

Ковешникова Наталья Алексеевна

"РАЦИОНАЛЬНЫЙ СТАЙЛИНГ" КАК ОСНОВА ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ АМЕРИКАНСКОГО ДИЗАЙНА

В статье рассматривается специфика проектной культуры американского промышленного дизайна - "рационального стайлинга". Не имея мощной теоретической базы, подобно Баухаузу, ИНХУКу или ВХУТЕМАСу-ВХУТЕИНу, первые американские дизайнеры черпали стили- и формообразующие импульсы не из какой-либо проектной идеологии, а непосредственно из художественно-проектной практики. Они ориентировались в первую очередь на реальные возможности крупного промышленного производства и новые технологии, ставшие мощным фактором стилиобразования.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/8-1/22.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 8 (46): в 2-х ч. Ч. I. С. 85-88. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/8-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

Итак, у нас есть традиционные нормы, новые нормы, вновь переосмысленные традиционные нормы, регламентирующие отношение человека к non-антропной природе. И сегодня нам катастрофически не хватает не «приумножения сущего без необходимости», но перехода от теоретизирования к практике любви и уважения к природе.

Список литературы

1. **Борейко В. Е.** Постигание экологической теологии [Электронный ресурс]. URL: <http://knig1.dissers.ru/books/library/2/2956-12.php> (дата обращения: 27.05.2014).
2. **Борейко В. Е.** Современная идея дикой природы // Гуманитарный экологический журнал. 2011. Т. 13. Вып. 2 (41). С. 3-69.
3. **Грэбер Л.** Дикая природа как священное пространство. Киев: Киевский эколого-культурный центр, 1999. 56 с.
4. **Каракко П. С.** Экологическая теология: сущность и проявление в христианстве // Философия и социальные науки: научный журнал. 2010. № 4. С. 67-76.
5. **Купряшкин И. В.** Современная мир-система и кризис природопользования // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 3. Ч. 1. С. 98-101.
6. **Пансий Святогорец.** Слова. Страсти и добродетели. Т. V. [Электронный ресурс]. URL: http://azbyka.ru/otechnik/?Paisij_Svjatogorets/strasti-i-dobrodeteli-slova-tom5=8_3 (дата обращения: 19.05.2014).
7. **Петрасюк В., Рубцов А.** Границы технической нормы [Электронный ресурс] // Отечественные записки. 2014. № 2. URL: <http://www.strana-oz.ru/2014/2/granicu-tehnicheskoy-normy> (дата обращения: 22.05.2014).
8. **Conradie E. M.** Christianity and Ecological Theology: Resources for Further Research: Study Guides in Religion and Theology 11. SUN PReSS, 2006. 406 p.
9. **Gschwandtner C. M.** The Role of Non-Human Creation in the Liturgical Feasts of the Eastern Orthodox Tradition: Towards an Orthodox Ecological Theology: for the Ph. D. degree in theology. Durham University, 2012. 233 p.
10. **Schweitzer A.** Civilization and Ethics // The Philosophy of Civilization. P. II. 3d edn. London: A. & C. Black Ltd, 1946. 314 p.

**CORRELATION OF CHRISTIAN RELIGIOUS AND MORAL NORMS
IN REGULATION OF HUMAN ATTITUDE TO NATURE**

Koval' Ekaterina Aleksandrovna, Ph. D. in Philosophy
N. P. Ogarev Mordovia State University
nwifesc@yandex.ru

The article is devoted to the analysis of social norms regulating the attitude of a modern human being to nature and also to the analysis of the trends of social and humanitarian knowledge engaged in theoretical reflection on the application of these norms. According to the author, a strong necessity for ecological theology may arise with the appearance of a great number of the followers of a new nature saving religion, but today the task of interpreting the norms regulating human attitude to nature is quite successfully solved by ecological ethics and various forms of moral theology.

Key words and phrases: non-anthropic nature; social normative regulators; ecological ethics; moral theology; ecological theology.

УДК 658.512.23:7.036(73)

Искусствоведение

В статье рассматривается специфика проектной культуры американского промышленного дизайна – «рационального стайлинга». Не имея мощной теоретической базы, подобно Баухаузу, ИНХУКу или ВХУТЕМАСу-ВХУТЕИНу, первые американские дизайнеры черпали стили- и формообразующие импульсы не из какой-либо проектной идеологии, а непосредственно из художественно-проектной практики. Они ориентировались в первую очередь на реальные возможности крупного промышленного производства и новые технологии, ставшие мощным фактором стилиобразования.

Ключевые слова и фразы: проектная культура; промышленный дизайн в США; рациональный стайлинг.

Ковешникова Наталья Алексеевна, к. культурологии, доцент
Государственный университет – учебно-научно-производственный комплекс, г. Орел
design_97@mail.ru

**«РАЦИОНАЛЬНЫЙ СТАЙЛИНГ» КАК ОСНОВА ПРОЕКТНОЙ
КУЛЬТУРЫ АМЕРИКАНСКОГО ДИЗАЙНА[©]**

В Соединенных Штатах Америки дизайн как область художественно-проектной деятельности возник позже, чем в Европе, но именно там он быстро получил широкое распространение, заняв прочное место в экономике

и в других сферах социальных отношений. Некоторые историки дизайна склонны полагать, что США «вывезли» дизайн из Европы, соединив социально-утопические идеи Баухауза об эстетическом преобразовании технической цивилизации с возможностями американской промышленности. Существует и другая точка зрения. К. М. Кантор считает, что при всем многообразии связей Америки с европейским опытом, дизайн там сложился по законам американской культуры и стал, в конце концов, специфическим явлением американской жизни: «Если он в чем-то еще и походит на дизайн Европы (я имею в виду старый дизайн, существовавший там до возникновения американского), – пишет он, – то не на дизайн Корбюзье или Гропиуса, а на дизайн Веркбунда, союза немецких промышленников и художников, практически влиявших на промышленность Германии <...>» [2, с. 49].

З. Гидион связывает появление профессионального дизайна в Америке в начале 1930-х гг. с завершением полной механизации промышленности, т.е. с широким применением сборного конвейера и научной организации труда. Авторы одной из первых работ по истории американского дизайна «Искусство и машина» (1936 г.) Ш. и М. Чени также указывают на развитие массового производства и «революцию» в торговле как на прямые предпосылки зарождения дизайна в США. Впрочем, американские авторы разделяли точку зрения английского эстетика Г. Рида на дизайн как на вид абстрактного искусства. Он писал об этом в своей работе «Искусство и промышленность», впервые опубликованной в 1934 г. Ш. и М. Чени также полагали, что дизайн возникает там, «где техническая эволюция внутри американского массового производства объединилась с абстрактным искусством» [6, р. 23].

Нам представляется, однако, что если американский дизайн и зародился в результате объединения промышленности с искусством, то следует говорить не об авангарде, а об оформительском искусстве, многие годы до этого обслуживавшем коммерцию. Вспомним, что на рубеже XIX-XX вв. в области рекламы в Америке работали люди, которые, как правило, не имели художественного образования. Хотя временами коммерческая графика заимствовала что-то из «высокого» искусства, тем не менее, эти течения развивались по-разному. Собственно, системы классического художественного образования в США в то время не существовало вовсе. О. Копенкина пишет, что до XX в. в Америке практиковались только специальные программы по рисованию и черчению, рассчитанные на специалистов технического профиля для работы в промышленности: «В то время как весь европейский художественный мир пытался вывести «оторванные от народа» изящные искусства из затхлых классов академий и музеев в повседневную реальность, – замечает исследовательница, – американское народное образование искало пути включения студийных программ по искусству в программы высших школ и нахождения места искусства в пантеоне наук» [3, с. 25].

Первое поколение американских промышленных дизайнеров представляли люди, пришедшие в эту профессию именно из сферы оформительского и коммерческого искусства. Норман Бел Геддес и Генри Дрейфус были театральными художниками, Рэймонд Лоуи – иллюстратором модных журналов, Уолтер Дорвин Тиг оформлял печатные издания и исполнял декоративные работы. В течение первого периода, с конца 1920-х гг. до середины 1930-х гг., главной целью первых дизайнеров было в основном обеспечение максимальных удобств в обращении с промышленными изделиями и улучшение их внешнего вида. Во многих случаях продажа товаров, сконструированных с учетом этих факторов, так быстро увеличивалась, что промышленные предприятия заинтересовались художественным оформлением как средством расширения сбыта своих изделий. За этими первыми успехами последовало распространение дизайна на средства транспорта – от автомобилей до локомотивов и океанских судов.

Успехи пионеров новой профессии были наглядно продемонстрированы на Выставке промышленного искусства, проходившей в апреле 1934 г. в Рокфеллер-центре в Нью-Йорке. Спонсировавший ее Национальный союз искусства и промышленности объявил, что выставка призвана «отпраздновать появление американского стиля», связующего «красоту с объемом продаж» [7, р. 123]. Речь идет о «streamline» – обтекаемом, или в другом варианте – аэродинамическом стиле. Несмотря на нападки со стороны художественных критиков из Музея современного искусства, в частности, Филипа Джонсона, для которого образцами функционального современного дизайна были работы Ле Корбюзье и мастеров Баухауза, этот стиль в считанные годы воцарился в США. В первую очередь он утвердился в автомобильной промышленности, где гладкие поверхности, скругленные углы, стремительные горизонтальные линии и низкие профили оказались как нельзя более кстати. Вскоре и бытовые предметы получили эффектные обтекаемые очертания.

Б. Хиллер пишет: «В 1935 г. холодильник «Суперсикс Колдспот», спроектированный Раймоном Леви, был описан в рекламном проспекте как «потрясающий своими обтекаемыми формами», а в модели 1938 г. разработчики из фирмы Леви добились «автомобильного эффекта», стилизовав дверцу холодильника под V-образный радиатор вертикальным выступом, проходящим посередине дверцы. Леви также разработал обтекаемую точилку для карандашей (1934). Роберт Геллер создал обтекаемый вентилятор «Эйрстрим» для компании Гилберт и К° (1938). Дизайн разработанного Генри Дрейфусом вертикального пылесоса «Фувер 150» (1936) был основан на обтекаемых формах поездов «Стримлайнер», впервые появившихся на железных дорогах компании Юнион Пасифик на второй год чикагской выставки 1933-1934 гг. «Столетие прогресса»» [5, с. 103].

Обтекаемые формы, захлестнувшие едва ли не все товары широкого потребления, производимые американской промышленностью, пришлись по вкусу покупателям, поскольку зримо отражали важнейшие символы времени: скорость и современность. Применив пластмассовый кожух для пылесоса, Г. Дрейфус значительно уменьшил вес этого бытового электроприбора, но покупателей не меньше привлекала блестящая поверхность футляра мотора, ассоциировавшаяся с обликом космических кораблей из популярных произведений научной фантастики. Добавим, что авторучка «Паркер-51» своим появлением в 1939 г. была обязана экспериментами

с быстросохнущими чернилами, в результате которых потребовалось применение нового вида пластика для корпуса. Но именно «аэродинамическая» форма этой ручки принесла ей всемирную известность. Покупатели с удовольствием отмечали, что она совсем не похожа на ручку, а напоминает, скорее, миниатюрный реактивный самолет, разве что без крыльев. Рифленый держатель в форме стрелы на колпачке подчеркивал стремительность плавных линий корпуса, контрастируя с гладкой блестящей поверхностью из пластика. «Паркер-51» быстро стал престижным предметом, подчеркивающим статус своего владельца. Даже столь далекие от образов скорости и законов аэродинамики объекты дизайнера, как предметы мебели, не избежали стилизации. Диван, спроектированный П. Франклом в 1930-х гг., с корпусом из черного лакированного дерева и обтянутый черной кожей, имел обтекаемую форму. Кроме того, по его цоколю проходили никелированные накладные ленты, напоминающие «скоростные направляющие», которыми часто украшались поезда и автомобили.

Приверженцы «чистого» функционализма нередко обвиняли дизайнеров в склонности к сомнительным эффектам, называя их деятельность «стайлингом». Необходимо, однако, подчеркнуть, что обтекаемые формы американских промышленных изделий были напрямую связаны с технологическими особенностями производства. Мягко изгибающиеся формы и поверхности, лишенные всякого декора, было в первую очередь легко изготавливать, используя пластмассовые профили и пресованную листовую сталь, а также конвейерную технологию. При изготовлении изделий из листового металла закругленные края, во-первых, облегчали сборку, а во-вторых, обеспечивали большую прочность. В изделиях из пластмассы округлые формы были необходимы для более ровного распределения текучего состава.

Неверным было бы утверждение, что американским дизайнерам была абсолютно чужда профессиональная саморефлексия. Уже в 1932 г. появилась книга Н. Бел Геддеса «Горизонты» с подзаголовком «Горизонты промышленного дизайна». Там были собраны его дизайнерские проекты и изложены взгляды на художественное проектирование промышленных изделий. В 1930-х гг. У. Д. Тиг часто выступал в периодической печати со статьями, адресованными самым широким кругам читателей. Свои представления о задачах и методах дизайна он обобщил в книге «Дизайн сегодняшнего дня. Техника порядка в машинный век» (1942 г.). В 1937 г. Р. Лоуи опубликовал книгу «Локомотивы», в которой рассказывал о своих проектах и размышлял о судьбах новой профессии. Однако, изложенные в этих сочинениях авторские концепции дизайна отличались изрядной пестротой. В прочей литературе по проблемам дизайна: книгах, статьях, каталогах многочисленных выставок, вышедших в эти годы, также встречались самые разные по стилю и характеру размышления о природе массового вкуса, о коммерческой и отвлеченно-эстетической ценности окружающих человека вещей и т.д.

В. Р. Аронов отмечает: «Американская теория дизайна развивалась между двумя полюсами: либо авторы касались настолько общих аспектов, что они были приложимы практически к любой созидательной деятельности, либо тесно связывали цели и методику дизайна с конкретной, чаще всего своей собственной, практикой» [1, с. 96]. Все перечисленные выше работы можно отнести ко второму типу сочинений. Выражением первой линии можно считать уже упомянутую работу Ш. и М. Чени «Искусство и машина» и Г. Ван Дорена «Индустриальный дизайн: практическое пособие», – она переиздавалась с изменениями в 1950-х гг. и в течение долгого времени использовалась как учебное пособие для преподавания основ дизайна.

Для определения проектной культуры американского дизайна наиболее удачным, по нашему мнению, является термин «рациональный стайлинг», предложенный Е. А. Розенблумом. Он выделяет следующие виды дизайна: истинный функционализм, рациональный стайлинг, вульгарный функционализм и коммерческий стайлинг. Истинный (теоретический) функционализм, по мнению автора, видит основу формообразования в проектировании новых функций и лишь как следствие – новых вещей. В практике это направление почти отсутствует, некоторые его принципы используются лишь в редких случаях создания абсолютно новых изделий и чаще всего проявляются в определенной «дестилизации» [4, с. 186-187].

Функциональный стайлинг, в свою очередь, выражает сущность современного стиля, сохраняющего свое единство при непрерывной смене форм. Именно это направление, считает Е. А. Розенблум, является наиболее реалистическим в современных условиях. Если видеть задачу дизайнера в упорядочении предметного мира, о чем говорили еще лидеры модернизма в 1920-х гг., то первые американские промышленные дизайнеры в рамках господства «обтекаемого стиля» решали ее путем выявления в форме вещи тех элементов, которые визуальнo связывали одну вещь с другой: «Тиражированная, «евременная форма» распространяет достижения не только конструктивного мышления и новейшей технологии, но и гуманитарного направления в технике, – уверен Е. А. Розенблум. – Если она и не способна создать подлинной целостности предметного мира, то по крайней мере способствует ее созданию» [Там же].

При сравнении условий формирования проектной культуры дизайнера в европейских странах и в Америке обращают на себя внимание некоторые существенные различия. Прежде всего, у американских дизайнеров, работавших в 1920-1930-х гг., не было мощной теоретической базы, подобно Баухаузу в Германии или ИНХУКу и ВХУТЕМАСу-ВХУТЕИНу в России. Они, в отличие от своих европейских коллег, были разобщены, работая в независимых дизайнерских фирмах. Первые американские дизайнеры ориентировались в первую очередь на реальные возможности крупного промышленного производства и новые технологии, ставшие, как было показано выше, мощным фактором стилеобразования. Кроме того, дизайн в США, зародившись позже европейского, сумел избежать ситуации, когда прежде методы формообразования, разработанные многовековой ремесленной традицией, противоречили специфике машинного производства. Первым европейским дизайнерам потребовалось несколько десятилетий, чтобы разрешить эту непростую ситуацию.

Список литературы

1. **Аронов В. Р.** Теоретические концепции зарубежного дизайна. М.: ВНИИТЭ, 1992. Ч. 1. 122 с.
2. **Кантор К. М.** Правда о дизайне. Дизайн в контексте культуры доперестроечного тридцатилетия (1955-1985). История и теория. М.: АНИР, 1996. 286 с.
3. **Копенкина О.** Академии и фабрики художественного воспитания в США // Художественный журнал. 2003. № 50. С. 24-28.
4. **Розенблюм Е. А.** 4 дизайна // Проблемы дизайна-6: сб. ст. / отв. ред. В. Р. Аронов. М.: Артпроект, 2011. С. 183-188.
5. **Хиллер Б.** Стиль XX века. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. 240 с.
6. **Cheney Sh., Cheney M.** Art and the Machine. An Account of Industrial Design in 20th-Century America. N. Y. – London: Whittlesey House, 1936. 307 p.
7. **Meikle M. L.** Design in the USA. Oxford: Oxford University Press, 2005. 252 p.

–RATIONAL STYLING” AS BASIS OF PROJECT CULTURE OF THE AMERICAN DESIGN

Koveshnikova Natal'ya Alekseevna, Ph. D. in Culturology, Associate Professor
State University – Education-Science-Production Complex in Orel
design_97@mail.ru

The article examines the specifics of the project culture of the American industrial design – “rational styling”. Short of powerful theoretical base similar to those of Bauhaus, Institute of Artistic Culture or Higher Artistic-Technical Shops – Higher Artistic-Technical Institute, the first American designers got shape-generating impulses not from certain project ideology but directly from artistic-project practice. They focused chiefly on the real possibilities of large industrial manufacturing and new technologies, which became a powerful factor of style-formation.

Key words and phrases: project culture; industrial design in the USA; rational styling.

УДК 168.522:/124.5/167.1

Философские науки

В статье рассматривается вопрос о методологических противоречиях современной аксиологии в контексте общей методологической ситуации в социально-гуманитарном познании. Автор акцентирует внимание на группе методологических проблем аксиологии, обусловленных ее особым многогранным предметом исследования. Анализируется методологический плюрализм в интерпретации и типологии ценностей. Наличие методологических противоречий аксиологии превращает вопросы систематизации теоретических конструкций в важнейшую проблему, требующую пересмотра методологического аппарата неклассической аксиологии.

Ключевые слова и фразы: аксиология; методология социально-гуманитарного познания; методологические противоречия; постнеклассическая наука; плюрализм аксиологических теорий; ценность; типология ценностей.

Котлярова Виктория Валентиновна, к. филос. н., доцент
Институт сферы обслуживания и предпринимательства (филиал)
Донского государственного технического университета
Viktoria66@mail.ru

СПЕЦИФИКА МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ АКСИОЛОГИИ[©]

Аксиология прошла длительный и сложный путь исторического становления, приобретает только в конце XIX века самостоятельный философский статус. В процессе дисциплинарной дифференциации аксиологии как части социально-гуманитарного знания возникли методологические противоречия, которые в настоящий момент не только не разрешились, а активно нарастают. Это является свидетельством вступления аксиологии в процесс переосмысления своей классической и неклассической методологии, кризис которой побуждает к поиску ее постнеклассических форм.

Все методологические противоречия современной аксиологии, по мнению автора, разделяются на две большие группы, обусловленные либо общей методологической ситуацией в социально-гуманитарном познании, либо связанные со спецификой предмета аксиологии – ценностью. В связи с этим, исследовательская задача данной статьи состоит в выявлении и анализе методологических противоречий современной аксиологии в контексте общей методологической ситуации в социально-гуманитарном познании. Аксиология в настоящей статье рассматривается как своего рода «модельный случай», концентрированно показывающий ключевые проблемы развития социально-гуманитарных наук. Данная статья продолжает цикл публикаций автора, посвященных анализу методологической ситуации в социально-гуманитарном познании, в общем, и в аксиологии, в частности [3].