тоқылған Марсель Вандерс (Marcel Wanders) креслосы(1996). Шайырдың арқасында орындық ересек адамды көтере алатын мықты қаңқа болып табылады. 1999 жылы Droog орындықтың арқалығы бар ерекше бөрене отырғыш шығарды. Оны нидерландық дизайнер Юрген Беймен ойластырған. Мұндай бөренеде отыруға ыңғайлы. Үш арқалықтан құралған жиынтықты сатып алып, ал ағаштың діңін табу ұсынылаы. Бұл тәсіл 100% дизайндағы жарқын мысалды қарастырады, ол пайдалықты, беріктікті және сұлулықты біріктіреді Дизайн саласындағы голландиялық білім бүкіл әлемнің студенттерін қызықтырады. Эйндховендегі дизайн академиясы мен Амстердамдағы Геррет Ритвельд атындағы Нидерланд өнер және дизайн академиясының жаңа ұрпақ түлектері дизайн дәстүрлерін дамытуға өз үлестерін қосуда.

9.А. Муханың плакат графикасы.

Интернационалдық оқытушылар тобына ірі суретшілер мен сәулетшілер кірді. Веймарлық Баухаузда алғаш рет шеберлер атағын: суретшілер Йоханнес Иттен, Георг Муха, Пол Клее, Василий Кандинский, Ласло Мохой-Надь және басқалар алды.

Еуропалық өнерде ХК соңында - XX ғасырдың басында модерн стилі (латын тілінен *modernus* - жаңа, заманауи) таралды. «Модерн» терминімен қатар, Франция мен Англияда «арт нуво» (француз тілінен «*art nouveau*»- жаңа өнер) осы стильдің атауы Париждегі «Жаңа өнер үйі» дүкен-салоны атымен қолданылды. Германияда жаңа өнерді насихаттайтын мюнхендік «Югенд» журналының атауына сәйкес «югендстиль» (неміс тілінен *Jugendstil* - жас стиль) болды. Австрия-Венгрияда қарастырылған кезеңде жас суретшілердің «Сецессион» шығармашылық бірлестігі болды (латын тілінен *secessio* –бөліп алу, кету), сондықтан олардың шығармашылық стилі де солай аталды.

Модерннің алғашқы белгілері Еуропаның көптеген елдерінде бір мезгілде пайда болды. Суретшілер эклектиканы жеңуге, әмбебап синтетикалық стильді құруға тырысты. Ерекше және жарқын модерн эстетикасының пайда болуына өнерді синтездеу идеясы ықпал етті. Синтездің негізі өнердің барлық басқа түрлерін – көркем суреттен бастап костюм үлгілеріне дейін біріктіретін сәулет деп саналды. Жаңа стиль тұрғын үй құрылысын, қалалық ортаны, үй жағдайын, киімді, зергерлік бұйымдарды, бейнелеу-сәндік өнерін, театрды қамтыды. Модерн шығармасы өте нәзік: жіңішке түс үйлесімі, пішіндердің созылықты сызықтары, көркем сурет, жиһаз, шамдар, фигуралар, кілемдер мен айналар декорының байлығы. Модерн өнерінде, таңқаларлықтай, көптеген бұрынғы стильдердің жаңа түсіндіруі табылады. Бұл тек эклектизмге тән сыртқы нысандарға еліктеу ғана емес, сонымен бірге әлемдік мәдениеттің жетістіктерін саналы қолдану. Қолмен жасағанды табиғи нысанына ұқсату – және керісінше - модерн эстетикадағы негізгі принцип. Суретшілерді өсімдіктер, бақалшықтар, су ағыны, шаш талшықтары және басқалар шабыттандырады. Бұл керемет дамыған сәулет нысандарында, ғимараттардың бөлшектерінде, өрнекте көрініс тапты. Сәулет нысандарындағы қисық сызықтардың, паркет және қабырға панельдерінің, , жиһаз және зергерлік бұйымдардың фантастикалық композициялары және басқа да қолөнер бұйымдарының негізі біртұтасты құрады. Өрнек сызықтары рухани-эмоционалды және символикалық шиеленісті көрсетті. Сонымен қатар, модерн жүйесіндегі нысандар мен әшекейлердің түп бейнесі өткен стильдер болды, олар стилизацияның арқасында түбегейлі қайта қарастырылды. Модерн шеңберінде өнер түрлері мен жанрларының

ажырамайтындығы көркем суреттің, графика және мүсіннің дербессіздігіне әкелді. Модерн көркем суреті үшін шынайы жазылған бөлшектердің тұтастық сәнділігінің, өрнектілігінің үйлесуі тән. Суретшілер түрлі-түсті үлкен жазықтықтармен жұмыс істеді, ал қуатты контур сызбалары суреттерге қосымша сәндік әсер берді (А.Муха, Г.Климт және т.б.). Модерн аясында кітаптар мен журнал графикасы (Англияда О.Бирдсли, Францияда О. Реон), жарқағаз және плакат (Францияда А. Тулуз-Лотрек пен Э. Грасса, Чехияда А. Муха) кеңінен таралды. Модерн мүсіні бұлдыр кескіннің кихметтігімен мен нысанның аққыштығымен (Француздар А.Бурделье, А.Майол) ерекшеленеді. Көптеген суретшілер «білдекті» және «қолданбалы» салаларда бірдей табысты жұмыс істеді. Модерннің маңызды ерекшелігі - ұлттық дәстүрлерге бұрылуы болды. Дизайн тарихының тұрғысынан «арт-нуво» стилінің рөлі сәулет пен заттық ортаның - ғимараттардың сыртқы түрінен бастап аяқкиімнің тоғасы мен зергерлік бұйымдарға дейінбірыңғай стилистикалық шешімі міндетін қойды. Модерн жаңа стиль ретінде қалалық дизайнның жаңа объектілерін шешуге қолайлы болды. Мысалы, Г. Гимараның жобасы бойынша осы стильде шойын мен шыныдан жасалған жас Париж метрополитеннің жер асты станцияларының кіреберістері шынайы шедеврге айналды. Модерн сәулетінде құрылымдық және сәндік элементтерінің органикалық қосылуы көрініс тапты, өйткені құрылым эстетикалық қайта түсінуге тартылды және ғимараттың сәндік жүйесіне қосылды. Шыны, бетон, металл және басқа материалдар кеңінен таралды. Өнер синтезінің ең тұтас үлгілері – дербес үйлер, павильондар, модерн дәуіріндегі қоғамдық ғимараттар. Әдетте, олар «ішкі жағынан сыртқа қарай» салынған, яғни ішкі кеңістік ғимараттың көрінісін анықтады. Осындай үйлердің қасбеті асимметриялы және олар табиғи нысандар мен мүсіншінің еркін нысан шығармашылығы нәтижесіндегі аққыш қабаттарға ұқсас болды. Осы стильдегі А. Ван де Велде мен В. Орта (Бельгия), И. Ольбриха (Германия), Г. Гимард (Франция) сәулет жұмыстарының жобалары және жүзеге асырылған құрылыстары ең танымал болды. Әсіресе, А. Гауди (Испания), Ч.Р. Макинтоштың (Шотландия) және басқалардың шығармаларындағы ұлттық дәстүрлердің модернмен үйлесімі өте қызықты. Альфонс Муха (1860 - 1939) - чех суретшісі, театр суретшісі, әшекейлеуші, зергерлік бұйымдардың дизайнері және плакат суретшісі. Ол сурет салу мен көркем суретті салуды Мюнхенде және Парижде үйренді. Ол жарнамалық плакаттар, жарқағаздар, кітаптар мен журналдарға арналған иллюстрациялар жасады, күнтізбелер, мейрамханалардың мәзірлерін, шақыру қағаздарын, визиткаларды және т.б. ресімдеді. Сәндік панноларда, жарқағаздар мен жарнамалық плакаттарда Чех суретшісі А.Муха өзінің сүйікті тақырыптарын үнемі қайталап отырады:

славяндық әдемі әйел, шашы тарқатылған, мәнерлі өсімдік сабағы, гүлдер. Бұл жұмыстарда тамаша шиыршық сызықтар мен күрделі бұйралар, талғампаз түрлі түс тамаша пайдаланылған. Муха қосалқы бірдеңе сияқты қабылданған театр және жарнамалық плакатты жоғары өнер деңгейіне дейін көтерді. Бұл туындылар суретшіге үлкен жетістік әкелді. Мастердің көптеген жарқағаздары ашықхаттар түрінде жарияланды (түрлі-түсті жапсырма, 15, 16-суреттер). XI ғасырдың тоқсаныншы жылдары А.Муха жарнамалық өнімдерге арналған виньеткалар, түрлі өнімдерге арналған заттаңбалар (бисквиттер, конфеттер, шай, сабын, сіріңке, велосипедтер және т.б.) авторы ретінде кеңінен танымал болды. А. Муха зергерлік бұйымдарды, интерьерді, қолданбалы өнер заттарын (кілемдер, терезенің қалың пердесін, жібек панноларды және т.б.) жобалады. Шебердің суреттері бар күнтізбелер мен эстамптар өте танымал болды. Оның «Жыл мезгілдері», «Гүлдер», «Ағаштар», «Айлар», «Жұлдыздар», «Өнер», «Асыл тастар» атты графикалық сериялары осы күнге дейін плакаттар түрінде басып шығарылады және кәдесыйларды безендіру үшін қолданылады. Модерн стилінің әр түрлі комбинацияларын А.Муха «Сәндік құжаттар» (1902) және «Сәндік кескіндер» (1905) кітабында қолданыллы. А. Муха зергерлік бұйымдардың эскиздерін тапсырыс бойынша жасады. Материалдағы нысаны ерекше зергерлік бұйымдарды (сырғалар, сақиналар, танамоншақтар, білезіктер, айылбастар, тарақтар, диадемалар және т.б.) Париждегі әйгілі зергер Жорж Фуке жасады. Модерн дәуірінде зергерлік өнер, оның жетістіктерін мойындай отырып, сәулет және көркем әйнекпен теңестірілді.



А.Муха “Саломея” графикалық плакаты

10.Кітап дизайны - дәстүрлер мен қазіргі заман.

Кеңестік кітаптар дизайнінде маңызды жетістіктер болды. Айта кетерлігі, кітап безенінің атақты шеберлері мен суретшілер тек кітаптың сыртқы қабатын әрлеумен айналысты. Олар сурет құралдарының бар байлығын, әржақты бейнелеу техникасын (қарындаш, қылқалам суреттері, ағашты ою, офорт, литография), фотомеханикалық баспа мүмкіншіліктерін пайдаланды. Көркем және балалар әдебиеті, саяси тұрғыдағы басылымдар өте жоғарғы деңгейде безендірілді. Көтерілістің алғашқы он жылдығында кітаппен жұмыс істеген мынандай атақты шеберлердің ортасынан Б.Кустодиев, Д.Митрохин, М.Добужинский, С.Чехонин, А.Остроумов-Лебедев, Д.Кардоскийлерді және т.б. атауға болады. Бұл кезеңдегі мейілінше қызықты кітап мұқабасы кітап мазмұнының көркемдік-образдық бейнесіне сәйкестендірілді. Олар мейілінше безендірілді, ал қарпі алдыңғы шептік рөл атқармады. Тағы да мұқабалар болды, оларда кітап идеясы эмблема мен ортақталған бейнеленіс түрінде берілді. Олар, көпшілігінде, сәндік белгілермен және қаріптерді қолданумен безендірілді. Көптеген оқу орындарында бөлек кітап графикасы бөлімдері болды белгілі суретшілер (Ю. Пименов, К. Юон т.б.) Кітап графикасы өнері, көптеген жағдайда, суретшілер Қоғамының қарамағында болды, сондықтан да ерекше өнер саласына бөлінді. Бұл кітап ісі саласының, безендіру, суретті қаріптік жазудың туындауының (литтеринг және каллиграфия) өсуіне оң бағасын берді. Мысал ретінде, кітап графикасының мәскеулік мектебін айтуға болады, алғашқы құрушысы және идеялы болған ксилографияның атақты шебері В.А.Фаворский және ленинградтық В.В. Лебедевтің графикалық мектебі, олар балалар кітабының безендірушілерінің бүтін бір талантты ұрпағын тәрбиелеп шығарды (А.Ф. Пахомов, Ю.А. Васнецов, Е.И. Чарушин, В.И. Курдов т.б.) 1920 ж. кітап графикасында «кітаптағы өнерден» «кітап өнеріне» алғашқы қадамдары жасалды. Оның алғашқы кітап құрастырушысы Эль Лисицкий болды. Ол кітап блогын қулық механизм сияқты, әртүрлі мөлшерлі және формалы табактардан жинады, элементтердің жиынтығы мен типографиялық қаріптерге батыл тәжірибе жасады. Оның мирасқоры С.Б. Телингатер де осылай жұмыс істеді. Алғашқылардың бірі болып кітап өнеріне мән берген И.Я. Билибин, оны жоғарғы деңгейге көтере білді. Безендіруді, бетбасы мен аяқтауын И.Я. Билибин, оюлы терезе жақтаулырын еске түсіретін, бай өрнекті рамкалармен көмкерді. Тақырыптықта және әріптіктікте ол әртүрлі өсімдік және аңдар ою-өрнектерін қолданды, қолжазба кітаптарды еске түсірді. Иван Яковлевич Билибин (1876 – 1942) – орыс ертегілерін безендіруші. Ол өзінің шығармасында халықтық салт-дәстүр өнеріне ден қойды, және соны бай

өрнектелген үлкен форматты жұқа дәптерді, қалың басылымда, аздап сәулелі сары өңді қағазда, жаңа типті балалар кітаптарын жетілдірді. «Царевна-лягушка», «Перышко Финиста ясна сокола», «Василиса Прекрасная», «Марья Моревна», «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», «Белая уточка», А.С.Пушкин ертегілері «Сказка о царе Салтане» (1904 – 1905), «Сказка о золотом петушке» (1906 – 1907), «Сказка о рыбаке и рыбке» (1939) т.б. Бұл шығармалар өзінің көзінің тірісінде бірнеше қайта басылып шығарылды. И.Я. Билибин графикалық тәсілдің жүйесін ойлап тапты, олар безендіру мен әсемдеудің бір стилде бірігуіне мүмкіндік берді, оларды кітап беттерінің жазықтығына бағындыра білді. Билибин стилі сипатының шегі: суреттің айшықты әсемділігі, түрлі-түсті үйлесімділіктің декоративті тапқырлығы, өмірді нәзік сезіммен іске асыру, ашық ертегілікті халық әзілдерімен ұштастыру және т.б. Суретші ансамблді шешімге бет бұрды. Кітап беттерінің жазықтығын ол контурлы сызықшалармен айқындады, жарықтың жоқтығымен, колоритті бірлігімен, кеңістікті шартты түрде жоспарға бөлу және композициядағы әртүрлі көзқарасты біріктіру арқылы. Әйтсе де, суретші-безендірушілер арасында бөлшектерді ерекше ертегілік нанымдылықпен әсерлеу кездеспейді. Суретші әр затты «ойната» білді, оларға бір уақытта нақтылық және қиял-ғажаптық үндестікті бере білді. И.Я. Билибин әсіресе А.С. Пушкиннің ертегілерін безендіруде қайталанбас жылтырлақ пен қиялдарға жетісті. Көптеген кітаптардың алғыбеті мен мұқабаларын кеңес суретшілері әрбір жобаны жеке дара, қолмен салды. Белгілі кітап суретшілері бұл міндетпен жақсы айналыса білсе де, классикалық типографиялық канондарды жаңғырту жағдайы, металл жинағының технологиясы мен пропорцияға негізделген, қолөнер әдісімен, отандық типографика мен кітап ісін, жалпылай алғанда, органикалық өсу процесін тежеді. Соғыстан кейінгі кезең кітап өнерінде түбірлі өзгеріс болды. 1950 жж. кітап суретшілерінің міндетті ұғынуы кітап беттерінің жоғарғы жағын декоративті өңдеуді ою-өрнекті уәжбен және стилді кескінмен өңдеуге әкелді, бұл деген сөз, монументалды графикаға мән беріледі деу. Суретші-рәсімдеушінің жеке-дара еңбегі мен графикалық мәнер ең бастысы болып табылды. КСРО-да балалар кітап безендіруі 1950-1980 жж. белең алды. Кітап безендіруге көптеген белгілі суретшілер ат салысты: О. Верейский, Кукрыниксы және т.б.

Мәскеуде ағаш нақышты (бастаушысы В.А. Фавровский) шеберлер мектебі алда болды, кітапты рәсімдеуде кең қолданысқа ие болды (мұқаба, безендіру, әшекейлеу). А.И. Кравченко, П.Я. Павлинов, Н.И. Пискарев, А.И. Усачев, А.Д. Гончаров және т.б. суретшілердің аттары әлемге әйгілі болды. Владимир Андреевич Фаворский (1886-1946) – кітап безендірудің танымал

классигі, мәскеу мектеп графигінің бастаушысы. В.А. Фаворскийдің шығармасы бүкілдүниежүзілік көркем мәдениеттің тарихи тәжірбиесімен тығыз байланыста болды, кітап және графикалық өнердің гүлденген шағына тұспа-тұс келді. Оюөрнектің көне тілі шеберлердің ағаш жұмысында түп-нұсқадай және жаңаша дыбысталды. В.А.Фаворскийдің С.Я. Маршактың өлеңдеріне, Л.Н. Толстойдың әңгімелеріне, «Слово о полку Игореве», Н. Кончаловскаяның «Біздің көне астанамыз» кітабына, басқа да шығармаларға жасаған ою-өрнектері, оның көркемдік қағидаларын бейнелейді. В.А. Фаворскийдің - кітабы жұмсалымдық пен эстетикалық бастауының бірлігі, дененің тұтастығы, ол сыртында, әсемдеуді зат, не болмаса тұрмыс заты ретінде қараса, кітаптың ішкі элементтері әдеби шығарманы уақытша-кеңістік міндеттеріне бағындырады. Ол кітапқа сәулет ғимараттарына қарағандай қарады, өйткені онда әрбір элемент белгілі қызмет атқарды. Мысалы, В.А.Фаворский мұқабаны өзінше «кіру» деп қарады.



В.Фаворский. А.С.Пушкиннің «Сараң рыцарына» көркемдеу. Ксилография (1959- 1961)

Ол кітабының пропорцияларын барлық үш өлшемінде сезінуді, және сурет пен қаріппен жұмыс істей отырып, ырғақ, пластикалық сипаттама және семантикалық эмпатия тұрғысынан байланыстыруды үйретті. В.А. Фаворскийдің шығармаларын құрастырудың теориясы оның бүкіл мектебінің негізі болды. Қаріп пен көркемдеудің арақатынасы, олардың композициялық байланысының өміршеңдігі – тек қана, суретшінің кітап синтетикалық бейнесінің бір қырын ғана түсінуі. Кітап безендірудің әржақты элементтерін ол әсемдеуді кең мағынада қолдану деп білді. Ол ең алдымен, бұл жұмыстың философиялық немесе эмоциялық мәнін пластикалық суреттерді шығарып, аударуға тырысты. В. А. Фаворский кітапті ресімдеудің жекелеген элементтерін маңыздылығы, оларды біркелкі көркемдік тұтастыққа қосу қажеттілігі, кітапта қозғалысты ұйымдастыру туралы бірнеше рет шығып сөйлейді. «В.В. Лебедев мектебі» (Ленинград қаласы) балалардың кітабының жаңа формаларын іздестіруде, оның жарқын, әсем тілін және көңіл көтеру суреттерін анықтауда маңызды рөл атқарды. Оның құрамына суретшілер Н.

Тырса, Н. Лапшин, В. Ермолаева, М. Цехановский, Е. Сафонова және т.б. кірді. Дәстүрлерді А.Пахомов, А. Самохвалов, Т.Шишмарева, кейінірек - Э.Чарушин, Ж.Васнецов. В.Курдов, В.Власов және басқалар жалғастырды. В.Конашевич және Д.Митрохин «Лебедев мектебінің» ең жақсы дәстүрлерін дамытты. Владимир Васильевич Лебедев (1891 - 1967) - Ленинградтық кітап графикасы мектебінің негізін қалаушы, жарқын шығармашылық тұлға, балалар суреттерінің танымал шебері болған ұлы суретші. В.В. Лебедев суретші, плакатист, карикатурашы және табиғат суретінің шебері болды, оның көп қырлы таланты балалардың кітабында көп тәжірибе жасау үшін үнемі шығармашылық ізденісте болуына көмектесті. Өнер туралы өз түсінігін айта отырып, В. Лебедевке көп нәрсені жеңіп, оны жоққа шығаруға тура келді. Жақында пайда болған жаңа жұмыс түріндегі инновациялар жаңа идеялар үшін жойылды. Суретші кітапты безендірудің толық жүйесін жасады, оның ішіне: парақты және парақшаны конструктивті ұйымдастыру, кескіннің жазықтықпен байланысы, нысанның сезімталдығы, заттар фактурасына түспен көңіл аудару, әр кезді біріктіретін ритмнің жетекші рөлі.



В.Лебедев. С. Маршактың «Усатый полосатый» кітабының тысы

В.В. Лебедев кітапты балаға үлкен құрметпен қарай отырып жасады, бала суретшінің жұмысына кіре алатындай елеулі тілде сөйлесуге, кітап графигінің заңдарын түсінуге қол жеткізді. С.Маршактың «Цирк», «Балмұздақ», «Ақылсыз тышқан туралы ертегі», «Мұртты жолақ-жолақ», «Түрлі-түсті кітап», «Он екі ай», «Багаж» атты кітаптарына В.В. Лебедевтің суреттері динамикалық және жарқын болды. Суретші суреттеген кітаптар бейнелердің қарапайымдылығы мен айқындылығымен, суреттік және қаріптік нысандардың керемет тіркесімімен ерекшеленеді. Кеңестік қоғам өз балаларының әдебиетін талап етті, балалар кітабы қабылдау үшін эксперименттер бөлме берді, шығармашылық графика ең еркін домен қалды. XX ғасырдың ортасында В. Конашевич, Ю. Васнецов, Е. Рачева, Никольское, Александр Каневе, В. Милашевский, Т. Маврина, Чарушин Е. суретпен балаларға арналған жоғары кітаптар сериясын басып шығарды. Осы суретшілердің әр жіңішке өте қаларлық және болып табылады кітап иллюстрациясы үрдісін дамытуды жалғастырды. Олар суреттердің тамаша галереясы, табиғат атаулы суреттер, сиқырлы ертегі әлемді құрды. Е.Чарушиннің иллюстрацияларында жануарлардың әлемі бір мезгілде шынайы және ертегідей гуманистік көріністерде көрінеді. В. Лебедев пен А.Пахомов сияқты суретшілердің арқасында кітап иллюстрацияларында баланың бейнесі, кішкентай батыр, белсенді, қызығушылық танытқан қызметкер пайда болды. XX ғасырдың 70-ші жылдарындағы ұлттық мәдениет пен халық дәстүрлеріне қызығушылықты қалпына келтіру. И. Васнецов, Е. Рачев, Т. Маврина мысалдарында көрсетілген. Осы суретшілердің әрқайсысы орыс ертегілерінің сиқырлы әлемін жасау үшін өз стилінде жұмыс істеді. Юрий Алексеевич Васнецов (1900 - 1973) - орыс суретшісі; көркем суретші, графикалық суретші, театр суретшісі, иллюстратор. Санкт-Петербургтегі Вхутиннің көркем факультетінде оқыды, К.С. Малевичпен кескіндемені жалғастырды. 1928 жылы Детгиз баспасының редакторы болды. 1936 жылы Ленинградтағы Үлкен Драма театрына М.Горькийдің «The Mesto» пьесасы бойынша ойнауға арналған костюмдер мен декорацияларға арналған. 1938- 1940 жылдары. ЛОСХ эксперименттік литография шеберханасында жұмыс істеді. Құттықтау карталарының авторы (1941 - 1945). Загор қаласындағы Ойыншықтардың ғылыми-зерттеу институтының бас суретшісі (1943-1945). Ю.А. Васнецов кітабын тұтастай шығарады, ал оның қатаң дизайны және оның барлық элементтерінің логикалық толықтығы шебердің шығармашылық және сарқылмас қиялына кедергі келтірмейді. Ю.Васнецовтың шығармалары баланың өмірін өнер арқылы көрсетеді (Л. Толстойдың «Үш аю», П. Ершовтың «Қызғылт жылқы», С. Маршак «Теремок» және т.б.). Суретшінің ең жақсы шығармалары -

«Ладушки» және «Радуга-дуга» жинақтарына иллюстрациялар. Ю.Васнецов орыс ертегінің суретшісі деп аталады. Оның көркемдік әдісінің негізгі ерекшеліктерінің бірі халық шығармашылығымен ажырамас органикалық байланысы болып табылады. Евгений Михайлович Рачев (1906-1997) В.Биянки, Д. Мамин-Сибиряк, М. Пришвин шығармаларын, Л. Толстой, С. Михалков, И.Крыловтың мысалдарын, әртүрлі халықтардың ертегілерін безендірді. Өткірленген көркемдік және сәндік сезім Е. Рачевке суреттерде ұлттық көріністі көрсетуге жол берді. Е.М. Рачев өзіне қиын міндет алады – балаға бейнелік көнірістер арқылы шығарманың идеялық мағынасын, оның адамгершілік, моральдік негізін ұсыну, оны тура емес, ептеп-ептеп жасайды; өзінің бейнелік қасиетінің күшімен симпатияға ие болып, өзінің кейіпкерлеріне сүйкімсіздік туғызады. Жануарлардың бейнерінде Е.Рачев адамның қадірқасиетін, сипатын, сипатын және қарым-қатынасын зерттейді. 1970 және 1980 жылдары балалар кітаптарын суреттеуге арналған ең көп авторлық тәсілдер талап етілді. В. Чижиков қарапайым, күлкілі тәсілмен сурет салады. 1980 жылы Олимпиада ойындарының сүйікті тұмары Мишканың авторы болды. Маврина Татьяна Алексеевна (1902-1996) әртүрлі шығармашылық бағыттар бойынша өзінің талантын жомарт көрсетті. Ол ежелгі ресейлік қалаларға арналған суреттеме кезеңдерін, декорацияның нобайларын және театр қойылымдары үшін костюмдерді, бірқатар мультфильмдерді жасады. Шығармашылығындағы ерекше орын балаларға арналған кітаптарды безендірген. Маврина Т.А. Нижний Новгород қаласында дүниеге келді. Жас кезінен бастап ол ежелгі сәулет өнерінің керемет сұлулығына, шексіз жазықтарына таң қалып, халықтық фестивальдерге қатысатын, жәрмеңкеге баратын. Жылдар өтті. Т.А. Маврина суретші болды және әшекейленген үлкен үйлер көтерілетін, алтын шашты жылқылар орман үстінен шабатын, ғажайып аңдар орман жолдары бойымен жүретін, батырлар сұлу қыздарды құтқаратын, ұшатын кемелер аспан төріне жүзетін қиял жүзіндегі мемлекеттерді бейнелеген... Осындай бейнелерді жасау балалық шақтың жарқын естеліктер себепкер болды. Халық шығармашылығының дәстүрлеріне, ертегілердің ұлттық дереккөздерге жүгіну Т.А. Мавринаға декоративтік қабілет сезімін қалыптастыруға, орыс ертегінің әншісі болуға, көрінетін пластикалық бейнелерде фантастиканы қоршаған айналамен байланыстыруға көмектесті. Қайталанбас «Маврин стилі» халық шығармашылығының негіздері мен формаларына негізделеді: композицияның силуэттік шешімі, жарқын түс, сюжетті көп деңгейлі ашу және т.б. Осылай, Т. Маврина орыс фольклорының суреттеріне терең енуді көрсете отырып, «Ертегідей алфавит» (1969) безендірді. Суреттемелері жарқын тұрпайы мәнерде жасалды. Суреттің жеңілдігі, еріктігі және

еркінділігі, сызықтардың әсемділігі, түс байлығы, түстік қарым-қатынастарының нәзіктігі, құралдардың қатаң іріктелуі, кескіннің елестетілетін балалықтығы Т.А. Маврина суреттемелерінің шашылатын қуаныштылығына және қуатына тән. 1970-80 жылдар кездері. Ресейлік балалар иллюстрацияларында бағытты білдіретін жас суретшілердің үлкен тобы да белсенді түрде құрылды, бұл үшін шығармашылық тәсілдердің алуан түрлілігі де тән. Олар - суретшілер Васильев, А. Кошкин, О. Кондакова, Г. Юдин, А. Архипова, В. Иванюк, А. Шульгина, И. Нахова, Г. Спирин және т.б.. Қазір олардың көбі жаңа көркемдік құралдарды, кітап дизайнының жаңа мүмкіндіктерін іздестіруді табысты жалғастырып жүрген танымал шеберлер. Балалар кітабы иллюстрациялар көптеген мақсаттарға қызмет етеді. Бұл фэнтези, тірі естеліктері, приключенийлерге қатысуға көмектеседі, баланың жүрегін, жүрегін, жүрегін дамытады, қуаныш пен сұлулықтың көзі. Кеңестік суретшілер-иллюстраторлар жас ұрпақты жеңіл және жоғары көркемдік бейнелерге үйрету үшін көп нәрсе жасады. Олардың кітаптары бұрынғыдай танымал болғаны таңқаларлық емес. 1960 жылдардың басында АҚШ-тың біртіндеп баспахана «халықаралық стиль» швейцариялық мектеп идеясын еніп бастайды: модульдік тор және композициялық пропорцияда дәл математикалық есептеу сындарлы минимализм графикалық үлгісі мен фотографиялық көрнекіліктерге таралуы негізінде басылған бет орналасуы құрылысы, қысқа және бейтарап үшін қаріп және артықшылық жұмысты тежейтін гротескаларға сурет салу. Воля Н. Ляхов нақты коммуникативтік жүйесі, «функционалдық нысанда», оның құрылымдық моделіне бағындырылуға тиіс графикалық дизайн ретінде кітаптың қайта қарастыруды көздеп, ұлттық кітап жобалау теориясы кеңестік өнертанушы және негізін қалаушы жұмыстарға. Өкінішке орай, капиталистік батыс ұтымды идеялар контекстінде органикалық әзірленген осы функционалдық көзқарас, біздің елімізде кең таратыла алмады. М. Жуков, «Искусство» ірі баспасында бас редактор жұмыс істей отырып, модульдік жүйесі негізінде басылымдарды ресімдеудің құрылымдық әдісін және толассыз жобалау принциптерін алғашқылардың бірі болып пайдалана бастады. Кітап баспасында инновациялық міндеттерді белгілеу және шешу мысалы «Кітап өнерінің тарихы» таңдаулы сериясын құру болып табылады. 1960 жылдан 1975 жылға дейін отандық кітаптар суретшілерінің жетістіктеріне арналған «Кітап өнері» бірегей топтамасының сегіз басылымы шығады. Баспада жұмыс істеуге М. Жуков көптеген дарынды дизайнерлерді тартады. Швейцариялық типографикасының алдыңғы қатарлы принциптері кеңестік графикалық дизайнға қиындау енеді, олар А. Троянker, Ю. Курбатов, М. Жуков, М. Аникст және басқалары сияқты жаңа кезеңнің дизайнерлері күштерінің арқасында

кітаптық және журналдық баспаларға енеді. 1970 жылдары философиялық ізденістер мен постмодернизм идеологиясының әсерінен КСРОның дизайнерлері дәстүрлі модульдік дизайн шеңберін кеңейтіп, жаңа тұжырымдамалық мүмкіндіктерін ашады. Жобалаудың классикалық конструкциялардың канондарына дау туғызатын басылымдар шығады, олар дәстүрлі тәсілдердің өкілдерін қатал сынға алады.

Кітап дизайны немесе оның көркемдік құрылысы кітаптық ресімделуді және түгел кітапты құрастыруды меңзейді. Кітап графикасын графикалық дизайнның бөлігі ретінде қарастыруға болады, бірақ толық кітап дизайнының өзіндік көркемдік мағынасы бар, өнердің бір бөлігі болып табылады. Жоғары көркемдік деңгейде орындалған кітап — кез келген өнер туындысы сияқты өнердің ескерткіші. Жақсы иллюстрация мәтінге қосымша ғана емес, өз дәуірінің көркемдік туындысы болып табылады. Кітап дизайны XX ғ. туды. Егер осыған дейін иллюстрация кодекстің дәстүрлі формасы бар және өзгермей ойланса, кітап блогімен біріккен болса, онда дизайнерлер жаңа түрлі кітаптың құрылымын ұсына алды, жиынтық мөр, брошюра техникаларымен эксперимент өткізді. Дайын типографикалық белгілер мен қаріптер көркемдік бейнелілік ұралы ретінде қолданылды. Мысалы, осындай кітаптарды суретші-конструктивист Э. Лисицкий әзірледі. Суретші қолымен бір сызық та сызбаған, бірақ оны ресімдеудің басқа мәселелерімен айналысты: кітап өлшемін (формат), қаріп ерекшелігін, терілген материалды орналастыру, жиынтықты, фотографияны иллюстративтік материалды (карта, жоспар, схемa және т.б..) анықтады, нәтижесінде толықтай көркемдік тұтастық болады. Дизайнердің рөлі кітап, өңірбет ресімдеудің сыртқы элементтерін (супер мұқаба, тысы немесе мұқабасы) және кітапты ресімдеудің ішкі элементтерін (перде бет, титул парағы, қосалқы алғы бет, иллюстрация) орындағанда үлкен. Сыртқы және кітаптың ішінде орналасқан кітап ресімдеудің барлық элементтері — толық өнер туындысын тудырады. Кітап иллюстрациясына кітаптың ерекшеліктерімен санасу керек: кітап жлағының екі өлшемдігі, формат, қаріп сипаты, беттеу тәсілі, баспа қағазының сапасы, баспа бояуының түсі және т.б. Ең күшті басылымдарда суретші мен жазушы одағы көрініп тұрады. Кей жағдайда кітаптың көркемдік бейнесімен бірден екі адам жұмыс істейді: дизайнер оның құрылымын, ішкі және сыртқы ресімделуін ойластырады, ал иллюстрациясын суретші салады. Кей жағдайда екі функцияны да бір адам орындайды.



Бұл нұсқаулық құпияларды білгісі келетін кез-келген дизайнер үшін өте қажет тор дизайны.

Бұл кітап Густаво Гили редакциялаған және португал тіліне аударылған өте пайдалы нұсқаулық егер сіздің қалауыңыз бойынша кәсіби теру керек болса.

Әрбір графикалық дизайнерге арналған тағы бір маңызды кітап. Біл орфоэпиялық ережелер Графикалық жобаны құру кезінде барабар графикалық байланысқа қол жеткізу өте маңызды. Ракель Мариннің редакторлық дизайн мен типографияда мамандандырылған бұл кітабы маңызды нұсқаулыққа айналады. Студент болсаңыз да, кәсіби маман болсаңыз да, сіздің кітапта сөреңізде тұрған пайдалы болады.

Йоланда Запатрра мен Кэт Колдуэллдің редакторлық дизайны



Туралы кітап редакциялық дизайн, ағымдық және шабыттандырғыш, бұл негізгі болады.

Бұл кітап өзінің композициясынан бастап сандық басылымына дейін негізгі нұсқаулыққа айналды. Бұл тек негізгі принциптер туралы теориялық түсіндірме ғана емес, сонымен бірге нұсқаулық типографиялық білімді қалай біріктіру керек және басып шығару техникасында кескіндерді өңдеу.

Редакторлық дизайнның тарихы, басып шығару техникасы, ресурстар және көрнекі мысалдар, бұл кітап кез-келген редактор дизайнері үшін негізгі нұсқаулық болып табылады.

Иван Кастроның жазба хаты



Егер сіз құмар болсаңыз лететинг және сіз осы техниканы игеруді бастағыңыз келеді, бұл сіздің нұсқаулығыңыз.

Хат анатомиясының принциптерінен түрді цифрландыруға дейін, Иван мысалдар мен иллюстрациялар арқылы түсіндіреді қалай шынайы хат жазатын маман болуға болады.

Бұл нұсқаулықта негізгі материалдар, әріптер принциптері және әріптердің суретін игеру үшін маңызды типографиялық түсініктер түсіндіріледі.

Егер сізге шабытты кітаптар ұнаса, бұл сіздікі. Осы Монса кітабынан сіз таба аласыз бірнеше нақты орау жобалары. Әлемнің әртүрлі бөліктерінен, бір элементі ортақ: қолөнер техникасы. Бұл жобаларды біріктірудің негізі - құру процесі. Кітапта қарапайым, креативті түрде жүзеге асырылатын әртүрлі жобалар жинақталған. Әр жоба қолданады әртүрлі қолдану әдістері мысалы, әріптер, иллюстрациялар, өрнектер және т.б.

11.XX ғасырдың басындағы көркем ағындары мен бағыттары және дизайн.

XX ғ. екінші жартысында Англия өнеркәсіптік өсу кезеңін, буржуазия класының және жаңа орта класының пайда болу кезеңін бастан кешіп, өкілдері өдерін «сәнді өмір» атрибуттарымен қоршауға тырысты. Бұл кезең Викториан стилін тудырды - бұл ханшайым Викторияның (1830 - 1901) және оның күйеуі Ханзада Альберттің билігі кезінде өркендеген шартты атауы электрикалық өнер. Тұрғын үй интерьерін викториандық стильде әшекейлеуінде стилистикалық белгісіз декордың аясында көптеген жиһаз, тұрмыстық заттар, шамдар, айналар орналастырылған. Міндетті түрде камин болды. еді. Қабырғаларды портреттермен, суреттермен немесе кестелермен тығыз жауып, әрбір көлденең жазықтықта сәнді заттар мен кітаптарды қою, вазалар мен ағаш кеспектерге көп гүл қою, еденге қабаттап, кем дегенде екі түрлі және түсті кілем төсеу, ал төбені кішкентай оюлары бар тұсқазазбен жабу жақсы талғам деп саналған. Декор қолданылған әшекейлердің, оюлардың және мотивтердің хикметтігі және мәнерлілігімен ерекшеленді. Викториан стилінде негізінде перделерде шотландтық тор және гүл өрнегі біріктіріледі. Интерьердің жеке алынған заты бірнеше стильде бір уақытта орындалуы мүмкін. Бұдан басқа, үйдегі әрбір бөлме әртүрлі безендірілуі мүмкін. Кабинеттер мен кітапхана кітапханаларды әдетте готикалық стильде, ханымдар бөлмелерін (будуар) - рококо стилінде, асхана мен кіреберістерді - шығыс стилінде ресімдейді. Интерьердегі Викториан стилі дамудың бірнеше кезеңінен өтті арбиған неоклассиктен шама сезімімен және байсалдылықпен ерекшеленетін ағылшын классикасына дейін. Викториан дәуіріндегі эклектрика өнеркәсіптік революцияның алғашқы нәтижелерінің теріс әсерімен бірге жүрді. Машина тәсілімен кез келген «тарихи декорды» тез және арзан жасауға болады. Бұл ойшы адамдар тарапынан наразылық тудырмауы мүмкін емес еді. Мысалы, ағылшын жазушысы Джон Рескин «табиғатқа оралуға», адалдық пен қарапайымдылыққа шақырды. Ол машина өркениетін жек көріп, өнерді құтқару үшін ертедегі готикаға, шебер әлі нәрсені өндіруден безбей тұрғанда ортағасырлық кәсіп дағдыларына оралуға шақырды. Лондондағы Бүкіләлемдік көрмені өткізу тарихтағы ең ірі оқиғасы болды (1851). Ол алдыңғы қатарлы өнеркәсіп технологиясы мен дәстүрлі сәндік өнер арасындағы араздықты, өндірушінің және жобалаушының өз еңбек өнімінен айырылуы өсуін, соның нәтижесі ретінде өнеркәсіптік өнімдердің декорына және нысанына сәйкес келмеуі өндірістің функциясы мен технологиясына сәйкес келмеуін көрсетті. Ханзада Альберт пен сәулетші Г. Земпердің бастамасы бойынша көркем өңдеу саласында ең

үздік жетістіктердің жинағы жиналған сәндік өнер мұражайы (Лондондағы Виктория және Альберт мұражайы) құрылды. Г. Земпер өзі сәулетші болғандықтан қолданыстағы өнеркәсіптік өнімнің қанағаттанарлықсыз жағдайын сәулет өнеріндегі дәстүрлі «әсем өнерін» сәулет қамқорлығында қолөнерімен біріктіру арқылы жойылуы мүмкін деп санайды. Бұл идея құрғақ қиял болды. Дәуірдің прогрессивті адамдары адам үшін үйлесімді ортаны іздеуді жалғастырды. Өнеркәсіптік дизайн саласындағы алғашқы теоретиктер мен тәжірибешілер сәулетшілер У. Моррис, К.Дедешер, Г. Мутезиус және П.Беренс болды, олар көркемдік принциптерді жаппай өнеркәсіптік өндіріс мүмкіндіктерімен біріктірді.

«ӨНЕР ЖӘНЕ ҚОЛӨНЕР»- БРИТАНДЫҚ СУРЕТШІЛЕР МЕН ҚОЛӨНЕРШІЛЕР ҚОЗҒАЛЫСЫ 1870 - 1880 жылдары британдық суретшілер мен қолөнершілердің «Өнер және қолөнер» қозғалысы пайда болды, ол жобалық шығармашылықтың өзіндік саласы ретінде өнеркәсіптік дизайн пайда болуына ықпал етті. Оларды эстетикалық тұрғыдан жақсы ойластырылған ортаны (әдемі архитектура, сапалы жиһаз, бай әшекейлері бар тоқыма, әсем керамика және т.б.) қоғамның жетілуіне ықпал ететіні туралы идея біріктірді. Қозғалысқа қатысушылардың белсенділігі өнеркәсіптік өндіріске жобалық тәсілдеменің барлық жерде қалыптасу факторларының бірі болды. Бұл қозғалыс идеясын философ және өнертанушы Дж.Рескиннің артынан табиғат, адам және өнер үйлесімін іздейтін ағылшын азаматы В. Моррис алдын ала болжады. Ульям Моррис (1834 - 1896) - ағылшын қолөнершісі, суретші, жазушы, өнер теоретигі және баспагер. Оның пікірінше, технолог, конструктор және суретші кәсіптерін бір уақытта атқаратын қолөнерші ғана өнер шығарушысы деңгейіне дейін көтерілді. Өзінің үйін Моррис дос суретшілерімен бірге кеңістіктік өнерлер синтезінің көмегімен үйлесімді ортаға айналдыруға тырысты, ол өмір сүру өнерінің игілендірілген керемет адами қарым-қатынастардың негізі болады. Моррис қоғамның әлеуметтік өзгеру мүмкіндігіне сенді. Кітаптарды беттеп, бас әріптер мен миниатюраларды салды, жаңа типографиялық шрифттерді жасады, баспашы болып жұмыс істеді. Моррис - жақсы тоқымашы болды, ол иірілген жіптерді бояп, тұсқағаз өнерін жаңғырта алды. Моррис пен оның ізбасарларының теориялық және тәжірибелік жұмыстары ХІХ ғасырдың ортасына дейін үстем болған эклектиканың өндірістік және тұрмыстық заттарын қалыптастыруды соққы берді. Теориялық қызметпен шектелмей, В. Моррис өз идеяларын практикалық іске асыру үшін көп нәрсе жасады. 1860 жылдардың басында Моррис өзінің отбасы үшін Бексли-Хисте Қызыл үйді (Red House) салумен және безендірумен, сәндік заттар шығаратын фирманы құрумен айналысты. Қызыл Үй өз атауын сол уақытта дәстүрлі емес сыртқы

түрі үшін алды: үйдің сыртқы кірпіш қабырғалары сыланбаған болды. Үй Ф. Вебтің жобасы бойынша Морристің қатысуымен салынды және жоғары өнерді күнделікті өмірмен біріктіру идеясын іске асыру болды. Интерьерді белгілі суретшілер мен Морристің өзі және оның әйелі ресімдеді. 1861 жылы Моррис әр түрлі заттарды шығаруға арналған «Көркем сурет, көркем ою және метал бойынша көркем жұмыстар фирмасын» құрды. Он жылдан кейін кәсіпорын бірегей жиһаз, керамика, сәнді маталар, кесте, қол баспасын шығарды. Моррис әйнек күйдіру, жабынқышты жылтырату, түптеу өнерін, қышшы, кітап әшекейлеуді жетік меңгерді, бірегей өсімдік өрнектерді әзірледі. Сонымен қатар, өнімдер нысанын жасауға қатысты Морристің өнімдері дизайнерлік талаптарға сәйкес келеді, себебі оны заттың бет жағын безендіру ғана емес, заттың нысанын оның функциясына, оның технологиясы, материалдың сәндік қасиеттеріне байланысты эстетикалық түсіну толқытты. Дегенмен, бұл тек қана қолмен, қолөнерлік әдістермен жүзеге асырылды, өйткені Моррис машина өндірісін көркем заттарды жасауға қолдану мүмкіндіктерін қабылдамады. Моррис жариялаған кәсіби суретшінің заттық ортаны қалыптастыруға қатысу қажеттілігі туралы тезистер, қазіргі заманғы дизайнда да өзекті. Морристің көптеген суреттері бойынша осы күнге дейін тұсқағаздар мен маталар шығарылады (түрлі-түсті жапсырмалар, 10-сурет). Генри Ван де Вель - бельгиялық шебер үйлесімді ортаны құру бойынша Морристің экспериментін қайталады. Вельде өзінің отбасы үшін «Блуменверф» атты жекеше үй салды, бұл үшін ол барлық элементтерді – асхана құралдарынан бастап есік тұтқаларына дейін әзірлеп қана қоймай, сондай-ақ, әйелі мен балаларына арналған киім эскиздерін әзірледі. «Өнер және қолөнер» қозғалысы аясында модерн стилінің пайда болуының алғышарттары пайда болды.

Әмбебап синтетикалық стиль ретіндегі Батыс еуропалық модерн Еуропалық өнерде ХХ соңында - ХХ ғасырдың басында модерн стилі (латын тілінен *modernus* - жаңа, заманауи) таралды. «Модерн» терминімен қатар, Франция мен Англияда «арт нуво» (француз тілінен *art nouveau*) - жаңа өнер) осы стильдің атауы Париждегі «Жаңа өнер үйі» дүкен-салоны атымен қолданылды. Германияда жаңа өнерді насихаттайтын мюнхендік «Югенд»

журналының атауына сәйкес «югендстиль» (неміс тілінен *Yugendstil* - жас стиль) болды. Австрия-Венгрияда қарастырылған кезеңде жас суретшілердің «Сецессион» шығармашылық бірлестігі болды (латын тілінен *secessio* – бөліп алу, кету), сондықтан олардың шығармашылық стилі де солай аталды. Модерннің алғашқы белгілері Еуропаның көптеген елдерінде бір мезгілде пайда болды. Суретшілер эклектиканы жеңуге, әмбебап синтетикалық

стильді құруға тырысты. Ерекше және жарқын модерн эстетикасының пайда болуына өнерді синтездеу идеясы ықпал етті. Синтездің негізі өнердің барлық басқа түрлерін – көркем суреттен бастап костюм үлгілеріне дейін біріктіретін сәулет деп саналды. Жаңа стиль тұрғын үй құрылысын, қалалық ортаны, үй жағдайын, киімді, зергерлік бұйымдарды, бейнелеу-сәндік өнерін, театрды қамтыды. Модерн шығармасы өте нәзік: жіңішке түс үйлесімі, пішіндердің созылықты сызықтары, көркем сурет, жиһаз, шамдар, фигуралар, кілемдер мен айналар декорының байлығы. Модерн өнерінде, таңқаларлықтай, көптеген бұрынғы стильдердің жаңа түсіндіруі табылады. Бұл тек эклектизмге тән сыртқы нысандарға еліктеу ғана емес, сонымен бірге әлемдік мәдениеттің жетістіктерін саналы қолдану. Қолмен жасағанды табиғи нысанына ұқсату – және керісінше - модерн эстетикадағы негізгі принцип. Суретшілерді өсімдіктер, бақалшықтар, су ағыны, шаш талшықтары және басқалар шабыттандырады. Бұл керемет дамыған сәулет нысандарында, ғимараттардың бөлшектерінде, өрнекте көрініс тапты. Сәулет нысандарындағы қисық сызықтардың, паркет және қабырға панельдерінің, жиһаз және зергерлік бұйымдардың фантастикалық композициялары және басқа да қолөнер бұйымдарының негізі біртұтасты құрады. Өрнек сызықтары рухани-эмоционалды және символикалық шиеленісті көрсетті. Сонымен қатар, модерн жүйесіндегі нысандар мен әшекейлердің түп бейнесі өткен стильдер болды, олар стилизацияның арқасында түбегейлі қайта қарастырылды. Модерн шеңберінде өнер түрлері мен жанрларының ажырамайтындығы көркем суреттің, графика және мүсіннің дербессіздігіне әкелді. Модерн көркем суреті үшін шынайы жазылған бөлшектердің тұтастық сәнділігінің, өрнектілігінің үйлесуі тән. Суретшілер түрлі-түсті үлкен жазықтықтармен жұмыс істеді, ал қуатты контур сызбалары суреттерге қосымша сәндік әсер берді (А.Муха, Г.Климт және т.б.). Модерн аясында кітаптар мен журнал графикасы (Англияда О.Бирдсли, Францияда О. Реон), жарқағаз және плакат (Францияда А. Тулуз-Лотрек пен Э. Грасса, Чехияда А. Муха) кеңінен таралды. Модерн мүсіні бұлдыр кескіннің кихметтігімен мен нысанның аққыштығымен (Француздар А.Бурделье, А.Майол) ерекшеленеді. Көптеген суретшілер «білдекті» және «қолданбалы» салаларда бірдей табысты жұмыс істеді. Модерннің маңызды ерекшелігі - ұлттық дәстүрлерге бұрылуы болды. Дизайн тарихының тұрғысынан «арт-нуво» стилінің рөлі сәулет пен заттық ортаның - ғимараттардың сыртқы түрінен бастап аяқкиімнің тоғасы мен зергерлік бұйымдарға дейінбірыңғай стилистикалық шешімі міндетін қойды. Модерн жаңа стиль ретінде қалалық дизайнның жаңа объектілерін шешуге қолайлы болды. Мысалы, Г. Гимараның жобасы бойынша осы стильде шойын мен шыныдан жасалған жас Париж

метрополитеннің жер асты станцияларының кіреберістері шынайы шедеврге айналды. Модерн сәулетінде құрылымдық және сәндік элементтерінің органикалық қосылуы көрініс тапты, өйткені құрылым эстетикалық қайта түсінуге тартылды және ғимараттың сәндік жүйесіне қосылды. Шыны, бетон, металл және басқа материалдар кеңінен таралды. Өнер синтезінің ең тұтас үлгілері – дербес үйлер, павильондар, модерн дәуіріндегі қоғамдық ғимараттар.



Г. Гимар. Модерн дәуіріндегі Париж метросы ғимаратының кіреберісі.

Әдетте, олар «ішкі жағынан сыртқа қарай» салынған, яғни ішкі кеңістік ғимараттың көрінісін анықтады. Осындай үйлердің қасбеті асимметриялы және олар табиғи нысандар мен мүсіншінің еркін нысан шығармашылығы нәтижесіндегі аққыш қабаттарға ұқсас болды. Осы стильдегі А. Ван де Велде мен В. Орта (Бельгия), И. Ольбриха (Германия), Г. Гимард (Франция) сәулет жұмыстарының жобалары және жүзеге асырылған құрылыстары ең танымал болды. Әсіресе, А. Гауди (Испания), Ч.Р. Макинтоштың (Шотландия) және басқалардың шығармаларындағы ұлттық дәстүрлердің модернмен үйлесімі өте қызықты.



А. Гауди. Мил үйі. Барселона. Түтіндіктер

Толқынды сыртқы қабырғалар еркін және ғикметті ішкі жоспарлауды анықтайды. Үйде бірдей екі бөлме, тік бұрыштар және тура дәліздер жоқ. Төбеде қыдыруға болады. Түтіндіктер тас гүлдер сияқты безендірілген, таңғаларлық мұнаралар, баспалдақтар, сүйеніштер салынған. Гауди шығармашылығының шыңы 1884 жылы басталған және қазіргі уақытқа дейін жалғасып келе жатқан Қасиетті отбасының ғибадатхана құрылысы. Ол католик дінінің мызғымайтын нышаны ретінде тұжырымдалған және ғимараттар кешенінің орталығы болуға тиіс болатын. Бұл құрылыс өзінің бірегей көрінісімен таң қалдырады. Қасиетті отбасының ғибадатханасы - жоспардағы латын кресті бар ғимарат. Орталық апсиданың айналасында - жеті шіркеу бар. Ғимарат тірі организм ретінде қабылданады. Ол жер астынан шығып жатқандай, оның өрнегі мен көркем оюы жапырақтар мен бұтақтарға ұқсас. Гауди «Рождество», «Христос құмарлығы» және «Қайта тірілу» деген үш тақырып жүзеге асырылған үш қасбеті бар ғибадатхана салғысы келгені белгілі. Қасбеттің әрқайсысы 1950 жылдары аяқталған «Рождество» қасбетін безендіретін төрт мұнарамен тоғысуы керек еді. Бұл үлкен қасбет христиан өнерінің дәстүрлі сарынын өте ерекше түрде жасайды. Ол жануарлар мен өсімдіктердің екі жүзден астам түрін мұқият өндірілген суреттермен безендірілген. Әрине, егер Гауди ғибадатхананың құрылысын өзі аяқтаса, ол тастың табиғи түсін сақтайтын қазіргі кездегі түстердің шешімімен қанағаттанбайтын еді. Оның еңбектерінің көбі әртүрлі түстің реңктерімен, әрлеу материалдарымен және қаптау тәсілдерімен ерекшеленеді. Гаудидің сіңірген еңбегі - ол табиғи ортадан шығарып, сәулет әлеміне сәулетшілер ұрпақтары елемей өткен бірқатар нысандарды енгізе алды. Табиғи нысандарды ол бірдей табиғи декорациямен жапты. Осылай табиғатты қайта өндіруі, оған еліктеу, шын мәнінде сәулет өнеріндегі шынайы төңкеріс пен жиһаз жасауы болды. Олардағы нысандар тірі ағзаның бөліктеріне ұқсайтын, сондықтан олар өздері өсіп тұрғандай болды. Гуэль сарайының төбесіндегі құбырлар әр түрлі ағаштардан тұратын шынайы орманға ұқсас болды. Бұл үрдістің ең жарқын мысалдарының бірі - А. Гаудидің дәретхана үстелі мен диваншезлонгы болып табылады. Бастапқы қарағанда цилиндрлік тіреулерге бұрышпен бекітілген айнаның әдеттен тыс нысаны оларды пайдалануға ең қолайлы болуын ескере отырып құрылған. Үстелдің сөрелері көп, олардың үстіне иіссу сауытын, косметикасы бар қораптарды және құтыларды қоюға болады. Бәрі ойластырылған. Тіпті аяқкиім кюге арналған тіреу функциясын орындайтын шағын баспалдақ та қарастырылған. Бөлшектері асимметриялы түрде орналастырылған. Үстелдің иілген аяқтары бір жағынан әлдебір ғажайып жануардың аяқтарына ұқсас жасалған, тіпті, астыңғы жағында шағын тұяқтары бар, ал екінші жағынан

аяқтардың жіңішкелілігі мен нәзіктігі мысық аяқтарын есіңе түсіреді. Олар бір уақытта жүріп бара жатқандай болады да, бірақ орнында қалады. Гауди өзінің қолданбалы өнер туындыларында көбінесе жануарлардікіне ұқсас аяқтарды, бағандарды және басқа да бөлшектерді жасау әдісін қолданады (түрлі-түсті жапсырма, 11- сурет). Танымал диван-шезлон, өгіз терісімен қапталған, балқытылғандай, ерекше ұзын нысанымен есте сақталады. Мұндай дизайн Гауди дәстүрлі ағаш жақтауды темірге ауыстырды, бұл қиял үшін түпкілікті еркіндікті қамтамасыз етті. Бейнені қапталған сымбатты аяқтар толықтырады. Гаудидің нәрселерді жобалауға шынайы әдизайндік тәсілі, мысалы, ағаш орындықтар мен креслолар жасаған, сондай-ақ парк, Гуэльге арналған үшін толқын тәріздес тас орындық жасаған кезде, ол адамның дене құрылымының анатомиялық ерекшеліктерін ескеріп, отыруға ыңғайлы болу үшін арнайы ойықтар жасады. Объектілерді жарқын мозаикамен әшекейлеуі қолайлы және қосымша сәндік әсер енгізеді (түрлі-түсті жапсырма, 13, 14- суреттер).

Густав Климт (1862 - 1918) - австриялық суретші. Шығармашылық жолының басында ол Вена театрлары мен мұражайларын ресімдеді. Модерн стилінің негізгі өкілдерінің бірі. 1897 жылы венециялық Сецессионды немесе «Австрия суретшілері бірлестігі» академиялық басқарды, олар академиялық өнермен қарым-қатынасты үзіп, сұлулық ізденісіне негізделген адам мен әлем арасындағы қарым-қатынастың жаңа жүйесін құрды. Г.Климттің маңызды жұмыстарының бірі «Бетховен-фриз» (1901-1902) болды - қабырғадағы 34 метрлік көркем жазба, ол композитордың Тоғызыншы симфониясымен әуендесіп адамзатты өнер арқылы құтқару идеясын білдіреді. Аллегориялармен және қабырғалық көркем жазба рәміздерімен қаныққануымен қатар, Климт негізінен, әйелдердің тамаша портреттерін жасады. Бұл жұмыстардың тән ерекшелігі - бұл шындық пен декоративтікті біріктіру: адам денесінің табиғи нышандарын өрнектермен өзара байланыстыру. Климт суреттерде жарқын мозаикалық дақтар мен боялған тегіс беттерді пайдаланды. Суретшінің өзіндік ерекшелігі бейнеленгенді эстетикалық жоғары, ғажап әлемге көтеру. «Юдифь» (1901) деген суретте алғашқы рет, Климт көркем жазбаға одан да көп сәндік беретін алтын бояуларды пайдаланады. Күрделі өрнекпен жабылған Юдифидің киімі айналамен біртұтастықты құрайды. Климттің пейзаждары әдемі сәндік панноларға ұқсайды. Олардың ішінде («Күнбағысы бар шаруа бағы», «Каммер сарайы алдындағы саябақтың аллеясы») суретші пуантилизм әдісін қолданады (бөлек бояу жағу өнер суреті), сондықтан түстер жарқырап, шағылысып және жылтылдап тұрады. Климттың ең әйгілі суреттеріне Модерннің тән ерекшеліктері бар: нышандарға, әдеттен тыс сәндік әсерлерге

деген, түс және материалмен эксперимент жасауға ұмтылыс («Сүйісу», «Әйелдің үш жасы», «Адель Блох-Бауэр I портреті» және т.б.). Обри Винсент Бердслей немесе Бердсли (1872 — 1898) — ағылшын график-суретшісі, әшекейлеуші, декоратор, ақын, 1890 жылдардағы модерннің ең әйгілі өкілдерінің бірі, 1894 жылдан бастап, Тони Вейн Бок журналымен жұмыс істеді, оның көркемдік редакторы болды. Ол «Савой» журналына (1896) иллюстрациялар жасап, оның көркемдік редакторы болды. Баспагер Л. Смитерстің өтініші бойынша ол «Лисистрата» (1896), «Бұрым ұрлауы» (1896), «Мадмуазель Мопен» (1898) кітаптарын ресімдеді. Суретшіге атақ-даңқ әкелген Оскар Уайльдтың «Саломеясына» (1896) салған суреттері. Жапон өнерінің дәстүріне терең ену оның суреттерінде Батыс пен Шығыстың таңғажайып синтезін жасауға мүмкіндік берді. Бердслейдің қара және ақ дақтармен ойнап тұрған шебер керемет сызығы, оны бүкіл әлемге әйгілі суретші ғылды. Бердслей жиырма алты жасында қайтыс болды. О. Бердслейдің шығармашылығы модерн стилінің барлық құбылыстарына айтарлықтай әсер етті. Суретшінің суреттері керемет және сәнді. Ол егжей-тегжейліге көп назар аударып, оларды рәміздік мағынаға дейін жеткізді. Бердсли өзінің суреттерінде актерлерді театр сахнасына қойғандай секілді нысандарды қағазда құрастырды.



О. Бердсли. Т.Мэлоридің «Патша Артурдың өлімі»

О. Бердсли. Т.Мэлоридің «Патша Артурдың өлімі» кітабына салынған суреттер - бұл хикметті және айқан мизансахналар. Ол әдеби немесе мифологиялық тақырыпқа негізделгенімен, фантастикалық бейнелерді жаратқан. Бердслидің алғашқы ірі жұмысы - «Артурдың қайтыс болуы» кітабына иллюстрациялар - Т.Мэлори (1892). Суреттердің көпшілігі қараңғылық пен ашық фигуралардың қарама-қарсылығына негізделген. Нәзік икемділік гүлдердің, ағаштардың, теңіз толқындарының үлгілеріне тән. Кейіпкерлердің қимылы айқын. Көлеңкелі парктері бар пейзаждар көрініске

жұмбақ романтикалық әсер білдіреді. О. Уайлдтың «Саломея» (1896) пьесасының суреттері ашық айнала тұсындағы бұлдыр кескін мен сызықтардың әдеттегіден тыс ойынымен ерекшеленеді. Суретшінің тәсілі жеке және оңай танымал. Онда Уильям Морристің алғашқы рафаэлиттері мен «Өнер мен қолөнер қозғалысынан» бастап ежелгі грек ваза өнеріне мен жапон гравюрасына дейін әртүрлі әсерлер біріктірілген. Берделидің мағынас бойынша нәзік және күрделі өнеріндегі әртүрлі дәуірлер мен стильдердің бейнелері ХК-ХХ ғасырдың аяғындағы жағдайдан қайта қалпына келтірілді, бұл модерн үшін өте маңызды. Модерннің сәндік-қолданбалы өнерінде тірі және өлінің, шындық пен қиялдың ұқсастығы (Э.Галленің жиһазы және әйнегі, Ж. Фукенің, Р. Лаликаның және т.б.) зергерлік бұйымдары) анық көрінді. Эмиль Галле (1846-1904) француз зергері және дизайнері, сәндік-қолданбалы өнердегі модерн стилін жасаушыларының бірі. Бай фабриканттың ұлы, Нансидегі фаянс пен жиһаз өндірісінің иесі. Ол табиғи тарихты, ботаниканы, минералогияны, философияны оқып, суретке түсіріп, сурет салумен айналысып, әуестенді.



О. Бердсли. О. Уайлдтың «Саломея» пьесасына салған суреті

О. Бердсли. О. Уайлдтың «Саломея» пьесасына шыны және жиһаз өндірісіндегі суреттері. Ол көркем әйнек, керамика және жиһаз шығаруға отбасылық бизнесті басқарды, содан кейін өз шеберханасын ашты. Ол ислам, қытай және жапон өнерінің әсерін сезінді. Э.Галле 1880 жылдардың соңынан бастап тек иілген пішіндерімен ғана емес, экзотикалық ағаштардан, інжуден, әрлеу және жартылай қымбат тастардан жасалған ерекше ойма суреттермен және ендірмелерімен ерекшеленетін жиһаз өндірісімен айналысқан. Жарқын мысал – арқалығы көбелектің қанаттарына ұқсас қылып безендірілген кереует (түрлі-түсті жапсырма, 17-сурет). Е. Галле сондай-ақ, көп қабатты әйнектен бірегей бұйымдар жасаумен ерекшеленеді, олар

таңдаулығы және сұлулығымен ерекшеленеді. Ол шыныны көркем өңдеудің жаңа түрін жасады: түрлі-түсті қабаттардан ашық емес шыныға декорация жасау. Бұл техника әдемі оюлы таст түріндегі тасты ойып жасаған суреттерді еске түсіреді. Галле өнімге ауа көпіршіктерін, металл бөлшектерін жиі енгізді. Оның вазалары мен саңырауқұлаққа ұқсас шамдары 1878 және 1889 жылдары Парижде өткен Дүниежүзілік көрмеде үлкен жетістікке ие болды. (түрлі-түсті жапсырма, 18, 19 -суреттер). Галленің өрнектерінде шөптердің, гүлдердің, жемістер мен жәндіктердің сарыны басым болды. Ол ресімдеуге поэзиялық дәйексөздерді енгізуді ұнатты. 1901 жылы Галле бастамасы бойынша «Өнер индустриясының провинциялдық альянсын» (кейін «Нэнси мектебі» деп аталатын) ұйымдастырды. Галле стилінің ізбасарлары біздің заманымызда да Э. Галле өз кезінде ойлап тапқан нәрселерге мүмкіндігінше жақындаған технологиядағы ең қызықты үлгідегі заманауи заттарды жасап шығарады. Рене Лалик (1846 - 1904) - француз суретшісі, зергер және дизайнер, сәндік-қолданбалы өнерде модерн стилінің негізін қалаушылардың бірі. Шыныны көркем өңдеу (шыныны түрлі-түсті эмальмен күңгірттеу, қысыммен жіңішкелеп құю әдісі және т.б.). жаңа техникасын ойлап тапты. Өмірінің соңғы жылдары Лалик қонақүй, шіркеулер және мейрамханалар интерьерін ресімдеді. Ол Normandie кемесі және «Шығыс экспресс» пойызы интерьерінің дизайніне қатысты. Бумен пісіргішті қатысты және келді. 1930- 1940 ж.ж. зергерлік бұйымдар мен интерьерлік аксессуарларына Лалик фирмасы жарық панельдерді, аспалы шамдарды, бра, сәндік өңдеу элементтерін, үстел жабдықтау заттарын, ыдысты және тіпті бұрқақтарды қосты түрлі-түсті жапсырма, 20, 21 –суреттер). Р.Лалик зергерлік өнерде революция жасады. Ол кәріптас, эмаль, металл қоспалары, жартылай қымбат тастар, мүйіз және тасбақа қабығымен эксперимент жасады. Лалик алтын мен гауһар тасты әдейі пайдаланбады. Лаликтің әшекейлері бүкіл әлемге танымал болды. Оған зооморфтық сарынды, әйел пішіні мен өсімдік элементтерін пайдалану тән болды. Лалика фирмасының барлық өнімдері талғампаздық пен егжей-тегжейлімен ерекшеленеді. Веркбунд (1907- 1931) - сәулетшілер, суретшілер, сәндік өнер және өнеркәсіп шеберлерінің неміс өндірістік одағын құру өндірістің дамуына ғана емес тиісінше негізделді, сату проблемасының өсуіне, сондай-ақ, «таза өнер» шеңбері . заманауи өнеркәсіптік негізде құрылыс және сәндік-қолданбалы өнердің қайта ұйымдастыру бойынша жаңа міндеттерді шешу үшін тар бола басталуына да негізделді. Оның пайда болу орны да кездейсоқ емес: нақты Германияда, оның тез өсіп келе жатқан индустриясымен, экономикалық, әлеуметтік және мәдени мәселелер ең айқын анықталды.

12.XX ғасырдың сәулеттік авангардының негізгі үрдістері.

Еуропалық өнерде ХХ соңында - ХХ ғасырдың басында модерн стилі (латын тілінен modernus - жаңа, заманауи) таралды. «Модерн» терминімен қатар, Франция мен Англияда «арт нуво» (француз тілінен «art nouveau»- жаңа өнер) осы стильдің атауы Париждегі «Жаңа өнер үйі» дүкен-салоны атымен қолданылды. Германияда жаңа өнерді насихаттайтын мюнхендік «Югенд» журналының атауына сәйкес «югендстиль» (неміс тілінен Jugendstil - жас стиль) болды. Австрия-Венгрияда қарастырылған кезеңде жас суретшілердің «Сецессион» шығармашылық бірлестігі болды (латын тілінен secessio –бөліп алу, кету), сондықтан олардың шығармашылық стилі де солай аталды. Модерннің алғашқы белгілері Еуропаның көптеген елдерінде бір мезгілде пайда болды. Суретшілер эклектиканы жеңуге, әмбебап синтетикалық стильді құруға тырысты. Ерекше және жарқын модерн эстетикасының пайда болуына өнерді синтездеу идеясы ықпал етті. Синтездің негізі өнердің барлық басқа түрлерін – көркем суреттен бастап костюм үлгілеріне дейін біріктіретін сәулет деп саналды. Жаңа стиль тұрғын үй құрылысын, қалалық ортаны, үй жағдайын, киімді, зергерлік бұйымдарды, бейнелеу-сәндік өнерін, театрды қамтыды. Модерн шығармасы өте нәзік: жіңішке түс үйлесімі, пішіндердің созылыңқы сызықтары, көркем сурет, жиһаз, шамдар, фигуралар, кілемдер мен айналар декорының байлығы. Модерн өнерінде, таңқаларлықтай, көптеген бұрынғы стильдердің жаңа түсіндіруі табылады. Бұл тек эклектизмге тән сыртқы нысандарға еліктеу ғана емес, сонымен бірге әлемдік мәдениеттің жетістіктерін саналы қолдану. Қолмен жасағанды табиғи нысанына ұқсату – және керісінше - модерн эстетикадағы негізгі принцип. Суретшілерді өсімдіктер, бақалшықтар, су ағыны, шаш талшықтары және басқалар шабыттандырады. Бұл керемет дамыған сәулет нысандарында, ғимараттардың бөлшектерінде, өрнекте көрініс тапты. Сәулет нысандарындағы қисық сызықтардың, паркет және қабырға панельдерінің, жиһаз және зергерлік бұйымдардың фантастикалық композициялары және басқа да қолөнер бұйымдарының негізі біртұтасты құрады. Өрнек сызықтары рухани-эмоционалды және символикалық шиеленісті көрсетті. Сонымен қатар, модерн жүйесіндегі нысандар мен әшекейлердің түп бейнесі өткен стильдер болды, олар стилизацияның арқасында түбегейлі қайта қарастырылды. Модерн шеңберінде өнер түрлері мен жанрларының ажырамайтындығы көркем суреттің, графика және мүсіннің дербессіздігіне әкелді. Модерн көркем суреті үшін шынайы жазылған бөлшектердің тұтастық сәнділігінің, өрнектілігінің үйлесуі тән. Суретшілер түрлі-түсті үлкен жазықтықтармен жұмыс істеді, ал қуатты контур сызбалары суреттерге

қосымша сәндік әсер берді (А.Муха, Г.Клинт және т.б.). Модерн аясында кітаптар мен журнал графикасы (Англияда О.Бирдсли, Францияда О. Реон), жарқағаз және плакат (Францияда А. Тулуз-Лотрек пен Э. Грасса, Чехияда А. Муха) кеңінен таралды. Модерн мүсіні бұлдыр кескіннің қиындығымен мен нысанның аққыштығымен (Француздар А.Бурделье, А.Майол) ерекшеленеді. Көптеген суретшілер «білдекті» және «қолданбалы» салаларда бірдей табысты жұмыс істеді. Модерннің маңызды ерекшелігі - ұлттық дәстүрлерге бұрылуы болды. Голландияда 1917-1932 жж. бір аттас журналдың негізінде «Де Стейл» («Стиль») тобының пайда болуымен функционалистік қозғалыс тұрақты теориялық және тәжірибелік негізге ие болды. Бұл көркемдік бағыт да неопластицизм деп аталады. Топтың негізгі міндеті болашақтың үйлесімді адамын тәрбиелеуге қабілетті жаңа функционалдық және эстетикалық тұтас ортаны құру болды 50 және өнердің шекарасын кесіп өтіп, дизайн жобалаумен және сәулетпен айналысатын суретшілер қозғалысы болды. «Де Стейль» қозғалысы көркем құралдар арсеналын шектеу арқылы «тамашаны жаңадан ұғынуды» насихаттаған суретшілерді (Т.ван Дусбург пен П. Мондрианды) және сәулетші Геррит Ритвельдті (1888 - 1964) біріктірді. Олар таза геометриялық нысандар тілін насихаттады, оның негізгі элементтері тік және көлденең сызықтар болды, ал негізгі түстері қызыл, көк және сары болды (қара, сұр және ақ түсті пайдалануға тыйым салынды). Осыған жақын көзқарастар ресейлік конструктивистер арасында да болды (түрлі-түсті жапсырма, 22- сурет). Геррит Ритвельд өзінің орындықтарын дизайнерлік объектілер, нағыз өнер туындылары ретінде, «неопластицизм» деп аталатын жаңа бағыттарды ашты. Қызыл-көк түсті орындықтарды (1918) көлденең және тік элементтері - тік тақтайлар мен төрткілдештер, сондай-ақ, әр түрлі бұрыштарда түйісетін жазықтықтар бар мүсін ретінде қарастыруға болады. Бастапқыда бұл орындық боялмаған ағаштан жасалғанын айта кеткен жөн, (түрлі-түсті жапсырма, 23-сурет). «Зигзаг» орындығы (1932) өзінің ерекшелігімен таңдандырады -орындыққа аяқтары қажет емес екен, құрылымды белгілі бір бұрышта бүксе, отырудың ыңғайлылығы мен нысанның әсемдігіне қол жеткізіледі. Ритвельд әр түрлі материалдармен, мысалы, ламинатталған ағаш және алюминийді сынап көрді, оларды жаңа және тіпті таңқаларлық жиһаз вариацияларын жасау үшін қолданды. 1924 жылы Ритвельд неопластицизм идеяларын дамытатын бірегей үйді салды: тікбұрышты нысандар, «Стиль» шығармаларының дәстүрлі палитрасы (ақ және сұр қабырғалар және негізгі түстерде жасалған тік сызықтар). Үйдің ішкі өңделуі сыртқы қабырғаларға (түрлі-түсті жапсырма, 24-сурет) ұқсас түстермен орындалды. Утрехт қаласының патриархалдық тұрғын ауданында салынған Триссе Шредердің үйі айналасындағы барлық тұрғын үйлерден

керемет ерекшеленеді. Дәстүрлі интерьерді көзіңізге елестетіп көріңіз, мысалы, тұрғын үйге айналған Петер Де Хохтың және Мондрианның суретінде сияқты. Екінші қабаттың ішкі аралықтары түнде ғана жайылатын. Аралықтардың орналасу жоспарына сәйкес еден ақ, қара және қызыл түске боялған. Трюсс Шредер балалардан ақ түсті баспай, қарадан қызылға секіруді сұрады. Кішкентай буржуазиялық перделердің орнына – түрлі-түсті шере қалқандар. Әрбір шкаф, әр кереует мұнда - күндіз жиналып, түнде жазылатын трансформер. түрлі-түсті шере жәшік-архитекторлар композициясы кинопроектор және радиоаппарат жіңішке таспаларын сақтауға арналған. Бүкіл үй толыққанды техникалық жаңалықтарға толы. Тіпті сүт сатушымен сөйлесу үшін, ерекше құбыр түріндегі сөйлесу құралын ойлап тапты. Әдеттегі орталық жылыту батареяларының орнына - терезелердің астына иілген құбырлар (түрлі-түсті жапсырма, 25-сурет) орналастырылған. Асүйдегі есіктердің бөліктері аз ластау үшін қара түске боялған. Үйді Ритвельд үшін арнайы жасалған күндізгі жарық шамдарымен жарықтандырылды. Ұзартылған шыны ыдысқа кәдімгі қыздыру талшығы салынды, басқа технология әлі белгісіз болғандықтан өте ұзын болды. Қабырғада – 1924 жылы үйдегі барлық электр үшеудің қуатын ғана талап етсе де сегіз электрсақтандырғышы бар тақта орнатылды. Қалған бесеуі әсемділік пен қазіргі заман үшін қосылды. Осы мақсатта еденге екі телефон аппараты орнатылды. Асханадан екінші қабатқа тағамдарды көтеру үшін лифт салынды. Трюсс Шредер модернизмді барлық нәрсеге айналдыруға ұмтылды. Ол ерекше және сүйікті үйінде 60 жыл өмір сүрді. Утрехт қаласының шетінде салынған Ритвельдтің үйі 1921- 1923 жылдары Тео ван Дусбург сабақ берген Баухауз XX ғасырдың дизайнына үлкен әсер еткен «Де Стейл» голландиялық топтың идеяларының ең артық кеңістіктік нұсқасы және сәулеттік хайтектің бастамашысы, авангардизмнің манифесі деп саналады. Тео ван Дусбург 1921 - 1923 жылдары оқыған Баухаус. Бұл бағыт, әсіресе, Вальтер Гропиус, Миса ван дер Роэ, Ле Корбюзье және басқалардың сәулетінде айқын көрінді. АЭГ электртехникалық концерні динамо-машиналады, турбиналарды, трансформаторларды, индустрияға арналған электр қозғалтқыштарды, сондай-ақ, үй шаруашылығына арналған электр құрылғыларын: желдеткіштерді, фендерді, шамдарды, шәйнектерді, электр жылытқыштарды өндірді. П.Беренстің концерннің көркем кеңесшісі ретінде тағайындалуы өте маңызды оқиға болды - іс жүзінде, өндірістің бас дизайнері. Тарихта алғаш рет зауыт пен кеңсе ғимараттарын ғана емес, сондай-ақ, сауда нүктелерін, офистік жиһаздарды, билбордтарды, бұйымдарды, қаптамаларды және т.б. бірдей стильде жобалауды жүзеге асырды. П. Беренс жобалаушылар алдында тұрған жаңа міндеттерді

индустриалды қоғамда бірінші болып сезінді. Ол функционалдық немесе материалдық мақсаттарды ғана көздеу ешқандай мәдени құндылықтар жасай алмайтынын айтты. Оның идеялары заманауи дизайнды дамытудың негізгі принциптерін салды. Петер Бэрэнс (1868 - 1940) – немістің ірі суретшісі және сәулетшісі, дизайнның негізін қалаушы, оқытушы, Мюнхен Сецессион мен Германиялық Веркбундтың негізін қалаушыларының бірі. Габсбург қаласында туды. Бэрэнс ең алдымен функционализм сәулетінің өкілі және шыны және болат сияқты жаңа құрылымдар мен материалдарды қолдануды қолдаушысы ретінде танымал. 1907 жылдан бастап ол Берлиндегі AbG фирмасының көркем кеңесшісі болды. Сол кезде ол өнеркәсіптік дизайн мен өнеркәсіптік сәулеттің авторы ретінде өзін көрсетті. Берлиндегі оның шеберханасынан Мис ван дер Роэ және Вальтер Гропиус шықты. П. Бэрэнс әзірлеген АЭГ фирмалық стилі компанияның көптеген аспектілерін ойластырды: жобаланатын өнімдер, жарнама, өндірістік ғимараттардың сәулеті, қызметкерлердің киімі және т.б. Ол фирмалық стильді сәйкестендірудің сыртқы белгілерінің тар мағынасында ғана емес, фирмалық саясаттың арнайы тұжырымдамасы ретінде, ұйымдастырушылық қызметтің барлық аспектілеріндегі ойлаудың жаңа стилі ретінде және бірінші кезекте, нарықтағы жүрістұрыстың стилі ретінде қарастырды. Осы мағынада ол фирмалық стильдің бірінші тұжырымдамасы және бағдарламасы деп аталуы тиіс. АЭГ имиджінің қалыптастырылуы үшін Беренстің кертілген таңбасы бар айқын қарпі қолданылған фирмалық белгі, жарнамалық плакаттар жасау бойынша жұмысы өте маңызды. Логотиптің алты қырлы нысаны негізінде - электр қозғалтқыштың өзегі. Беренс жобалауды өнімнің көркем бейнесін іздеуден бастады. Әмбебап бағдарламаның негізіне ол қайнатқыш шәйнектің үш моделін қойды: екі тамшы тәрізді (дөңгелек және сопақ түбімен) және бір алты қырлы (қытай шамы). Беренс әзірлеген шамдардың, электр ыдыстың, желдеткіштер және басқа да өнімдердің бейнесі анық геометриялық нысандар, талғампаз әрлеудің және материалдардың түрлілігі негізінде жасалған.



П. Беренс. АЭГ эмблемасы



П. Беренс. Шәйнектер

Оны әзірлеу кезінде, ол геометриялық нысандар, материалдар мен әрлеу түрлерін, сондай-ақ жылытылатын су мөлшерін комбинаторлық түрлендіру арқылы элементтер сериясын құру мүмкіндігін туралы жаңалық ашты. Осы аталған параметрлердің әрқайсысы бойынша тұтас және өнімдердің әлі түрлі бағдарламасын беретін үш- төрт нұсқасы таңдалды: шәйнек астының нысаны және тиісінше оның тұрқы, - дөңгелек, сопақ және сегіз қырлы; тұрқының материалы - жез, мыспен немесе никельмен жалатылған жез; тұрқының өңделуі - күңгірт, «муар» және «үлпек тәрізді» балғалы; сыйымдылығы - 0,75; 1.25; 1.75 л. Барлық бағдарлама 81 ассортименттік бірлікті құрды, ал олардың әрқайсысы электр жылытусыз өндірілгенін ескерсек, бұл сан екі есе өседі. Барлық шәйнектер қақпақтарының мөлшері мен нысаны сәйкестендірілген. Тұтқалары (сегіз қырлылар үшін тікбұрышты және қалған модельдер үшін дөңгелетілген) бір типті қатаң бекіткіштен және құрақпен орап тоқылған. Қарапайым, бірақ металдың таңдаулы өңдеуі біріктірілген, таза геометриялық нысандарды қолданып, Беренс тұрмыстық заттардың әсемділік жаңа дүниесін ашты.

13.Баухауз — жобалаудың алдыңғы қатардағы мектебі. В. Гропиустың сәулеттік қағидаттары.

Баухауз (құрылыс үйі) алғашқы дизайнерлік мектептерінің бірі 1919 жылы Веймарда (Германия) құрылды, содан кейін 1925 жылы Дессау қаласына ауыстырылды, ал 1933 жылы жойылды. Баухауз мектебінің тарихын мектеп директорларының есімдерімен (В. Гропиус, Х.Майер, Л.Мис ван дер Роэ) байланыстырылған үш негізгі кезеңге бөлуге болады. Онда заттардың тұрмыстық ортада және сәулетте форма жасау қағидаттары іздестіріліп, функционализм эстетикасы әзірлей басталды. Мысалы, Баухаус жиһаздарының бастапқы үлгілеріне конструкцияға әуестену, сызықтардың бір қалыптығы, көлемділік тән болды. Шеберханаларда жасалатын барлық объектілер геометриялық формалар негізінде ең аз элементтерден құрастырылуы, әр бөлшек әр түрлі нұсқаларда орындалуы тиіс болды. Мұндай көзқарас заттардың өнеркәсіптік өндірілуін жеңілдетуге бағытталды. Баухауздың қызметінің басталуы үйлесімді ортаны құру жолымен қоғамды қалпына келтіру мүмкіндігі туралы утопиялық идеялардың әсерімен өтті. Баухаузда оқытудың негізгі міндеті техника мен заманауи өнердің соңғы жетістіктерін ескере отырып, күнделікті қолдануға пайдалы заттардың үлгілерін өнеркәсіп үшін әзірлеу болды. Нысанды қалыптастырудың барлық процестері өнеркәсіп өндірісінің технологиясымен, жаңа құрылымдар және материалдармен тығыз байланыстырылды. Вальтер Гропиус (Walter Gropius) (1883 - 1969) - сәулет өнерінде рационализм қағидаларын дәйектілікпен әзірлеген, атақты неміс сәулетшісі, функционализмнің негізін қалаушыларының бірі. 1883 жылы 18 мамырда Берлинде дүниеге келді. Берлин және Мюнхеннің жоғары техникалық мектептерінде оқыды, Петер Беренстің көмекшісі болды. Гропиус атақты Баухауздың - жоғары құрылыс және көркем дизайн мектебінің ұйымдастырушысы және алғашқы басшысы болды. 1928 жылы Гропиус Баухауз директоры қызметінен кетіп, Берлинге көшті. 1920 жылдардың аяғында және 1930 жылдардың басында Йенде театр құрылысы аяқталған кейін, оның назары негізінен өнеркәсіптік құрылымдарды, жұмысшыларға арналған арзан тұрғын үйлерді, кооперативті дүкендер мен үйлерді салуға аударылды. Гропиус бірнеше кітап жазды. Ол нацистер билікке келгеннен кейін 1937 жылы Германиядан кетті. Гропиус АҚШ-қа көшіп, Гарвард университетінің профессоры және сәулет кафедрасының меңгерушісі болып тағайындалып, онда ол 1952 жылға дейін сабақ берді. 1940-1960 жылдардағы оның сәулеттік шығармалары арасында Кембридждегі (Массачусетс) Гарвард университетінің түлектері орталығын (1949 - 1950), Багдадтағы университеттің ғимаратын (1960), Афиндағы АҚШ

елшілігінің ғимаратын (1957- 1961) және Нью-Йорктегі «Американ эрлайнс» авиакомпаниясының зәулім үйін (1958 - 1963) атап өту қажет. Гропиус Бостонда 1969 жылғы 5 шілдеде қайтыс болды. Баухауз халықаралық көркемдік оқу орталығы болды. Баухауздың бірегейлігі - бұл мектеп бір уақытта өндірістік шеберхана да, оқу орны да болды. Оның негізін қалаушы Вальтер Гропиус студенттердің жеке шығармашылық қабілеттерін дамытуға мүмкіндік беретін әмбебап, икемді, инновациялық оқу бағдарламасын енгізуге тырысты. Суретші-құрылымдаушылар жаңа буынын тәрбиелеу өнеркәсіптік өндірістің өмірлік тәжірибесімен тығыз байланысты болды. Гропиустың Баухауздағы қызметінің негізіне сәулет пен дизайнды жинақтау идеясы, адамның айналасындағы объективті ортаны біріктіру қажеттілігі кірді. Веймардағы Баухауз ғимараты болат, шыны және бетонның жаңа мүмкіндіктерін ескере отырып салынған. Онда интерьерді арнайы жарықтандырылуы көзделді. Үздіксіз терезелер таспасымен кесілген бұрыштар құрылыстың сипатын анықтады. 1922 жылы Оскар Шлеммер құрған атақты Баухауз мөрі пайда болады, ол адамның стильдендірілген бейнесіне іспеттес көздің орнына квадрат бейнеленген, ал бірінің астына бірі жылжытылып салынған үш тік төрт бұрыш мұрынды, ерінді және иекті білдіреді. Бұл мөр «Де-Стиль» голландиялық топтың тән кестесіне ұқсайды, себебі онымен шығармашылық байланыстар орнатылған болатын. Интернационалдық оқытушылар тобына ірі суретшілер мен сәулетшілер кірді. Веймарлық Баухаузда алғаш рет шеберлер атағын: суретшілер Йоханнес Иттен, Георг Муха, Пол Клее, Василий Кандинский, Ласло Мохой-Надь және басқалар алды. Олар авторлық оқыту әдістерін әзірледі. Баухауста көркем шығармашылыққа деген көзқарас жаңашылдық болды. Әрқайсысы өз курсын білдіретін орталықтандырылған дөңгелектер түріндегі оқытудың негізгі сұлбасын Гропиустың өзі көрсетті. Оқыту жартыжылдық пропедевтикалық курстан (сыртқы шеңбер) басталады. Осы курс барысында студенттер нысанның, түстің негізгі заңнамаларын зерделеп, бастапқы шеберханаларда әртүрлі материалдармен танысады. Гропиус оқу үрдісімен тәжірибе жасауға мүмкіндік берген суретші және мектеп оқытушысы Й. Иттен 1919 жылы ойлап тапқан пропедевтикалық курс Баухауздағы ең маңызды жаңалықтардың бірі болып саналады. Міндетті дайындық курсына алты ай бойы студенттер нысанның және суреттің теориясын, материалдардың қасиеттерін және қолөнер негіздерін зерттеді. Кіріспе курс аяқталғаннан кейін, келесі үш жылда (екінші және үшінші шеңберлер) студенттер оқуды өндірістік шеберханаларда жалғастырып, жетекші суретші-жобалаушымен («нысан шебері») жұмыс істеді. Өндірістік шеберханалар Баухауздағы жаңа

білімнің «жүрегіне» айналды. Олар әртүрлі материалдарды: тас, метал, ағаш, тоқыма, шыны және балшықты зерделеді.



О. Шлеммер. Баухауздың мөрі

Біртіндеп сабақтар күрделеніп, мамандандырылады, нәтижесінде студенттер бір ғана салада жұмыс істеу үшін таңдайды: сәулет, өнеркәсіптік дизайн, тоқыма, керамика, фотосурет немесе көркем сурет. Әдеттегі заттық суреттерден, техникалық суреттен басқа, барлық курстарда үздіксіз эксперименттеу жүргізілді. Сұлбаның ортасында жобалаудың мағынасын білдіретін шеңбер бар. Гропиустың жоспары бойынша оқудан кейін емтихан тапсырған студенттер шеберханаларда жұмысты жалғастыра алды, сәулетті зерделеуге ауыса алды, бірақ толық көлемді бұл жүзеге асырылған жоқ.

1922 жылы Гропиус ресейлік суретші-конструктивист Василий Кандинскийді Баухаузда оқытуға шақырды және оған нысан қалыптастыру негіздерін, бояу негіздері, түс және талдамалық суреттер бойынша семинарларды, сондай-ақ, қабырғалық көркем сурет шеберханасын тапсырылды. Бұл курста студенттер натюрмортты абстракциялап, оның нысанындағы құрылудың геометриялық негіздерін анықтады. В. Кандинский өнерді синтездеу идеяларын қалыптастыруда маңызды рөл атқарды. Өзінің теориялық көзқарастарын ол Баухаузда жарық көрген және қазіргі уақытта да де маңыздылығын жоғалтпаған «Жазықтықтағы нүкте және сызық» (1926) кітабында мазмұндады. Гропиус алғаш шақырған оқытушылардың арасында Йоханнес Иттен ең беделді тұлғалардың бірі болды. Оның кіріспе курсы студенттерді нысандардың іргелі қасиеттерімен, олардың пластикасымен және мәнерлілік құралдарымен таныстырды және көркемдік білім беру жүйесіне негіз қалады. Студенттерге өткізілген сабақтарының ең бастысын ол эмоционалды сезімталдықты, өзін және өзінің қозғалыстарын бақылай білуді, шығармашылық қуатты тәрбиелеуде көрді. Жаттығулардың бөлек циклі түстердің негізгі үш тағанымен (қызыл, сары, көк) және негізгі геометриялық нысандармен байланысты болды. Иттеннің сүйікті тапсырмаларының бірі - графикалық қарама-қайшылықтар болды. Қарама-қайшылық тақырыбы

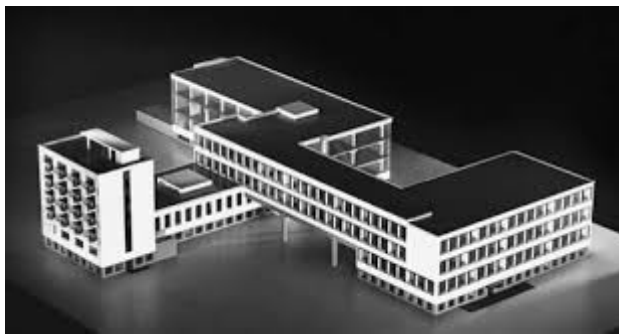
жазбаша түрде жазылды: оң жақ - сол, жарық - қараңғы, сызық - дақ және т.б. Содан кейін берілген нысандарды пайдала отырып, осы немесе басқа қарама-қайшылықтардың графикалық көрінісін іздеу басталады. Келесі жаттығу циклі көлемді композициялар мен рельефтерге арналды. Онда студенттер көлемді нысанды түсінуді үйренді, әртүрлі фактуралар мен материалдардан жасалған рельефтердің құрылысын орындады. Содан кейін, осы натюрморттар негізінде студенттер әртүрлі техникамен суреттер жасады. 1923 жылы Иттен Баухауздың қабырғасынан шығып кетті, өйткені ол тек индустрияландыруға бағытталған Гропийдің оқытуға деген көзқарасымен келіспеді. Осыдан кейін Гропиус «нысандар шебері» ретінде Ласло Мохой-Надьты шақырды. Ласлоның жетекшілігімен барлық жаттығулар жобалаудың негізгі арнасына кіреді. Басында дерексіз композициялардың графикалық жобалары орындалды, содан кейін олардың негізінде студенттер ағаш, метал, сым, әйнек бөліктерінен жасалған көлемді композициялар жасады. Мохой-Надь көптеген танымал нысандардың құрылуын басқарды. Дизайнерлер заттардың конструктивтік сипатын, тіпті оны табуға болмайтын сияқты, мысалы, ыдыс-аяқтарда іздеді. Шәйнектер шардан, қиық конустан, жартылай шеңберден, ал басқа нұсқада - жартылай шеңберден, жарты сферадан және цилиндрлерден ұйымдастырылуы мүмкін болды. Мысалы, Мариана Брандт шай шығаруға арналған өте жеңілдетілген шәйнек нысанын жасады. Вильгельм Ваген-фельд пен Карл Якоб Юкер әзірлеген жоба бойынша жасалған үстел шамы метал аяғына орнатылған жартылай шар тәріздес шыны болды. Баухауз тарихындағы маңызды кезең 1925 жылы патриархалдық Веймардан өнеркісіптік Дессау қаласына көшуі болды. Мұнда Гропиус неміс рационализмнің ең маңызды құрылысы болып табылатын Баухауз жаңа ғимаратын салды. Бұл ғимарат барлық жағынан ұтымды да, функционалды жаңа сәулет манифесі болды.



Дессау қаласындағы Баухауз (қасбеті)

Гропиус пәтерінің ішкі жабдықтары өзінің демократиялық негізінде озық болашақ үйдің моделі болды. Дессаудағы Баухауз ғимараты қала ортасына үйлесімді түрде араласты. Бұл жоба Гропиустың шығармашылық жолының

шыңы болды. Оның асимметриялық композициялық сұлбасы параллельді және перпендикулярды сызықтарға негізделген. Гропиус мектепті шығармашылық үйлесімділікті анықтайтын оқу, жұмыс және демалыс демократиялық қоғамдастықтың үлгісі болып табылады деп санаған. Сондықтан тұрғын үйлерді адамдар бір-бірімен ашық сөйлесе алатындай ғып толығымен әйнектету керек. Кең көлемді әйнек қабырғалар ғимаратқа жарық пен ауа кіруін, керемет көрініс пен барынша қолжетімділікті қамтамасыз етті. Дессауда оқыту қолөнерінен өнеркәсіптік өндіріске бет бұрады. Барлық заттар барынша ақылға қонымды түрде бағаланып, нысандары ерекше геометриялық пен технологиялыққа ие болады. Мектеп қабырғасында жасалған үлгілер материалдың қасиеттерін білдіруге тырысумен ерекшеленеді. Баухауз қабырғасынан жаппай өндіріс үшін модельдер шыға бастады, мысалы, М. Брейердің отырғыштарының үлгілері. 1925 жылы ол Кандинскийдің құрметіне аталған «Василий» креслосын жобалады, ол тоқыма



шынтақ сүйеніші, отырғышы бар қаңқасы метал құбырлардан жасалған.

Дессау қаласындағы Баухауз ғимараты (жоспар) Брейуердің басшылығымен студенттер ағашты ламинаттаумен және желімделген шеремен эксперимент жүргізіп, жиһаздың типтік үлгілерін жасады. Жаңа типті жиһаз пайда болады - өзгертілет, жиналатын. Мысалы: метал қаңқасы бар жиналмалы орындықтар; бір біріне енгізілетін үстелдер, жиналмалы- құрыстырылмалы табуреткалар және басқа да көптеген функционалдық тұрмыстық заттар. 1927 жылы шеберханаларда шығарылатын стандартталған жиһаздың алғашқы каталогы шықты. Баухауз тарихындағы түбегейлі өзгеріс 1928 жылы мектептің жаңа директоры, бұған дейін сәулет бөлімін басқарған швейцариялық сәулетшісі Хэн-нес Мейердің келуінен басталды. Әсіресе студенттердің теориялық дайындығы арта түсті. Ол бір нәрсені конструкциясы мен қоғам арасындағы байланысқа, интуитивті сезімнен ғылыми зерттеуге көшуге назар аударды. Мейер оқу бағдарламасына жаңа пәндерді: әлеуметтануды, экономиканы және психологияны енгізді.

М. Брейер. В. Кандинскийдің құрметіне аталған «Василий» креслосы



Мейер атауы «стандартты өнім» дегенге толығымен сәйкес келетін көпшілікке қолжетімді болған жаңа өнімдерді шеберханаларында шығаруды ретке келтірді. барлық қол жетімді. Ең үлкен коммерциялық жетістік тұсқағаздарға келді, онда гүлдің орнына ұсақ геометриялық өрнектері бар суреттер қолданылды, қабырғаларға жапсырған кезде оны сәйкестендіруі жеңілдетілді. Осыған байланысты шағын жайлар кеңірек болып көрінеді. Түсті қабылдау психологиясы да ескерілді. 1929 жылы биліктің шешімі бойынша Хэннес Мейер өзінің марксизмдік сенімі көзқарасы үшін Баухауз директоры қызметінен босатылды. Жаңа директор болып Людвиг Мис ван дер Роэ тағайындалды. Ол сәулеттік бағытқа бағдар белгіледі. Мектеп басшысының потсына отырып, ол көптеген қиындықтарға тап болды. Гропиус және Мейер дәуірінен айырмашылығы, Баухаузға енді қоғамдық тапсырыстар түскен жоқ. 1932 жылғы 30 қыркүйекте фашистер билікке келгеннен кейін, Баухаузды жабу туралы муниципалдық кеңестің шешімі қабылданды. Он үш жыл бойы - 1933 жылға дейін жұмыс істеді. Ең қысқа мерзім ішінде көптеген жоғары білікті мамандар мектепте оқып, болашақта дизайн және сәулет саласында жұмыс істеді. Баухауздың идеялары бүкіл әлемге тарады. Кейінгі жылдарда оның әсер етуімен заттың нысаны бойынша жұмыста, құрылымның өзіне, оның функционалдық және эстетикалық қасиеттеріне көңіл бөлінді. Бұл үрдіс конструктивизмде ақырғы көрінісіне ие болды. Чикагода Мохой-Надь пен Гропиус «Жаңа Баухауз» ашып, соғыстан кейінгі жылдары жаңадан құрылған дизайн мектептерінің алғашқы оқытушылары болған түлектерді дайындады. Мысалы, мұндай мектеп Германиядағы Ульм қаласында құрылды. Баухауз дизайнды кешенді пән ретінде түсінудің негізін қалады, оның мамандықты оқытудың негізгі бағыттары мен әдістерін анықтады. Ульм дизайн мектебі бүкіл әлемнен көрнекті шеберлер мен педагогтарды (И. Иттен, И.Альберс, В.Кандинский, М.

Билл және т.б.) жинады. Бұл мектептің ғимаратын М. Билл жобалды. Ол тіпті 1951 - 1954 жылдары оны басқарды. 1954 жылы мектепті Т.Мальдонадо басқарды: суретші, практик- дизайнер, ғалым, оқытушы, оның шығармашылығында жобалық мәдениеттің даралығы мен ұтымдылығы, жүйелік-ғылыми және көркемдік қағидалары біріктірілді. Училищедегі оқыту әдістемесі көркемдік дизайнның ғылыми негіздерін, оның нәтижесі шығармашылық пішінді қалыптастыру шеңберінде анықталған нақты материалды алдынала зерттеуді басшылыққа алды. Көркемдік дизайн проблемалары техникалық және технологиялық білім негізінде шешілді, сондықтан оқушылардың таза «көркемдік» дайындығы белгілі бір ғылыми біліммен толықтырылды. Ульм училищесінде төрт факультет болды: өнеркәсіп өнімдерінің көркемдік дизайны, құрылыс, көрнекі коммуникация және ақпарат. Өнеркәсіптік өнімді көркем құрастыру факультеті тұрмыста, өндірісте, ғылыми-зерттеу және медициналық мекемелерде және оқу орындарында қолданылатын объектілер бойынша мамандарды дайындады. Тәжірибелік тапсырмалар жеке өнімді әзірлеуге ғана емес, сонымен бірге стильдік бірлікке ие кешенді топтардың құрылуына бағытталған. Құрылыс факультеті индустриалдық әдістермен құрылған объектілерді жобалау үшін сәулетшілерді дайындауға бағытталды. Осы факультеттің оқу бағдарламасында училище басшылары дәстүрлі сәулет білімінің кемшіліктерінен құтылуға тырысты, өйткені онда құрылыс қажеттіліктері есепке алынбай, индустриалдық әдістер объективті түрде рөлді атқарды. Көрнекі коммуникация факультеті полиграфия, графика, фотосурет, көрмелерді жобалау және қаптамалардың көркемдік дизайны саласындағы мамандарды дайындады. Факультетте деректі киноматографияда жұмыс істейтін олар сценарист, режиссер және оператор кәсібін бірге біріктіретін болашақ мамандар оқытылды. Ақпарат факультеті кең профильді журналистерді оқыту үшін құрылды. Ақпарат факультетін қоспағанда, барлық факультеттердің оқу жоспарының негізін белгілі бір ғылымның таңдалған бөлімдерін қосқанда, білім беру пәндері шоғырланған көркемдік дизайн бойынша практикалық жұмыстар құрады. Мысалы, психологияда қабылдау теориясының бөлімі, математикада - симметрия, комбинаторика, топология туралы білім, эргономикада - адамның машиналарда жұмыс істеуімен байланысты факторлар зерттелді. Училищедегі оқыту қағидаларының бірі дифференциалды болды, ол студенттерді дайындау практикасының талаптарына жақындатылды. Оқу жоспарының айтарлықтай бөлігін курстық жобалар, мысалы, көркем дизайн факультетінде – әр түрлі өнімнің жобалары және модельдерімен жұмыс: магнитофон, аспаптар тақтасы немесе автокөлік шанағы, стоматологиялық қондырғылар, санитариялық-

техникалық блок, өрт сөндіргіш, экспомонтер құрастырды. Құрылыс факультетінің студенттері панельді үйді, жанармай құю станциясын, ұялы жоспарлауы бар ғимаратты әзірледі; көрнекі коммуникация факультетінде курстық жұмыс – грампластинкаларға арналған хатқалталарды, жарнамалық хабарландырулар сериясын, азық-түлік өнімдерінің қаптамасын, фирмалық бланктерді және тауарлық белгілерді, плакаттарды, алып-салмалы көрме стендтерін жобалау болды. Мысалы, О. Айхердің басшылығымен студенттер «Люфтганза» авиакомпаниясының фирмалық стилін әзірлеуге қатысты (1962), ол 1980 жылдардың соңына дейін сақталды. Мектептегі оқытудың ерекшелігі - бұл күрделі пәндік кешендер мен жүйелерді әзірлеуге бағытталған іс-шаралар. Мұнда біріктірілген жиһаз және жаңа тұрмыстық радио құралдарының жобалары жасалды. Түлектерден ұжымдық ғылыми зерттеулерге қатысуға, техникалық бюроларда және коммерциялық жобалау орталықтарында жұмыс істеу қабілеттері талап етілді. Ульм училищесі кең таралған насихат жұмыстарын жүргізді. Училище оқытушылары әртүрлі елдердің жоғары оқу орындарында және өнер университеттерінде дәріс оқыды. Ульм училищесінде екі жобалық-дизайнерлік ұйым болды. Училище профессорлары басшылық еткен жұмыс топтары фирмалар мен ұйымдардың тапсырыстары бойынша көрке-дизайн және ғылымизерттеу жұмыстарын орындады. Бұл жұмыс өнеркәсіппен үнемі байланыс орнатумен бірге, оған әсер ету мүмкіндігін де берді. Жобалау объектісі заттың өзі ғана емес, ол орындайтын функция болды. Оқытушылар мен мектеп оқушылары жасаған өнімдер бірнеше рет халықаралық жүлделермен марапатталды. Алайда, 1960 жылдардың ортасында, өнеркәсіп тарабынан жобалау объектілеріне қойылатын функционалдық талаптар және училище басшылығы тарабынан нысан құрудың шығармашылық ізденісі арасында қайшылықтар пайда болды. Училище жабылды, бірақ Ульм мектебінің түлектері оқу дизайнерлерінің озық идеяларын дамытуды жалғастырды.



Әулие Отбасы ғибадатханасының батыс қасбеті

14.К. Мельников — орыс сәулетші-конструктивісі.

XIX ғасырдың екінші жартысында ресейлік тарихи көркемдік графикалық материалға негізделген Ресейлік стиль деп аталатын стиль белсенді пайдаланылады. Сәулетте 1880 -жылдары пайда болған бұл стиль Ресейдің көркемдік өнеркәсібіне - зауыттық және фабрикалық буклеттер дизайнын, мейрамханалар мәзірін, жарнаманы, плакаттарды, әртүрлі шақыруларды, орау және этикалық өнімдерді жобалау үшін қолданылады. Орыс стилі тарихи материалға, болған оқиғаларды пайдалану, ертегілерге, орыс оюларына және халықтық әшекейлеріне негізделген. Жапсырмаларда, қораптарда, қосымшаларда және жарнамалық плакаттарда басты көңіл декорға бөлінді. Тіпті әшекейлердің ғылыми зерттеулері, атап айтқанда, кесте, ескі ресейлік ғимараттардың әшекейлері жасалды. Бұдан басқа, орыс стилінің ерекше белгісі сәндік әшекейлердің сипаты ғана емес, сонымен қатар оның саны: үшін декорацияның көптігі көркемдік құндылықтар болып есептелді. Мұның бәрі өзін-өзі тану идеясын, ұлты және халық екенін көрсетуге бағытталған (түрлі-түсті жапсырмалар 63 — 65 -сурет).

Азаматтардың тұрғын үйге, киімге және тұрмыстық заттарға деген сұраныстарын қанағаттандыратын табиғи материалдарды минималды өңдеуге негізделген, негізінен функционалды болатын ресейлік халық дизайнының шығу тегіне назар аудару маңызды болды. Адамдардың тұрғын үйге, киімге, тұрмыстық заттарға деген қажеттіліктерін қанағаттандыратын табиғи материалдарды минималды өңдеуге негізделген, негізінен функционалды болатын ресейлік халық дизайнының көздеріне бұру маңызды болды. Адамдардың тұрғын үйге, киім-кешекке және күнделікті өмірге деген қажеттіліктерін қанағаттандыратын табиғи материалдарды минималды өңдеуге негізделген, негізінен функционалды болатын ресейлік халық дизайнының көздеріне бұру маңызды болды. Объектілерді ғасырлар бойы қолдану процесінде формалардың каноны құрылды. Халық шеберлері заттарды көп функциялы етіп жасауға тырысты. Мысалы, қайың қабығы саңырауқұлақтарды, жидектерді жинауға ғана емес, сондай-ақ сусындарға арналған термос ретінде сусымалы өнімдерді сақтауға үшін де пайдаланылған. Көп қабатты қайың қабығының қасиеттері мен тығыз бекітілген қақпағының арқасында, сүт тіпті ыстық күнде де ашып кетпейтін болған. Дәстүрлі орыс пеші көп функциялы дизайнның жарқын үлгісі болып табылады, өйткені ол тамақ дайындауға арналған, үйді жылытқыш, кепітгіш, жататын жер, монша және т.б. үшін пайдаланылған. Халықтық немесе шаруа қожайыны дизайны ыдыс-аяқ, үй әбзелдері, аяқкиім, киім-кешектер, еңбек

құралдары, ағаш құрылысында аса айқын көрінді және XVI-XV ғасырларда нақты түрде қалыптасты. Мысалы, жылжитын бүйір жағы есебінен (жазылатын дивандардың түрі) ағаштан жасалған кереует көлемі үлкейтілетін болды. Бұл шаруа отбасылары көп болғандықтан, өте қажет болды. Бала туғанда, кереуетті жылжытып, оған орын берілді. Смоленск провинциясында С.Мамонтовтың «Абрамцево» маңындағы аудан мен М.Тенишеваның «Талаткино» атындағы мәдени орталықта жұмыс істейтін суретшілер орыс стилін дамыту бойынша үлкен жұмыс жүргізді. Олар ұлттық өнер дәстүрлерін қайта жаңарту идеясы жанында бірігіп, орыс мәдениетінің көзін табуға, халықтық көркем кәсібін қайта жаңғыртуға тырысты. Абрамцевода суретшілер екі шеберхана ұйымдастырды: ағаш ұстасы (1885) және керамика (1890). Шығармашылық мүдделеріне сүйене отырып, олар сұлулық пен пайда арасындағы қарым-қатынасты насихаттады. Бұл дизайнерлік ізденістердің, халық шығармашылығын жаңа мүмкіндіктермен жандандыру, сәндік өнердің негізгі функциясын анықтау - адамның күнделікті өмірін безендірудің бастауы болды. Керамикалық шеберханада А.А. Врубельдің таланты сәндік мүсінді жасаушы, камин үшін, декоративті паннолар, майоликалы вазалары мен табақтар жасаушы ретінде ашылды. Врубель Коровинмен бірге Абрамцевта студия -шеберханада сөресімен «Лебедь» каминін жасайды. Врубель сонымен қатар Абрамцеводағы бір үйге арналған жатын-пеш жасады, сол зығыр-көгілдір түсті арыстан мүсіні басымен және сол жасыл-көк түсті гаммада маголика тақтайшаларымен гүлді ою-өрнектермен безендірілген. Ағаш цехында жергілікті ағаш кескіндештер Е.Д. Поленова мен В.Васнецовтің эскиздеріне бойынша ағаш ыдыс-аяқ, сөрелер, шкафтар және басқа да жиһаздар жасады. Шеберхананың өнімі өте танымал, жалпы ресейлік және халықаралық көрмелерде қойылып, алтын медальдарға ие болды. Суретшілер В.Васнецов пен С.Малютин орыс стилінде екі талғампаз жиһазды: «Теремок» буфетін және «Феникс» шағын шкафын жасайды. Абрамцевода халықтық қыш ыдыстар, айналдыру дөңгелектері, үй тоқыма бұйымдары, ағаш ыдыстар, шаруа жиһаздарының үлгілері жиналды. Жоғалған және ұмытылған ресейлік халық қолөнерінің қайта жаңғыруы басталды: ағаштан ою, қыш тақтайшалар, кесте және тоқу. Жақын арада ғана жұмыс жасай бастаған кесте шеберханасы өздігінен жасалған маталардан жасалған асханалық дастарқандарды, сүлгілермен, алжапқыштарды дайындады. Орыс стилінің идеялары мен өнер туындыларын жаңғыртуды Смоленск маңындағы «Талаткино» үйінде М.К.Тенишева да бастады. Ол «халық шығармашылығының эмоционалды қабылдауы» туралы әңгімелеп, суретшілерден нысандарды және себептерді көшірмеуді, ежелгіге

шығармашылық қарым-қатынасты талап етті. Жонғыш, керамикалық және кесте шеберханаларының жетекшісі суретші С.В. Малютин болды. Бұл шеберханаларда тұрмыстық заттар, балалар ойыншықтары, сүлгілер, портьерлердің барлық түрлері жасалды. Уақыт өте келе Теремок пен театр ғимаратына арналған жиһаз жиынтығы және т.б. жиһаздар пайда болды. 1903 жылы Малютин Талашкинодан кеткеннен кейін басшылық ету үшін жас суретшілер А.П. Зиновьев (1880-1942) және В.В. Бекетов (1878 - 1910) шақырылды. Екеуі де Мәскеудің Строганов училищесін бітірген. Талашкинода орыс үйінің, орыстың тұрғын үйін ресімдеу элементтерін жемісті түрде жасаған. Талашкино суретшілерінің үздік өнімі Смоленскіде, Петербургте, Парижде, Лондонда өткен көрмеге қойылды, Мәскеудің «Родник» дүкеніне жіберілді. Абрамцевтің өнер үйіrmесі мен Талашкиноның шеберханалары Ресейде дизайнерлік ізденістерді бастамасы болған жаңа идеялар мен көркем нысандардың пайда болған халық қолөнерін жандандырудың ерекше орталықтары болды. XIX ғасырдың соңы- XX ғасырдың басында шығармашылық мүдделердің идеологиялық, эстетикалық және рухани бағдарлануының күрделі мәселелері өнердің синтезі туралы мәселені қалыптастыруға айтарлықтай әсер етті. Модерн эстетикасында ерекше маңызға ие болатын бұл идея кең ауқымды әлеуметтік-мәдени орталықтардағы орыс топырағында қолдау тапты. Орыс өнер туындыларының ерекшелігі - негізгі көрнекі тақырыптар (табиғат, жануарлар мен құстар, шаштары ұзарып жатқан әйелдер), мотивтер (ирис, хризантема, теңіз толқыны) және өсімдік түрінің стилизацияндық принциптері Еуропадан, дәстүрлі орыс пейзаждар мен ресейлік алқап гүлдері мен өсімдіктерінің стилизациясы. Орыс модернизмнің Батыс Еуропада ұқсас стилі бар екендігін айтып, орыс өмірінің әлеуметтік ахуалынан және оның мәдени дәстүрінен туындаған айқын ұлттық бағытты атап өту керек. Мұндай жағдайда әмбебап суретшінің жаңа түрі қалыптасады, ол **«Әйел! Сауатынды аш!» плакаты** үшін қолөнер мен өнерге бөліну жоқ. Шығармашылық В.М. Васнецов, М.В. Врубельдің, «Өнер әлемі» суретшілерінің шығармашылығы оған жарқын мысал. Суретшілер бұл сурет мұражайдан шығарылып, тұрмыстың ажырамас бөлігі болуға және қоршаған ортамен бір ансамбльге айналуға тиіс деп санайды. Олар суреттер мен сәндік панноларды жасауды ғана емес, табақтарды бояп, кітабқа арнап виньетка жасап, мүсін мүсіндеп, театрлық костюм және т.б. жасай алатын болған. Модерн кезеңінде өнердің барлық түрлеріне: сәулет, кескіндеме, декоративтік және қолданбалы өнер, кітап графикасы, мүсін, театр және декорациялық өнер және т.б. жоғары нәтижелерге қол жеткізілді. Модернде эстетикалық және утилитарлы функциялары біртұтас көркемдік және шығармашылық шешімге біріктірілген.

Суретшілер ою-өрнектік композицияны нысанның ажырамас бөлігі етіп, оның құрылымын декоративті түрде қайта түсінуге тырысқан. Орыс суретшілері сәулет, интерьерлер дизайнында, ыдыс-аяқ, вазалар, айналар, зергерлік бұйымдар, киім-кешекте, плакаттар, ашықхаттар, буклеттер, парфюмерлік-косметика және фармацевтикалық бұйымдарды, барлық кондитерлік өнімдерді, бөтелкелерді және т.б. жобалау кезінде модерн стилін белсенді пайдаланды. Типографияда бас әріптермен өрнектелген әріптер, классикалық құрылының принциптері және әріптердің пропорциялары, сызбалардың жалпы тегістігі мен әдейі астыртын сәндік элементтері бар жаңа формаларды іздестіру басым болды. Модерн стиліндегі парфюмерлік орау дизайны табиғаттың барлық алуан түрлілігімен және сұлулығымен басым болды. Әтір және одеколон бөтелкелерінде, ұнтақ қорапшаларында, кремдерге арналған банкаларда жануарлардың, құстардың, жәндіктер мен гүлдердің стильдендірілген бейнелері пайда болды. Парфюмерлік дизайндағы өсімдік әшекейлері өнімнің мәнін өте жақсы көрсетеді. Ағайынды Грибковтардың атақты шыны зауыттарында және Иван Райтиннің зауытында Ресейдегі үздік парфюмерлік компаниялар: «Брокар және К», А. Рале және Ко», Александр Острумовтың «Модерн» ресей-француз акционерлік қоғамы және т.б. үшін сәнді бөтелкелер жасалды. XIX аяғында - XX ғасырдың басында ең қымбат парфюмерлік қаптаманы әзірлеуде Карл Фаберже, Ореста Курлюков, Яков Мишуковтың жетекші зергерлік фирмалары қатысты. Кондитерлік қаптамада модерн стилі «А. И. Абрикосовтың және ұлдарының серіктестігі», «Эйнем серіктестігі», «ССу және К» және т.б. өнімдерінің дизайнында көрінеді. Кондитерлік өнімдерге арналған модерн стиліндегі фантиктер театрлық қойылымдар мен мифологиялардан алынған сюжеттерден тұрады. Мұндай қаптаманы «Ф. Постников және Ко сауда үйінде», в типографии «Типо-Литография И. Д. Худяковтың серіктестігінде» және т.б. фабрикада жасады. Ресей фантигі графикалық безендірілуі, сонымен қатар, басылым бойынша XIX ғасырдың соңы - XX ғасыр басында әлемде үздіктердің бірі болды, бірақ қорапты жасаушы суретшінің атын кондитерлік фабрика иелері оларды бәсекелестер өз жағына тартып әкетеді деп қауіптенгендіктен, құпияда ұстаған (түрлі-түсті жапсырма, 66, 67- суреттер). Орыс модерні тарихында белгілі оқиға Петербургтегі (1902) «Қазіргі заманғы өнер» көрмесі болды. Атап айтқанда, оған миriskустики А. Бенуа, Л. Бакст, А. Головин, К. Коровин, Е. Лансере қатысты. Көрмеге әшекейлі-графикалық бөлімінен басқа модерн стилиндегі интерьерлер қойылды. Бенуа мен Лансере проектісінде үстелмен жапсырылған, жұмсақ былғары лакомен экспонирленген. Бенуа мен Лансере жобасы бойынша ақ лакпен жабылған жиһазбен асхана жасады. Асхана

жиынтығы ақ рамалары бар айналармен, айнасы бар ақ каминмен, терезелерге қарама-қарсы гобелен және есіктердің жоғары рельефтерімен толықтырылды. Коровин жобасы бойынша ағаштан шай бөлмесі жасалды. Жиһаздан бірнеше шкаф, шай үстелі және жасыл түсті ағаштардың сұлбалары кенеп бойымен кестеленген паннолар ілінген қабырға бойымен қойылған сары түсті дивандар болды. Головин орыс отауы ретінде безендірілген интерьерді көрсетті. Мәскеуде «Жаңа сәулет өнерінің және өнеркәсіптің көркемдік стилі көрмесінде» (1902-1903) ең қызықты модерн стильінің мысалы ретінде- И.А. Фоминнің интерьері мен жиһаздары, сонымен қатар, шетел шеберлерінің, олардың арасында И. Олбрич және Ч. Макинтоштың еңбектері болды. Модерн шеберлері фарфор, өрнектелген мыс, керамика пішіндерінің, сызықтары мен түстерімен эксперимент жасайды. Смальта, майолика, эмальдар ыдыс-аяқты, баспа шамдарды, сағаттарды, жиһаздарды, каминдерді және т.б. безендіруге кеңінен енгізілген. Модерн интерьерлерінде жиһаз, ыдыс-аяқ, перделер, шамдар және декоративті өнер объектілерінің бір стилистикалық шешімі анық көрінеді. Орыс модерни жиһазы үшін екі стильдік бағыт бар: декоративтік және сындарлы жолға қойылуы Ф.О. Шехтель, В.Ф. Вальконт, И.А. Фомин және т.б. сәулетшілердің шығармаларында байқалады. Сәулеттің кез-келген түрінде түстің қолданылуына қызығушылық қазіргі заман концепциясымен қуантты. Монументалды әшекей фасадтарының құрамына, қыш тақташалы немесе майоликалы панноларды және фриздерді, сондай-ақ интерьердегі әдемі витражды терезелерді енгізу батыл, инновациялық шешім болды. Оған жарқын мысал- модернистік стильдегі Мәскеулік жекежайлар. Ресейдегі дизайнның дамуы біздің елдегі өндірістік, экономикалық және жалпы жағдайлар ерекшелігімен шартталған өзінің өзгешелігімен ерекшеленеді. Орыс дизайнының ерекшелігі 1917 жылғы Қазан төңкерісінен кейінгі бастапқы кезеңде ол өнер мен конструктивизммен өзара қарым-қатынаста қалыптасты. Орыс суретшілері мен теоретиктері негізгі элементтерді іздейді, олар «құрылымдық құрылымды» қалыптастырудың негізін жасауға тырысты. Революциядан кейінгі Ресейде «Өнеркәсіптік өнер» атағын алған қозғалыс пайда болды. Теоретиктер мен суретшілер тобы ескі станок өнерін жоққа шығарды және жаңа өнерді «практикалық қызметтің жаңа түрі» деп жариялады. Олар үшін бастысы жаңа заттық ортаны құру болды. Жаңа әлеуметтік жағдайдағы өнер өмірдің өзін өзі айналдыратын және оны өзгертетін ерекше түрдегі өнімге айналып, «жарқын болашақты» жақындатуы тиіс. Пролетарий бір уақытта суретші және өндіруші - «тұтыну заттарын жасаушы» болуға тиіс. Теоретиктер суретшілерді өндірісте нақты

практикалық жұмысты бастауға шақырды. Олар жаңа адам жайлы жабдықталған үйде және ыңғайлы, пайдалы заттар арасында тұру санайды.

15.В. Кандинскийдің конструктивист ретіндегі шығармашылығы.

Конструктивизм (латын constructs сөзінен алғанда - құрылым) - 1920 жылдардағы кеңес өнеріндегі бағыт, нысанның тазалығының көркемдік пішіні, құрылыстың немесе нысан құрылысының тектоникалық құндылықтары мен көркемдік тапсырмасының негізін жариялаған сәулетдизайнерлік жұмыс адамды қоршаған материалдық ортаны құру: интерьер, жиһаз, ыдыс, киім және т.б. Сындарлы шешімдер объектілердің эстетикалық қасиеттерін анықтауға арналған. Конструктивизмнің ең толық көрінісі сәулет, дизайн, қолданбалы, декоративті, театрлық және сәндікқолданбалы өнер, баспа графикасы, кітабының өнерінде табылды. Конструктивизм супрематизммен, кубизммен, футуризммен және басқа авангардтық ағымдармен тығыз қарым-қатынаста қалыптасты. Көркемдік дизайн - әлеуметтік игілігін және санасын жаңарту тәсілі. Өнеркәсіптік өнер қозғалысына қатысқан суретшілер-конструктивистер (Э. Лисицкий, А. Родченко, В.Татлин, Л.Попова, А.Экстер, В. Степанова және т.б.) кеңестік дизайнның негізін қалады, онда сыртқы формасы функциямен, жобалаумен және материалды өңдеу технологиясымен тікелей анықталады. Бұл суретшілер функционалдық, жаппай ыдыстарды, жиһазды, киімкешекті машиналық жасау принциптерін ұстанды. Театрландырылған қойылымдардың дизайнында конструктивистер дәстүрлі сахналық декорацияны бұзылып-жиналатын станоктарға ауыстырды, олар сахна кеңістігін ерекше етіп жібереді. Кеңестік дизайнды қалыптастырудың бастапқы кезеңі пішінді жасау және құрылымдау саласында қарқынды іздеумен сипатталды. Конструктивистік суретшілер жобалаумен тұрмыстың барлық тараптарын қамтып алу мақсатын қойды: насихаттау өнері, өнеркәсіптік графика, жиһаз, тұрмыстық заттар, ыдысаяқ, киім. Конструктивисттер жаңа әлеуметтік жағдайдағы жұмысшылар үшін жаңа кәсіби киім үлгісін қабылдады, бұл кәсіби-техникалық құрал ретінде және ыңғайлылық пен орындылық қағидаттарына жауап беретін «өндіріс киімі» идеясын ұсынды. «Өндіріс киімі», яғни өндірісте киетін киім жұмыс түріне қарай (хирург, ұшқыш, құрылысшы және т.б.) ерекшеленді, ал арнайы киім арнайы жағдайлардағы жұмысқа арналды(өрт сөндіруші, полярлық экспедицияға қатысушы және т.б. Спорттық киімге көп көңіл бөлінді, себебі спорт кеңес азаматтары уақытының басым бөлігін иеленді. Агитациялық-жаппай өнердің басты нысаны саяси шерулер мен көше мерекелерінің көркемдік безендірілуі болды. Абстрактілі элементтер, геометриялық

конструкциялар, жергілікті түстер (әсіресе қызыл, қара және ақ түсті), динамикалық композициялар кеңінен қолданылды. Жаңа стилистикалық құрылғылар түпнұсқа құрылғылар, насихаттау трибуналар, театрлық қондырғылар, дүңгіршектер және т.б. жасауға таратылды. Х.Магомедов «Архитектуралық нысандардың дизайны» кітабында монументалды өнерде және революциядан кейінгі бірінші жылдардағы сәулет өнерінде қарапайым геометриялық пішіндер мен түстерді пайдаланып, жалпы түсінікті символикалық тілді іздестіру болғанын жазды. «Символдық кезең» арқылы К.Малевич, В.Татлин және басқа да суретшілер өтті. Малевич символикалық белгілер жүйесін әзірледі, геометриялық фигуралар мен түстерге ерекше мән берді. Квадрат бүкіл әлемді бейнелейді, шеңбер - Жердің қозғалысын, Үшбұрыш - жоғары билікті, ұзартқыш төртбұрыш («супремалар») - күштердің өзара әрекетін, қара түс – зұлымдықтың басталуын, ақ - жақсы, қызыл - революцияны, қызыл квадрат - өнердің әлемдік революциясын және т.б. білдірді. Қарапайым геометриялық пішіндер мен түстердің символикасы кеңес үкіметінің алғашқы жылдарындағы үгіт-насихат өнерінде кеңінен таралған. Бұл қаладағы мерекелік безендіруге ғана емес, сонымен қатар плакатқа да әсер етті (мысалы, Лисицкийдің «Клином красным бей белых» плакаты, 1919). Кеңестік биліктің алғашқы жылдарында графикалық дизайн аса қарқынды дамиды, ол плакатты, жарнаманы және кітап өнімдерін жасауда түбегейлі жаңа көзқараста көрінеді. Азаматтық соғыс кезінде графика ең кең таралған өнер болды. Ең жаңа сызықтың анықтығы, насихаттаушы мәтін - бұл кескіннің түсінікті болуына ықпал етті және плакаттың өткір насихаттық бағдарына сай келді. Сол жылдардағы плакаттарда ерекше орынды насихаттау өнерінің тіпті жаңа нысаны - «Окна сатиры РОСТА» алды (Ресей телеграф агенттігі), онда М. Черемных, В.Маяковский, Д.Моор ынтымақтастықта болды. «Сіз еріктілерді жұмысқа шақырдыңыз ба?» және «Көмектес!» белгілі саяси плакаттардың авторы Д.С. Моор болды. Еріктілер ретінде тіркелдің бе?» плакатында зауыт құбырларының түтіні аясында қызыл әскер жауынгерінің қайтпас көзқарасы көрерменге аударылған. Оның қатал, монументалды бейнесі және оның бұйрықты қимылы ұзақ уақыт бойы есте сақталады. «Көмектес» плакаты Поволжьеңің ашаршылыққа ұшырағандарына арналған. Суреттің трагедиясы ақ түсті көйлектегі әбден қалжыраған кәрі адамның бейнесі қара түсте орналасқан және егіннің сабағы денесін тесіп өткен секілді көрінеді. 1920 жылдардың жарнамалық плакаты. - жарқын және маңызды құбылыс. Конструктивизмнің ең үлкен шеберлері - суретші А. Родченко және ақын В.Маяковский - плакатта революциялық көркем идеяларды жүзеге асыруды көрсетті. Олардың шығармашылық одағы 1923 жылдан бастап 1925 жылға

дейін 50 плакат, жүзге жуық тақтайшалар, пакеттер, орауыштар және жарнамалық иллюстрацияларды жасады. «Моссельпром» өнімдерінің сыртқы келбетін, орауышын және жарнамасын әзірлеуге кешенді көзқарас жаңа сауда маркасының жекеменшік иелерімен бәсекелесуге көмектесті. В. Маяковский жасаған «Қызыл әскер жұлдызы» карамелінің сырты -«Окна РОСТА» деген революциялық көлемді плакат саласында оның жұмыстарының тікелей жалғасы болды. Барлық фантиктер нөмірленді, соның арқасында Қызыл Армияның жеңіс тарихы туралы Маяковскийдің суреттері мен өлеңдері жазылған. Тыңда, Жер, Кремльдің дауысын!»- деп В. Маяковский «Қызыл Мәскеу» аталатын қрамель орамынан шақырды. 1920 және 1930 жылдары Ресей кәсіби дизайнды қалыптастырудың ең маңызды орталықтарының бірі болып табылады. Өнеркәсіптік дизайн әзірге белгілі рөл атқармайды. Негізгі мақсат - жұмыс, тұрмыс және мәдениет салаларында заттық ортаны ұйымдастыру.



Д.Моор. Плакат. «Көмектес».



Көрнекі насихаттау. Мәскеу. Кеңестік алаң (1931), мысалы, қала ортасын әрлендіретін көрнекі ұнасихаттау стендтерімен безендіруге үлкен мән берілді.

Дизайн практикалық міндеттерді шешуге: тұрғын үйге арналған тұрмыстық техниканы, жұмысшылар клубының жағдайы, қоғамдық интерьерді дамытуға бағытталған. Осы уақыт аралығында В.И. Родченко, Л.Лисицкий, В.Татлиннің шығармашылық ұғымдары қалыптасып, ЖСУТЕШЕБ - магистрлік дизайнерлердің кәсіптік білім беру мектебі құрылады. Жаңа өмір салтын құру міндеті конструктивизмді дамытуға ерекше серпін берді. Мәскеу мемлекеттік жоғары өнер және техникалық шеберханалар (қысқартылған ЖӨНТЕШЕБ) 1920 жылы дизайнерлердің кәсіби білім алу үшін құрылған. ЖӨНТЕШЕБ өндірістік факультеттерінде А. Родченко мен Л.Лисицкий графикалық дизайнды дамыту үшін көптеген қызықты нәрселерді үйретті (фотомонтаж, коллаж, шрифтік композициялар, жарнама және плакат графикасы, кітап дизайнерлары және т.б.). Көрмелік және күнделікті интерьерлерді, типтік жиһазды, сәулет ансамблдерін және т.б. ұйымдастырудың жаңа принциптері саласында көптеген жаңалықтар мен жобалар құрылды. 1926 жылы ЖСӨТШЕ ЖСӨТЕЭН институтына айналды ол 1930 жылға дейін әрекет етті. Ол негізгі (жалпы білім): сәулет, мүсіндік, бейнелі, полиграфиялық, ағаш өңдеу, металл өңдеу және тоқыма бөлімдері мен факультеттерінен тұрды. Жаңа оқу орнында «Өнеркәсіп үшін жоғары білікті суретшілер-шеберлер» оқытылды. Көркем шығармашылық кең сала, соның ішінде пластикалық өнер туындыларын және көркем және құнды өмірлік және технологиялық объектілерді құру ретінде түсіндірілді. Өндірістік факультеттердің түлектері «инженертехнолог» немесе «суретші-технолог» атағына ие болды (ағаш немесе металл өңдеу, тоқыма, керамика, баспа). Оқу ғылыми негізде жүргізілді, арнайы бағдарламалар мен әдістемелер әзірленді. Алғашқы екі жыл негізгі бөлім деп аталды. Мұнда студенттер «Кеңістік», «Көлем», «Түс», «Жазықтықтағы графикалық дизайн»

сияқты пропедевтикалық пәндерді оқып, жалпы суретші білімін алды. Ағаш өңдеу факультеттері мен металлу өңдеу факультеттерде профильді пәндер жобалау болып табылды. А. Родченконың, Л. Лисицкийдің, Л.Попованың және В.Татлиннің шығармашылық ұғымдары ЖӨНТЕШЕБ те дизайн бойынша оқытуға зор ықпал етті. Баспа графикасы үшін кітаптың өнері, конструктивистердің плакаттары орташа геометриялық пішіндермен, олардың динамикалық орналасуымен, шектеулі түс бояғыштарымен (негізінен қызыл және қара), суреттерді кеңінен қолданумен және терілген типографиялық элементтермен сипатталады. Кескіндеме, графика және мүсінде конструктивизмнің типтік көріністері - абстарктілі геометрия, коллажды пайдалану, фотомонтаж, кеңістік кейде динамикалық құрылымдар. Конструктивизмді дамытудағы шарықтау 1925 жылы Париждегі декоративтік-қолданбалы өнер және өнер индустриясының халықаралық көрмесінде III Интернационал мұнара үлгісін ұсынған болатын. А.Веснин өзінің туындыларын сәулет және театр бөлімдерінде, А.А. Экстер - театрға орналастырды. Л.С.Попова мен В.Ф.Степанова тоқыма және геометриялық әшекейлердің нобайларын, А.Родченко - полиграфиялық жұмыстар, жарнамалық плакаттар, фарфорлы кескіндеме жобалары мен жұмыс клубының оқу залының жобалық жабдықтарын көрсетті. Орыс конструктивистері осы үрдістің Еуропа елдерінде (Германия, Голландия, Польша, Чехия, Венгрия) және Америка құрама штаттарда таралуына ықпал етті. В.Кандинский, К.Малевич, А.А.Экстер, Л.С.Попова, В.Ф. Степанова, Е.Лисицкий, А.Родченко, В.Татлин, Я. Чернихованың шығармашылық ұғымдарын қарастырайық. 1920 жылдары Кеңес дизайнында қалыптасқан Ю. Черников. Василий Васильевич Кандинский (1866 - 1944) - танымал ресейлік әмбебап - суретші, графикамен, жиһаз және зергерлік бұйымдарды жобалаумен айналысады, Баухауз және ЖСУТЕШЕБ-те сабақ берді. Кандинский Мәскеуде дүниеге келді, өсті және Одессада оқыды, ұзақ уақыт Германияда тұрды. Алғашқы дерексіз акварельдерімен (1910) ол кескінді «объективтіліктен» босатты. Алғашқы абстрактті акварельдерімен (1910) ол кескінді «заттылықтан» босатты. Кандинскийдің ағашында гравюралар циклдарында орын тапқан көркем нысандардың бірігуі туралы идеясы сөздің, сурет пен дыбыстың синтезі ретінде, барлық прогрессивті ақыл-ойлармен айналысты және дерексіз көркемдік тілдің қалыптасуына ықпал етті. Суретшінің ең жақсы шығармалары үшін, түпнұсқалық композицияны іздеуде түспен жасалатын эксперименттер тән. 1912 жылы Кандинский теориялық көзқарастарын «Өнердегі рухани туралы» шығармасында түсіндірді. 1918 жылы түсті және пішінді талдау идеясының негізінде Василий Кандинский өз үйінде дизайнер ретінде арнайы, синтезделген ортаны

құруға, ішкі баспалдақты бейнелеуге, қабырғалық рельефтерді түсіруге, жиһазды өз қолымен жасауға және сурет салуға тырысты. Интерьердің жарқын декоративтілігі оған шаруа өнеріне ұқсастық берді. Адам өмір сүретін ортасындағы әртүрлі өнер түрлерін біріктіру идеясын Кандинский теорияда да дамытты. Кандинскийдің көзқарасы бойынша, өнердегі жаңа руханилыққа деген үлкен қадам жазықтықтан босап, оны еңсеріп, «түсініксіз кеңістікке» көшу болып табылады, онда оның «қарапайым элементтері» өзгеріп отырады. Кандинскийдің соңғы күрделі суреті - «Х композициясы». Суретші өнердің уақытқа қысып, келешектің мазмұнын ашқысы келетін шекараның шегінен асып кететініне сенімді болды. ЖСҮТЕШЕБ –тің профессоры бола отыра, Кандинский өзінің жеке оқу жоспарын жасады. Ол конструктивизмнің теоретигі және супрематизмнің негізін қалаушы (латынның *supremus* - ең жоғары) – бейнелеу өнерінің элементі ретінде геометриялық фигураларды ғана қолданатын өнер бағыты (Суперматизм: екі өлшемде автопортрет, Ақ түс аясындағы қара квадрат «Қара крест», «Қара шеңбер» Қара шеңбер «және т.б.). 1905 жылдың күзінде Мәскеуге келді, танысу мақсатында Мәскеу кескіндеме училищесіне, Строганов мектебінің сабақтарына қатысқан. 1913 жылы Петроград қаласында М В Матюшиннің «Победа над солнцем» операсы, 1918 жылы В.В. Маяковскийдің «Мистерии-буфф» бірінші қойылымын безендірді. 1920 жылдары абстрактілі кеңістіктік композициялар («сәулетшілер») көмегімен пластикалық өнердің тілін үйренді, тұрмыстық заттардың жобаларын жасады. Таза формадағы сұлулықты алғаш рет К.С. Малевич жариялады. Ол оны сыртынан және ішінен безендіруден тазартты. Оның идеялары өнер мен дизайнды дамытуда маңызды рөл атқарды. Ол өнер, сәулет және дизайн теориясына баға жетпес қосқан үлесі болып табылатын суперматизм тұжырымдамасын бес томдықта баяндады. 1913 жылы Малевичке «Победа над солнцем» футуристік операсының костюмдері мен декорациясы тапсырылды. Осы тапсырыстарды орындауда суретші қара квадраттан тұратын декорацияны құрды. Күнді жеңу шынымен орындалды: қара квадрат барлық бейнелерді өзімен жауып тастады. Содан кейін суретші бұл композицияны «ақ түс аясындағы қара квадрат» суретін (1913 жыл) деп аталатын кенепке ауыстырды. Малевичтің бұл жұмысы өнер тарихындағы ең маңызды оқиға болды және көптеген жылдар бойы одан әрі дамуын анықтады. Негізінде дәл, нақты түсіндіру мүмкін емес. Кейбіреулер, бұл ғарыш кеңістігіне, шексіздікке серпіліс, басқалары бұл суреттегі кез-келген шындықтың абсолютті жоқтығы деп айтады. Ең мұқият көрермендер алаңның пішіні соншалықты жақсы емес, бір жағы басқаларға қарағанда сәл ұзағырақ екенін айтады. Бір қызығы, уақыт өте келе, бояу жарылып, қара

қабаттың астында түсті дақтар пайда болды. Енді суреттің қызыл, жасыл және сары жарықтары бар, бұл қосымша декоративтік әсер туғызады және түс тербелістерінің кейбір елесін береді. Өз өнерінің стилін Малевич «тәжірбиені таза, затсыздықтың тәжірибелік мағынасы жоқтығын» білдіретін, супрематизм терминімен белгіледі. Өз жұмысын негізінен алдымен квадраттар негізінде жасаған («Қызыл квадрат», «Ақ квадрат»). Кейінірек ол сызықтар, шеңберлер, тіктөртбұрыштар және кресттермен жұмыс істей бастады. Супрематизмнің көркемдік дамуында Малевичте үш кезең байқалады. Бастапқыда басым элементтер квадраттардан қалықтайтын қарапайым пішіндер және кең түрлітүсті жолақтар болды. Екінші кезең - горизонталь және вертикаль формалардың біріктірілген шекті топтарын құру. Ақ кезең деп аталатын кезеңінде суретші сурет монохромды ақ түсті жазықтықтардан және ақ нысандардан құрастырған. Октябрь революциясынан кейін супрематизм конструктивизммен бірге ресми мәдени саясаттың бір бөлігі болды.

Малевич барлық Мәскеу мұражайларының меңгерушісі болып тағайындалды. Суретші кескіндемеде ғана емес, сонымен қатар сәулет және қолданбалы өнерді жобалаумен айналысады.



К.Малевич. Архитектондар

Ол өзінің белгілі архитектондарын - кеңістіктік композицияларын тілін оқыған пластикалық өнердің көмегімен жасады. Архитектондарын жасай отыра, яғни «сәулет мәселесі ретінде» әзірлемесімен бірге, Малевич «өмірдегі сәулет» саласына да қадам жасайды, Бұл ең алдымен планиртер - тұрғын үй құрылысы жобалары: сәулетшілерден айырмашылығы - бұл модельдер емес, графикалық сызбалар (аксонометрия, қасбеттер, қималар).

16.Графикалық дизайндағы конструктивизм.

Суретші киімдерінің моделі олардың тиімділігі мен қарапайымдылығымен ерекшеленеді, бірақ олар өте әдемі. Олардың артында пролетарлық жұмыскер әйелдің емес, керісінше еңбекші әйелдің, әсіресе сол жылдарда өте кең тараған кеңестік мекеменің қызметшісі: кеңсе қызметкерінің, мұғалімнің және т.б. бейнесі пайда болады.



Л. С. Попова. Киім үлгісі, сол жылдардағыдай көрініп келе жатқан кеңес мекемесінің қызметкер түрі: кеңсе қызметкері, мұғалімдер және т.б.

Басқа модельдер артистік типтегі жас, талғампаз және уайымсыз әйелдің бейнесін қалыптастырады. Осылайша, Попова сол жылдардағы костюмдерді модельдеудегі екі негізгі үрдістің көрнекті өкілі болды: конструктивтік, функционалды, В Степанова, А. Родиченко, В.Татлин жобалармен байланысты және «Ателье мод» және «Ателье» журналы бірлестіктерде топтасып жүрген - А. Экстер, В. Мухина және т.б. суретшілер жұмыс істеген. Попова жасаған костюмдер, сондай-ақ матаның суреттері сияқты - кеңістіктік. Олар иілімдіден гөрі сәулеттік. Адам пішіні олар үшін сындарлы қаңқаның рөлін атқарады. 1910 жылдардың ортасында Поповада «мүсіндік-кескіндемеге» қызығушылық пайда болды. Ұқсас тәжірибе Пикассо, Татлин, Клюн, Пуниде болды. Попова ешқашан кеңістікті бұзған жоқ, үш өлшемділікке кірген жоқ, басты рөл түс болған оның жұмысы «мүсіндік суреттер» болып қала берді. Любовь Попованың шығармашылық XX ғасырдың басындағы орыс өнерінің жетістіктерін және оның ауыр руханиятын сіңірген. Варвара Федоровна Степанова (1894 — 1958) — суретші, дизайнер, кітап графиканың және театрлық декорацияның шебері. Степанова Қазан сурет мектебінде оқып, сонда болашақ күйеуі А. Родченконы кездестірді. Мәскеуге 1914 жылы көшіп келгеннен кейін Степанова К. Юон мен М.Лебланның студиясына барды. Алғашқы жылдары

ол модерн стилімен, содан кейін футуристік өнермен шұғылданды. 1920 жылдардың басында ол конструктивистілерге қосылды. 1922 жылы В. Степанова Мейерхолд театрында «Тарелкиннің өлімі» атты қойылымды конструктивизм рухында безендірді. Ол 1923 жыл үшін «ЛЕФ» журналында «Бүгінгі күннің костюмы – өндірістік киім» атты мақаланы жариялады. Онда әртүрлі мамандықтар бойынша киімдерді функционалдық-конструктивті дамыту қажеттілігін дәлелдеді. Степанова 1924 - 1925 жылдары ВХУТЕМАС-тың тоқыма бөлімінде сабақ берді. 1924 жылы Л. Поповамен бірге матаның суреттерін әзірледі, 150-ден астам оюларды жасады, спорттық және күнделікті киім үлгісін жобалады. 1924 жылдан бастап баспаханада жұмыс істеді: ол фотомонтаждаумен айналысты - кітаптар мен журналдардың қаптамаларын жасады. Полиграфиядағы модульдік және акциденттік беттеу жүйесін енгізді. 1925 жылы мәтіндерді В.Маяковский жазған жарнамалық плакаттармен жұмыс істеді. Степанова декоративтік өнер және көркемдік өнеркәсіп көрмелеріне (Париж, 1925) және т.б. қатысты. Степановаға, сондай-ақ Попова үшін, маталарға арналған жаңа сызбаларды әзірлеу ғана емес, сонымен қатар тоқыма жөніндегі суретшінің жұмысын жаңа тәсілмен ұйымдастыру маңызды болды. Бұл графикалық жұмыстың оңтайландыруын, оюларды жасаудың жеңілдігін және құрылымдардың өзгеруін білдіреді. Степанова баспа суреттерін жасауды бірінші кезең деп есептеді.



В. Ф. Степанова. Спорттық киім үлгісі

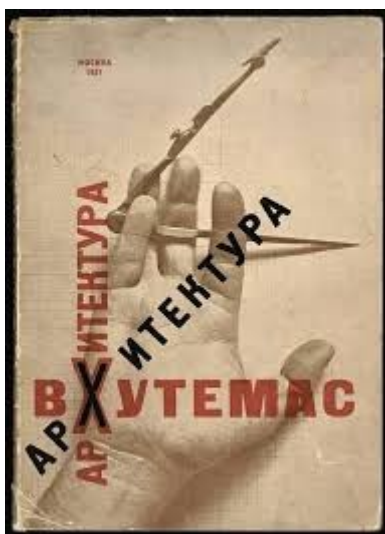
Ол мата құрылымын, оның тактильді қасиеттерін және рельефті дамытуға баса назар аударуды ұсынды. Степанова қазіргі заманғы шұғыл түрде жұмысшыларға арналған жаппай, бірақ сонымен бірге әртүрлі киім-кешектің жаңа тұжырымдамасын талап ететініне сенімді болды. Степанованың кескіндеме және графикадағы мағынасыз композицияларысы геометриялық және желіссіз болды. Дыбыс пен түстің синтездеуін іздеу оны түрлі-түсті

әріптермен көсілте жазылған абстракт өлеңдеріне әкелді. А. Родченконың әйелі болған Степанова үнемі онымен фотоальбомдарды жасау үшін онымен жұмыс істеді, онда ол ең жаңа полиграфиялық, фото және кинотехниканы қолданды.

Александр Михайлович Родченко (1891 - 1956) - орыс көркем суретшісі, график, кеңістіктік конструкциялардың авторы, дизайнер, фотограф, театр және кино суретшісі оқытушы. Ол 1910- 1920 жылдары орыс өнері алдына батыл мақсаттар қойған ең батыл конструктивисттерноваторлардың бірі болды. Қазан өнер мектебінде оқыды (1911 - 1914). 1914 жылы Мәскеуге көшкеннен кейін Строганов атындағы көркем өнеркәсіп мектебінде (1914 - 1917) оқыды. «Конструктивисттер жұмыс тобының» (1921 - 1924), «Өнердің сол жақ фронты» (ЛЭФ) қауымдастықтың (1922 - 1925) мүшесі. Көркем және сәулет конкурстарына, ең маңызды авангардтық көрмелерге қатысты. «Барлық тәжірибелер» және «Сызық» (1920) мәтін-манифестерінде өзінің шығармашылық ұстанымын бекітті. 1920 жылдан бастап 1930 жылға дейін Родченко ВХУТЕМАС-да сабақ берді, ол декан, металл өңдеу факультетінің профессоры болды. 1920 жылдары Родченко кеңістіктік құрылымдарды (газет дүңгіршегінің, жиһаз және басқа да тұрмыстық заттардың жобасы) әзірледі, өйткені конструктивисттердің басты міндеті адамды қоршайтын жаңа эстетикалық ортаны құру болды. Родченко кеңестік әдебиет мәдениетінің негізін қалаушылардың бірі болып табылады. Ол жарнамалық графикада В. Маяковскиймен тығыз қарым-қатынаста болды. Ол жүздеген плакаттар, сондай-ақ, маңдайшалар, даңғылдар, жапсырмалар, парақтар, фабрикалық белгілерді жасады. Родченко кеңестік фотосурет өнер мектебінің негізін қалаушысы. 1935 жылдан бастап ол негізінен фотосуретпен айналысты. Ол ерекше бұрыштарды белсенді түрде қолдануға кірісті және өз уақытынан әлдеқайда асып түсті. «Жарнамалық дизайнер Родченконың» алғашқы дербес жұмысы - әртүрлі нұсқаларда жасалған «Добролеттің акционері болмаған - КСРО азаматы емес» деген плакаты болды (түрлі-түсті жапсырма, 69-сурет). Резинотрест сосискасын жеуге шақыратын плакаты, Моссельпром эмблемасы, МЭД (Мемлекеттік әмбебап дүкен) сатылатын тауарларды жарнамалауға шақыратын плакат ерекшеленеді. Суретшінің жарнамалық идеясының жоғарғы шыңы - Бриктің портреті бар «Ленгиз» плакаты, ол дауыс зорайтқыш құралына айқайлап тұрғанда көрінеді. Осы коллаждарда жиырмасыншы ғасырдың жарнамалық дизайнының негізгі қағидалары белгіленген болатын.

17. ВХУТЕМАС-тың орыс дизайны қалыптасуындағы рөлі.

Вхутемас (Жоғары көркемдік-техникалық шеберханалары) Мәскеуде GSHM I және GSHM II бірігуі нәтижесінде ұйымдастырылды және бұрын олар тұрып жатқан ғимараттарда - Рождественка, 11 (қазіргі Мәскеу сәулет институты) және Мясницкая, 21 мекенжайында орналасқан. (қазіргі Ресей кескіндеме, мүсін және сәулет академиясы). Вхутемас 1920 жылдың күзінде жұмыс істей бастады (Оны құру туралы Халық Комиссарлар Кеңесінің Декреті 25 желтоқсанда ғана жарияланды). 1927 жылы Вхутемас 1930 жылы таратылған Жоғары көркем-техникалық институт Вхутейн деп аталды. Вхутемастың құрылуы көркем білім берудің революциядан кейінгі реформасының екінші кезеңіне жатады, бұл кезде оқу орындары барлық жерде біріктірілді. Реформаның бірнеше негізгі себептері болды. Біріншіден, осы уақытқа дейін студенттердің еркін шеберханаларда нақты бағдарламалар мен Бірыңғай оқыту принциптерінің жоқтығына наразылығы анықталды. Екіншіден, Авангард мұғалімдерінің шеңберлерінде жеке тұлғаның абсолютті шығармашылық еркіндігі идеясына қарсы қалыптасу заңдарының объективтілігі идеялары күшейе түсті. Жаңа көркемдік педагогиканың негізі авангардшылардың шығармашылық экспериментінде пайда болған көркемдік форманы аналитикалық зерттеу әдістері болды. Еркін шеберханаларды қайта құрудың үшінші себебі өнеркәсіп үшін көркем кадрлар құру қажеттілігі болды. Халық Комиссарлары Кеңесінің Қаулысына сәйкес, Вхутемас "өнеркәсіп үшін жоғары білікті суретші-шеберлерді, сондай-ақ кәсіптік-техникалық білім беру нұсқаушылары мен басшыларын даярлауға бағытталған арнайы жоғары техникалық-өнеркәсіптік оқу орны" болды.



Л.М.Лисицкий. Вхутемас 1920-1927ж

Е. В. Равдель Мәскеу АШМ бойынша НКП ҒЗЖ бөлімінің уәкілі болып тағайындалды және ол жаңа міндеттерге жауап беретін оқу орнын құруға мәжбүр болды. РАВДЕЛЬ НКП Изо бөлімінің жауапты қызметкерлерінің

кеңесінде "Мәскеудің жоғары мемлекеттік өнер шеберханалары туралы ереженің жобасымен" сөз сөйледі, ол мақұлданды.

Мәскеу Вхутемас өнердегі жаңа ағымдардың ресми жетістіктерін жинақтайтын жаңа көркемдік педагогика тұжырымдамасын жүзеге асырды. Әрине, Вхутемастың ұйымдастырылуы мен қызметі тек Авангардтың проблемаларына дейін азайған жоқ. Оқу орны 1920-шы жылдардағы орыс мәдениетіндегі көркемдік процестермен байланысты болды, бірақ авангард рухы, авангардтық қозғалыстың міндеттері ең бастысы Вхутемастың сипатын анықтады.

Алғашында Вхутемас 1910 жылдардағы авангардтық ағымдардың ең ірі өкілдерін жинады. әр жылдары кескіндеме факультетінде жеке шеберханаларды В. Д. Баранов-Россин, А. А. Веснин, А. Д. Древин, В. В. Кандинский, и. в. Ключ, п. п. Кончаловский, П. В. Кузнецов, А. В. Лентулов, и. И. Машков басқарды, Н. а. Певзнер, л. с. Попова, А. М. Родченко, Н. А. Удальцова, Р. Р. Фальк, а. в. Шевченко, А. А. Экстер; мүсін өнерінде-А. С. Голубкина, Б. Д. Королев, А. М. Лавинский, и. М. Чайков; сәулет өнерінде олар өздерін жаңашыл ретінде танытты.А. Голосов, Н. В. Докучаев, В. Ф. Кринский, Н. А. Ладовский, К. С. Мельников; өндірістік факультеттерде В. Е. Татлин, Л. М. Лисицкий, в. ф. Степанова сабақ берді. Мұғалімдердің бір бөлігі Лефтің жұмыс тобына кірді. Көптеген солшыл оқытушылар жұмыс істеді Инхук.

Вхутемас көркем Авангардтың теориялық ережелерін тексеретін педагогикалық зертхана болды. Бұған дейін МУЖВЗ және СГХМ-де сабақ берген, Авангардтың радикалды көзқарастарымен бөліспеген әйгілі кескіндеме, мүсін және сәулет шеберлері, мысалы, и. в. Жолтовский, а. в. Щусев, и.в.Рылский, А.Е. Архипов, В. Н. Яковлев, Д. Н. Кардовский, С. М. Волнухин, и. Н.Павлов және басқалар. Оқытушылар құрамы жылдар бойы айтарлықтай өзгерді, соның ішінде вхутемас түлектерімен толықтырылды.

Барлық факультеттерде, әдетте, ірі өнертанушылар мен теориялық суретшілер оқытатын өнер теориясы мен тарихы пәндері маңызды орын алды, олардың ішінде В.я. Адарюков, А. и. Анисимов, а. в. Бакушинский, А. Г. Габричевский, А. и. Ларионов, А. А. Сидоров, П. А. Флоренский.М.Эфрос. Вхутемас-Вхутеинде суретшілер мұғалімдері мен өндірістің белгілі бір

салаларындағы ең ірі қайраткерлерден басқа көптеген технологиялар мен қолөнер тарихы, сондай-ақ жаратылыстану ғылымдары мамандары жұмыс істеді.

Вхутемастың ерекшелігі оның шығармашылық бағыттағы факультеттерін (кескіндеме, мүсін, сәулет), өндірістік (полиграфиялық, металл өңдеу, Ағаш өңдеу, тоқыма, керамика) және барлық мамандықтарға ортақ пропедевтикалық курсты біріктіретін дәстүрлі емес құрылымында болды. әр түрлі факультеттердің дайындық бөлімдерінен 1923 жылға дейін қалыптасқан негізгі бөлім. Вхутемаста әзірлеуге және бекітуге тырысқан мұндай құрылым мен біртұтас педагогикалық көзқарастар ұйымдастырушылардың идеясы бойынша кеңістіктік өнердің барлық түрлері үшін ортақ пластикалық негіз құруды және адамның пәндік-кеңістіктік ортасын қалыптастыруды қамтамасыз етуі керек еді.

Алғашқы жылдары Вхутемасқа келген дайын емес жастар сынақ-дайындық бөліміне (IPO) түсті. Оның орнына 1923 жылы қаңтарда НКП көркемдік рабфак ұйымдастыруды бұйырды. Мұнда әр жылдары суретшілер А.В.Бабичев, К.К.Зефилов, к. н. Истомин, В. Е. Лямин, Н. х. Максимов, Е. О. Машкевич, С. М. Романович, В. Л. Храковский және басқалар жұмыс істеді. Вхутемастың көркемдік педагогикасының жетістігі 1920 жылдары жоғары бағаланған және әртүрлі елдердегі сәулет және дизайн педагогикасында одан әрі дамыған пропедевтикалық пәндердің әмбебап жүйесін құру болды. Оқытудың формальды-аналитикалық әдістемесімен қатар, Вхутемаста жеке топтар мен шеберлердің көркемдік-педагогикалық бағыттары қалыптасты. "Өндіріс" факультеттерінде жаңа тенденциялар өндірістік өнер идеяларымен байланысты болды, олар Вхутемас мұрагер болған Строганов мектебіне тән қолданбалы, әшекейлеу және сәндеу дәстүрлерін жеңді. Вхутемастағы авангардтық қозғалыстан сәулет пен көркемдік құрылыстағы рационализм мен конструктивизм сияқты маңызды Шығармашылық ағымдар өсті.

Бейнелеу өнері (Кескіндеме және мүсін) факультеттерінде шығармашылығы көркемдік Авангардпен байланыста болған ірі шеберлер жастарға тікелей әсер етті. Авангардқа ерекше реакция в. А. Фаворскийдің композиция теориясы болды, оның әсері бірнеше факультеттерге таралды.

Вхутемас–Вхутеиннің тарихы ерекше динамизммен ерекшеленеді. Университеттің он жыл ішінде бірқатар ұйымдастырушылық өзгерістер болды (факультеттердің бірігуі және жаңа бөлінуі), оқу бағдарламалары мен идеялық-көркемдік көзқарастар өзгерді. Бастапқыда оқу мерзімі төрт жыл болып белгіленді, 1927 жылдан бастап бес жылға дейін ұзартылды.

Вхутемас–Вхутеиннің ректорлары Е. В. Равдель (1920-1922), Фаворский (1923-1926), п.и. Новицкий (1926-1930). Вхутемас қызметінің әр түрлі кезеңдері олардың атауларымен байланысты. Барлық дүрбелең түбегейлі қақтығыстар, көптеген кадрлық өзгерістер қандай да бір жолмен (кейде тікелей, көбінесе жанама) оқу орны тұжырымдамасының проблемасымен байланысты болды. Негізгі жекпе-жектер станок немесе өндірістік өнерге арналған қондырғыларға байланысты болды. Белгілі бір тенденциялардың басымдығы белгілі бір уақытқа жалпы бағыттың өзгеруіне әкелді.

Равдель кезеңі өнеркәсіп үшін кадрлар даярлауға бағдарланумен сипатталады, ол конструктивистік бағдарлаудың солшыл шеберлерінің (Родченко, Лавинский, в.п. Киселев) негізгі бөлімінен ауысуымен аяқталды. өндірістік факультеттер. Екіншіден, формальды-аналитикалық пәндерді оқыту оқушыларды даярлауды қажет етті және осыған байланысты негізгі бөлімнің барлық факультеттеріне ортақ нәрсе пайда болды. Вхутемас құрылымының өзгеруі және оқытудағы өндірістік өнерге деген көзқарас студенттер мен бірқатар станок мұғалімдерінің наразылығына тап болды. НКП басшылығының 1921 жылдың күзінен 1922 жылдың аяғына дейін жалғасқан қақтығысты шешуге тырысуы алғашқы қайта құруға және басшылықтың өзгеруіне әкелді.

Фаворский ректорлығымен Вхутемас тарихындағы ең толыққанды және үйлесімді кезең байланысты. Осы жылдары барлық факультеттердің бағдарламалары мен жұмысын жүйелеу және құру әрекеттері шығармашылық және өндірістік мамандандырулардың тепе-тең негізде болуына әкеледі. Бұл өндіріс факультеттеріне де пайдалы болды, өйткені технологиялық, көркемдік және теориялық пәндерді (тарихи-көркемдік және жаратылыстану ғылымдары) қамтитын тұрақты оқу жоспарлары бойынша сабақтар көп ұзамай өз жемісін берді. Таңдалған педагогикалық желінің жетістігін практикалық растау, кәсіби мамандардың алғашқы түлектерінен басқа, Вхутемастың Париждегі Халықаралық сәндік өнер және өнер өнеркәсібі көрмесіне қатысуы болды (1925), онда вхутемас студенттердің жаңа аналитикалық әдісі, бағдарламалары мен оқу-эксперименттік

жұмыстары үшін марапаттарға ие болды. Осындай халықаралық танымалдылыққа ие болған Вхутемас әйгілі Баухаус сияқты бірінші дәрежелі оқу орындарының қатарына кіреді.

"Өнер әлеуметтануы" факультетаралық курсын оқыған Новицкий кезеңі елде болып жатқан өзгерістермен байланысты. Техникалық жетістіктерге деген құштарлық және өмірдің барлық салаларына, соның ішінде өнерге араласқан дөрекі әлеуметтану өнердің барлық түрлерінің формальды-пластикалық бірлігі тұжырымдамасын алып тастауға әкелді. Негізгі бөлімнің қызметіне күрт шектеулер әсер етті-алдыңғы екі жылдың орнына қазір оған алты ай ғана оқу керек болды. Факультетаралық байланыстар да айтарлықтай әлсірейді. Жеке факультеттердің жетістіктеріне қарамастан-халықаралық заманауи сәулет көрмесіне, Бүкілодақтық полиграфиялық көрмеге қатысу (екеуі де – 1927) – Вхутеиннің қызметі тиімсіз деп танылды.

Кафедраның декандары кескіндеме факультетінде біріктірілгенге дейін де Баранов-Россина (1920-1921) және Древин (1921 жылдың аяғы – 1922 жылдың басы); мүсін – Лавинский; барлық факультеттерге ортақ – Родченко (1922-1923), Истомин(1923-1926), В.С. Тоот (1926-1928), В. С. балихин (1928-1929).

Негізгі бөлім суретшілер, мүсіншілер мен сәулетшілер ұжымының күшімен құрылды. 1920-1923 жылдардағы кескіндеме факультетінің негізгі бөліміндегі шеберханалардың жетекшілері Баранов-Россин, А.Веснин, Древин, Ключ, А. А. Осмеркин, л. с. Попова, Родченко, Удадьцова, г. в. Федоров және Экстер. Олар жеке шеберханалардың бағдарламаларын жазды. Әрбір шеберхана белгілі бір ресми мәселені шешуі керек еді. Сонымен, Баранов-Россине "бір мезгілде пішіндер мен түстер пәнін", Ключ – "жазықтық, түс және кеңістіктік шешім", Родченко – "жазықтықтағы графикалық құрылым", Попова мен Веснин – "түс" пәнін және т.б. жүргізді.

1921-1922 оқу жылында мүсін факультетінің негізгі бөлімінде с. Ф. Булаковский, Королев, Лавинский және Равдель жұмыс істеді. Соңғы үшеуі өз бағдарламаларын ұсынды. Олардың күш – жігерімен" көлем " пәні дамыды, ол дерексіз формаларды талдау принципіне негізделген-кескіндеме мен мүсіндегі кубизм тәжірибесіне негізделген. Ладовский сәулет факультетінің (Обмас) бірлескен шеберханалары аясында психоаналитикалық әдіс негізінде пропедевтиканың өзіндік нұсқасын – өнер материалы және көркемдік экспрессивтілік құралы ретінде қарастырған "кеңістік" пәнін жасады.

1921 жылдың аяғы мен 1922 жылдың басында кескіндеме факультетінің негізгі бөлімі іс жүзінде дербес ұйымдық бірлікке айналды, кескіндеме факультетіне бағынуды тоқтатты. Бөлімше педагогтарына (Веснин, Киселев, Попова, Родченко) олардың пікірлестері – сәулет және мүсін факультеттерінің өкілдері (Докучаев, Ладовский, Лавинский) қосылды.

1922 жылы наурызда дәстүрлі кескіндеме, сурет және мүсін жаттығуларына қарсы төрт пәнді – кеңістіктік, көлемдік, графикалық және түсті оқыту бағдарламасы ұсынылды. Оқыту әр түрлі өнер түрлерімен кеңістікті игеру принципі бойынша ұйымдастырылды: әр "пән" – графикалық құрылым, көлемдік құрылым, кеңістіктік құрылым – 1) жазықтықта, 2) көлемде және 3) нақты кеңістікте вариация ретінде оқытылды. Болашақта үш концентрация құрылды: кескіндемелік-түсті, көлемдік-кеңістіктік және графикалық, кейіннен жазықтық-түсті, көлемдік және кеңістіктік түрлендірілді. 1922 жылдың жазында Вхутемастың барлық факультеттерінің оқушыларына арналған бағдарлама бекітілді. Бағдарлама-әр циклдің минимумы барлық студенттер үшін міндетті болды, екінші жылы арнайы факультеттердің міндеттеріне бейімделген бағдарлама-максимум оқытылды. 1923 жылдан бастап формальды-аналитикалық пропедевтика – "Вхутемас пәндері" - алдымен сәулет пропедевтикасы және объективті емес кескіндеме пропедевтикасы ретінде бөлек әзірленді, содан кейін пропедевтика векторын алды, кескіндеме және мүсін саласында бейнелеу өнерінің негіздерін оның реалистік формаларында оқытуға дейін кеңейтілді.

1926-1927 оқу жылынан бастап негізгі бөлімнің курсы бір жылға дейін, ал 1929 жылы (Вхутеин таратылғанға дейін алты ай бұрын) – алты айға дейін қысқарады. Екінші жартыжылдықта бөлім жабылғаннан кейін 1929 оның пәндері арнайы факультеттерге берілді.

Әр түрлі уақытта негізгі бөлімде және басқа факультеттерде қошқарлардың кескіндеме және түс пәні-Россина, Веснин, Древин, А. и. Иванов, Истомин, г. Клуцис, Ключ, Осмеркин, л. с. Попова, Тоот, Удальцова, Федоров, Храковский, Экстер; графикалық-сурет графикалық пәнді Л. А. Бруни, С. В. Герасимов, Киселев, п. и. Львов, П. В. Митурич, п. я. Павлинов, м. с. Родионов, Родченко, Фаворский, Д. А. Щербиновский жүргізді; көлемдік-кеңістіктік пән бойынша" көлем "– Р. Р. Иодко, Королев, Лавинский, В. И.

Мухина, Н. И. Нисс-Голдман, Чайков, Н. п. Ясиновский, ал" кеңістік " – Балихин, С. В. Глаголев, Докучаев, М. П. Коржев, Кринский, Ладовский, и. в. Ламцов, С.А. Мочалов, В. А. Петров, А. М. Рухлядев, ю. к. Спасский, М. А. Туркус және басқалар.

Сәулет факультеті

Әр уақытта факультет декандары әртүрлі бағыттардың өкілдері болды: "академиялық" көпшіліктің жақтаушысы Э.и. Норверт (1920-1922), солшыл шеберлердің серіктесі Рухлядев (1922-1923), рылский (1923-1930), әр түрлі топтар арасындағы қайшылықтардың өткірлігін алып тастай алды.

1920 жылдың күзінде сәулет факультетінде жаңашыл сәулетшілер Ладовский, Докучаев, Кринский (Обмас), Голосови Мельников (эксперименттік сәулет шеберханасы немесе "жаңа академия") бастаған шеберханалар құрылды. Дәстүрлі көпшілік (Щусев, Рылский, Норверт, В.Д. Кокорин, Л. А. Веснин) Жолтовскийді басқарды. Осы бағыттар арасында факультетте Педагогикалық әдістеме принциптері үшін күрес жүргізілді.

1922 жылы ректор Равдельдің көмегімен факультетте екі бөлім – академиялық және жаңа зерттеулер (Обмас негізінде) рәсімделді. Дәстүршілдер кәсіби оқыту сәулет классикасын зерттеуге негізделді, өткен үлгілер болашақ сәулетшілерге жеткілікті Дағдылар мен дағдылар беретініне сенімді. Ладовский кеңістікті архитектураның негізгі материалы деп санады, сондықтан сабақтарда ол оқулық ғимараттарын көрсетпеді, тек ауызша тапсырмалар берді, әр оқушыда шығармашылық принципті дамытты. Дауыстар көлем-массаға негізделген архитектуралық форма болды. Ол классикалық архитектурадағы архитектуралық форманың эволюциялық тарихын зерттеуге үлкен мән берді, өз шығармашылығында өзінің теориялық принциптерін басшылыққа алды және өз шеберханасына тәуелсіз бөлім мәртебесін беру үшін күресті.

1920 жылдардың ортасына қарай архфактағы дәстүршілер мен жаңашылдар арасындағы қайшылықтар тегістелді. Вхутемастан Жолтовский кетті (оның шеберханасын Щусев басқарды), А.Весниннің шеберханасы пайда болды, оның айналасында пікірлестер тобы құрылды. Негізгі пікірталастар қазір рационалистер (Ладовский бастаған) мен конструктивистер (А.Веснин бастаған) арасында өтті. 1926 жылы факультетте эксперимент түрінде Сәулет

композициясының екі инновациялық курсы енгізілді-Докучаев (рационализм) және М.Я. Гинсбург(конструктивизм).

1926 жылы факультет үш шеберханаға бөлінді: тұрғын үй сәулеті; қоғамдық, өндірістік және зауыт ғимараттарының сәулеті; орналасу және декоративті-кеңістіктік сәулет. Олардың әрқайсысында студент бір жыл ішінде кем дегенде бір жоба жасауы керек еді. Шеберханалардың жетекшілері А.Веснин, Щусев, Кокорин, Рылский, Л. Веснин, Ладовский, Докучаев болды. 1929 жылы архфак түлегі И. и. Леонидов өз шеберханасын алды.

Әр жылдары факультетте Балихин, А.К.Буров, А.және Л. Веснина , Голосов, Докучаев, Жолтовский, Кринский, Ладовский, Ламцов, Н. К. Лахтин, Леонидов, Лисицкий, а. ф. Лолейт, Мельников, Норверт, Рухлядев, Рыльский, С. Е. Чернышев, Щусев және басқалар.

Сәулет факультеті өмір сүру кезеңінде барлығы 411 студент бітірді.

Кескіндеме факультеті

Декандар: Г. В. Федоров(1920-1921), Ф.Ф. Федоровский (1921-1922), Шевченко (1922-1925), Р. Р. Фальк (1925-1927), Герасимов(1927-1929), Бела Уитц (1929-1930).

Кескіндеме факультетінде университеттің негізгі мәселелері (оқытудың объективті әдістері үшін күрес, жаппай адресат үшін шедеврлер немесе өнер жасау және басқалар) станок өнері үшін немесе оған қарсы күреске айналды. Әдістеменің объективтілігі 1922-1923 жылдар аралығында факультеттің негізгі бөліммен байланысын қамтамасыз етті. Факультеттің барлық бөлімдері үшін Фаворский бір уақытта оқыған "композиция теориясы" курсы маңызды біріктіруші рөл атқарды. Студент-суретшілер театрлық безендіру, монументалды өнер, үгіт-насихат жұмыстары арқылы көпшілік көрерменмен қарым-қатынас жасауға дайындалды. Соңғы мамандандыру университет эволюциясының соңғы кезеңінде – Новицкий басқарған Вхутейнде айқын жүзеге асырылды және "Октябрь"тобының қызметіне енгізілді. Факультет үш бөлімнен тұрды.

Станок бөлімі

Бірінші кезеңде педагог-суретшілердің шеберханалары I және II ЖЖМ жеке еркін шеберханаларының жалғасы болды . 1922 жылы қыркүйекте негізгі бөлімнің әдістемелік базасында факультет қайта құрылды-жеке шеберханалар жүйесі курстық жүйемен ауыстырылды, онда шеберхананы басқарған басшы жалпы бағдарламаның жекелеген элементтерін оқытты. Солшылдар мен дәстүршілдерді жуу процесі жүрді. Бөлім тұтастай алғанда "гауһар тастардың" эволюциясы бағытында қозғалды, олар формалардың барған сайын шынайы сенімділігіне көшті, ал түсті бояудың негізгі принципі сақталды. Әр жылдары кафедрада А.Е. Архипов, Баранов-Россина, Герасимов, Древин, Кандинский, Кардовский, Кончаловский, Кузнецов, Машков, Осмеркин, Фальк, Шевченко, Д. П. Штеренберг, көптеген шеберханаларда сурет салудан басқа, басшылардың өздері сурет салды. Театр және декорация бөлімі

Бөлім меңгерушілері: Кузнецов (1921-1924), а.в. Куприн (1924-1925), Ф. Ф. Кондратов (1925), Шевченко (1925-1926), и. М. Рабинович (1926-1930). Алдымен бөлім Строганов мектебінің Театр декорациясы дәстүрін жалғастырды, кейінірек басты бағыт мерекелік шерулер мен үгіт-насихат акцияларын безендіру болды. 1927 жылға қарай бөлім "сәндік" болып өзгертілді.

Әр жылдары мұнда оқытылды: А. Веснин, Кондратов, Кончаловский, Куприн, Кузнецов, А.В. Лентулов, и. М. Рабинович, Уитц, г. в. Федоров, Федоровский, и. с. Федотов, шевченкожәне басқалар.

Монументалды бөлім

Бөлім меңгерушілері Машков (1920-1924), н.М.Чернышов (1924-1930) болды. Мұнда бейнелеудің жаңа формаларын, жаңа техникалар мен материалдарды игеру қажеттілігімен Чернышов зерттеуге және енгізуге ынталы болған ескі орыс стенографиясының әдістерін біріктірудің біршама қарама-қайшы процесі болды. Ескі орыс қалаларына жыл сайынғы сапарлар, ескі орыс кескіндемесін зерттеу және қалпына келтіру курсы монументалистерді тәрбиелеуде маңызды рөл атқарды. Студенттер практика

кезінде және курстық және дипломдық жұмыстарды орындау кезінде нақты объектілерде жұмыс істеді. Белгілі мысалдар-казармаларды бояу бойынша ұжымдық дипломдық жұмыс. Ф. Э. Дзержинский Мәскеуде (1929), "Пролетарий" клубының суреті (1930).

Әр уақытта монументалды бөлімдегі ең ықпалды мұғалімдер-суретшілер Кузнецов, Машков, Чернышов болды. "Сәулет өнерінің негізгі принциптері" курсын Докучаев жүргізді, Лисицкий 1921 жылы "Сәулет және монументалды кескіндеме" курсын оқыды, Фаворский мен Бруни сурет салудан сабақ берді.

Факультет басқалармен салыстырғанда ең көп студенттер санын шығарды – 545 адам. Мүсін факультеті.

Декандар: Королев (1920-1923), Чайков (1923-1929), М.Г. Белашов (1930). 1926 жылы мүсін факультеті керамикамен біріктірілді, бірақ бір жылдан кейін олар қайтадан бөлінді.

Мүсін факультетінде жаңашыл педагогтар белсенді рөл атқарды. Факультеттің бас идеологы және әдіскері Королев болды. Рабфактағы мүсінді Бабичев үйреткен. Дейін 1923 мүсін сабақтарын лавинский Ағаш өңдеу факультетіне ауысқанға дейін жүргізді (өндірістік өнердің белсенді жақтаушысы ретінде). Королев формальды принциптерді бейнелі формаларға қолдануды жақтады, оның бағдарламалары факультет қызметіне негіз болды. Вхутемастан кеткеннен кейін бұл идеяларды көбіне Чайков жалғастырды. 1920 жылдардың аяғында студенттердің мүсін мен сәулет байланыстарына деген қызығушылығы арта түсті, бұл ректор Новицкийдің станок өнерінен кету туралы көзқарастарымен сәйкес келді.

Студенттер саны бойынша шағын факультет бөлімшелерге бөлінбеді, барлық пәндер барлық оқушыларға ортақ болды. Мүсінші суретшілер монументалды, сәндік, станоктық және портреттік мүсіндерді орындауға білікті болды. Негізгі және ең беделді бағыт монументалды мүсін болды. Соңғы оқу жоспарында төрт негізгі тақырып оқытылды: "дөңгелек мүсін принципі", "рельефті құру ерекшеліктері", "пластикалық портрет принципі", "монументалды мүсін принципі".

Әр жылдары мұнда Бабичев, Белашов, Булаковский, Волнухин, Голубкина, и.с.Ефимов, а. ф. Жолткевич, С. Т. Коненков, Королев, Лавинский, Мухина, Е. В. Равдель, А. и. Тенета, Чайков, н. п. Ясиновский және басқалар, композиция теориясы – Фаворский, сурет – Павлинов, Родионов, пластикалық тапсырмаларға қосымшадағы архитектураның формальды принциптері – Докучаев.

Барлығы 75 мүсінші шығарылды.

Полиграфия факультеті.

Декандар: В.Н.Масютин (1920), В.Д.Фалилеев (1921), Павлинов (1921-1925), Н.А.Шевердяев (1925-1929), Н. Ф. Лапин (1929-1930).

Факультет алғашқы қадамдардан бастап "Өндірістік" – "баспа" деп ойлады. 1921 жылы Коминтерн III конгресінің делегаттары үшін сыйлық альбомын орындауға тапсырыс қабылданды. Болашақта факультеттің оқу жоспарында өндірістік практика басқа факультеттермен салыстырғанда ең көп уақытты алды және Вхутемас–Вхутеиннің жеке баспаханасында өтті.

Эволюция процесінде кітаптар, плакаттар және басқа да өнімдер жасау үшін графикалық баспа әдістерін қарапайым қолданудан кітапты біртұтас организм ретінде көркемдік жобалауға көшу болды. Бұл процесте Фаворскийдің "композиция теориясы" мен "кітап теориясын" осы қызметтің негізі ретінде оқытуы маңызды рөл атқарды, оған тек формальды сәттерді зерттеумен қатар бейнелеуді талдау және сурет салуды байыпты оқыту қажеттілігі кірді. Студенттердің шығармашылық ізденістеріне Флоренский оқыған "перспективаны талдау" курсы маңызды әсер етті.

Көптеген басқа факультеттерден айырмашылығы, полиграффак өзінің бүкіл қызметінде педагогикалық негіздердің мақсатты бағыты мен тұрақтылығын сақтап қалды, бұл оны педагогикалық ұжым ішіндегі қызу пікірталастардан

босатпады. Гравюра техникасының гегемониясына қарсы даулар екі жағынан да болды: техникалық, фотомеханикалық процестерге үлкен сенімділікті қажет ететін машина жасау және еркін техникаға ұмтылған суретшілер (сурет, акварель). Осы жылдары полиграфия өнерінде конструктивизм жарқын және ықпалды ағым болғанымен, полиграфия факультетінде ол айтарлықтай дамыды. Факультеттегі конструктивистік идеялардың жетекшісі Н. Н. Купреянов болды.

Вхутемас масштабындағы үлкен факультет алғашқы қадамдардан бастап филиалдарға бөлінді. Сонымен, Н.И.Пискарев, Фаворский, фотомеханикалық – п.Ефимов, металл гравюра бөлімін и. И. нивинский, литографиялық бөлімді Фалилеев, 1925 жылдан бастап Купреянов басқарды. 1926 жылы қайта құрылғаннан кейін үш бөлім қалды: баспа және ағаш кесу (жоғары баспа), ою және фотомеханика және литографиялық. Барлық мамандықтар баспа өнімдерін, ең алдымен кітаптарды шығаруға бағытталған.

Әр уақытта кітап бөлімінде К.в.Вахрамеев, А.и. Горюнов, П. Ефимов, Купреянов (қаріп зертханасы), Н. Ф. Лапин, А. и. Ларионов, Пискарев, Фаворский және басқалар сабақ берді. Баспа техникасы: ағаш кесу – Павлинов, и. Н. Павлов, Фаворский; литография – в.п.Белов, В. А. Ватагин, г. Т. Горощенко, и. в. Игорянинов, К. М. Костюков, Купреянов, Д. с. Моор, Фалилеев, М. А. Филиппов; ою, металл гравюра және фотомеханикалық процестер – Н. А.Гусев, П. Ефимов, С. З. Константинов, П.С.Ксидис, Ю. К. Лауберт, М. Я. Леонтьев, А. В. Манганари, Масютин, Нивинский, И. К. Смирнов, Н. П. Тихонов, Шевердяев; сурет салуды Бруни, Герасимов, Горощенко, Кардовский, Купреянов, Львов, Митурич, Нивинский, Павлинов, Фаворский, Фалилеев оқыды.

Факультет полиграфиялық формалардың дизайнері және көркемдік формалардың ұйымдастырушысы болып бөлініп, полиграфиялық технолог және полиграфиялық суретші дипломымен 183 студент бітірді.

Металл өңдеу факультеті (1920-1926)

1920-1922 жылдары факультет металлургия деп аталды. Декандар Ф.я. Мишуков (1920-1921), С. З. Константинов (1922), Родченко (1923-1926) болды.

Металл өңдеу факультеті металдарды өңдеудің әртүрлі процестері: монтаждау, монеталау, құю, сканерлеу жүзеге асырылған І ГСХМ құрамында сақталған Строганов училищесінің бірнеше шеберханаларын біріктіру нәтижесінде пайда болды. НЭП-ті енгізумен тұспа-тұс келген бірінші кезеңде факультеттің қызметі дәстүрлі қолөнерді оқыту және практикалық бұйымдар жасау ретінде жалғасты. Бірақ қазірдің өзінде" металдарды өңдеу факультетінің декларациясында "(1921) болашақ түлектердің іс – әрекетінің дизайн нысаны анықталды-оны машиналық өндірісте көбейту үшін" прототип формасын "құру," көркем мәдениетке "баса назар аударылды, оның тасымалдаушысы және жетекшісі"металл суретшісі" болды.

1923 жылы Вхутемастың қызметін тексеру жөніндегі НКП комиссиясы оқу жоспарлары мен бағдарламаларының жоқтығын, сондай-ақ "өндірістік факультеттерге қойылған міндеттерді шешудің бірыңғай тәсілін"атап өтті. ҰКП "негізгі бөлімшенің арнайы факультеттермен тығыз байланысын"талап етті. Бұл талаптар вхутемаста конструктивизм идеялары негізінде дизайнерлік білім беру бойынша негізгі бөлімнің педагогтар тобының бастамасымен сәйкес келді. Мұның салдары Родченконың металл өңдеу факультетіне ауысуы болды, ол 1923 жылы инхуктың жұмысын тоқтатуына байланысты жалпы өндіріс өнерінің теориясы мен әдіснамасының үйлестіруші орталығына айналды. 1922-1924 жылдары Родченко кәсіби білім мен дағдылардың жалпы циклінің бағдарламасын (техникалық формалардың пропорциялары, комбинаторика және т.б.) қамтитын және екі бөлімді – металды конструктивті және көркемдік өңдеуді қамтитын метфак оқу жоспарын жасады. Алайда студенттердің саны аз болғандықтан, екі мамандыққа бөлінуден бас тартуға тура келді. Факультеттегі техникалық пәндер инженер С.г. Малишевскийдің басшылығымен оқытылды. Металдарды өңдеу пәндерін С.З. Константинов (Болат гравюра), В. Д. Соколов, С. А. Федотов жүргізді.

Ағаш өңдеу факультеті (1920-1926)

Декандар: Г.Н. Рычков (1920-1922), Киселев (1922-1924), Б.Э. Томсон (1923-1924), В. А. Петров (1924-1925), Я. Ю. Милославский (1926).

I ЖЖМ шеберханаларынан Ағаш өңдеу факультетінің құрылуы метфакада болып жатқан процеске жақын.

I GSHM шеберханаларының даму бағытын жалғастыра отырып, факультет жиһаз дизайнымен және ағашты сәндік өңдеумен айналысты, бұл дерфактың басты бағыты болды. Факультетте оқытудың жаңа принциптері 1922 жылдан бастап Киселеваи Лавинскийдің негізгі бөлімінің мұғалімдер факультетіне ауысуына байланысты енгізіле бастады. Олар факультетке конструктивизм идеяларын әкелді. Сонымен қатар, егер Киселев факультеттің жұмысына тыныш кірсе, Лавинскийдің айналасында қақтығыстар болды. Ол өндірістік мәселелерді жеткіліксіз білгені үшін айыпталды. Факультетте жаңа Жандану 1926 жылы Лисицкий мен 1927 жылы Татлиннің Біріккен дерметфакқа келуімен басталды. Лисицкий өзінің бағдарламалары мен тапсырмаларында форманың практикалық және көркемдік функцияларын нәзік үйлестірді. Татлин конструктивистердің дерексіз геометриясына қарсы материалдың бейнелі экспрессивтілік сезімін тәрбиелейтін "материал мәдениеті" курсын жасады.

Әр уақытта факультетте оқытылды: и. Варенцов, Киселев, Н.Куржунов, Лавинский, Петров және басқалар.

Ағаш және металл өңдеу факультеті (1926-1930)

Жылы 1926 Ағаш өңдеу және металл өңдеу факультеттері біріктірілді дерметфак (1926-1930).

Декандар: Родченко (1926), Я.Ю. Милославский (1926-1929), К. Э. Родер (1929-1930).

Әр бөлімде екі кафедра болды: Ағаш өңдеу (Родер меңгерушісі), жиһазды жобалау және үй-жайларды көркемдік безендіру (Лисицкий); металды өңдеу (Малишевский ауылы), металл жабдықтары мен арматураларды көркемдік жобалау (Родченко).

Факультетте Константинов, Лахтин, Лисицкий, Родченко, Родер, Рычков, Татлин, С.Е. Чернышев және басқалар жұмыс істеді.

Авангардтың көрнекті шеберлері Родченко, Лисицкий, Татлин өз оқушыларында XX ғасырдың шындығына сәйкес келетін шығармашылық дизайн санасын қалыптастырды, қарама – қайшылықта, бір жағынан суретшілер тарапынан сын – пікірлерде - "көркемдікте", ал екінші жағынан тар техникалық мамандарды сынға алуда - "көркемдікке" деген құштарлықта. 1925 жылы Парижде өткен халықаралық сәндік өнер көрмесінде екі факультеттің оқу жұмыстары жоғары бағаланды.

1927 жылдан 1930 жылға дейін жұмыс істеген жылдары факультет ағаш және металл өңдеу бойынша 50 суретші-инженер шығарды.

Тоқыма факультеті

Декандар: С. В. Молчанов (1920-1928), П.П. Викторов (1928-1930).

Басқа өндірістік факультеттер сияқты тоқыма да І ЖЖМ шеберханаларынан өсті. Строганов шеберханаларының мамандануын қайталай отырып, алдымен факультетте үш бөлім болды: тоқу, баспа және кесте; 1923-1926 жылдары – баспа және тоқу, 1926 жылы оларға тоқыма қосылды. Ескі материалдық база – қолмен және механикалық тоқу станоктары да сақталды. Негізінен тоқыма өндірісін жаңа деңгейге көтеруге, оқушыларды теориялық және тарихи біліммен жабдықтауға ұмтылған тоқыма шеберлері сабақ берді. Факультеттің эволюциясы қолдан жасалған қолөнер еңбегінің өмір сүру сызығымен және студенттерді машина жасау технологияларына оқытуға көшумен айқын болды. Аэрография сияқты жаңа технологиялар пайда болды. Зауыт жабдықтарында тәжірибе кеңінен қолданылды. Факультеттің мақсаты көркемдік және шығармашылық принциптерді бірдей меңгерген суретші-технологтарды даярлау және жоспарларды өндірістік іске асыру болды.

Степанова факультетте функционалистік тәсілді – тоқыма суретін костюмнің формасы мен мақсатымен байланыстыру идеясын енгізді. Тоқыма өнеркәсібінің көркемдік жаңаруының маңыздылығын түсінуді факультеттің соңғы деканы, викторлар, мамандық бойынша технолог-химик бөлісті.

1920 жылдардың аяғында өнердегі үгіт-насихат тенденцияларының күшеюі кезінде вхутеин студенттері тұрмыстық тоқыма бұйымдарына арналған тақырыптық, үгіт-насихат суреттерін құмар орындады. Композиция, түс саласындағы жақсы дайындық және іске асырудың технологиялық

шарттарын білу шығармашылықтың осы жаңа саласында қызықты нәтижелер берді.

Оқытушылар: И.В.Аверинцев, Викторов, О.П.Грюн, Л.В. Маяковская, С. В. Молчанов, Н. В. Полуэктова, Н. Н. Соболев, М. С. Тихомиров. Композиция кафедрасын басқарған Куприннің шақыруымен әр түрлі редакцияларда композиция курсын оқыды: Истомин, Степанова, Фаворский және Штеренберг; Н.П.Ламанова "маталарды костюмге қолдану" тақырыбын жүргізді. Суретті Герасимов үйреткен.

Түлектердің жалпы саны-тоқыма бойынша 111 инженер-технолог.

Керамика факультеті.

Декандар: А. В. Филиппов (1920-1923), А.П. Казанцев (1923-1926), Чайков (1926-1927), С. Г. Туманов (1929-1930).

Керамика факультеті І ЖЖХМ профессоры Филипповтың бастамасымен құрылды, ол факультетті тұрмыстық заттарды жаппай өндіруге бағытталған "керамика бойынша техникалық мектеп" деп ойлады, бірақ оның өзі архитектуралық және сәндік керамикада бай тәжірибесі болды. Филипповтың күш-жігерімен көркемдік және утилитарлық міндеттерді біріктіру бойынша жұмыс жүргізілді: заттар (негізінен ыдыс-аяқ) заттың тұтынушылық қасиеттеріне назар аудара отырып, қалыптастырудың ұтымды принципін қолдана отырып жасалуы керек еді. Бұл тәсіл өндірістік өнер идеяларына жақын болды. 1921 жылы факультет бірінші тапсырысты алды – студенттер өндірістік практикадан өткен Дулев фарфор зауытында Коминтерннің ІІІ конгресіне арналған ыдыс-аяқтарды бояу.

Факультет І ЖЖМ-де болған керамикалық шеберханалардың өте аз базасында құрылды. 1920 бірінші оқу жоспары бойынша екі бөлім қарастырылды: керамикалық және шыны. Бірақ тек керамика ашылды. 1926 жылы керамика факультетін мүсін факультетімен біріктіріп, көлеммен жұмыс принципі бойынша ресми талдау идеясын дамытуға әрекет жасалды. Бұл қысқа мерзімге жүзеге асырылды. Осы негізде Казанцевтің осы идеяны жүзеге асыруға тырысқан Чайковпен қақтығыстары пайда болды. Қазірдің өзінде 1927 жылы керамика факультеті вхутемаста тікелей өнеркәсіпке кадрлар даярлау тенденциясының күшеюіне байланысты тағы да дербестікке

ие болды. Факультетте үш кафедра болды – дизайн, технология және көркем композиция.

Керамика факультетінде Фарфор өнеркәсібіне арналған дизайнерлерді тәрбиелеуге көркемдік негіздерді енгізуде Татлин көп нәрсе жасады. Мұнда ол "материал мәдениеті" курсын да оқыды. Татлин студенттерді "органикалық" форма идеяларымен қызықтырды сезімдік қабылдау.

Әр уақытта керамика факультетінде Н.П.Гаттенберг, М.в. Егоров, и. с. Ефимов, Казанцев, Кузнецов, Куприн, Мухина, Нисс-Голдман, Татлин, Туманов, Филиппов, Чайков, Штеренберг және басқалар сабақ берді.

23 керамика технологы шығарылды.

Барлығы вхутемас-Вхутеинді 1398 адам бітірді, студенттер саны бойынша жетекші орындарды сәулет, кескіндеме және полиграфия факультеттері иеленді. 1927 жылдан бастап аспирантура болды, оның міндеті өнер тарихы мен теориясының оқытушылары мен зерттеушілерін даярлау болды.

1930 жылы таратылғаннан кейін Вхутеина факультеттер тиісті мамандандырылған жоғары оқу орындарына қосылды. Сәулет факультеті МВТУ–дің сәулет бөліміне қосылып, АСИ – май (кейінірек МАрХИ) құрып, Рождество мерекесінде ғимаратта қалды. Кескіндеме және мүсін факультеттері Ленинградқа – пролетарлық бейнелеу өнері институтына (ИНПИЯ) ауыстырылды. Полиграфия факультеті Ленинград Вхутеинінің полиграффакымен біріктіріліп, Мясницкая көшесіндегі Вхутеин ғимаратын алып жатқан Мәскеу полиграфия институтының көркемдік бөлімін құрды. Тоқыма факультеті мұражаймен бірге Мәскеуде жаңадан құрылған тоқыма институтының көркемөнер бөлімін құрды. Басқа факультеттер іс жүзінде жоғалып кетті. Керамика факультетінің технологтары силикаттардың мемлекеттік эксперименттік институтында білімін аяқтады, суретшілер әртүрлі институттар мен зауыттарға тарады. Ағаш өңдеу мамандығы Орман техникалық институтына кірді. Ұлы Отан соғысынан кейін қайта құрылған АШТӨ-де өндірістік факультеттер ішінара қайта жанданды.

18.Эль Лисицкий — кітап конструкторы.

Эль Лисицкий (Лазарь Маркович Лисицкий) (1890 — 1941) — орыс суретшісі және графикасы конструктивизмнің көрнекті өкілдеріне тиесілі болды. Ол өз туындыларында сурет салу мен сәулетті біріктіруге ұмтылды. Алғашында, Лисицкий супрематизмге бет бұрды, көп ұзамай ол өзінің «Проун-өнер» (Проун = Pro УНОВИС, яғни «Өнердегі жаңа нысандарды бекіту үшін») деп атаған өзінің стилін тапты. 1923 жылы «Күнге қарсы жеңіс» операсының іске асырылмаған қойылымдары үшін нобайларды жасады. Мәскеуде ВХУТЕМАС (1921) және ВХУТЕИН (1926 жылдан бастап) сабақ берді. Лисицкийдің шеберханасында «Лениндік трибуна» жобасы (1920-1924) орындалған. 1928-1929 жж. дизайнер ретінде Лисицкий трансформацияланатын және кіріктірілген жиһазды әзірледі. Ол көрменің экспозициясының жаңа қағидаларын жасады, оны тұтас организм ретінде

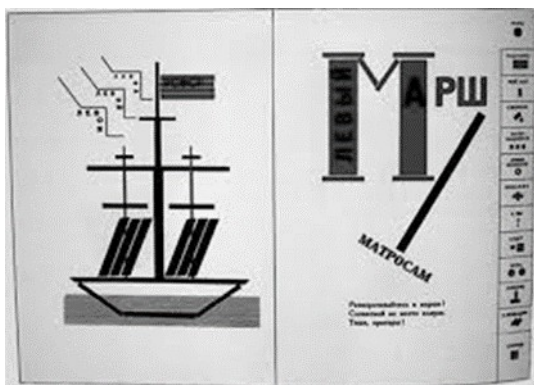
қабылдады. Лисицкийдің сәулеттік қызметі, атап айтқанда, Мәскеу қаласына арналған (1923 - 1925) «Көлденең зәулім үйлер» жобаларын) қала құрылысын тік аймақтарды бөлу мәселелрін шешуде болды. Лисицкийдің жобасы бойынша «Огонек» журналының баспасы салынды. Ол үлкен төртбұрыш пен шағын дөңгелек терезелердің (1930-1932) үйлесімімен ерекшеленді. Лисицкийдің жұмыстары суреттердің сәулет нобайларымен қоспасын білдірді. «Құрылыстың» тұжырымдамасы болашаққа бағытталған жаңа өнермен байланысты болды, ал «композиция» тұжырымдамасы, керісінше, ескірген мольберт кескіндеме синонимі ретінде қызмет етті. Проун өнер - суретшінің айтуы бойынша, сурет «кеңістікте жүзген әлемге» айналатын арнайы пішіндер өнері. Лисицкий В.Маяковскийдің «Бар дауыспен» (1922) өлеңдер кітабын безендіруге қатысқан. Кітап дизайны саласында ол іс жүзінде кітабының көрнекікеңістіктік құрылысы әдісін негіздейді, типографиялық қаріптердің айқын салыстыруын, фотомонтаждауды қолдану мүмкіндігін және т.б. пайдаланады. «Зат» журналын безендірген кезінде (1922), Лисицкий типографиялық тілдің элементтерін кеңінен қолданды. Аттас футуристтік опера негізіндегі (А.Крученых және В. Хлебниковтың сөзі, М.Матюшиннің әні, декорациялар, костюмдер және бутафория К.Малевичтің) құрылған «Күнге қарсы жеңіс» литографиялар альбомында Лисицкий әрбір бетте бөлек геометриялық пішіндерде плакат фигураларын («Глашатай», «Трус», «Могильщик») орналастырды. Оларға суретшісі «фигуриналар» деп ат қойды. Лисицкий трансформацияланатын және кіріктірілген жиһаз жобаларын әзірледі, көрменің экспозицияның жаңа принциптерін бекітті, оны бір организм ретінде түсініп, көлденең зәулім үйдің жобасын ұсынды. Театр режиссері В.

Мейерхольдтың өтініші бойынша ол 1929 жылы құрылыс жағынан циркке ұқсайтын жаппай театрдың үлгісін жасады. Арена көрермендерді сахнадағы көрініске тартып алғандай және осылайша сыныпсыз қоғамды білдіреді. Лисицкий авангардтың негізгі ерекшелігін - өмірдің ғылыми ойлаудың соңғы жетістіктеріне негізделген өнер заңдары бойына өзгеруін көрсетті.

Густав Густавович Клуцис (1895 — 1938) — суретшіавангардист, конструктивизмнің өкілі, түсті фотомонтаж өнерінің негізін қалаушылардың бірі. Петроград қаласындағы (1915 — 1918) Көркем өнерді қолдау қоғамының Сурет мектебінде оқыды, одан кейін Мәскеуде (1918 — 1920) К. А. Коровиннен, А. А. Певзнерден және К. С. Малевичтен дәріс алды, ВХУТЕМАС-та (1920 — 1921) Мемлекеттік еркін көркем шеберханаларында оқыды. өркем бірлестігімен, «Жаңа өнер бекітушілер» қоғамымен (ЖӨБ) қызмет істеді. ВХУТЕМАС-та (1924 — 1930) сабақ берді. Оның ең танымал жұмыстары ішінде— «Қызыл адам» (1918), «Динамикалық қала» (1919), «Аксонометрикалық көркемөнер» (1920), «Ұлы жұмыстардың жоспарын орындайыз» (1930), «КСРО — бүкіл әлем пролетариатының алдыңғы қатардағы бригадасы» (1931). Г. Клуцис авангард қозғалысының белсенді қатысушысы болды, плакаттар, типография және фотомонтаж саласында қызмет етті және В.Маяковскиймен бірге жұмыс істеді. Конструктивизмді ұстану оны «өндіріс қызметкерлері» тобымен байланыстырды (Л. Попов, А. Родченко, В. Степанов, А. Веснин). 1928 жылы ол «Октябрь» постер-суретшілер одағын ұйымдастырушылардың бірі болды. Клуцис клубтарды, революциялық мерекелерді, елдегі және шетелдегі кеңес өнерінің ірі көрмелерін ресімдеу бойынша көп жұмыс істеді. Суретшінің шығармашылық ұмтылыстарының ерекшелігі жаңа мәнерлілік құралдарын, нысандармен, кеңістікпен, қозғалысты көрсетумен эксперимент жасауға, үнемі іздестіруге бағытталған. Кеңістіктік объектілерінде инновациялық өткір және мәнерлі нысандарда «функционалдық шындықты» көрсетуге тырысқан Клуцис-конструктивисттің жаңашылдығы көрініс тапты. Композициялардың кейбіреулерінің үстіңгі және астыңғы жағы еркін түрде өзгеріп отыруы және сурет өрісі айналуы мүмкін. Осы туындылардың динамикасы диагональды сызықтық конструкциялармен, ырғақты қайталанатын элементтермен күшейтіледі. Ол бар талантын саяси үгіттеудің қуатты құралдарының дамуына бағыттап, әлемнің және адамның өзгеру идеясына шын жүректен сенді. Алайда, суретшіні, өзі үгіттеген жүйе жойып жіберді және оның шығармашылығы онжылдық бойы ұмытылды.



Э.Лисицкий. Проундар





Э.Лисицкий. Кітапты ресімдеу

Көркем мәдениеті институтымен (КМИ), «Өнер сол жақ фронты» әдеби-көркем бірлестігімен, «Жаңа өнер бекітушілер» қоғамымен (ЖӨБ) қызмет істеді. ВХУТЕМАС-та (1924 — 1930) сабақ берді. Оның ең танымал жұмыстары ішінде — «Қызыл адам» (1918), «Динамикалық қала» (1919), «АксонOMETрикалық көркемөнер» (1920), «Ұлы жұмыстардың жоспарын орындайыз» (1930), «КСРО — бүкіл әлем пролетариатының алдыңғы қатардағы бригадасы» (1931). Г. Клуцис авангард қозғалысының белсенді қатысушысы болды, плакаттар, типография және фотомонтаж саласында қызмет етті және В.Маяковскиймен бірге жұмыс істеді. Конструктивизмді ұстану оны «өндіріс қызметкерлері» тобымен байланыстырды (Л. Попов, А. Родченко, В. Степанов, А. Веснин). 1928 жылы ол «Октябрь» постер-суретшілер одағын ұйымдастырушылардың бірі болды. Клуцис клубтарды, революциялық мерекелерді, елдегі және шетелдегі кеңес өнерінің ірі көрмелерін ресімдеу бойынша көп жұмыс істеді.

19.А. Родченко — жаңа әлемдер жасаушы.

Александр Михайлович Родченко (1891 - 1956) - орыс көркем суретшісі, график, кеңістіктік конструкциялардың авторы, дизайнер, фотограф, театр және кино суретшісі оқытушы. Ол 1910- 1920 жылдары орыс өнері алдына батыл мақсаттар қойған ең батыл конструктивисттерноваторлардың бірі болды. Қазан өнер мектебінде оқыды (1911 - 1914). 1914 жылы Мәскеуге көшкеннен кейін Строганов атындағы көркем өнеркәсіп мектебінде (1914 - 1917) оқыды. «Конструктивисттер жұмыс тобының» (1921 - 1924), «Өнердің сол жақ фронты» (ЛЭФ) қауымдастықтың (1922 - 1925) мүшесі. Көркем және сәулет конкурстарына, ең маңызды авангардтық көрмелерге қатысты. «Барлық тәжірибелер» және «Сызық» (1920) мәтін-манифестерінде өзінің шығармашылық ұстанымын бекітті. 1920 жылдан бастап 1930 жылға дейін Родченко ВХУТЕМАС-да сабақ берді, ол декан, металл өңдеу факультетінің профессоры болды. 1920 жылдары Родченко кеңістіктік құрылымдарды (газет дүңгіршегінің, жиһаз және басқа да тұрмыстық заттардың жобасы) әзірледі, өйткені конструктивисттердің басты міндеті адамды қоршайтын жаңа эстетикалық ортаны құру болды. Родченко кеңестік әдебиет мәдениетінің негізін қалаушылардың бірі болып табылады. Ол жарнамалық графикада В. Маяковскиймен тығыз қарым-қатынаста болды. Ол жүздеген плакаттар, сондай-ақ, маңдайшалар, даңғылдар, жапсырмалар, парақтар, фабрикалық белгілерді жасады. Родченко кеңестік фотосурет өнер мектебінің негізін қалаушысы. 1935 жылдан бастап ол негізінен фотосуретпен айналысты. Ол ерекше бұрыштарды белсенді түрде қолдануға кірісті және өз уақытынан әлдеқайда асып түсті. «Жарнамалық дизайнер Родченконың» алғашқы дербес жұмысы - әртүрлі нұсқаларда жасалған «Добролеттің акционері болмаған - КСРО азаматы емес» деген плакаты болды. Резинотрест сосискасын жеуге шақыратын плакаты, Моссельпром эмблемасы, МЭД (Мемлекеттік әмбебап дүкен) сатылатын тауарларды жарнамалауға шақыратын плакат ерекшеленеді. Суретшінің жарнамалық идеясының жоғарғы шыңы - Бриктің портреті бар «Ленгиз» плакаты, ол дауыс зорайтқыш құралына айқайлап тұрғанда көрінеді. Осы коллаждарда жиырмасыншы ғасырдың жарнамалық дизайнының негізгі қағидалары белгілі болатын.



А. Родченко. Фото коллаж

1925 жылы Родченко Париждегі Дүниежүзілік көркемөнер көрмесінің кеңестік павильонын ресімдеді. Ол Жұмысшылар клубы үшін конструктивизм рухында жиһаздалған және екі креслодан интерьер құрды, олардың әрқайсысында қабырғалық сөресі болды, оларды жылжытып қосқанда және креслолар бір-біріне қарама-қарсы тұрғанда шахмат үстелі пайда болатын.

Новатор-конструктивист ретінде Родченко әсіресе түстің нысан құрастырушы және кеңістіктің тереңдігін көрсету қабілетіне қызығушылық танытты.

Суреттің фотосуретпен байланысуы - суретшінің басып шығару жұмыстарына тән. Родченко барлық кеңестік баспалар, кинотеатр мен театр үшін жұмыс істеді. Ол - фильм «Броненосец Потемкин» фильміне жасалған фотомонтаж плакаттарының, В. Маяковскийдің «Клоп» пьесасына арналған декорациялар мен костюмдердің авторы. бойынша арқылы және т.б. Маяковскийдің «Бұл туралы» поэмасы Родченконың фотомонтаждық иллюстрацияларымен 1923 жылы жарық көрді, онда ол ақынның гротескілік метафораларын жеткізді.

Родченко өнер нысандарын техникалық нысандарына жақындатты. 1925 жылы Родченко Париждегі Дүниежүзілік көркемөнер көрмесінің кеңестік павильонын ресімдеді. Ол Жұмысшылар клубы үшін конструктивизм рухында жиһаздалған және екі креслодан интерьер құрды, олардың әрқайсысында қабырғалық сөресі болды, оларды жылжытып қосқанда және креслолар бір-біріне қарама-қарсы тұрғанда шахмат үстелі пайда болатын.



А. Родченко. «Ленгиз»
плакаты

Кеңестік жарнаманың негізін қалаушы мен конструктивизм теоретиктерінің бірінің таланты тек кескіндемемен ғана шектелмеген. Ол графика, мүсін, фотография, сценография саласында жұмыс істеді. 1933 жылдың басында ол құпия іссапар аясында Ақ теңіз каналының құрылысын суретке түсірді. Шебердің осы күнге дейін жеткен барлық жұмыстары ерекше бұрыштарымен ерекшеленеді. Ол КСРО-да бірінші болып фотомонтажды қолдана бастады (Маяковскийдің «Ол туралы» өлеңіне арналған коллаж-иллюстрациялар), және ол атақты [афиша](#) «Білімнің барлық салалары бойынша кітаптар» шақыруымен айқайлап Лиля Брикпен.

1928 жылы "Советское фото" журналында Клауз хаты жарық көрді, онда Родченко батыс өнерін плагиат жасады деп айыпталды. Бұл шабуыл үлкен қиындықтардың жаршысы болды-отызыншы жылдары Авангард қайраткерлері формализм үшін бірінен соң бірі сотталды. Родченко айыпты қатты сезінді: " қалай болғанда да, мен Кеңес өкіметі үшін шын жүректен жұмыс істеймін, мен оған деген сеніммен және сүйіспеншілікпен бар күшіммен жұмыс істеймін, кенеттен біз қателесеміз", — деп жазды ол күнделікте. 1933 жылы Родченко билікпен қарым-қатынас орнатуға мүмкіндік алды. Оған Ақ теңіз-Балтық каналының құрылысына арналған "КСРО құрылыста" бүкіл нөмірін рәсімдеу ұсынылады. Родченко 1920-шы жылдардағы идеяларды қалдырып, өте ұстамды түрде түсіреді. бұл фотосуреттерде бұрыштар мен диагональдар болғанымен, олар қазіргі фотосуреттерге көбірек ұқсайды: бұл көмекші құрал, қиындық емес.



Александр Родченко. Фотомонтаж «Кризис». 1923 год © Архив Александра Родченко и Варвары Степановой / музей «Московский дом фотографии»

Осы жұмыстан кейін Родченко тағы да рақымға бөленеді. Қазір ол жаңа, "пролетарлық" эстетиканы жасаушылардың қатарында. Оның дене шынықтыру шерулерінің суреттері-әлеуметтік реалистік идеяның апофеозы және жас суретшілерге жарқын мысал (оның шәкірттері арасында Александр Дейнека бар). Бірақ 1937 жылдан бастап билікпен қарым-қатынас қайтадан бұзылды. Родченко күшіне енетін тоталитарлық режимді қабылдамайды және жұмыс енді оған қанағаттанбайды.

Александр Родченко 1924 жылдан бастап фотосуретпен айналыса бастады. Ол кезде ол тек қалыптасқан суретші ғана емес, сонымен қатар мұғалім болды — ол Мәскеу көркемсурет және техникалық институтында сабақ берді. Алдымен Родченко коллаждарға жаңа материалдар жинау үшін ғана түсірді, бірақ кейінірек оның жаңашыл жұмыстары өте танымал болды. Родченко ерекше бұрыштарды қолданды, соның арқасында оның жұмысы ерекше динамика мен шынайылыққа ие болды. Түсірілім жоғарыдан төменге немесе төменнен жоғары болған кезде диагональды композициясы бар суреттер сол жылдар үшін ең әсерлі болып көрінді. Бірақ Александр Родченконың техникасы әріптестерімен тез танымал болды және олардың көпшілігі бүгінгі күнге дейін кәсіби фотографияда қолданылады. Алайда оның кейбір тәжірибелері сынға алынды. Мысалы, "Пионер-кернейші" жұмысы: онда тауы бар бала төменгі бұрыштан алынды. Сурет туралы олар баланың кеңестік пионерге қарағанда "тамақтандырылған буржуазияға" көбірек ұқсайтынын айтты. Суретші 1956 жылы 3 желтоқсанда қайтыс болды. Ол әйелі ұйымдастырған алғашқы фотокөрменің ашылуына дейін біраз өмір сүрмеді. Бүгінде Родченконың есімін немересі Александр Лаврентьев оқытатын Мәскеудегі фотография және мультимедия мектебі алады.

20.А.Маяковский және А. Родченко —конструктивистер шығармашылық одағы.

Владимир Маяковский мен Александр Родченконың қауымдастығы - орыс өнеріндегі ең танымалдардың бірі. 1923–1925 жылдары ол әйгілі Жарнамалық конструктор: Маяковский-Родченко брендінің пайда болуына әкелді. Бірнеше жыл бойы отандық және әлемдік дизайн тарихына енген полиграфиялық өнердің көптеген үлгілері жасалды (жарнамалық плакаттар, кондитерлік қаптамалар, кітаптардың, журналдардың дизайны, спектакльдер), олардың көпшілігі фотомонтаж техникасы. Бұл кезеңде нарық көпшілік қолды тауарлармен молығып, жарнама жаңа саяси және әлеуметтік жағдайда дами бастады. Одақ көлемінде В.Маяковский, В.Лисицкий, А.Родченко, А.Мандрусов сияқты белгілі тұлғалар жарнаманы саяси ұрандар тілімен сөйлете білді. «Жарнама-сауда сәйгүлігі» деген слоган-ұрансөз де өз тұста пайда болды. Ең танымал "Моссельпром", "Резинотрест", "Мосполиграф" және "Добролет" жарнамалары болды. Маяковский үгіт-насихат жарнамасына үлкен мән беріп, ақын өзінің дарындылығымен толық жұмыс істеуі керек деп сендірді: "поэтикалық күлкіге қарамастан, мен оны "Моссельпромнаң басқа еш жерде" ең жоғары білікті поэзия" деп санаймын.

Родченко полиграфиялық өнердің көптеген түрлерінде жұмыс істеді-кітап графикасы, плакат, фотомонтаж, өнеркәсіптік графика және шағын формалар (фирмалық белгілер, тауар қораптары мен орамдары, жапсырмалар, фильм несиелері). Родченконың Маяковскийдің "бұл туралы" өлеңіне және "мерез", "Сергей Есенин", "фининспектормен поэзия туралы әңгіме" кітаптарына арналған фотомонтаждық иллюстрациялары осы бағыттың классикасы болып саналады.

Родченко Маяковский редакциялаған "ЛЕФ" журналының, кейінірек "жаңа ЛЕФ" журналының мұқабаларын жасады. "Өнердің сол жақ майданы"" өндірістік-технологиялық " қозғалыстың барлық тармақтарының бірлігін растады. "Орынды дизайн" идеясы тек заттарды өндіру саласында ғана емес, сонымен бірге күнделікті өмірде де қалыптасты. Күнделікті киімдерді жобалауға және маталарға арналған жаңа үлгілерді жасауға ерекше мән берілді. Л. Попов пен В. Степановтың тоқыма бұйымдарымен жұмысында өздерін айқын көрсетті. Екі-үш түсті қолдана отырып, қарапайым геометриялық пішіндерден олар әр түрлі сәндік композициялар жасады. Суретшілер бұл қызметті жаппай тұтынушыға арналған бұйымдар жасауға бағытталған өндірістік өнер тұжырымдамасын жүзеге асыру деп санады. Бірінші калико фабрикасында жұмыс істеген бір жыл ішінде олар жүзден

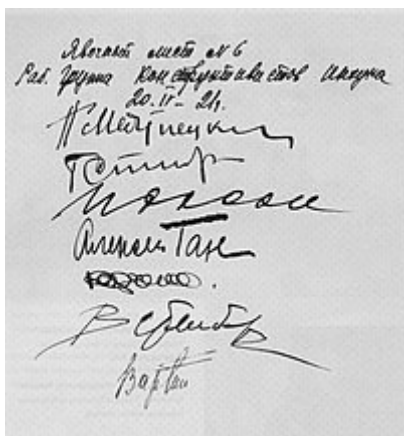
астам мата үлгілерін жасады, олардың көпшілігі өндіріске кірді.

Конструктивизм идеяларының жалғасы ретінде дизайнды қалыптастыру солшыл ағымдардың суретшілеріне, әлеуметтік компонентке және өнер теоретиктеріне сүйенді. Жаңа қоғамның өндірушілері бола отырып, бұл суретшілер негізінен үгіт-идеологиялық сипаттағы өнеркәсіптің әлеуметтік тапсырысын тұжырымдады.

Революциядан кейінгі алғашқы жылдары пайда болған дизайнды жаппай қолданудың негізгі бағыттары: мерекелік безендіру, плакат, жарнама, кітап өнімдері, көрмелерді безендіру, театр және т.б. болды, онда безендіруден басқа көркемдік-конструкторлық әдістер (трибуналар, үгіт-насихат қондырғылары, дүңгіршектер, театр қондырғылары) енгізілді.

1920 жылдары кеңестік дизайнда в. Татлиннің, А. Родченконың, Л. Лисицкийдің және басқалардың өзіндік шығармашылық тұжырымдамалары ашылды. Осы уақытта елде бірден екі жаңа модель қалыптасуда — жаңа пәндік орта мен жаңа өмір салтын дамыту процестерін қолдауға тырысатын қоғамдар мен орталар. Нәтижесінде суретшілердің жұмысы әр түрлі өнер түрлерінің бірігуін немесе комбинациясын құрайды, жаңа синтетикалық өнердің үлгісіне айналады. Инхуктағы пікірталас материалдары конструктивизм мен өндірістік өнерді дамыту процесінің бірінші кезеңін білдіреді. Объективті талдаудың жұмыс тобының мүшелері объективті емес суретшілер мен институт оқытушылары (Родченко, Степанова, Медунецкий, Иогансон, ағайынды Стенбергтер, Ган және басқалар) бейнелеу өнерінен пәндік әлемге шығудың алғашқы шығармашылық тұжырымдамаларын тұжырымдады. 1921 жылдың қаңтары мен сәуірі аралығындағы қарқынды төрт айлық талқылау теориялық мәселе "Композиция" және "құрылыс" тақырыптарындағы практикалық жұмыстармен және келесі "өндірістік" кезеңмен аяқталады — белгілі бір материалдар мен нақты кеңістікке қатысты нақты практикалық мәселелерді шешетін жобаларға көшу.

"Ұзақ сұрыптаудан кейін, қатты күрестен кейін, конструктивті инженерияға өтпелі кезең ретінде нақты материалдарды зерттеу мен өңдеуді өз тәжірибесіне негіздеген объективті емес конструктивистер тобы (Татлин, Родченко, Обмоху тобы) сол жақта кристалданған. Инхук отырыстарының бірінде бірауыздан өзін өзі жобалауды тастап индустриялық өндіріспен дереу байланыста болу үшін барлық шараларды қабылдау туралы шешім қабылданды".



Инхук конструктивистік тобының келу парағы,

20 сәуір 1921 ж

Білім беру реформалары

Мәскеудегі Мемлекеттік еркін өнер шеберханалары (ЖЖМ), 1918 жылдан бастап оқытудың академиялық жүйесі қабылданбайды, белгілі бір мұғалімге немесе мектепке сүйенбей, кең көркемдік білім алу үшін объективті педагогикалық жүйені дамыту қажеттілігі туындайды, бірақ қазіргі заманғы жетістіктерді көрсете отырып, Мемлекеттік еркін өнер шеберханалары құрылады. 1920 жылы В.И. Ленин мемлекеттік жоғары көркемсурет шеберханаларын құру туралы Жарлыққа қол қойды факультеттермен: сәулет, кескіндеме, мүсін, тоқыма, керамика, ағаш және темір өңдеу. ВСНХ құрамында өнеркәсіптік өнер жөніндегі кеңес құрылды. Бірінші және екінші Мемлекеттік еркін шеберханалардың бірігуі арқылы 1920 жылы вхутемастың жоғары көркемдік-техникалық шеберханалары (1926 жылдан бастап ВХУТЕИН) ұйымдастырылды, бұл "өндірістік өнердің" тарихшысы және теоретигі Б. Арватов өз баяндамаларында:

"Суретшілердің сюжеттер бойынша ескі бөлімдерінің орнына (Пейзаж суретшілері, портрет суретшілері, жанр суретшілері және т. б.), имманентті-эстетикалық бөлімдердің орнына (акварельдер, пастелистер және т. б.) өндірістік бөлімдер өседі: біз ағаш өңдеуші суретшілерді, тоқымасуретшілерін, металл суретшілерін және т. б. ажыратамыз". Татлин 1930 – 1940 жылдары кітап суретшісі және сценограф ретінде жұмыс істеді. Ол өзінің стилін іздеуде авангардтың күйін жүзеге асырды. Сәулетшілікте, тақырыптық дизайнда және кітап графигінде, сценографияда жаңа нысандарды конструкция жасаумен айналысты. Оның барлық өмірі шығармашылыққа толы болды. Татлиннің дизайндағы жұмыс диапозондары тамаша. Бұл ыдыс, киім, жиһаз, көрмелік безендірулер, ұшу аппаратының жобасы. Бірақ оның барлық жұмыстары тек бір ғана практикалық функцияларға біріктірілмеген, тек эстетикалық түсінік берілген. Ол дәстүрлі

заттар — пальто, күртеше, шалбар және т.б. жетілдіруге талпына отырып, күнделікті киімдердің — «нормаль-одежды» үлгілерін әзірлеген. Сондықтан оның моделдері сәнді және ыңғайлы, мұқият ойластырылған және Татлин «Жаңаны да, ескіні де емес, қажеттісін пайдалану қажет» ұранын басшылыққа алғандықтан шынайы өмірге барынша қолайлы болған. Татлин конструкция жасаушы ретінде материалдың жасырын табиғи қасиетін көрсетуге тырысқан. Ол түстің көмегімен жазықтыққа көлем беру үшін әртүрлі бояулар және жағындылармен көп эксперимент жасады. Суретші алдағы уақытта картина-контррельефтер жасауға ауысқан. Бұл шыны, штукатурка, тұсқағаздар, дайын заттардың фрагменттерін және аздап дайын сурет салу құралдарын пайдалана отырып, темір мен ағаштан көлемді-кеңістіктік аб-стракцилар болған. Революцияны Татлин сөзсіз қабылдады. Ол уақыт көрсетуге тиісті «Башни III Интернационала» жобасын ойлады. Оның төрт құрамдас бөлімі үзіліссіз қозғалыста болуға тиісті болған. Бірінші, төменгі бөлігі — жылына, екіншісі — айына, үшіншісі — аптасына, төртіншісі — күніне толық айналым жасаған. Мұнара бейнесіндегі конструктивизмнің көптеген принциптері: барынша заманның «жаңа материалдарын» — шыны мен металды пайдалану, металл қаңқаларды демонстрациялау, динамикалық композиция және басқалар жүзеге асырылған. Шиыршық қаңқа ішінде төрт геометриялық дене: куб, пирамида, цилиндр және жартылай сфера болған.



Мәскеудегі Мемлекеттік еркін өнер шеберханалары (ЖЖМ), 1918 жыл

Инхуктағы зертханалық эксперименттер олардың сынақтан өткен жерімен тығыз байланысты — ВХУТЕМАС, онда суретшілердің ойластырылған білім беру жүйесін құру бойынша педагогикалық іс-шаралар А. Родченко, Л. Попова, В. шығармашылық тұжырымдамаларының қалыптасуына әсер етеді. Степанова, жобалаудың жаңа әдістемесін әзірлеу қажеттілігі, студенттер алдында өзекті міндеттер мен мақсаттар қою, оқу тапсырмаларының

мазмұнын анықтау жаңа мемлекеттің әлеуметтік тапсырысының барлық салаларында ұсыну үшін конструктивизмнің құрамдас бөлігі ретінде өндірістің теориялық платформасын жобалау қажеттілігін анықтайды.

"Өндірістегі өнер" жинағының әдіснамасынан Наркомпрос ИЗО бөлімінің көркемдік-өндірістік кеңесі дайындаған:

"Біз әрбір жұмысшының тақырыпқа белгілі бір пішін мен түс бере отырып, дәл осы түс пен пішіннің не үшін қажет екенін түсінгенін қалаймыз.

Біз жұмысшының өзіне белгісіз жоспардың механикалық орындаушысы болуын тоқтатқанын қалаймыз. Ол затты құрудың шығармашылық процесінің саналы, белсенді қатысушысы болуы керек.

Содан кейін әшекей суретшілерінің ерекше штатындағы минет қажеттілігі; көркемдік затты өңдеудің өзіне құйылады. ...

Біз бәрінің көзін ашып, әдемі, безендірілген нәрсе емес, әдейі жасалған нәрсе құнды екенін көрсетуіміз керек".



В.Татлин. Интернационалдың ІІІ мұнара моделі

Олардың нысанының мінсіздігі алғашқы элементтердің жан-жақты және тегіс қамти алатын рөлі туралы еске салады. Татлиндік ескерткіш нью-йорктік көк тіреген «Эмпайр-стейт-билдинг»-тен екі есе биік мөлшердегі нақты жұмыс істейтін ғимарат ретінде ойластырылған. Жоба жүзеге асырылмаған және авторлық модель сақталмаған, бірақ оның конструкциясы жүзеге асырылған. 1920 — 1930 жылдары Татлин дизайнмен: киімдер, жиһаздар, ыдыстар және басқалардың моделдерін конструкция жасаумен айналысқан. Мысалы, Тонет принципін жүзеге асыратын, оны металл құбырлардан орындыққа ауыстыратын жоғары беріктіктегі үстел жасаған. Ол өзінің шәкірттерімен бірге үнемдеу мақсатында оларды тапшы металл құбырлармен алмастыра отырып, иілген ағаш бөренеден шаналар мен үстелдер жасап көрген.

21.Я. Черниковтың шығармашылығындағы жаңа нысандар.

Яков Черников (1889 — 1951) — атақты орыс сәулетшісі графикалық және кеңістіктік пәндерден сабақ берудің жаңа әдістерін, конструктивизм теориясының мәлелелерін және заманауи сәулеттің формаларын жасау проблемаларын әзірлеген, геометриялық орнамент және басқалар саласында зерттеулер жүргізген. Черников азаматтық пен өндірістік ғимараттарды жобалау және салумен айналысқан (60-тан аса жоба). Я. Черников нағыз әйгілі және батыл конструктор жасаушылардың бірі болған. Ол өзінің көзқарасын конструктивизмге, заманауи сәулет заңына және машиналар мен механизмдердің формасын жасау негіздеріне қалыптастырған. Черников «конструкция» терминін «құрылыс конструкциясын» белгілеу, әлдеқайда кеңінен — кез келген объектінің кеңістікті, көркемөнерді ұғынған құрылым ретінде, шынайы сәулет секілді жөнсіз қиялдамау үшін ғана пайдаланған. Оның түсінуінше «Конструктивизм» — бұл көлемдердің өзара іс-қимылына бақылау жасайтын эмоционалдық реакция. Черниковтың конструктивизмді зерделеуінің алғашқы кезеңдерінде тіке және қисық сызықты композицияларында, тағыда жазықтықтың қиылысу композицияларындағы көптеген дәрежелерде кездеседі.

Ол жасалған конструкцияда олардың заңды байланысы қажетті және ырғақпен үйлестірілген болғандықтан өз араларын кесіп өтетін бөлімдердің сәйкес келуі қажет деп есептеді. Тиісті алаңдатарлық міндеттерді шешу кезінде ол осындай конструкциялар ережесін анықтаған. Черниковтың конструктивизмі — бұл айқындау мен ұғынуға жататын сәулеттік ғимараттардың ғана қасиеті емес, сондай-ақ кеңістік пен пластиканы қабылдау, композициялық тұтас кеңістік құрылымдарын көру мен жасай білу тәсілі. Черников конструктивизмнің жалпы ерекшелігі машинаның адам өміріне тез енуінің арқасында заманауи адамдардың санасына тереңдей енуі деп есептеген. Ол: «Жақсы конструкцияланған машина біздің санамызға өзінің ықшамдығымен ғана емес өзінің бөліктерінің орынды біріктірілуімен әрқашан әсер етеді. Машина конструкцияланған және тиімді жобаланған болса, онда ол біздің көзімізге жақсы әсер етеді»¹ деп жазды.

Миллиондаған идеяларды бірден генерациялау тәсілін игере отырып, Черников өзін бәрінен бұрын сәулеттің кеңістіктік және графикалық элементтері қосылатын сәулет фантазиясы жанрында көрсетті. Графика Черниковтың түсінігінде салынған имараттармен қатар сәулет шығармашылығында дербес сала болды. 1930 жылы Черников асимметрияның арақатынасы мен үстемдігі ырғағының пайдасына

ырғақтарды түпкілікті ауыстыру туралы оларға бұрын ұсынылған постулаттан алынған кеңістік, гармония, статика, қызмет, конструкция, композиция, сияқты сәулетшіліктің терең түсінігі зерделенген «Заманауи сәулет негіздері» атты үлкен еңбегін жариялады. «Заманауи сәулет негіздері» сәулеттік нысандар саласында дәйексіз композициялық шығарманың үлгілерінен тұрады. Сол кезде осы композицияларды салу әдісі олардың авторына әрбір жағдайдағы белгілі бір талпынысын және қалыптастырылған ойын білдіретін имараттың нақты бейнелерін алады. Өз мәнінде бұл кітап жаңа сәулеттің принциптерін ғана жария еткен жоқ, ол оның алғашқы оқулығы болды. Черников көрінген сызбаларда фантазияның бейнелерін қиялдау мен жүзеге асыра білуде жаңа сәулеттің алғашқы негізі бар деп санады. Черников кеңістіктің ешқандай сәулеттік қанықтығын бермейтін және көрерменді эстетикалық жағынан да, эмоционалдық күйзелісі жағынан да қанағаттандырмайтын қораптық сәулеттің бетін қайтарды. Ол негізгі көпшіліктің үні арқылы жаңа сәулеттік бейнеге нысандардың нақты сәйкес келуіне қол жеткізуге тырысты, барлық қоршаған заттарды расында тиімді үйлестірумен, тұратын бөлмені конструктивті безендіру идеяларын жария етті.

Черников заманауи сәулет саласында бір уақытта іздеумен «Живописная архитектура» циклында «Архитектурные сказки», «Архитектурная романтика», «Старые города», «Архитектура деревянных строений», «Мельницы» енген, 1920 жылдың соңы мен 1930 жылдың басында пайда болған дәстүрлерге жүгінді. Черников өзінің «Архитектурных сказках»-да бізге өткен уақыттың (ескі Италияның немесе көне орыс сәулетшілігі тақырыбына композиция) белгілі атмосферасын жаңадан жасамайды, Көне Вавильон немесе неолиттің құрылысы сияқты көне заманның сәулетін қалпына келтіреді. Конструктивизмнің қозғалысына біршама кеш қосылғандықтан Черников графикаға толық құқықты компонент ретінде «техникалық» (сәулет және машина жасау) нысандарын жүргізді, сондықтан оның жобалары мен сәулеттік суреттемесі «техникасы мол» ғана емес, және көркем де болды. Мысалы, «Конструкции архитектурных и машинных форм» (1931) кітабында ол адамдардың көңіл бөлмей өте алмайтын (геометриялық денелердің комбинациясы, машина бөлшектері мен механизмдер және басқалардың тұтасуы) осындай заттарға қызықтыра білді. Черников осы кітабында театр үшін конструктивтік композицияға мысалдар келтіреді. Яғни, театр қойылымы иілген цилиндрлік денелерден, жазықтықтан, жазулар мен белгілерден өзінің динамикалық конструкциясын көрсетеді. Оның мынадай бейнелерін: нағыз көңілсіз көк түс және қызғылт сары түрлерімен ақ түспен бояу ұсынылған.

1930 жылдардың ортасында Кеңестік Ресейдегі конструктивизм талқандалғаннан кейін Черников қатал сынға ұшырады, кітапханалардан оның кітаптары алынып тасталды. Сәулетші осыған қарамастан жаңа идеяларды генерациялау тәсілін сақтаған. Черниковтың тірі кезінде жарық көрген соңғы және ең жақсы кітабы және оның жаңа сәулеттегінісандар мен бейнелерді іздеудегі жасаған қорытындысы — «Архитектурные фантазии: 101 композиция» (1933) болды.



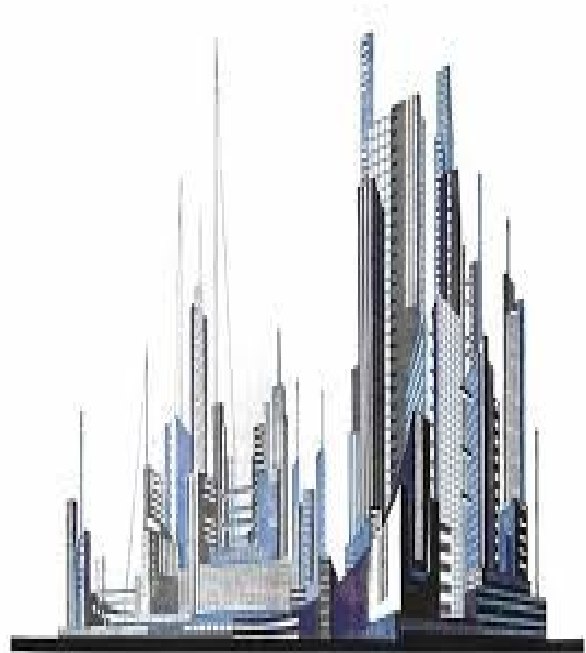
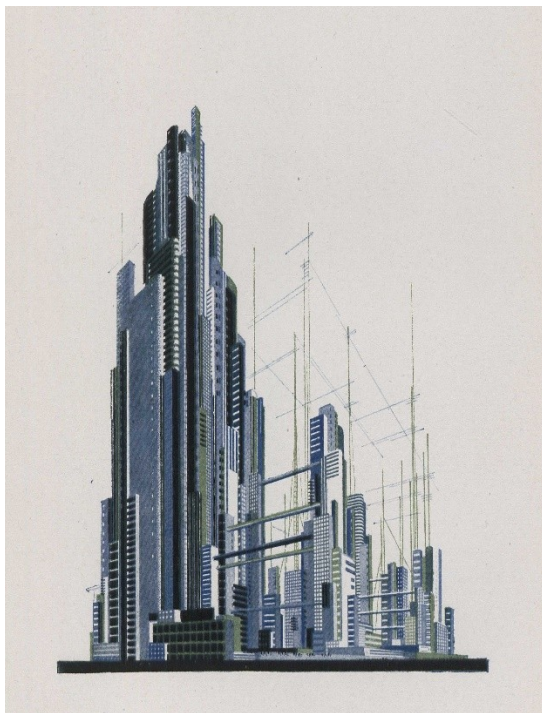
Я. Черников. Машина сәулеті

XX ғасырдың екінші жартысында Жапония, Еуропа және Америка сәулетшілері үшін бұл күнделікті қажет кітап болды. Черников сәулеттік фантазия тек нағыз жасап шығарушыны емес, онымен байланысы барлардың бәрі шығармашылық ойларын қозғай отырып, сәулетші шебердің қызметін жандандырады, ол жаңа бағыттар береді және жаңа горизонттар ашады деп есептеген. Сәулеттік фантазия жаңа ойлардың мәдениетін қозғайды, шынайы жобалауда жақсы демеуші болады.



Я. Черников. Театрлық қойылым

Черниковтың пікірі бойынша графиканың жаңа дәуірі өркениеттенудің екінші тілі болады және оларды еркін игеру қажет: ойлау көмегімен оны білдіру, жаңа нысандарды конструкциялау және құрастыра білу.



Я. Черников. Сәулеттік фантазиялар



Я. Черников. Сәулеттік фантазиялар

1932 жылы ОК қаулысымен соцреализм партиясы ресми көркемөнер әдісі болып белгіленді. Орыс конструкция жасаушыларының идеялары кеңес өкіметіне толық дәрежеде талап етілген жоқ.

Ресейде дизайнды дамыту біздің елдегі өндірістік, экономикалық және қоғамдық жағдайлардың өзгешелігімен, алдын ала келісу ерекшелігімен өзгешеленеді. Кеңес дизайны 1920 жылдардағы авангардтық идеялардан бастап КСРО-ның ыдырауына әкеліп соққан 1990 жылдардағы экономикалық және саяси жүйелердің дағдарысына дейінгі – 70 жылдай кезеңді қамтиды. Дизайн мынадай: жаңа техникаларды (инженерлік дизайн) конструкциялау, безендіру өнері мен көркемөнерпаздық техникалық шығармашылық бағыттар бойынша дамыған. Саяси нұсқамаларға қатаң бағынушылық болды. Кеңес уақытында шетел дизайны туралы ақпарат болмаған. Әлемдік дизайнерлік тәжірибеден Ресейді мәжбүрлеп оқшаулау мәдени-тұрмыстық тұрғыдағы машина жасау және тауар өнімдерінің сапасын, оның ішінде көркемдік конструкциялау әдістерін енгізу есебінен барынша жақсарту қажеттігі анықталды. Нақты түсінік болмаған және дизайнның мақсаттары, міндеттері мен әдістері дау туғызған. «Дизайн» терминінің орнына «көркемдік конструкциялау», «көркемдік жобалау», «көркемдік безендіру» терминдері қолданылған.

22.Неміс дизайнының функционализмі.

Неміс дизайнындағы функционализм ұлттық игілік ретінде насихатталады. Германияда, әсіресе ғылымның жаңа жетістіктеріне байланысты салаларда, дизайн шешімдері сапаға, қауіпсіздігіне, пайдаланудың қарапайымдылығына, технологиялылығына және өндірістің үнемділігіне ерекше көзқарасты дамытады. Баухаус мұрасының арқасында неміс дизайн дәстүрлі түрде рационализмге және мәнерлі құралдардың минимализміне бағдарланған. Соғыстан кейінгі Германияда нарық функционалдық стильді қабылдауға дайын болды. Бұл стиль, қоғамның тауарлардың жаппай өндірісінің дамуы арқылы қоғамды неғұрлым жетілдіре алатындығына сендірді. Дизайн еуропалық жаңашылдық негізгі ағымына қайтып келеді және одан әрі интернационалдық стильге қарай жылжиды. 1951 жылы Веркбунд Жаңа техникалық нысанының институтын ұйымдастырды. Белгіленген функционалдылыққа және материалды сақтауға негізделген объектілердің техникалық эстетикасын көрсететін дизайн жетістіктерінің уақытша жылжымалы көрмелері ұйымдастырылады. Сонымен бірге Германияда модернистік жұмыстарға арналған «Жақсы пішін» федералдық сыйлығын беру жалғасын тапты, осылайша индустриалдық қоғамның эстетикалық құндылықтарын қолдау жалғасты. «Жақсы пішін» - бұл барлық қарапайым және функционалды, артық декоративтіліксіз ғана емес, сонымен қатар өнімдердің моральдық бағасы. 1958 жылдан бастап «Форма» журналы шығады, оның бастамашылары арасында «Баухаус» түлегі Вильгельм Вагенфельд болды, ол дизайнды әртүрлі және еркін түсіндіруді, атап айтқанда, жарықтандыру жабдықтарын жобалауды қолдады. Неміс дизайнының дамуындағы жетекші рөлді әлемдік фирмалардың жанындағы бюро атқарған. Бұл бағытта үлкен табысқа жетудің керемет үлгісі - «Браун» фирмасының дизайнерлерінің жұмысы. 1935 жылы көтерілген «А»-мен танымал логотип пайда болды. Аңыз бойынша, ұлғайған «А» әріпі өзін білдіретін радиошамға ұқсас келеді.

«Браун» керемет дизайнымен радио және аудио жабдықты шығарып, көп ұзамай сапалы күйтабақ ойнатқыштардың, слайдтарды автоматты түрде беретін диапроекторлардың, қымбат емес транзисторлық қабылдағыштардың, электр құралдарының, асүйлік машиналардың, медициналық құрылғылардың және басқалардың өндірушісі ретінде атақты болды.



«Браун» электр ұстарасы



BRAUN

«Браун» радиоқабылдағышы «Браун» фирмасының логотипі

Бұл кезең сондай-ақ бүкіл әлемге танымалдылықты әкелген электр ұсталарды өндірудің басталуымен ерекшеленеді. «Браун» компаниясының табысы да 1950-ші жылдардың аяғында заттардың дизайнында «сүйір пішінді» стильмен қаныққандықтан, «браун» өнімдерінің геометриялық қарапайымдылығы мен ыңғайлылығы ұнады. Пішіннің жаңалығы оларды белгілі бір уақытта бәсекеге қабілеттіліктің артықшылығымен қамтамасыз етті. 1955 жылы «Браун» фирмасының дизайнері Дитер Рамс болды, ол өнімнің функционализмін максималды түрде дамытты. 1956 жылы оның жеке дизайн бөлімшесі пайда болды, онда ол белгілі бір биіктерге қол жеткізді. 1961 жылы Рамс мырза дизайн бюросының директоры, ал 1988 жылы – компанияның бас уәкілетті тұлғасы болып тағайындалды. Рамс «жақсы дизайн» білінбейтін, түсінікті, ұзақ мерзімді, экологиялық және инновациялық болуы керек деп есептейді. Қарапайым сөзбен айтқанда, «жақсы дизайн» - дизайнның ең азы. 30 жыл бойы Рамс 500-ден астам өнімді жобалаған. Оның арқасында көптеген елдер үшін «Браун» компаниясының дизайны «жақсы дизайн» үлгісі болды. Ең алдымен, Рамс радиотехникаға ашық түсті гамманы енгізді, пластмасалық қаңқаларды пайдаланды, лакпен боялған, жапсырма метал жолақтармен және матамен

қапталған дауыс зорайтқышпен ауыр салмақты қара жәшіктерден бас тартты. Оның радиоаппаратураның алғашқы жобаларының ішінен – ашық ағаш қаңқасымен, ақ панель мен мөлдір қақпақпен радиола. Одан кейін басқа стильді, сапалы және ыңғайлы құралдар шықты: жылу желдеткіштері, электр сағаттары, граммофон күйтабақтар үшін портативті күйтабақ ойнатқышы, ұстаралар, кофеқайнатқыштар, үтіктер және т.б. Барлық өнімнің пішіндері сәл дөңгеленген бұрыштарымен тікбұрышты кесіндер болды. «Браун» стилі – бұл сәндік қаптамалардың, профильдердің, түстік дақтардың, материалдарға ұқсатудың болмауы, бұл сұр түстің нәзік реңктерінде, ақ-қара түсті үйлесімде жасалынған қарапайым колористикалық гамма. Бұл - «үнемді» стиль, ең қарапайым және ең аз құралдардың көмегімен бірыңғай бейнені құру. Бұл стиль – әлемдік дизайндағы елеулі құбылыс. Голланд сәулетші және дизайнер Ганс Гугелотпен Германияда негізін қалаған «Гугелот-дизайн» дизайн-бюросы 1958 жылы Ульм қаласының жаңа ауданында ашылып, халықаралық ғылыми дизайнорталығына айналды. Сонымен қатар Г.Гугелот Ульм мектебінде сабақ берді. Бюро келесі бөлімдерден құралды: өнеркәсіптік дизайн; графикалық дизайн; көрнекі байланыс; фото зертханасы; модельдік және пішін шеберханасы; шеберхана өндірісі. Бұл модель 1970-ші жылдары неміс өнеркәсібінің құрылымы мен ұйымдастырылуынан туындады. «Гугелоттың» тапсырыс берушілерінің арасында «Варта», «Браун», «Дорнье», BMW, «Кодак» сияқты фирмалар болды. Әлемдік дизайн тарихында 1972 ж. Мюнхен олимпиадасының графикалық стильдің әзірлемесі (Отл Айхердің бюросы) үлгілі болып саналады. Олимпиаданы жобалаудағы басты ерекшелік – белгілер жүйесінің, түстер гаммасының, оларды қолдану ережелерінің стилистикалық тұтастығы болды. Барлық пиктограммалар тік және диагональды (45 ° бұрышпен) бағдарлармен тұтас графикалық тор негізінде құрылды. Спортшылардың әртүрлі жарыстар түрін сипаттайтын фигураларының элементтері сипаттамалық қозғалыстарды сақтауды ескерумен қарапайым геометриялық пішіндерге дейін жалпыланды. Бұл пиктограммалар жиынтығы 1976 жылы Монреальдағы жазғы Олимпиадада және 1988 жылы Калгаридегі қысқы Олимпиадада пайдаланылды. О. Айхер күннің сәулелерін білдіретін, бірақ өте күрделі құрылымға ие болған және аса инновациялық Олимпиада логотипін әзірлеуге қатысты. Сол кезде В.Кандинский Мюнхенде өз пиктограммалар ретін құруды қалағаны таңқаларлық факт, алайда, мұны тек О. Айхерге өте жоғары деңгейде жасауға мүмкін болды. Сондай-ақ, бүгінгі күннің түсі мен композициялық шешімдері бойынша қазіргі заманға сай көрінетін олимпиадалық графикалық плакаттардың ықшамды түрде шешілген сериясы да қызықты (түрлітүсті қосымша беттері бар, сурет 32-35).

Шынында, Олимпиадаға арналған Айхер тобы жасаған жұмыс өте зор. Бұдан басқа, О. Айхер корпоративті сәйкестілік тұжырымдамасын құрушы ретінде танымал, ол компанияның корпоративтік стилін ғана емес, оның философиясын да әзірлеуді қамтиды. Осылайша, ол командамен бірлесіп Lufthansa (ұлттық неміс әуекомпаниясы) компаниясының логотипін және фирмалық стилін, оның ішінде бірыңғай нысанды киімнен бастап билеттерге дейін жобалаған. Дизайнер Айхер - біртуар типограф. 1988 жылы «Типография» кітабын жарыққа шығарды және өзінің танымал Rotis шрифті жасайды. Ол ERCO, FSB, Bulthaup, Мюнхен әуежайы және т.б. компаниялардың логотиптерін жасады. Бұл логотиптер шешімдері бойынша өте ықшамды, өз дәуірін озды, ал кейін классикаға айналды. Бұл компаниялар Айхермен ынтымақтастықты жоғары бағалайтынын атап өткен жөн және дизайн олардың бизнесінің дамуына, брендтің қалыптасуына айтарлықтай әсер етті деп санайды. 1980 жылдары іргелі қағидаларды сақтай отырып, нысанның егжей-тегжейін ашуда неміс өнеркәсіптік дизайнында өзгерістер болды, дизайнерлер заттардың қабылдауын біріктіретін байланыстар тым нәзік болып келеді. Келесі онжылдықта Германияда өнеркәсіптік дизайнмен қатар графикалық дизайн сәтті дами бастаған. Мысалы, дизайнер Ландор Волтер (Мюнхен қ. туған) FedEx фирмасына логотип жасағаны үшін танымал болды. Ең беделді федералды марапаттардың бірі дизайн үшін марапат болып табылады, 2013 жылы коммуникациялық дизайн саласында ол дизайнға қосқан үздік үлесі үшін Уве Лешаға берілді. 1943 жылы туған, Дюссельдорфте графикалық дизайнды зерттеді. 1968 жылы ол өзінің жеке студиясын құрды, содан бері баспалардың, өнеркәсіптік кәсіпорындардың және жиірек әлеуметтік пен мәдени мекемелердің тапсырыстары бойынша графикалық суретші және көркемдеуші болып жұмыс істейді. Ол көптеген жылдар бойы графикалық дизайн бойыншы сабақ берді. 1980 жылдардың басында Уве Леш ерекше плакаттар мен көркемдік науқандарды жасау арқасында Германиядан тысжерлерде кеңінен танымал болды.



Munich1972

Мюнхен қ. Олимпиада логотипі (1972)

23.Ағылшын стиліндегі интерьер дизайны.

1940 жылдары Англияда тауарлардың бәсекеге қабілеттілігін арттыру қажеттілігі туындады. Осы мақсатта, 1944 жылы мемлекеттің қолдауымен Өнеркәсіптік дизайн жөніндегі кеңес құрылды. Жұмыс екі бағытта жүргізілді: өнеркәсіпшілерге дизайнерлерді өндіріске тарту ұсынылып, ал тұтынушыларға эстетикалық талғам мен тауардың сапасына талап қойылуы тәрбиеленді. 1949 жылы Кеңес өзекті мәселелерді жариялау және көркем дизайн идеяларын насихаттау үшін «Дизайн» журналын шығара бастады. дизайнерлік өнімдердің үздік үлгілері көрмеде көрсетілді. Англияның жетекші дизайнерлері (М. Блек, Ф. Эшфорд, Д. Рид, П. Ройл-ли және т.б.) шығармашылық қолтаңбаларындағы барлық айырмашылықтарға қарамастан интерьерлердің, тоқыма бұйымдарының, ыдыс-аяқтың, жиһаздың, қаптаманың және т.б. жеңіл танитын ұлттық ағылшын стилін жасады. Олар «Өнер және қолөнері қозғалысы» көркем және әлеуметтік әлеуетті модернизмнің жетістіктерімен біріктіруге ұмтылды (түрлі-түсті жапсырмалар, 26, 27-сурет). Соғыстан кейінгі Англияда П. Ройли дизайнерлік қызметтің ұйымдастырушысы және насихаттаушысы болды. Соғыс жылдарынан кейінгі дамудың бірінші кезеңінде Англиядағы дизайн негізінен кең тұтынатын тауарлар саласында қолдану тапты. 1960 жылдары дизайн күрделі өнеркәсіптік өндіріс саласында кеңінен тарала бастады, эргономика мәселелеріне көбірек көңіл бөлінді. Кешенді жобаларды әзірлеу үшін дизайнерлік бюролар тартылды. Көптеген мемлекеттік ведомстволар (теміржол көлігі, денсаулық сақтау, білім беру, пошта және т.б.) фирмалық стильді әзірлеу, интерьерді, фирмалық киімді және т.б. жобалау үшін дизайнерлердің қызметтеріне жүгінді. Осылайша, «Attic» дизайнерлерлік бюросы Adidas, N^o, General Motors және Toyota сияқты брендтерді жобалауға мамандандырылған. 1970 жылдардың басында «Пентаграм» атақты дизайн-студиясы құрылды, ал 1960-70 жылдары М. Блэк және М. Грейдің жетекшілігімен «Дизайн Рисерч юнит» атты ірі лондондық бюроларының бірі қомақты жұмысты жүзеге асырды. Осы бюро орындаған жобалар арасында авиакомпаниялардың фирмалық стилі, барлық станциялар мен Лондондағы метрополитендердің жылжымалы құрамын және т.б. кешенді шешуі. Жиырмамыншы ғасырдың алғашқы онжылдығында болған фактіні назарға алу керек, Бейкерлоо, Пиккадилли және Солтүстік (сәулетші Лесли Грин) жолдарындағы метро станцияларының сәулетінде фирмалық стиль болды, соның ішінде тақтайша астындағы тән суреттер салынған. 1920 - 1930 жылдары Чарльз Холден модернизм мен арт-деко стилінде бірнеше станцияларды жобалады. Лондон метро рондоның танымал логотипі - көк

жолағы және көлденеңінен UNDERGROUND деген жазуы бар қызыл шеңбер ХХ ғасырда пайда болған, содан кейін 1919 жылы Эдвард Джонстон жетілдірді. Рондо барлық станцияларда кездеседі, жиі көлденең жолақта олардың аты жазылады. Дөңгелектің пішіні танымал болды, өйткені ол қабырғаларға көп ілініп тұрған жарнамалық плакаттардың тұсында жақсы көрінді. Логотиптің қызыл-көк-ақ түсті және ұсақ өрнектердің жартылай тонсыз гаммасы жолаушылардың назарын бірден тартты (түрлі-түсті жапсырма, 28-сурет). Көптеген станциялардың интерьері ерекше және ұмытылмас ресімделген, көбінесе, қасында орналасқан көрікті орындардың стилінде болатын. Мысалы, Бейкер Стрит станциясының қыш тақтайшасында Шерлок Холмс бейнеленген (түрлі-түсті жапсырма, 29-сурет). 1960 жылдары Виктория метро желісінің бірыңғай стилін жасау жөніндегі дизайнер-кеңесшінің лауазымына британдық сәулетші және дизайнер Миша Блэк тағайындалды, ал 1990 жылдары екінші кезек шегінде салынған Юбилейная станциясының желілері жетекші сәулетшілер Норман Фостер, Майкл Хопкинс және басқалар жобалады. Соңғы онжылдықта Лондон метрополитенінің сыртқы түрі елеулі өзгерістерге ұшыраған жоқ. Жалпы үрдіс көрінулікті жақсарту үшін нысандарды дөңгелектетуге, терезелердің көлемін ұлғайтуға бағытталды. Вагондардың интерьері айтарлықтай өзгерді. Олар кеңірек болды, артық аралықтар алып тасталып, қосымша бөлімдер жойылды, ауыр жұмсақ дивандар жеңілдірек креслоларға ауыстырылды. Желілердегі вагондардың ішіндегі тұтқалар метро сызығының түсіне сәйкес боялды. Егер картада метроның сызығы көгілдір түспен белгіленсе, онда осы желідегі вагондар тұтқалары көгілдір түсті болды. Танымал қос қабатты «Rutmaster» (Rutemaster) қызыл автобусы – Лондонның бойтұмары. Қос қабатты (Даблдекера) автобус жасау идеясы сол кезде Лондонда көліктің ұзындығына қойылатын шектеулерді сақтай отырып жолаушылар сыйымдылығын ұлғайту қажеттілігінен туындады деп есептеледі. Автобуста ешқандай есіктер болған жоқ, жолаушылар кабинаның артқы жағындағы ашық алаңнан тікелей кіріп шыға алатын. Салонның ішінде екінші қабатқа көтерілуге арналған баспалдақ бар болатын. Осы автобустардың дизайны шамамен 50 жыл бойы өзгеріссіз қалды, тек соңғы кезде құрылымына отынды үнемді жұмсауды, дыбыссыздықты және мүгедектерді тасымалдау мүмкіндігін қамтамасыз ететін кейбір қажетті техникалық жақсартулар енгізілді. Кейбір қос қабатты автобустар ашық екінші қабатқа ие - олар туристерге көрікті жерлерді көрсету үшін пайдаланылады (түрлі-түсті жапсырма, 30, 31-суреттер). 1955 жылы құрылған «Конран дизайн топтары» дизайн фирмасы кеңсе ғимараттарының және IBM фирмасының компьютерлік орталығының, кинотеатрлардың, мейрамханалар мен

дүкендердің интерьерлерін, сондай-ақ, фирмалық стильді, қаптаманы, тұрмыстық техниканың, жиһаздың, ыдыс-аяқтың дизайнын және т.б. жобалады. Британдық графикалық дизайнер Жерад Алан Флетчер (1931 - 2006) көптеген танымал логотиптерді жасады. Мәселен, Reuters логотипінің түпнұсқасы (1965) 84 нүктеден тұрады, ал Виктория мен Альберт мұражайы (1989) үшін V & A логотипі және toD директорлар институтының логотипі әлі күнге дейін қолданылады. Англиядағы көптеген дизайнерлік фирмалар әртүрлі бейіндегі тапсырыстарды орындайды және ұлттық фирмалық стильді кешенді жобалау, құру және нығайтуға ұмтылады. Ағылшын дизайнның белгісі - дәстүрлік пен сапа. Бұл ағылшын тұтынушыларының көзқарасына жауап береді. Ағылшын классикалық стилінде технологиялық фантастикалық, қасақана тазарту, артықшылықтар және көрнекті сәнділік жоқ. Ағылшын тілін игеру үшін үйді қажет ету үшін, уақытша демалыс пен демалу, жайлылық пен тазалық. Үйлердің танымал болуын мүмкін етеді.

Бұрынғы Викториа Англияның үйлері қазірдің өзінде жинақы болды. Үйдің орталығы екінші қабатқа арналған салон және үлкен баспалдақ болды. Бүгінгі таңда осы бөлменің көлемі азайған. Басқа, кіреберістің баспалдағы мен жаңа баспалдағы әлі де бірінші болып көрінеді. Жеке үй-жайларды қысқартумен қатар, үйдің қалған бөлігі де өсті. Қазіргі уақытта жатын бөлмелер екінші қабатта орналасқан, олар аз орынға, төсекке арналған бөлме және киімге арналған киім жоқ еді. бүгін ағылшын стиліндегі үйлерде кең және үлкен жатын бар. Төбелердің де өсті. Қонақ бөлме бөлмеге айналды, ал егер ол тек бірінші қабатта орналасса, онда бүгінгі күні үстіңгі жағында орналасқан жері орналастырылған.

Егер сізде кішкентай және ыңғайлы үй бар болса, сіз бұл стильге толықтай сай келесіз, себебі дәстүрлі ағылшын үйі кішкентай, ағылшын стиліндегі әрбір бөлме кішкентай болса да, олар тіпті аздап таралған деп айтуға болады. Әсіресе сіз классиктердің жанкүйерлері болсаңыз, интерьердің бұл түрін көрсетесіз және фарфордан жасалған мүсіндер мен вазалар сияқты көне заттардың барлық түрлерін жинауды ұнатасыз ба, не болмаса Каминнің орындықтарында ыңғайлы оқу туралы армандайсыз. 1957 жылы Уолтер Дорвин Тиг жолаушылар үшін физикалық және психологиялық жайлылық нормаларын анықтау үшін толық көлемде «Боинг-707» жолаушылар ұшағының үлгісін жасады, ол нормалар бүгінгі күнге дейін авиаөнеркәсібінде өзгеріссіз қалған. Генри Дрейфус іс жүзінде эргономика ғылымын ойлап тапты, жұмыс процесін оңтайландыру мақсатында адам денебітімін кеңінен зерттей бастады.

24.Голландиялық дизайнерлердің жаңа молшылығы.

Нидерландыдағы суретшілер мен дизайнерлер елеулі мемлекеттік қолдауға ие. Қазіргі заманғы голландиялық дизайн бір жағынан дәстүрлі декоративті-қолданбалы өнермен – зерленген ыдыс-аяқ өндірісімен тығыз байланысты: дельфт және роттердам файанстарымен, ошақтарға арналған оюлы қаптама тақтайшасымен, тоқылған гобелендермен, шілтер тоқумен және т.б., ал басқа жағынан - эксперименттерге ашық. Голландиялық дизайны алуан жүзді, «стильдердің стилі» болып табылады, оған догмалардан еркіндікпен, үйлесімсіз үйлесіммен сипатталады, әдеттіліктің мысқылы, пішіндермен және материалдармен эксперименті, экологиялық және т.б. Дизайнге уақытымен шектелмеген интернационалдық тәсілдемені іздеген модернизм идеяларының гүлденуі дәл соғыстан кейінгі кезеңге (1950 - 1960 жылдарына) тірелді. Голландиядағы графикалық дизайн әрқашан елдің дамуының тарихи, экономикалық және әлеуметтік жағдайларын көрсеткен. 1960 - 2010 жылдардан бастап ол Нидерландының күнделікті өмірдің ажырамас бөлігі және мемлекеттік жүйесіне айналды.. Мысалы, 1960 жылдардан бері Голландия поштасы әлемнің жетекші дизайнерлеріне өз маркалар дизайнына тапсырыс береді, 1975 жылы Геррард Унгер Амстердам метросының маңдайша жазуына арналған қаріптерді, ал 1997 жылы – Нидерланды аумағында велосипед және жаяу жүргіншілер жолдарының көрсеткіштерінде қолданылған ANWB үшін қаріптерді әзірледі. Герт Думбар - қоғамдық дизайн пионерлерінің бірі - 1977 жылы әлеуметтік жобаларды іске асыратын өзінің жеке студиясын құрды: инфографика - көше және ішкі навигация (әуежайлар, вокзалдар); Теміржолдан голланд полициясына дейінгі муниципалды ұйымдардың фирмалық стильдері. 1980 жылдары Отл Оксенар Еуропада ең әдемі банкноттарды жобалайды – саяси қайраткерлер емес, құстар, Ван Гог күнбағыстары бейнеленген голландиялық гульдендер. Голландиядағы дизайнмен айналысқан ең алғашқы агенттік «Тотал Дизайн» агенттігі (Total Design) болды. Негізін қалаушылардың бірі әйгілі графикалық дизайнер Вим Кроувел болды және агенттіктің жариялаған жұмыс қағидаттарында Вимның көзқарасы көрініс тапқан. Ол компанияның фирмалық стилін, пошта маркаларының, каталогтардың, плакаттардың дизайнын әзірлеу барысында, өз шығармашылығында тек нақты пішіндерді, сызықтарды, торларды, нүктелерді, геометриялық пішіндерді қолданды. Кроувелдің баспаграфикадағы ең радикалды эксперименті - бұл бірінші электронды мәтін енгізу құрылғыларына арналған NewAlphabet қаріпі. Бұл қаріпте диагональдар мен қисық сызықтар жоқ, ал әріптердің ұзындығы мен ені бірдей болады. Бұл қаріп модульдік тор бойынша құрастырылған, онда

әрбір әріптің өз орны бар, әрбір әріп – тордың, матрицаның бір бөлігі. Кроувелдің сүйікті әдістері XX ғасырдың басындағы орыс конструктивисттерінің идеяларына ұқсас. 1970 жылдары дизайн-жобалауда жаңаша көзқарасты көтерген Вим Кроувел мен Ян Ван Торн арасында әйгілі дебаттар өтті, олар қатаң функционалдық модернизм логикасы орнына көрерменді көркем бейненің толық құқылы бірлескен авторы қылатындай интуитивті және эксперименттік әдісті ұсынды. Эмоционалдық толқуды тудыру, есте қалу, оны жекеше түрде жасау - Ян Ван Торнның мақсаты еді. Қазіргі заманғы дизайнның дамуына екі шебер де (Кроувел мен Торн) белсене қатысуда және екі көзқарас та сұранысқа ие екендігін атап өткен жөн. Ян Ван Торн графикалық дизайн саласында өте түбегейлі жобаларды жасайды. Ол мағынасын жеткізуді мақсат етіп қойып, өз жұмысында проблемаларды санаға енетіндей етіп тудырады. Оның Эйнховен мұражайына арналған плакаттары мен каталогтары, сондай-ақ көптеген күнтізбелер сериясы сияқты жобалары бірегей композициялық шешімдерді көрсетеді және ұмытылмас болады.



Ян Ван Торн. Графикалық дизайн

1980 - 2010 жж. Ян Ван Торнның ізбасары Ирма Боом эмоционалдық мәнерлік пен өзіндік ерекшелігі бар экспериментальды форматта және безендіруде (250-ден астам) кітаптарын жасайды. Ол жарқын, әдемі, басқа беттері көрініп тұратын керемет ойық терезелері бар кітаптар жасайды. Ирма

өз кітаптарын мәнді жеткізетін, адамның сезімімен диалог орнататын объектілер ретінде жасайды (түрлі-түсті жапсырғыш, 36-39 суреттер). 1990 жылдары голландиялық индустриялық дизайнның гүлденуі басталды. «Дрог» (Droog) дизайн студиясы ұсынған тұжырымдамалық көзқарас) — 1990—2010-шы жылдардағы келесі өнеркәсіптік дизайнерлердің шығармашылық жолының бастамасы болды: Марсель Вандерс (дәстүрлер және талғампаздық), Юрген Бей (экология және формалар эксперименті), Тео Реми (рециклинг/ескі заттар мен идеяларды қайта өңдеу), Хелла Юргениус (жеке керамика), Ричард Хуттен (жаңа функционализм), Пик Хайн Эйк (экология және материалдарды екінші рет пайдалану).

1891 жылы Эйндховенде негізі қалаған әлемдегі ең ірі Филипс (Philips) компаниясы өнімінің бірегей дизайнында дәстүрлі дизайн ұғымдары, сондай-ақ осы саладағы мүлдем жаңа перспективалар біріктірілген. Компания үнемі жаңа технологияларды жасайды және өз өнімдерін: шам, тұрмыстық электроника және медициналық технологияларды, тұтыну тауарларын және т.б. жетілдіріп отырады. Филипс жетістіктерінің ішінде радио қабылдағыштар, рентгендік қондырғылар, кардиологияға арналған құралдар, шағын кассеталар, электр ұстаралар, мультитірігіштер, жалпақ экранды теледидарлар және т.б. шығару бар. Бұл өнімдердің дизайнерлік шешімдері мақсатты аудитория мен қоршаған ортаны түбегейлі зерттеуге негізделгендіктен әрқашан адамдар әдеттері мен жергілікті өмірі салтына сәйкес келеді. Droog компаниясы 1993 жылы Амстердамда құрылды. Ең басынан бастап компания жиһаз, шам және аксессуарлар шығара бастады. Бұл студияда жасалған әрбір зат пішінінің қарапайымдылығы мен идеяның тазалығымен таң қалдырады. Тейо Реми (Tejo Remy), мысалы, Chest of drawers — өзгеше комодты ойлап шығарды, ол пішіні әртүрлі және түрлі түсті болып келетін жаңа, сонымен қатар ескі қораптардың кендір белдікпен бекітілуімен жасалған. Сол жылы дизайнер бірнеше болат шыбықтармен бекітілген тоқымадан жасалынған құрақ орындық ойлап шығарды. Тағы бір сәтті туынды - эпоксидті шайыр сіңген, баумен тоқылған Марсель Вандерс (Marcel Wanders) креслосы(1996). Шайырдың арқасында орындық ересек адамды көтере алатын мықты қаңқа болып табылады. 1999 жылы Droog орындықтың арқалығы бар ерекше бөрене отырғыш шығарды. Оны нидерландық дизайнер Юрген Беймен ойластырған. Мұндай бөренеде отыруға ыңғайлы. Үш арқалықтан құралған жиынтықты сатып алып, ал ағаштың діңін табу ұсынылаы. Бұл тәсіл 100% дизайндағы жарқын мысалды қарастырады, ол пайдалықты, беріктікті және сұлулықты біріктіреді Дизайн саласындағы голландиялық білім бүкіл әлемнің студенттерін қызықтырады.

25.Американдық дизайнер Р. Лоуидің шығармашылығы.

Құрама шаттардағы дизайнның қарқындап дамуы жаппай тұтыну қоғамының еуропаға қарағанда ерте пайда болуымен түсіндіріледі. Автомобильдер, кір жуғыш машиналар, тоңазытқыштар, секциялы кітап сөрелері, кіріктірілген шкафтар, бөлмелер мен асүйге арналған шағын жиназдар XX ғасырдың 20-шы жж. американдықтардың басым бөлігіне қол жетімді болды.

Құрылысының қарапайымдылығы мен қолданыстағы ыңғайлығы бағаның төмендеуіне елеулі әсерін тигізді. АҚШ дизайнының ерекшелігі ең алдымен оның коммерциялық сипатына, тауардың тұтынушылық құндылығына негізделді. Техникалық тұрғыдан алғанда, Америка Еуропаға қарағанда алда еді, бірақ өнеркәсіптік өнімдердің дизайны әлі де сұранысқа ие болмады, дегенмен, «өнеркәсіптік дизайн» термині Джозеф Синеллмен сонау 1919 жылы ұсынылған болатын. Түбегейлі өзгерістер 1925 жылы Париждегі атақты Халықаралық заманауи сәндік және өнеркәсіптік өнер көрмесінен кейін басталды, ол функционализм эстетикасының дамуының алғашқы қорытындыларын шығарды. Мұнда әлемдік дизайндағы үздік жетістіктерді көруге болатын еді. Америкалық бизнесмендер өз өнімдерін жақсарту үшін Еуропадағы барлық нәрселерді қабылдау үшін өз өкілдерін жіберді Норман Белл Геддес, Уолтер Дорвин Тиг, Раймонд Лоуи және Генри Дрейфус — американдық дизайнның пионерлері, олар эргономикалық және әдемі нысандарды жобалау кезіндегі техникалық қиындықтарды жеңе отыра табысқа қол жеткізді,. Өнімдердің сыртқы келбеттеріне сияқты мақсаты мен қолданудағы қарапайымдылығына да көп көңіл бөлді. 1927 жылдан бастап өнеркәсіп өнімдерінің, қаптамалардың немесе сөрелердің пішінін құрумен айналысатын дизайнерлер өнеркәсіпте маңызды рөл атқара бастады. Ұлы депрессия қымбат заттарға деген сұраныстың төмендеуіне әкеп соққанда, кәсіпкерлер дизайнерлер көмегіне жүгінді.



р. Лоуи. Ұштағыш (1930-шы жж.)

Оларды өнімнің сапасын жақсарту, эстетикалық жағынан барынша тартымды ету үшін өндіріске шақырып отырды. Дизайн кең таралып, экономика мен өнеркәсіпте терең тамыр жайды. 1930-шы жылдары Баухаус жабылғаннан кейін, Германиядан АҚШ-қа Гропиус, Мохой-Надь, Мис ван дер Роэ, Брейер сияқты жетекші сәулетшілер, дизайнерлер мен суретшілер тобы қоныс аударды. олар өздерінің оқу ісәрекеттерін жалғастырып, америкалық дизайнды дамыта түсірді. Дегенмен, Баухаудың тәжірибесін қайталау және жаңа негізде дизайн көмегімен қоғамның әлеуметтік өзгерту идеясын енгізу мүмкін болмады. Телевидение іс жүзінде Америкада туды, бірақ бұл негізінен ресейлік ғалымдардың өнертабыстарының арқасында болды. 1930 жылдардың екінші жартысында бірінші теледидар пайда болды. Екінші дүниежүзілік соғыс кезінде әскери өндіріс жаңа технологиялардың құрылуына ықпал етті, бұл өнеркәсіптік дизайнды дамытуға оң әсерін тигізді. Әлемдегі экономикалық жағдай түбегейлі өзгерді. Тәуелсіз дизайн фирмалары соғыстан кейін тез кеңейе бастады. АҚШ-тағы соғыстан кейінгі экономикалық сұраныс коммерциялық дизайнға ұстанымды нығайтуға көмектесті. Бұл америкалық автомобильдердің эволюциясы арқылы анық көрінеді. Егер америкалық автодизайнның соғысқа дейінгі тарихы қарапайымдылығы жағынан керемет «Форд» сияқты жетістіктермен ерекшеленсе, соғыстан кейін жеңіл автомобильдер сол уақыттағы реактивті авиацияның визуалды сипаттамаларын жаңартқандай болды. 1950-ші жж. автомобильдер үшін ұзын тегіс сызықтар, шығыңқы «сойдақтістері» бар бамперлер, құрсаулағыш желдткіш терезелер, кең артқы қанаттар, ашық екі түсті бояу, хромдалған жиек пен басқа да тетіктер, алдыңғы панельдегі көптеген құралдар тән болатын. Бұқаралық сұраныстың басқа да өнімдерін жасаушылар автомобиль дизайны идеясын ынталана пайдаланды. Осылайша, ыдыс жуғыш машиналардың басқару панелі кішігірім рульдік дөңгелек пішініндегі таймерлері бар автомобильдердің аспап тақталарына ұқсай бастады. Тіпті қарапайым үстелге қоятын радиоқабылдағыштың өзі «алтынға» ұқсас пластикпен көмкерілген зымырап келе жатқан автомобиль қырларын қолданумен жасалды. Соғыстан кейінгі жылдары АҚШ-та дизайн өнер, өнеркәсіп және тұтынушы арасындағы делдал ретінде өзіндік жұмыс атқара отырып, кеңінен тарай бастады. Әсіресе дизайнның коммерциялық бағыты тез дамып түсті. Нарықтық қатынастар жағдайында коммерциялық дизайн деп аталатын түрі келді, ол өз шеберлерін әкелді. Олардың басым бөлігі, ең алдымен АҚШ-та, «Стайлинг» деп аталатын өнімнің құрылысын жақсартпай, тек сыртқы келбетін өзгертетін бағытпен байланысты болды. Г. Дрейфус, Э. Нойс және У. Тиг сияқты өзінің дизайнерлік фирмасы бар немесе өндіруші компаниялардың фирмаларымен серіктес болған атақты

мамандар өнімдердің тұтынушылық сапасына қойылатын қазіргі заманғы барлық талаптарды ескере отырып, дизайнерлік мәселелерді шешуге тырысты. 1944 жылы Нью-Йоркте Р. Лоуи, Г. Дрейфус және У. Д. Тиг «Өнеркәсіптік дизайнерлер қоғамын» ұйымдастырды. Оның мақсаты «дамушы мамандықтың және дизайнерлерді оқытуды көтермелеудің этикалық нормаларын жоғары деңгейде сақтап қалу» болды.

Дизайнерлердің кәсіби бірлестігі тауардың, қаптаманың, сөрелердің, сатушы сөресінің және т.б. дизайнымен айналысатын дербес дизайнерлік бюроларды құруға мүмкіндік берді. Кейіннен ұйым дизайнерлердің Америкалық қоғамы деп аталатын болды, ол 1960 жылы дизайнерлер Институтымен бірігіп, «Америка дизайнерлері қоғамы» (ИДСА) деп аталды.

1957 жылы Уолтер Дорвин Тиг жолаушылар үшін физикалық және психологиялық жайлылық нормаларын анықтау үшін толық көлемде «Боинг-707» жолаушылар ұшағының үлгісін жасады, ол нормалар бүгінгі күнге дейін авиаөнеркәсібінде өзгеріссіз қалған. Генри Дрейфус іс жүзінде эргономика ғылымын ойлап тапты, жұмыс процесін оңтайландыру мақсатында адам денебітімін кеңінен зерттей бастады. 1960 жылдардың соңына қарай дизайн америкалық экономикада маңызды орынға ие болды, ал дизайнер мамандығы жоғары мәртебеге ие болды. Содан кейін АҚШ-тағы дизайн дамуының жаңа кезеңі басталды. Дизайнерлердің шығармашылық ізденістері заттардың жеке қасиеттерін іздеуге бағытталды. Олар объектілердің жаппай таралымын көбейтуге, олардың конвейерлерде өндірілулеріне наразылық білдіргілері келді. Мысалы, аты аңызға айналған бейсболшы Джо Ди Маджиоға құрметіне орай алып бейсбол қолғабы түрінде жасалған Joe креслосы. Әрбір кресло бірегей, оларға атауы бар мөр басылған. Ішінде болат қаңқасы орналасқан. Іші полиуретанмен толтырылған. Былғарымен қапталған. Бір отырғанда екі адам отыра алады деген болжам бар.

АҚШ-та дизайнның дамуына айтарлықтай үлес қосқан Р. Б. Фуллер, А. Аалто және Ле Корбюзье секілді сәулет өнерінің көрнекті шеберлері жұмыс істеді. Норман Белл Геддес (1893 — 1958) — театр суретшісі, декорацияны ерекше конструктивизм стилінде жазды, сахналық кеңістікті жарықпен модельдеуді ұсынды, жаңа көрмелік экспозиция көмегімен театрлық қойылымға айналдыра отыра көрме сөрелерін ресімдеумен айналысты.



Н. Б. Геддес. Амфибия –лайнер (Air Liner Number 4) (1929)

Ол Құрама Штаттарда әлемдегі өнеркәсіптік дизайнның алғашқы жеке жобалау бюроларының бірін ашты. Онда ол аэродинамика тұжырымдамасына негізделген өнеркәсіп өнімдерін жобалаумен айналысты, жаңа индустриалды нысандарды эстетикалық жағынан игеру мәселелерін шешті. Ол жүзеге асырған жобалар ішінде мыналар бар: Graham Paige фирмасы үшін жасалған автомобиль, RCA және Philco үшін радиоқабылдағыштар, Simmons үшін жатын бөлмелер жиһаздары, Standard Gas Equipment үшін газ плитасының жобасы, әлемге әйгілі Mark I компьютері. Н. Б. Геддес трансатлантикалық амфибия-лайнерді (ағылш. Air Liner Number) аса ірі өлшемдегі жобасын ойлап тапты (1929). Дизайнердің пайымдауынша үлкен көлем қауіпсіздік пен жайлылықты қамтамасыз етеді. Жоба жүзеге аспады, бірақ ол аэродинамикалық стильдің танымалдығына айтарлықтай әсер етті. Сүйір, динамикалық формалар Б. Геддестің дизайнерлік арманы болды. Бұл жобалар дизайндағы «Стримлайн» жаңа стильді туғызды.



Н. Б. Геддес. Сегіз дөңгелекті тамшы тәрізді автомобиль (1934)

Сүйір пішіндер автомобиль, тұрмыстық техника, жарықтандыру құралдарын, кеңсе жабдықтарын жасауда жаппай қолданыла бастады. Нью-Йорктегі Бүкіләлемдік көрмеде 1939 жылдың көктемінде Н.Б.Геддес үлкен аймақта болашақтың кең, таза және гүлденген қаласы - Футурамның қолданыстағы үлгісін жасады. Сүйір пішіндегі автомобильдер көп деңгейлі автожолдарда дөңгелек, көп қабатты мұнаралар арасында жүре алды. Соғыс алдындағы

америкалық дизайнда Геддестің сүйір кемелерді, ұшақтарды, автобустарды жобалаудағы батыл ұшқыр қиялы прогресс идеясын, болашаққа ұмтылуды көрнекі түрде жүзеге асырды, символикалық мәнге ие болды. Ең танымал америкалық дизайнерлердің бірі Р. Лоуи болды. Оның жұмыстары 1930 — 1970 жж. — тұрмыстық заттар, электр құралдары, радио және телеаппаратура, көлік құралдары, ғарыштық аппараттар, қаптамалар, фирмалық стиль элементтері — дизайн үлгілеріне айналды, соның арқасында олар пайда әкелді және қазіргі өмір салтын қалыптастыруға үлес қосты. Раймонд Лоуи (1893 — 1986).

Францияда туған, инженерлік білім алған. Өнекәсіптік дизайн шебері, логотиптер, пошта маркаларының авторы. 1920-шы жылдары Америкада сән журналдарында (Vogue, Harper's Bazaar) иллюстратор болып қызмет атқарды, нью-йорктік дүкендерге жарнамалар шығарды. 1920-шы жылдардың екінші жартысында General Electric-тің басты дизайнері болды. Жеке бюросын ашты (1929), ірі Westinghouse Electric электротехникалық корпорацияда дизайн бөлімінің меңгерушісі болды. Лоуи Америкада ең алғашқылардың бірі болып әр бөлшегін мұқият анықтап алып, техникалық өнімдерге эстетикалық пішіндер шығара бастады. Солайша, Гестетнер көбейткіш машинасы үшін ол жұмыс істейтін механизмді жасыратын механикалық қаптама жүйесін жасап шығарды жиһаз түріндегі тумбаны жасап, ашық түсттерді енгізді. Лоуиге танымалдықты Sears Roebuck фирмасының Coldspot тоңазытқышының дизайнын жасау тапсырысы әкелді (1932). Алғаш рет егеулі өнеркәсіптік пішінге ие болды. Ең бастысы, Лоуи ішкі көлемін, енін ұлғайтып және аяқтарының биіктігін төмендете отыра оның қайта тұтасуын жүзеге асырды. Тоңазытқыш тазалықты, қар мен суықты бйнелейтін аппақ эмальмен көмкерілді, хромдалған тетіктері талдамалықты арттыра түсірді. Алюминийден жасалған сөрелер жаңалық болды. Дизайн үшін ақы төлеу керек болды. Р.Лоуидің айтуынша дизайн дегеніміз — ол дүкен кассаларына жиірек қоңырау салдыратын құбылыс.



Р.Лоуи. «Скайнскрузер» автобусы (1948)

Лоуи автобустар дизайнымен нәтижелі жұмыс жасады. Осылайша, вагонға ұқсас сүйір шанағы бар «Сильверсайдс» (1939) пайда болды. Мотор машинаның артында орналасқан. Бірінші үлгі боларлық қаңқалық-панельдік шанақ жасалды, жолжүкке арналған жабық бөлік салон еденінің астында орналасқан. «Скайскрузер» автобусы жолаушылардың автобус төбесінің бір бөлігінен жоғары отыратындығымен ерекшеленді (1948). Бұл автобустардың сериялық шығарылымы 1954 жылы басталды. Лоуи жобалары америкалық «Кадиллак», «Остин», «Форд», «Ягуар», «Студебеккер» және ондаған басқа да фирмалар автомобильдерінің стиліне үлкен әсер етті. Оның еңбектерінің ішіндегі ең танымалдары: Сьатрюп (1942), Stai'M^r(1953) және эксперименталдық Avanti(1962) (түрлі түсті жапсырғыш, 47-49 - суреттер). Лоуи 1960-шы жылдардың басында бүкіл әлем бойынша мотор және индустриалды майлардың, Shell ЖЖМБ желілерінің құрылысы пен өндірісі бойынша концерннің жаңа бейнесін ойлап шығарды. ерекшеленіп тұратын — қызыл және сары түсті қолданумен --- қабыршақ түріндегі фирмалық белгі жасалды (Shell сөзі «қабыршақ» деп аударылады), қызметкерлердің жұмыс киімінің жаңа үлгісі жобаланды, жанармай станциясының сәулеті ойластырылып, техникалық жағынан негізделді. Ол тапсырыс берушіні бұлай жасау брендті сәйкестендіруге және нарықтағы бәсекеде жетістіктерге жету үшін қажеттігіне көндірді. Бұл жоба ұқсас мәселені кешенді түрде шешуге үлгі болды (түрлі түсті жапсырғыш, 50,51-суреттер). Лоуи дизайнның көптеген салаларында әмбебап дизайнер болды. Ол атақты Соса-Cola шынысының пішінін жетілдірді (1955), Соса-Cola-ның фирмалық логотипін, «Кнорр» құрғақ сорпасының қаптамасын



Р.Лоуи. «Пенсильвания» локомотиві.

«Пенсильвания» локомотиві мен «Аполлон», «Скайлэб» «Шатл» және т.б. америкалық ғарыш аппараттарының тұрғын бөліктері кескінінің дизайнын ойлап шығарды. Лоуи КССРО-да бірнеше рет болған, өзінің бай тәжірибесімен бөліскен, «Москвич» автомобилінің, ТУ ұшағының интерьерлерінің, «Зенит» фотоаппаратының және т.б. дизайнерларын

жобалауға қатысқан. Лоуи көбінесе дизайнның тұтас алғандағы мақсаттары мен тәсілдерін түсінуге көп еңбек сіңірді. Ол ең алғашқылардың бірі болып дизайнерлік проблемаларға кешенді түрде қарау идеяларын енгізді, жобада ұжыммен жұмыс істеп, стайлингпен күресуге шақырды. Париждегі Лоуидің фирмасының классикалық мысалы – жобалау жұмыстарын үйлестірушінің рөлін дизайнердің өзі атқаруы жаңалық болды. Лоуи өнім қарапайым, функционалды және тартымды болу керек деп ойлады және бұл жаңалық бүгінгі күні америкалық дизайнның барлық аспектілерінде сақталған. Ч. және Р.Имз жұмыстарында да эксперименталдық сипаттамалар басымырақ болды. Имз еңбектерінде ұмтылыс, таза функционализм идеяларынан басқа заттың кескініне «жеке» және «америкалық» деп аталуды енгізуді көруге болады.

26.Итальяндық дизайн- еліктеу үлгісі.

Екінші дүниежүзілік соғысқа дейін Италия дизайн саласында ерекше бір жағымен ерекшеленген емес, бірақ бүгінгі таңда италиялық дизайн қай салада болсын бүкіл әлемде (автомобильдер, сән, жиһаз, кеңсе техникалары, үстелді даярлауға арналған заттар және т.б.) ең үздік деп танылды.

Джованни Понти, Алесандро Мендини, Эт- торе Соттсасс, Гаэтано Пеше сияқты дизайнерлер өздерінің отанынан тыс елдерге де танымал болды.

Соғыстан кейінгі кезеңде Италия ең алғашқылардың бірі болып халық өміріне қажетті және әдемі заттармен қамтамасыз ету үшін барлық күш-жігерін өнекәсіпті дамытуға жұмсады. Италиялық дизайнның басты жетістігі, әрине, өндірушілердің дизайнерлерге үміт арта отыра, оларға толық еркіндік беруі болды. 1940 жж. соңында «Оливетти» фирмасының эстетикалық қасиеттері жағынан сенсациялық модельді басу машинасын шығару арқасында «Оливетти стилі» деген сөз қалыптасты. Бұл фирмада құрылған дизайн топтары үшін үлкен жетістік болды. 1960 — 1970 жж. осы фирма өнімінің стилі Марио Беллини жасаған үлгілері бойынша жасалды. «Оливетти стилі» тапсырыс берушінің эстетикалық қабылдауын, талғамын және қажеттілігін өзі қалыптастыратын болды. Өнімнің визуалды бейнесі жобалаудың ғана емес, жалпы алғанда, осы фирманың жұмыс істеуінің негізге алатын қағидаттарын білдіретін бола бастады. «Оливетти стилі» бүгінгі күнге дейін әлемдік дизайнның алдыңғы қатарында келеді. 1950-жж. ортасында көлік («Веспа» мотороллері), костюмдер, тұрмыстық техниканы жобалаудағы және т.б. дизайнында алғашқы жетістіктерге қол жеткізілді. 1970 жылдардың соңында Fiat дизайнын АльдоСессано ойлап шығарды, ал Данте Джакоза отандық «Жигулидің» барлық түрлеріне негіз болған Fiat124 жобасын жасады. Бұл стильді сол жылдардағы көптеген жапондық және еуропалық автомобильдердің дизайнерлері көшіріп отырды. Италиялық дизайнерлер үшін шынайы табыс 1960 жылдардың ортасында келді, сол жылдары миланның әйгілі ISatoni салонкөрмесін ұйымдастырушылар жиһаз дизайны бойынша арнайы бөлім ұсынған болатын. Олар бүкіл әлем италиялық дизайнды жаңа құбылыс ретінде қабылдайтын деңгейге жеткізді. Осындай теңдесі жоқ пішіндер мен ерекше материалдарға, технологияларға басқа елдердің фабрикалардың батылы бармады. Италиялық жиһаз индустриясы батыл конструкторлық мәселелерді шешуде де, материалдарды (көп қатпарлы сүрек, мөлдір мәрмәр, күміс, пластмасса және т.б.) іздеу саласында да эксперименттер жасай отыра жаңашылдық жолға шықты. Мысалы, жиһаз дизайнында сәулет элементтерімен салыстыруға болатын өте ірі заттар ретінде пластмасса жиірек қолданылады. Сонымен,

Дж. Коломбо тұрғын үйге қажетті көп функциялы пластмасса блоктар жобасын ұсынды. Ол тұрғын интерьер дизайнына өзгеше мүсін ретінде қарастыруға болатын әмбебап заттарды — сөрелер, стеллаждар, қораптарды енгізе бастады. Осы кезеңде Марко Занузо жиналмалы телефон аппаратының жаңа жобасын әзірледі, ол оны барынша жинақы қылуға мүмкіндік берді. Танымал дизайнер және сәулетші Марио Беллинидің квадрат пішінді «Тотем» радиоласы — хай-тек стиліндегі алғашқы италиялық үлгі. 1970 жылдары кесілген формалар сәні келді. Иілген формалардың «Мембрана» принципі әлі күнге дейін негізінен тек жиһаз дизайнында ғана қолданысқа ие. Сәулетшілер мен дизайнерлердің жаңа ұрпағы енді әдемі өнімді жасағысы келмеді, радикалды дизайн пайда болды, ол сол кездегі басымдыққа ие «Жақсы дизайнға» қатысты өзінше бір реакция болды. Өмірде радикалды дизайнға қарағанда көбірек қолданылатын «Антидизайн» бағыты көбірек эксперименталды бағытымен және саясаттандыруымен біршама ерекшеленді. «Антидизайнның» классикалық үлгісі - бұл италиялық дизайнерлердің (Пьеро Гатти, Чезаре Паолини, Франко Теодоро, 1968) Sacco қапшық креслосы. Пластмасса түйіршіктермен толтырылған былғары қабығы отырған әрбір адамның формасын оңай алады. Алайда мұндай креслодан тұру өте ыңғайсыз, өйткені сүйенетін жері жоқ. 1970 жылдардың ортасына қарай радикалды дизайн өзінің гүлденуі шыңын бастан өткізді, дизайн және сәулет арқылы әлеуметтік өзгерістерге деген үміт ақталмады. Бірақ бұл ағын италиялық дизайнды тиімді және жан-жақты жаңартқан «Алхимия» және «Мемфис» жаңа көшбасшыларының пайда болуына жол ашты. Дизайнде тұрақты орын алған ережелерге күмән туғызып, радикалды дизайн көшбасшылары «Постмодернизм» стилистикалық бағытының теориялық негіздерін қалады, олар 1970-ші жылдардың соңында пайда болып, 1980-ші жылдары өркендей түсті, визуалды тіл түсінігі пайда болды. Дизайн маркетинг пен жарнамада ғана емес, тұтынушының жеке стилін қалыптастыруда да маңызды рөл атқара бастаған 1980-жылдары, бүкіл әлем бойынша дизайның он жылдығы болған кезде, италиялық дизайн көшбасшы ретінде өзінің беделін растай алды. Осы кезеңдегі әлемдік дизайндағы ең беделді стиль итальяндық «Мемфис» тобының қатысушылары әзірлеген стиль болды. XX ғасырдың екінші жартысында италиялық дизайнның бірнеше бағыттары белсенді дамыды. Біріншіден, интерьер, жиһаз, шамдар дизайны саласында дәстүрлі сәулеттік жобалау 85 мектебі пайда болды. Екіншіден, одан кем түспейтін күшті инженерлік мектеп автомобиль дизайны мен инженерлік құрастыру саласында жаңа материалмен және жаңа технологиямен жұмыс істеу қабілетін көрсетті. Италиялық дизайн эксперименттер мен арандатушылықтан қорықпай, жаңашыл жолмен

дамуды жалғастырады Италиялық дизайн тарихында стильдер мен бағыттардың тұрақты өзгеруі болып тұрады. Бұл дизайнның өзіндік ерекшелігі — эмоционалдылық, идеялардың ашықтығы мен сергектігі, зерттеулерге және эксперименттерге дайындығы, жаңа материалдарды пайдалануға деген батылдығы. Италиялық дизайнерлер ерекше және радикалды заттарды жобалауда олардың функционалдылығы мен жайлылығы туралы ешқашан ұмытпайды. 1990 жылдары ойлап тапқан Масанори Умеданың Getsuen креслосы флора негізіндегі жиһаздың эксперименталды қалыптасуының бастамасы болды. Кресло Flower Collection құрамына енді. Кресло лалагүл гүліне ұқсайтын болды. Кресло қаңқасы болаттан жасалынды, іші полиуретанмен толтырылды. Жылжытуды оңайлату үшін дизайнер негізге пластикпен қапталған металл доңғалақтарды бекітті (түрлі түсті жапсырғыш, 40-сурет). 2007 жылы компания Swarovski кристалымен себілген креслоның жаңа үлгісін шығарды, соның арқасында ол қараңғыда жарқырайтын еді. Айтпақшы, Getsuen, жапон тілінен аударғанда ай бақшасы деп аударылады. Одан кем түспейтін тағы бір кресло – ашылған раушан гүлі түріндегі Rose креслосы болды. Италиялық алдыңғы қатарлы дизайнының (А. Мендини, Дж. Коломбо және т.б.) жалпы күшті жарқырауы постмодернизм идеяларының көзіне айналды. Джованни Понти (1891 - 1979) - италиялық сәулетші, дизайнер, публицист. Миланда туған. 1921 жылы Понти Милан политехникалық университетінің сәулет факультетін аяқтап, өзінің бірінші сәулеттік-дизайнерлік бюросын ашты. 1923 жылы Монцаға декоративтік өнер биенналеге алғаш рет қатысқан. 1923 — 1930 жж. дизайнер Миландағы Ричард Гиноридің керамика фабрикасында жұмыс істеді. Cassini жиһаз компаниясы үшін Понти орындықтар, креслолар мен дивандар үлгілерін ойлап шығарды. Сондай-ақ ол әртүрлі компаниялар үшін шыны бөтелкелер, кофе қайнатқыштар мен шамдар дизайнымен айналысты. Billia шамының үлгісі әлі де қазіргі заманға сай көрінеді. 1928 жылы Понти бірінші сәулет журналдардың бірі болып табылатын Domus журналының негізін қалады. 1941-1947 жж. Stile журналында жұмыс істеді. 1936 жылдан бастап 1961 жылға дейін Понти өзі оқыған университетте сәулет 86 бойынша дәрістер оқыды. Понти XX ғасырда Италияның сәулеттік жаңаруындағы атақты тұлғалардың бірі болды. Алесандро Мендини (1932 жылы туған) - италиялық дизайнер, сәулетші, көркемөнер сыншысы, «радикалды» кейінірек «жаңа» дизайнның белсенді қайраткері. 1970 жылдан бастап Casabella сәулет журналының бас редакторы болып жұмыс істеді, оның басылымын халықаралық деңгейге көтерді. 1977 жылы Мендини өзінің Modo журналын шығарды, содан кейін Domus журналының бас редакторы болды. Екі журнал да «жаңа дизайнның» алдыңғы қатарлы орталықтары

болды. 1970 — 1980 жж. Мендини өз бетінше де, алдыңғы қатарлы театр топтарымен де («Қалалық интерьер», «Шексіздік жиһаз») бірге бірқатар инсталляциялар құрды. Мендини Global Tools радикалды сәулет мектебінің негізін қалаушылардың бірі болып табылатын Ollo журналының бас редакторы болды (1980 - 1990 жж.). Кейінірек «Алхимия» студиясының көшбасшысы болды. Алессандро Мендинидің сәулет еңбектері арасында барынша танымалдары: Нидерландыдағы Гронингер мұражайы, Хиросимадағы Рай мұнарасы, Ареццодағы театр кешені және басқалар. Оның дизайнерлік қызметінің негізгі бағыттары: редизайн»» — дизайнның классикалық нысандарына ирониялық, көңілді көзқарас; «дөрекі дизайн» — индустриалды қоғамның интеллектуалдық таяздығына деген мазақтың айқындығы. Оның айқын мысалдары - «Суперлегера» мен «Василий» креслолары, веналық орындықтың редизайны, «Пруст» креслосы. Мендинидің «шексіз жиһаз» Mobile Infinito, 1981) сериясы трансформацияға үлкен мүмкіншіліктер тудырды, ол тұтынушының түрлі комбинацияларды өзі құрастыруына жол бере отыра, шығармашылық процеске араластырды. Мендини ұйымдастырушылық – баспа және теориялық - сыни қызметімен қатар өткір, «радикалды» нәрселер жасай отыра дизайнерлік жобалауға да сүйенеді. Оның жобаларының ішіндегі ең танымалдары: «Пруст» креслосы («Алхимия» ательесі, 1978) (түрлі түсті жапсырғыш, 41-сурет), Kaktus өсімдігі жиһазы (1981), Sabrina креслосы мен кушеткасы (1982), кофе сервизи (1983), «Сан Леонардо» креслосы (1985), «Метафизикалық жиһаз» (1985), кішігірім жиһаз сериясы – айналар, ілгіштер, сөрелер, үстелдер, отырғыштар және басқалар, «Макаоне» (1987) үстелдер сериясы, Cosmesis және Metroscape (1994) сағаттарының үлгілері, қаптағыш маталар декоры, еденге, қаптағыш плиткаларға арналған декоративті жабындылар. Асүйге арналған заттар арасында шартты түрде Аннаның бейнесі бар антропоморфты фигуралар түріндегі «Анна» өте танымал 87 болды: Анна-шам, Анна-уақыт, Анна-бұрыш, Анна-штопор, және т.б. Коллекция 1990-шы жж. ортасында ең көп сатылатындардың біріне айналды. (түрлі түсті жапсырғыш, 42- сурет). А.Мендини Proust креслосында Людовик XV стилін постмодернизм рухында қайта қарастырды — кресло жапсырғышының суреті уақыттың шексіздігімен ассоциациялануы тиіс.

27.«Мемфис» тобының жаңа дизайны.

1980-ші жж. италиялық дизайнер Э.Соттсасс бастамасымен Милан қаласында «Мемфис» дизайнерлер тобы құрылды. Бастапқыда ол сериялық өнеркәсіптік өндіріске арналмаған эксперименттік жұмыстар жасалатын «Алхимия» студиясының (жет. Алессандро Мендини) бөлімшесі ретінде қызмет атқарды. Кейін «Мемфис» тобы дербестікке қол жеткізді. 1981 жылы дизайнға жаңа бағытты енгізу мақсатымен «Мемфис, жаңа интернационалдық стиль» кітабы жарық көрді. Формалардың, конструкциялардың, түстің комбинацияларымен ерекшеленетін бұл топтың еңбектері бастапқыда эксперимент үшін жасалды. Жұмыстар сонымен қатар жаңа материалдардың қолданылуымен де ерекшеленеді, мысалы поливинилхлорид, үрлемелі кресло, дивандардың, сонымен қатар шамдардың пайда болуына ықпал етті. Ламинат, шыны, болат, мырышпен қаптау, алюминий жиһаз бен интерьердің дизайнында жаңаша қолданыла бастады. Қарама-қайшы формалардың, текстуралардың, фактуралар мен материалдардың қоспалары қолданылды. Жазықтықтар ашық түстерге боялып, декор ретінде қолданылды. Жиһаздың көптеген объектілері мөлшері жағынан ұлғайтылған балалар ойыншықтарына ұқсас келетін еді. «Мемфистің» өзіндік белгісі этажерка болды, оны Этторе Соттсасс жобалады. Ол әртүрлі еңістегі ашық түстерге боялған жазықтықтардан құралған картадан жасалған үйді еске түсіреді. Этажерканың жоғары жағы адамға ұқсайды. Сөрелерге кітаптарды қойса, олар міндетті түрде шеткі беттерге қарай еңкейеді, динамикалықты тудырады (түрлі түсті жапсырғыш, 45-сурет). Дизайнерлер заттардың әсерлігін жаңартуға, үйреншікті ортаны жаңартуға тырысты. «Мемфис» алдыңғы қатарлы эстетиканы толықтай дәстүрлі заттармен біріктіреді. Біртіндеп «Мемфис» стилі жиһаз дизайнынан сәулетке, ортаға тарап, танымалдыққа қол жеткізді. Мысқыл мен ойын дизайн кеңістігін жандандыра түсті. Экзотика «Мемфис» көмегімен өмір сүру нормасына айналды. «Мемфис» тобының мүшелері өнеркәсіптік өнімдердің, интерьердің, әлем бойынша визуалды коммуникациялар дизайнымен айналысты. Дизайнерлер дизайн өміріндегі сенсацияға айналған жаңа еркін типографиканы ойлап шығарды. Олар 1950-ші жылдардағы китч пен футуризмді, ArtDeco-ны қоса отыра өткен заманның декоративті стилін асқан шеберлікпен үйлестіріп отырды. «Мемфис» функционалдық дизайннан бас тартқан шығармашылық ұйым және бағыт ретінде жаңа бағыттарға жол ашты. Этторе Соттсасс (1917 — 2007) — атақты дизайнер, сәулетші, суретші, жобалық мәдениеттің теоретигі және философы. Дизайндағы «италиялық балама» символы және атақты «Мемфис» бірлестігінің негізін қалаушы.

Соттсасс 1970 жылдардағы радикалдық дизайнның алдыңғы қатарлы тұлғасы болды және 1980 жж. дизайндағы постмодернизмнің әйгілі өкілдерінің біріне айналды. Соттсасс еңбектері ойнақы, әсерлі, және ерекше. Өзінің жаңашыл идеяларының арқасында Соттсасс 1960 жж. басында балама дизайнер ортасында кең танымалдыққа қол жеткізді. Бірақ мұнымен қатар Соттсасс «байыпты» өнеркәсіптік дизайнер беделіне, соның ішінде «Оливетти» фирмасына жасаған жобаларымен қол жеткізді (түрлі түсті жапсырғыш, 46-сурет). Италиялық дизайнның алдыңғы қатарлы идеяларын насихаттауда көрмелер мен көптеген журналдар: «Домус», «Абиттаре», «Интерни», «Модо» және т.б. үлкен рөл атқарды. Олар дизайнер мамандығының мәртебесін жоғарлатуға көмектеседі. Италиялық дизайнның көптеген жұмыстары мақсаттылы қолданысқа еніп қана қоймай, сонымен қатар әлемдегі замануи өнердің түрлі мұражайлар коллекцияларында жеке көркем шығарма ретінде сақталуда. Дизайнер рококо дәуіріндегі креслолардың классикалық формасын жеке жағындылармен суреттелген, импрессионистік суреттермен ассоциацияланатын заманауи жапсырғышмен біріктірді. А.Мендинидің дизайнерлік объектілері әлемнің көптеген мұражайларында қойылған: заманауи өнер Мұражайының экспозициясы және Нью-Йорктегі Метрополитен-Мұражайында, Париждегі Помпиду Орталығында және т.б. Гаэтано Пеше (1939)— атақты дизайнер, арт-дизайнның ең жарық өкілдерінің бірі. 1959 ж, Венециандық университеттің сәулет факультетін аяқтап, Ульмдегі формаға келтірудің Жоғары мектебінде математикалық-бейнелеу жұмыстарын жарыққа шығарды. Содан кейін ол қатал рационализм мен құрылымдық тәртіптен біржола бас тартып, жаңа туындаған «радикалды қозғалыстың» (UR1969 полиуретаннан жасалған креслолар сериясы) арнасында пластиканың ассоциациялық маңыздылығы мен икемді көркем-жобалық тілді іздеуге бет бұрады. Креслолар қысыммен қапталып, тапсырыс берушіге жалпақ қорапта жеткізіліп отырды, ал қаптаманы аша бастаған кезде кресло өз пішіні мен көлемін ала бастайды. 1970-ші жж. Гаэтано Пеше италиялық сәлет-дизайнерлік авангард өміріне концептуалды орталық жобалауға жоғары қызығушылық таныта отыра белсенді түрде ене бастады, соның ішінде көрмелік инсталляция түрінде. Ол бүкіл әлемде жұмыс істейді, Авиньонда силиконнан салынған шағын мейрамхана салу арқылы құрылыстың тіреулерсіз жаңа әдісін енгізді. UP 5 Donna креслосы әйел адамға тән пішіндермен танылатын — арт-дизайнның ерекше үлгісі: бұл бағытты ұстанушылар дизайн мен көркем өнерді біртұтас етуге тырысқан. Шар пішіндес кішентай пұф креслоға жіппен байланған. Үрлемелі кресло қатты қаңқасыз толығымен полиуретаннан жасалған. Ол пресстелген түрінде сатылып, сатып алушының көзінше ашылып, өз пішініне

келетін (түрлі түсті жапсырғыш, 43, 44-суреттер) UP топтамасына жиһаздың біраз заттары (креслолар, пуфтер және т.б.), сонымен қатар алып табан – интерьердің декоративтік әшекейі енеді. Газтано Пеше «эмоционалдық» және «тәртіптік» дизайнның желілерін жасады, бұл не басқа да объектілерді шығару 88 жеке тәжірибемен келген. Солайша, UP топтамасы оның әйел затын қабылдауын көрсетеді. Пеше әрдайым шығармашылық ізденісте. Оның жиһаздары сезімталдықпен, ерекше синтетикалық материалдарды қолданумен түстердің ашықтығымен ерекшеленеді. Дизайнер адамның өмірі мен психологиялық жағдайын жақсартуды мақсат еткен.

28. Жаңа толқын типографикасы.

Кеңес дағы 1929 — 1930 жылдары қарқынды үдемелі индустриялануға бағыт алды. Азық-түлік пен тауарларды карточка бойынша жоспарлау мен қатаң түрде тарату жүйесі жағдайларында сауда жарнамасының қажеттілігі болмады. Ол тек сыртқы сауда қызметі үшін қажет болды. 1930 жылдары дизайн мынадай: жаңа техникаларды конструкциялау, безендіру өнері және көркемөнерпаздық техникалық шығармашылық бағыттар бойынша дамыған. Саяси нұсқамаларға қатаң бағынушылық болды, бұл өнеркәсіп өндірісіне жаппай және дизайн бұйымдарына ішінара сөзсіз әсер етті. Қалыптау технологиялары мен көлемді қалыптастыруды, металдың жаңа қорғағыш жабындыларын (хромдау және никелдеу) кеңінен қолдану дизайнерлерге тиісті уақыт ерекшеліктерінің стилін жасауға көмектесті. 1930 жылдардағы екпінді даму авиацияны алды. Оның ықпалымен самолеттер үшін қажетті орағытқан идеялар нысаны көлік техникаларының басқа түрлерін конструкциялауды ұғынды. Бұл троллейбустар, паровоздар мен тіпті балалар арбаларының жаңа бейнелерінде көрсетілді. Бұдан әрі 1950 – 1960 жылдары бірлі-жарым шығарулардан бастап көпшілік бұйымдарының дизайнында аэродинамикалық стилге: жиһаздар, телефон аппараттары, жарықтандырғыш құралдар, радио қабылдағыштар, телевизорлар, тігін машиналары және басқалар, әсіресе космостық техникаларды дамыта отырып, байланысқа ауысты. Жаппай фотоаппаратураға деген мұқтаждық туындады. Техникалардың кереметтердің бірі электр қуатын қажет етпейтін, кез келген жерде пластинка тыңдауға қолайлы патефон болды. Арнайы тұтқасын айналдырып, серіппесін бұраса жетіп жатыр. Алғашқы механикалық телевизорларды шығары 1930 жылдардың аяғында жүзеге асырылған, ал есте қаларлығы кабелдік телевидение құрылғысы бойынша тәжірибе. Ұлы Отан соғысы кезеңдерінде және 1940 жылдары барлық күш соғыс техникалары мен снарядтар шығаруға, жеңісті қамтамасыз ететін жаңа технологияларды дайындауға жұмсалды. Соғыс өнеркәсібінің жетістіктері бейбіт уақыттағы техникаларды шығару үшін қолданылды, мысалы, өзінің дамуын соғыс уақытында да тоқтатпаған троллейбустар. Соғысқа дейінгі үлгілерімен салыстырғанда троллейбустардың конструкциясындағы басты жаңалықтар шегеленген қорғасын табағынан жасалған тұтас металл корпус болды. Конструкцияларды жетілдіру барысында қорабын алюминийге (ярослав зауытының авиациялық ерекшеліктерін жалғастыру) ауыстырды. Ұлы Отан соғысы жылдарында плакаттар барынша саяси маңызға ие болды. Олар жоғары патриоттық тебіреніске бастады. Ұлы Отан соғысынан кейін КСРО-ның экономикасын қалпына келтіру өнеркәсіпті көтеру және өндірісте

суретші-конструктордың рөлін тұжырымдамалық пайымдаумен, индустриаландыруға арналған бағытпен үзіліссіз байланыста болды. Бастапқыда батыс үлгілерін (тұрмыстық техника, көлік құралдары және басқалар) тікелей көшіру және жетілдіру арқылы жеңе білген жаппай тұтыну тауарлары саласында дизайнның соғыстан кейінгі артта қалу проблемасы болды, ал 1960 жылдардың екінші жартысында олардың көпшілігі кеңес дизайнерлері өз бетінше дамытуымен ауыстырылды. Бірінші Кеңес мемлекеті мен дизайн үшін соғыстан кейінгі жылдары барынша қиын болды. Соғыс өзімен бірге үлкен күйзеліс әкелді, тұрғын үй қорын қалпына келтіру, соғысқа дейінгі үлгілермен салыстырғанда, жиназ дизайнымен, үлкен шамдар және басқа тұрмыстық заттарды ешқандай артық әшекейсіз барынша демократиялы әзірлеу проблемасы тұрды. КСРО Үкіметі қорғаныс кәсіпорындары арнайы өнімдердің орнына халық тұтынатын тауарлар шығарды көздеген шешім қабылдады. Соғыстан кейін сән индустриясы мен спорт біртіндеп дами бастады. Тауарлар тапшылығы жаппай халықтың шығармашылығына себепкер болды. Шығарылған бұйымдар жиі қайта өңделді, олардың көпшілігі өз бетінше жинауды немесе тігуді талап етті. «Хэнд-мэйд» стиліндегі дизайн шешім көпшілікке танымал болды. Кеңестік дизайнның оңтайлы жағы кейбір жетістіктердің қоршаған ортаға зиянсыз деп есептеуге болады, шыны бөтелкелерді, металл сынықтары мен макулатураларды жинау және қайтадан пайдалану кеңінен таралды, қатты тұрмыстық қалдықтарды екінші қайта өңдеудің сақтау жүйесі жұмыс істеді. Партиялық басшылық жетістігі бүкіл әлем деңгейінде беделге ие болған индустриалдық өндіріс секторларына басымдылық берді, сондықтан 1950 – 1960 жылдары космостық технология мен ауыр машина жасау саласына барлық күш топтастырылды. Капиталистік Батысты қуып және басып озу міндеті қойылды. Соғыстан кейінгі жылдары кең профилдегі алғашқы дизайнерлік бюролар ашылды. Дизайн тоталитарлық билік диктатынан халықтың шынайы мұқтаждықтарына ауыса бастады. 1945 жылы қоғамдық көлік үшін жылжымалы құрамда еліміздің мұқтаждығын қанағаттандыру үшін трамвайлар, троллейбустар мен автобустардың әр алуан түрлерінің жобалары әзірленді. Бұл жобаларда сол сәтке прогрессивті техникалық шешім қарастырылған. 1950 жылдары индустриалдық өндірісті техникалық жетілдіру мәселесі тұрды. Дизайнерлер фабрикалар және зауыттардың мүмкіндіктері мен мұқтаждықтарынан алынған тауарларды жылдам, үнемді және жаппай дайындау міндеттерін шешуі қажет болды. Ірі жетістіктердің арасында алғашқы атомдық су асты қайығын, «Ленин» атомдық мұзжарғышты, тұтастай металдан жасалған жолаушылар теміржол вагонының жоспарланған шешімін, қалалық троллейбус жобасын,

серуендеуге арналған өзен теплоходының жалпы түрі мен интерьерін әзірлеуді, өзгертілетін жиназдардың жобасын, алғашқы реактивтік және турбореактивтік самолеттерді («ТУ-104») атап өтуге болады. 1950 жылдары логотипін әзірленген Аэрофлоттың қызмет жүйесі жаңадан жасалған, фирмалық түсі таңдап алынған. Осындай фирмалық стилдегі графикалық элементтер осы кезге дейін қолданылады. Дизайнерлер өндірістерді эргономика, технологиялар мен тиімді ұйымдастыру бойынша ғылыми зерттеулерге сүйене отырып, бұйымдарды жобалаған. Бұл дәстүрлі инженерлік жетістіктермен салыстыру бойынша дизайнерлік шешімнің артықшылығына сендіруге көмектесті. 1955 – 1985 жылдары кеңес дизайнын эксперименталды жасаушының арқасында 1920 жылдардағы авангард өнерімен байланысты қалпына келтірді. 1950 жылы Екінші дүниежүзілік соғыстың қаталдығынан өту және 1960 жылдары оның соңынан ілескен қарқынды жаңашылдыққа шек қою болды. Дизайнды дамытудың келесі кезеңінің мақсаты «АҚШ қуып жету және басып озу» болды. 1940 жылдардың ортасынан бастап біздің АҚШ-нан қалыспайтын, көбінесе оларды басып озатын атомдық, ракеталық, есептеу техникалары, электроника сияқты бір қатар инновациялық салалар ашылады. 1950 жылдары кеңес электроникасы жоғары деңгейде болғанын атап өту қажет. Мысалы, цифрлық қондырғылар үшін жаппай транзисторлар шығару жүзеге асырылған. 1951 жылы бірден өндірістік үлгі ретінде — МЭСМ алғашқы кеңестік цифрлық есептеу машинасы шығарылады. 1953 жылы сол кездердегі американың жақсы компьютерлерінің деңгейінде болған БЭСМ, «Стрела» және М-2 (әскерилер пайдалану үшін) машиналарының сериялық өндірісі басталады және басқа елдердің компьютерлерін шын мәнінде басып озды. Алдағы уақытта техникалық кибернетика және есептеу техникасы қарқынды дамиды, компьютерлік бұйымдардың дизайны тартымдылыққа ие болады. КСРО-ның ракеталық техника мен космонавтикадағы жетістіктері жалпыға мәлім. 1957 жылғы қазанда алғашқы спутникті ұшыру, 1961 жылғы космосқа адамның алғашқы ұшуы және басқа космостық технологиялар саласындағы КСРО-ның жетістіктері өнеркәсіптік және графикалық дизайн объектілерінің көркемдік-тақырыптық шешіміне әсерін тигізді. 1960 жылдары біздің елімізде көркемдік конструкциялаудың қарқынды дамуы басталды, көптеген стандарттар қайта қаралды. Дизайн мемлекеттік саясаттың бір бөлігі болады. БТЭҒЗИ — техникалық эстетика институты басқаратын көркемдік-конструкторлық ұйымдардың маңызды жүйесі пайда болады. Эргономикалық жетістіктерге сүйенген функционалдық, аналитикалық тәсілдердің негізінде БТЭҒЗИ бұйымдар ассортиментін ретке келтірудің тиімді құралдарын және олардың сапасын кәсіпорындар мен

тұтастай алғандағы салалар көлемінде жүйелі арттырудың — дизайн-бағдарлама әдісін енгізді. Белсенді ғылыми-зерттеу қызметі жүргізіледі. «Сапа белгісі»-не тауарлардың мемлекеттік аттестациясы енгізіледі. Осы кезеңдегі алдыңғы орынды өнеркәсіптік дизайн жеңіп алды. Басты назар халық тұтынатын заттардың функционалдық және эстетикалық сапасына аударылды. Кеңестік суретші-конструкторлар «темір шымылдық» және жоспарлы экономика жағдайларында тауардың сыртқы тартымдылығы туралы емес, оның қол жетімділігі мен арзандығы туралы ойлады, мұндай жағдайда өнім кепілді түрде сатып алынды. Дизайнда ыңғайлылық пен жақсы форма жасау, ол үлкен әлеуметтік мәдени күшті, қоғамның өмірін жақсы жағына өзгерте алатын жай ғана құрал емес екенін көрдіңіздер. Осы проблемалармен БТЭФИ ғылыми-зерттеу мен көркемдік-конструкторлық бөлімдерінің және Сенежск студиясының (Суретшілер одағының орталық оқу-эксперименталдық студиясы) мамандары жұмыс істеген. КСРО-да дизайн-жобалаудың мықты ғылыми-әдістемелік мектебі құрылған, алайда озық идеяларды іске асыру үшін өнеркәсіптің технологиялық мүмкіндіктері жоқ болған. Халықаралық көрмелерде табысты көрсетілген көптеген перспективалы жобалар бір данада ғана болған және көпшілік өндірісіне жіберілмеген. Дизайнерлерге жаңа материалдардың пайда болуы объектілердің формаларын жасау және сәндеуге қызықты мүмкіндіктер берді. Осы революцияны жиһаздар мен тұрмыстық заттардың дизайнінде пластиктердің ашық түстерінің бай палитрі бар жеңіл, төзімді етіп шығарды. Оны орындықтар, үстелдер, телевизор мен магнитофонның қораптарын, ыдыстар, әшекейлер және басқалар жасау үшін пайдаланды. 1970 жылдары Кеңес Одағы социалистік лагерлер және тіпті Батыс Еуропа елдеріне тауарларды экспортқа шығара бастады. Бұл әлемге атағы шыққан «Зенит» фотоаппараттары, «Слава», «Полет», «Ракета» сағаттары, VEF радио қабылдағышы мен Зил тоңазытқыштары және «Москвич» автомобилі болды. Сонымен қатар, өндірістің жетістігі мен тұрақтылығына қарамастан көптеген инновациялық дизайн жетістіктері сатылмай қалды. Кеңес дизайны жетістіктерінің маңызды оқиғасы мен танылуы әлемдік деңгейде Мәскеу қаласында rcsID'75 (1975) Өнеркәсіптік дизайнның халықаралық қауымдастығы конгресін өткізу болды. 1970 жылдары отандық дизайнның алдына функционалдық және эстетикалық саналы ортаны кешенді қалыптастыру міндеті қойылды. Дизайндың жетістіктерін Ресейде өндірістің мәдениетіне енгізу және тұтынудың тиімді бағдарламасын әзірлеу қажет болды. Осы мақсатта өндірісте суретші-конструкторлардың лауазымын енгізілді және олар үшін жоғары білікті кадрлар (В.И. Мухина атындағы Жоғары көркем-өнеркәсіп училищесі және С.Г. Строгонова атындағы көркем-

өнеркәсіп училищесі) даярлау проблемасы шешілді. Сонымен қатар БТЭФЗИ басшылығымен ғылыми-жобалау ұйымдарының бірыңғай жүйесі құрылды. Станок жасау және тұрмыстық салада өндірістік өнімдерді жетілдірудің көлемді дизайнбағдарламалары пайда болды және іске асырыла бастады. 1980 жылдары тосын жағдай болған: кәсіби дизайнерлер көп болды, ал шығарылған өнімнің әдемілігі мен ыңғайлылығы байқалмады. Стандарт жиһаз, ыдыс және жарықтандырғыш аппаратура типтік интерьерлерге толы болды. 1980 жылдың соңы — 1990 жылдардың басында біздің елімізде жоспарлы социалистік экономика аясында дизайнның мемлекеттік жүйесі құрылды. Осы дизайн-жүйенің элементтері өнеркәсіптің барлық негізгі салаларын, мәдениет және білім салаларын қамтыды. Дизайнерлердің қызметі азық-түліктің өмір циклдарының барлық кезеңдеріне таратылған (жобаны техникалық міндеттерден бастап іске асырғанға дейін және пайдаланудың соңында қолдану). Озық идеялар Дизайнерлер кеңесі кезінде (1988 жылдан 1992 жылға дейін) Д. Азриканның студиясында жетілдірілді, олар кішкентай феннің дизайнынан үлкен өндірістік тракторға дейін таратылды. Осында жиһаздың буданы мен «Фурнитроникс» кеңселік электроникасы жасалды, мұнда мөлдір жиһаздық панелдер электрондық желілердің төлемімен қызмет етті және сонымен көп кабелдің болу қажеттілігін жойды. 1980 жылдары дизайнерлер күрделі жүйелерді жобалауға ауысты, дизайн-бағдарлама әдісі енгізіледі. 1980 жылы Олимпиада Мәскеу үшін қалалық ортаның кешендік шешімін және сыртқы коммуникациялар жүйесін әзірлеген үлкен дизайнерлік ұжымның сіңірген еңбегін жария етті. 1987 жылы КСРО Дизайнерлер кеңесі құрылады, бұл сөзсіз дизайн мамандығының маңыздылығын арттыруға әкеп соғады. 1991 жылы КСРО өзінің қызметін тоқтатты. Кеңес Одағы тарағаннан кейін басталған өндіріс дағдарысы отандық дизайнның дамуына кедергі келтірді. Қазір ХХІ ғасырда ресейлік дизайнның қалыптасу кезеңінде кеңестік дизайнның мәдени мұраларын бағалау, проблемаларды түсіну, үдемелі тенденцияларды анықтау және келешекте дамыту үшін көріністерді көрсету маңызды. Дизайнның әр-түрлі түрінің негізгі жетістіктерін қарастырайық: көліктің, графикалық, кітаптің, қаптаманың, киімнің, ойыншықтардың, жиһаздың, тұрмыстық техниканың, фототехниканың, магнитофонның, теле- және радиотехниканың.

29.Дизайнның постиндустриялық дәуірдегі рөлі.

Дизайнның әр-түрлі түрінің негізгі жетістіктерін қарастырайық: көліктің, графикалық, кітаптің, қаптаманың, киімнің, ойыншықтардың, жиһаздың, тұрмыстық техниканың, фототехниканың, магнитофонның, теле- және радиотехниканың. Көлік дизайны. КСРО-да дизайн авиация, су көлігі, теміржол көлігі, қоғамдық көлік (автобус, троллейбус, трамвай), автомобиль және метро сияқты салаларында қарқынды дамыды. 1930 жылдары көлік саласындағы негізгі жетістіктер: «Максим Горький» алып агитұшағының, «ОСГА-25» су глиссер-экспресінің, С.С. Вальднер тым шапшаң аэропойызының құрылуы. Қайтадан автобустардың, троллейбустардың және трамвайлардың, кабинасы сүйір ЗИС жүк көлігінің жаңа типтері әзірленді. Жаңа формалар теміржол көлігіне де келді, онда түрлері көбірек жылдам көрінетін қаптамалары сүйір паровоздар жасалды. Техникада аэродинамикалық формалардың пайда болуы техникалық ілгерілеу рәмізі болып саналған авиацияға еліктеу ұмтылысымен қоздырылған. Бұдан басқа осындай мүмкіндікті құрылым-қабықтарды жасауға жол беретін көлімдік қалыптаудың алдыңғы қатардағы технологиялар қамтамасыз етті.



«Иосиф Сталин» локомотиві (1937)

Металдың жаңа қорғайтын жабындары (хромдалған және никельденген) қолданыла басталды, ол өнімдерге көбірек стильдік және заманауи қосымша түр береді. Соғысқа дейінгі кезеңнің өзіндік ерекшелігі жүк көліктерін басымдық өндіру болды. Олардың негізінде автобустар шығарылды. Троллейбустар шығарыла басталды. Авиациялық көліктің дизайны. Кеңес өкіметінің бірінші жылдары көлікті өндіру саласында авиацияның дамуына көп көңіл бөлінді. Ұшақтар құрылымы қанаттары мен тіреуіштері кенептік

қаптамаланған, ағаштан жасалған. Ағаштан металға ауысу авиация дамуында маңызды кезең болып табылды. 1920 жылдардағы қиын жағдайларда бірінші тұтас металды ЛНТ2 ұшағы (1924) және жаңа материал – береналюминийден жасалған бірінші сериялық АНТ-3 ұшағы (1925) жасалды. Танымал жазушының құрметіне аталған «Максим Горький» АНТ-20 алып ұшағы агитациялық, жолаушы, көліктік құралы, сонымен қатар бомба тасымалдаушы ретінде пайдалану болжамдалған (түсі қоса берілген, 71-сурет). Оны жылжымалы штаб ретінде пайдалануға болушы еді. Жобалау және ұшақ өндірісі бойынша жұмысты А.Н. Туполев басқарды. Басында қанаттарда алты қозғалтқыш орнату болжамдалған, бірақ олардың қуаттылығы аз болып, үстінен тағы екі қозғалтқыш қосты. Винттер ағаштан жасалған және диаметрі 4 метрге дейін жеткен. Жабынның түгеліне жуығы гофрирленген. Ұшақтың ұшу-навигациялық жабдығы оның пайдалануын күні-түні қамтамасыз етті. Бортта агитацияның түрлі құралдары болды, соның ішінде «Аспаннан естілетін дауыс («Голос с неба»)» дауыс зорайтқыш радиоқондырғы, радиобергіштер, киноқұрылғы, фотозертхана, кітапхана, электр станциясы және т.б. Өкінішке орай, ұшақ бір жыл ғана қолданылды, өйткені елорданың орталық аэродромында көрнекі ұшу кезінде апатқа ұшты. 1930 жылдары ұшақ жасауда біршама сапалық өзгерістер болды. Ұшу деректері жақсарды, ұшқан кезде жиналатын шасси, герметикалық кабина, ұшудың зәулімділігін арттыруға арналған турбокомпрессор, қанат механизациясы, жетілдірілген винтмоторлық қондырғы, жасырын тойтарма, жаңа жоғары берік материалдар және т.б. қолданыла басталды. ОАГИ конструкторлары 1925-1926 жылдары басталған тікұшақтарды жасау бойынша жұмыстарды жалғастарды (ЦАГИ 1-ЭА). Соғыс жылдары эвакуациялау салдарынан пайда болған қиындықтарға қарамастан, авиациялық өнеркәсібі майданды ұшақтармен қамтамасыз етті. Жеңіл, маневрлі, жақсы қаруланған жойғыштар, шабуылдаушылар және бомбалаушылары пайда болды (Як-3, Ла-5, Ил-6, Ил-8, Пе-3, Ту-2 және т.б.). Соғыстан кейін әскери және азаматтық авиацияда піспекті қозғалтқыштан реактивтікке ауысу байқалды. МиГ-9 және Як-15 ұшақтарын құрумен бірге (1946) кеңес авиациясында реактивтік қозғалтқыштарды тәжірибелік қолдану басталды. 1947 жылдан бастап МиГ-15 реактивтік қозғалтқыштардың сериялық өндірісі басталды. Сол уақытта құрылым салмағын төмендету және аэродинамикалық қасиеттерді жақсарту бойынша жұмыстар жүргізілді. Жебе тәрізді қанатты жасау – реактивтік авиация дамуындағы маңызды кезең. 1950 жылдары аэродинамика мен қозғалтқыштарды жасаудағы жетістіктердің арқасында авиация дыбыстан жылдам болды. 1954 жылы КСРО-да бірінші рет титан құрылымдарын жасау

технологиялары игерілді. 1950-1960 жылдары жауынгерлік ұшақтардың ұшу тактикалық деректерін арттырумен әйгілі болды, Ил-18, Ту-104, Ту-124 және Ту-134 жаппай жолаушылық тасымалдауға арналған ұшақтар пайда болды. «Москва» деп аталған «Ил-18» ұшағының негізі 1950 жылдардың аяғында салынды. Сол уақытта онда жолаушылар үшін барынша керекжарықтар болды. Дизайнерлер жолаушылар креслосын, толықтай салонын, ыдыс-аяқты, сонымен қатар ұшу кезіндегі қызметтердің барлық жүйесі мен оған қажетті жабдықтарды жобалады. Ең замануи сыртқы түріне қарамастан бірінші «Ту-104» ұшақтары кестеленген перделері бар пойыздар интерьерінің типтері бойынша, ал «люкс» салондарында – үй үстелге қойылатын жарықтармен жабдықталған. Өзінше оғаштық пайда болды: ұшақ салонын жабалай отырып, үйреншікті «жер» атрибутикасын пайдаланды, ал автомобильді жасай отырып, оның өрнегіне және ішкі жабдығына жоғары технологиялық авиацияның барынша көрінісін салды. 1965 жылы О.К. Антонов құрылымының әлемдегі ең үлкен көліктік ұшақтарының бірі Ан-22 («Антей») жасалды. 1970 жылдардың басында Аэрофлот трассаларына техникалық қасиеттері жақсатырлған Ту-154, Ил62М, Ту-134А, Як-40 әуе лайнерлері шықты. Жолаушы креслоларының және салонның дизайны толықтай өзгертілмеген. 1975 жылдың желтоқсанында Ту-144 дыбыстан жылдам жолаушы ұшағының бірінші ұшу орын алды. 1976 жылдың аяғында әлемдегі ең үлкен жолаушылар ұшағының бірі – Ил-86 («аэробус») ұшағы бірінші рет ұшты. Кейіннен инженерлер мен дизайнерлердің біріккен күштерімен азаматтық авиацияның перспективтік талаптарына сәйкес келетін ұшутехникалық және экономикалық қасиеттері бар жаңа ұшақтарды және тікұшақтарды жасау бойынша жұмыстарды жүргізеді. Су көлігінің дизайны. Елімізде атомдық мұзжарғышты құру КСРО-да ғылым мен техниканың жоғары дамуын куәландырады. Бұл ядролық отында жұмыс істейтін әлемдегі бірінші кеме болды. «Ленин» атомдық мұзжарғышы таңғарарлықтай пропорционалды көрінді, және бөліктерінің үйлесімді тәсілімен ерекшеленетінін айтуға болады. Ядролық бу өндіргіш құрылғысы кемеңіз ортасында орналасқан. Ұзындатылған орташа қондырмасы және екі мачтасы бар тегіс палубалы кемеде мұз барлау тікұшақтарына арналған ұшу-қону жолағы бар. Кеме қондырмасы ақ, ал астыңғы бөлігі қара көк түске боялған. Каюталарды жабдықтаумен Ю. Соловьевтің басшылығындағы архитектуралықкөркемдік бюро айналысты. Су көлігі қозғалысы жылдамдығының едәуір ұлғаюы су астындағы қанаттарындағы жолаушылар кемелерінің пайда болуымен мүмкін болды. Тұрған және төмен жылдамдықта жүрген кезде кеме әдеттегідей көрінеді. Жоғары жылдамдықта ол су бетіне көтеріледі. Кеме корпусы сүйір нысандары бар

тіреулердің су астындағы қанаттарымен қосылады. Сынаулар құрастырылған кемелердің жоғары сенімділігін көрсетті. Соның ішінде, су астындағы қанат сондай берік болғандықтан, ол ағашты кесіп өте алды. Ал бұл жолаушылар тасымалының қауіпсіздігі тұрғысынан өте маңызды болды. Қысқа уақытта су астындағы қанаттар бар катерлер көбірек танымал көліктердің бірі болып табылатын болады. Жылдамдық, теңізде жүргіштік, эргономділігі, жоғары эргономділігі қанатты кемелерге көліктің басқа түрлерімен бәсекелесуге жол береді.



«Ленин» мұзжарғышы (1959 — 1989)

КСРО-да су астындағы қанаттары бар бірінші «Ракета» жолаушылар кемесі 1957 жылы пайдалануға енгізілді (конструкторы Р. Е. Алексеев, Нижний Новгород) 1950 жылдардың соңынан бастап «Ракета», «Метеор», «Комета», «Беларусь» және «Буревестник» - су астындағы қанаттары бар сериялық жолаушылар кемелері шығарыла бастады. 1970-1980 жылдары «Восход», «Полесье», «Колхида», «Циклон» кемелері шығарыла бастады. Соңғысында қоспалубалық және екі газ турбиналық қозғалтқыш негізінде күш қондырғысы болды. Су астындағы кемелердің дизайны сырт пішінінің әдемілігімен ерекшеленеді, ол олардың аэродинамикалық қасиеттеріне жағымды әсер беретін. Ерекшелік қасиеттері: тұмсық салонының жартылай шеңберлі шыны, рубканың үйлесімді өсуі, корпустың керіліп жайылған созыңқылығы, биік емес белағашпен ұйқаса отырып, корманың жетік омырылымы. Жаңа кемеңіз осындай бейнесі оның ішіне қажет етілетін машиналар мен механизмдерді орнату үшін керек болды. Осы кемелерді жобалаудың бастапқы кезеңінде дизайнерлік тәсілдеме жүзеге асты. Көп жылдар өткенмен су астындағы қанаттары бар кемелер замануи көрінеді.

Кеңес Одағында әлемдегі ең ірі қанатты кемелердің флоты болатын: 1000 астам «Волга» катері, жүздеген «Ракета» теплоходы.



«Циклон» су астындағы қанаттары бар кемесі (1986)

ондаған «Комета», «Метеор» және «Беларусь» теплоходтары. Кеңестік қанатты кемелер әлемнің көптеген елдеріне сәтті экспортталған, соның ішінде АҚШ, Англия, ГФР, Франция, Италия, Түркия. 1960 жылдардың аяғында ең замануи көлік құралдарының жаңа модельдері шықты, мысалы, зауыттың ауа көпшігіндегі «Красное Сормово» жолаушылар кемесі. Қоғамдық көлік: автобустардың, троллейбустардың, трамвайлардың дизайны. КСРО-да автобустарды көптеген кәсіпорындар шығаратын, өйткені ол кең таралған көлік түрі болатын. «Автомобильное Московское общество» зауытында 1926-1931 жылдары шыққан АМО-Ф15 бірінші отандық автобусы (1931 ж. бастап «ЗИС», 1956 ж. бастап – «ЗИЛ») үлкен емес, маршрутка сияқты болатын. 1931 ж. қазанның соңында АМО-4 автобустары шыға бастады. Автобустың негізі рамасының құрылымына және дөңгелектер аспасына басқа тораптар қосылған жүк автомобилі болды. Осылай, Машина габариттері тиімсіз пайдаланды. Шанағы металл табақтармен қапталған ағаштан жасалған. ЗИС-8 қалалық автобусы жүк көлігінің ұзындатылған шассиінде шығарылып, экспортқа шықты. 1938 ж. наурызда ЗИС-16 атауын алған жаңа қалалық автобус өндіріле бастады. Оны ұзақ, тіпті 1953 ж. дейін пайдаланды. Тушин зауыты өндірген әйгілі көк троллейбусы (МТБ-82) жартылай трамвайлармен салыстырғанда көлік проблемалардың ілгері шешімі ретінде қарастырылды, және оны дамуын жоғары мемлекеттік деңгейде қарастырылды. Корпус дизайны 1940 ж. шығарылған «Дженерал Моторс» американдық компанияның автобустарына ұқсас болатын. Соғыстан кейін Ярославль зауытында шыққан троллейбус (ЯТБ-4), содан кейін Мәскеу облысындағы Тушинода (МТБ-82) және Саратов облысындағы Энгельс қ. шығарылды. Ол қалаларымыздың көшелерінде 1950 ж. бастап

1960 ж. басына дейін басым болды. Шынында, сол уақытта кеңестік троллейбустың жалғыз моделі болатын.



АМО автобусы (1931)



ЗИС-8 автобусы (1934)



ЗИС-16 автобусы (1938)

ГАЗ-51 жүк көлігінің шассиі негізіндегі шанағының ағаш қаңқалы капоттық жинастырылған автобус 1949 ж. бастап «Горьков автобус зауытында» (ГЗА) шығарылды. Кейіннен шанағы тұтас металды болды. Осы модельдің негізінде конструкторлар арнайы автобустардың көптеген түрін жасады: санитариялық, нан фургон, автодүңгіршік, киімге арналған фургон және т.б. Машиналардың бөлігі, соның ішінде экспорттық сериялардың көбі, алдыңғы және артқы хромдалған бамперлермен және фаралардың жиектемелерімен жабдықталған. 1948-1950 жылдары Мәскеу түбіндегі Тушинода шығарылған трамвайлардың өндірісін Ригалық вагон құрылысы зауытына (РВЗ) береді, онда трамвайдың өзіндік моделін құрастыра бастайды. Дизайнерлер салмақ түсетін тұтас металды шанақты, қозғалтқыштардың тіректері-рамалық аспаптары бар жеңіл арбаларды, резеңке ішпегі бар дөңгелек жұптарды және т.б. пысықтады. Соғыстан кейінгі уақытта трамвайлар өзінің танымалдылығынан айырылып, троллейбустармен, автобустармен және метромен ығыстырылды, алайда шағын қалаларда трамвайлар қарқынды дамыды. ЛиАЗ-677 жаңа қалалық автобусын жобалау 1962 ж. басталды. Жобалау процесінде сол уақытта екі жетекші өндірістік бірлестігі – ЗИЛ (Лихачев атындағы зауыт) және ЛАЗ (Львов автобус зауыты) конструкторларының атқарылған жұмыстары қолданылды. Автобустың бірінші түрлемінде шынылы домалақталған шеттері бар төбе болды, ол жаздың ыстық кезінде түсінікті қолайсыздықтар туғызды. Содан кейін одан бас тартты, бірақ төбеде люктер пайда болды.



МТБ-82 троллейбусы (1948)



ГЗА-651 автобусы (1941)

ЛАЗ-695 автобусы 1960 жылдар үшін өте стильді және замануи болды. «Авиациялық» ауа тартқыш артқы орындықтың астында орналасқан қозғалтқышты жақсы салқындататын. 1980 ж. басында автобустарды сары түске бояды. 1990 жылдары одан да жетілдірілген модельдер пайда болды.



Трамвай (1926—1935 жылдар)



РВЗ трамвайы (1948)

Қалалық және ауыл халқына үлкен емес, бірақ сыйымды және берік Павлов автобус зауытының (ПАЗ) автобустары зор көмек көрсетті. «Пазиктер» ең қиын климатта пайдаланды: Якутияның қатты аяздарынан өтіп, Азия және Африка елдеріне экспортталды. КСРО-ның барлық автоөнеркәсібі батыс дизайнына бағдарланған. Форд компаниясымен техникалық көмек туралы келісім бойынша ГАЗ-М1 жеңіл моделі үшін негіз ретінде «Форд-40» моделін қолдану мүмкін болды. Бас жаңалық жабық тұтас металды шанақ. Көптеген нәрсе беріліс қорабында, қозғалтқыш құрылымының рамасында және басқа бөлшектерде отандық талаптар үшін пысықталды. Автомобиль одан әрі ыңғайлы болды. Оны сүйіспеншілікпен модель атауындағы «М» әрпінен «Эмка» деп атады. 1936 жылы негізінде американдық Buick құрылымы жатқан бірінші отандық ЗИС-101 жеті орындық лимузині әзірленіп жинала басталды. Бұл автомобильді пираттық тәсілмен жасаған: Buick автомобильдерінің бірін зауыт цехтарында бөлшектеп, бөлшектерін көшіріп алды. 1940 жылдары зауыттарға әскери техникаларды өндіруді игеруге тура келгендіктен автомобильдер дизайнын одан әрі дамыту тоқтатылды. 1950 және 1960 жылдардың басында көлік дизайнерлік тәжірибелердің негізгі тақырыптарының бірі болып қала берді. Осыны инженерлік және техникалық ойдың жалпы артуы және осы саладағы өзіндік, мықты және білікті дизайнерлердің бар болуы ретінде түсіндіруге болады. Вагондық жинастыру 1950 ж. бірінші жартысында НАМИ әзірлеген автомобильдердің тәжірибелік модельдері сариясында болды. «Белка» микролитражды машинасының екі нұсқасын (қалалық және ауылдық) дизайнер Ю. Долматовский әзірледі. Қозғалтқышты артқа ауыстырудың арқасында салон кең болып, шолу мүмкіндігі жақсарды. Автомобильдің көру арқылы алдыңғы жағының ауырлығымен және қозғалтқыш орналасқан артқы бөлігінің кішкене

шығуымен тамшы тәрізді силуеты болды. Ол нысанның аэродинамикалық қасиеттерін жақсартып, динамика, қарқындылық, қозғалыс бағыты туралы ұғымды өзгертті. Хромдалған иінмен жиектелген күрделі қисықты алдыңғы әйнегі көрген кезде реактивтік ұшағы кабинасының күмбезін еске салу керек болатын. Барлық бөлшектер мұқият пысықталды. Автомобильдің таңдап алынған силуеті сол жылдардың замануи стилі мен сәні туралы көрінісіне сәйкес болды. Қалаға және ауылға арналған өздерінің стильдік қасиеттері бойынша автомобиль шанақтарының екі түрлі нұсқасын жасау идеясы қызық болды. Қалалық – көбірек сүйір, типі үш есікті, алдыңғы есігі бар, сырты үйлесімді және пропорционалды. Ауылдық – көбірек әсерсіз, үсті ашық және оны базалық жүк платформасы ретінде пайдаланудың көптеген нұсқалары бар. Аз-аздап автомобильдерді жеке пайдалану үшін өндіре басталды. 1950 жылдары одан да сирек «Победа», кейін 1960 жылдары беделді «Волгалар», қолжетімді «Москвичтер» және арзан «Запорожецтер» шыға бастады. 1970 жылдары жаппай шығарылған халыққа арналған автомобильдер «Жигули» болды. Автомобильдер маркалары мен сыныптарының барлығы жаңашылдықпен ерекшеленген жоқ (КСРО-да іс жүзінде түрлі зауыттарды, соған сәйкес – дизайн-бюроны білдірді). Мысалы, «Запорожец» және «Жигули» басында толықтай итальяндық «Фиат» автомобилінің бөлшектерінен тұрды. Ал «Москвич» конструкторлары отандық идеяларға бағытталды.



«Победа» автомобилі (1946 — 1958)

Кеңес дизайнерлерінің сәттілігі В. Самойлов және А. Липгарт әзірлеген «Победа» автомобилін жасау болды. «Запорожец» автомобилі 1958 жылы өндіріле басталды.

30. Жапондық қаптама дизайнының мәдениеттану аспектісі.

Жапонияда дизайн екінші дүниежүзілік соғыстан кейін қарқынды дами бастады. Жапония бұл салада әлем бойынша көш басында тұрғаны заңдылық. Жапондық дизайнда үш бағыт қалыптасты, олар шартты түрде «ұлттық», «интернационалдық» және «аралас» деп аталды. XX ғасырдың бірінші жартысында жапон дизайнерлері еуропалық немесе америкалық әріптестерінің өнімдеріне еліктеуге тырысты. Алайда 1950-ші жылдардың ортасында өндіріс қарқынының күрт жоғарлауы және сыртқы нарықты игеру («жапондық экономикалық ғажайып») өндірушілерден өнімдерінің «өз келбеттерінің» болуын талап етті. Нәтижесінде бір жағынан жапондықтардың тұрмысы мен шығармашылдық дәстүрлері ерекшеліктерін біріктірген топтама екінші жағынан дизайнның жақсы интернационалдық жетістіктері пайда болды. Ол әсіресе электроникада, автомобиль дизайнында, интерьерді, жиһазды, үй жабдықтарын, қаптамаларды жобалауда айқын көрініс тапты. Дизайнның дамуын қолдау мемлекеттік деңгейде көрсетілді: дизайнды дамыту бойынша мемлекеттік ақпараттық орталықтар пайда болды, халықаралық конференциялар ұйымдастырылды, жапондық дизайн Қоры құрылды, мектепте дизайнерлік машықтарға үйрету мемлекеттік саясаттың бір бөлігі ретінде жүзеге асырылып отырды. Жапондық дизайнның қалыптасуында Toyota, Nisan, Honda, Sony, Mitsubishi сияқты ірі компаниялар үлкен рөл атқарды. Жапондық дизайнды басқалардан осы елдің классикалық өнеріне (театр, поэзия, сурет өнері, каллиграфия, музыка, икебана, бонсай, оригами, шәй дәстүрі, тастар бақшасы, ұрыс өнері) негізделген өзгеше ерекшеліктер ажыратады. Өнердің барлық түрлері әлемді қабылдау бірлігімен, шығармашылдық актіні түсіну мен жеткізу тілімен байланысты. Сұлулыққа объектілерді қабылдауға, өмірмен тұтасу процесінде қол жетеді, ол жасырын «заттардың көз татарлығын» анықтауға, шындықтың әрбір құбылысының қайталанбастығын және өзгешелігін көруге мүмкіндік береді. Дизайнерлік өнімдердің қалыпқа келтірулері түпкілікті қарапайымдылық пен әмбебаптықтың басым дәстүрлерін жалғастырады. Жапондық дизайнның шағындығы эстетикалық санат көрсеткіші ретінде дизайнерлік объект - оның құрылуы мен оны қабылдау - тек әлемді тану ғана емес, сонымен қатар өзін түсіну, өзөзіне жол табу, өзін-өзі тану мәдениеті сияқты жанның барынша жұмыс істеуді білдіреді. Жапондық эстетикаға сәйкес адам жанында көрген кез-келген зат әрі пайдалы, әрі әдемі болуы керек. Эстетикалық қабылдау шындықты жалпылай қабылдаумен біріккен, көркем-эстетикалық элементтер әлеммен тілдесудің әрбір актісінде бар. Жапонияда сұлулық экономикалық санат

ретінде де, ал дизайн ұлттық санасезім мен көркем талғампаздықтың қалыптасу негізі ретінде алға шықты. Сұлулық өнеркәсіп өнімдерінде, техникалық дизайн эстетикасында іске асырылады немесе техника адамға белсенді әсер етуін сақтаумен оның тынымсыз жаңа ортасын құрайды. 1989 жыл Жапонияда ұлттық дизайн күні болып жарияланды. Жылдық ісшараларды ұйымдастырудың мақсаты қоғамдағы үлкен өзгерістердің құралы болуға тиіс деп тұжырымдалатын жарнама мен насихат болған жоқ. Жапондық дизайнерлердің шабыттандудың негізгі көзі табиғат болды. Табиғатпен үйлесу адамдарға заттарды және өздерін түсінуге қол жеткізуге көмектеседі. Жапондықтарда әр маусыммен белгілі бір салттар, дәстүрлер мен символдар жүйесі байланысты. Көктемгі сакура гүлі, жаздың ыстығынан қорғайтын салқын сулар, күзгі ай астындағы үйеңкінің қызыл жапырағы, қарағай мен бамбук сабақтарындағы қар графикалық дизайнда, декоративті оюларда, авторлық керамикада, тіпті тәттілер пішінінде де қолданылады. Адамның табиғатқа деген байыпты мәдениеттанушылық негізі бар сыйластық, пен жақсы қатынасы Жапонияда бүгінгі күнге дейін сақталған. Жапондық дизайнерлік фирмалардың жұмыстары негізінде екі бағытта жүзеге асырылады. Бірінші бағытқа ішкі нарыққа арнап шығарылған өнім дизайнерін жатқызуға болады – жапондық болмыстың дәстүрлі заттары, бірақ олар иероглифтер мен ұлттық оюларды қолданумен жаңа материалдардан, жаңа технологиялармен жасалады. Екінші бағыт – сыртқы нарыққа арнап шығарылған өнімдер. Оларға Жапонияда тарихи прототипі жоқ объектілер жатады. Ол – автомобильдер, мотоциклдер, электроника, оптика, музыкалық аспаптар. Жапондық дизайнерлер экспорт үшін өнімдер мен жарнаманың басқа графикалық ресімдеулер жасауға мәжбүр болды. Себебі иероглифтерді ағылшын қаріпіне механикалық түрде ауыстыра салмайды, өйткені әріптерді жазу қатты ерекшеленеді. Композицияны, кейде тіпті ресімдеу стилін де өзгертуге тура келеді. Жапондық дизайнда экологиялықпен қатар заманауи материалдар мен технологиялар қолданылады. Жапондық дизайнерлер мынадай үш элементті үйлестіре алады: заттарды қолдану ыңғайлығы, кеңістікті үнемдеу мен жайлылықты туғызу. Жапония бүгінгі күні әлемдегі өнеркәсіптік-техникалық даму деңгейі бойынша алдыңғы қатарлы елдердің бірі ғана емес, сонымен қатар қазіргі заманауи мәдениеттер дамуының бір маңызды бөлігі болып саналатын графикалық дизайны жоғары дамыған ел. Жапондық шығармашылық тұжырымдамасының құрылуы ұлттық шығармашылық дәстүрлер мен әлемдік дизайнның үздік жетістіктерін үйлестіру, қайта өңдеу және араластыру деңгейінде болды. Жапондықтар өз тарихында әрқашан да өзгелердің жетістіктерін алып, оларды өздерінше қайта жасап шығарып

отырады. Бастапқыда қытай, кейін америка мәдениетінде дәл солай болған. Жапондық дизайндағы шетелдік тәжірибені игеру проблемасы – бұл күрделі және байыпты процесс. Бұл жоғары дамыған өнеркәсіп салаларында, ең алдымен электроникада айқын көрініс тапты. Дәл осы сала «жапондық серпіннің» бастамасы болды. Жапондық өндіріс мамандары шетелден ғылымның, мәдениет пен технологияның ұлттық шеберлік негізіне айналған ең үздік соңғы жаңалықтарын іріктеп алып отырды. Бұл процесспен бір уақытта жапон дизайнерлерінің өзіндік шығармашылық ізденістері басталды. Алғаш рет дәл осы Жапонияда прототипті теледидар, радиоқабылдағыш, магнитофондар шығарылып, жаппай таралымға қол жеткізілді. Жапондықтардың өздеріне тән қасиеттерінің бірі – прогрессивті идеяларды тез қабылдап, өңдеу және дамыту. Мысалы: радишамдарды жартылай өткізгіштермен ауытыруды жапондықтар ойлап шығарған жоқ. Алайда бүкіл әлемге танымал болған қалта радиоқабылдағышы мен микротеледидарды (1958) «сони» компаниясының инженерлері мен дизайнерлері ойлап тапқан. Жапондық радиотехника көшіру, сақтау, құралдарды реттеу мен оларды басқару, жаңа материалдарды қолдану, заттың тұтастай эстетикалық бейнесін ұғыну ерекшеліктерімен байланысты заттың функционалдылығымен байытылған, бірнеше функцияның бір затқа енгізілуімен жасалды. Бүгінгі күні анағұрлым атақты жапондық өнеркәсіптік дизайнерлері Наото Фукасава (Naoto Fukasawa) мен Макио Хасуике (Makio Hasuike) болып табылатынын атап өткен жөн. НаотоФукасава(NaotoFukasawa) — жапондық индустриалды дизайнер-минималист. Ол 1956 ж. туылған, 1980 ж. Тама өнеркәсіптік және үш бөлімді дизайн факультетін аяқтады. 2002 ж. қаңтар айында Токиода жеке Naoto Fukasawa Design дизайн бюросын ашты. MUJI компакт-диск күйтабақ ойнатқышы дизайны үшін Фукасаваны лайықты сыйақымен марапаттады. 2003 ж. Фукасава ±0 жаңа брендін құрды үй тұрмысы объектілерін – қолшатыр мен ауаны ылғалдандырғыштан электр құралдарына дейін шығарды. Takara Co. Ltd. және Diamond Corporation бірлесе жасаған үй электроникасы мен аксессуарлар сериясын анонстады. 2009 ж. Forbes шолушылары Наото Фукасаваны елдегі ерекше, сәтті және талап етілген сегіз дизайнердің тізіміне қосты. Бүгінгі күні Фукасава жобалау қызметімен қатар білім берумен айналысады: Мусаино өнер Университетінде және Токиодағы Тама өнер Университетінде дәріс оқиды. Фукасава дизайн саласында Жапония, АҚШ және Еуропаның елуден астам марапаттауларына ие. Оның танымал жобаларының бірі: info. Bar телефонының тұжырымдамалық үлгісі (2001); жеміс шырынына арналған «табиғи қаптама» (2004); Кельн жиһаз көрмесіндегі «Мінсіз үй» жобасы (2007); бетон, акрил, мәрмәр, металл, жұқа киіз және т.б. жасалған Vitra

Edition үшін шығарылған орындықтар (2007 — 2008); Driade үшін үш орындық Muku диваны мен B&B Italia үшін бетон, акрил, мәрмәр, металл, жұқа киіз және т.б. материалдардан жасалған Papilio орындығы (2008); Samsung Electronics N310 нетбуктың сыртқы келбеті (2009) және т.б. Наото Фукасаваның ең танымал жобасы деп MUJI компаниясы үшін жасалған компакт-дискілер күйтабақ ойнатқышын есептеуге болады. Бұл күйтабақ ойнатқышы қақпағы жоқ, айналып тұратын дискісі бар, қабырға желдеткішіне ұқсас, жалғыз динамик қаңқасына кіріктірілген. Қуаттау бауы жай ілініп тұрады, ол сонымен қатар қосқыш ретінде жұмыс істейді. 2005 жылы Нью-Йорк заманауи өнер мұражайы Muji күйтабақ ойнатқышын өзінің тұрақты коллекциясына қосты. Макио Хасуике (Makio Hasuike) — жетекші индустриалды дизайнер. Ол 1938 ж. Токиода (Жапония) туды. Өз кәсіби білімін Токио өнер университетінде алды. Оны аяқтағасын 1962 жылы Макио Hitachi, Honda және Yashica сияқты компаниялармен жұмыс істей бастады. Ең алғашқы маңызды тапсырыс - Seiko компаниясынан болды. 1964 ж. Токиодағы Олимпиада ойындарына арналған кәдесыйлық жиырма сағаттың дизайнын жасау болды. 1968 ж. Италияға тұрақты қоныс аударғаннан кейін Makio өзінің Hasuike Design жеке бюросын ашты, ол жерде заттар дизайнымен көп айналысты. 1982 жылы сәулетшілер мен дизайнерлерге арналған сөмкелер мен аксессуарлар шығаратын MH-WAY компаниясын ашты. Компания өнімі мол жетістікке қол жеткізді. Ariston Giancaldo жинақтау су жылытқышы үшін Макио «Алтын Циркуль» танымал дизайнерлік сыйақыға ие болды. Макио Хасуике Indesit компаниясы үшін Ariston Aqualtis кір жуғыш машинаның дизайнын жобалады. Өзінің 35 жыл жұмысын инновациялық технологияларды игере отыра тұрмыстық техникаға арнады. Жаңа объектілерді ойлап шығаруда дизайнер жапондық мәдени дәстүрлерді ескеріп отырды. Дизайнер жасаған кейбір өнімдер Нью-Йорктегі заманауи өнер Мұражайы, Милан триенналы, Эссендегі индустрия мұражайы коллекцияларына енгізілген. Макио Хасуике дизайнерлік қызметі жан-жақты: жоғары техникалық аппаратура мен техника, ұсақ және ірі тұрмыстық техника, үй жиһазы мен аксессуарлары, графикалық дизайн, ірі көрме орталықтарын жобалау. MakioHasuike жұмыстары халықаралық деңгейде танымал болды. Өз тапсырыс берушілерімен жұмыс істей отыра атақты жапондық дизайнды жасаумен ғана емес, компанияның жалпы стратегиясының дамуына да араласты. Makio-Hasuike&Co дизайн студиясы XX ғасыр адамының үйінің бейнесін көрсететін көрмелер мен көрсетілімдерге белсене қатысады. Макио Хасуике таланты арқасында миландық Politecnico de Milano стратегиялық дизайн шеберлігі Комитетіне мүше болды. Оған қоса ол өз тәжірибесі мен шеберлігін жастарға беру мақсатында Миландағы

индустриялық дизайн факультетінде білім берді. Жапонияның автомобиль дизайны да ерекше — ол тетіктердің көптігімен, пластикалық ойының күрделілігімен, стандартқа жатпайтын инженерлік шешімдерімен таң қалдырады. Жапондық автодизайнда «Әдемі, динамикалық автомобиль» деп аталатын бағыт бар. Mazda 6 және Mazda 3 солай жасалынған, олардың бетбейнесінде дизайнерлер брендті насихаттайтын ойды білдіруге тырысты: бір жағынан жігерлілік пен екпінділік; жапон құндылықтарының әлемдік үрдістерімен үйлесуі - екінші жағынан. Жапон автомобильдері әлемдік нарыққа сол жақ рөлмен шығарылады, ал ішкі нарық үшін - оң жақ рөлмен. Күні кеше ғана «сол» және «оң» машиналардың дизайны өте қатты ерекшеленді, бірақ қазір бұл кезеңнен өттік. Мысалы, жаңа Lexus LS460L моделінде, автомобильдің көрінісі жылдамдық пен күшті анық көрсетеді. Ұзартылған капоттың сызықтары, төмен қондырылуы, күшті қозғалтқыш, бірқалыпты қозғалысы, шуды оқшаулау. Жапондықтардың қысық көздерін еске салатын фаралар, бұл машинаның «ұлты» қандай екеніне күмән тудырмайды. Сәнді салонның ішінде ойлағанның барлығы бар. Автокөліктің жалпы көрінісі көлік жүргізуден рақат алудың мақсатын көрсетеді. Әрине, бұл модель сапа мен әдемілік сияқты сипаттамаларды біріктіреді. 2001 жылдың аяғында ұсынылған таң қалдыратын тұжырымдамалық жол талғамайтын Isuzu ZEN көлігі, әлемдік автомобиль дизайнының қалыптасқан стереотиптеріне сын-тегеурін болды. Оны дизайнер Джеффри Гардайнер және Йан Несбетт британдық студияда жобалаған, олар толық жетекті автомобильді ұтымды шай бөлмесіне айналдырды. Бір қызығы, алюминий мен әйнектің суық байыптылығымен сырты таза еуропалық «хай-тек» болып шықты. Есесіне, ішінен жалпақ алдыңғы отырғыштар алдыңғы панельді артқы жағымен жабатындай етіп алға қозғалады, ал артқы отырғыштар еденмен тең жиналады. Рөл және беріліс қорабының тұтқасы да жиналады. Жиынтыққа кіретін татамиді еденге жайып, қалалық пейзаждан оқшаулау үшін артқы терезедегі перделерді жауып, тостағанды қойып, әйнек төбесі арқылы таңғажайып батысты сүйсініп қарау ғана қалады.



а)

б)



в)

Isuzu ZEN моделі: а) алдыңғы көрінісі; б) артқы көрінісі; в) автомобиль салоны

алдыңғы панельді артқы жағымен жабатындай етіп алға қозғалады, ал артқы отырғыштар еденмен тең жиналады. Рөл және беріліс қорабының тұтқасы да жиналады. Жиынтыққа кіретін татамиді еденге жайып, қалалық пейзаждан оқшаулау үшін артқы терезедегі перделерді жауып, тостағанды қойып, әйнек төбесі арқылы таңғажайып батысты сүйсініп қарау ғана қалады. Бұл автомобильде өте қысқа капот - техниканың қазіргі заманғы минимализациясының белгісі, ал төбенің радиустық доғасы бар үлкен және жарық толтырылған салон – бұл жазылған жапондық желпуіш. Шанақтың артқы бөлігінің бітеу қабырғасы, сөзсіз, - бұл бітеу лак боялған қабырғалары бар кең жапондық комод – жапон тұрмысының негізі. Екі түрлі мәдениет - батыс және шығыс – автомобиль сияқты шағын кеңістікте қосылып, келісетіні таң қалдырады. Жапондық дизайнерлер өнеркәсіптің жаңа салаларында қазіргі заманның техникалық жетістіктерін адамға жақындатады, оларды тұрмыстық үдерістерге оңай және икемді түрде бейімдейді. Бұл өз кезегінде жапон мәдениеті үшін дәстүрлі пәндік ортаның барлық бөлшектеріне және ұсақ-түйектеріне назар аударумен әсер етеді. Жапондық дизайнерлер роботты техника саласында жетекші орынға ие. Panasonic компаниясы шаштараз-роботты жасады. Ол шаш алу, шашты кептіру үшін арнайы құралдармен жабдықталған. Жапон интерьерін және жиһазын жобалауда шығыс және батыс дәстүрлерінің қоспасы да бар. Бұл қазіргі заманғы жапондықтардың өмірінде тұрмыстың ескі және жаңа нысандарының өзара байланыстылығына негізделген. Мысалы, жапон тұрғын үйлерінде батыс үлгіде жабдықталған қонақ бөлмесі пайда болуда.



Жапондық аспаз-роботы

Жапондық дизайнер Юми Кацура робот-модель - Miiim-ді жасап, оған киім киюге болады, сонымен қатар ол подиумда жүре алады. HRP-4 жобалық атауын алған роботқа әзірлеушілер ән айтуды үйретті. Робот адам дыбысын модельдеу арқылы дыбыстарды синтездеуді ғана емес, сондай-ақ, бет-әлпеті мен қозғалыстары арқылы әнді сүйемелдей алады. Басқа роботты музыкалық аспаптарда ойнауды үйретті. Роботтар салмақты көтеруді, күріш пен бидайды өсіруді, футбол ойнауды, ұялы телефонға қоңырау соғуды және т.б. әлдеқашан жасай алады. Үйге арналған заманауи роботтар үй шаруасындағы әйелдердің, жеке көмекшінің, күзетшінің, бағбанның немесе тіпті сұхбаттас адамның рөлін атқара алады. Олар жинастыра, шамдарды ауыстыра алады, ыдыс-аяқты жуып, кірді кір жуғыш машинаға сала алады және т.б. Жинастыруға арналған робот шынайы үй кинотеатрына айналып, жоғары сапалы фильмдерді көрсете алады. Бірнеше онжылдықтан Мысалы, аспаз-робот дәстүрлі шелпектерді қуыруды біледі. Жапондықтар матрас - төсек жоқ еденде ұйықтайды. Ұлттық әдет-ғұрып бойынша аласа үстелді айнала еденде отыру керек. Ыңғайлы болу үшін жапон дизайнерлері дәстүрлі жастықшалардың орнына артқы жағымен, бірақ аяқтары жоқ орындықтарды жобалауды бастады. Жапон стиліндегі заманауи интерьерге айқын геометриялық пішіндегі биік емес жиһаз тамаша келеді. Жапон дизайнерлері орындықтарды, креслоларды, ұзын орындықтарды және басқа да отыруға арналған орындарды жобалауда ғажайып еркіндікті көрсетеді. Дизайнер Сори Янагидің ең әйгілі еңбектерінің бірі «Піл» (1954) деп аталған отырғыш болды және пластан жасалынған керек кезде ол үстелге айналады. Үш жартышарлы аяқта тұратын отыратын орынымен, ішке кіріп тұратын жеңіл тұрақты отырғыш, шынымен пілді және оның негізгі артықшылықтары - барынша қолайлылық пен қолжетімділікті еске түсіреді. Бірқалыпты сызықтар бар «Көбелек» (1957) Янагидің тағы бір маңызды жұмысына айналды. Ол бір-бірімен метал өзектерімен бекітілген қара ағаштан жасалынған екі бірдей бөлігін білдіреді.

31. Жапондық графикалық дизайн.

Жапондық графикалық дизайн эстетикалық түрде безендірілген бейнелерде (буклеттер, күнтізбелер, қаптамалар, жапсырмалар, жарнамалар және т.б.) көрінеді, көбінесе айқын ұлттық бояуы бар.



Широ Курамата. «Ай қаншалықты жоғары» (How high the Moon) креслосы. Метал тор. Ол мәдени дәстүрді нығайтуға ықпал етеді және әлемде жетекші орын алады. Жапондық графикалық дизайнның көрнекі тілі еуропалық көркемдік шындықты қабылдаудан ерекшеленеді. Ол өзінше кеңістіктің баламалы түсінігін қосып қояды. Сонымен бірге, композициялар шамадан тыс жүктелмеген, оларда ауа мен бос орын көп. Тұрақты және циклді түрде өзгеретін тұтас ретінде бос кеңістікті үнемдеу, сондай-ақ әлемді діни көзқарас ретінде эстетикалық және тарихи қажеттілігі негізінен бұрынғысынша заманауи дизайндағы өзекті модульділік идеяны алдын-ала анықтаған, яғни әртүрлі тапсырмаларды орындайтын функционалдық блоктардың өзара алмасуын пайдалану арқылы кеңістікті көп нұсқасымен құрылымдау. Жапондық графикалық дизайнның елеулі ерекшелігін дәстүрлі түрде бейнелеу өнерінің бір түрі болып саналатын каллиграфия құрайды. Каллиграфияның әртүрлі мектебі бар, соның ішінде абстракті каллиграфия. Каллиграфия суреттің нақтылығын, штрихтың сенімділігін, сызықтардың көркемдігін, көлемнің пропорционалдығын және т.б. жасайды. Бірақ ең бастысы - иероглифтерді жазу көркемдік жалпылау принципі, тірі объектіден оның белгіленуіне дейін апаратын символизация қағидасын көрсетеді. Ықшамдықпен және желілердің көркемдігінде көрсетілетін ойлау үрдісінің нәзіктік барысы көркемдік пішінді салу принципін түсінуге көмектеседі. Жапондық графикалық дизайндағы композициялық айқындық нысандардың іс жүзінде «орналасуына» емес, сонымен қатар бос және мөрленген жазықтықтардың нысан абрисінің барынша шынайы сезіміне байланысты жетеді. Бейненің каллиграфиялық нақтылығы графика мен типографиканы тұтастай қабылдауға мәжбүр етеді. Иероглиф өзінің ритміне, құрылымына, үйлесіміне ие, жалпы – нақты иероглифтік суретпен ойдағы зат қатынасы

қозғалыстың үйлесімділігін береді (иероглиф- бұл белгі де бейне де немесе белгі және сурет болып табылады, оның құрылымы мен сызбасы ұқсастығын сақтайды, ол оның құрылымына негізделеді), сондықтан ол байланыс құралы ретінде ғана емес, сонымен бірге эстетикалық қабылдаудың нысаны ретінде де әрекет етеді. Каллиграфиялық хат алу кезінде сурет салу өнерінің принциптері салынған, ой қозғалысын жүктеуге әкелетін қосымша бөлшектерден бас тарту, мағынасын қысқа білдіру талғамын тудырады. Бұл балаларға бастапқыдаақ әдемі жазуға дағдыландыруды қалайды, себебі қолжетімді деңгейде көркем ойлау принциптері мен дәстүрлі жапон өнері үшін дәстүрлі әдемі сәндік формаларда көркемдік ойлау принциптері қалыптасады. Заманауи жапондық каллиграфия ғасырлар бойы қалыптасқан дәстүрлерді сақтайды және олардың негізінде жаңа туындылар жасайды және дамытады. Абстрактілік каллиграфия тікелей көрерменге автордың ойларын, сезімдерін, көңіл-күйін тікелей жеткізеді – шеберліктің өте жоғары деңгейінің көрсеткіші болып табылады. Көп жоспарлы жапондық графикалық дизайн. Жапон кескіндеме өнерінің дәстүрлері заманауи батыс тенденцияларымен тығыз байланыста. Мысалы, 1950 жылдардың басында абстракциялық бағыт пайда болды, онда иероглифтер іс жүзінде нақты мағынаны жоғалтты, еркін, экспрессивті импровизацияға серпін берді. Сонымен қатар дәстүрлі каллиграфияға тән қылқалам мен сияны меңгеру мәдениеті сақталды. Абстрактілік каллиграфия көрерменге автордың ойын, сезімдерін, көңіл-күйін тікелей жеткізеді , өте жоғары деңгейдегі көрсеткіш болып табылады. Жапон графикалық дизайны жан-жақты. Жапон кескіндеме өнерінің дәстүрлері батыс үрдістерін сақтаумен тығыз байланысты. Көркемдік кескіндер, белгілер мен рәміздер арқылы графикалық дизайндағы діни, философиялық және дүниетанымдық көзқарастардың көрінісі, сондай-ақ мәдени ортаны құраушы бола отырып, эстетикалық көріністер Жапонияның бүкіл идеологиясы ең алдымен эстетика, атап айтқанда, идеология эстетизациясы- жапондықтардың ақыл-парасатындағы оның тиімділігі, оның түбірінің себебі және негізі. Жапондық таңбалық дәстүр каллиграфия, манго және анимациялық мультфильмдер арасының ортасында орналасқан. Постмодернизмге салынған ғасырлық дәстүрлер қызықты және мәнерлеп бейнеленген. Заманауи таңбалар мен логотиптер осы үрдістерді бейнелейді. Жапондық плакат мектебі (1950 — 1980- жылдар) үздік ұлттық мектептерге жатады. Заманауи жапондық постерлер жарқын және айқын. Жапондық графикалық дизайн бірден бір озық дизайн болып саналады: бұл тек Еуропа мен Америка үшін тән емес кескіндерде ғана емес, сонымен қатар түс бөлу және басып шығарудың ең озық технологиясында. Жапондық плакат - бұл манга сияқты бірдей ұлттық мәдени құбылыс болып

табылады (комикстер). Өздеріңіз білетіндей, Жапония дәстүрлі құндылықтарды заманауи даму талаптарына сәйкестендіру қабілетімен ерекшеленеді. Сонымен қатар, Жапонияның символизмі, сөзсіз, қауымдастық ішінде түсінікті көптеген белгілерді, рәміздерді және дәстүрлерді тудырған бірыңғай ғасырлық мәдени базаны, өте жабық қоғамның сақталуына ықпалдасатын және мүмкіндік беретін Жапонияның аралдық позициясының артықшылығына әсер еткен болатын.



Жапондық заманауи белгілеримене логотиптер

Бұл қоғамның барлық мүшелері осы шарттылықтардың тілінде сөйлесе алу мүмкіндігі Жапонияның коммуникативтік дизайн ерекшелігін анықтап берді. Жапонияда заманауи графикалық дизайн әкесі ретінде Икко Танаканы есептеу қалыптасқан. Оның постерлері мен театрландырылған афишалар, 1950 жылдан бері Батыс аудиториясының үмітін алдамайды: оларда Эдо дәуірінің гравюрлеріне және классикалық каллиграфияға тарихи көркемдік сілтемелер бар, бірақ сонымен бірге олар қазіргі заманғы үрдістерге сәйкес келеді. Кейде бұл плакаттарды жапондық стилистиканы және оған тән түсті комбинацияларды қолданатын батыс дизайнері жасаған деген ой туындайды. Икко Танака Жапонияда және бүкіл әлемде танылған және жауап алған жұмыстарды жасаған алғашқы жобаларды жасаушылардың бірі болды Икко Танака (Ikko Tanaka) — жапондық дизайнер-график (1930 — 2002 ж.). Ол Нара қаласында туған, 1950 жылы Киотода Бейнелеу өнері колледжінде оқыған. 1963 жылы «Икко Танака» дизайн-студиясының негізін қалады. Танака графикалық дизайнның түрлі салаларында: театр және көрме плакат, кітап дизайны, каллиграфия, орау дизайны, көптеген жапондық және халықаралық фирмаларының корпоративтік стилі мен интерьер дизайнында жұмыс істеді. Икко Танака 1964 жылғы Токио қаласындағы Олимпиада ойындарына плакаттарды жобалады. Шебердің еңбектері Жапонияда және шетелде кеңінен танымал, көп рет халықаралық плакаттар мен дизайн конкурстарының сыйлықақыларымен марапатталды. Танака әлемдегі көптеген музейлердің тұрақты коллекцияларында ұсынылған көптеген түрлі жұмыстардың көптеген санын жасаған. Икко Танака - жапондық дизайн тарихындағы маңызды тұлға. Икко Танаканың шығармалары жапон және

батыс мәдениетіне сай келеді. Танака түстің, пропорцияның, текстураның және парақтың жұмыс кеңістігін өте нәзік сезіне білген. Сондай-ақ, оның стилі үшін жалпақ пішіндер мен фигуралар тән. Дизайнер үлкен, қызықты және типографиямен жұмыс істеген және латын алфавитімен жұмыс істеген кезде еш қиындық көрмеген. Танака әрқашан сурет пен қаріпті табысты біріктірді. Танадори Йоку (Tanadōri Yōko) — жапондық графикалық дизайнер (1936 жылы туған), каллиграфия ұлттық өнер мектебінде оқыған. 1952 жылы Йоку Хьюгодағы Nishiwaki жоғары мектебінде жалғастырды. Йоку барлық мүмкін бағыттардың және графикалық дизайн жанрлардың бәрінде өзін көрсетті. Ол әйгілі рок-артистердің («Битлз» және Карлос Сантана сияқты) күйтабақтарының, әйгілі журналдардың мұқабасын және тағы басқаларын жасады. Ол тіпті сумо күресіне арналған белдік дизайнын әзірледі. Дизайнер көп өлшемді жұмыстар - мүсіндер, керамика және әртүрлі инсталляциялар жасады. Йокуді көбі заманауи жапондық поп-арт стилінің патшасы деп санаса да, оның жұмысын қазіргі экспрессионизм жанрына жатқызуға болады. Дизайнер Танадор Йоку Жапонияның графикалық дизайнында нағыз серпіліс жасады. Йокудың визиткасы - оның жасалуына ол ең көп көңіл бөлген постерлер. Оның жарқын, жарқын, көпмаңызды, әзіл-оспақ және интригаға толы жұмыстары, 1960 жылдан бері өзектілігін жоғалтпайды. Осы кезеңде Йоку сол кездегі модернистік стильден нық шешіммен алыстап, поп-арт пен батыстық символиканы насихаттауға кірісті. Дизайнердің барлық еңбектері, біртұтас жиналған объектілердің әдеттегі суреттерін пайдаланушыларға мүлдем жаңа контексте және мәнде беретіндігімен таң қалдырады. Йоку Жапон мәдениетінің әсерінен толығымен бас тартпағаны қуантады. Йокудың жұмысы көбінесе коммерциялық бағытқа ие болғанына қарамастан, олардың көбі бүкіл әлем бойынша сексеннен астам беделді мұражайлардың тұрақты жинақтарынан табылуы мүмкін (түрлі-түсті жапсырма, 55, 56 -сурет). Йоку плакаттарының айрықша ерекшеліктері түсті реңдер, фотомонтаждың батыл элементтері және танымал жапон және батыс мәдениеті персонаждардың үйлесімділігі болып табылады. Көптеген парақтарда әрдайым дизайнер фон ретінде қолданылатын көтерілген күн сәулесінің стильдендірілген бейнесі бар. Жапондық көрерменге, суреттерге терең символдық, бірақ түсінікті емес графикалық жұмыстардың графикалық мысалдары ретінде келесі плакаттарды келтіре аласыз. Такаши Коно (Takashi Kono) шай рәсіміне арналған жарнамалық шақыру-постерін және осы салтанатқа арналған «Танко» (Tanto) айлық журналы мұқабасының дизайнын әзірледі. Қара фонның монументалдылығы жапырақтың төменгі бөлігіндегі қарапайым иероглифтік жазба мен жоғарғы жағында Т-тәрізді сабымен және ромб

тәрізді жасыл жапырақпен домалақ ақ жемісті бейнелеумен ғана бұзылады. Дзеннің жалпы эстетикасынан басқа, өткір плакат және шай рәсімінің атмосферасына сәйкес келетін жемістің өзі XIII - ғасырдың танымал графикалық жұмыстарымен, яғни шабдалы жемісін бейнелейтін жапондық ұқсастығымен түсінікті болып табылады. Шай ішуге арналған бөлме дәстүрлі түрде осыған ұқсас шиыршықпен безендірілген. Иссей Китагава (Issay Kitagawa) - жапон фестивалі жарнамалық постердің авторы болып табылады. Бозғылт фондағы бірнеше қарапайым жазбалар әртүрлі өлшемдер мен пішіндегі үш шеңбердің кескінімен безендірілген, немқұрайды қылшақты графикада орындалған бейне ғана көзге түседі. Олардың біреуі кішкене нүктеге ие, ал екіншісі орталықтан бөлінетін сызықтары бар. Бұл өте абстракция бейнесін жапондықтар отшашудың дәстүрлі бейнесі контекстінде қабылдайды, бұл осындай фестивальдердің ең сүйікті және әсерлі бөлігі болып табылады. Дизайнер Акихико Цукамото плакатындағы ер адам сізді бірден таңқалдырып, сілкейіңізді ағыза алмайды, бірақ ол Жапонияда танымал тәтті болып табылатын - каштананнан жасалған кэмпит өндіретін брендті тамаша жариялайды (түрлі-түсті жапсырма, 57-сурет). Жапонияда көптеген көрмелер өткізілді, әсіресе жапондықтар үшін дәстүрлі мағынада «әдемі» тақырыбымен байланысты. «Жапония мен Батыстың елдерінен өмір мен ғажайыптар» атты (1999-2000) көрмеге шақырған Кен Миккидің постері үшін көркемдік негіз Жапония үшін кішкентай еуропалықтың хабарлап тұрған үлкен рупорының геометриялық бейнесі бар ежелгі классикалық лак бояуының фрагменті болды (XV ғасырда жапон кескіндемесінде бейнеленген.) (түрлі-түсті жапсырма, 58-сурет). Қызметте нысандылық дәстүрін және пайдаланудың ыңғайлылығын қамтамасыз етуде жаңа технологияларды біріктіретін құдіретті дизайнның мысалы - жапон орамасы. Жапон тілінен «қаптама» терминін дәлірек аударғанда орау. Заттарды (фурошики) матаға орау дәстүрі осы күнге дейін сақталды. Түйіншек сияқты имитацияланған орау, тасымалдау үшін ыңғайлы. Келесі үрдісті атап өту керек: өңірлік және этникалық сәйкестікті сақтау және жинақтай отырып, жапондық графикалық дизайн халықаралық контекске сәйкес дамиды. Кейде тіпті, иероглифтер, мысалы, балықтың немесе теңіз шаянының қаптамасында дизайнердің экзотикалық элементі ретінде белгілі бір ойын үшін қосыған сияқты. Теңіз шаянының еті — мөлдір терезе арқылы көруге болатын кезкелген жапондықтың тәттісі. Иероглифтер теңіз шаянының пішінін қайталайтын күрделі декораға айналды және ағылшын тіліндегі жазумен қарама-қайшы (түрлі-түсті жапсырма 60-сурет). Тофи ірімшігі үшін қаптама өте ерекше - тек типографияның көмегімен ресімделген. Ақ иероглиф қара фонмен тиімді түрде қарама-қарсы болып келеді. Ақ түс

күріштің арқасында пайда болады, бұл әріптің сұлбасынан көрінеді. Осылайша, өнімнің өзін бағалауға болады. 116 % тй УЪ 'У Тофу ірімшігінің жапондық орауы Наото Фукасаваның (Naoto Fukasawa) жұмысының жарқын мысалы - шырындарға арналған бума: банан, құлпынай, киви және т.б. Дизайнер табиғат объектілеріне сүйсінетін жапон дәстүріне сәйкес, Juice skin стилінде (жемістің қабығы) (түрлі-түсті жапсырма, 59-сурет) қораптар жасады. Жапсырмаларды жапсыру немесе түсіндірме мәтінмен мөр басу қажеттілігі жойылып кетеді, өйткені орау өнімнің текстурасын беру арқылы жеміс бейнесін жасайды. Түсі піскен жемістерге: сары бананға және қызылы құлпынайға сәйкес келеді. Киви шырыны үшін орау жемістің барқытты бетін және оның түстерін дәл дәлелдейді.

Фактураны нақты берудің арқасында ораудың негізгі коммуникативті аспектісі болғандықтан, топтаманың беті графикадан бос қалады.



Тофу ірімшігінің
жапондық орауы

Барлық пакеттер біркелкі тікбұрышты пішінді, бірақ жеміс қабығын имитациялайды. Банан шырынымен қырлы пакет жеміс түріне ұқсайды. Әсіресе ашу үшін клапан түрінде жасыл құйрықша тартымды көрінеді. Міне, ұқсастығы - бананның дәмін тату үшін оның құйрықшасын алып тастау керек. Қаптаманы қабылдау мен тактильдік сезімнің өнімін таңдауға қосылу жаңа мүмкіндіктер ашады. Бананның жұмсақ балауызды беті, құлпынайдың түйіршікті құрылымы, кивидің барқыт қабығы тікелей ассоциациялар тудырып, түсінікті талап етпейді. Бұл тәсіл жапондықтардан шыққан (жапондықтардың тазалық пен бетінің құрылымын беруге деген махаббаты) және бір уақытта ұлттық емес құндылыққа ие болады, өйткені ол түсініксіз және сонымен бірге ұлттық емес мағынаға ие болады, өйткені оның кескіні мен тікелей ассоциациясы есебіне аудармай-ақ түсінікті. Жапониядағы жұмсақ климат бананның жапырақтарына орасан жеткілікті болып табылатын өнімдерді сақтауға көмектеседі, олар ұзақ уақыт бойы жаңа піскен күйде қалады. Қаптама дизайнерлері бұл дәстүрді пайдаланады, бірақ қазіргі заманғы материалдарды пайдаланады, мысалы, балыққа арналған қаптамаға табиғиды елестетін синтетикалық материал қолданылады (түрлі-түсті жапсырма, 61-сурет). Жапон мәдениетінде бұрыннан қағаз айрықша алады, өйткені ол нәзіктік, аз уақыттық және икемділік қасиеттерімен

тазалық пен сұлулықты біріктіреді. Заманауи дизайнерлер қоршаған ортаға зиян тигізбейтін және үлкен мүмкіндіктер беретін материалға үлкен көңіл бөледі. Түрлі-факторлық және дизайнерлік қолмен жасалатын жұмысқа арналған қағаздардың жасайтын қаптамалардың бірқатары әзірленуде. Қағаз пластиктің (оригами) ұлттық дәстүрлері белсенді дамып келеді, олар орау, кәдесыйлар және тағы басқаларды көптеген заттарлы шығаруға енгізілуде. Жапондық ғалымдар мен инженерлер оригамиді өнеркәсіптік саласында кеңінен қолдануға болатынына сенімді, мысалы, қаптамалар жасау үшін. Айқын мысал - оригами және каллиграфия негізінде жасалған шайға арналған қаптама. Оригами технологиясын сусындар мен консервіленген өнімдерге арналған банкалар өндірісінде қолданылады. Банка қақпақтары арнайы алмас кесікштермен бірге басып шығарады, бұл осындай банканың ашылуын айтарлықтай жеңілдетеді. Алюминий консервілерінің қабырғаларын металды үнемдеу үшін жұқа етіп жасауға болады, бірақ оригами қағидасы бойынша рельеф құрылымын жасайтын алмас нақыштамасы есебінен беріктігін төмендетуге. Сонымен, тіпті қазіргі заманғы жапон қаптамаларында ғасырлар бойғы әр түрлі мәдени дәстүр сақталған. Қазіргі уақытта Жапония дизайнның жоғары деңгейі бар әлемдегі үздік елдердің бірі болып табылады. Әрине, дизайнды дамыту, жапондық эстетикалық контекст пен стильді қалыптастыру жолында Жапонияның ерекше тәжірибесі өте ерекше, өйткені Жапонияның даму тарихы, оның мәдени бейнесі ерекше. Осылайша, Жапония дизайнының тарихы туралы айта отырып, дизайн көмегімен адамды табиғатқа жақындатуға болатынын айта кету қажет. Жапония тәжірибесі дәлелдейді: материалдық құндылықтарды өндіруде және жинақтауда оларды рухани құндылықтармен ауыстыруға болады немесе артық өндірілген тауарларды артық тұтыну арқылы үйлесімді адами қарым-қатынастарды жоғалтуды өтеуге болады дегенді білдірмейді. Сонымен қатар, Жапонияның тәжірибесі жаңа мен ескіні мазмұн түрінде дәстүрді икемді түрде біріктіру қабілеті тұрғысынан көрнекі.

32.Әлемдік олимпиадалардың фирмалық стилі

Дизайн қызмет ретінде XIX ғасырдың аяғында пайда болды, 20 ғасырдың басында кәсіби танылды, содан кейін өзін өнеркәсіптік өнімдерді көркем жобалауы ретінде бекітілді. Әрине, айналадағы тұрмыс, еңбек құралдарының, киімнің сұлулығына және ыңғайлылығына деген ұмтылысты тарихтан бұрынғы заманнан тіпті қырланған тас балтадан бастап байқауға болады. Мысалы, Н. Вороновтың айтуынша, егер дизайнерлік ойлаудың айқындаушы белгісі бұрыннан бар жеке объектілердің, құбылыстың, әдістердің, қағидалардың құрастырып біріктірілуі болса, онда дизайнның басталуы алғашқы еңбек құралдары мен киімнің пайда болу тарихытан бұрынғы заманға жатады. Кейбір ғалымдар бұл кезеңді протодизайн деп атайды. Дегенмен, дизайн өнері дизайн маңызды роль атқарған өнеркәсіптік өндірістің қарқынды өсуімен бірге XX ғ. соңында пайда болған деп саналады. Дизайнның пайда болу күні 1928 ж., ал туған жері - АҚШ-та деп есептеледі, бірнеше дизайнерлік фирмалар бір мезгілде пайда болады. Бұл процесс объективті алғышарттарға өз үлесін қосқан еуропалық елдерді тез қамтыды. Бір күні ағылшын королі XX ғасырдың басында тоқыма өндірістерінің біріне баруға шешім қабылдады. Корольдің келуіне дайындалып жатқан кәсіпорын иелері қабырғаларды, төбелер мен жабдықтарды бояды. Корольдің сапары аяқталғаннан кейін зауыт әкімшілігі еңбек өнімділігінің өсуін байқады. Бұл тәжірибе байқаусыз қалмады. XX ғасыр - техникалық революцияның ғасыры. Суретші-конструкторлардың алдында жаппай өндіріс үшін әдемі, ыңғайлы және сенімді станоктарды, машиналарды, механизмдерді, көлік құралдарын және тұрмыстық заттарды әзірлеу міндеті пайда болды. Адам үнемі сұлулыққа ұмтылады, тіпті машиналарды да өнер туындысы, мәдениет бұйымы сияқты істей бастады. Әртүрлі елдерде бір уақытта осы бағытта іздестіру жүргізіліп жатты, идеялар ауада ұшып жүргендей болды. XX ғ. екінші жартысында Англия өнеркәсіптік өсу кезеңін, буржуазия класының және жаңа орта класының пайда болу кезеңін бастан кешіп, өкілдері өдерін «сәнді өмір» атрибуттарымен қоршауға тырысты. Бұл кезең Викториан стилін тудырды - бұл ханшайым Викторияның (1830 - 1901) және оның күйеуі Ханзада Альберттің билігі кезінде өркендеген шартты атауы электрикалық өнер. Тұрғын үй интерьерін викториандық стильде әшекейлеуінде стилистикалық белгісіз декордың аясында көптеген жиһаз, тұрмыстық заттар, шамдар, айналар орналастырылған. Міндетті түрде камин болды. еді. Қабырғаларды портреттермен, суреттермен немесе кестелермен тығыз жауып, әрбір көлденең жазықтықта сәнді заттар мен кітаптарды қою, вазалар мен ағаш кеспектерге көп гүл қою, еденге қабаттап, кем дегенде екі түрлі

және түсті кілем төсеу, ал төбені кішкентай оюлары бар түсқазазбен жабу жақсы талғам деп саналған. Декор қолданылған әшекейлердің, оюлардың және мотивтердің хикметтігі және мәнерлілігімен ерекшеленді. Викториан стилінде негізінде перделерде шотландтық тор және гүл өрнегі біріктіріледі. Интерьердің жеке алынған заты бірнеше стильде бір уақытта орындалуы мүмкін. Бұдан басқа, үйдегі әрбір бөлме әртүрлі безендірілуі мүмкін. Кабинеттер мен кітапхана кітапханаларды әдетте готикалық стильде, ханымдар бөлмелерін (будуар) - рококо стилінде, асхана мен кіреберістерді - шығыс стилінде ресімдейді. Интерьердегі Викториан стилі дамудың бірнеше кезеңінен өттіарбиған неоклассиктен шама сезімімен және байсалдылықпен ерекшеленетін ағылшын классикасына дейін. Викториан дәуіріндегі эклектика өнеркәсіптік революцияның алғашқы нәтижелерінің теріс әсерімен бірге жүрді. Машина тәсілімен кез келген «тарихи декорды» тез және арзан жасауға болады. Бұл ойшы адамдар тарапынан наразылық тудырмауы мүмкін емес еді. Мысалы, ағылшын жазушысы Джон Рескин «табиғатқа оралуға», адалдық пен қарапайымдылыққа шақырды. Ол машина өркениетін жек көріп, өнерді құтқару үшін ертедегі готикаға, шебер әлі нәрсені өндіруден безбей тұрғанда ортағасырлық кәсіп дағдыларына оралуға шақырды. Лондондағы Бүкіләлемдік көрмені өткізу тарихтағы ең ірі оқиғасы болды (1851). Ол алдыңғы қатарлы өнеркәсіп технологиясы мен дәстүрлі сәндік өнер арасындағы араздықты, өндірушінің және жобалаушының өз еңбек өнімінен айырылуы өсуін, соның нәтижесі ретінде өнеркәсіптік өнімдердің декорына және нысанына сәйкес келмеуі өндірістің функциясы мен технологиясына сәйкес келмеуін көрсетті. Ханзада Альберт пен сәулетші Г. Земпердің бастамасы бойынша көркем өңдеу саласында ең үздік жетістіктердің жинағы жиналған сәндік өнер мұражайы (Лондондағы Виктория және Альберт мұражайы) құрылды. Г. Земпер өзі сәулетші болғандықтан қолданыстағы өнеркәсіптік өнімнің қанағаттанарлықсыз жағдайын сәулет өнеріндегі дәстүрлі «әсем өнерін» сәулет қамқорлығында қолөнерімен біріктіру арқылы жойылуы мүмкін деп санайды. Бұл идея құрғақ қиял болды. Дәуірдің прогрессивті адамдары адам үшін үйлесімді ортаны іздеуді жалғастырды. Өнеркәсіптік дизайн саласындағы алғашқы теоретиктер мен тәжірибешілер сәулетшілер У. Моррис, К.Дедешер, Г. Мутезиус және П.Беренс болды, олар көркемдік принциптерді жаппай өнеркәсіптік өндіріс мүмкіндіктерімен біріктірді. 1870 - 1880 жылдары британдық суретшілер мен қолөнершілердің «Өнер және қолөнер» қозғалысы пайда болды, ол жобалық шығармашылықтың өзіндік саласы ретінде өнеркәсіптік дизайн пайда болуына ықпал етті. Оларды эстетикалық тұрғыдан жақсы ойластырылған ортаны (әдемі архитектура, сапалы жиһаз,

бай әшекейлері бар тоқыма, әсем керамика және т.б.) қоғамның жетілуіне ықпал ететіні туралы идея біріктірді. Қозғалысқа қатысушылардың белсенділігі өнеркәсіптік өндіріске жобалық тәсілдеменің барлық жерде қалыптасу факторларының бірі болды. Бұл қозғалыс идеясын философ және өнертанушы Дж.Рескиннің артынан табиғат, адам және өнер үйлесімін іздейтін ағылшын азаматы В. Моррис алдын ала болжады. Ульям Моррис (1834 - 1896) - ағылшын қолөнершісі, суретші, жазушы, өнер теоретигі және баспагер. Оның пікірінше, технолог, конструктор және суретші кәсіптерін бір уақытта атқаратын қолөнерші ғана өнер шығарушысы деңгейіне дейін көтерілді. Өзінің үйін Моррис дос суретшілерімен бірге кеңістіктік өнерлер синтезінің көмегімен үйлесімді ортаға айналдыруға тырысты, ол өмір сүру өнерінің игілендірілген керемет адами қарым-қатынастардың негізі болады. Моррис қоғамның әлеуметтік өзгеру мүмкіндігіне сенді. Кітаптарды беттеп, бас әріптер мен миниатюраларды салды, жаңа типографиялық шрифттерді жасады, баспашы болып жұмыс істеді. Моррис - жақсы тоқымашы болды, ол иірілген жіптерді бояп, тұсқағаз өнерін жаңғырта алды. Моррис пен оның ізбасарларының теориялық және тәжірибелік жұмыстары XIX ғасырдың ортасына дейін үстем болған эклектиканың өндірістік және тұрмыстық заттарын қалыптастыруды соққы берді. Теориялық қызметпен шектелмей, В. Моррис өз идеяларын практикалық іске асыру үшін көп нәрсе жасады. 1860 жылдардың басында Моррис өзінің отбасы үшін Бексли-Хисте Қызыл үйді (Red House) салумен және безендірумен, сәндік заттар шығаратын фирманы құрумен айналысты. Қызыл Үй өз атауын сол уақытта дәстүрлі емес сыртқы түрі үшін алды: үйдің сыртқы кірпіш қабырғалары сыланбаған болды. Үй Ф. Вебтің жобасы бойынша Морристің қатысуымен салынды және жоғары өнерді күнделікті өмірмен біріктіру идеясын іске асыру болды. Интерьерді белгілі суретшілер мен Морристің өзі және оның әйелі ресімдеді. 1861 жылы Моррис әр түрлі заттарды шығаруға арналған «Көркем сурет, көркем ою және метал бойынша көркем жұмыстар фирмасын» құрды. Он жылдан кейін кәсіпорын бірегей жиһаз, керамика, сәнді маталар, кесте, қол баспасын шығарды. Моррис әйнек күйдіру, жабынқышты жылтырату, түптеу өнерін, қышшы, кітап әшекейлеуді жетік меңгерді, бірегей өсімдік өрнектерді әзірледі. Сонымен қатар, өнімдер нысанын жасауға қатысты Морристің өнімдері дизайнерлік талаптарға сәйкес келеді, себебі оны заттың бет жағын безендіру ғана емес, заттың нысанын оның функциясына, оның технологиясы, материалдың сәндік қасиеттеріне байланысты эстетикалық түсіну толқытты. Дегенмен, бұл тек қана қолмен, қолөнерлік әдістермен жүзеге асырылды, өйткені Моррис машина өндірісін көркем заттарды жасауға қолдану мүмкіндіктерін қабылдамады. Моррис жариялаған кәсіби

суретшінің заттық ортаны қалыптастыруға қатысу қажеттілігі туралы тезистер, қазіргі заманғы дизайнда да өзекті. Морристің көптеген суреттері бойынша осы күнге дейін тұсқағаздар мен маталар шығарылады (түрлі-түсті жапсырмалар, 10-сурет). Генри Ван де Вель - бельгиялық шебер үйлесімді ортаны құру бойынша Морристің экспериментін қайталады. Вельде өзінің отбасы үшін «Блуменверф» атты жекеше үй салды, бұл үшін ол барлық элементтерді – асхана құралдарынан бастап есік тұтқаларына дейін әзірлеп қана қоймай, сондай-ақ, әйелі мен балаларына арналған киім эскиздерін әзірледі. «Өнер және қолөнер» қозғалысы аясында модерн стилінің пайда болуының алғышарттары пайда болды. Дизайн тарихының тұрғысынан «арт-нуво» стилінің рөлі сәулет пен заттық ортаның - ғимараттардың сыртқы түрінен бастап аяқкиімнің тоғасы мен зергерлік бұйымдарға дейінбірыңғай стилистикалық шешімі міндетін қойды. Модерн жаңа стиль ретінде қалалық дизайнның жаңа объектілерін шешуге қолайлы болды. Мысалы, Г. Гимараның жобасы бойынша осы стильде шойын мен шыныдан жасалған жас Париж метрополитеннің жер асты станцияларының кіреберістері шынайы шедерге айналды. Модерн сәулетінде құрылымдық және сәндік элементтерінің органикалық қосылуы көрініс тапты, өйткені құрылым эстетикалық қайта түсінуге тартылды және ғимараттың сәндік жүйесіне қосылды. Шыны, бетон, металл және басқа материалдар кеңінен таралды. Өнер синтезінің ең тұтас үлгілері – дербес үйлер, павильондар, модерн дәуіріндегі қоғамдық ғимараттар. Бастапқы қарағанда цилиндрлік тіреулерге бұрышпен бекітілген айнаның әдеттен тыс нысаны оларды пайдалануға ең қолайлы болуын ескере отырып құрылған. Үстелдің сөрелері көп, олардың үстіне иіссу сауытын, косметикасы бар қораптарды және құтыларды қоюға болады. Бәрі ойластырылған. Тіпті аяқкиім киюге арналған тіреу функциясын орындайтын шағын баспалдақ та қарастырылған. Бөлшектері асимметриялы түрде орналастырылған. Үстелдің иілген аяқтары бір жағынан әлдебір ғажайып жануардың аяқтарына ұқсас жасалған, тіпті, астыңғы жағында шағын тұяқтары бар, ал екінші жағынан аяқтардың жіңішкелілігі мен нәзіктігі мысық аяқтарын есіңе түсіреді.

33.Ф. Старктың эмоциялық дизайны.

Филипп Старк (фр. *Philippe Starck* , 1949жылы 18қаңтарда дүниеге келген , Париж , Франция) — француз өнеркәсіптік дизайнері , интерьер дизайнері және жаппай тұтыну тауарларының дизайнері. Париждегі Ecole Camondo- да оқығаннан кейін ол 1968 жылы үрлемелі заттарды жасауға маманданған өзінің алғашқы дизайнерлік компаниясын құрды. Филипп Старк өзінің стильдік революциясын 70-жылдардың аяғында түнгі клубтар құру арқылы бастады. Дәл сол кезде ол өзін бүлікші дизайнер ретінде танытты. Француз президенті Миттеран 1983 жылы Елисей сарайындағы президенттік резиденцияның дизайнын қайта қарастыратын дизайнерлердің бірі ретінде Филипп Старкты таңдады. Осы сәттен бастап жас, бірақ қазірдің өзінде әлемге әйгілі дизайнердің мансабы басталады. Отыз жылдан астам уақыт өтсе де, ол француз дизайнының расталған аңызына айналды, әлі де назарда. Оның қонақ үйлері, мейрамханалары, кафелері, түнгі клубтары, бутиктері, жеке үйлері, мұражайлары және тіпті шарап қоймалары бір-бірінен ерекшеленеді, ал әрқайсысы жеке қаланың көрнекті орны мәртебесін талап етеді.

Филипп Старк өнеркәсіптік дизайнға үлкен үлес қосты - оның қолы сарайлар мен кофе машиналарының, мұражайлар мен көзілдіріктердің дизайнына тиесілі. Ал Louis Ghost креслосы (көбісі қателесіп, бұл модельді жай Ghost деп атайды) әлемдегі ең танымалдардың бірі ғана емес, сонымен қатар жиһаз бөліктеріне тән емес ең жасанды болып табылады.

1969 жылдан бастап ол Пьер Карденмен тығыз жұмыс істеді , 1975 жылы ол интерьер дизайны мен өнеркәсіптік дизайнның өзіндік жұмысына шоғырланды. 1984 жылы ол Baleri Italia компаниясымен өнім дизайны саласында жұмыс істей бастады. Келесі ширек ғасырда ол жиһаз, ванна бөлмелері, аксессуарлар мен декор жасаудың көптеген танымал өндірушілерімен ынтымақтасады. Оның жұмысы Париждегі [сәндік өнер мұражайының және Лондондағы дизайн мұражайының](#) тұрақты коллекцияларында қойылған. 2008 жылы Бернар Кушнер бастамасымен «Еуропалық Одаққа Француз төрағалығының көркемдік жетекшісі» лауазымына тағайындалды .Старк жапондық клиенттермен көп жұмыс істеді. Негізінде, біз кеңсе ғимараттары туралы айтып отырмыз («Жалын», «Нани-Нани», «Жасыл барон»). Туған жерінде көше салынып, оның есімі берілді. Филипп Старк - танымал және құрметті дизайнер. Ол газет-журналдарға көптеген мақалалар жазды. Ол он жеті мәртебелі сыйлықтың иегері. Старктың жеке көрмелері жиі болып тұрады. Оның жұмысы қарапайым, минималистік, ашық безендіруден айырылғанымен, таңғажайып

тереңдік пен философияға ие: «Менің істегенімнің бәрі символдық және бәрінің мәні бар». Старктың өзі айтқандай, ол «шығармашылықпен ауыр науқас». Бүгінгі күні ол дизайн және сәулет саласындағы 10 000-нан астам аяқталған жобалардың авторы. Старк өте танымал және бүкіл әлемде сұранысқа ие. Ол үнемі лекцияларға, конференцияларға және жаңа дизайнерлермен кездесулерге шақырылады.

1920-ші жылдардағы көпплюстік сән. 1920-шы жылдардағы Батыс мода мәдени — әлеуметтік құбылыс ретінде онжылдықтың хронологиялық шекарасынан бірнеше жыл бұрын-1918 жылдан, яғни бірінші дүниежүзілік соғыстың соңынан басталады. Алдыңғы дәуірлермен салыстырғанда әсіресе әртүрлі өзгерістер әйелдер сәніне әсер етті, олардың бұрын қол жетпейтін қызмет салаларына әйелдердің ықпал етуі мен эмансипациясының күшеюі салдарынан болды. 1920-шы жоғары сән үшін оңайлатылған және қысқа бір мезгілде тән және сән-салтанат болды: жібек, барқыт және атлас сияқты қымбат маталар, металл жіппен, бисермен және шыны қолымен кестелеу. Жаппай тұтынушыға арналған көйлектер жалпы пішімі мен фасоны бойынша жетекші дизайнерлердің киім үлгілерін қайталаған, бірақ арзан синтетикалық маталардан тігілген. 1920-шы жылдары сәнді индустрияда сатып алушыларға нарядтар мен аксессуарлардың қолайлы үйлесімін көрсететін манекендер кеңінен қолданыла бастады. 1920-да үстем болған фасон көйлек-тысы — тік белі кең төмен, кеудеге акцент бермейтін. Көйлектердің ұзындығы қысқа, тізеге дейін, еденге дейін ұзын, жиі шлейфпен де кездеседі. Ұзын етек онжылдықтың басында басым болды, бірақ 1920-шы жылдардың ортасында қысқа етектер басым болды. 1920-шы жылдары ерлер көбінесе қысқа пиджактарды киген; формальды іс-шаралар үшін консервативті визитканы немесе фрак киген. 1920-шы жылдардың басында ерлер пиджактарының фасоны униформаның күшті әсеріне ұшырады: жоғары талия, түймелердегі тар қақпақтар. 1920-шы жылдардың екінші жартысында шалбардан, Кеудеден және пиджактан тұратын үштік-костюм басым болады. 20-шы жылдардың екінші жартысындағы пиджак еркін болады, ал жағаның қайырмасы ұзарады. 1920-шы кеңестік мода екі қарама — қарсы бағытта дамыды: Батыс манерге нәпмандық сән және "пролетарская" - қарапайым, ыңғайлы фасондар киімдері, жұмыс және әскери формаға қарап, жиі унисекс, сыныптық және партиялық тиістілігін көрсететін элементтермен. Жалпы, 1920-шы жылдары Кеңес қалалық сәніне жалпыеуропалық ерекшеліктерге тән: әйелдер белі төмендетілген көйлектер, шұлықтар, шляпалар-клош, шарфтар мен жамылғы киген; ерлер коверкот, фрактар, фетр қалпақтар мен боттар киген.

1930 – жылдардың сәні. 1930-да юбка ұзын және қарапайым (күндіз - тізеден төмен, кешке - еденге), силуэттер тыныш болады. Фигура қисық пішіммен сызылады. Талия өзінің табиғи орнына оралады. Негізгі акцент иыққа жасалады. Сәнге қол-фонариктер мен қанаттар кіреді. Жасанды маталардан жасалған киім, іш киім және шұлық жаппай өндірісі басталады. 1920-жылдардың осы онжылдығына шляпалар-клош (олар 1933 жылға дейін сақталады) және қысқа шаштар (1940-ға дейін созылады) келеді. 1930-шы жылдардың соңында Ұлы Депрессияның әсерінен сән қатаң болады, ал силуэт геометриялық, анық сызықтары және бұрыштары бар. 30-х стиліндегі негізгі геометриялық фигура Үшбұрыш – кең иық және тар жамбас болады. 1932 жылы Джоан Кроуфорд жапсырма иықтары, 1933 жылы Эльза Скиапарелли ойлап тапқан пагода түріндегі иықтар және британдық армияның гвардияшыл стиліндегі иықтары, ешқашан танымал. Үшбұрыш түріндегі барлық мүмкін ендірмелер мен кокеткалар, кешкі көйлектердің арқасындағы терең V-бейнелі кесінділер, юбкалар, жамбаста тар және тізеден кеңейтілген книзалар, кең өткір бұрышты жағалар, банттар, мойынға орамалдар, түпнұсқа жапсырмалар-осының барлығы 30-шы жылдардағы нарядтың элементтері.

Оның қызығушылықтарының әртүрлілігі таңқаларлық. Дизайн оның қолында және қиялында: қонақ үйлер, мектепішілік клубтар, мейрамханалар, кофе машиналары, жиһаздар, смартфондар, ванна бөлмелері, көзілдірік, жарықтандыру құрылғылары, мұражайлар, яхталар және т.б.

1969 жылы Старк Пьер Кардинмен тығыз жұмыс істеді. Бірақ көп ұзамай, соған қарамастан, ол шешім қабылдады және өнеркәсіптік дизайнмен көбірек айналысуға шешім қабылдады, оның нәтижесі осы салалардың барлығында шедеврлер болып табылады.

Сонымен қатар, дизайнерлік тұрмыстық заттар мен аксессуарлардың ең ірі жасаушысы болып табылатын Baleri Italia компаниясын Филипп Старктың серіктестері деп атауға болады. Дизайнердің атақ-даңқы мен өз туындыларына деген сүйіспеншілігі соншалық, Париждегі сәндік өнер мұражайы мен Лондондағы дизайн мұражайындағы экспонаттардың едәуір бөлігі оның жұмысымен ұсынылған.

Филипп Старктың барлық қызметінің басты қағидасы – адамдарға деген зор сүйіспеншілік пен құрмет. Сондықтан кез келген нәрсені, тіпті ең кішкентай нәрсені әдемі, стильді, ыңғайлы, түпнұсқа етіп жасауға деген ұмтылыс.

Сәулет және интерьер жобаларының тізімі өте ұзақ болуы мүмкін. Олар шынымен де көп. Ең танымалдарын қарастырайық.

1. Мәскеудегі Maison Baccarat қонақ үйі. Құрылым 2008 жылы салынған және Алиса Ғажайыптар әлемі туралы ертегіде тасымалданған әйнектен әлемге ұқсайды. Барлық жерде шыны, хрусталь, жылтыр беттер, алтын жалатылған және күміс. Барлығының нәзік және талғампаздығы сонша, бір қарағанда бұл нағыз адамдар тұратын аумақ екеніне сену қиын.

2. Париждегі Le Paradis du fruit Roots - жемістердің дәмді және хош иісті қоспасы. Олар барлық жерде: қабырғаларда, жиһазда, жарықтандыруда және, әрине, мәзірде. Жемістер бізді жылы елдерге, өмірден ләззат алатын бақытты балалық шаққа апарады. Үстел басына жайғасып, аздап тентек ойнауға шақырғандай бүлдіршіндердің жүздері мұңайып тұрған портреттер.

3. Asahi компаниясының штаб-пәтері (Токио) заманауи экспрессионизмнің жарқын мысалы болып табылады. Филипп Старк Асахи сыра қайнату зауытының сыртын жасағаннан кейін осы көркем бағыттың шебері болып саналады. Осы архитектуралық шедеврді қараңыз. Қаншама күш, экспрессия, динамизм және әуесқойлық.

Филипп Старктың көптеген сәулеттік жобаларының арасында мыналарды атап өтуге болады:

- Жоғары мемлекеттік сәндік өнер мектебі;
- Волар түнгі клубы (Шанхай);
- қалдықтарды кәдеге жарату зауыты (Париж);
- Palazzina Grassi қонақ үйі (Венеция);
- Le Meurice қонақ үйі (Париж);
- Alhondiga Bilbao мәдени орталығы (Испания);
- Mama Shelter қонақ үйінің мейрамханасы мен бары (Франция);
- Fasano қонақ үйі (Рио-де-Жанейро) және т.б

Экстраваганс Филипп Старк жиһаздар мен жарықтандыру құрылғыларын жобалау кезінде ұмытпайды. Өте жиі көшірілетін және тіпті жалған болатын бірнеше модельдер бар.

1. Пластикалық орындықтар. Тек Филипп Старк екі мүлде басқа ұғымдар мен дәуірлерді бір нысанда біріктіруді ойлай алды. Виктория дәуірі және Людовик XV стиліндегі жиһаз пластиктен, жеңіл және мөлдір, сыртқы кафе жиһазы жасалған материалдан жасалған. Бірақ мұның

бәрі органикалық түрде байланысты болғандықтан, дисгармония сезілмейді.

2. Филипп Старктың жарықтандыру құрылғылары бір жағынан күрделі, екінші жағынан арандатушылық. Классиктердің қазіргі заманмен үйлесуі әрқашан таңғажайып нәтиже береді. Бірде-бір жарықтандыру құрылғысы мінсіз немесе бағынбайтын болып көрінбейді.

Zenith Noir люстрасын Старк Баккараның Париждегі штаб-пәтері үшін жасаған. Қара кристалдан жасалған керемет бұйым өзінің сәнділігімен таң қалдырады. Люстра классиканың барлық канондарына сәйкес жасалған. Бірақ Филипп Старк қарсылық көрсете алмады және люстраның ақ түсті ирониялық көшірмесін жасады, бірақ оған қарапайым қолшатырды бекітті. Филипп Старктың кәсіби қызығушылығының шеңбері қаншалықты кең екені таң қалдырады. Ғарыштық құндылығы бар заттар мен зәулім құрылымдарды жасай отырып, ол сонымен бірге ең қарапайым, қарапайым нәрселермен айналысады. Әйгілі дизайнердің азық-түлік контейнерлері, қарындаш шыныаяқтары, қайшы, дәретхана қағазы ұстағыштары, тіс щеткаларымен айналысқаны туралы аз адамдар біледі. Бірақ сонымен бірге күнделікті және таныс нәрселер Старктың қолынан өтіп, ерекше болады.

Дегенмен, Филипп Старк технология мен көліктің қарапайым өкілдерімен тоқтап қалмайды. Дизайнер Стив Джобсқа арнап жасаған Венера яхтасы нағыз шедевр болды. Яхта минимализм стилінде жасалған. Бұл Старктың жалғыз қалқымалы кемесі емес. Дизайнер жасаған тағы бір яхта ресейлік олигархқа бірнеше жүз миллион долларға кеткен.

Филипп Старктың банкінде мотоциклдері де бар. Voxan Cafe Racer Super Naked бір уақытта талғампаздық пен күшті білдіреді.

Филипп Старк жасағандардың барлығын тізіп шығу өте қиын. Крандар, көзілдірік, ғимараттар, тұрмыстық техника, смартфондар, жиһаздар - бұл ұлы дизайн шеберінің шедеврлерінің толық тізімі емес.

34.С. Загмайстердің заттық типографикасы.

Стефан Загмайстер - 2000 жылдардағы графикалық дизайн әлеміндегі ең жарқын жұлдыз . 1962 жылы Австрияның ежелгі Брегенц қаласында дүниеге келген. Вена қолданбалы өнер университетін бітірді, содан кейін Нью-Йорктегі Пратт институтында оқыды. Гонконгтағы Лео Бернетт жарнама агенттігінде жұмыс істеді (1991–1993).

1993 жылдан бастап Нью-Йоркте өзінің Sagmeister Inc дизайн студиясында жұмыс істейді. Студия төрт бағытта жұмыс істейді: музыкалық дизайн, әлеуметтік дизайн, корпоративтік дизайн (ол негізгі табыс әкеледі) және авторлық дизайн.

Загмайстер барлық дерлік халықаралық дизайнерлік фестивальдерден, соның ішінде екі Грэммиден (2005 және 2010 ж.) марапаттарға ие болды. Оның студиясының клиенттеріне HBO, Guggenheim Museum, Rolling Stones, Aerosmith және басқа да аты аңызға айналған музыкалық топтар сияқты мега-брендтер кіреді. Қазіргі уақытта дизайн бойынша жоғары білікті мамандарды дайындайтын көптеген жаңа мемлекеттік және мемлекеттік емес жоғары оқу орындары құрылды. Екатеринбургтегі Орал мемлекеттік сәулет-өнер академиясы - негізгі дизайнерлік мектептердің бірі болып табылады. Кәсіби дизайн білімін - бұл жеткілікті жас қызмет саласы деуге болады. Жетекші жоғары оқу орындарының педагогикалық кадрлары қазіргі ресейлік дизайнерлердің ұрпағын қалыптастырды. Бүгінде жаңа әлеуметтік-экономикалық жағдайларда жұмыс істей алатын дизайнерлерді даярлау жүзеге асырылуда. Олардың ресейлік дизайндағы үздік жетістіктерді білуі және оны дамытуы, оның тарихын зерттеуі өте маңызды. Дизайн білім беруі білім берудің барлық деңгейіне біртіндеп енуде - балабақшадан университетке дейін. Мектеп оқулықтарында жобалау тапсырмаларына көбірек орын бөлінуде. Әрине, кәсіби дайындық тек орта арнайы оқу орындары мен жоғары оқу орындарында ғана жүзеге асырылады. Дегенмен, жобалау, шеберлік сабақтары, студиялардың түрлі салаларында оқытудың және қайта даярлаудың көптеген курстары халықтың ең кең қабаттарын қамтиды. р мен блузкарлардың тігістері алтынмен тігілген кезде көрінді. 1980 жылдары ресми кеңестік сән милитари және сафари стилін насихаттады. Әйелдердің хаки түсті көйлектері жағаларды, ілгекті бекітуге арналған белдікті, қалталарды имитациялауы әскери пиджакаға ұқсас болды. Сол жылдардағы сән тұжырымдамалары - иық сызықтары айқын және бос белбеуі. Әйелдер гардеробында іскерлік костюмдермен қатар, спорттық киімдер бір-біріне жақын. Сол жылдардағы модельдерде әйгілі танымалдылықты кеңестік атрибутика жеңіп шықты. Еуропалық

дискоммузиканттарының көрсетулері кеңестік жастардың таңдауына үлкен әсер етті. Агрессивті стильді ұнататын панк және металлургтер пайда болды: қара былғары курткалар, металл тізбектер, сақиналар, ілгектер, жарқын макияж, ирокез шаш үлгілері. 1980 жылдары Валентин Юдашкин сән кеңістігіне екпіндеп кірді. Мамандығындағы алғашқы қадамдардан бастап ол шетелдегі ресейлік сән индустриясын ұсынды. Әйелдің көйлегі Валентиннің шығармашылығының сүйікті объектісі болды. Дизайнер әрқашан әйелді сәнді және жұмбақ етіп жеткізуге тырысады. Юдашкиннің атақты топтамалары - «Бастапқы Ресей», «Петров балы». Ресей кутюресі Валентин Юдашкиннің 1991 жылы Париждегі жоғары сән көрсетіліміндегі «Фаберже» топтамасы шынайы жеңісіне айналды. Сән үлгілерінің негізін қалаушы Францияны Ресейдің сән дизайнерінің өнері, оның дарынының жомарттығы, сондай-ақ осы топтамалардың таңғажайып модельдерінде Юдашкиннің ресей мәдениетінің ескі дәстүрлерінің сарқылмас байлығын бейнелеуі таң қалдырды. Оның артынан «Музыка» (1992), «Натюрморт» (1993), «Фрески» (1994), «Ұлы Екатерина» (1994), «Балет» (1995), «Ақ-қара кино» (1997 последовало), «Құстар» (2001), «Жапония» - (2002), «Кабаре» - (2006) және т.б. ере бастады. (түрлі-түсті жапсырғыш 108-111-сурет). Юдашкин ресейлік ұлттық орыс костюмінің таңғажайып сұлулығымен модельдердің керемет декорын алады. Сәнгер алтынның талшықтарын, гарус және майда моншақтар тігілген жібек пен баршынды, жапсырмалы моншақтармен және маржанмен безендірілген ауыр барқытты қолданады. Тамаша идеялардың негізінде - орыс романтизмінің әдемі дәстүрлерін жандандыру, тоқыма бұйымдарын сақтау. В.Юдашкин классикалық және сонымен қатар қазіргі заманғы үрдістерді қолдана отырып, біздің күндерімізде де керемет киімдердің топтамаларын жалғастыруда. Жоғары сәннің барлық көрсетілімдерінде тек терімен ғана жұмыс істейтін ресейлік дизайнер Ирина Крутикованың модельдері үнемі табысқа жетеді. Кәдімгі әдеттегі тондармен және тері пальтолармен қатар, ол талғампаз тері пальтоларын, ерлердің күртешелерін және теріден жасалған аса нәзік шілтерлерді ұсынады! 1990 жылдары Батыс сәні КСРО аумағына көбірек кіре бастады. Жас ресейлік дизайнерлер танымал кутюрлерден жоғары сән эстафетасын алды. Андрей Шаров пен Игорь Чапуриннің үлгілері өз ерекшеліктерімен ерекшеленеді. Ресейлік киім дизайнерлерінің шығармашылығы ұлттық киім-кешек мәдениетінің болашағына ең үлкен үміт артады. 1985 жылы Самара қаласындағы (ЗИМ) Масленников атындағы зауытында шығарылған Жеңістің 40 жылдығына арналған сағаттардың дизайны едәуір өзгерді. Сағат корпусы дөңгелек болып қалды, бірақ ол сары металдан жасалды және болат білезіктерге бекітілді. Циферблаттың алтын фонында жауынгерлерді

шабуылға көтерген жауынгер бейнеленген үлкен сурет бар. Сурет кіші саяси нұсқаушысы Алексей Еременконы бейнелейтін Ұлы Отан соғысының өте танымал деректі суреті негізінде жасалды. Суретке түсіргеннен бірнеше секунд өткен соң ол батырлықпен қайтыс болды.

Суреттің сол жағында «Жеңіске 40 жыл» деген жазу блок түрінде



«Победа» қол сағаты (1946)

қызыл түспен жазылған (40 үстінде үлкен жазумен, оның астында «Победа» қол сағаты (ЗИМ) (1985) «жылдар» деген сөз және оның астында «Жеңістер» сөзі). Секунд тіліне арналған циферблаттың төменгі жағында - лавр жапырағы, қызыл жұлдыз және Георгий таспасының сәндік композициясы. Секунд тілі жұлдыздың орталығында орналасқан. 12, 3, 6 және 9 сандар үлкен шрифтте (араб стилінде) жазылған, қалған сандар бөлумен ауыстырылады. Оларға тіктөртбұрышты тілдің дизайны сәйкес келеді. 1950 және 1980 жылдары жеке пайдалану үшін сағаттарөндірісі жалпы сипатта болды. Көкектің соғуы бар сағаттар үйге жақсы сыйлық деп есептелетін. 1961 жылы Ю.А. Гагарин бірінші ғарыштық ұшуға «Штурманский» механикалық қол сағатын (1-ші МСЗ) өзімен алды. Сағат механизмі тот баспайтын болаттан жасалған дөңгелек корпуста орналастырылған. Сағаттың суға төзімді және соққыға жарамайтыны маңызды. Сандар ашық және үлкен жазылған, олар сағат және минуттық тілдерімен бірге қараңғыда жарқырайды. Секунд тілі орталықта орналасқан және жақсы көрінуі үшін қызыл түспен бөлінеді. «Штурманский» деген жазу кіші әріптермен оқуға оңай қаріппен циферблаттың жоғарғы жағында жарты шеңберде жасалған. 1960 жылдан бері бірінші МСЗ «Полет» моделін «Штурмандық» сағат механизмі негізінде шығара бастады. Бұл сағаттардың дизайны стильді және талғампаз болып табылады. Дөңгелек тот баспайтын болаттан жасалған корпустың үш басы бар (сағат механизмін қолмен іске қосу, секунд тілі мен күнтізбені басқару). Циферблаттың қара фонында үлкен және кішкентай бөлімшелері бар, араб

сандары корпусқа ойылып жазылған. 1976 жылы зауыт секунд өлшеуіші бар жаңа қол сағаттарын өндіруді бастады - армия мен флоттың қажеттіліктері үшін арналған хронограф. Бұл сағаттарды Ресей, Украина, Франция және Германия ғарышкерлері ғарышқа өздерімен бірге алып жүрді. «Полет» байсалды алтын сағаты сенімділігі, талғампаздығы мен жоғары стилі бойынша ерекшеленеді. 1992 жылы оларды Ресей Президентінің наградасы ретінде таңдады - олар мемлекеттік рәміздері бар элиталық алтын сағаттар. Модельдің бір нұсқасы бағалы тастармен әшекейленген. «Штурманский» седеп циферблат, жіңішке және әдемі сағат. 1-ші МСЗ тілдері, 3 және 9 сағатқа екі қосымша циферблат (1961) - минуттық әне секундтық, күнтізбе үшін кішкентай терезе. Негізгі циферблатта дизайнерлер рим сандарын сағаттарды және шкаланың сыртқы жағынан араб цифрларын минутты белгілеу үшін қолданады. Циферблаттың төменгі бөлігінде қара түсті «Антиква» түріндегі «Президент России» деген жазу бар, жоғарғы жағында - Ресей туы бар екі басты қыран бар. Циферблаттың өзі ақ, ал бөлімдердің сызығы, қосымша циферблаттардың қоршаулары мен күн жазылған кішкентай терезе алтын металлдан жасалған. Нәтижесінде циферблат классикалық және сөзсіз ерекше болып табылады. Механикалық сағаттан электронды сағаттарға ауысу біртіндеп болды. Алдымен олар электронды электронды - механикалық сағатты, содан кейін толық электронды сағаттарды меңгерді. 1970-жылдардың аяғы мен 1980-жылдардың басында, 1-ші МСЗ кварцтік электронды-механикалық сағатты игерді.

т.б. Тұрғын үй және саяхат үшін теледидардың портативті үлгілерінің әзірлемелері жеке талап етілген бағыт болды. 1959 жылы құрылған «Москва» теледидарының тәжірибелік моделі заманауи технологиялар мен ықшам өлшемдермен ерекшеленді. Тасымалдау тұтқасы бар былғары қаптамаға орналастырылған, оның жылжымалы телескопиялық антеннасы бар және кіріктірілген аккумулятор арқылы жұмыс істей алады. 1970 жылдары кіші габаритті теледидар стилі «Сапфир» и және «Шиялис» пластик корпуста ұсынылған интернационалды стильге ауысты, ал «Юность» және «Электроника» түрлі-түсті бүтін пластикалық корпуста ұсынылды. Мысалы, «Юность-406 Д» теледидар қабылдағышы өзін «үйдегі екінші теледидар» ретінде көрсетті, ақ немесе қызыл корпуста шығарылды. Кішкене көрінбейтін бұрыштары бар танымал тіктөртбұрышты сұлба демократиялық дизайн үлгілерінің біріне айналды және қара-ақ сурет көрсеткеніменде, өте заманауи көрінді. 1980 жылдардың ортасында Кеңес дизайнерлері тасымалды теледидар идеясына оралды. Ол «Электроника» теледидары болды, ол түрлі-түсті кинескоптан, тасымалдауға арналған

тұтқалардан және телескоптық антеннадан басқатүрлі-түсті пластиктен жасалынған корпус алды. Кішкене тегіс бұрыштары бар танымал текше сұлба демократиялық дизайнның үліглерінің бірі болды. КСРО-да өндірілген ең кішкентай теледидар «Ровестник» болды (1989), ол дайын түрдеде, сондай-ақ өздігінен құрастыру үшін жиынтық ретінде де дайындалған.



«Москва» телевизоры (1956)

Балама ретінде айнаның көмегімен бейнені үлкейтуге («Ленинград Т-6» моделі, 1951) немесе оны жеке экранға проекциялауға қабілетті («Москва» моделі, 1959; «Топаз» моделі, 1961) теледидарды әзірлеу болды. Мұндай экрандардағы хабарларды 20-дан 50-ге дейін адам бір уақытта көруі мүмкін еді. Шамамен 1990 жылдарға дейін теледидарлар тек кинескоп (электронды-сәулелі түтікше) негізінде қолданылған. Қысқа мерзімді сәулелік түтікшесі бар, сұйық кристалды, сондай-ақ микромеханикалық оптикалық модуляторға негізделген жалпақ проекциялық телевизорларды жасау жаңа кезең болды. Бұл технологиялар 20 ғасырдың соңынан дами бастады. Радиотехникалардың, ойнатқыштардың, магнитофондардың дизайны. Соғысқа дейінгі уақыттан бері әрбір пәтерде ешқашан өшірілмейтін радионүктелердің қара тәрелкелері болған. Ұлы Отан соғысының басталуымен жеке тұлғаларға радиоқабылдағыштарға ие болуға тыйым салынды. 1961 жылға дейін стационарлық радиостанцияларды тіркеу керек болған.

35.К. Рашидтың шығармашылығындағы ретро-дизайнның жаңа толқыны.

Кәрім Рашид (Карим Рашид , 1960) - белгілі өнеркәсіптік дизайнер. Кәрім Рашид жиһаз, ыдыс-аяқ, сәнді аксессуарлар, қаптамалар, фитингтер, жарықтандыру, сондай-ақ интерьер, инсталляция және басқа да сәулет жобалары бойынша дизайн жобаларын қамтитын 2500-ден астам дизайнды өндіріске енгізді.

«Мен әлемді өзгерткім келеді» Кәрім Рашидтің 2001 жылғы манифестінің атауы. Дәл осылай жасады, ол біздің заманымыздың ең табысты және өнімді дизайнерлерінің бірі болды. Кәрім Рашид өзінің дизайнерлік мансабында жүздеген заттар мен «блОбъекттерге» «сезімтал минималистік» дизайнды жасады. («Blobject» - танымал телешоу кейіпкері Мистер Блобби есімінің және ағылшын тіліндегі «объект» - объектінің тіркесімінен).

Кәрім Рашид – жаңа технологиялардың елшісі. Ол өндіріс шығындарын айтарлықтай төмендете алатын компьютерлік технологиялар мен соған байланысты бағдарламалық құралдарды пайдаланады. Бұл өндірушілерге тауарлардың өзіндік құнын төмендетуге және өндірісті жаңа деңгейге шығаруға көмектеседі.

Кәрім Рашидтің туындыларына сағаттар, ыдыс-аяқтар, сабын ыдыстары, қоқыс жәшіктері, сондай-ақ жиһаздар, сәнді заттар, шамдар, көрме залдары, қонақ үйлер, мейрамханалар, пәтерлер мен мүсіндер кіреді. Кәрім Рашид – жазушы, университеттер мен конференциялардың оқытушысы, көптеген бірлескен көрмелердің қатысушысы, Филадельфиядағы өнер университетінің профессоры және Made in USA телевизиялық реалити-шоуының жұлдызы. Оның туындылары әлемнің 15 ірі мұражайының тұрақты қорында.

Оның клиенттеріне Acme Studio, Nambé, Method, Prada, Umbra, Issey Miyake, Nienkämper, Wolf-Gordon, Alessi, Edra, Target, Foscariни, ZeroDisegno, Method Home, Totem, Pure Design, Zeritalia, Fasem, Guzzini, Estee Lauder кіреді. Томми Хилфигер, Джорджио Армани, Sony, Magis, Леонардо, Занотта, Мэйбеллин, Yahoo, Джордж Ковач, Ситибанк, Ниенкампер, YSL... Оның көптеген марапаттары арасында Daimler Chrysler Design Award (1999), Interiors журналынан Джордж Нельсон сыйлығы (1999) бар.), Американың өнеркәсіптік дизайнерлер қоғамының (IDSA) жиһаздың алтын сыйлығы (2001), Esquire журналының үздік жаңа мейрамхана дизайны (2003) және IDSA (Өнеркәсіптік дизайн үздіктері сыйлығы, 2005). Оның Вашингтондағы Коркоран өнер + дизайн колледжінің құрметті өнер докторы дәрежесі бар.

Кәрім Рашид 1960 жылы Каирде дүниеге келген. Оның анасы ағылшын әйелі, әкесі мысырлық, суретші және театр безендірушісі болған. Рашидтер отбасы бірнеше жыл болған Англияда Рашид аға тек түнгі күзетші болып жұмысқа тұра алды.

Ақырында, Рашид отбасы Канадаға көшті, ал Кәрімнің әкесі теледидар дизайнері болып орналасты. Отбасында үш бала болатын, әкесі үнемі олардың портретін салып, Кәрімді өзімен бірге эскиздерге апарғанды ұнататын. Күндердің күнінде Кәрім 4 жасында дүниені сызып қана қоймайтынын түсінді. Ол өзгерте алады.

Рашид Оттавадағы Карлтон университетінде өнеркәсіптік дизайн бойынша білім алды, содан кейін бір жыл Италияда болды. Бір жарым жыл бойы ол Миланда тегін стажер болып жұмыс істеді, содан кейін ата-анасы тұратын Торонтоға оралды. Онда Кәрім KAN Industrial Designers-те қызметке орналасып, Black & Decker және Samsung сияқты клиенттер үшін 20 дизайнердің арасында жұмыс істеді. Мұнда ол Toshiba үшін стерео жүйелерді, жылыту құрылғыларын, ауылшаруашылық және медициналық жабдықтарды және басқа да заттарды жобалап, қолына түсті.

«Мен бұл дүниеде он жыл өттім, - дейді Кәрім Рашид, - мен әрқашан тауармен байланысты болдым. Әрине, бұл сұлулыққа немесе мазмұнға ешқандай қатысы жоқ - жұмыс беруші оған мән бермеді. Бірақ сіз бизнестің қалай жұмыс істейтінін білесіз ». «Тотем» дүкенінде Рашидтің көптеген бұйымдарын сататын Дэвид Шерер былай дейді: «Көптеген дизайнерлер әдемі заттармен келеді, бірақ олар мұның қанша тұратынын және оны жасау қаншалықты қиын екенін білмейді. Кәрім өз өнімдерін сөреге шығару үшін не қажет екенін түсінеді».

1991 жылы Рашид КАН-ды тастап, Провиденске (Род-Айленд, АҚШ) көшті, онда Род-Айленд дизайн мектебінде оқытушылық қызмет атқарды. Бір жылдан кейін ол оқу философиясында басшылықпен келіспеушіліктер болғандықтан кетеді. 1993 жылы Манхэттендегі Пратт институтында қызметке орналасып, төрт жыл бойы сабақ берді. Ол сонымен қатар Филадельфиядағы өнер университетінде сабақ берді.

1992-1993 жылдар аралығында ол жүзден астам компанияда өз бағын сынап көрді. Үлкен компаниялар жаттығуларды жасаған жігітке қызығушылық танытпады, сондықтан ол La-Z-Boy және Ethan Allen сияқты екінші деңгейлі американдық өндірушілермен өз бақытын сынап көруді шешті.

«Мен Коннектикут штатының Дэнбери қаласында орналасқан Этан Алленге келгенім есімде. Осы жылдары бүкіл ел бойынша көптеген дүкендер жабылды. Мұнда үлкен мүмкіндіктер бар екенін түсіндім. Мен олардың неліктен жабылып жатқанын білемін - бұл Этан Аллен сататын еліктеу антиквариаттарды сатып алуға мүдделі адамдар санының азаюы. IKEA-дан заманауи жиһазды сатып ала бастаған ұрпақ өсті және одан да жақсырақ және маңыздырақ нәрсені қажет етеді, бірақ олар заманауи дизайнға үйренген, сондықтан олар не істеу керек?

Егер олар итальяндық заттарды сатып ала бастаса, американдық компаниялар бітеді. Мүмкін бүгін емес, бірақ он жылдан кейін бұл көне дивандар мен аяқтары бар биік жәшіктердің бәрі жойылады. Өйткені жастар мәдениетінің санасы – мен мұны шәкірттерімнен білдім – олар өткенді ойламайды. Өткеннің мәні жоқ. Ол аяқталды. Олардың менталитеті - скейтбордтар, MP3 және Nike кроссовкалары және бұл олар сатып алатын жиһазда анық көрінуі керек. Бірақ, әрине, Итан Алленді менің оларға не ұсынатыным қызықтырмады - бұл тақаппар жігіт компанияның болашағымен не істеу керектігін айтты.

Ақырында, 1995 жылы қымбат емес тұрмыстық бұйымдарды шығаратын Umbra компаниясы Рашидтің идеясын, яғни он екі доллардан арзан сатылатын полипропиленнен жасалған қоқыс жәшігін қолданып көруге келісті.

Кәрім, ешкім сияқты, пластикпен жұмыс істеуді білетін. Нәтижесінде әлемдегі ең жақсы қоқыс жәшігі дүниеге келді және әлем өнеркәсіптік дизайнның жаңадан шыққан данышпанына назар аударды.

Оларды не итермелейді? Рашид ақшаға қызықпайтынын, ол өз жоспарларының нақты жүзеге асуына көбірек көңіл бөлетінін айтады. Ол тірі кезінде адамзатқа не бере алатынын білуге қызығады. Ол дизайн әлеміндегі жұлдыз болуы мүмкін, бірақ американдық өнеркәсіпшілер үшін ол жалқау инженерден басқа ештеңе емес.

Жобалау шығындарының стандартты үлесі жалпы өндіріс шығындарының шамамен 3% құрайды (әдетте сәулетшілер 5-тен 10 пайызға дейін алады). Бірақ Рашидтің артықшылығы - оның есімі заттардың эстетикалық құндылығынан да жарнамалық етеді.

Британдық оттықтар өндірушісі Ронсонмен жұмыс тәжірибесі өндірушілердің дизайнерлермен қарым-қатынасының жақсы мысалы болып табылады. Бұл Рашид үшін жақсы мүмкіндік болды, себебі ол бір доллардан арзан затқа

бірінші рет тапсырыс алған болатын. Кәсіпорын банкротқа ұшырай жаздады, әсіресе арзан пластикалық оттықтар шығаруға байланысты, ал Рашидпен ынтымақтастық брендтің беделін арттыруды көздеді. Бұл шешім дизайн көпшілік үшін маңызды деген сол кездегі жаңа идеяға негізделген.

Ронсон 12 дизайнға тапсырыс берді, ал Рашид 38 дизайнды ұсынды. Соңында компания үшеуіне тоқталды: Gripper (синтетикалық резеңке қорапта), Pebble (дөңгелектелген тас) және микрофонға ұқсайтын Spindle. Дизайнер сонымен қатар басқа Ronson өнім желілерін - қалам, калькулятор, АМ/FM радиосын әзірлеуге қатысты.

Содан кейін ол ескі қара Ronson шрифтін заманауи көрінетін ашық қызылға ауыстырып, ребрендингті қолға алды. Дегенмен, Ронсон тек оттықтарды іске қосты, ал Рашидтің басқа идеялары аяқсыз қалды. «Менің ойымша, мен оларды қорқыттым», - дейді ол.

Дизайнердің ұсыныстарын тұтынушылар әрқашан түсіне бермейді. Италияндық сәнгер Джорджио Арманиге арналған бутикпен танымал кейс бар. Содан кейін Кәрім Рашид мынаны ұсынды: дүкенде киім мен жиһаз жоқ - тек жалаңаш экран қабырғалары. Арманидің үлгілеріндегі манекендер экрандарда жүр. Потенциалды сатып алушы сканерден өткізіліп, компьютерлік ойындағыдай виртуалды түрде өздеріне ұнайтын киімдерді киіп көреді. Қаласаңыз, бағдарлама бар дискіні алу арқылы үйде фитингті жалғастыра аласыз.

Армани бос дүкенге келіспеді және ол жерге кем дегенде бірнеше киім ілгісі келді «... әйтпесе бұл Джорджио Армани емес, Карим Рашид бутигі болып шығады ...», бірақ дизайнер келіспеді және олар келіспеді.

Нью-Йорктегі Рашидтің жұмысын көрудің ең оңай жолы - Кон Эдисонға арналған, негізінен Манхэттен көшелерінде, әсіресе Таймс-сквердің айналасында орналасқан жүз елу люк қақпағының бірін табу. Рашид материал ретінде мөлдір пластикті ұсынғысы келді, бірақ Кон Эдисон жұртшылық мұндай түбегейлі шешімге дайын емес деп шешті. Дегенмен, Рашид Карим Рашид дизайнын осы өнімге біріктірудің жолын тапты.

Сондай-ақ дизайнердің көрме залы орналасқан Батыс Он жетінші көшедегі Рашидтің кеңселерімен серуендеуге болады.

Салондағы жиһаздар өте ерекше. Кәрімнің әкесіне ұқсас нәрсе елуінші жылдары болашақ туралы фантастикалық сериал ойлап табуы мүмкін еді. Көрменің артында 15 ынталы көмекші компьютерде жұмыс

істейді. Рашидтің кеңсесі сонда орналасқан. Ал жоғарғы қабатта дизайнердің өзі әйелі Меган Лангпен бірге тұрады.

Кәрім Рашидтің дизайн ассортименти оған интерьердің жалпы стилін де, оның әрбір ұсақ бөлшектерінің, соның ішінде, мысалы, ас құралдарының стилін де дамытуға мүмкіндік береді. Осылайша, Афиныдағы Semiramis қонақүйін жобалау кезінде ол сәулет пен интерьерден бастап қызметкерлердің формасы мен сусабын бөтелкелеріне дейін жобалаған. Түс схемасы әдетте Рашидов болып табылады: ақ лайм жасыл, қызғылт сары, сары, қызғылт түсті. Материалдар: полимерлі едендер, түрлі-түсті шынылар, шыны плиткалар. Бұқаралық ақпарат құралдарының проекциялары, сымсыз құрылғылар және басқа электрондық инновациялар.

Адамдар жаңа маусымды сатып алу арқылы киімдерін өзгертуді жақсы көреді, бірақ интерьер дизайнында, мысалы, жиһаздың жоғары құнына байланысты бұл ұзақ уақыт бойы рұқсат етілмеді. Жаңа технологиялардың арқасында өнеркәсіпшілер бір өнімді, мысалы, басқа түсте, өндірістік циклде айтарлықтай өзгерістерсіз шығара алады, бұл салаға сән трендтерін ұстануға мүмкіндік береді.

Рашид осы екі аймақтың тоғысқан жерінде тұр, дизайндағы сәнді өнімдерді және сәнде аз маусымдық өнімдерді ұсынады. «Менің ойымша, барлық өнімдердің төртінші өлшемі, аура түрі, сезімі бар», - дейді ол. «Қазір бұл өлшем сәнмен өте байланысты, бірақ біз оны бәрінде табамыз».

Қоқысты өнер деп санауға бола ма? Кәрім Рашид – ең алдымен суретші. Кем дегенде, ол өзін солай көреді.

Ол айналасындағы шындықты галереяларға тасымалдайды. Рашид суретшілермен бірдей айналысатынын, әйтпесе оның жұмыстары дүниежүзінің музейлеріне қойылмайтынын, оған қоса, дүниелер жасайтынын айтады.

Журналдардың бірінде жарияланған «Дизайнердің 50 өсиеті» сөзсіз қызығушылық тудырады. 2001 жылы «Әлемді өзгерткім келеді» кітабын Universe Publishing басып шығарды. Ол оның негізгі идеялары мен жобаларын ұсынады. Кәрім Рашидтің бір мақсаты – компьютерлік технологияны жаппай өнімді даралау қызметіне қою, дизайн бұйымдарының құнын төмендету жолдарын қарастыру. Кәрім Рашид жаңа технологиялар күнделікті өмірді жайлы, ыңғайлылықты әдемі және сұлулықты қолжетімді ететініне көз жеткізгісі келеді.

36.XX ғасырдағы сандық дизайнның мүмкіндіктері.

1870 - 1880 жылдары британдық суретшілер мен қолөнершілердің «Өнер және қолөнер» қозғалысы пайда болды, ол жобалық шығармашылықтың өзіндік саласы ретінде өнеркәсіптік дизайн пайда болуына ықпал етті. Оларды эстетикалық тұрғыдан жақсы ойластырылған ортаны (әдемі архитектура, сапалы жиһаз, бай әшекейлері бар тоқыма, әсем керамика және т.б.) қоғамның жетілуіне ықпал ететіні туралы идея біріктірді. Қозғалысқа қатысушылардың белсенділігі өнеркәсіптік өндіріске жобалық тәсілдеменің барлық жерде қалыптасу факторларының бірі болды. Бұл қозғалыс идеясын философ және өнертанушы Дж.Рескиннің артынан табиғат, адам және өнер үйлесімін іздейтін ағылшын азаматы В. Моррис алдын ала болжады. Ульям Моррис (1834 - 1896) - ағылшын қолөнершісі, суретші, жазушы, өнер теоретигі және баспагер. Оның пікірінше, технолог, конструктор және суретші кәсіптерін бір уақытта атқаратын қолөнерші ғана өнер шығарушысы деңгейіне дейін көтерілді. Өзінің үйін Моррис дос суретшілерімен бірге кеңістіктік өнерлер синтезінің көмегімен үйлесімді ортаға айналдыруға тырысты, ол өмір сүру өнерінің игілендірілген керемет адами қарым-қатынастардың негізі болады. Моррис қоғамның әлеуметтік өзгеру мүмкіндігіне сенді. Кітаптарды беттеп, бас әріптер мен миниатюраларды салды, жаңа типографиялық шрифттерді жасады, баспашы болып жұмыс істеді. Моррис - жақсы тоқымашы болды, ол иірілген жіптерді бояп, тұсқағаз өнерін жаңғырта алды. Моррис пен оның ізбасарларының теориялық және тәжірибелік жұмыстары XIX ғасырдың ортасына дейін үстем болған эклектиканың өндірістік және тұрмыстық заттарын қалыптастыруды соққы берді. Теориялық қызметпен шектелмей, В. Моррис өз идеяларын практикалық іске асыру үшін көп нәрсе жасады. 1860 жылдардың басында Моррис өзінің отбасы үшін Бексли-Хисте Қызыл үйді (Red House) салумен және безендірумен, сәндік заттар шығаратын фирманы құрумен айналысты. Қызыл Үй өз атауын сол уақытта дәстүрлі емес сыртқы түрі үшін алды: үйдің сыртқы кірпіш қабырғалары сыланбаған болды. Үй Ф. Вебтің жобасы бойынша Морристің қатысуымен салынды және жоғары өнерді күнделікті өмірмен біріктіру идеясын іске асыру болды. Интерьерді белгілі суретшілер мен Морристің өзі және оның әйелі ресімдеді. 1861 жылы Моррис әр түрлі заттарды шығаруға арналған «Көркем сурет, көркем ою және метал бойынша көркем жұмыстар фирмасын» құрды. Он жылдан кейін кәсіпорын бірегей жиһаз, керамика, сәнді маталар, кесте, қол баспасын шығарды. Моррис әйнек күйдіру, жабынқышты жылтырату, түптеу өнерін, қышшы, кітап әшекейлеуді жетік меңгерді, бірегей өсімдік өрнектерді әзірледі. Сонымен

қатар, өнімдер нысанын жасауға қатысты Морристің өнімдері дизайнерлік талаптарға сәйкес келеді, себебі оны заттың бет жағын безендіру ғана емес, заттың нысанын оның функциясына, оның технологиясы, материалдың сәндік қасиеттеріне байланысты эстетикалық түсіну толқытты. Дегенмен, бұл тек қана қолмен, қолөнерлік әдістермен жүзеге асырылды, өйткені Моррис машина өндірісін көркем заттарды жасауға қолдану мүмкіндіктерін қабылдамады. Моррис жариялаған кәсіби суретшінің заттық ортаны қалыптастыруға қатысу қажеттілігі туралы тезистер, қазіргі заманғы дизайнда да өзекті. Морристің көптеген суреттері бойынша осы күнге дейін тұсқағаздар мен маталар шығарылады (түрлі-түсті жапсырмалар, 10-сурет). Генри Ван де Вель - бельгиялық шебер үйлесімді ортаны құру бойынша Морристің экспериментін қайталады. Вельде өзінің отбасы үшін «Блуменверф» атты жекеше үй салды, бұл үшін ол барлық элементтерді – асхана құралдарынан бастап есік тұтқаларына дейін әзірлеп қана қоймай, сондай-ақ, әйелі мен балаларына арналған киім эскиздерін әзірледі. «Өнер және қолөнер» қозғалысы аясында модерн стилінің пайда болуының алғышарттары пайда болды. Қолмен жасағанды табиғи нысанына ұқсату – және керісінше - модерн эстетикадағы негізгі принцип. Суретшілерді өсімдіктер, бақалшықтар, су ағыны, шаш талшықтары және басқалар шабыттандырады. Бұл керемет дамыған сәулет нысандарында, ғимараттардың бөлшектерінде, өрнекте көрініс тапты. Сәулет нысандарындағы қисық сызықтардың, паркет және қабырға панельдерінің, , жиһаз және зергерлік бұйымдардың фантастикалық композициялары және басқа да қолөнер бұйымдарының негізі біртұтасты құрады. Өрнек сызықтары рухани-эмоционалды және символикалық шиеленісті көрсетті. Сонымен қатар, модерн жүйесіндегі нысандар мен әшекейлердің түп бейнесі өткен стильдер болды, олар стилизацияның арқасында түбегейлі қайта қарастырылды. Дизайн тарихы ХХІ – ғасырдың басында басталды. Сондықтан оның тарихы өте қысқа. Дизайн өнері адамдарды әдемілікке, қолайлыққа ұмтылуларының шыққан. Ал, жақсы өмір сүруге адамзат пайда пайда болғаннан бері ұмтылып келеді. Сол себепті дизайн өнері ХХ – ғасырда басталғанмен, оның тарихын өте ертеден іздеу керек. ХХ – ғасыр техника мен ғылымның өркендеп даму ғасыр болады. Ғылым мен техниканың дамуы дизайн өнерін дамытты. Алғашқы дизайнер мамандарды даярлайтын жоғарғы мектеп 1919 ж Германияда ашылды. Ол «баухаз» деп аталады. Бұл мектепте сәулет өнері шеберлері сабақ береді. Ғылыми тұрғыдан дизайнның пайда болуы 1928 жылы, ал оның отаны АҚШ болып есептеледі. Осы уақытқа дейін бірнеше дизайн фирмалары қолып қайта құрылды. Ресейде жоғары көркем –техникалық шеберханалар 1920 жылдардан бастап

құрылды. Алғашқысы Мәскеудегі мемлекеттік жоғары көркем техникалық шеберханалары болды. Кейіннен осы шеберхана институт болып қайта құрылды. Дизайн бірнеше түрге бөлінеді: олар

- көлік құралдарын жобалау (көлік ұшақтары, су кемелері, автомобилдер т.б.)

- тұрмыс бұйымдарын электр аспаптары, ыдыс, жиһаз, киімді т.б. жобалау.

- интерьер және экстерьер дизайн;

- жарнама дизайн;

- фото дизайн.

Фото дизайн-өсімдіктердің көркемдеп әшекейлеу. Грек сөзінен аударғанда «фито» өсімдік деп аталады. Фито – дизайн жасау үшін оған нақты жағдай жасап, өзінің орындалу тәртібін қолдану қажет. Кез келген композицияны құрастыру үшін өсімдік түрлері, құты ұстатқыштар, құрал-саймандар қажет. Композицияға қажетті өсімдік түріне бөлме өсімдіктері, кесіп алынған өсімдіктер, жасаңды өсімдіктер түрлері қолданылды. Тірі өсімдіктерді пайдалану жыл мезгілдеріне байланысты, жасаңды гүлдерді дүкенін сатып алып немесе қолдан құрастыруға синтетикалық табиғи материалдарын жасауға болады. Сонымен қатар, фотодизайнда құтылардың атқаратын рөлі зор. Олар шиша, пластмасса, фарфор, қыш құтылар т.б. жатады.

Дизайнның қалыптасуы. «Дизайнер» термині 1600 жылдарға жатады. Бұған дейін орындық жасайтын қолөнерші дизайнер де, дайындаушы да өзі болатын. 1800 жылдарға қарай фабрика жұмысшылары арнайы дизайнерлер әзірленген дизайн бойынша кәсіптеген орындықтар шығарды. Ақын және дизайнер Вильям Моррис 1880 жылдары фабрика бұйымдары қарсылығын білдірді. Ол қол өндірісінде қайта көшу үшін «Өнер және қолөнер» қозғалысын бастады. Шансорғыш сияқты алғашқы электр құралдары көрер көзге көп ойлар бөлінді. Қазіргі уақытта біз үй құралдарының тек жақсы жұмыс істейтін ғана емес, үй ішіне үйлесімділігіне де мән беріп жатамыз.

Сондықтан да дизайн қазіргі тауарларды шығарудың маңызды қасиеті болып табылады. Дизайн терминдік атауы жаңа болғанымен оның негізгі ерте заиандарда-ақ пайда болды. Мысалы; қазақ халқының қолөнер бұйымдарының (қобыз, дәмбыра, сандық, ожау, торсық, қару-жарақтар, сәндік әшекейлі бұйымдар) т.б. қайталанбас түрлері этно-дизайндық үлгіде жасалған. Безендіру өнерінде дизайнның әдіс-тәсілдерімен тәжірибесі кең қолданылды. Дизайн өнері заман талабына сай үнемі өзгеріп отырады.

ТМД елдерінде соның ішінде Қазақстанда дизайн өнері 1960 жылдан бастап жүйелі түрде қалыптасып дами бастады. 1987 жылы Қазақстан дизайнерлер одағы құрылды. Дизайн өнері қазіргі өскелең тұрмыстық жағдайлар мен талап ұсыныстарға байланысты жаңа сипаттамаларға ие болуда. Жарнама плакаттар, кітап безендіру өндіріс бұйымдарын жасау, жиһаз бұйымдарның жаңа үлгілерін өмірге әкелу т.б. жатады. Қазіргі заманғы кәсіптердің дамып жетілуін дизайн өнерімен тығыз байланысты. Ұлттық этно дизайнері өзіндік қолтаңбасы бар, өнер ретінде заман талабына сай даму үстінде. Сәулет дизайны қалалық, ауылдық саябақтық ансамбльдер, кіші сәулет түрлері көріктендіру элементтері мен көгалдандыру визуалдық коммуникациялар, экспозициялық кеңістіктер қалалық ортадағы жабдық пен жиһаз ішкі кеңістіктері қоғамдық пайдалану үшін және саудасаттық экспозициялар мен сәндік қолөнерлік жабдықтар жатады.

Графикалық дизайн. Графикалық символдардары, сауда белгілері, фирмалық стильдер, визуалдық коммуникациялар жүйесі, кітап өңдеу, әлеуметтік жарнама, электрондық және баспасөз ақпараттық құралдар жарнамасы, сыртқы жарнамасы т.б. қолданылады.

Өндірістік дизайн. Баршалық өндіріске арналған заттар мен бұйымдар күнделікті және арнайы киімдерді үлгілеу. Тігін бұйымдарының ансамблі аксессуарлар театралдық костюм, көлік бұйымдары, құрылғы жиһаз т.б. жатады. Костюм дизайны көпшілікке арналған киім ассортименті ұсақ сериялық және жеке тігін өнімдері жатады. Костюм ансамблінің және аксессуарларды үлгінің коллекциясын және үлгілеудің әртүрлі соның ішінде күнделікті сәнді және арнайы киім үлгісін жобалау. Ресей фантигі графикалық безендірілуі, сонымен қатар, басылым бойынша XIX ғасырдың соңы - XX ғасыр басында әлемде үздіктердің бірі болды, бірақ қорапты жасаушы суретшінің атын кондитерлік фабрика иелері оларды бәсекелестер өз жағына тартып әкетеді деп қауіптенгендіктен, құпияда ұстаған (түрлі-түсті жапсырма, 66, 67- суреттер). Орыс модерні тарихында белгілі оқиға Петербургтегі (1902) «Қазіргі заманғы өнер» көрмесі болды. Атап айтқанда, оған мирискусники А. Бенуа, Л. Бакст, А. Головин, К. Коровин, Е. Лансере қатысты. Көрмеге әшекейлі-графикалық бөлімінен басқа модерн стилиндегі интерьерлер қойылды. Бенуа мен Лансере проектісінде үстелмен жапсырылған, жұмсақ былғары лакомен экспонирленген. Бенуа мен Лансере жобасы бойынша ақ лакпен жабылған жиһазбен асхана жасады. Асхана жиынтығы ақ рамалары бар айналармен, айнасы бар ақ каминмен, терезелерге қарама-қарсы gobelen және есіктердің жоғары рельефтерімен толықтырылды. Коровин жобасы бойынша ағаштан шай бөлмесі жасалды. Жиһаздан бірнеше шкаф,

шай үстелі және жасыл түсті ағаштардың сұлбалары кенеп бойымен кестеленген паннолар ілінген қабырға бойымен қойылған сары түсті дивандар болды. Головин орыс отауы ретінде безендірілген интерьерді көрсетті. Мәскеуде «Жаңа сәулет өнерінің және өнеркәсіптің көркемдік стилі көрмесінде» (1902-1903) ең қызықты модерн стилинің мысалы ретінде- И.А. Фоминнің интерьері мен жиһаздары, сонымен қатар, шетел шеберлерінің, олардың арасында лін жасауға көмектесті. 1930 жылдардағы екпінді даму авиацияны алды. Оның ықпалымен самолеттер үшін қажетті орағытқан идеялар нысаны көлік техникаларының басқа түрлерін конструкциялауды ұғынды. Бұл троллейбустар, паровоздар мен тіпті балалар арбаларының жаңа бейнелерінде көрсетілді. Бұдан әрі 1950 – 1960 жылдары бірлі-жарым шығарулардан бастап көпшілік бұйымдарының дизайнында аэродинамикалық стилге: жиһаздар, телефон аппараттары, жарықтандырғыш құралдар, радио қабылдағыштар, телевизорлар, тігін машиналары және басқалар, әсіресе космостық техникаларды дамыта отырып, байланысқа ауысты. Жаппай фотоаппаратураға деген мұқтаждық туындады. Техникалардың кереметтердің бірі электр қуатын қажет етпейтін, кез келген жерде пластинка тыңдауға қолайлы патефон болды. Арнайы тұтқасын айналдырып, серіппесін бұраса жетіп жатыр. Алғашқы механикалық телевизорларды шығары 1930 жылдардың аяғында жүзеге асырылған, ал есте қаларлығы кабелдік телевидение құрылғысы бойынша тәжірибе. Ұлы Отан соғысы кезеңдерінде және 1940 жылдары барлық күш соғыс техникалары мен снарядтар шығаруға, жеңісті қамтамасыз ететін жаңа технологияларды дайындауға жұмсалды. Соғыс өнеркәсібінің жетістіктері бейбіт уақыттағы техникаларды шығару үшін қолданылды, мысалы, өзінің дамуын соғыс уақытында да тоқтатпаған троллейбустар. Соғысқа дейінгі үлгілерімен салыстырғанда троллейбустардың конструкциясындағы басты жаңалықтар шегеленген қорғасын табағынан жасалған тұтас металл корпус болды. Конструкцияларды жетілдіру барысында қорабын алюминийге (ярослав зауытының авиациялық ерекшеліктерін жалғастыру) ауыстырды И. Олбрич және Ч. Макинтоштың еңбектері болды.

37.Дизайн-білімнің келешегі.

Болашақ суретші дизайнер мамандарын қоғам талаптарына сай білімді, ғылымды жан-жақты меңгерген теория мен тәжірибені ұштастыра алатын білікті маман етіп даярлау бүгінгі күннің көкейкесті мәселесі. Білімгерлерге эстетикалық тәрбие беруде халықтың көркем қол өнерінің маңызы ерекше. Қыштан орындалған бұйымдарды «Дизайн», «Сәулет», «Бейнелеу өнері» мамандығы білімгерлеріне арналып өтілетін арнайы пәндерінде «Материалдық мәдениет және дизайн», «Керамика», «Қазақстан мәдени тарихы», «Өнер тарихы», «Шеберхана таңдау» т.б. пәндерінде толық қарастыруға мүмкіндіктері бар екенін айта кету қажет және оны жүйелі түрде қарастыру керек екенін қажет деп айтуға болады. Білімгерлерге эстетикалық тәрбие беру жолында ұлттық бұйымдардың әсіресе қыштан орындалған заттардың өзіне тән даму жолы бар. Осы сұрақты ашу мақсатында біз ежелгі Тараз қалашығында табылған қыштан орындалған бұйымдарына тоқтала кетсек. Жалпы қыштан жасалған ыдыстардың ою-өрнектерін төрт түсге бөлуге болады. Сызықтық-геометриялық, зооморфтық, өсімдік тектес және эпиграфтық. Сызықтық-геометриялық ою-өрнек: әр түрлі аспаптың көмегі арқылы, ұшы өткір затпен кесу арқылы шығару өте кең тараған. Осы ою-өрнектермен дөңгелек түбі тегіс қазандықтар, сапты аяқтар, қыш табыттар және табақтар безендірілген. Қарапайым ою-өрнек сопақ және дөңгелек ойықтар кейде кесілген қатар түскен ойықтар, бұлар шетіне тұтқаларға салынады. Күрделі өрнектер иілген сызық, түзу сызық, топтасқан сызықтармен жиектейді. Бұл ою-өрнектер көбіне шырақтарда, тегіс түпті қазандықтарда, есіктің жиектерінде қолданылды. Ең қиыны өз алдына ою-өрнектердің композициясын құру: «топталған, шоғырланған жазықтар», «шетіне үш гүл салынған ою-өрнектер», «ортадан ассиметриялық тараған сызықтар», «топталған ирек сызықтар», «құйын тәріздес өрнектер», «дөңгелектегі алты және сегіз шұғылалы жұлдыз», «қиғаш сызықтар тұратын белдемшелер немесе бұрыштардан жартылай ойықтардан тұратын белдемшелер». Негізінен шебер ыдыстың тек түбін ғана емес, жақтауында безендірді, әрине алғашқы өрнектер онша қиын емес еді. Олар нүктелерден, сызықтардан кейде жазулармен боялған. Осы топқа «толқынды судың» өрнегі де жатады. Бұл өрнек-судың символы. Ыдыстың екі жақтауына ирек сызықтар түсірілген. Сынық сызықтар – толқынын қимылын білдіреді. Бір-ақ рет ақ фонда сызықтардың қиын өрілген түрі, алты қырлы жұлдызын көруге болады. Ыдыстың жақтауында «барлығы жетеді» деген сөз бар. Осыған «бақыт түйіні» деген өрнекті жатқызуға болады. Осы айтылған өрнектер: ромб, сопақша, қиғаш сызықтар үш гүл тәріздес сызықтар ретінде

бейнеленген. Өрнектің негізі X-XI ғасырдағы самарқан қышынан шыққан. Ою-өрнектің салыну жағы: сызып, кесіп, ойып, бедерлеп, штамп арқылы салу. Зооморфтық пұтқа табынушылық құдайды аң суретінде танушылар өрнекпен емес сонымен бірге ыдыстың формасында да берілді, ол сақтар кезеңінен белгілі, яғни қанатты ешкілер, тағы басқа жан-жануарлар бейнелеген. Мүйізге ұқсас өрнектер құмыраның бүкіл денесін жабады. Жануарларды стилизация жасау, құмыраның мойыны, шүмегі бар, құсқа ұқсатып жасайды – осының барлығы сақтардың өнерінің ұшқыны. Қыштан жасалған ыдыста, қақпақта адам өмірінің шынайы бір кезеңі бейнеленген, яғни адам мен аң. Жүгірген ит, ұзын мүйізді ешкі, арыстандар тобымен бейнеленген, алдыңғы бір аяғын көтеріп тұр, осының бәрі штамппен жасалған өрнектер. Құстардың арнайы бейнесі немесе жеке мүшелері бейнеленген ыдыстар XI - XII ғасырларға тән. Осы топқа суарылған ыдыстарды безендірілген өрнектерді де жатқызуға болады, онда жануарлар бейнеленген. Кесенің ортасында арыстанның бейнесі бар, кей жағдайда түлкі, ал кейбірінде шырақтың тұтқасында бұғыға шабуыл жасаған барыс бейнеленген. Арыстанның басы үлкен, көзі ашылған танауы делдиген, ашулы бейнесі араб әрібімен жасалған өрнек көмкерген. Орта Азия мен Оңтүстік Қазақстанда аңыз-әңгімелерде батырларды арыстанға теңеген. Арыстандай айбатты, «қаһарлы» - деп. X ғасырда жасалған Самарқаннан табылған ыдыста да арыстан бейнеленген, бұл жерде ол Әли бейнесін беріп тұр. Бұл кезеңде Тараз қаласында да дін жақсы дамыған, халықтың арасында діни-философиялық көзқарастар да кеңінен дамыды. Түлкі бейнеленген ыдыс бірақ рет табылды. Онда түлкінің тұмсығын кішкене және үшкірлеу етіп, ал құлағын біздей және ұзын етіп бейнеледі. Арқасында жатқан құйрығы – үлпілдек. Басы денесінен екі сызық арқылы бөлінген. Өрнек бедерленген және ыдыспен бірдей етіп жабық-қоңыр түспен суарылған. Түлкі екі артқы аяғымен тұрып, алдындағы жүзім бұтағына созылғандай етіп бейнеленген. Тараз қаласының өрнегі шындыққа жанасатындығымен ерекшеленеді. Соншама ғасырдан бері түлкі барша халықтың ертегісінің танымал кейіпкері болып келеді. Түлкі – қулықтың, ептіліктің, екіжүзділіктің кейде батырлық пен ақылдың кейіпкері ретінде бейнеленеді. Қышта осы бейнені асқан шеберлікпен жасай отырып, халықтың аңыз-әңгімесіндегі бір бейнеге өзінше түсінік берілген. Барыс пен бұғының арпалысын да шынайы түрде көрсете білген, жануарлардың бейнесінен қимыл мен күш қуат сезіледі. Бұғының денесі ерекше бір ширақ етіп бейнеленген. Үлкен мүйізді бұғы басын жыртқышқа қарап бұрып тұр. Өте мықты, түзу аяқтары мен денесінің бұлшық еттері жақсы көрсетілген. КСРО-да жиһаз дизайнының және жиһаз өнеркәсібінің дамуы тек 1950-ші жылдардың соңында басталды. Сәулеттік

артықшылықтармен күресу үшін орнату типтік құрылыстың белсенді дамуына әкелді. Көлемді бұрандалары және басқа да әшекейлері бар соғысқа дейінгі сапалы жиһаз «Хрущевтің» кішкентай пәтерлеріне сәйкес келмеген, ол арбиған және буржуазиялық болып саналды, жеңіл, ықшам және қарапайым нысандағы жаңа жиһаз қажет болды. Бұл мәселені 1962 жылы құрылған Бүкілодақтық жиһаздың жобалық-құрылымдық және технологиялық институты (БЖЖҚТИ) бір орталықтан шешті. Институт барлық сланы біріктірді, өндіріске шығарылатын өнімдердің стандарттарын анықтады. КСРО-дағы жиһаз өндірісінде жаңа технологиялар пайда болды, жиһаз өндірісі механикаландырылды және бір ағынға қойылды. Біріктіру нәтижесінде жиһаздың мөлшері мен оның бөлшектері құрылыстық модульмен келісіле бастады, ол экономикалық тиімділіктен бөлек үйжайлардың көлемі мен мақсаттарына байланысты объектілердің орналасуын өзгертуге мүмкіндік берді. Орындықтар мен үстелдердің, еден шамдары мен креслолардыңаяқтары еденді жапқан жоқ, осының арқасында бөлме кеңірек болып көрінді. Шағын пәтерлерде тұрғын үй жағдайларын жобалаудың өз әдістемесі талап етілді. Жиһаздағы рационализм принциптері одан әрі дамуда. Сол уақыттағы басты жетістік модульдік жиһаз дизайнының дамуы болды: құрамалы-құрастырмалы шкаф-сөрелер мен шкаф-бөлімдер, іктірілген шкафтар; өзгертілетін кресло-төсектер, диван-төсектер, асүйлер. Бөлшектер тақтайшаларын, түрлі-түсті пластмассаларды және басқа да жаңа материалдарды пайдалана отырып, біртұтас элементтерден жасалған құрамалы-құрастырмалы өзгертілетін және секциялы кеңінен қолданылатын. Жаңа жиһаздың артықшылығы әртүрлі функционалдық мақсаттардағы бірнеше корпусты заттарды шкафтардың жалпы блоктарына біріктіру мүмкіндігі болды. Олармен кресло, орындық, диван, үстелдерді еркін орналастыруға болатын функционалдық аймақтарға бөлуге болатын. Осы саладағы эксперименттермен Кеңестік жиһаз дизайнерінің ең маңыздыларының бірі Ю.Случевский есімі байланысты. КСРО-дағы жаппай өндірістен бөлек, тапсырыс бойынша жиһаз жасау тәжірибесі дамыды. Алайда, импорттық жиһаз дизайнының деңгейіне әлі де қол жеткізілмеді. Кеңес халқы тіпті диван-софа, секретер, шкаф-хельга, кітап сөрелері сияқты қажетті заттарға дерлік қол жеткізе алмады. Кеңес Одағы ыдырағаннан кейін, жиһаз өндірісі үшін жұмыс жасайтын көптеген дизайнерлік фирмалар пайда болды. Олар жаңа дизайн шешімдерін іздеуге істі, жиһаздың сыртқы келбетіне қызықты бөлшектерді енгізуге тырысты, әйнек, металл, пластик және т.б. кеңінен қолданылды. Алайда, көбінесе шетелдік өндірушілердің үлгілері шабыт көзі болды. Тұрмыстық техника дизайны. Кеңестік биліктің алғашқы жылдарында және соғысқа дейінгі кезеңде тұрмыстық техниканың

дизайнына көңіл бөлінбеді. Ең үлкен байлық - тігін машинасы болды. 1918 жылы Подольск қаласындағы «Зингер Компаниясы» АҚ зауытын большевиктер ұлт меншігіне айналдырды. Машиналарды шығаруды қайта бастаған кезде, алдымен «Госшвей-машина» маркасымен, ал 1931 жылдан бастап «ПМЗ» (Подольск механикалық зауыты) маркасымен сатыла бастады. 1930 жылдары елдің басқа қалаларында да тігін машиналарын шығару ұйымдастырылды. Маталарды сырып тігуге арналған қайықты инешаншым «Зингер» тігін машинасы бөтелке деп аталатын формаға ие, оны фирма XIX ғасырдың соңында патенттеген. Барлық құрылымдық түйіндердің тепетеңдігі арқасында, осындай машиналардың беріктігі жоғары деңгейде және Ресейде бүгінгі күнге дейін кеңінен қолданылады. Бұл тігін машиналары әлемнің көптеген елдеріне экспортталды. Бұл үшін тіпті аты латын әріптерімен жазылған. Миллиондаған кеңес әйелдері жоғарыдан жоғары жағында сыққыш білікшелері бар цилиндрлік пішінді «Волга» жуғыш машинасының көмегімен жуды. Белгілі болғандай, активатор типті жуғыш машинаның құрылысының негізі тот баспайтын болаттан немесе пластиктен жасалған контейнер, жоғарғы бөлігі (жууға арналған) алынбалы немесе топсалы қақпақпен. Қабырғалардың бірінің төменгі жағында немесе түбінде активатор бар - пластикалық жалпақ шеңбер немесе дөңес қалақшасы бар біліктер. Активатордың өсі бактан шығып, электр қозғалтқыш арқылы қозғалады. 1960 жылдардың соңындағы сән ережелері - ешқандай ережелер жоқ. 1970 және 1974 жылдары хиппи сән ықпалы тарап кетті (жамаулары бар жыртылған джинсылар, балағы кең шалбарлар, жібек бүрмелі ерлердің көйлектері, туникалар, үлкен өрісі бар шляпалар, бандандар, түрлі-түсті шыңысы бар домалақ енемесе төрт бұрышты көзілдіріктер, бисерлі феничкалар және т.б.). Аяқкиімдер сандалдан бастап сыдырма ілгекті етікке, ағаш платформадан жасалған сабоға және лак былғарыдан жасалған ашық аяқ-киімге дейін ерекшеленді. Киімде псевдосынды мотивтер пайда болды. Жаңа, етегі кеңейтілген қынама сұлба бұқаралық таратуға ие болды. Барқыт, былғары, батик, джинсы, үнді мақтасы және жібек өте танымал болды. Унисекс стилі қоғамдағы ерлер мен әйелдердің рөлдеріндегі өзгерістердің нәтижесінде пайда болған. Унисекс стилінің жанкүйерлері - бұл екі жыныстың арасындағы теңдікке ұмтылған ерлер мен әйелдер. Ерлер әйелдерге ұқсайды, ал әйелдер ер адамдарға ұқсайды. Әркім үшін гардероб нұсқасы: кең шалбар, пішінсіз қапталдар, футболкалар негізінен секонд-хенда киімдері. Түстер - сұр, қара көк, сондай-ақ милитари стилі. Киімнің алғашқы әмбебап құралы - әр адамның күнделікті өмірінде берік негізделген унисекс джинсы: өте ыңғайлы, оларсыз өмірді елестету мүмкін емес, себебі оны кез-келген іс-шараға, соның ішінде кешке дейін киюге болады. Танымал

аяқ-киім – кеды, кроссовкалар, бәтеңкелер және трактор шиналары секілді табаны бар қорқынышты аяқ киімдер. Унисекс стилінде: сағаттар, сөмкелер, бас киімдер және тіпті парфюмерия шығарылады. Унисекс - классикалық, көше, наразылық, жаһандық, милитари болады. 1975 - 1977 жылдары халықтық-фольклор дәстүрі немесе елдің контри стилі бекітіледі. Шаруа киімдері, ұзын бүктесінді белдемшелер де танымал болды. Бұл «шебер қолдар» және күнделікті қолдан жасалған құрақ немесе тоқылған киім-кешектердің кең таралу уақыты. Сонымен бірге, ресми билік «буржуазия» деп санаса да, дискотеканың стилі енгізіле бастады. Ол 70-ші жылдардың аяғында, әсем безендірілген декоративті косметикаға арналған сәнді киіммен, шалбар мен блузкалардың тігістері алтынмен тігілген кезде көрінді. 1980 жылдары ресми кеңестік сән милитари және сафари стилін насихаттады. Әйелдердің хаки түсті көйлектері жағаларды, ілгекті бекітуге арналған белдікті, қалталарды имитациялауы әскери пиджакаға ұқсас болды. Сол жылдардағы сән тұжырымдамалары - иық сызықтары айқын және бос белбеуі. Әйелдер гардеробында іскерлік костюмдермен қатар, спорттық киімдер бір-біріне жақын. Сол жылдардағы модельдерде әйгілі танымалдылықты кеңестік атрибутика жеңіп шықты. Еуропалық дискомузыканттарының көрсетулері кеңестік жастардың таңдауына үлкен әсер етті. Агрессивті стильді ұнататын панк және металлургтер пайда болды: қара былғары курткалар, металл тізбектер, сақиналар, ілгектер, жарқын макияж, ирокез шаш үлгілері. 1980 жылдары Валентин Юдашкин сән кеңістігіне екпіндеп кірді. Мамандығындағы алғашқы қадамдардан бастап ол шетелдегі ресейлік сән индустриясын ұсынды. Әйелдің көйлегі Валентиннің шығармашылығының сүйікті объектісі болды. Дизайнер әрқашан әйелді сәнді және жұмбақ етіп жеткізуге тырысады. Юдашкиннің атақты топтамалары - «Бастапқы Ресей», «Петров балы». Ресей кутюрьесі Валентин Юдашкиннің 1991 жылы Париждегі жоғары сән көрсетіліміндегі «Фаберже» топтамасы шынайы жеңісіне айналды.

38.Киімнің замануи модельдері негізгі үрдістерінің салыстырмалы талдауы.

Біздің елде дизайнерлік мамандарды кәсіби даярлау жүйесін қалыптастыру өнеркәсіптік өндірістің сапасын жақсарту қажеттілігіне байланысты болды. Дизайнерлерді оқытудың ерекшелігі болашақ маманның әртүрлі салалардағы білімінің болу қажеттігі, өйткені дизайнерлік қызмет негізіне суретші мен инженер үшін қажетті дағдылар мен қабілеттілік жатады. мамандандыруды қалай оқыту, қалай жүзеге асыру сияқты сұрақтар да мәселе тудырды. Дизайнерлерді даярлайтын екі ескі оқу орталығының қысқаша сипаттамасын келтірейік: Санкт-Петербургтағы В.И. Мухин атындағы Көркемөнер және өнеркәсіп жоғары мектебі мен С.Г.Строганов атындағы Мәскеу Көркемөнер және өнеркәсіп университеті. В. И. Мухин атындағы Санкт-Петербург мемлекеттік көркемөнер-өнеркәсіп академиясы (С-Пб.-МКӨА) - Ресейдегі алғашқы дизайн мектебі, XIX ғасырдың екінші жартысында ашылды. Оның бастамашысы Барон А. Л. Стиглицтің Орталық техникалық сурет салу мектебі болды (1876 жылы Санкт-Петербургте құрылған) Бұл білім беру мекемесінде орыс өнерінің көптеген көрнекті шеберлері оқыды. Мектептің мақсаттары мен міндеттері көркем және техникалық пәндер синтезінің тұжырымдамасымен үйлесті. Өткен дәуірдің көркемдік тәжірибесін зерделеу үшін мектеп қолданбалы өнер шығармаларының мұражайы құрылды, ол XX ғасырдың басында, Еуропадағы ең үлкен мұражай коллекцияларының бірі болды. Оқыту курсына жалпы білім беру, көркем және техникалық пәндер кірді, оның түлектері мәдени және техникалық үрдісті сақтауға мүмкіндік беретін көп қырлы білім алды. Мектептің жетістігі негізінен жоғары кәсіби профессорлық-оқытушылар құрамымен анықталды, олар студенттермен бірге қызықты эксперименттер жүргізуге, маңызды ғылыми-зерттеу жұмыстарына баруға тырысты. Мухинец түлектері Ресейдегі барлық ірі фабрикалар мен зауыттардың бұйымдарын, соның ішінде императорлық шыны және фарфор зауыттарының, бүкіл әлемге әйгілі Фаберже зауытының бұйымдарының дизайның іс жүзінде жасады. Қазіргі уақытта С-Пб.-МКӨА декоративті-қолданбалы өнер (керамика және шыны, тоқыма, металлды көркем өңдеу, сән дизайны, кітап және машина графикасы, өнертану); монументалды өнер (монументалды сәндік кескіндеме, архитектуралық-сәндік пластик, жиһаз дизайны, машина кескіндемесы және қалпына келтіру); дизайн (ақпараттық, бағдарламалық, қоршаған орта және графикалық) мамандарын дайындайды. Білім беру жобаларында көркем бейнелеудің маңыздылығы артып келеді. С.Г.Строганов атындағы Мәскеу Көркемөнер және өнеркәсіп университеті

1993 жылы Жоғарғы көркемөнер және өнеркәсіп мектебінен (ол 1825 жылы С.Г. Строгановтың «өнерге және қолөнерге арналған сурет салу мектептері» негізінде тарихқа енеді) қайта құрылды. Университет суретшілерді өнеркәсіптік, монументалды және сәндік-қолданбалы өнер, қолданбалы өнер және интерьер өнері мамандықтары бойынша дайындайды. 1917 - 1918 жылдары Строганов мектебі алғаш рет Бірінші мемлекеттік еркін көркемөнер шеберханалары, одан кейін Бүкілресейлік көркемөнер-техникалық шеберханалары (БКӨРТЕХШЕБ), Бүкілресейлік көркемөнер - техникалық институты (БКӨРТЕХИН) болып бірнеше рет қайта ұйымдастырылды. 1930 жылы БКӨРТЕХИН бірнеше тәуелсіз институттарға бөлінді: архитектуралық, көркемөнер (қазіргі Суриков атындағы), полиграфиялық, тоқыма. 1945 жылы Строганов мектебі қайта құрылды, содан кейін «Мәскеу көркемөнер индустриалды институты» (1948) деп аталды. 1959 - 1965 жылдары мамандарды көркемдік құрылымдау, монументалды декоративті өнер, декоративно қолөнер және ішкі көрініс бойынша даярлады. 1960 жылдары Жоғары қолөнер-өнеркәсіптік мектебінде (Строганов атындағы) өнеркәсіптік және буып-түю графика кафедрасы құрылды. Кафедраның жетекші оқытушыларының бірі Б.Н. Рахманинов болды. Оның оқушылары - буып-түю дизайнерлері бүгінгі күні көптеген дизайнерлік студияларда және өнеркәсіптік және тамақ кәсіпорындарында жұмыс істейді. 1970 жылдан бастап Строганов атындағы МКӨИ бас бейінді жоғары оқу орны болып табылады, сондықтан оқу үрдісі дәстүрді, ерекше «академиялықты» құрметтеу арқылы ерекшеленеді. Қазіргі уақытта дизайн бойынша жоғары білікті мамандарды дайындайтын көптеген жаңа мемлекеттік және мемлекеттік емес жоғары оқу орындары құрылды. Екатеринбургтегі Орал мемлекеттік сәулет-өнер академиясы - негізгі дизайнерлік мектептердің бірі болып табылады. Кәсіби дизайн білімін - бұл жеткілікті жас қызмет саласы деуге болады. Жетекші жоғары оқу орындарының педагогикалық кадрлары қазіргі ресейлік дизайнерлердің ұрпағын қалыптастырды. Бүгінде жаңа әлеуметтік-экономикалық жағдайларда жұмыс істей алатын дизайнерлерді даярлау жүзеге асырылуда. Олардың ресейлік дизайндағы үздік жетістіктерді білуі және оны дамытуы, оның тарихын зерттеуі өте маңызды. Дизайн білім беруі білім берудің барлық деңгейіне біртіндеп енуде - балабақшадан университетке дейін. Мектеп оқулықтарында жобалау тапсырмаларына көбірек орын бөлінуде. Әрине, кәсіби дайындық тек орта арнайы оқу орындары мен жоғары оқу орындарында ғана жүзеге асырылады. Дегенмен, жобалау, шеберлік сабақтары, студиялардың түрлі салаларында оқытудың және қайта даярлаудың көптеген курстары халықтың ең кең қабаттарын қамтиды.

Көбіне адамдар сән және стилі ретінде, осы екі ұғымдар шатастырмау. Бұл қате болып саналады. сәнін ұстанады және оның өмірлік үнемі өзгеріп отыратын суреттердің үшін сән әлемдегі жаңа үрдістер сәйкес киінген адам. Бұл таңқаларлық емес. Өйткені, сән оның ізбасарларына туып ретінде емес, сондықтан, әр қашан, екпін ауысады. Бірақ менің барлық өмірім шындыққа олардың ара көрсетеді стиль, жанкүйерлерін қалған адамдар бар. Әрбір стилі өз тарихы бар. Осы баптың тақырыбы киім және оның нұсқалары қазіргі заманғы стилі болып табылады. Дизайн тарихы қоғамның тарихымен тығыз байланысты, саланың дамуын, негізгі идеялары мен жетістіктерін ашады. Өнеркәсіптік дизайнның дамуы көбінесе ғылыми-техникалық үрдіске негізделген, графикалық дизайн негізінен әлеуметтік-экономикалық факторлардың ықпалымен дамиды. Дизайн коммуникация әдісі ретінде үнемі жетілдіріліп, дамып отырады. Оның тарихына енген дизайнның шеберлері мен оның басында тұрған дизайн пионерлері дизайн үшін жаңа идеяларды жасап, оның келешегін көруге көмектесті. Олар саланың теориясы мен тәжірибесін дамытуға өздерінің лайықты үлестерін қосты. Дизайн тарихында өзіндік орын алатын әр түрлі тәсілдер мен көзқарастардың алуан түрлілігі оның дамуындағы қазіргі үрдістерді айтарлықтай анықтайды. Міне, олардың кейбіреулері. Өнеркәсіп өнім бұйымдарының стайлингі өзінің танмалдылығын жоғалты, бірақ әлі де оны пайдалану жалғастырылуда. Стайлингпен жұмыс істейтін дизайнерлер механизмнің ішкі құрылғысын қозғамай, бұйымның сыртқы түрін ғана өзгертіп, жетілдіріп жатыр. Олар эстетиканың заманауи талаптарына жауап беретін, заттардың бояуы мен нысанын аса тартымды етуге тырысады. Бүгінгі таңда объектілердің кешенді жобалауы жүйелі түрде қолданылуда, яғни дизайнерлер осы саладағы негізгі бағыттар мен үрдістерді және олармен байланысты салалармен қарым-қатынастарды анықтауға мүдделі. Мысалы, шаңсорғышты жобалау қажет болса, дизайнер ең алдымен қолданыстағы шаңсорғыштарды жетілдіру емес, бөлмеден шаңды кетіру мәселесін шешеді. «Ақылды үй» жобасында шаңды бүкіл үйден орталықтандырып кетіру жүйесі іске асырылды. Шағын шаңсорғыш роботтар әзірленді, олар иелері болмаған кезде жәндіктер тобы сияқты бөлменің қол жетпейтін жетпейтін түпкір-түпкір бұрыштарына кіріп шаңды жинай алады. Жақын арада арнайы өсімдіктер немесе жануарлар шаңды сорып алатын биологиялық тәсіл пайда болуы мүмкін. Экологиялық көзқарас әлеуметтік және техникалық мәселелермен туындаған жаңа салаларды меңгеруге мүмкіндік береді. Постиндустриялық дәуірде жетекші рөл біртіндеп өнеркәсіптік дизайннан графикалық дизайнға ауысады. Қазіргі уақытта өзара әсер ғана емес, сонымен қатар графикалық және кеңістіктік-экологиялық жүйелерді біріктіріліп жатыр. Жаңа түрлер мен

дизайн жанрларын туындауы осындай біріктіру нәтижесінде болып жатыр. 1980 - 1990 жылдар кезеңінде дизайн біржолата сандық болды. Дизайндың жаңа түрлері, мысалы, виртуалды ортада ыңғайлы коммуникация жасау мүмкіндігін беретін веб-дизайн дамып келеді. Дизайн қызметтерінің жаңа түрі пайда болды - кез-келген күрделі жобаның құрамдас бөлігі ретінде деректерді көзбен шолу. Компьютерлік графика біздің өмірімізге кеңінен еніп жатыр. Кітап басып шағару жетілдірілуде. Енді біз мәтінді, суреттерді және видеоны бірнеше рет, тіпті ұзақ арақашықтықтан жүктеуге мүмкіндік беретін электронды кітаптар мен электронды қағаз белсенді пайдаланылуда. Корпоративтік сәйкестік міндетті болды - бұл компанияның танымалдылығының белгісі болды. Кез келген ұйымның өзінің фирмалық стилі, логотипі, визиткалары, жарнамалық плакаттары, сайты және т.б. болуы тиіс. Дизайн қазіргі уақытта замануи технологияларды және ғылыми жетістіктерді - нанотехнологияны, лазермен кесуді, 3D модельдеуді және т.б. қолдануға белсенді түрде бағытталады. Жаңа материалдар, мысалы биметалдар немесе үлбірлер, дизайндағы нысанды қалыптастыру үшін жаңа мүмкіндіктерді ашады. Осылайша, заманауи полимерлі материалдар құю немесе пресстеу әдісімен кез-келген пішіндегі вазаны жасауға мүмкіндік береді, себебі оны қыш құмыра дөңгелегінде айналдыру және созу қажеттілігі жоқ. Темір бетонды қолдану және лала гүлінің құрылымын жасау принципіне көшу (бионика) Мәскеудегі Останкино телемұнарасының талғампаздығы мен беріктігін қамтамасыз етуге көмектесті. Дизайнерлер тұрғынүйлердің және қоғамдық ғимараттардың интерьерін жобалауға, ландшафтын көгалдандыруға көптеген тапсырыстар алады. Үйді жобалау кезінде дизайнер өзінің 3D моделін ұсына алады, ал тапсырыс берушіге ғимараттың айналасында және интерьер бойымен виртуалды серуендеуге болады. Керемет перспективалар өзіңізге 3D принтерінде барлық қажет нәрселерді: зергерлік бұйымдарды, аяқкиімді, тіпті бутербродты басып шығаруға мүмкіндік береді. Сандық дизайн құрылымдаудың жоғары жылдамдығын, өнімнің барлық өмірлік циклын модельдеу мүмкіндігін, сондай-ақ, эстетикалық қасиеттерді қоса көптеген шешімдер қабылдауды автоматтандыруды қамтамасыз етті. Келесі қадам - компьютерлендірілген киім және сандық бижутерия, кеелешекте қажетті микроклиматты, интернетке шығуды, навигацияны, фото және бейне түсірілмід және т.б. жасау үшін компьютерлер олардың ішіне ендіріп салынады. XX ғасырдың соңында теледидарлық қабылдағыштарды өндіру технологиясы жетілдірілді және арзандатылды: жазықты кинескоп негізінде проекциялық теледидарлар кең тарала бастады. Қазіргі уақытта теледидарлық экран бірнеше сантиметрден бастап (қалта теледидарлары, шағын сағатқа,

көзілдірікке ендірілген теледидарлар және т.б. шығарылады) бірнеше метрге дейін жетеді. Үлкен форматты (қоғамдық орындарға арналған) теледидарлар дискретті жарық диодтардан немесе плазмалық панельдердің матрицасы негізінде әзірленуі мүмкін. Теледидарлық қабылдағыштарды одан әрі дамыту жоғары анықтықтағы теледидарды (HDTV), 3D, сандық және лазерлік теледидарды қолдау бағытында жүзеге асырылады. Бейне сигналдарды сандық өңдеу жүйесі белсенді түрде енгізілуде, бұл соңғы бейненің сапасын жақсартады және арналардың санын көбейтеді. Жаңа теледидар үшін басты беттің жаңа графикалық дизайны, студиялар, жарнама ресімделуі және т.б. қажет болады. XX ғасырдың соңында көптеген жарнама агенттіктері мен басылымдар пайда болды. Осыған байланысты жалпы дизайнға, әсіресе графикалық дизайнға деген қызығушылық арта түсті. Қазіргі кезде отандық дизайн өте күрделі жағдайда. Ірі жобаларды мемлекеттік қолдау жоғалып кетті. Сонымен қатар, фирмалық стильді, логотипті, плакаттарды, жарнамаларды, интерьер және сән индустрия саласындағы ландшафтар дизайнын әзірлеуге арналған көптеген жеке тапсырыстар ұсынылады. Технологиялардың қарқынды дамуына байланысты «дизайн» деген ұғымның кең мәнге ие болуда. Дизайн адам қызметінің қазіргі заманғы барлық салаларын қамтиды. Отандық дизайнның ең мықты жағы болып әдемі, мәнерлі және есте қаларлық бейнені, эмоционалды дизайнды жасауы қалады. Заттың сыртқы дизайнынан тұтынушыға онымен істеп жатқанына, оны қалай қолданатынына назар аударылуы ауысып барады. Мысалы, «көрнекі» «сенсорлық» дизайнға ауыстырылды. КСРО ыдырағаннан кейін Ресейге шетелдік өнімдердің дизайны үлгілері тұрғысынан қызықты көптеген үлгілерді әкеле бастады. Көбінесе жарнама рөлі маңызды бола бастады. Басылымдардың сыртқы түрі айтарлықтай өзгерді. Көптеген жағдайларда бұл үрдіске Батыс Еуропалық графикалық дизайн мектебі әсер етті. Кеңес одағының өнеркәсіптік және графикалық дизайнының үздік үлгілері дизайн-жобалауға жүйелік, функционалдық, эстетикалық және гуманистік көзқарастар нәтижесінде пайда болды. Ресейлік дизайн бүгінгі күні өзінің дамуының түбегейлі жаңа кезеңін бастан кешуде. 1990 жылдардың басынан бастап қоғамдық өмірдегі түбегейлі өзгерістер дизайнның қажеттілігін және дизайнерлердің өздерінің жұмыс әдістерін түбегейлі өзгертеді. Ресейдегі дизайнға жаңа идеологиялық және эстетикалық серпіліс жасау, әлемдік дизайнға өзінің үздік жетістіктерімен кіру қажет. Дизайн тарихы біздің көз алдымызда өтіп жатыр. Әлем жаңа озық технологияларды ашу қарсаңында тұр. Болашақта дизайн сан алуан және көбірек мамандандырылған болады. Дизайн мен өнер арасындағы шекаралардың жойылуда, көркемдік бейненің санатын дәстүрлі емес түсіну түрлері мен жанрлардың шексіз синтезделуі

болып жатыр. Дизайн мен өнер қиылысында жұмыс істейтін дизайнерлер саны өсуде. Дамудың мұндай бағыты әртүрлі ынтымақтастық үшін үлкен мүмкіндіктер тудырады. Бұл қазіргі заманғы жаһандық қоғамның өсіп келе жатқан мульти мәдениеттігіне жауап ретінде қарастырылуы керек, себебі дизайнерлер өздерінің бірегей стилін құруға, мәдени құндылықтардың қалыптасуына және трансфертіне әсер ететіндігін мәлімдейді. Қазіргі заманғы дизайн - көркем мәдениет феномені, ол өзінің ең үздік үлгілері тұрақты мәнге ие. Дизайн тек оның әлеуметтік және мәдени ортаны қалыптастыруды жан-жақты зерттеу кезінде ғана толықтығын табады. Бұл жағдайда, дизайнның әр түрлі елдер мен өңірлерде әлеуметтік және мәдени кеңістікте дамуының біркелкілік еместігі және өзгешелігі, кейбір халықтардың ұлттық және тарихи құндылықтар туралы ұғымын көрсететін және дизайн объектілерінің стилистикалық түрлілігін шарттастыратын өңірлік және ұлттық дизайнның ерекшелігі қалыптастырудағы айқындаушы факторына айналды. Әлемдік тәжірибенің инновациялық жетістіктері мен жергілікті, ұлттық нұсқама синтезіне негізделген «өңірлік дизайнның» эстетикалық құндылықтарының ерекше жүйесі қалыптасты. Сонымен бірге бүкіл адамзатқа бір мезгілде әсерін тигізген жаһандық өзгерістер дизайнның дамындағы халықаралық үрдістерді анықтады.