



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

Учреждение образования

«Витебский государственный технологический университет»

А.Е. Малин

## **ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА**

конспект лекций  
для слушателей специальности переподготовки  
1-1901 71 «Дизайн графический»  
(заочная форма обучения)

Витебск  
2016

УДК 7.03 (075.8)  
ББК 30.18  
М33

Рецензенты:

кандидат технических наук, доцент, заведующая кафедрой «Дизайн» УО «ВГТУ» Казарновская Г.В.;  
доцент кафедры «Дизайн» УО «ВГТУ» Минин С.Н.

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом УО «ВГТУ»,  
протокол №8 от 30.10.2015.

**Малин А. Г.**

М33 История дизайна : конспект лекций / А.Г. Малин. – Витебск : УО «ВГТУ»,  
2015. – 95 с.

ISBN 978-985-481-418-6

В конспекте лекций представлены данные, наиболее объективно информирующие об исторических этапах мирового предметного творчества, о становлении и развитии дизайна, как явления, базирующегося на культурных отношениях общества, отвечающего уровню его социально-экономического развития, технологическим возможностям промышленного производства на основе достижений технического прогресса, а также проектных концепциях, дизайн-иконах, персонах, стилях, моде, парадигмах дизайна и т.д.

Для студентов, преподавателей и аудитории, интересующейся вопросами истории дизайна.

УДК 7.03 (075.8)  
ББК 30.18

ISBN 978-985-481-418-6

©УО «ВГТУ», 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

ТЕМА 1. ПРЕДМЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО ДРЕВНИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ.....	5
Лекция 1.1 Предметный мир Древнего Египта, Греции и Рима.....	5
Лекция 1.2 Эпоха Возрождения .....	9
ТЕМА 2. ВЛИЯНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ЭПОХ НА ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛЕЙ.....	10
Лекция 2.1 Промышленный переворот XVIII в. в Европе. Промышленные выставки XIX в.....	10
Лекция 2.2 Изобретательский бум. Первые теории дизайна.....	15
ТЕМА 3. ГЕНЕЗИС ДИЗАЙНА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВВ.....	19
Лекция 3.1 Модерн как синтетический стиль.....	19
Лекция 3.2 Модерн. Судьба стиля.....	21
Лекция 3.3 Модерн и конструктивизм.....	25
Лекция 3.4 Европейский дизайн конца XIX в. Социальная линия развития дизайна 1910-х гг. ....	29
Лекция 3.5 Социальная линия дизайна 1910-х гг. в Европе. Авангардные течения .....	31
Лекция 3.6 Противоречивые 1920-е годы. Элитарная линия дизайна .....	33
Лекция 3.7 Школы дизайна. БАУХАУЗ. ВХУТЕМАС. Этапы дизайна в России .....	36
Лекция 3.8 Конструктивизм и производственное искусство в России. Этапы стиля .....	42
Лекция 3.9 От конструктивизма – к функционализму. Индустриальный бум в Европе в 1920–1930-х гг.....	44
Лекция 3.10 Функционализм в дизайне 1930 – 40-х гг. в СССР и странах мира	46
ТЕМА 4. ДИЗАЙН В ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГОДЫ В США, ЕВРОПЕ, ЯПОНИИ И СССР.....	50
Лекция 4.1 Дизайн в послевоенные годы в Европе и мире .....	50
Лекция 4.2 Поп-арт и хай-тек .....	57

Лекция 4.3 Дизайн 1950 – 60-х гг. в странах Европы .....	59
Лекция 4.4 Радикальный дизайн и «Антидизайн» .....	62
Лекция 4.5 Советский дизайн 1950 – 1960 гг. Экспериментальный дизайн транспорта. Мебель и жилище. ВНИИТЭ и СХКБ .....	65
ТЕМА 5. ПРОЕКТНАЯ ПРАКТИКА ДИЗАЙНА ОТ 80-Х ГГ. ДО СОВРЕМЕННЫХ ТРЕНДОВ.....	67
Лекция 5.1 Дизайн Беларуси с конца 90-х гг. и до наших дней.....	67
Лекция 5.2 Тенденции дизайна XXI в.....	72
ЛИТЕРАТУРА .....	77
ПРИЛОЖЕНИЕ А .....	79

# ТЕМА 1. ПРЕДМЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО ДРЕВНИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

## Лекция 1.1 Предметный мир Древнего Египта, Греции и Рима

О формах древней мебели можно судить только по археологическим раскопкам, древнейшим архитектурным памятникам, в том числе гробницам, которые рассматривались как дом усопшего (или, как многие считали, уснувшего) человека и поэтому снабжались бытовой утварью, оружием и запасами пищи; по древнейшим храмам, формы которых были близки к жилищу; и иногда по наскальным рисункам.

Первоначально человек обитал в естественных пещерах. История человеческого жилища начинается с создания с помощью простейших орудий труда (палки, камня) искусственных пещер и различных видов палаток и шалашей. Начало этого периода относят к XV – XIII тысячелетию до нашей эры, конец – ко времени зарождения цивилизации (в Египте примерно V тысячелетие до н. э., в Европе – II тысячелетие до н. э.). С развитием земледелия появляется оседлый образ жизни, а вместе с ними – первый интерьер и мебель.

Ко времени перехода первобытных общин к оседлости относится и появление мебели как результат первых попыток обработки древесины. Обработка древесины развивалась наравне с земледелием, животноводством, гончарным, прядильными, ткацкими ремеслами.

Древнейшую мебель изготавливали из древесины. Уже самую раннюю мебель из дерева украшали орнаментом, состоящим из многих точек, штрихов, зигзагообразной и волнистой линий, кругов. Появляются также стилизованные изображения и символы окружающих предметов и животных: птицу изображает крест, змею – зигзагообразная линия. Деревянные изделия сначала обрабатывали каменными орудиями. Но когда человек начал осваивать металлы (на рубеже III – IV тысячелетий до нашей эры – бронзу, а к концу II тысячелетия до нашей эры – железо), были созданы предпосылки для совершенствования орудий труда, развития столярного дела, изготовления мебели. Появляются первые попытки росписи по мебели и инкрустации.

История Древнего Египта берет начало в V тысячелетии до н. э. и продолжается до XII века до н. э. Для Древнего Египта характерен стиль тяжелой, рассчитанной на вечность, монументальной архитектуры для фараонов, жрецов и знати. Жилища простых людей были легки и недолговечны. Облик жилища древнего египтянина в основном восстановлен по дошедшим до нас стенописям и рельефам. Стилиевое единство произведений архитектуры, мебели, посуды, ювелирных изделий определялось стремлением отразить в их образах идею вечной незыблемой власти фараона. Столярным ремеслом занимались рабы и свободные ремесленники, позднее мебельные мастера. Изготавливали различные типы мебели: сундуки, ларцы, шкафы, кровати, табуреты, стулья, кресла, столы, подставки для головы вместо подушки. Мебель дворцов отличалась от мебели жилища простого народа не столько конструкцией, сколько ценностью материалов, богатством и изысканностью украшений. В отделке мебели египтяне любили применять яркие,

чистые краски – красную, желтую, серую, голубую, зеленую и белую. Орнамент, украшавший мебель, состоял из элементов (солнечного диска, скарабея, змеи, коршуна, лотоса, пальмы, папируса), которые имели символическое значение.

Типы кресел и стульев очень разнообразны: на них клали мягкие подушки или тюфяки, которые покрывали сиденье, а иногда и спинку. Был распространен складной табурет с X – образными опорами. Одежду, утварь и запас пищи хранили в переносимых сундуках и ларцах. Египетская цивилизация создала и форму ложа – кровати. Столы изготавливались разнообразными по форме, конструкции и назначению. Египтяне при изготовлении мебели широко применяли древесину (кедр, сикомор, тис, оливковое, черное дерево). Они владели большим набором инструментов – топорами, пилами, теслами, сверлами, но им не был знаком рубанок. Примером изделий древнеегипетской, столярной техники являются саркофаги, по форме напоминающие контуры человеческого тела. Обычно их изготавливали из древесины сикомора с помощью топора и ножа.

Художественная культура Древней Греции (VI – IV вв. до н. э.) представляет собой одну из вершин в мировой истории цивилизации. На основе древнегреческой архитектуры и мебельного искусства лежит дальнейшее зарождение и развитие мировой культуры и связанной с ней декоративного и прикладного искусства. Древнегреческая мебель, как и архитектура, развивалась в двух ордерах – дорическом и ионическом, которые утвердились еще в VII веке до н. э. Наиболее ранние примеры греческого жилища обнаружены при раскопках греческого города Олинфа.

О комфорте жилищ свидетельствуют имеющиеся в них комнаты с оштукатуренными стенами и полом и с терракотовой или каменной ванной, встроенной в пол. Стены домов богато украшены росписями. Богатством рисунка отличались также и мозаичные полы: из разноцветной гальки выкладывали простые геометрические узоры. Созданная греками мебель проста и удобна.

Типы мебели немногочисленны, нет ничего лишнего: ларцы, сундуки, столы, табуреты, стулья, ложа (кровати). Функциональность мебели прекрасно сочеталась с ее художественной формой. Мебель делали из дерева (клен, самшит, кедр, олива, пальма, орех и черное дерево), бронзы и мрамора.

Подлинных образцов деревянной мебели не сохранилось, однако представление о ней дают рисунки на вазах, танагры (маленькие терракотовые статуэтки) и рельефные изображения, в том числе на надгробных памятниках. Грекам были известны гнутье древесины с помощью пара, они изобрели технику изготовления шпона.

Мебель в Греции изготавливали ремесленники и предприниматели, которые использовали дешевую рабочую силу рабов, уже в то время произошло разделение на столяра, плотника и мебельщика, как отдельные профессии.

У греческих мебельщиков, плотников и столяров уже был рубанок, наиболее употребительным типом домашней мебели были лари – сундуки для хранения одежды, отделанные резьбой и инкрустацией. Столы изготавливали на трех опорах в виде ног крупных животных. Мебель для сидения была разнообразной, известны два типа кресел: – тяжелое, высокое, с досчатыми ножками – для аристокра-

тии;, легкий элегантный клисмос – делали его преимущественно для женщин из гнутой древесины с применением бронзы. Клисмос – техническая и художественная вершина греческого мебельного искусства. Клисмос через 2000 лет был возрожден стилем ампир. Широко распространен был трон без спинки с подставкой для ног, складной табурет пришел из Египта.

Ложа-клине для трапезы снабжалась высокими фигурными ножками и невысоким изголовьем, украшенным скульптурными изображениями – часто головы лошади. Клине покрывали тюфяками, коврами и подушками, во время еды люди возлежали на клине, поставленных вокруг низкого стола, его можно было убрать под клине.

Резные или инкрустированные орнаменты на мебели раскрашивали, грекам были известны способы и техника инкрустации серебром, слоновой костью и черепахой. В греческой орнаментике наиболее часто использовались мотивы акант, пальметта, ряды листьев, лотос, спиральная и волнистая линии, меандр, ионики, бусы и зубчики.

Для Древнего Рима характерны гораздо более крупные масштабы строительства, чем в Греции, создание целого ряда новых типов архитектурных сооружений и комплексов: амфитеатров, терм (общественных бань), триумфальных арок и инсул.

Многие архитектурные типы (дворцы, особняки, виллы, театры, храмы, площади, мосты) получили на римской почве новое архитектурное решение.

На образование стиля древнеримской мебели большое влияние оказали Греция, Египет и страны Востока, присоединенные к Римской империи. Формы древнеримской мебели при изяществе и изысканности страдают в некоторой степени перенасыщенностью орнаментацией и излишеством украшений.

Изготавливали мебель из древесины кедра, туи, оливы, ясеня и клена, интарсию выполняли из самшита, пальмы, платана и черного дерева. Для отделки использовали бронзу, мрамор, золото, серебро, слоновую кость, рог, панцирь черепахи. Столярная и мебельная техники и инструменты были на очень высоком уровне.

Мебельный мастер уже тогда имел почти все ручные инструменты, которые используются в настоящее время.

Мебель Древнего Рима в жилых домах совсем немногочисленна. Популярными были мраморные столы с украшениями, сундук с декором в виде металлических пластин, в котором хранили наиболее ценные вещи. В обиходе были различные типы мебели. Деревянные кровати с одной спинкой, в которых в качестве украшений использовали серебряные накладки. Помимо кроватей изготавливали различные клине, которые устанавливали вокруг круглого стола. Столы были настоящими произведениями искусства. Они стоили дорого, особенно ценились круглые обеденные столы из лимонного дерева на одной ножке из слоновой кости. Боковины столов обильно покрывались резьбой, изображающей грифонов, крылатых львов, орлов. Крышки стола изготавливали гладкими с украшениями мозаикой и инкрустацией. Дорогими были столы из древесины туи.

Для сидения изготавливали стулья и кресла различных типов: для должностных лиц – курульные кресла с квадратным сиденьем и ножками Х-образной формы, для высших должностных лиц и граждан, имевших особые заслуги, – скамьи без спинки с двойным сиденьем – бицеллиум, для женщин – особые стулья с удобной полукруглой спинкой – катедрой.

Китай – это очень консервативная страна. Выработанные каноны и обычаи оставались неизменными в течение 2000 лет. Поэтому культура Китая остается на редкость цельной, основные эстетические понятия, выработанные в глубокой древности, и по сей день практически неизменны.

Интерьер китайского жилища почти не изменился на протяжении множества веков. Он довольно однообразен: формы мебели диктовались строгими нормами жизни. Интересно, что китайцы – едва ли не единственный народ Востока, предпочитающий есть, сидя на стуле, отдыхать на широкой скамье и спать не на полу, а на кровати. Универсальным материалом, из которого китайцы изготавливали тысячи вещей, был бамбук. В руках находчивого китайского ремесленника он служил для изготовления конструкций, решеток, перегородок в помещениях, различных плетеных изделий, мебели и для множества других целей. Мебель из бамбука имела прямолинейные формы, поскольку бамбук не гнется.

В жилищах состоятельных китайцев основным предметом мебели была кушетка: ложе, сплетенное из лыка или других волокон с изящным рисунком и с трех сторон окруженное спинками. Имелись и кровати, полностью закрытые, с боковыми поверхностями, украшенными ажурным орнаментом. Такая мебель чаще всего изготавливалась из твердой древесины, например, из черного, розового дерева и тика. Типично китайским национальным видом мебели являются лакированные табуреты оригинальной конструкции, вставляемые друг в друга или устанавливаемые друг на друга и используемые отдельно как столики для цветов, сервировки, чайные столики. В жилищах была и более упрощенная мебель для сидения, например, стулья, лавки. Мебель для сидения имела простые прямолинейные формы. Столы похожи на мебель для сидения, их украшали ажурной царгой. Отделка напоминала работы, выпиленные лобзиком.

Китайское искусство обязано своей славой непревзойденной лаковой технике, которую китайцы освоили уже 2500 лет тому назад. Китай – родина лаковой техники. Европейская лаковая мебель делалась по китайскому образцу. Китайская лаковая мебель имела чаще всего золотую отделку на черном фоне, имелись и изделия с красным и коричневым фоном. Дом в Китае воспринимался как прообраз Неба. Он находился в нераздельном единстве с садом и олицетворял встречу внешнего мира с внутренним. Важным элементом архитектуры и оформления традиционного китайского дома стало украшение дверей и окон. Их расположение никогда не было случайным.

Широкие дверные проемы, находящиеся друг против друга, соединяли интерьер с окружающим миром. Встречались двери причудливой формы: в виде круга или, например, восьмиугольника. Круглые («лунные») двери символизировали совершенство бытия и напоминали о том, что «возвращение в Небо» есть состояние перехода. Внутри дома тяжелые предметы мебели занимали строго опре-

деленное место, причем их устанавливали попарно или в виде трехчастных композиций. Например, разнесенные половинки шкафа, стол с двумя стульями по бокам, курительница – с двумя вазами. По словам мудреца, расположение предметов должно создавать впечатление «живой изменчивости».

## Лекция 1.2 Эпоха Возрождения

Возрождение самоопределилось, прежде всего, в сфере художественного творчества. Как эпоха европейской истории, оно отмечено множеством знаменательных вех: началом эпохи Великих географических открытий, изобретением европейского книгопечатания, открытием Гелиоцентрической системы в космологии и т. д. Однако первым его признаком, как казалось современникам, явился «расцвет искусств» после долгих веков средневекового «упадка», расцвет, «возродивший» античную художественную мудрость, именно в этом смысле впервые употребляет слово *rinascita* (от которого происходит французский *Renaissance* и все его европейские аналоги) Дж. Вазари.

Универсальные претензии искусства, в котором в идеале должно быть «доступно все», весьма близки принципам новой ренессансной философии. Ее крупнейшие представители – Николай Кузанский, Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола, Парацельс, Джордано Бруно – делают средоточием своих размышлений проблему духовного творчества.

Задача воспитания «нового человека» осознается как главная задача эпохи. Греческое слово «воспитание» является самым четким аналогом латинского *humanitas* (откуда берет свое происхождение «гуманизм»). *Humanitas* в ренессансном представлении подразумевает не только овладение античной премудростью, чему придавалось огромное значение, но так же самопознание и самосовершенствование.

Периодизация Возрождения определяется верховной ролью изобразительного искусства в его культуре. Этапы истории искусства Италии – родины Ренессанса – долгое время служили главной точкой отсчета. Выделяют вводный период, Проторенессанс, «эпоха Данте и Джотто», около 1260 – 1320, частично совпадающий с периодом дученто (XII век), а также треченто (XIII век), кватроченто (XIV век) и чинквеченто (XV век). Более общими периодами являются Раннее Возрождение (XIV – XV века), когда новые тенденции активно взаимодействуют с готикой, преодолевая и творчески преобразуя ее; а так же Среднее (или Высокое) и Позднее Возрождение, особой фазой которых стал маньеризм. Новая культура стран, расположенных к северу и западу от Альп (Франция, Нидерланды, германоязычные земли), совокупно именуется Северным Возрождением; здесь роль поздней готики была особенно значительна. Характерные черты Ренессанса ярко проявились так же в странах Восточной Европы (Чехия, Венгрия, Польша и др.), сказались в Скандинавии. Самобытная ренессансная культура сложилась в Испании, Португалии Англии.

На рубеже XIV – XV вв. Германия была еще более раздроблена, чем в предыдущие периоды, что содействовало живучести в ней феодальных устоев.

Развитие немецких городов запаздывало даже по отношению к Нидерландам, и немецкий Ренессанс сформировался в сравнении с итальянским на целое столетие позже.

К середине XV в. относится и начало французского Возрождения, на ранних стадиях еще тесно связанного с готическим искусством. Походы французских королей в Италию познакомили французских художников с итальянским искусством, и с конца XV в. начинается решительный разрыв с готической традицией, итальянское искусство переосмысливается в связи с собственными национальными задачами. Французский Ренессанс носил характер придворной культуры.

В нидерландском искусстве, реалистические тенденции наблюдаются, прежде всего, в миниатюре как богословских, так и светских книг.

Итак, Возрождение, или Ренессанс – эпоха в жизни человечества, отмеченная колоссальным взлетом искусства и науки. Искусство Возрождения возникло на основе гуманизма – течения общественной мысли, провозгласившего человека высшей ценностью жизни. В искусстве главной темой стал прекрасный, гармонически развитый человек, обладающий неограниченными духовными и творческими возможностями.

Искусство Возрождения заложило основы европейской культуры Нового времени, кардинально изменило все основные виды искусства. В искусстве Возрождения тесно переплелись пути научного и художественного постижения мира и человека. Его познавательный смысл был неразрывно связан с возвышенной поэтической красотой, в своем стремлении к естественности оно не опускалось до мелочной повседневности.

## **ТЕМА 2. ВЛИЯНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ЭПОХ НА ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛЕЙ**

### **Лекция 2.1 Промышленный переворот XVIII в. в Европе. Промышленные выставки XIX в.**

В 60-е гг. XVIII в. промышленный переворот раньше других стран Европы начал происходить в Великобритании, где мануфактурное производство достигло расцвета. Толчком стала английская буржуазная революция XVII в.

Перемены прежде всего коснулись ткацкой промышленности. Джон Кей изобрел самолетный челнок, который способствовал усовершенствованию процесса прядения. В 1733 г. механик-самоучка Джон Уайт изобрел первую прядильную рабочую машину, в которой роль человеческих пальцев, скручивающих нить, выполняли несколько пар вытяжных валиков. Именно имя Джона Уайта связывают с началом технической революции.

В 70 – 80-х гг. XVIII в. Джон Хартливс создает механическую прялку для прядения хлопка «Дженни». К 1787 г. в английской промышленности использовалась уже более 20 тыс. таких машин.

Дальнейшее развитие механического прядения было связано с применением мюль-машин – изобретением С. Кромптона – 1774–1779 гг. – она была предназначена для массового промышленного производства. Ее конструкция предусматривала получение высококачественной пряжи и убыстрение процесса прядения. В 1785 г. был запатентован образец механического ткацкого станка. В 1801 г. в Англии стала функционировать первая механическая ткацкая фабрика, насчитывающая 200 станков.

В конце 90-х гг. XVIII в. в текстильной промышленности стал использоваться запатентованный в 1784 г. паровой двигатель «двойного действия» Дж. Уайтта. В результате многолетней работы Уайттом был построен ряд экономических двигателей, получивших широкое распространение. Огромные детали машин, наполняющих архитектурные формы способствовали их сходству с архитектурой, что становится в первой половине XIX в. явлением, характерным для машиностроения. К 1810 г. в Англии насчитывается около 5 тыс. паровых машин, в том числе используемых в средствах транспорта, в частности, в пароморстве и на железной дороге. В 1-й четверти XIX в. начинает функционировать пароморское сообщение и железнодорожный транспорт. В 10 – 20 гг. XIX в. крупная машинная индустрия в Великобритании одержала решающую победу над мануфактурой и ремесленным производством. Англия стала крупной промышленной державой.

Вслед за Англией на путь быстрого развития крупной промышленности ступили США, Франция, Германия и другие страны.

После победы в войне за независимость (1775 – 1783) в США были созданы общие экономические условия для промышленной революции. Интенсивно развивалась хлопчатобумажная промышленность и некоторые другие отрасли, в частности, массовое производство паровых двигателей и ускоренное развитие машиностроения в северо-восточных штатах США – это приходится на 50 – 60-е гг. XIX века.

В Италии промышленный переворот начался в 40-х гг. XIX в. Фабричное производство интенсивно развивалось в северных районах страны, тем самым усугублялась экономическая отсталость юга.

Во Франции промышленному перевороту предшествовала Великая французская революция. Первые шаги в механизации бумагопрядильного производства были сделаны еще в 80-х гг. XVIII в., однако переход к использованию системы машин и других отраслей занял во Франции многие десятилетия и продолжился до 2-й половины XIX в.

В Германии переход к промышленной индустрии от мануфактуры осуществлялся с большим запозданием, в виду засилья феодальных и полуфеодальных отношений. Однако во второй половине XIX в. завершилась стадия промышленного переворота, характеризующаяся бурным ростом тяжелой промышленности.

Важным событием в машиностроении явилась стандартизация, которая приводила машинные формы к некоторому общему знаменателю. С середины XIX в. стандартизация стала необходимым условием успешного развития техники (она же унификация). Однако введение стандартизации как прогрессивного явле-

ния еще в середине XIX в. дало противникам технического прогресса повод для неверных толкований о социальной роли техники в жизни общества.

Философы, социологи и деятели искусства видели в технике некую гибельную силу, сочетали и полагали, что стандарт чужд и неестественен природе человеческого духа и его высшему проявлению – искусству.

Несмотря на «болезни роста», переживаемые в процессе преодоления трудностей, к середине XIX столетия машинная техника заняла прочные позиции в жизни человеческого общества.

Поначалу образцы (фабрикаты) машинного производства по сравнению с ремесленными выглядели уродливо. Украшение из орнаментов и декоративных накладок еще больше портило их.

Так, в начале XIX в. паровоз, разрисованный и расписанный узорами из роз, считался обычным явлением. Чтобы скрыть технологические дефекты, к первым вещам машинного производства буквально «прикладывали» различные штампованные или печатные картинки, накладные узоры, орнаменты. Специальностью появляющихся новых профессионалов – промышленных художников – и становились изобретения накладных украшений, маскирующих неудовлетворительные качества товара и предающих ему некоторое сходство с вещами ремесленного производства и всячески стремились скрыть пороки машинного производства.

В 1851 г. (спустя почти 100 лет) в Лондоне произошло важное событие всех времен и народов, открылась «Великая выставка изделий промышленности всех наций 1851». Одним из инициаторов проведения выставки был Генри Коул, видный государственный деятель и предприниматель. Санкционировал проведение выставки принц Альберт, супруг английской королевы Виктории, сумевший убедить королеву к совершенно новому в то время предприятию. В марте 1850 г. был объявлен конкурс на лучший проект выставочного павильона. Было представлено 245 проектов авторов разных стран. Со своим предложением выступил англичанин Джозеф Пакстон (управляющий садами в имении герцога Девонширского). Именно его проект нашел поддержку у принца Альберта и Королевского общества искусств.

Пакстон с инженером по строительству железных дорог Р. Стерфенсоном всего за 8 дней спроектировали здание выставочного павильона принципиально новой конструкции из стали и стекла. Грандиозное здание «Кристалл-палас» (хрустальный дворец) было построено за 3,5 месяца – невиданно короткий срок и размещено в Лондоне, в Гайд-парке.

Всемирная выставка открылась 1 мая 1851 г., и многие восприняли Хрустальный дворец как ее главный экспонат. Павильон достигал 555 м в длину и 124 м – в ширину и 33 в высоту и имел арочное завершение. Секрет быстроты возведения (3,5 – 4 мес.) – в способе проектирования по принципу конструктора. В 1852 – 1854 гг. дворец разобрали и перенесли в Сайденхэм, где простоял более восьми десятилетий, став для четырех поколений англичан местом развлечений, центром демонстрации достижений науки, здесь устраивались концерты и деловые обеды. В 1936 г. Хрустальный дворец (Кристалл-палас) был уничтожен пожаром. Хрустальный дворец был первым в мире большим металлокаркасным здани-

ем и первым зданием со стеклянными стенами. В основе сооружения – механическая сборка (разборка).

Россия представила каслинское литье, изделия из малахита, народные промыслы, учебные работы Строгановского училища технического рисования.

Англия представила различные машины, среди экспонатов были модели мостов и паровозов, гидравлические прессы, макет Суэцкого канала, телескопы и дагерротипы (предшественники современных фотографий), новейшие прядильные и ткацкие станки, печатная машина, паровой молот Крупа и электрический телеграф Сименса.

Франция представила севрский фарфор, лионские шелка и ковры. Испания – вины, шерсть овец-мериносов и кинжалы, изготовленные ремесленниками из Толедо. Остальные страны представили традиционные товары. На этой же выставке демонстрировалась продукция Михаэля Тонета, автора технологии и мебели на конструкциях из гнутой древесины. Патент на мебель – 1841 г. Его фирма была основана в Вене под названием «Братья Тонет». В Лондоне его стул № 14 поразил всех своей простотой и удобством. С 1859 по 1930 было продано 50 млн. штук.

В 1854 г. состоялась вторая Всемирная выставка в Париже, которая оставила в истории менее заметный след, чем первая.

В 1862 г. в Лондоне открылась третья Всемирная промышленная выставка, имевшая грандиозный успех, как и первая. Впервые за последние сто лет был осуществлен смотр произведений искусства – картины, скульптуры и иные художественные изделия. Изящная мебель небольших габаритов из черного дерева в стиле Ренессанс, выдвижные ящики которой были отделаны слоновой костью. Экспонировалась статуя Венеры в исполнении знаменитого английского скульптора Джибсона и картины известного художника Англии Тёрнера. Среди английских экспонатов выставки, отмеченных мэтрами, была фирма «Моррис, Маршалл, Фолкнер и Ко», которая демонстрировала цветное стекло, декорированную мебель и вышитые изделия. А фирму возглавлял 28-летний художник и поэт Уильям Моррис.

В 1889 г. в год празднования юбилея (100 лет) французской революции в Париже открылась всемирная (4-я по счету) промышленная выставка. Событие было ознаменовано прежде всего созданием и постройкой Галереи машин и Эйфелевой башни, что произвело такое же ошеломляющее впечатление, как и Хрустальный дворец в Лондоне. Немолодой Гюстав Эйфель был известным мостостроителем и участвовал в постройке башни – символа выставки, отчасти из-за того, что собирался исследовать вопросы воздухоплавания – и ему необходим был полигон – высокая точка в городе, где можно было бы испытывать свои модели воздушных шаров. «Гвоздь программы» – парижане говорили, зачем им этот «гвоздь» в центре города, а после открытия выставки его стали называть не только символом, но «гвоздем» программы (выражение пошло отсюда).

В 1851 г. на Лондонской выставке возникла проблема передвижения посетителей по территории выставки, в связи с этим вскоре появился выставочный транспорт омнибус.

А в 1839 г. на выставке в Чикаго (США) были впервые применены «подвижные тротуары» (прообраз эскалаторов и прототип), передвигающие на ленте транспортера ежедневно до 10 тысяч посетителей. Когда появилась проблема утомляемости посетителей – стали организовывать зоны отдыха с индустрией развлечений. Особой популярностью у публики пользовалась всякая экзотика, например, макеты гавайских деревень, батальные сцены наполеоновских колониальных и английских войн, индийские чайные, стрелковые тир в духе африканского сафари, уголки средневекового Парижа. В индустрию развлечений привлекались техническая мысль и прогресс: электричество и кинематограф. В выставочных развлечениях использовались «оптические дворцы» с лабиринтами зеркал (позднее комнаты смеха), мареорамы, изображавшие кругосветное путешествие (движущаяся панорама), мизансцены с фигурами людей в национальных костюмах, глобусы Галерона (гигантская модель небосвода).

На Чикагской выставке огромная толпа наблюдала целлулоидные шарики, чудесным образом парящие в воздухе, их поддерживала воздушная струя из пневмотормозов фирмы «Вестингауз» и другие, например, фонтан из зерна, приводимый в движение электромотором.

К концу XIX века большое влияние на выставки оказал стиль модерн, своим отношением к рациональному вытеснявший (безалаберность) хаос эклектики. На Парижской выставке 1900 г. его влияние стало очевидным. Появляется деление не только по странам и фирмам, но и по отделам – отраслям. Создаются модели, макеты для показа производственных процессов. Совершенствуются и старые методы показа – диорамы и панорамы. Технический прогресс позволил использовать в выставочных стенах чертежи, таблицы, диаграммы и новейшее изобретение – фотографию.

Изобретения в транспорте и связи:

- в 1802 г. изобретен электрический телеграф;
- 1866 г. – телеграфный кабель, проложенный по дну Атлантики пароходом «Грейт Истерн»;
- в 1829 г. Джордж Стефенсон создал паровоз «Ракета» – чисто техническая конструкция, состоящая из множества технических узлов;
- новая модель вагона с единым пространством появилась в США в 1846 г. и внедрена на Вюртембергских железных дорогах;
- в 1883 г. на Прусской железной дороге был разработан единый фирменный шрифт.

Бум изобретательства прошел в конце XVIII и всего XIX века:

- 1811 г. – консервирование продуктов;
- 1812 г. – метроном;
- 1815 г. – светоскоп;
- 1824 г. – театральный бинокль;
- 1827 г. – спички;
- 1826 г.– 1837 гг. – фотография;
- 1829 г. – лифт;
- 1839 г. – велосипед;

- 1840 г. – почтовая марка;
- 1856 г. – двигатель внутреннего сгорания;
- 1858 г. – швейная машинка;
- 1861 г. – почтовая открытка;
- 1876 г. – телефон и джинсы;
- 1886 г. – кока-кола;
- 1888 г. – граммофон;
- 1889 г. – целлулоидная фотопленка «Кодак»;
- 1896 г. – такси;
- 1893 г. – застежка-молния;
- 1760 г. – из роликов от рояля – роликовые коньки;
- 1762 г. – бутерброд (два кусочка хлеба с начинкой);
- 1882 г. – троллейбус – автомобиль с электродвигателем;

В конце XIX века велосипед был наиболее популярным видом транспорта. Существовали двухколесные, трехколесные, четырехколесные, воздушные, водные, велодрезины, для железнодорожных рабочих, велосипеды с ручным приводом.

В 1801 г. крепостной крестьянин Ефим Артомонов приехал на двух колесном железном «коне» из Екатеринбурга (Урал Свердловск) в Москву на коронацию Александра I. Получил вольную и уехал обратно.

В 1817 г. в Германии Карл дон Дрейс соединил перекладной два колеса, стоящие друг за другом. Сидя верхом можно было передвигаться, отталкиваясь поочередно ногами. Он получил название «hobby-horse» – конек.

В 1839 г. – Киркпатрик Макмиллан (Шотландия кузнец) развезжали на велосипеде с кривошипно-шатунной передачей.

Первые велосипеды с педалями появились во Франции.

В 1860 г. распространение получили велосипеды с большим передним колесом – в России их называли «паук», в Англии – «penny-farthing» (четверть пени). Диаметр колеса достигал 120 – 130 см.

В 1870-х им на смену пришел велосипед Джона Кемпа Старли из Ковентры.

В 1885 г. – появилась наиболее удачная модель – «Ровэр» с ромбовидной рамой и управлением переднем колесом.

В 1917 г. с февраля по ноябрь выпускался складной велосипед (фабрика Лейтнер – 16 кг весом, в сложенном состоянии мог переноситься владельцем).

В конце XX века англичанин Алекс Моултон создал модель складного велосипеда со сверхмалыми колесами и амортизаторами и веломобиль (как вариант горного велосипеда).

## **Лекция 2.2 Изобретательский бум. Первые теории дизайна**

В конце XVIII века в 1788 г. англичане Миллер и Саймингтон построили первый колесный пароход (речной). В ответ на это американец Роберт Фултон создал свой пароход под названием «Клермон» – самое совершенное в техническом отношении в то время, и США, таким образом, вышла вперед в мире в области

пароходостроения. Спустя пару лет англичане поставили паровые машины на океанские суда, и Великобритания в этой области снова вышла вперед.

19 октября 1783 г. во Франции был осуществлен первый полет воздушного шара с нагретым воздухом, созданного братьями Жозефом и Этьеном Монгольфье. В этом же 1793 г. Жак Шарль и братья Робберы сконструировали аэростат – воздушный шар, наполняемый водородом.

К концу XVIII в. происходят значительные усовершенствования в технике и техническом оснащении сельского хозяйства, что значительно увеличило урожайность. К новым техническим изобретениям относятся:

- в 1802 г. Ричард Тревитик создал первый паровоз;
- в 1814 г. Джордж Стефенсон сконструировал первый локомотив для угольных шахт;
- в 1834 г. первый Российский паровоз был построен отцом и сыном Черепановыми, однако ранее в 1830 г. несмотря на сопротивление землевладельцев, стала действовать железная дорога между Манчестером и Ливерпулем;
- в 1800 г. был открыт гальванический элемент (вольтов столб), который дал постоянный ток;
- в 1837 г. американец Самюэль Морзе и англичане Кук и Уитсон независимо друг от друга создали телеграф;
- в 1895 г. – русский ученый А.С. Попов создал первый беспроводной передатчик;
- в 1897 г. уже Марconi сконструировал аналогичный передатчик;
- в 1873 г. русский изобретатель А. Н. Лодыгин создал лампочку накаливания;
- в 1876 г. – его соотечественник П.Н. Яблочков сконструировал дуговую лампу, однако спустя некоторое время Эдисон усовершенствовал лампу – этот принцип горения лампы существует по сей день, даже с приходом диодного свечения;
- в 1883 г. была создана электрическая железная дорога;
- в 1890 г. в Лондоне открылась электрическая линия метро;
- в 1884 г. в английском Глазго и немецком Франкфурте-на-Майне пошел первый трамвай;
- в 1888 г. первый трамвай появился в США, в городе Ричмонд (штат Вирджиния);
- в конце 90-х г. XVIII века делались первые попытки создать двигатель внутреннего сгорания: сначала газовые двигатели появились на мелких предприятиях;
- с начала 1883 г. создаются двигатели на топливе в виде различных продуктов перегонки нефти;
- в конце XIX в. появилось новое средство транспорта – автомобиль, предшественником которого был велосипед, куда изобретатель Даймлер в 1886 г. поставил легкий двигатель собственной конструкции;
- в 1886 г. он же (Даймлер) снабдил четырехколесную коляску аналогичным двигателем;

– а в 1889 г. появился первый автомобиль Даймлера.

В 1852 году был осуществлен первый полет дирижабля, представлявшего собой управляемый аэростат:

– с 1880-х г. началось практическое использование дирижаблей;

– в 1890 г. был проведен запуск дирижабля с твердой оболочкой конструкции графа Цепеллина;

– в 1891 г. в Германии Отто Лилиенталем был создан первый управляемый человеком планер;

– в 1903 г. первыми в мире совершили полет на построенном ими самолете с двигателем внутреннего сгорания американские авиаконструкторы и летчики Уилбер и Орвилл Райт (братья).

С интенсивным развитием техники стала развиваться и наука о машинах. Однако машину изучали только как техническую конструкцию, о том, что она может восприниматься с эстетической точки зрения, не думали, вопрос о красоте технической конструкции, промышленной формы не ставился. И вообще, можно ли техническую форму сделать красивой? Порой дискуссии об этом выливались в довольно драматические ситуации.

Пример с Эйфелевой башней – видные деятели культуры подали письменный протест против всеми признанного шедевра технической и эстетической мысли человека. Композитор Ш. Гуно, архитектор Ш. Гарнье, великие художники слова Ги де Мопассан и А. Дюма, выдающийся поэт Ш. Леконт де Лиль и др. Дело дошло до того, что в 1900 г. башня уже была предназначена к сносу, но, к счастью, уцелела.

Почему так происходило и не только с башней? Эстетические взгляды и вкусы людей того времени на предметную среду значительно отличались от современных. Из понятия многих людей тогда полностью исключалась сфера техники, сфера технических форм.

Каково было отношение к предметной среде представителей передовых слоев интеллигенции? Одни считали, что достоинства промышленного продукта в открытости его формы, другие – в соответствии потребностям вкуса.

Инициаторы движения за обновление искусств и ремесел на западе – англичане Джон Рёскин (1819 – 1900) и Уильям Моррис (1834 – 1896). Первый философ и теоретик искусства, второй – английский художник, писатель, общественный деятель. Они сыграли значимую роль в развитии культуры своей эпохи, считали, что продукты машинного производства не могут повторить декоративные формы ремесленных изделий, так как в этом случае они выглядят уродливыми и убогими.

Сравнивая ручную работу с машинной, Рёскин явное предпочтение отдал первой. «Ручную работу, – писал он, – всегда можно отличить от машинной; конечно, люди могут превратиться в машины и довести свою работу до машинного уровня. Но пока люди работают, как люди, вкладывая свое сердце в то, что они делают, и стремятся к лучшему, как бы плохи ни были работники, – все же в ручной работе есть что-то выше всякой цены. Взгляды Дж. Рёскина, однако, были

противоречивы, он отчасти был и сторонником промышленных форм, но без применения машинных упражнений.

Идеи Рёскина были подхвачены его учеником и последователем У. Моррисом, который пытался осуществить их на практике. Созданные им художественные мастерские наподобие средневековых, должны были, по замыслу их создателя, послужить делу оздоровления вкусов публики.

В большей степени, чем Дж. Рёскин, У. Моррис был противником предметов, созданных машинным способом.

Причину всех бед царящих в то время в обществе из социальной среды жизни Дж. Рескини У. Моррис переносили в сферу производства и во всем винили технику и машинную индустрию «Как условие жизни, машинное производство в целом и есть зло», – заявлял У. Моррис.

Второе направление (концепция) – поддержка промышленности, хотя бы в виде пропаганды лучших образцов стиля и декора, которые можно было рекомендовать производству. Между 1821 – 1837 г. Карл Фридрих Шинкель и Питер Бейт собрали и изобрели в Берлине двухтомный альбом проектов под названием «Образцы» для фабрикантов и мастеров». Здесь были примеры изделий времен Античности, Ренессанса, восточные текстильные орнаменты и многое другое. В предисловии настоятельно рекомендовалась не изобретать новые композиции, а повторять с верой и хорошим вкусом уже известное в истории культуры.

Известный теоретик промышленного искусства, немецкий архитектор Готфрид Земпер (1803 – 1879) интересовался проблемами формообразования, проектирования продукции с точки зрения экономических и социальных условий. Он считал, что внешняя форма изделий не может рассматриваться как нечто самоценное.

В книге размышлений «Наука, промышленность и искусство» (1852 г.), отмечая роль объектов промышленного производства, он писал: «Неизвестно, где он будет применяться, ничего неизвестно о характере человека, который будет им пользоваться. Следовательно, подобный объект должен обходиться без каких бы то ни было особых свойств, специального цвета, он действительно должен быть способен встроиться в любое окружение».

Германия в середине XIX в. – мастерская Европы. Индустриализация здесь наступила позже, чем в Британии, но прошла гораздо быстрее и эффективнее, и здесь же наиболее проявился интерес к развитию рационально-технического формообразования.

Попытки создать теорию конструирования предпринимались уже в трудах Леонардо да Винчи как элементы теории изобретательства.

Сочинение немецкого инженера Франца Рело «О стиле в машиностроении» (1862) касалось теории взаимоотношения искусства и техники, принципов формообразования, освобождения технических изделий от функционально неоправданных упражнений.

Рело выделял два вида форм машин: первый полностью определялся целесообразностью, второй допускает свободу выбора конструктора. Формы машин, полагал Рело, должны создаваться по аналогии с архитектурой. А само развитие

техники не только не является угрозой для развития культуры, но она сама является носителем культуры – так называемой индустриальной культуры.

В конце XIX в. в России было популярно его справочное руководство (на русском языке) «Конструктор» (1878 г.), в котором автор, рассматривая различные части машин, дает не только их техническое описание, но и рекомендации по их формообразованию. В конструкцию некоторых из них он настойчиво рекомендует вводить архитектурные мотивы.

Промышленная революция вызвала не только организационное вычленение проектирования как самостоятельного этапа в создании продукции, но и стимулировала появление теорий промышленного искусства, философско-эстетических концепций.

Одним и важнейшим из итогов промышленной революции стало введение единых стандартов на крепежные детали, проектную документацию, размеры всевозможных комплектующих деталей и оборудования. Выделялись четыре основные сферы дизайна:

- промышленный дизайн;
- средовой дизайн;
- дизайн одежды и моды;
- информационный дизайн.

К области промышленного дизайна относятся средства транспорта, станки, технологическое оборудование, бытовые вещи, всевозможные устройства связи, коммуникации и т. д.

К области средового дизайна – дизайн в архитектурной среде, интерьерный дизайн, дизайн мебели.

Дизайн одежды и моды – это не только костюм и его разновидности, но и аксессуары, ткани.

Под информационным дизайном понимается прежде всего графический дизайн, визуальные коммуникации, реклама, упаковка, дизайн изделий, дизайн электронных информационных средств и т. д.

### **ТЕМА 3. ГЕНЕЗИС ДИЗАЙНА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВВ.**

#### **Лекция 3.1 Модерн как синтетический стиль**

Модерн как движение и стиль почти одновременно появился в разных странах и в разных видах художественной деятельности примерно с 90-х годов XIX в. Жизнь его продолжалась около 25 лет, в целом до Первой мировой войны. Он назывался по-разному в разных странах: Ар нуво – во Франции (по названию магазина предметов для интерьера), также – модерн стиль; Декорейтив стайл или либерти – в Англии; Югенд – в Германии (по названию журнала) и в Скандинавии; Стило либерти (по названию английской фирмы, производившей убранных для дома), а также флореале – в Италии; Сецессион (уход, отказ от академизма) – в Австрии, частично также в Германии (Мюнхен, Берлин). Модерн – в России и Испании. В Европе открылись магазины и журналы, которые провозглашали но-

вые идеи формообразования. Были ведущие страны, даже города. Общеизвестные центры модерна – Брюссель, Париж, Нанси, Вена, Барселона, Глазго, Дармштадт, Мюнхен, Дрезден, Веймар.

Ведущие журналы нового движения:

– «Студио», Лондон (с 1893 г.), возникший вначале как «рупор» идеи движения искусств и ремесел;

– «Пан», Берлин (с 1896 г.);

– «Ди Югенд», Мюнхен (с 1896 г.);

– «Ревю бланш», Париж (с 1891 г.);

– «Ver Sacrum», Вена (с 1898 г.);

– В России – «Мир искусств», Санкт-Петербург (с 1898 – 1899 г.).

Источники модерна нужно искать в 80-х гг. XIX в. Идеи рационализации формы, которые развивал Г. Земпер, художественно-производственные концепции У. Морриса и движение «Искусств и ремесел» к концу XIX в. органично влились в формирование уникального стиля и одновременно движения за «новый образ жизни» – модерн.

Модерн входил в жизнь постепенно, нередко его «сигналы» отмечают в архитектурных или орнаментальных деталях откровенно эклектичных произведений.

По мере раздвижения модерна любовь к природным органическим формам все более приобретает декоративный характер. Излюбленными становятся подвижные, напряженные линии, стилизованные формы растений, стеблей, побегов, превращающиеся в орнамент. Предпочтения отдаются ирисам и лилиям, несущим и некоторое символическое содержание. Формы, часто обтекаемые или живописно нагроможденные, все более приобретают асимметричный характер. В архитектуре начинает преобладать проектирование «изнутри – наружу», что определяется стремлением к известной функциональности и комфорту внутренних помещений, в результате – определенная свобода внешнего вида зданий. «Родителями» модерна следует считать:

– готику как наиболее высокий и этически чистый правдивый стиль;

– утонченно растительно-органический беспорядок;

– «идеологический» прародитель модерна – комфортный и аристократический рококо;

– художественно-концептуальны в значительной степени восточные влияния, более всего японские.

В 1890 г. с японским искусством европейские художники познакомились, когда Самуэль Бинг показал во французской школе изящных искусств коллекцию более чем из тысячи японских гравюр.

Готовность художников, дизайнеров использовать японские образные системы и язык изображений была, видимо, связана с тоской по новой духовности, которая могла бы противостоять угрозам и враждебности жизни со стороны растущего индивидуального общества. Существенной была потребность сохранения связи человека, его внутренней природы с внешней «живой» средой. Органика и флоральность модерна, его гимн жизни, красоте, всему растущему и цветущему

не кажется случайным, видимо потому, что модерн заключал в себе первые неосознанные признаки ностальгии по разрушаемому природному миру. Модерн искал красоту не в жесткой логике проекта, но в «Биологике», волшебстве жизни, может быть, попытках ее реинкарнации.

Если посмотреть на модерн (особенно в проектных ипостасях) с позиций развития техники, то становится очевидным, что он стал объединяющим синтетическим стилем.

Чтобы понять синтетический характер модерна, целесообразно оглянуться назад и выделить наиболее значимые направления в проектной культуре второй половины XIX в. – разноплановые и противоречивые в основе своей:

- ретроспективизм, который воспроизводил в объекте какой-либо определенный исторический стиль;
- эклектика – использование одновременно различных стилей;
- поиски национального языка (к концу века) – стремление выявить начала национальных культур;
- рационалистическая линия (с конца 1820-х гг.), в основе которой лежит активное использование прогрессивных материалов и технологий (в строительстве – стекла и бетона).

Прежде всего это касалось сооружений общественного, производственного и чисто технического назначения: мостов, вокзалов, маяков, выставочных и торговых зданий (Хрустальный дворец и Эйфелева башня).

Вообще формирование стиля модерн можно рассматривать в рамках значительного прогресса проектного мышления, собственно, как его профессиональное становление, что будет ведущей характеристикой следующего XX века.

### **Лекция 3.2 Модерн. Судьба стиля**

Теоретически и исторически модерн единодушно признают. Первым зданием, созданном в новом стиле, был особняк тасселя в Брюсселе (1893 г.), выстроенный крупнейшим бельгийским архитектором Виктором Орта (1861 – 1947 гг.). По воспоминаниям автора, дома ему в голову пришла мысль не подражать ни одному из исторических стилей.

Модерн накладывал зримый отпечаток на предметно-пространственную среду и ее предметное содержание посредством орнаментики, возникающей собственно из самого предмета, оставаясь с ним тесно связанной. При этом человек органично вписывается в общий орнамент, часто являясь его скрытой, порой мистической частью (подобно образным решениям в картинах М. Брубеля, А. Климта).

Классическим примером объекта-орнамента является спроектированный бельгийцем Анри ван де Вельде (Henry van de Velde 3 апреля 1863 – 1957 гг.) магазин табачных изделий «Гавана» в Берлине (1899 г.).

Учился живописи с 1880 – 1882 гг. в Академии художеств. В 1884 – 1885 гг. продолжил учебу в Париже у Карлоса Дюрани. Участник организации групп «Альз ин Канн» и «Группа двадцати», он активно участвовал в ее выставках, где

экспонировались крупнейшие живописцы того времени Моне, Писсаро, Гоген, Ван Гог, Сёра, Тулуз-Лотрек.

Анри ван де Вельде – одна из ключевых фигур европейского модерна – бельгийский художник и архитектор, который был не только средоточием символизма (в лице М. Метерлинка, Ст. Малларме, П. Верхарна), но и центром реформ художественной и социальной жизни.

А. ван де Вельде испытал сильное влияние идей У. Морриса, еще до строительства собственного дома (по своему проекту) счёл необходимым изготовить все его оборудование и мебель по своему дизайну.

В отличие от У. Морриса, де Вельде полностью признавал машинное производство. В 1895 г. его дом был готов.

Спустя 1 год в 1896 г. он показал свои работы по интерьеру на выставке в магазине-галерее «Ар нуво» в Париже. Далее активная творческая жизнь:

- в 1901 г. – он художник-консультант при дворе в Веймаре;
- в 1906 – 1914 гг. он руководитель художественно-ремесленных мастерских;
- в 1907 г. – соучредитель Германского Веркбунда (союза художников и промышленников).

С 1917 г. он живет в Швейцарии, Нидерландах, Бельгии. Он за это время оказал колоссальное влияние на многих европейских архитекторов и дизайнеров, в том числе и северных.

Свое существо проектной деятельности в модерне А. ван де Вельде отразил в статье журнала «Ди Цайт» (Австрия) еще в 1901 г. такими словами: «...построение объекта и его внешний образ должны соответствовать его назначению и природной (естественной) форме. Ни одна вещь не имеет право существовать, если она не является органичной частью чего-то или связью органично обусловленных частей. Ни один орнамент не должен существовать, если его использование неорганично... орнамент должен становиться своего рода органом и не может быть чем-то приклеенным извне». Иными словами, уже тогда автора заботила органическая связь формы предмета с его функцией.

В модерне существовали две школы, эмблемами которых условно могли быть арабеск (растительный орнамент – ветка с листьями) и куб (символ геометрического орнамента).

К первой школе относят Бельгию, Францию с центрами в Нанси и Париже, Германию с центрами в Мюнхене, Драмштадте, Дрездене и Веймаре, отчасти Италию и Испанию и Россию – основной принцип «стихия живого».

Во второй школе, школе «куба», более приверженной геометризму, были Англия с центром в Глазго и Австрия с центром в Вене. Ее «опознавательными знаками» стали строгие вертикали и горизонталы, более четкая и рациональная форма, упорядоченность и жесткая ритмика.

В Париже наиболее известным представителем ар нуво был Гектор Гимар (Hector Guimard, 1867 – 1942 гг.). Он создал проекты входов в парижское метро, где удачно соединил современные технологии с новым художественным формо-

образованием. Конструкции были орнаментальны, не скупно выражали рациональность функции.

Француз Эмиль Галле (Emile Galle, 1846 – 1904 гг.) из Нанси был художником по стеклу и керамике, но изучал также философию и ботанику. Организованная им школа Нанси дала замечательные образцы богатой флоральной и символической линии стиля модерн. Вместе Галле и Жан Даум (Jean Daum, 1825 – 1885 гг.) возглавили стекольные мануфактуры, которые поставляли важнейшие образцы стиля модерн (ар нуво), ставшие впоследствии вожделенными предметами коллекционирования.

В Германии югенд-стиль искал свой путь в основном между деловито-конструктивным и народно-ремесленным искусством. Решающее влияние на дальнейшее развитие дизайна в мире оказал немец Петер Беренс (Peter Behrens, 1868 – 1940 гг.), который изначально был художником, а потом в Мюнхене обратился к архитектуре и дизайну и пропагандировал стиль так называемой немецкой деловитости.

Впоследствии Беренс стал одним из первых профессиональных промышленных дизайнеров в мире.

Крайним выражением «текучести» и пластичности линии, органического своеволия, что может быть отнесено к первой школе, были работы испанца Антонио Гауди и Корнета (Antonio Gaudí y Cornet, 1852 – 1926 гг.), развившего исключительно выраженный индивидуальный стиль.

Вторая школа получила развитие в шотландском городе-порте Глазго. Уже в 1890 г. здесь группа архитекторов и художников разрабатывала свой своеобразный стиль, в котором в подражание японской эстетике, было заметно скромное обращение с орнаментом. Наяву с пастельными тонами вниманием пользовались черное и белое. Ключевой фигурой здесь стал Чарльз Рене Макинтош (Charles Rene Mackintosh, 1868 – 1928 гг.), – художник и архитектор.

Самый известный проект Макинтоша – школа искусств в Глазго (строилась в 1898 г., затем в 1907 – 1909 гг.). Свою задачу Рене понимал как максимальное обобщение образа объекта и достижение синестезии (вызывание ассоциаций, в том числе и музыкальных).

В 1900 г. Макинтош в Вене на восьмой выставке Сецессион в составе друзей художников и жены представил совместный проект «чайного салона» и произвели фурор (в центре в пустом пространстве красовалась икебана).

В Вене Макинтош подружился с членами Сецессиона Йозефом Гофманом, чья деятельность повлияла на многих творческих людей Европы и США, в том числе австрийца Й. М. Ольбриха, немца П. Беренса, американца Ф.Л. Райта и голландскую группу Де Стил, из шведов на архитектора и дизайнера Карла Бергстена (1879 – 1935 гг.).

Макинтош становится известным и участвует во многих выставках, в том числе в Париже в 1900 г. и в Москве в 1902 г.

Вена на рубеже веков была крупной культурной метрополией. Большой вклад в становление радикальной проектной культуры и стиле модерн в его ста-

ром, геометризованном варианте (куб) внесла целая плеяда архитекторов. Среди них Отто Вагнер, Йозеф Мария Ольбрих, Йозеф Гофман и другие.

В 1903 г. по инициативе архитекторов были образованы Венские мастерские. Главные требования к изделиям – высокое качество, отличные материалы, профессиональная ремесленная работа. Но все, что изготавливалось, должно было носить признание нового веяния и не опираться на исторические прототипы.

Среди противников мастерских наиболее ярким был архитектор Адольф Лоос (Adolf Loos, 1870 – 1933 гг.), которого считают одним из непосредственных предшественников функционализма. В его зданиях преобладает достаточно брутальная, лишенная декора прямоугольность. И большинство их было снесено, говорят, никто не хотел там жить.

В 1908 г. появилась одна из наиболее его известных теоретических работ – «Орнамент и преступление», где он утверждал, что любое поверхностное украшательство идет либо из первобытной культуры, либо связано с жизнью преступников, которые любят делать на себе тату.

Отчасти к «геометрической» школе модерна относят и более молодого американца Фрэнка Ллойда Райта (Frank Lloyd Wright, 1869 – 1959 гг.), архитектора и дизайнера. При разработке интерьеров он исходил от камина как центра дома и строил план и открытую последовательность помещений асимметрично в соответствии с функциональными требованиями. Его дома органично вписывались в ландшафт и имели плоские крыши.

Пристрастие Райта – делать встроенную мебель, формы которой перекликались с горизонталями архитектуры. Внутренняя открытость дома и простота природных материалов были для Райта выражением демократичности и индивидуализма. Он был приверженцем стиля «арабеск».

В целом, модерн стал значительным явлением в истории мировой художественной и проектной культуры, однако не был лишен противоречий, что именно и послужило импульсом к движению вперед к модернизму. Важной составляющей стала попытка одухотворения форм, сознательная символизация как стремление к выходу в иные миры и пространства.

Югенд-стиль в странах Северной Европы, будучи интернациональным явлением, все же имел свои особые черты.

На севере в дизайне югенд-стиля рассматриваются три уровня:

- интернационализм;
- скандинавский югенд впитал в себя «региональную» совокупность признаков;
- собственно национальное выражение стиля в каждой отдельной стране.

Северный югенд-стиль тесно переплелся с явлением национального романтизма.

Общая характеристика скандинавского искусства дана его современником – немецким исследователем Ф. Хаком: «Датское искусство в хорошем смысле буржуазно. От шведского идет аромат французского парфюма, ведь Стокгольм – это скандинавский Париж, а из Норвегии веет свежим снегом и страстными картинами весны».

Интернациональные импульсы в Северной Европе, разумеется, были очень сильны. Выходило много периодических изданий нового движения. Среди них: в Швеции – «Идун», «Урдок Бильд», «Вария», «Нурден» и английский журнал «Студио».

Призыв Карла Ларссена, длительно жившего и работавшего во Франции и Европе после Парижской выставки 1889 г., обращенный домой – соотечественникам Швеции звучал: «Нужно выходить и вещать всему народу о радостных, прекрасных ценностях искусства. Выстругивайте кружки и бочонки, вырезайте двери и шкафы, штурмуйте фарфоровые фабрики и выкидывайте немцев с их скучным лютеранским искусством».

В Норвегии большую роль играли живописцы, в частности Эдвард Мунк (Edvard Munch, 1863 – 1944 гг.) синтезировал мистический дух северного искусства и французскую форму. Его любимая тема – «женская».

Норвежец Герхад Петер Мунте (1849 – 1929 гг.) – оказал сильное влияние на становление югенд-стиля в прикладном искусстве и художественном ремесле.

Фрида Хансен (1855 – 1931 гг.) кокористка и импрессионистка. Ее работа – гобелен «млечный путь» демонстрировалась на Парижской выставке 1889 г.

Центральная фигура ДПИ Финляндии – Аксели Галлен-Каллела (он). («Миф об Айно» – его произведение первое в духе национального романтизма).

В 1898 году возникло известное архитектурно-дизайнерское бюро «Гесселиус, Лингрэн и Сааринен (GLS). Финляндия. Э. Сааринен много строил в России. В 1906 – был членом Академии художеств в Петербурге. Потом в 1923 – эмигрировал в США. А с 1932 был избран президентом знаменитой Кенбрукской академии искусств – кузницы профессиональных кадров дизайна.

Фирма «Георг Йенсен» – детская известная фирма керамики и серебряного ювел, была создана Г. Йенсенем (1866 – 1935 гг.) и пропагандировала нордические мотивы с образами растений и животных, характерными для французского ар нуво.

Вывод: самым интересным завоеванием модерна стало целостное восприятие формы и стремление к ее художественному осмыслению, а к 1925-му году он практически перерос в другие формы искусства и дизайн-деятельности.

### **Лекция 3.3 Модерн и конструктивизм**

В качестве ведущего стиля модерн просуществовал недолго. Уже в первом десятилетии XX в. начался его постепенный упадок. Тому были разные причины, но, видимо, главная заключалась в том, что новое время требовало воплощения в новых образах и формах. Наступал век мощной индустрии, функционализма, массового производства и, как следствие, неминуемой стандартизации изделий. Возрождение ремесел, культ ручного труда, на котором зачастую строилась эстетика модерна, никак не могли удовлетворять новые запросы и никак с ними не согласовывались.

Кризис художественной промышленности периода модерн наступил довольно скоро в результате пересмотра эстетического отношения к технике, к ма-

шине и к художественным формам, которые ими порождались. Эти изменения наиболее ярко проявились в отношении к предметному миру, бытовой среде. Появлению нового стиля способствовала индустриализация самого быта; новые предметы быта (пишущая машинка, граммофон, электроприборы, пылесосы, новейшая телефонная аппаратура, радиоаппаратура и т. д.) были несовместимы со старой художественно-промышленной эстетикой. В начале века были сформулированы отправные принципы новой эстетики вещи.

Теоретическое обоснование «вещности» дал известный венский архитектор и публицист Адольф Лоос. В своих книгах он беспощадно обрушивался на всякие излишества в строительной и художественно-промышленной практике; по его мнению, применение орнамента равносильно преступлению. Жилой дом начинает трактоваться как «единая форма», не терпящая никакого декора; развитие идет в сторону полной «вещности»: от форм, порожденных фантазией художника, к «необходимым», «истинным» или «чистым» формам.

Новым критерием, которым стали измерять эстетическую ценность вещи, стала целесообразность. Отсюда возникает новое – конструктивное направление в искусстве интерьера. Для него более характерны прямые линии и ясное построение. Яркое выражение оно получило в Германии и Англии – двух странах, в которых успешно развивалось промышленное производство.

Рождение новой эстетики началось с бунта против орнаментации, изобразительности, архаичности формы. Пионерами новой эстетики выступили архитекторы Л. Салливен, А. ван де Вельде, А. Лоос и др. Они боролись за освобождение вещей от излишней орнаментации, противоречащей функциональному назначению вещи, за красоту обнаженной целесообразной формы. Они исходили из того положения, что форма вещей и их украшения, свойственные ремесленным поделкам, неуместны в век машинной индустрии.

В 1898 г. Адольф Лоос, еще не надеясь, что его поймут, поставил вопрос о том, что новые проявления культуры – железные дороги, телефон, пишущие машинки и прочее – должны освободиться от формальной стилизации, так как они предназначены для новых функциональных процессов, и форма их должна быть функциональной.

Это новое направление получает название *конструктивизм*, основой которого является воплощение закономерностей, которые присущи формам, произведенным машинным способом. Официальной датой рождения конструктивизма считается начало XX в. Его развитие называют естественной реакцией на изощренные флореальные, то есть растительные, мотивы, присущие модерну, которые довольно быстро утомили воображение современников и вызвали желание поисков нового.

Новый стиль был начисто лишен таинственно-романтического ореола. Он был сугубо рационалистичен, подчинялся логике конструкции, функциональности, целесообразности. Примером для подражания служили достижения технического прогресса, вызванные социальными условиями жизни наиболее развитых капиталистических стран и неизбежной демократизацией общества. Внедрение в

практику новых строительных материалов – железобетона, стали и стекла – перевернуло привычные представления о классической ордерной архитектуре.

Это направление незамедлительно нашло отклик и в так называемой «малой архитектуре» – мебели. Новое направление в производстве мебели связывают с именем Уильяма Морриса. Немаловажное значение для утверждения концепций функциональности как в архитектуре, так и в мебели имела деятельность Чарльза Ренни Макинтоша и возглавляемой им Художественной школы в Глазго.

Эти же тенденции демонстрирует мебель великого американского архитектора Фрэнка Ллойда Райта. Юношей он приехал в 1887 г. в Чикаго и начал работать в проектной конторе архитекторов Салливена и Адлера. Шесть лет спустя Райт приступает к самостоятельному проектированию жилых домов, закладывая основы для так называемой «органичной архитектуры». Этот термин был сформулирован Салливаном и означал соответствие функции и формы.

В 1901 г. Фрэнк Ллойд Райт, тогда лишь начинавший свою плодотворную архитектурную карьеру, произнес знаменитую речь «Искусство и ремесло машины», в которой изложил основной принцип промышленного дизайна XX в. Отвергая ручное производство как слишком дорогостоящее, Райт утверждал, что дизайнеры должны создавать прототипы изделий массового машинного производства, предварительно изучив технологию современного производства и свойства материалов.

В Европе художники, архитекторы, дизайнеры стали объединяться. Так возникли в разных странах художественные группы новаторов. В Германии первым крупным шагом в направлении объединения усилий художников и промышленных организаций были созданные в Мюнхене «Соединенные мастерские» во главе с Рихардом Римершмидтом, Рерманом Обристом и др. Основанные в 1899 г. «Дрезденские мастерские» налаживают уже серийное производство продукции. В 1907 г. произошло организационное объединение этих предприятий в рамках «Германского художественно-промышленного союза» («Веркбунд»).

В Австрии художники «Венского Сецессиона» разрабатывали концепции чистого геометрического орнамента из прямых линий, прямоугольников и кругов, что нашло отражение в архитектурных проектах и в мебели, исполненной по дизайну Йозефа Гофмана. В своих проектах зданий и мебели Гофман пользовался предельно упрощенным формальным языком. В 1903 г. вместе с Коломанном Мозером. Гофман основал знаменитое художественно-промышленное предприятие «Венские мастерские».

Конфликт между конструктивным началом и орнаментализмом в модерне вступил в последнюю фазу. Конструкция, древняя, как сам мир, лежащая в основе всего современного строительства и архитектуры, завоевывала позиции в художественно-прикладной промышленной продукции, в том числе в производстве мебели по дизайну ведущих архитекторов и художников, практиков и теоретиков. К началу 10-х гг. XX в. кризис модерна как стиля обозначился со всей определенностью. Первая мировая война подвела черту под достижениями и просчетами модерна.

Стиль, утверждавший приоритет конструкции и функциональности, которую провозглашали американский архитектор Луис Генри Салливен и австриец Адольф Лоос, был назван конструктивизмом и окончательно утвердился в Европе и Америке. Можно сказать, что с самого начала он имел международный характер. Глашатаями конструктивизма были знаменитые архитекторы Анри ван де Вельде, Петер Бренс, Герман Мутезиус, Вальтер Гропиус, другие мастера, присоединившиеся к ним в более позднее время.

После окончания Первой мировой войны конструктивизм в мебели продолжает завоевывать позиции. На какое-то время ведущее положение здесь заняла Голландия, где в 1917 г. молодые художники и архитекторы объединились вокруг журнала «Стиль» во главе с теоретиком Тео ван Дусбургом. В группировку «Стиль» входили живописец Пит Мондриан, скульптор Жорж Вантенгерлоо, архитектор Геррит Томас Ритвелд и др. Их концепция оформления пространства и формы – кубоконструктивизм – находилась под сильным влиянием французского кубизма – художественного течения в искусстве, провозглашенного Пикассо и Браком в 1906 – 1908 гг. на основе художественных изысканий Сезанна.

Помимо четких геометрических форм это течение привнесло в дизайн мебели новые цветовые сочетания – чистые цвета красного, синего, желтого. В 1917 г. архитектор Геррит Томас Ритвелд изобрел форму необычного кресла и назвал его «аппаратом для сидения».

Выполненный в 1923 г. «Берлин стул» демонстрирует характерные черты дизайнерских концепций Ритвелда как типичного представителя объединения «Стиль».

Огромный вклад в производство современной мебели, основанной на принципах конструкции, внесли мастера Баухауза, созданного Вальтером Гропиусом в 1919 г. Так, будучи еще студентом Баухауза, Марсель Брейер разработал модель кресла в духе «аппарата для сидения» Ритвелда – «Красно-синего стула». Было это в 1922 г., но через четыре года Брейер сконструировал свой знаменитый «Васили Стул» из полых металлических трубок и красных ремней, дав ему имя собственное в честь известного русского авангардиста Василия Кандинского.

Уникальные предметы и украшательский подход к утилитарной вещи вытесняются по-новому осмысленной, очищенной от посторонних примесей формой, создаваемой на основе триединства конструкции, материала и техники. Здесь уместно привести столь же меткие, сколь и глубокие по смыслу слова Мис ван дер Роэ, произнесенные им в 1923 г.: «Формы ради формы не существует; форма не цель работы, а исключительно лишь ее результат».

В 1924 г. в Мюнхене была устроена выставка под девизом «Форма без орнамента», где все, от сковород до занавесей, было сделано в соответствии с принципами функциональности и рассчитано на массовое производство.

Конструктивизм оказался могучим стилем. Его влияние вышло за рамки архитектуры и дизайна. Идеи конструктивности были живо восприняты такими талантливыми композиторами, как И. Стравинский, А. Шёнберг, П. Хиндемит, А. Онеггер, И. Шиллингер, Э. Кшенек. Новаторские поиски конструктивизма пришли по душе архитекторам и литераторам, художникам и деятелям театра.

### Лекция 3.4 Европейский дизайн конца XIX в. Социальная линия развития дизайна 1910-х гг.

В XX веке лидером мирового дизайна становится Германия.

Герман Матезиус в 1907 г. создает Германский Веркбунд. В его состав входят немецкие художники, архитекторы, предприниматели и представители обществственности. Цель Веркбунда – «облагораживание труда посредством взаимодействия искусств, промышленности и ремесел».

Идеолог Веркбунда Герман Матезиус (1861 – 1927 г.) – архитектор по профессии – много лет работал торговым агташе в Англии, поэтому хорошо был знаком с движением искусств и ремесел. Свои взгляды на этот счет изложил в книге «Английский дом».

Матезиус – сторонник стандартизации массового производства. Его любимые призывы: «качественная работа» и «деловитость». Его ключевая фраза «намного выше, чем материя, находится душа, намного выше чем функция, материал и технология стоит форма».

Матезиус широко распространял свои идеи. На них учились Людвиг Мис ван дер Роэ (1886 – 1969 гг.), Вальтер Гропиус (1883 – 1969 гг.), Шарль-Эдвард Жаннере (1887 – 1965 гг.), он же Ле Корбюзье и другие, определившие лицо проектной культуры XX в.

1914 г. – апогей Веркбунда на выставке в Кельне.

В экспозиции представлены серийная мебель и предметы для дома, оборудование спальных вагонов, здание обувной фабрики из стекла и бетона (в авторстве Гропиуса и Петера Бернеса).

Художественно промышленные союзы по примеру немецкого были организованы в Швейцарии, Голландии, Венгрии, Дании и Швеции.

Петер Беренс (1868 – 1940) первый профессиональный промышленный дизайнер, яркий живописец, график, мастер прикладного искусства и интерьерера XX века. Личность в дизайне, своим профессиональным творчеством соединившая две эпохи. Ему пренадлежат слова: «Меня интересуют всегда только проблемы. Тем, что само собой разумеется, пусть интересуются другие».

Крупная немецкая компания АЭГ (Всеобщая компания электричества), с которой он сотрудничал с 1907 г., уже к 1914 году совершенно изменила свой фирменный стиль.

П. Беренс, как и Матезиус, приверженец стандартизации в промышленности. Он проектировал и реализовал проекты фабричных зданий, квартир для рабочих и мебели, электропродукции (лампы, электрические чайники, электрические утюги и т. п.), выставок, фирменного стиля (программа корпоративной идентичности).

В 1909 г. построил завод турбин АЭГ – хрестоматийный образец промышленной архитектуры.

В 1922 г. покинул Берлин и стал директором архитектурной школы при Венской Академии.

С 1936 г. – он является руководителем архитектурного отделения Прусской Академии искусств в Берлине.

Благодаря Беренсу АЭГ стала первой в мире компанией с комплексной программой фирменного стиля.

Грегор Польссон (1889 – 1977 гг.) – искусствовед и общественный деятель, идеолог шведского дизайна. В 1916 г. в книге «Новая архитектура» выступил против культа художественного ремесла, излишне романтизированного. В докладе «Анархия и стиль времени» (1915 г.) он говорил о «стиле пользы», который есть стиль времени и который должен создаваться инженером архитектором (в одном лице).

От Германского Веркбунда Польссон заимствовал социально-эстетическую программу, которая влила свежую кровь в деятельность Шведского художественно-промышленного союза. В 1917 г. выставка «Жилище и его убранство» в Стокгольме была связана с этим направлением деятельности шведского дизайна. На выставке экспонировались 23 интерьера в стиле бидермайер и буржуазный ампир, интерьера более интимного и традиционно-крестьянского характера. Авторы: Карл Мальмстен (1888 – 1972 гг.), Уно Орен (1897 – 1977 гг.), Эрнст Спулен (1880 – 1974 гг.).

Обозреватели отмечали, что в целом большинство интерьеров сочетали черты жизнерадостной толерантной среды в духе К. Ларссона с отдельными чертами бидермайера (стиль буржуазной верхушки).

Особое внимание привлекли две работы Гуннара Асплунда (1885 – 1940 гг.). «Голубая комната» для квартиры рабочего, создававшая впечатление простого, но «солидного» шведского стиля.

Критики отметили основные характерные черты выставки:

- хороший дизайн – это серьезная ответственность проектанта, промышленности и общества;
- дизайн открывает воздействие на качество жизни во всех аспектах социума;
- искусство и дизайн могут и должны быть двигателями социального прогресса;
- демократический взгляд на жилище.

«Родители» социоэстетической линии в дизайне Швеции Карл Ларссон и Эллен Кей – «душа» и «разум» шведского дизайна. Их темой был «дом» (в прямом смысле этого слова). Карл Ларссон (1853 – 1919 гг.) знаменитый шведский художник, последователь идей У.Морриса. Карин Ларссон (1859 – 1988 гг.) – художник. Проектное кредо четы Ларссонов – создание теплоты интерьеров, предназначенных для обычных нужд. Их проект семейного личного дома (использованный ими дом в 1897 г.) имел решающее значение для судеб шведского дизайна. Эллен Кей (1849 – 1929 гг.) шведский писатель, педагог и культурный философ – в том же 1897 г. в своей статье ежедневника «Идун» отметила проект Ларссонов, а в 1899 г. выпустила небольшую книгу под броским лозунгом «Красота для всех». Имя Эллен Кей – «бабушка европейского радикализма», как ее называли до 1917 г. было хорошо известно в России, нынче совершенно забытый автор.

Самая известная книга Э. Кей «Век ребенка» выдержала только в России несколько изданий.

Творение красоты – главный вектор воспитательного и жизнестроительного процесса – Эллиен Кей рассматривала в широком контексте культуры, соединив все в единый непрерывный континуум.

Новая форма культурного бытия общества, это «новотворение» должно иметь девиз: «Не работать, чтобы жить, и не жить, чтобы работать, а – «жить, чтобы быть человеком».

### **Лекция 3.5 Социальная линия дизайна 1910-х гг. в Европе.**

#### **Авангардные течения**

В 1925 г. русский живописец, архитектор, дизайнер Эль Лисицкий в Мюнхене вместе с немецким художником-дадаистом Гансом Арпом издал книгу «Kunstism 1914 – 1924» – «измы искусства».

В 1923 г. до книги «измы искусства» Эль Лисицкий стал автором необычных проектов на выставке в Берлине:

– комната «Проунов» (проект утверждения Нового – серии архитектурных композиций, охарактеризовал их как «промежуточную стадию между живописью и архитектурой»);

– серия рекламных плакатов и графики для фирмы «Пеликан».

В книге «измы искусства» представлены 16 характерных «измов», среди них:

– конструктивизм (от контррельефов Владимира Татлина 1914 г. до конструкции выставки ОБМОХУ в Москве 1921 г. и работ Наума Габо 1921 – 1922 гг.);

– веризм (композиции немецкого художника-фотомонтажиста Джона Харфилда 1917 г.);

– неопластицизм (творчество дизайнеров и архитекторов группы «Де Стил», от абстрактных композиций Пита Мондриана 1916 г. до проекта архитектора Геррита Ритфелда 1923 г.);

– пуризм (посткубистическая живопись французов – архитектора и дизайнера Ле Карбюзье и художника Амадея Озанфана 1920 – 1922 гг.);

– дадаизм (течение в западном искусстве, связанное с абсурдистскими, спонтанными сочетаниями элементов готовых форм в коллажах, стихах, поведении, работы Ганса Арапа, Рауле Хаусмана, Макса Эрнста, фотоработы Ман Рея 1919 – 1922 гг.);

– симультаннизм (живопись французских художников Робера и Сони Делоне 1912 – 1922 гг.);

– супрематизм (работы Казимира Малевича 1913 – 1920 гг.);

– абстракционизм (живопись Василия Кандинского, Натана Альмана, Любви Поповой, Александра Родченко, Петра Митурича и венгра Ласло Мохой – Надя 1914 – 1920 гг.);

– кубизм (живопись Пабло Пикассо и Жоржа Брака, скульптура Александра Архипенко и Жака Лапшица 1914 – 1920 гг.);

– футуризм (живопись Джакомо Балла, скульптура Умберто Боччони 1913 г.);

– экспрессионизм (живопись Марка Шагала и Пауля Клее 1914-1915гг.).

Это была попытка (первая) классификации авангардных течений как «стилей» по принципу визуальной общности и групповой принадлежности.

В 1909 г. поэт Филиппо Томмазо Маринетти опубликовал в газете «Фигаро» манифест нового течения в искусстве – футуризма, основой которого была динамика движения, выраженная в красоте скорости.

В США Э. Мейбриндж и Э. Маре во Франции на своих кинограммах скачущей лошади, прыгуна с шестом и шагающего человека показали реальные мгновенные фразы движения, из которых складывается непрерывная динамика.

В 1912 г. Маринетти создает графические композиции, в которых абстрактному впечатлению от динамики линий соответствовала столь же отрывистая и наполовину абстрактная словеснозвучная часть.

История футуризма в России начиналась с поэтических альманахов и сборников.

Футуризм был необходимой ступенькой на пути к абстрактному, неизобразительному искусству. Футуристы в России на свой лад развивали идею соединения всех каналов коммуникации: живописи, поэзии, музыки.

Так, русский художник Владимир Баранов-Россине сконструировал «оптофоническое пианино» – инструмент со светопроекционным устройством, наподобие рояля.

Футуристы работали с малыми мобильными формами зрелища – кафе, кабаре, поэтические вечера. В Москве и Петербурге они эпатировали публику своей внешностью. Ларионов и Гончарова раскрашивали лица, а Малевич в честь приезда в Москву Маринетти ходил по Кузнецкому мосту с красной ложкой в петлице вместо гвоздики. Таково было его понимание «алогичности» – то есть внешней бессмысленности творческого жеста, который важен лишь сам по себе, лишь как возможность выделиться минимальными средствами за счет перенесения предмета из одного контекста в другой.

В футуристической художественной системе были и свои формально-композиционные закономерности, которые позволяют отличить футуризм от других:

– во-первых три принципа: одновременности впечатлений, глобальной метафоры и наслаения картин;

– во-вторых, подчеркнутая, утрированная динамика композиций, преобладание диагональных ритмов и линий, двоящиеся изображения стадий движения или оборванные незамкнутые контуры; форма действует сама по себе, лишь своей экспрессивностью и направлением создает ощущение целостного организма;

– в-третьих, все композиции построены, как правило, из полупрозрачных, вьющихся, кружащихся, причудливо свернутых плоскостей наподобие завитых

бумажных полосок с цветовой растяжкой; расцвеченные поверхности имеют четкие и острые грани.

Русский кубофутуризм нашел свое место в сознании декораций и костюмов для театра и кино, в проектах городского оформления в дни революционных праздников 1918 – 1919 гг., и в своеобразном символично-динамическом этапе архитектуры авангарда 1919 – 1921 гг.

Футуризм был первым авангардным течением, проявившем себя в предметной сфере. Течением, которое выработало в лоне искусства целый мир, систему ценностей, визуальную проектную культуру, которые проявились в особенностях стиля.

Супрематизм – творческая концепция Казимира Малевича в 1915 – 1919 гг., включающая в себя формально-композиционный метод моделирования.

Концепция супрематизма была обнародована в 1915 г. на «Последней футуристической выставке 0.10» («ноль-десять») и представляла собой логическое развитие кубизма. Появился «Черный квадрат» и серия супрематических полотен.

Малевич замечал: «Супрематизм в одной своей стадии имеет чисто философское, через цвет познавательное движение, а во второй – как форма, которая может быть как прикладная, образовав новый стиль супрематического украшения». В переводе с лат. «supreme» – превосходство, доминирование.

В 1915 г. появился первый текстильный орнамент, рисунок на платьях, сумках, платках, созданный художницей Натальей Давыдовой недалеко от Киева.

В 1916 г. художницы Надежда Удальцова, Ольга Розанова и Любовь Попова создают супрематические орнаменты для вышивки и аппликации.

В начале 1920-х г. концепция нашла применение в архитектуре, суперграфике, графическом дизайне, мебели, лишней раз подтверждая свою универсальность как выразительной системы формообразования.

В докладе «Проуны», прочитанном в 1924 г. в Москве, Эль Лисицкий показал, что «Черный квадрат» – это, с одной стороны, люк сужающегося канала живописного творчества, эволюционировавшего от кубизма к супрематизму, к нулю формы, к концентрированному выражению плоскости, цвета, беспредметности, а с другой – фундамент для создания новых архитектурных и дизайнерских форм.

Полигоном для Малевича стала Народная художественная школа в Витебске, основанная Марком Шагалом, приехав в которую в октябре 1919 г. он фактически возглавил ее.

В его мастерскую перешло большинство учеников, преподаватели Нина Коган, Эль Лисицкий и Вера Ермолаевна и стали приверженцами художественной системы супрематизма.

В феврале 1920 г. родилось и название УНОВИС – учредители нового искусства.

### **Лекция 3.6 Противоречивые 1920-е годы. Элитарная линия дизайна**

В начале 20-х гг. дизайн стал всё более втягиваться в решение новых проектно-художественных задач, связанных с расширением международных связей,

развитием транспорта и техническим прогрессом. Все большее развитие получал дизайн рекламы и упаковки.

Общество европейских стран делилось на богатых и бедных. Важнейшая сфера дизайн-деятельности в это время – создание модной одежды и аксессуаров для женщин, что связано с ростом их самосознания, появлением звезд экрана, формированием особой элитной группы людей (страты) в обществе жен богатых промышленников. Имена известных кутерье Коко Шанель, В. Пиоре, Е. Шиапарелли и другие стали своего рода знаковыми.

Заказ времени воплотился в высокий и люксовый стиль, получивший название «ар деко» и распространился преимущественно во Франции и стал выражением высокого стиля жизни буржуазии и ее экономической мощи.

В 1925 г. на Парижской международной выставке модернизм, как уходящий стиль, уже слабо был представлен в количественном отношении и отнюдь не в качественном.

В историю дизайна и архитектуры вошел павильон «Эспри нуво» Ле Корбюзье, который сочли провокацией ввиду очевидных причин, связанных с «изменной» стилю, и крайний модернистский «всплеск» – павильон экспозиции СССР (авт. К. С. Мельникова 1890 – 1974 гг.). На выставке видимую победу одержал новый декоративный стиль «ар деко», на первый взгляд полностью противоречивший модерну (1925 г. Парижская международная промышленная выставка), однако источником пластических влияний в ар деко называют именно модерн (исключая изгибы напряженных линий) – геометрическую абстракцию под влиянием кубизма, конструктивизма и футуризма как элементов стилизации.

Любимыми формами ар деко были геометризированные шести и восьмиугольники, круг и овал, треугольник и ромб. Ар деко не был однозначным стилем и заметно изменился с течением времени:

- 1910-е гг. – первые признаки возникновения;
- 1920 – 1930-е гг. – расцвет;
- 1960-е гг. – время расширенного распространения стиля;
- начало XXI в. – проявление новых форм стиля ар-деко;
- яркие представители ар деко французы: Э. Рульман, Р. Лалик, Э. Брандт; ближе к модерну стояли Э. Грей, П. Шаро и Ж. Прузе.

Французское явление ар деко быстро распространилось по всему миру. В Германии, Италии, Англии со временем этот стиль нашел применение в дизайне массовой продукции из новых материалов – алюминия и бакелита (корпуса радиоприемников с орнаментами из пластмассы, имитирующей слоновую кость, черепаший панцирь и другие ценные материалы).

В США ар деко прижился в элементах архитектуры (небоскребы) и интерьере искусства, где образцами служили лайнеры класса «люкс». Позже, в ходе мирового кризиса рубежа 1920 – 1930-х годов, из стиля роскоши ар деко превратился в более скромное направление, совместившись с аэродинамическими формами дизайна изделий массового производства.

В 1923 г. в Швеции отчетливо проявился отход от приоритетов социальной тематики в дизайне, накануне выставки, посвященной 300-летию Гётеборга. О

Швеции по итогам выставки сложилось мнение как о нации высококачественного дизайна художественного стекла и тканей. Швеция получила 36 медалей, несколько меньше чем Франция. Спустя несколько лет возник термин «Свидиш Грейс» (в переводе «Шведское изящество», «шведская грация»). Дальнейшая судьба шведского дизайна проявилась на первой выставке в США в 1927 г. В музее искусств Метрополитен было продемонстрировано более 80 объектов дизайна, в том числе мебель, керамика, стекло, ткани и др.

Импульсом к тенденции «чистой» формы в дизайне становилось создание новых материалов: стали, алюминия, бетона, линолиума; все шире использовалась электроразрядная энергия, все из которых должны были служить новому, «чистому» миру.

Необходимость эффективного массового индустриального производства, которое требовало унификации и стандартизации (максимальной упрощенной совместимости элементов):

- стандарты в мебельном производстве фирмы «Тонет»;
- 1884 г. первая в мире стандартная пивная бутылка, так называемая стокгольмовская;
- с 1918 г. в Швеции использовались стандартные строительные детали;
- освоение конвейерных линий на производстве с учетом рационализации и типизации рабочих операций в 1908 г. на заводе Форда в США инженером Ф.Тейлором;
- создание новых материалов.

Появились новые технологии отливки больших плоскостей стекла, затем создание армированного стекла и создание целых стеклянных стен, а также электролиза для производства дешевого алюминия.

Понятие «чистота» (в прямом смысле) в начале века стало эстетическим и почти культовым.

Особый энтузиазм проявился в отношении «чистой» энергии электричества. Инженеры и доктора в белых халатах представлялись людьми будущего. Ле Карбюзье считал, «что инженер – это новый современный тип человека, гармоничного и счастливого.

Средством достижения этого «гигиенического» счастья представлялась машина. «Машины пришли, чтобы остаться здесь, – говорил Ф.Л. Райт, – машина является предшественницей демократии, на которую мы возлагаем самые большие надежды. Дать машине доступную ей работу – значит сформировать новый индустриальный идеал, который насущно необходим...». Райт уже с 1911 г. начал эксперименты с полуфабрикатами промышленного производства для строительства зданий. В 1915-17 гг. он построил из таких элементов более 20-ти домов различных типов для рабочих.

Поиск простейших элементов, из которых «составлен» мир, стал сменяться процессом синтетическим – построением новых миров из этих элементов (второй авангард 1910 – 1920-х годов). Некоторые понимали такую тенденцию как «творение» самой жизни.

На рубеже 1910 – 1920-х гг. в Европе существовало более 70 различных авангардных художественных направлений, отражающих в своих манифестах и доктринах дух «чистого мира».

Самым близким непосредственно машинной эстетике является футуризм. Его вдохновитель, Филиппо Томмазо Маринетти, приветствовал новый мир технических форм – индустрию, автомобили, электрификацию.

Развились идеи кубизма и футуризма, все более утверждались формальная абстракция и идеализация техники. Разворачивалась эпоха великих утопий.

Одной из наиболее ранних художественно-эстетических систем, заложивших основы абстрактного искусства и нашедших выход в проектировании, был супрематизм. Его основатель – художник и теоретик искусства К.С. Малевич.

Универсальность графического и объемного формообразования в полной мере отразились в особенностях пластического языка направления «Неопластицизм».

В 1917 г. в г. Лейбене (Голландия) по инициативе Пита Мондриана была создана художественная группа «Де Стил». Одновременно начинает издаваться журнал под тем же названием. Наиболее известные члены группы: архитектор и художник Тео Ван Дусбург (основатель), художник Пит Мондриан, архитектор Питер Оуд, скульптор Жорж Вантегерло, художник Вильмош Хусар, дизайнер Геррит Ритфельд.

В своем манифесте члены группы призывали к созданию новой культуры, основанной на равновесии и интернациональной общности культур, отказе от изобразительности. Ядром художественной концепции группы «Де стил» была идея неопластицизма, заимствованная, как калька, с французского термина Мандрианом еще до 1920 г. из теософии (от голл. Nieuwe beelding – новое представление об образах).

Красно-синий стул ведущего дизайнера группы Геррита Ритфельда (1918 г., посвященный Василию Кандинскому) – яркий пример творчества и главное детище автора. Мебель по проектам Г. Ритфельда серийно выпускалась с 1923 г. фирмой «Метц» в Амстердаме.

После смерти Ван Дусбурга в 1931 г. группа распалась, и хотя она не была так масштабна, как кубизм или футуризм, тем не менее ее значение в формировании интернационального стиля в дизайне и архитектуре оказалось решающим.

### **Лекция 3.7 Школы дизайна. БАУХАУЗ. ВХУТЕМАС.**

#### **Этапы дизайна в России**

Дизайн как профессия возник и сформировался в 20-м веке. Но те или иные его черты и даже характерные проявления встречаются ещё в самом начале развития общества. Поиск точной даты рождения дизайна невозможен, но как профессия он возник именно тогда, когда его основы стали преподавать с кафедры, а выдача соответствующих признаваемых обществом дипломов поставила специали-

стов в области дизайна в один ряд с представителями других нужных обществу профессий.

Принято выделять два основных направления в становлении дизайна: российское (ВХУТЕМАС) и германское (БАУХАУЗ).

В основе всех мировых школ дизайна лежат образовательные концепции, так или иначе восходящие к опыту ВХУТЕМАСа-БАУХАУЗа.

Впервые проблемы преподавания основ дизайна были заявлены как имеющие самостоятельные значения при обсуждении итогов Первой Всемирной промышленной выставки, проходившей в Лондоне в 1851 году. Это сделала специальная комиссия, занимавшаяся реформой художественного образования и развитием художественной промышленности, возглавляемая сэром Генри Коулом. В вышедшей тогда же книге «Наука, промышленность и искусство» Готфрида Земпера были даны конкретные предложения по реформе системы образования в художественных школах с идеей специализации обучения по основным видам дизайнерской деятельности после общих вводных курсов. Этот принцип обучения был заложен в программу созданного в 1850-е годы Саут-Кенсингтонского колледжа.

К новым условиям приспособилась и основанная в Англии в 1837-м году Нормальная школа дизайна, ставшая после реорганизации ведущим государственным учебным заведением в области искусства и известная больше под названием Королевский колледж искусств.

В 1854 году в Цюрихе открылась Высшая техническая школа. Национальная школа искусств и мануфактур, открытая в Париже еще в 1829 году, к середине века включила в свой курс дополнение к традиционным основам художественных ремесел основы механики, физики, химии и выпускала специалистов, соединявших в одном лице художника, инженера и архитектора.

В 1899 году в Королевском колледже искусств было открыто специализированное отделение для художников промышленности с целью «непосредственного приложения искусства к промышленности». В 1913 году в Англии были введены специальные дипломы для окончивших дизайнерские отделения, в которых удостоверялась способность к самостоятельному творчеству в области живописи, моделирования, прикладной графики и индустриального дизайна.

Одним из крупных учебных заведений тех лет была Школа промышленного искусства в Хельсинки, связанная с деятельностью финского Общества прикладного искусства. К середине 1870-х годов Школа стала ориентироваться в основном на промышленное производство, закладывала базу будущего профессионального дизайнерского образования.

После поездки по Европе один из реформаторов японского традиционного художественного промысла Кайдзиро Нотоми основал в 1887 году в городе Канадзава училище с тремя отделениями: искусства и предметного проектирования, художественных ремесел традиционного типа, чертежно-графических работ. Годом позже открывается Высшее художественно-промышленное училище в Токио.

В 1907 г. в Мюнхене была создана организация, получившая название derWerkbund – «Производственный союз».

Das Bauhaus – высшая школа промышленного искусства БАУХАУЗ (нем. Bauhaus – «дом строительства»), она же школа строительства и художественного конструирования – художественное учебное заведение и художественное объединение (1919 – 1933), была основана в 1919 г. в Веймаре (Германия) и дала искусству XX в. много замечательных идей и ряд выдающихся деятелей. В 1925 г. переведена в Дессау, в 1933 г. упразднена фашистами. Руководители (В. Гропиус, Х. Мейер, Л. Мис ван дер Роэ) разрабатывали эстетику функционализма, принципы современного формообразования в архитектуре и дизайне, формирования материально-бытовой среды средствами пластических искусств. Девиз Баухауза: «Новое единство искусства и технологии».

Кредо Баухауза – художник, ремесленник и технолог в одном лице – оказало глубокое воздействие на прикладное и изобразительное искусство, от книжного иллюстрирования и рекламы до мебели и кухонной утвари. Направления деятельности: педагогическое (готовили до 2,5 тыс. чел.), практическое, организационное (после ликвидации дал жизнь другим организациям), теоретическое: обоснование комплексного подхода в проектировании вещей (надежность, назначение, композиция, человек, экономика, экология); логика промышленного мышления дизайнера, функция – назначение – конструкция, форма – следствие функциональных и конструктивных особенностей предмета, функция и конструкция определяют форму. Школа дала толчок зарождению современного искусства предметной среды. Цель дизайнерской деятельности представители Баухауза видели в преображении форм реального мира и благодаря этому в гуманизации всей практической предметной среды. Они считали, что главная задача дизайнера – проектирование промышленных изделий и их систем с позиций высокой ответственности перед человеком и обществом.

Баухауз, основанный в 1919 г. архитектором Вальтером Гропиусом, объединил Высшую школу искусства и Школу прикладного искусства в Веймаре. Программа обучения в школе предполагала соединение искусства со строительной техникой как в средневековых ремесленных гильдиях, но на современной основе.

Вальтер Гропиус (1883 – 1969), немецкий архитектор, один из основоположников функционализма, основатель знаменитой школы Баухауз отбирал преподавателей из людей, которые разделяли его убеждения относительно единства искусства, ремесла и техники, людей одарённых, творчески смелых, одержимых поиском новых путей развития художественной школы. Один из них – архитектор Бруно Таут. «Отныне не будет границ между ремеслом, скульптурой и живописью, – писал он. – Всё будет одним – Архитектурой». В этом заключалась суть его идеи «тотального произведения искусства». И все преподаваемые дисциплины должны были способствовать созданию такого произведения. Следуя этому замыслу, Гропиус выбирал художников разных творческих интересов, из разных стран. Известный русский художник-универсал Василий Кандинский (занимался живописью, графикой, проектированием мебели и ювелирных изделий) присоединился к Баухаузу в 1922 году. Мастер преподавал в России в Государственных свободных художественных мастерских и разделял взгляды Гропиуса на необхо-

димось синтеза всех искусств. Более того, его давней мечтой было работать «совместно с архитектурой».

Гропиус осуществлял надзор за программой занятий, но при этом давал преподавателям значительную свободу. На подготовительном курсе, который занимал 6 месяцев и был обязательным для всех, студенты изучали свойства материалов и основы ремесел, а также теорию формы и рисунка. Постепенно занятия усложнялись и специализировались, и в итоге студенты сосредоточивались на работе в какой-либо одной области: архитектуре, промышленном дизайне, текстиле, керамике, фотографии или живописи. Баухаус, совместно с институтом психологии, проводили исследования на предмет воздействия цвета на психологию. Результатом исследования являются цветные моющиеся обои.

В 1925 г. Баухауз переехал в Дессау (близ Лейпцига). Здесь Гропиус спроектировал для школы новое здание, которое считается одним из шедевров архитектуры функционализма. После переезда в Дессау в работе школы наметилась тенденция к большему утилитаризму и к машинной эстетике, сложился собственный стиль Баухауза.

В 1928 г. Ханс Майер сменил Гропиуса на посту директора.

С 1930 г. по 1933 г. Баухауз возглавлял Людвиг Мис ван дер Роэ.

В 1932 г. под давлением властей Баухауз пришлось перевести в Берлин, а менее чем через год он был закрыт нацистами.

Баухауз смог просуществовать как уникальная высшая художественная школа до 1932 года. С приходом к власти национал-социалистов он был закрыт как рассадник демократических идей, объединявший к тому же мастеров разных национальностей.

Многие преподаватели и студенты Баухауза эмигрировали в США и привезли туда свои идеи. Йозеф Альберс стал преподавать в Блэк-Маунтин-колледже в Северной Каролине, Ласло Мохой-Надь открыл в Чикаго школу «Новый Баухауз»; архитекторы Гропиус, Марсель Брёйер и Мис ван дер Роэ, художники Клее, Файнингер, Кандинский, Шлеммер, Мухе, скульптор Герхард Маркс продолжали работать, некоторые занимались преподавательской деятельностью. Вальтер Гропиус занял пост декана Школы архитектуры Гарвардского университета, а Мис ван дер Роэ возглавил отделение архитектуры Технологического института Иллинойса. Возрождение идей Баухауза. Ныне в Германии действует Фонд Баухауза. Его руководитель доктор Вальтер Пригге считает, что «современное окружение зачастую перегружено стилизациями и инсценировками, активно противопоставляющими себя живому человеческому опыту».

В СССР в Москве в 1918 году был создан Художественно-технический Совет. В 1919 году создается Художественно-технический Совет в составе Совнаркома Труда и Оборона. В 1920 году В. И. Ленин подписал декрет о создании государственных Высших художественно-технических мастерских с факультетами: архитектурный, живописи, скульптуры, полиграфический, текстильный, керамический, дерева и железообработки. Создан Совет по промышленному искусству в составе ВСНХ. Тогда же в Москве 29 ноября 1920 года были организованы

Высшие художественно-технические мастерские – ВХУТЕМАС, которые просуществовали до 1932 года.

Студенты проходили первоначальное двухгодичное обучение на основном отделении, первым деканом которого был Александр Родченко. Родченко Александр Михайлович (1891 – 1956), российский дизайнер, график, мастер фотоискусства, художник театра и кино. Один из основоположников конструктивизма, родоначальник нового вида искусства дизайна. В 1920-30 преподавал на деревоотделочном и металлообрабатывающем факультетах Вхутемаса-Вхутеина. С 1921 по 1924 работал в Институте художественной культуры (Инхук), где сменил в 1921 г. В. В. Кандинского на посту председателя.

Студенты приобщались к основам художественной культуры, изучали цвет, объем, пропорции, ритм, динамику. На графическом факультете ВХУТЕМАСа были отделения ксилографии, литографии, гравюры на металле, фотомеханики и наборно-печатное. Здесь преподавали выдающиеся художники и ученые В. Фалилеев, А. Сидоров, А. Эфрос, П. Флоренский, В. Фаворский, на других факультетах в разные годы В.Татлин, В.Кандинский, А.Архипов, А. Бабичев, А.Веснин, И.Жолтовский, К.Мельников и др. Ректорами были Е.В.Ревдель (1920 – 1923), В.А.Фаворский(1923 – 1926), П.И.Новицкий(1926, в 1926 – 1930 – ректор ВХУТЕИНА).

ВХУТЕМАС, первоначально (до 1921 года) – Свободные художественные мастерские, основанные в 1918 г. в Москве на базе Московского училища живописи, ваяния и зодчества и Строгановского художественно-промышленного училища. Организация ВХУТЕМАСа явилась одним из мероприятий, имеющих целью создание и развитие советской художественной культуры. Однако проникшие к руководству ВХУТЕМАСа формалисты применяли в нем уродливые методы обучения, препятствовавшие развитию творчества молодежи в духе реализма и национальных традиций (пропаганда формализма под видом пролетарского искусства, создание мастерских по вульгарному ремесленно-технологическому принципу). Деятельность формалистов во ВХУТЕМАСе вела к развалу и ликвидации художественного образования. В 1926 – 1927 гг. ВХУТЕМАС был реорганизован во ВХУТЕИН.

ВХУТЕИН – Высший государственный художественно-технический институт. Учрежден в Москве в 1926 – 1927 гг. на базе ВХУТЕМАСа. Состоял из основного (общеобразовательного) отделения и факультетов: архитектурного, скульптурного, живописного, полиграфического, деревоотделочного, металлообрабатывающего и текстильного. Постановка общего и профессионального художественного образования во ВХУТЕИНе была значительно улучшена по сравнению с ВХУТЕМАСом. Однако в программах и практике обучения ВХУТЕИНа еще сохранялись элементы формализма. Поэтому ВХУТЕИН не смог удовлетворительно справиться с задачей воспитания советских художественных кадров. В 1930 г. ВХУТЕИН был закрыт. Вместо него были созданы Московский архитектурный институт и Московский художественный институт (которому позднее было присвоено имя В. И. Сурикова, а на базе полиграфического факультета ВХУТЕИНа был создан Московский художественно-полиграфический институт

(МХПИ), ныне – Московский государственный университет печати. Станковисты и иллюстраторы, во многом определили лицо российского искусства XX века.

Первый этап развития (1917 – 1922) дизайна в России формировался на стыке производства и агитационно-массового искусства. Основным объектом стало художественное оформление новых форм общественной активности масс: политических шествий и уличных празднеств. Оригинальная конфигурация и устройство трибун, агитационных и театральных установок, киосков доказали обоснованность переноса акцентов с разработки новых стилистических приемов на художественно-конструкторские проблемы. Наиболее интенсивно развивается графический дизайн, что проявляется в принципиально новом подходе к созданию плаката, рекламы, книжной продукции.

Второй этап развития дизайна в России (1923 – 1932) можно считать временем становления его профессиональной модели. Россия становится одним из важнейших центров формирования дизайна. Происходит становление школы профессиональной подготовки дипломированных дизайнеров производственных факультетов ВХУТЕМАСа.

Дизайн переориентируется на решение практических задач: разработку бытового оборудования для жилищ, обстановки рабочих клубов, общественных интерьеров. Производственный заказ пока не играет определяющей роли, и активной стороной остается сам дизайн, сохранивший энтузиазм изобретательства. Основная цель – организация предметной среды с учетом общих процессов в сферах труда, быта и культуры.

Третий этап (1933 – 1960) был достаточно печальным для развития дизайна в России: он перестает быть интегрирующей творческой деятельностью, развитие которой определялось универсальной концепцией (вне зависимости от специфики объекта). Принцип стандартизации применялся не только к человеку, но и к создаваемой искусственной среде. Стихия изобретательства, которая позволила отечественному дизайну достичь высот мирового признания, явно не вписывалась в изменившуюся атмосферу. Дизайн как единый процесс формообразования окружающей среды перестал существовать. Он был расчленен на узкоприкладные направления: инженерно-технический, предметно-бытовой и декоративно-оформительский, которые воспринимались как различные виды деятельности. Кончилась целая эпоха единой эстетической концептуальности, которая не зависела от специфики объекта.

Однако потенциал, накопленный авангардом, еще какое-то время сказывался в проектных работах. В первую очередь в продукции графического дизайна: политических и киноплакатах, книгах, рекламе.

Четвертый этап развития дизайна определяется по-разному: 60 – 80-е или 60 – 90-е годы. Его начало характеризуется безусловным интересом к наследию 20-х годов. В 1962 году вышло постановление Совета Министров СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования». Организация Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики

ВНИИТЭ (с филиалами на Урале, Дальнем Востоке, Украине, Белоруссии, Литве, Армении, Грузии), внедрение методов художественного конструирования.

Созданный Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) начинает свою деятельность с издания журналов в 1964 году «Техническая эстетика» и выпуска тематических сборников, которые самым подробным образом обратились к первой волне русского авангарда, поставившей советский дизайн на одно из первых мест в европейской эстетике того периода. Это время возрождения художественного конструирования. Большое внимание уделялось разработке новой концептуальной базы дизайн-деятельности, обоснованию ее новых видов, органично отвечающих современным требованиям.

### **Лекция 3.8 Конструктивизм и производственное искусство в России.**

#### **Этапы стиля**

Конструктивизм возник в Советской России как концепция формообразования в художественном творчестве и «производственном искусстве» 1920-х гг. Но в ходе эволюции он стал отождествляться со стилем 1920-х гг. в целом.

Сам термин происходит от названия творческого объединения художников, называвших себя «группой конструктивистов». Группа возникла в феврале 1921 г., в число первых членов входили А. Ган, А. Родченко, В. Степанова, В. и Г. Стенберги, К. Медуницкий и К. Иогансон.

Конструктивизм проявился в литературе – группа «поэтов-конструктивистов» и «литературный центр конструктивистов» (1924) и даже в музыке – идея «музыки машин» середины 1920-х гг. (Д. Шостакович; А. Мосолов, В. Дешевов). Особенно ярко конструктивизм воплотился в архитектуре и дизайне.

Первый этап сложения концепции конструктивизма – экспериментально-художественный.

Границы этапа – 1914 г. от первых контррельефов В. Татлина до 1921 г., когда группа художников-беспредметников на выставке «5x5=25» объявила о конце лабораторных поисков и о переходе к «производственному искусству».

Контррельефы В. Татлина представляли собой композиции из разнородных материалов – куски жести, проволоки, дерева, обоев, штукатурки и стекла. Получались рельефные коллажные композиции. Из-за значительной высоты рельефа эти композиции получили название – контррельефов.

Девиз Татлина «Ставлю глаз под контроль осязания» можно расшифровать как подключение к восприятию произведений тактильно-осязательных впечатлений от сочетания материалов разнообразной фактуры и цвета.

Конструктивизм исходил из концепции построения форм, основанной на выражении внутренних структурных связей между абстрактными геометрическими элементами, изучении выразительности сочетаний различных материалов. Целью творчества становилось изобретение конструкций.

В начале XXв. в технике получили распространение ажурные, легкие конструкции в различных инженерных сооружениях: мостах, мачтах, каркасах башен.

Художники авангарда придерживались нескольких универсальных правил моделирования. Пространственная конструкция должна быть абстрактной, неизобразительной. Она не изображает ничего, кроме самой себя, и представляет собой независимо стоящий (или висящий) трехмерный объект, рассчитанный на обозрение со всех сторон.

Впервые серия таких композиций демонстрировалась в Москве в 1921 г. на выставке ОБМОХУ (общество молодых художников): Иогансен, Медуницкий, Родченко.

На первом этапе основой конструктивизма – являлась структура как принцип визуальной организации пространственных моделей.

В этот период организовывались и проходили многочисленные конкурсы (работал подотдел художественного труда отдела изобразительного искусства Народного комиссариата по просвещению наркомпрос).

В состав комиссии входили деятели искусства и архитекторы: архитекторы Николай Ладовский и Владимир Кринский; живописцы Александр Родченко и Александр Шевченко; скульптор Борис Королев и др.

В преддверие открытия IV Конгресса III Интернационала в ноябре 1922 г. в Москве В. Татлин представил в 1920 г. свою концепцию нового в социальном отношении сооружения-проект знаменитого памятника III Интернационалу.

В 1922 г. Густав Клуцис спроектировал серию трансформирующихся вантовых (то есть соединенных при помощи растяжек) конструкций для установки плакатов, книжных витрин, радиорепродукторов. В том же духе проектировались и киноавтомобили, походные библиотеки, клубы и выставки на собственном ходу.

В 1920 г. при отделе изобразительного искусства был организован институт художественной культуры (ИНХУК), в его задачи входили разработка науки об искусстве и поиск научных основ для создания «синтетического» монументального искусства, основанного на синтезе изобразительных искусств и архитектуры.

Темы докладов конференций и семинаров за 1921 – 1922 гг.:

- В. Степанова «О конструктивизме»;
- О. Брик «Что делать художнику пока»;
- А. Лавинский «Инженеризм»;
- Б. Кушнер «Роль инженера в производстве».

В итоге полемики вышла книга А. Гана «Конструктивизм» (Тверь, 1922) и в ней были сформулированы некоторые исходные позиции.

Второй этап формирования концепции конструктивизма – ранний конструктивизм – охватывает 1922 – 1924 гг. В это время окончательно складывается теоретическая концепция «производственного искусства», сформированная в статьях Б. Арбатова, О. Брика, Б. Кушнера, Н. Тарабукина.

В марте 1923 г. выходит первый номер журнала «ЛЕФ» (в 1927 – 1928 гг. – «Новый ЛЕФ»).

Это время разведки областей практики, в которых могли бы участвовать конструктивисты. Раннему конструктивизму соответствуют пробы в агитационном дизайне, в кино, полиграфии и рекламе (1922 – 1923 гг.).

Третий этап – классический конструктивизм – пришелся на середину 1920-х гг.

Окончательно складывается методика проектирования не столько отдельных предметов мебели, сколько комплектов оборудования, многофункциональных трансформирующихся вещей-аппаратов.

В 1925 г. в Париже на Международной выставке конструктивизм дебютировал как стиль и развитая система художественных приемов во многих областях творчества – архитектуре, дизайне мебели и интерьера, текстиле, дизайне одежды и рекламы.

В том же 1925 г. возникает конструктивистское творческое объединение ОСА (объединение современных архитекторов) (А. Веснин, М. Гинзбург, Я. Корнфельд, В. Владимиров, А. Буров, Г. Орлов, А. Капустина, А. Фуфаев, В. Красильников).

С 1926 по 1930 г. объединение издавало журнал «СА» («Современная архитектура»), руководителями которого были поочередно Ган и Степанова.

Четвертый этап – поздний конструктивизм конца 1920-х – начала 1930-х гг. – отличался более тонкой проработкой пропорций, появлением скруглений, расширением палитры материалов. В графическом дизайне больше внимания уделяли чисто функциональным вопросам удобства восприятия информации.

Несмотря на стилевой перелом середины 1930-х гг., наследие конструктивизма в той или иной форме присутствовало в функциональных подходах дизайнеров, в стилевом преобладании прямоугольных каркасных форм в архитектуре и технике, в сохранении модульной сетки и фотомонтажа в полиграфии. В связи с этим был предложен даже специальный термин – «постконструктивизм».

Конструктивисты, дизайнеры-новаторы называли себя конструкторами. Этот термин в 1960-е гг. стал предтечей названия профессии дизайнера в СССР: художник-конструктор.

Конструктивизм можно считать ранней русской версией функционализма.

### **Лекция 3.9 От конструктивизма – к функционализму. Индустриальный бум в Европе в 1920– 1930-х гг.**

В конце 1925-х начале 1930-х гг. в европейском дизайне и архитектуре наблюдается стиль, определяемый словом «точность», имея ввиду соединение простоты, изящества формы и технически совершенного исполнения.

Это время Чаплина, время джаза и фокстрота, черных эбонитовых грампластинок и патефонов, радиол и массовой фотографии. Не смотря на присутствие в Европе этого модного стилевого направления ардеко, появляются ростки нового направления, которое совсем скоро и основательно войдет в жизнь.

На выставке 1925 г. в Париже появился павильон Ле Корбюзье «Эспри нуво», построенный на средства автомобильного магната Габриэля Вуазена. Небольшое двухэтажное здание внутри имело двухъярусный интерьер.

Сам павильон «Эспри нуво» и его чертежи, разработанные Ле Корбюзье и Амадеем Озанфаном, были опубликованы в 1920 г. в манифесте под тем же

названием. В нем говорилось, что во всем мире чувствуется новый дух времени – дух конструкции.

Ле Корбюзье – один из основоположников функционализма (его настоящее имя Шарль Эдуар Жаннере) начал проектировать в архитектурном бюро Огюста Перре в Париже и поработать в берлинском бюро Петера Беренса, где изучал современные методы строительства.

В это время у него сложились две принципиальные идеи относительно архитектуры будущего: города на опорах, оторванные от поверхности земли, и дом как комбинация ячеек, как каркасная несущая система.

В его проектах архитектура становится в ряд с объектами дизайна, здание проектируется как законченная дизайнерская вещь. Корбюзье для проектов вилл и зданий разрабатывает серию кресел на трубчатом каркасе. Самое известное из них – регулируемый шезлонг. Это своеобразная «машина для отдыха» (перефразируя лозунг Корбюзье: «Дом – машина для жилья») предельно воплощает идею рационализма (чистого функционализма) в мебели.

Позже имя Ле Корбюзье постоянно будет связано с дизайном и архитектурой. Он проживет долгую продуктивную жизнь.

В это время в Европе начинается индустриальный бум.

В 20-х гг. во Франции общественный транспорт быстро воспринимал все инновации дизайна.

Архитектор и дизайнер Анри Пакон создает проект нового подвижного состава обтекаемого локомотива 241-101 Etat Пакон.

Французская трансатлантическая компания закладывает новый лайнер «Нормандия» – главный конструктор судна русский инженер, эмигрант Владимир Юркевич.

В Германии публикуют материалы о новейших дизайнерских тенденциях в быту.

Между 1918 г. и 1922 г. Италия, так же как и другие страны Европы, прошла через период конверсии экономики военного времени. Во время войны возросло производство металла, быстро развивалась новая отрасль – авиация.

Производились самолеты, автомобили, мотоциклы почти кустарным способом, по типу «индивидуального пошива» в модном ателье. В коллекцию этих элегантных штучных дизайнов можно включить: шасси автомобиля «Лянчия лямбда» (1922), гидросамолет, мотоцикл «Мото-Гуцци» и кофейную машинку «Биалетти» (1930).

Одним из участников молодого движения «Новеченто итальяно» был Джованни Понти, архитектор, создатель и бессменный редактор до конца жизни журнала «Домус» (1928). С 1923 г. по 1930-х гг. Джованни Понти – артдиректор компании «Richard-Ginori». Круг его объектов: железнодорожные вагоны, кабины самолетов, роскошные виллы, а также фарфоровая посуда.

В 1933 – 1936 гг. Понти совместно с Джузеппе Пагано создали проект обтекаемой электрички «Бреда», новаторство которой состояло не только в аэродинамической форме, но и в решении салона на основе складывавшихся в то время тенденций в авиастроении.

Во Франции, например, на автосалоне 1935 г. демонстрировался обтекаемый «Пежо 402», спроектированный в тех же традициях, что и «Крайслер Эйрфлох» в США.

Андре Ситроен представил переднеприводной автомобиль, обводы которого были нарисованы итальянским дизайнером автомобилей Фламинио Бертоне.

В 1920-1930-х гг. инженеры совместно с дизайнерами продолжают эксперименты по созданию новых средств транспорта. На юге Германии, во Фридрихсхафене, строятся дирижабли конструкции Фердинанда Цеппелина. Наибольшую известность получили «Граф Цеппелин» (1928) и гигантский «Гинденбург» (первый полет в 1936 г.).

Дирижабль «Граф Цеппелин» произвел 590 вылетов, 144 раза пересекал Атлантику до списания в 1937 г. Гинденбург за 10 регулярных рейсов между Германией и США перевез 1 тыс. пассажиров. В 1937 г. на причале у мачты в Нью-Джерси сгорел в считанные мгновения.

В 1930-х гг. дирижабли строили и в России, и в Италии, и во Франции. Дизайн салона неизменно был Марселя Брейера из «Баухауза».

Каплевидная форма дирижаблей «перетекла» в автопром. Автомобили приобрели аэродинамическую форму. Сюда приложили руку: Норман Белл Геддес и Бакминстер Фуллер в США. Серьезные исследования аэродинамических форм в автодизайне были проведены в 1920-х гг. в Швейцарии Полем Яраем – инженером, конструктором дирижаблей, работавшем у Цеппелина.

Поль Ярай запатентовал чертежи обтекаемого автомобиля (1922). Позднее на основе патента Ярая был создан солидный обтекаемый лимузин «Майбах SW-38». Время реальной скорости аэродинамики придет позже в 40 – 50-х гг.

Проекты Поля Ярая не были использованы в серийном производстве, но повлияли на развитие транспортных средств. Среди них: вагон электрички, дизельный поезд «Летучий гамбургец» и аэровагон Ганса Крюкенберга 1930 г (обтекаемый вагон с толкающим воздушным винтом, достигающим скорости 160 км/ч).

В 1930-х гг. во многих европейских странах пересматриваются традиционные компоновки автомобилей. В Италии строится прототип нового такси вагонного типа, в Чехословакии Ганс Ледвинка создает обтекаемый автомобиль «Татра» с задним расположением двигателя.

Фердинанд Порше проектирует обтекаемый народный автомобиль «Фольксваген».

### **Лекция 3.10 Функционализм в дизайне 1930 – 40-х гг. в СССР**

#### **и странах мира**

В 1930-х гг. дизайн в СССР развивается в трёх основных направлениях: конструирование новой техники, оформительское искусство и самостоятельное техническое творчество и изобретательство. Причем проектирование промышленных изделий и средств транспорта ориентировалось на мировые закономерности.

сти развития техники. Архитектура и интерьеры придерживаются конструктивно-го стиля и функционализма.

В конце 30-х гг. довоенные годы в ряде отраслей и конструкторских бюро сложились группы, которые с успехом решали дизайнерские задачи по созданию уникальных образцов для серийного производства:

- Метрострой (строительство метро и архитектурных объектов);
- ЦАГИ (авиация);
- ЗИС (авто).

В формах изделий интерьера: стульях, диванах, столах и книжных полках появляется намек на обтекаемость, проявление так называемого «пластического конструктивизма». Так выглядит реализованный в 1934 г. проект интерьера кабинета главного редактора для комбината «Правда» (в авт. Н. Борова, Г. Замского, В. Янга). Вскоре началась эпоха соцреализма. К концу 1930-х гг. идеологические требования еще больше ужесточились.

В 1930-е гг. разрабатывалось несколько крупных проектов, к которым привлекались художники, архитекторы, оформители и дизайнеры. (Московский метрополитен, Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, позже ВДНХ, Дворец Советов). Художник-график Л.А. Раппопорт придумал логотип метро – ту самую, стоящую на двух ногах, букву М. Модельеры разработали несколько типов форменной одежды – для машинистов, дежурных по станции и даже продавцов мороженого в метро. Станции, убранство и конструкцию проектировали известные архитекторы: А.Н. Душкин, И.А. Фомин, Н.Д. Колли, Д.Н. Чеулин. Оборудование, эскалаторы, турникеты, кассы, скамейки, книжные и цветочные киоски, указатели проектировала группа 12-ой архитектурной мастерской Моссовета, где работали проектировщики интерьеров комбината «Правда». Все решалось в «аэродинамическом» стиле, характерном для транспортного дизайна 1930-х гг. – скругленные выпуклые формы, обилие металлических накладных деталей.

В 1940 г. художник-дизайнер В.А. Стенберг разработал интерьер вагона, созданного по образцу Берлинского вагона, купейного типа с кожаными мягкими диванами, но позже от идеи купе отказались, но линия поручней, размещение и тип светильников, отделка стен и форма окон сохранились до 1970-х гг.

В конце 1930-х гг. был разработан новый тип московского троллейбуса, появились экспериментальные автобусы с «вагонной» компоновкой.

На базе грузовика с обтекаемой кабиной 1938 г. начали выпускать автобус ЗИС-16 и специализированные фургоны аэродинамической формы для перевозки продуктов.

Во второй половине 1930-х гг. типы автомобилей были модификациями зарубежных аналогов. Так известный ГАЗ АМ-1 («Эмка») представлял собой вариант «Форда». Доработкой же внешнего вида занимались высококвалифицированные инженеры и художники: Н. Борисов, А. Кириллов, И. Герман, В. Ростков, Д. Конаныкин.

И в конце 30-х появились самостоятельные модели советских автомобилей. Незадолго до начала Великой Отечественной войны был освоен серийный выпуск

малолитражки – автомобиля «КИМ» (Коммунистический интернационал молодежи).

Дизайнер автомобиля – В. Бродский – создал единый скульптурный кузов с утопленными подножками, обтекаемый обводами. О родстве с «Фордом» напоминал лишь серый цвет кузова и общий силуэт автомобиля.

В 1943 г. по проекту дизайнера В. Самойлова был создан первый образец отечественного автопрома, в послевоенное время ставший символом автомобиль «Победа».

В 1934 г. был построен гигантский агитсамолет «Максим Горький» представлявший по конструкции вариант военного транспортного самолета АНТ-20 с 8-ю двигателями (6 на крыльях и 2 на корпусе). Конструкции двигателей Микояна А.И., самолет Антонова.

Самолет «Максим Горький» был наполнен уникальным оборудованием, расположенном на площади 100 кв. м. Самолет потерпел катастрофу во время воздушного парада над Москвой в мае 1936 г. Второй самолет-гигант по тому же проекту, перевозил пассажиров по маршруту Москва-Ялта до начала войны. В середине 1930-х гг. под руководством главного конструктора В. Гартвига началось проектирование гигантского пассажирского глиссера-катамарана ОСГА-25.

В 1938 г. он был построен. Глиссер курсировал на пассажирской линии Ялта-Севастополь и мог перевозить до 150 пассажиров со скоростью 80 км/час.

Городская среда в идеале представлялась парком – с белыми деревянными эстрадами и беседками в форме классической архитектуры, скамейками и постоянными статуями девушек с веслом. Фигурировали в городской среде летние кафе с балюстрадами и навесами, торговые киоски с не сложной конструкцией.

Для международных выставок в Париже (1937) и Нью-Йорке (1939) создавались дорогостоящие павильоны со скульптурными композициями на крыше – соответственно «Рабочий и колхозница», «Рабочий со звездой». Внутренняя отделка интерьеров павильонов включала все виды изобразительного и прикладного искусства. Экспозиция техники терялась на фоне художественного богатства и эклектики интерьеров и самих павильонов.

В 1939 г. осуществился проект главной выставки-экспозиции страны Всесоюзной сельскохозяйственной, претерпевавшей за свою историю несколько трансформаций («ВДНХ» – павильоны всех союзных республик – 15).

Молодежная мода в 1930-х гг. складывалась под влиянием спортивных парадов, спартакиад и физкультурного комплекса зачетов на значок ГТО («готов к труду и обороне СССР»).

Труд дизайнера был рассредоточенным, распыленным; лучшие представители профессии времен ВХУТЕМАСа вынуждены были специализироваться по отдельным отраслям промышленности. Образование отсутствовало.

В Соединенных Штатах Америки термин «индустриальный дизайн» был предложен Джозефом Синеллом в 1919 г., когда профессия дизайнера в этой стране еще на появилась и когда штаты были еще дизайнерской провинцией, имевшей самую передовую индустрию, при отсутствии индустриальной культуры.

В 1925 г. США «вывезли» дизайн из Европы. В конце 1920-х гг. великий кризис дал толчок рождения американского коммерческого дизайна.

С 1927 г. дизайнеры, работавшие в современной тогда манере и занимавшиеся «стилевым» оформлением промышленных изделий, создававшие упаковку или рекламу, стали играть важную роль в промышленности.

Выставка «искусство в действии», устроенная в 1934 г. в музее современного искусства в Нью-Йорке, показала, как глубоко промышленный дизайн проник во все отрасли американского производства.

К концу 1930-х гг. американская продукция приобретает все более функциональный и удовлетворительный эстетический вид, а сам промышленный дизайн превратился в обычную профессию. Программа американского дизайна была наиболее точно выражена общепроизводственным авторитетом коммерческого дизайна Раймондом Лоуи во фразе: «Дизайн – это то, что заставляет чаще звенеть магазинную кассу».

В 1944 г. в Нью-Йорке Г. Дрейфус, У.Д. Тиг и Раймонд Лоуи организовали общество промышленных дизайнеров.

Коммерческий дизайн США того времени и по сей день – это, прежде всего, создание потребительской ценности товара. Дизайнеры умели делать это благодаря вкусу, знанию рынка, образованию и, не в последнюю очередь, рекламе.

Скандинавский дизайн, зарожденный идеями Шведского дизайна в 1920 – 1930-х гг., ярко заявил о себе по сравнению с другими европейскими странами (Германия, Голландия, Россия, Италия и Франция), где пока еще складывались центры нового стиля.

Каре Клинт, дизайнер из Копенгагена, определил объективные закономерности построения промышленной формы в мебели, критерии дизайна «правильной», рациональной, логически объяснимой формы.

Датский дизайнер Эйнар Кор в 1928 г. в содружестве с санинспекром Риджером проектирует столовые приборы для больниц.

В 1930 г. Алвар Аалто, финский архитектор, скульптор, художник и дизайнер, начинает эксперименты по созданию совершенно нового типа мебели на основе клееной фанеры, изогнутой по шаблонам (пример: кресло для санатория «Паймио» 1928 – 1935).

В 1931 г. шведская компания по выпуску электрических изделий («Elektrisk Burean Company of Oslo») выпустила первый телефон с бакелитовым корпусом.

Жан Хейберг, член Норвежской ассоциации художников прикладного искусства, придал новую форму этому телефону, ставшему классическим для 1930-х гг.

Второй центр довоенного функционализма сложился за пределами Скандинавии – в Швейцарии.

В 1930-х гг. в истории интернационального стиля и функционализма особую роль сыграл Швейцарский дизайн, в частности компания «Wohnbedarf» (Вунбидаф), созданная в 1931 г. в Цюрихе инженером, архитектором, историком дизайна и архитектуры З. Гидеоном, а также В. Мозером и Р. Грабером. Компания

выпускала мебель на металлическом трубчатом каркасе, складные легкие столики, удобные простые шкафы, пружинящие кресла и функциональные торшеры.

Рекламой фирмы занимался основоположник швейцарского графического дизайна Рихард Пауль Лозе, а также мастера из Германии – Герберт Бауэр, Макс Билл, Курт Швиттерс.

Позже Макс Билл работал на этой же фирме проектировщиком мебели и осветительной арматуры. Он перешел к языку органических форм, сохранив приверженность к функционализму. В 1949 г. Билл стал инициатором проведения в Цюрихе конкурсов «Гуте Форм» («Gute Form») под эгидой «Веркбунда».

## **ТЕМА 4. ДИЗАЙН В ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГОДЫ В США, ЕВРОПЕ, ЯПОНИИ И СССР**

### **Лекция 4.1 Дизайн в послевоенные годы в Европе и мире**

В 1950-х гг. оформилась «американская мечта»: стандартный набор предметов и благ, которые ассоциируются со счастливым, удачным образом жизни. В начале 1950-х гг. в США было 47 млн. легковых авто. Три ведущих дизайнера определяли автомобильную моду:

- Эрл – «Дженерал моторс»;
- Экснер – «Крайслер»;
- Уолкен – «Форд-компани».

В те годы у дизайнеров и проектировщиков существовал термин – «dream-car», автомобиль мечты.

В 1960-х гг. картина изменилась. В автоиндустрии все больше внимания стали уделять фактору безопасности и рациональному расходу топлива. Покупатели стали предпочитать компактные авто из Европы и Японии.

В 1959 г. Генри Дрейфус издал фундаментальный труд – первое пособие для дизайнеров по эргономике.

Легендарный «Фольксваген Жук» – первая партия в 1939 г., серийный выпуск 1950-х гг. немецкого инженера Фердинанда Порше ассоциировался с движением хиппи, гастрольными турне группы «Битлз».

В 1960-е гг. его форма воспринималась как знаковая, совершенная, дизайнерская. Совсем недавно закончен его серийный выпуск по дизайну 1990-х американца Дж. Майса.

В 1957 г. в книге «Проблемы дизайна» классик американского дизайна Джордж Нельсон сказал крылатую фразу: «Никогда не говорите дизайнеру, что вам нужен мост, говорите, что нужно спроектировать переправу». Нельсон предпочитал сам формировать проектные задания, решал тем сам проблемы заказчика.

В 1950-х гг. дизайнер-график Пол Рэнд разработал логотип знаменитой ныне фирмы IBM.

В эти годы IBM производила компьютеры, занимавшие в те годы целые помещения. Архитектор Эллиот Нойенс задал модульно-блочный стиль первого компьютерного оборудования.

В 1950-х гг. дизайнер-график Алекс Бородич изменил облик иллюстрированных изданий и журналов моды.

В 1950-х гг. знаменитый дизайнер Чарлз Имс вместе с Эро Сааринненом исследовал возможности пластмасс, новых материалов и технологий в мебельном дизайне.

1950-е гг. американцы заново осознали ценность уюта и домашнего очага. На основе графиков, фиксирующих движение домохозяйки, были спроектированы идеальные кухни будущего со встраиваемым оборудованием.

В 1959 г. один из действующих образцов демонстрировался в Москве на национальной выставке США. Для выставки по проекту Бакминстра Фуллера в Сокольниках был сооружен павильон шарообразной формы (сфера), прослуживший более 30-ти лет.

В 1967 г. второй раз американский дизайн демонстрировался в Москве на выставке «Промышленная эстетика в США» в том же павильоне Фуллера.

Один из разделов выставки был посвящен подготовке дизайнеров в США. Получить профессию дизайнера можно было более чем в 50 высших учебных заведениях США. Новый «Баухауз» был открыт в это же время Ласло Мохой-Надем в Чикаго. Это была «прививка» европейского опыта рационального дизайна, позволявшая выйти США на интернациональный уровень.

В 1934 г. американский дизайнер Раймонд Лоуи открыл первое консультативное дизайн-бюро в Лондоне. Постоянные заказчики – фирмы «Электролюкс» и «Филко».

Пионером-дизайнером новых форм в Британии был архитектор, дизайнер, ученый Уэлс Коттс. Его компания «Изокон» выпускала мебель на трубчатом каркасе в духе «Баухауза».

Англичане первыми ввели единый фирменный стиль для метро еще в начале XX в. Шрифт лондонского метро был разработан в 1916 г. художником, скульптором Эриком Гилом.

В 1944 г. при Министерстве торговли для улучшения качества продукции был основан Совет по промышленному дизайну. С 1947 и по 1959 г. его возглавлял Гордон Рассел, дизайнер-текстильщик.

В 1945 г. первая выставка организованная Советом «Британия это может» с подзаголовком: «Хороший дизайн – хороший бизнес». На выставке более 5 тыс. экспонатов, в том числе с использованием материалов будущего. Ее посетило более 1,5 млн. человек.

В 1948 г. Совет по дизайну обнародовал 28 наименований лучших с точки зрения дизайна образцов промышленных товаров. В 1956 г. был создан дизайн-центр в Лондоне, ставший банком данных по дизайну промышленной продукции. С 1957 г. дизайн-центр стал присуждать ежегодные премии за лучший дизайн.

В 1949 г. вышел первый номер журнала «Дизайн».

При всех успехах в 1950-х гг. престиж дизайна в Англии оставался низким, а профессия – малооплачиваемой.

В 1950-х гг. стали появляться консультативные дизайн-бюро. Группа инициаторов: Дуглас Скотт, Эрик Маршал, Кеннет Грейндж, Дэвид Огл формировали приемлемый для промышленных изделий дизайнерский стандарт.

В 1949 г. конструктор Алекс Исигонис начал разработку по заказу компании «Остин» автомобиля «Мини».

В 1959 г. «Бритиш Мотор Корпорейшен» выпустила его под названием «Моррис Мини Майнор». Примерно как в джинсах сварочные швы каркаса были снаружи, чем подчеркивали конструкцию корпуса.

В 1952 г. на смену угловатому и неповоротливому лондонскому автобусу пришел популярный «Ритмайстер», дизайнеру Дугласу Скотту удалось сделать компактную и цельную машину. Машина имела легкий и прочный алюминиевый кузов, собранный по авиационной технологии.

В 1962 г. был создан популярный в Англии складной велосипед с малыми колесами. Конструктор – инженер Алекс Моултон (прототип существующих).

В середине 1950-х гг. первенство в изобретении мини-юбки оспаривают два модельера – Мери Куант, американка, живущая в Лондоне, и Анри Куреж из Парижа.

В 1955 г. Мери Куант (голет), открыла в Лондоне магазин под названием «Vazaa», где продавались готовые модели.

В 1950-х появился элегантный стул «Муравей», спроектированный датчанином Арне Якобсоном, до сих пор сохраняет популярность.

Бытовая посуда Тимо Сарпаневы – выверенные контуры, взятые из природы (Швеция).

В 1950 г. запущена в серию первая аэродинамическая модель автомобиля «Сааб», которую разработал дизайнер из Швеции Сикстен Сасон.

С середины 40-х гг. Европа практически была готова к принятию функционального стиля.

В 1952 г. появляется фирма «Тетра-пак», которая начинает выпуск молочных пакетов в виде тетраэдров вместо привычных молочных бутылок.

В 1960-х спектр скандинавского дизайна еще расширился. В продаже появились: копировальные аппараты, слайд-проекторы, телевизоры с поворотным экраном, оригинальные светильники, строительная техника.

Вещи высокого качества для всех и недорогие – это этический принцип скандинавского дизайна.

Понятен феномен современного дизайна фирмы ИКЕА:

– в 1943 г. Ингвар Компрад организует специализированный магазин, доставляющий товары по почте;

– в 1951 г. был издан первый каталог фирмы, в 1952-м на выставке мебель произвела сенсацию;

– в 1965 г. образована сеть магазинов ИКЕА в различных странах Европы и США;

– в 1964 г. в Лондоне Теренс Коран открывает свой «Habitat» (условно «обитаемое пространство»). В маркете продавались не столько отдельные товары, сколько «стиль жизни».

Среди дизайнеров, вещи которых делались по заказу ИКЕА, – Тапио Вирккала, Вико Магистретти, Томас Эриксон (стул на колесах), Эрик Санделл (шкафы на колесиках). Девизы фирмы ИКЕА по сей день: «мы не перевозим воздух» (вещи легко штабелируются), «мы не храним на складе» (фактически магазин и есть склад), «мы делаем прочно (качество дизайна и качество изготовления – часть престижа фирмы).

Парадокс итальянского дизайна, по мнению дизайнера и архитектора Андреа Бранци, заключается в том, что он существует вопреки условиям. Нет школы итальянского дизайна, футуризм как основа интернационального стиля родился преждевременно. Многие дизайнеры профессионально находились в промежуточной зоне между архитектурой и спонтанным творчеством, работы часто выполняли талантливые самоучки.

Роль школы, аудитории, коллективного судьи и музея дизайна играют дизайнерские выставки и многочисленные журналы: «Домус», «Абитаре», «Интерни», «Модо» и др.

В 1998 г. на очередном юбилее журнала «Домус» были обозначены шесть этапов (десятилетий) развития дизайна Италии:

– 1928 – 1938 – основная тема периода – «Домашний интерьер», девиз – «Буржуазный вкус»;

– 1949 – 1958 – десятилетие, получило название «Периоды новаторов. Три пространства: Моллино, Эймс, Понти» – по именам трех наиболее известных дизайнеров тех лет;

– 1958 – 1968 – тема «Производственный миф – монтаж и демонтаж» связана с вниманием дизайнеров к технологии, к функциональной стороне, формированию элементов интернационального стиля в графике и одновременно с появлением радикальных тенденций;

– 1969 – 1978 – название периоду «Visions and re-vision – вещи и деревья» – дали проекты, передающие идею органичности пространства;

– 1979 – 1985 – «Церемония банальности – вещи для сентиментальных» – эпоха стиля «Мемфис» и группы «Алхимия» с их яркой дизайнерской образностью;

– 1986 – 1998 – новый поворот в дизайне, внимание к семантике вещи, информатизация дизайна. Отсюда и название «Поперечная линия – коммуникативные образы».

Послевоенный итальянский дизайн появился в возрожденных «мирных» отраслях промышленности. В 1946 г на бывшем авиазаводе начался выпуск мотороллера «Веспа» («Оса»). Владелец завода Энрико Пьяджио задумал его как новое универсальное средство передвижения. Автором «Веспы» был дизайнер-конструктор вертолетов Коррадино де Асканио. Он спроектировал «стул на колесах» с двигателем объемом 98 куб. см, развивающий скорость до 50 км в час. Вы-

пускался мотороллер «Веспа» (так называемый «гибрид») до 1987 г. в различных модификациях (к 1960 г. было выпущено 1 млн.).

В СССР этот мотороллер известен под именем «Вятка» в 1990-х гг., а фирма «Судзуки» выпустила ретро-модификацию этого популярного мотороллера.

Новый этап фирмы «Оливетти» связан с деятельностью дизайнера Марчелло Ниццолли. Ниццолли стал родоначальником пластического скульптурного продукта, характеризуемого так называемой «линией Ниццолли». Рекламой пишущих машинок занимался дизайнер-график Джованни Пинтори.

В 1960-х гг. Италия заняла одно из ведущих мест в области графического дизайна. В тройке лидеров – Италия, Швейцария и Германия. Приветствуются принципы минималистской, рациональной графики, получившие позже название интернационального стиля, а в целом опыт графического дизайна 3-х стран был назван Швейцарской школой графического дизайна.

Первый советский грузовик «АМО», выпускавшийся с середины 1920-х, был вариантом «Фиата-15» – итальянского грузовика. А модифицированный легковой автомобиль «Фиат-600» стал в СССР «Запорожцем». Ну и «Фиат-124» (в 1966 г. – автомобиль года) – это первая модель ВАЗА – «Копейка».

Конструктор-дизайнер этих итальянских авто и автомобиля «Фиат Тополино» (двухместного) – Джузеппе Джакоза. Тополино («Мышонок») был массовым малолитражным автомобилем, неприхотливым и выносливым.

«Фиат-панда» – 1976 года выпуска – пример сочетания образно-композиционного, компоновочного и технического дизайна – автор Джорджетто Джуджаро (образ авто напоминал «каблук» – он стал прототипом «Фольксвагена Гольф» – 1983 г. выпуска).

Наиболее элегантные автомобильные кузова еще в 1930-х гг. проектировал Карло Бугатти. В послевоенной Италии наибольшую известность получили кузовные фирмы «Пининфарина» и «Бертоне». Батиста Фарина, владелец каретных мастерских, еще в 1920-х гг. начал выпускать небольшие партии элитных автомобилей. Позднее он передал свое дело сыну, откуда и родилось название «Пининфарина» – «Маленький Фарина». С конца 1980-х гг. «Пининфарина» проектирует кузова и для компании «Дженерал-моторс». Автодизайн Италии послевоенных лет был средством развития компаний, инструментом вывода производства из кризиса.

Для престижа профессии издаются журналы: «Стиле индустрия», «Домус», «Модо», «Интерни», организуются выставки.

С 1950-х гг. конкурс «Золотой циркуль» присуждает премии за лучшие произведения промышленного дизайна, в том числе и в новых номинациях: студенческий дизайн, дизайн мебели, системный дизайн. Призером «Золотого циркуля» становились: Марио Беллини, архитектор по образованию, выпускник Миланского политехнического института создал радиолу «Тотем». Эта работа дизайнера – первый итальянский образец хай-тек, который будет доминировать в дизайне и архитектуре

Джованни Коломбо получил известность как изобретатель не только объектов, но и моделей жилой среды. Дж. Коломбо – выпускник Академии изящных

искусств Брера в Милане, в 1964 г. создал для мебельной выставки два универсальных контейнера-шкафа: мужской и женский. Коломбо предложил островной тип композиции мебели, в отличие от традиционно размещенной по стенам. Мебель из статического предмета превращалась в его исполнении в динамический, из плоско-фасадного – в объект, разворачивающийся во все стороны.

В 1970-х гг. в дизайне мебели все активнее применяются пластмассы в достаточно крупных изделиях, сравнимых уже с элементами архитектуры. Проекты многофункциональных пластмассовых блоков для жилища – это своеобразный итог поисков Коломбо. Серия таких блоков была спроектирована и построена для химического концерна «Бауэр» как своеобразная реклама возможностей изготовления крупногабаритных изделий из пластмассы.

В 1969 г. они демонстрировались на знаменитой выставке «Визиона» в Кельне. Из экспериментальных проектов дизайнера в массовое производство пошли: сервировочные тумбочки – столики, диваны из цилиндрических блоков, складывающихся один в другой по типу матрешки, посуда для авиапассажиров.

Коломбо один из первых стал относиться к дизайну жилища не как к собранию мебели, а как к подвижному, трансформирующемуся живому ландшафту. Под влиянием его концепции родилась идея выставки «Италия. Новый «домашний ландшафт», организованный нью-йоркским музеем современного искусства.

В 1960-х и особенно в 1970-х гг. в итальянском дизайне все активнее проявилась особая авангардная тенденция, связанная с ассоциативностью, метафорами, знаками и символами.

Началась новая стилевая эпоха – эпоха постмодернизма, с его цитатностью и иронией, неожиданными сочетаниями масштабов и смыслов; эпоха концептуального проектирования, когда сам сценарий вещи, ее сюжет становится столь же важным, как и собственно объемная, материальная и функциональная форма.

Можно сказать, что за последние двадцать лет Япония превратилась в своего рода Мекку дизайна. Успехи японского дизайна часто объясняют многовековой культурой художественного ремесла и быта, эстетическая утонченность и гармоничность которой всегда поражала зарубежных ценителей.

Художественная культура издавна пронизывает весь быт японцев. Традиции, безусловно, не могли не влиять на формирование современного японского дизайна. Однако их возраст измеряется веками, а дизайн в Японии насчитывает не более 65-ти лет. Основным стимулом его развития, как представляется, были особые экономические условия, сложившиеся в Японии в послевоенный период.

За несколько десятилетий японский дизайн вышел на первое место в мире. Его развитие столь же стремительно, как и общий процесс послевоенной индустриализации Японии. Много говорят о Японии как о «загадке XX века». Первая немногочисленная группа дизайнеров появилась в стране в начале 1950-х гг. Когда в 1952 г. они создали японскую ассоциацию дизайнеров, в нее вошли лишь 25 специалистов, в большинстве своем занимавшихся проектированием мебели и интерьеров.

Промышленный подъем начала 1960-х гг. вызвал усиление конкурентной борьбы между японскими промышленными фирмами. В заботе о повышении при-

влекательности своей продукции они вынуждены были прибегнуть к услугам дизайнеров.

Японское правительство всячески поощряет развитие дизайна в стране. За два послевоенных десятилетия Япония приобрела более полутора тысяч лицензий и патентов, немалая часть которых принадлежит сфере дизайна. За эти патенты и лицензии в целом было выплачено 400 миллионов долларов; они окупились прибылью в 4 – 8 миллиардов долларов. С начала 1950-х гг. Японская ассоциация содействия развитию экспортной торговли Джэтро регулярно посылала японских дизайнеров на учебу в высшие художественно-конструкторские учебные заведения в США и ФРГ (Чикаго, Лос-Анджелес, Ульм). Многие дизайнеры регулярно стажировались в США, Италии, Франции, Англии, скандинавских странах, знакомясь с последними достижениями дизайна.

Критики обвиняли японских дизайнеров в слепом подражании западным образцам аудио – и видеотехники, формы которых иногда буквально копировались. Мебель повторяла образцы известных работ Имса, Сааринена, Брейера, Ле Корбюзье. Промышленный дизайн в Японии появился слишком стремительно. Самая яркая тенденция зарождающегося японского дизайна – его американизация и преобладание стайлинга. Это не удивительно, ведь многие дизайнеры Японии учились в американских колледжах, а японские товары в большом количестве экспортировались в США.

В японском дизайне сразу сложилось три направления, условно называемых «национальным», «интернациональным» и «смешанным».

Создание собственной творческой концепции японского дизайна происходило на базе так называемого смешанного стиля, возникшего на основе органического сочетания особенностей японского быта, его художественных традиций и лучших достижений мирового дизайна. Ярче всего это проявилось в проектировании интерьеров, мебели, домашнего оборудования. Освоение зарубежного опыта наиболее плодотворно велось в сферах высокоразвитых областей промышленности, прежде всего в электронике. Современная электроника, которой так прославилась Япония, в период становления японского дизайна была совсем новой для страны областью производства, не связанной с прошлым ни функциями, ни формами. Но именно она стала самой массовой областью практики японского дизайна.

Лучших японских дизайнеров, как правило, не интересовала форма создаваемых зарубежными коллегами изделий сама по себе. Они стремились не стилизовать, а развить, творчески трансформировать ее.

Одной из специфических черт японской промышленности является способность схватывать и развивать неиспользованные возможности зарубежной продукции. Однако именно дизайнеры и инженеры «Сони» создали карманный радиоприемник, который вскоре освоили все японские компании. Этой же фирмой еще в 1958 г. был создан первый микротелевизор, также имевший всеобщий успех. Не японцы выдумали шариковые ручки, но они, издавна привыкшие писать и рисовать тушью, заменили химические чернила на тушь: так появились фломастеры. Белые нейлоновые рубашки давно выпускались в большинстве стран мира.

Но именно японцы в процессе изготовления самого материала стали подсинивать его. И японские нейлоновые рубашки белоснежны до синевы и не требуют никаких дополнительных операций при стирке.

Поиски компактности и простоты форм сопровождалась в японском дизайне стремлением к предельно возможному по удобству совмещению функций. Впервые именно в Японии были созданы и получили массовое распространение портативные телевизоры, радиоприемники, магнитофоны.

Так называемое «смешанное направление» в проектировании японских интерьеров и мебели основано на переплетении в жизни современной Японии новых, интернациональных, и старых, традиционных, форм быта.

Многие дизайнерские проекты мебели, создаваемой в Японии, могут использоваться в условиях как японского, так и (с небольшими изменениями или даже без них) западного образа жизни. Так, стулья, спроектированные в известном дизайнерском бюро Тоегути, могли быть сняты со своих металлических или деревянных опор и превращены в напольные сиденья. Табуретка дизайнера Сори Янаги, составленная из двух свободно изогнутых деревянных листов, вдруг раскрывающихся сиденьем, с полным выявлением своеобразия дерева, явилась в конце 1950-х гг. открытием для Запада. Иногда японские дизайнеры при создании новых промышленных форм прямо используют национальные прототипы. Особенно наглядно это выражается в бытовой посуде.

Японская ассоциация художественного проектирования окружающей среды в век промышленного производства (сокращенно ДНИАС), созданная в 1966 г. по инициативе ведущих дизайнеров Японии, вероятно, до сих пор остается единственной в своем роде.

Концепции дизайна, делающей упор на гуманизацию не техники как таковой, а среды, ею создаваемой, на проектирование, идущее не от техники к человеку, а от человека к технике, много общего с теми особенностями материально-художественной культуры, которые традиционно сложились у японцев.

## **Лекция 4.2 Поп-арт и хай-тек**

В середине 1950-х гг. возник поп-арт, одно из самых ярких явлений в искусстве XX века.

В 1951 г. была издана антология дадаизма, одного из авангардных направлений живописи начала XX в.

Методы Дада – коллаж, комбинирование реальных объектов на холсте – стирание границ между искусством и реальностью.

Основоположники нового течения – Джаспер Джонс и Роберт Раушенберг, хотя до них до войны известный провокатор от искусства Марсель Дюшан, современник Пикассо и Малевича, в свое время продемонстрировал на выставке обычный белый унитаз, который был объявлен «готовым объектом».

Роберт Раушенберг сочетал покрытые маслом (краской) плоскости и куски фотографий, вырезки из газет и реклам и самые неожиданные предметы.

Рой Лихтенштейн делал в огромном увеличении серии картинок на подобие комиксов.

Не менее знаменитым представителем поп-арта стал Каасс Ольденбург, прославившийся созданием предметов, существующих в реальности, но переименованных им с большой долей юмора. В 1961 г. он выставил целый ряд гипсовых пирожных, раскрашенных в яркие, сочные краски.

Всех этих художников критики единодушно отнесли к поп-арту, но они никогда не объединялись и не сочиняли манифестов.

Во весь голос о поп-арте заговорили благодаря приходу Энди Уорхола (1928–1981) – признанного короля поп-арта. Он сделал из себя одну из икон западной массовой культуры XX в.

Энди Уорхол (в простонародье – Андрей Вархола) родился и вырос в Питтсбурге в семье бедных эмигрантов из Словакии. Мать Эндри, Юлия Вархола, была художницей примитивистской.

Эндри учился в Технологическом институте Карнеги в Питтсбурге.

В 1949 г. после окончания института переехал с матерью в Нью-Йорк.

В начале 1960-х гг. Уорхол начинает использовать главный прием поп-арта: умножение образа одного персонажа и предмета, причем заимствованного.

В 1962 г. использует прием мультипликации в серии изображений с долларами.

В 1963 г. – создает программную черно-белую шелкографию «Тридцать лучше, чем одна» – 30 репродукций Джоконды на одном формате.

Работы имели большой успех у публики, коллекционеры стали жадно раскупать их.

Отдельная работа 1962 г. называлась «Губы Мэрилин Монро».

Далее серии «Портретов замечательных людей» – Элвис Пресли, актер Уоррен Битти, Жаклин Кеннеди.

Уже в 80-х гг. серия «Америка Первая», в которую входят портреты Джона Кеннеди, Ричарда Никсона, Джимми Картера, – это президенты. Мухаммеда Али (Касиус Клей) – профессионального боксера. Элизабет Тейлор и снова Элвиса Пресли.

Еще большая известность появилась у Энди после серии «замечательных американских предметов».

Среди них: «Три бутылки кока-колы», антиреклама «Тунец – ядовитые рыбные консервы».

Самый знаменитый предмет, который обессмертил Уорхол – это была банка супа «Кэмпбелл», который произвел в Нью-Йорке художественный фурор.

С 1961 г. Уорхол – король поп-арта (суп шел в маркетах на ура).

К 1968 г. – признанный мастер поп-арта. Тогда за одну из его картин на аукционе заплатили шестьдесят тысяч долларов.

Энди – кумир промышленников – он поднял изображение товаров до уровня икон.

В Европе поп-арт еще оставался чистым искусством:

– француз Ив Клай, не умеющий рисовать, обливал женщин синей краской и валял их по холсту, и выставлял картины на выставках;

– Христо прославился грандиозными проектами упаковки зданий в мешковину;

– Жан Тегли создавал механизмы, которые сами себя разрушали.

Америка же переварила поп-арт, сделав его одной из составляющих массовой культуры.

В 60-е гг. XX в. рождается хай-тек (высокие технологии).

Одно из знаменитых явлений хай-тека – знаменитый центр Жоржа Помпиду, более известный под именем «Бобур» (названный именем президента Франции).

Авторы проекта – известные архитекторы Ренцо Пьяно и англичанин Ричард Роджерс.

Здание из стекла и бетона называют «Городской машиной» – все трубопроводы вынесены наружу и окрашены в разные цвета, что создает впечатление красочной нарядности. Вместо лестниц эскалаторы в прозрачных трубах и находятся также снаружи здания.

Для оформления жилых интерьеров в стиле хай-тек применяются конструкции, свойственные промышленным зданиям, металлические каркасы и технические коммуникации. Напоказ нарочито выставляются трубы, арматура, воздуховоды, лифты, переключки, балки, кабели.

Хай-тек в дизайне – стиль, пропагандирующий эстетику материала, причем самого современного материала.

Наиболее распространенными являются стекло, металл (они основные), бетон, камень, натуральное дерево. Дополнением являются кирпичные стены с открытой кладкой и разнообразные изделия из синтетических материалов.

Никаких ограничений у стиля нет. Главное здесь – принцип техногенности, потому что хай-тек родился как производственный стиль.

Мебель в стиле хай-тек: формы и пропорции продуманы, она похожа на офисную: пластик, кожзаменитель, полированный металл. Вместо портьер – жалюзи, посуда одноцветная, без орнаментов или лабораторное стекло светильники на кронштейнах и подставках в виде плафонов простой формы.

В число предметов мебели стали вводить автобусные, самолетные и даже зубоврачебные кресла. Очень эффектно использование в интерьере жилища промышленных и медицинских светильников.

Таковы интерьеры хай-тека, где гармонично сочетаются пространство, свет, простые формы и идеальные пропорции. И еще минимализм интерьера этого стиля отличает четкость и конкретность, можно даже сказать – деловитость.

### **Лекция 4.3 Дизайн 1950 – 60-х гг. в странах Европы**

В послевоенные годы в западных регионах Германии, которые отошли американским оккупационным войскам, возродилась дизайнерская культура европейского модернизма. И далее – «интернационального» стиля. В 1947 г. – «Верк-

бунд» основан вновь. «Веркбунд» организует в 1951 г. институт Новой технической формы. Немецкие дизайнеры, исключенные из мирового процесса дизайна на 15-ть лет, жадно интересуются работами Чарльза Имза, Джорджа Нельсона, Марчелло Ниццолли, мебелью американской фирмы «Кнолл».

В 1958 г. выпускник «Баухауза» Вильгельм Вагенфельд стал инициатором выпуска 1-го номера журнала «Форм».

Наряду с американским влиянием на дизайн Германии отмечается и ориентация на собственные предвоенные образы. В Дессау, в советской зоне был восстановлен «Баухауз». Передовые дизайнеры продолжали оставаться сторонниками функционализма и отвергали органическую форму.

В это время широко распространяется понятие «Гуте форм» (хорошая форма), что означало высокую функциональность, простоту пластики, отсутствие декора, понимаемого как китч.

В 1957 г. Макс Билл (1908 – 1994) по теме «Гуте форм» организовал 2 выставки в Базеле и Ульме.

В этом же 1957 г. опубликовал книгу под аналогичным названием.

В 1949 г. была основана Ульмская школа (Высшая школа проектирования).

В 1953-м состоялось ее официальное открытие. Создавалась она в память о Гансе и Софии Шолль, членах группы сопротивления «Белая роза», замученных нацистами.

Макс Билл – художник, архитектор и скульптор выпускник «Баухауза» – первый ректор Ульмской школы. Школа базировалась на рациональных методах обучения в «Баухаузе», а также на том, что преподавали практикующие дизайнеры с производственной тематикой, в частности Дитер Рамс.

В 1955 г. Ульмская школа переехала в здание, выстроенное по проекту Макса Билла. На открытии присутствовал сам Вальтер Гропиус, «благословивший» возрождение идей Баухауза. Новый поворот в 1960-х гг. в деятельности школы связан с преподавательской деятельностью философа и теоретика дизайна Томаса Мальдонадо, графика Отла Айхера, голландского архитектора Ганса Гулелота и одного из членов группы «Де Стил» Вордемберга Гильдеварта. Один из авангардных проектов, в котором участвовали и студенты, заключался в разработке корпоративного (фирменного) стиля и имиджа продукции компании «Браун» и авиакомпания «Люфтганза». С конца 60-х гг. собственно дизайнерские проблемы начали отходить на второй план. Усиливалось давление со стороны враждебных школ политических сил. Она казалась слишком радикальной в социальном смысле. 5 декабря 1968 г. Ульмская школа дизайна закрылась.

Дитер Рамс и стиль компании «Браун» – идеал дизайна 1960-х гг. Дитер Рамс – автор оригинальной и последовательной концепции дизайна электробытовых приборов компании «Браун». С 1955 г. с компанией стали сотрудничать Ганс Гугелот и Дитер Рамс. За 30-ть лет Рамс спроектировал более 500 изделий. В 1961 г. он был назначен директором дизайн-бюро. Позже в 1988-м – он генеральный уполномоченный компании. Благодаря Рамсу дизайн «Брауна» для многих стран стал образцом «хорошего дизайна». Рамс включил в число функций вещи, помимо чисто инструментальных еще и психологические. «Надо осознавать, что у ве-

ши есть и психологические функции. Она должна разьяснять себя и быть легко понятной» (Д. Рамс). По модели компании «Браун» строят свою производственную, дизайнерскую и рекламную стратегию «Ровента» и «Тефаль».

В 1953 г., следуя опыту Великобритании, где в 1940-х гг. открылись государственные центры дизайна, дизайнер и теоретик Жак Вьено основал Институт промышленной эстетики.

Эталоном образцов дизайна французского стиля стала всемирная выставка в 1957 г. в Брюсселе. Ее символ – павильон «Атомиум» в форме гигантской молекулы из металла. А самое яркое событие – спроектированный Ле Корбюзье павильон «Филипс», в котором на многих экранах разворачивалось аудиовизуальное шоу на тему истории цивилизации.

В конце 1950-х гг. на основе принятых в дизайне многих стран принципах геометризма, подчеркнутой рациональной формы, гладких и ровных металлических поверхностей зарождался интернациональный стиль.

Довоенная Франция «высокого стиля» перерастала во Францию «высокой технологии»: реактивные самолеты, атомные реакторы, синтетические материалы.

Силуэт автомобиля «Ситроен DS-19» был нарисован итальянским автодизайнером Фламинио Бертони еще до войны в 1938 г.

В 1955 г. на ярмарке в Турине (родине итальянского автодизайна) модель автомобиля вызвала массу восторженных откликов. Это был один из первых переднеприводных автомобилей. «Ситроен DS-19», спасший Шарля де Голя (президента Франции) во время одного из покушений, стал символом французского автомобилестроения 1960-х гг.

С 1966 г. существует исследовательский центр компании «Ситроен». В центре постоянно проектируются концепт-кары, в которых фиксируются передовые на данный момент тенденции автомобильного дизайна. Результат профессиональной деятельности дизайнеров автомобилей Франции за послевоенные годы и по сей день представляется автоконцернами «Ситроен», «Рено», «Пежо».

Послевоенная Италия быстро набирала темпы развития – в значительной степени, благодаря помощи США – и уже в 1950-х годах стала одной из ведущих дизайнерских стран в мире. Подъем был обусловлен ориентацией на экспорт продукции, в чем дизайн играл значительную роль.

Наиболее известные итальянские изделия того периода – мотороллер «Веспа» и автомобиль «Фиат-500». Вскоре ведущими в итальянском экспорте стали мебель и модные изделия. В Европе и США охотно носили одежду, сделанную в Италии, ездили на мотороллерах «Веспа» или «Либретта». Дизайн Италии базировался на импровизации и культурных традициях.

Специального дизайнерского образования еще не существовало, а ведущими дизайнерами становились архитекторы. Большую роль играли дизайнерские выставки Триеннале в Милане (введенные в 1933 г.). В 1951 г. Триеннале прошла под девизом: «Единство искусств». Знаковыми работами того времени считают произведения Карло Моллино – гнутую мебель из слоистой древесины, очень экспрессивную и отражающую тенденции органического стиля (Моллино восхи-

шался творчеством А. Гауди). Моллино был универсальным дизайнером – он проектировал самолеты, спортивные автомобили (которые сам и водил), занимался архитектурой и эротической модой. Большую роль наряду с Триеннале играли также другие выставки, конкурсы и журналы «Домус» (основанный в 1928 г. Джио Понти) и «Касабелла» (с 1929 г.), поддерживающие итальянский дизайн экономически и позволившие ему создать твердую теоретическую платформу. Дизайн в Италии рассматривался как важная составная часть культуры.

В Италии возникла профессия дизайнера – консультанта. В их числе Этторро Соттсасс, М. Занузо, М. Беллини. Дизайн в Италии не был узкой профессиональной сферой – он занимался всей проблематикой архитекторов, философов и писателей. Важная особенность итальянского дизайна – тяга к экспериментам. К 60-м гг. в Италии для этого были все возможности за счет использования новых синтетических материалов, которые в ассортименте выпускала промышленность. Италия стала лидером новых проектов в дизайне. Эта первая позиция была продемонстрирована на выставке «Италия. Новый домашний ландшафт» в 1972 г. в музее современного искусства в Нью-Йорке.

#### **Лекция 4.4 Радикальный дизайн и «Антидизайн»**

«Радикальный дизайн» возник в конце 60-х как своеобразная реакция на господствующий в то время «Хороший дизайн». Это иррациональное направление, выдвигая утопические проекты, боролось с геометрией модернизма. Возникший одновременно и близкий ему по понятию, но более применимый на практике двойник радикального дизайна «Антидизайн» отличался несколько большей экспериментальной направленностью и политизацией.

История возникновения и развития движения «Антидизайна» обычно тесным образом связывают с итальянским дизайном. Здесь в конце 60-х гг. новое поколение архитекторов и дизайнеров не желали больше проектировать элегантные изделия и выступали против, ориентированного на потребителя, «хорошего дизайна». Движение «Антидизайна» исключительно критически относится к развитию современных технологий и потребительскому настроению, поэтому они утверждали теорию «бегства» и через провокационные действия хотели показать, что логическое развитие рационализма ведет к абсурду. Радикально настроенная молодежь искала новые альтернативные формы. В итоге она предпочла делать «дизайн без предметов» – дизайн поведения, отказавшись от канонических методов проектирования и заменив их игрой.

Классическим образцом «Антидизайна» является кресло-мешок «Sasco» итальянских дизайнеров (Пьеро Гатти, Чезаре Паолини, Франко Теодоро, 1968). Несмотря на «антидизайнерские» декларации, с точки зрения выполнения главной функции – удобно сидеть, кресло-мешок безупречно.

Радикальный дизайн возник в рамках течения «Радикальная архитектура». Основными центрами «радикального дизайна» в Италии были Милан, Флоренция, Турин.

«Мы хотим принести в дом всё, что раньше оставалось снаружи: нарочитую банальность, сознательную вульгарность, урбанистические элементы и порок» – вот что говорили о своей деятельности участники группы «Archizoom». Одним из основоположников «радикального дизайна» считается Эторе Соттсасс.

Вскоре движение стало доминантным в мире дизайна, в нем принимали участие такие дизайнеры, как Гаэтано Пеше, Алессандро Мендини, Андреа Бранци и многие другие. Основу движения «радикальный дизайн» составляли итальянские группы: Archizoom (основана во Флоренции, 1966), Superstudio (Флоренция, 1966), UFO (Флоренция, 1967), «Группа 9999» (Флоренция, 1967), Strum (Турин, 1963), школа-лаборатория «Global Tools» (Флоренция, 1973). Одной из первых групп радикального дизайна в Италии была группа «Archizoom». Название происходит от авангардной британской архитектурной группы Archigram и от одного из выпущенных ими журнала «Зум». Студия была основана во Флоренции в 1966 году четырьмя архитекторами: Андреа Бранци, Массимо Морозци, Паоло Доганелло, Пилберто Коррети и двумя дизайнерами Дарио Бартолини и Лючия Бартолини. Вместе с группами «Суперстудии» («Superstudio»), «UFO» и «Струм» («Strum»), «Archizoom» были движущей силой радикального дизайна.

«Архизум» выступал против элегантного дизайна и бросил вызов господствующему в то время модернизму. Многочисленные проекты и публикации отражали поиски членов группы нового, чрезвычайно гибкого и основанного на новых технологиях подхода к дизайну.

В 1968-м году Архизум, совместно с «Суперстудией» приняла участие в XIV триенале с проектом «Centre for eclectic conspiracy»; в 1972 году они приняли участие в выставке «Италия: новые домашние ландшафты» в Музее современного искусства в Нью-Йорке.

В 1973 совместно с наиболее значительными представителями радикального движения они основали «Global Tools», целью которой было развитие и исследование непромышленных способов производства.

Члены Архизум начали исследования в области архитектуры и городского планирования, которые легли в основу проекта No-stop city (1970 – 1972). Как считает Андреа Бранци – один из идеологов радикального дизайна, – проект «no stop city» был очень важен для меня и моего поколения, для многих художников, которые появились потом. No-Stop City – это ироническая критика идеологии архитектурного модернизма, доведенная до абсурда.

В то же время представители «Archizoom» работали в области экспериментального дизайна. Все их работы имели смысловую связь с поп-культурой и китчем и в то же время выражали насмешку над претенциозностью «Хорошего дизайна». Наиболее известные их работы: Диваны «Superonda», созданные для компании Poltronova; стул «Mies». Проекты Архизума в значительной степени были своего рода критикой дизайна, но в 1969 году они создали пародию на стул «Mies Van der Rohe» – стул Mies, который по иронии судьбы сам стал иконой от дизайна.

В 1973 году они разработали свои проекты дизайна одежды. В 1974 году, вскоре после снятия двух фильмов (Vestirsi и facile and Come и fatto il capotto di

Gogol), посвященных платью, группа распалась, каждый из ее членов продолжил свою самостоятельную карьеру.

Группа «Суперстудио» (Superstudio) была основана в декабре 1966 году во Флоренции Адольфом Наталини (Adolfo Natalini, 1941) и Кристиано Торальдо ди Франция (Cristiano Toraldo di Francia, 1941) (позднее присоединились Пьеро Фрассинелли и Роберто и Джанкарло Магрис) для проведения теоретического исследования градостроительства и системного дизайна. Суперстудия была центром авангардного движения в области архитектуры и дизайна вплоть до своего распада в 1970-м.

В 1972 году «Суперстудио» примала участие в выставке «Италия: новый домашний ландшафт» в Музее Современного искусства в Нью-Йорке, представив свою концепцию в эскизах, коллажах, фотомонтажах». Совместно и группой «Архизум» приняли участие в создании «Global tools».

Утопический дизайн «Суперстудио» предлагал новые жилые структуры. Например, в проекте Monumento Continuo они предложили модульные города и ландшафты, которые можно было расширять бесконечно. Этот проект был предназначен для замены сложившейся структуры и служил матрицей для конструирования новой среды обитания. В проектах «Monumento Continuo» (1971), в «Dodici Citta Ideali» (12 идеальных городов) (1971) и в «Cinque storie del Superstudio: vita, educazione, cerimonia, amore, morte» (Пять историй Суперстудии: жизнь, образование, церемония, любовь, смерть) (1973) утопия, пессимизм и ирония объединяются с поисками философского и теоретического переосмысления принципов архитектуры.

Группа «Strum» – радикальная дизайнерская группа «Strum» (бренчание) основана в 1963 году в Турине Жоржио Жиретти (Giorgio Geretti), Пьетро Деросси (Pietro Derossi), Карла Жиамарко (Carla Giannarco), Риккардо Росси (Riccardo Rosso), Маурицио Воглиаццо (Maurizio Vogliazzo). Одна из самых известных работ группы – экзотическая «мебель» для сидения и лежания из полиуретана «Pratone» (большой луг, 1966 – 1970). В 60 – 70-х гг. группа проявляла исключительную активность в продвижении радикального дизайна в Италии, выступая на различных семинарах, а также публикуя очерки по теории дизайна. Свободная школа-лаборатория дизайна «Global Tools».

В 1973 году члены различных групп радикального дизайна объединились вокруг журнала «Casaballa», директором которого был Аллесандро Мендини. Все это в итоге привело к организации во Флоренции в 1974 году «Global Tools» – школы радикального дизайна и архитектуры. Ее целью было развитие исследования непромышленных способов производства, продвижение индивидуального творчества. В 1975 году школа радикальной архитектуры и дизайна была распущена и дебаты радикального дизайна быстро потеряли свой стимул.

К середине 1970-х годов радикальный дизайн пережил пик своего расцвета, надежды на социальные изменения через дизайн и архитектуру не оправдались. Но это течение вымостило путь для появления новых лидеров поп-дизайна, «Алхимии» и «Мемфиса», эффективно и всесторонне обновивших итальянский дизайн. Подвергая сомнению установившиеся в дизайне каноны, лидеры радикаль-

ного дизайна заложили теоретические основы стилистическому направлению «Постмодернизм».

#### **Лекция 4.5 Советский дизайн 1950 – 1960 гг. Экспериментальный дизайн транспорта. Мебель и жилище. ВНИИТЭ и СХКБ**

В 1945 г. для подготовки дизайнеров для промышленности вновь были открыты Строгановское училище в Москве и Художественно-промышленное училище в Ленинграде (им. В.И. Мухиной).

В 1946 г. Ю. Соловьев, Ю. Сомов при участии Г. Лебедева и И. Калакова создают интерьер и оборудования пассажирского вагона дальнего следования. Этот тип вагона почти без изменений выпускался около 50 лет.

В 1950-х гг. среди крупных разработок – проект троллейбуса, интерьеры и общий вид прогулочного речного теплохода, оборудование кают атомного ледокола «Ленин», проекты трансформирующейся мебели.

В 1950-х гг. воссоздана система службы Аэрофлота со всеми графическими атрибутами. Реконструированы аэропорты в Москве (3 аэропорта) и Ленинграде. Проектировались: мобильные трапы, стойки для оформления билетов и сдачи багажа.

В 1950-х гг. на линии вышли первые реактивные и турбореактивные самолеты «Ту» и «ИЛ» с интерьерами в исполнении «Сенежской» студии.

В 50 – 60-х гг. – проводятся эксперименты в области дизайна наземного транспорта. Происходил подъем инженерной и технической мысли. Известные дизайнеры Ю.А. Долматовский, В.Н. Ростков, В.И. Арямов и др.

Во 2-й половине 1950-х гг. в НАМИ была разработана серия экспериментальных моделей: два варианта микролитражек «Белка» (городской и сельский) и автомобиль высшего класса НАМИ-13.

Экспериментальные модели этих 60-х лет явились стимулом к созданию самодельных конструкций микролитражных автомобилей. Традиция сохранилась вплоть до середины 1980-х гг.

Так, в 1985 г. почти в домашних условиях Д.В. Парфеновым и Г.Е. Хаиновым был создан автомобиль «Лаура». В Праге на автосалоне эксперты были поражены, узнав, что машина самодельная, – ни в технологии, ни в дизайне не было следов кустарности.

В 1958 г. в Горьком (ныне Нижний Новгород) в центральном конструкторском бюро по судам на подводных крыльях под руководством О.В. Фролова за несколько лет группа выпускников «Мухи» выполнила несколько дизайнерских проектов судов на подводных крыльях серии «Метеор», «Вихрь», «Комета», «Буревестник».

Эти новинки и созданные в конце 1960-х гг. модели сверхсовременных транспортных средств (например, пассажирское судно на воздушной подушке завода «Красное сормово» и сверхзвуковой самолет «Ту-144» (прототип «Кон-

корд») демонстрировались в 1968 г. на выставке Советского дизайна в Варшаве, подготовленной ВНИИТЭ.

В конце 60-х гг. советские дизайнеры вышли на уровень интернационального стиля – они создавали стилистические современные, оригинальные по всем параметрам проекты, воплощая передовые инженерно-технические идеи в «Культурных образцах» – вехах истории вещей.

В 1954 г. книга «Интерьер жилого дома», выпущенная Академией архитектуры, вышла в свет на переломе стилевых тенденций.

Архитекторы уже думали об экономном использовании площади, демократизации интерьера; в книге приведены типы интерьеров – четырех и пятикомнатных квартир с эркерами, карнизами, лепными потолками, встроенными шкафами и раздвижными перегородками – их предложения не носили массовый характер. В декабре 1954 г. было проведено II совещание строителей, которое принято считать границей эпох. Оно провозгласило курс на индустриализацию строительства, его ускорение и удешевление.

Жилые дома в 1960-х гг. по типовым проектам из блоков и панелей («хрущовки») требовали иной обстановки. Довоенная мебель не умещалась в небольшие по площади комнаты. Во второй половине 1970-х гг. в мебельной промышленности утвердилась «отраслевая система унификации щитовых, эластичных и других элементов мебели, которая по мысли создателей позволяла дизайнеру из 35 – 40 форматов мебельных щитов и 9 типоразмеров эластичных элементов компоновать различные наборы мебели.

В 1957 г. на III Всесоюзном конкурсе бытовой мебели демонстрировалась революционная для тех лет работа: система мобильных щитовых элементов, названная ее создателями И.И. Лучковой и А.В. Сикачевым «Мебар» (мебель и архитектура). Шкафы, полки, емкости можно было буквально «вытянуть» за счет того, что обычные стандартные плиты, которыми были облицованы стены и потолок, крепились на петлях и шарнирах. В образовавшиеся зазоры вставлялись горизонтальные поверхности полок. В каждой квартире можно было выделить место для работы и отдыха, множество удобных емкостей для хранения книг, инструментов. Вся система была трансформируемой, но этого мало, – она еще и пластически изменяла стандартные прямоугольные коробки комнат. В 1983 г. на Всесоюзном конкурсе бытовой мебели премией был отмечен комплект каркасной мебели для молодежной комнаты «Структура», выполненной во Всесоюзном проектно-конструкторском технологическом институте мебели. Идея организации пространства молодежного жилища была предложена в проектах А. Гуревича «Спальня рокера» 1990 г. А серия экспериментальных проектов дизайнеров-мебельщиков Ю. Случевского, А. Тетерина, А. Смагина и Н. Аверьяновой демонстрировалась в 1990 г. на 25-м салоне художников-декораторов (SAD) в Париже. Проекты развивали два основных направления: геометрический конструктивизм и ассамбляж (объемный коллаж) в духе визуальных метафор.

В 1962 году вышло постановление правительства «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путём

внедрения методов художественного конструирования». Это постановление сыграло большую роль в развитии отечественного дизайна.

Постановлением предусматривалось создание системы художественно-конструкторских организаций - Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) с опытным производством.

В задачи деятельности специальных художественно-конструкторских бюро (СХКБ) входили основные аспекты практического, методического, пропагандистского характера. В 60-е годы в союзных республиках РСФСР, на Украине, в Белоруссии, Латвии, Литве, Грузии, Армении, Азербайджане, Узбекистане, а также на Дальнем Востоке были созданы проектные организации нового типа – специальные художественно-конструкторские бюро, каждое из которых насчитывало от 100 до 300 и более человек. В состав СХКБ входили художники-конструкторы, архитекторы, скульпторы, психологи, физиологи, искусствоведы, экономисты для совместных исследований и проектных разработок. Уникальным в мировой практике было создание комплексного научно-методического и проектно-экспериментального центра в стране (г. Москва) – Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики – ВНИИТЭ (с филиалами в Ленинграде, Свердловске, Хабаровске, Харькове, Минске, Вильнюсе, Арарате, Тбилиси), призванного, наряду с выполнением многих других задач, обобщать опыт художественно-конструкторских организаций и разрабатывать на этой основе научно обоснованные методики. 60-е годы вошли в историю советского периода СССР как эпоха, определившая новые качественные изменения в самом понятии проектирования.

В мае 1971 года во ВНИИТЭ состоялась научная конференция, на которой были подведены итоги художественного конструирования в стране и поставлены задачи на последующий период.

В 1975 году ставился вопрос о создании творческого союза работников художественного конструирования и подготовке соответствующих документов его организации. Поставленная задача была решена во второй половине 80-х годов.

## **ТЕМА 5. ПРОЕКТНАЯ ПРАКТИКА ДИЗАЙНА ОТ 80-Х ГГ.**

### **ДО СОВРЕМЕННЫХ ТРЕНДОВ**

#### **Лекция 5.1 Дизайн Беларуси с конца 90-х гг. и до наших дней**

В 1998 году от промышленных предприятий на кафедру дизайна Белорусской академии искусств пришло 70 заявок на распределение молодых специалистов. Оживилась и практическая дизайнерская деятельность на предприятиях Беларуси, таких как МАЗ, МТЗ, ПО «Горизонт», Минский часовой завод и др.

В 1997 году Минский автомобильный завод отметил свое 50-летие. МАЗ тогда был иным заводом в СНГ, производящим грузовики, продукция которого могла конкурировать с западными моделями. В конце 1990-х годов с конвейера завода сошла новая модель «Супер МАЗ», отличающаяся хорошими техническими

характеристиками и добротным дизайном. Добротным дизайном отличались и разработанные в это время автобусы МАЗ. Было создано три модели: городской автобус МАЗ-164, автобус «гармошка» МАЗ-105 и туристский вариант МАЗ-151.

Крупнейшим производителем и экспортером тракторов на рынке СНГ (56 %) и мира (10 %) оставался Минский тракторный завод. В конце 90-х годов предприятие получило 132 сертификата на все модели тракторов. В 1997 году трактор МТЗ-1025 за свои технические свойства и дизайн был награжден Золотой медалью на выставке в Пловдиве. МТЗ первым из всех мировых тракторостроителей прошел в Великобритании полную сертификацию на соответствие стандартам Европейского союза, а также выиграл ряд мировых тендеров.

Во второй половине 1990-х годов на ПО «Горизонт» в это время разрабатывалось новое поколение цветных телевизоров, технические параметры и внешний вид которых соответствовали самым высоким мировым стандартам.

Минский часовой завод «Луч» к этому времени довел годовой выпуск часов до нескольких миллионов и являлся единственным из часовых заводов бывшего Советского Союза, который работал на полную мощность. В 1994 году предприятие за высокое качество продукции, в том числе дизайна, было награждено Международной ассоциацией промышленников «Золотым глобусом», а в 1995 году – «Алмазной звездой». В том же году завод получил международный сертификат «За всеобщее качество». Продукция «Луча» поставлялась во все страны СНГ, в Великобританию, Польшу, Италию, Канаду, Гонконг.

Значительным событием для белорусского дизайна явилось учреждение в 1997 году премии Совета Министров Республики Беларусь в области дизайна. В том же году прошел первый конкурс на соискание этой премии. Звания лауреата получили два проекта. Первый проект – «Комплекс модульного оборудования рабочих мест оперативно-диспетчерского управления в энергосистемах Республики Беларусь и стран СНГ», представленный концерном «Бел-инвестэнергострой» и Национальным дизайн-центром (преемником БФ ВНИИТЭ), авторы: И. Дец, М. Сугако, Л. Кравчяня, А. Мельников, И. Яркова; второй – «Шасси универсальное тракторное «Унитрак», выполненный совместно ПО «МТЗ» и Национальным дизайн-центром, авторы: В. Коробкин, Н. Иванченко, В. Жаркевич, Ю. Жутяев, В. Розовский. Второй (и последний) конкурс на присуждение премии Совета Министров Республики Беларусь в области дизайна прошел в 1998 году. Премии удостоились дизайнерские разработки трех белорусских промышленных предприятий: ПО «Белкоммунмаш» за разработку пассажирского троллейбуса (авторы Ф.Ф. Гукайло, В.И. Киселев, Г.В. Куневич, В.Ф. Лашкевич, И.И. Сафонов); ПО «Витязь» за разработку телевизора модели «Витязь СТВ-6711» (авторы А.В. Борисовец и В.В. Быков); ПО «Гомсельмаш» за разработку комплекса машин для уборки свеклы, кормовых и зерновых культур на базе универсального энергетического средства УЭС-250 «Полесье» (авторы В.А. Шуринов, А.У. Паньковский, С.А. Федорович, А.А. Дюжев, Е.Н. Григорьев). В 1997 году Белорусский союз дизайнеров отметил свое десятилетие. Белорусские дизайнеры старались сохранить связи с дизайнерами бывшего Советского Союза. В этом им большую помощь оказывала Международная общественная ассоциация «Союз дизайнеров» – пра-

вопреемница Союза дизайнеров СССР, которая была создана Союзом дизайнеров стран СНГ 15 января 1992 года и объединила 21 общественную дизайнерскую организацию. С 1995 года в Беларуси действует Отделение МОА «Союз дизайнеров». Важным событием для дизайнеров бывшего Советского Союза было также создание в Международной академии наук о природе и обществе (г. Москва) Отделения художественного и промышленного дизайна. Сегодня в Беларуси уже есть несколько действительных членов этой академии.

В конце 1990-х годов в Национальном дизайн-центре было проведено специальное исследование. Основным методом исследования – анкетирование. Были отправлены специально составленные анкеты 300 дизайнерам, а также в адрес 160 предприятий, дизайн-студий и творческих мастерских.

Анализ анкет дал следующие результаты. Подавляющее большинство дизайнеров республики имели специальное профессиональное образование, окончили профильные вузы 55 % работающих в дизайне специалистов. Меньшее количество дизайнеров получили непрофильное образование и являлись специалистами, переквалифицировавшимися из других профессий. Лидировали здесь архитекторы – 15 %, инженеры составляли 7,5%, художники декоративно-прикладного искусства – 5 %, художники и художники-оформители – по 1,3 %. Были получены данные о дизайнерах высшей квалификации, которые имели ученые степени и звания. Их количество было не очень велико. Кандидатов наук и доцентов – примерно 7 % от общего числа дизайнеров республики. Имелось два профессора и два академика Международной академии наук о природе и обществе. Что касается сведений о членстве дизайнеров в творческих союзах, то 65 % дизайнеров, заполнивших анкеты, являлись членами Белорусского союза дизайнеров, 27,5 % входили в отделение Международной ассоциации «Союз дизайнеров». Были и члены других союзов: Белорусского союза художников, Союза архитекторов, Союза народных мастеров, Союза стилистов, Союза журналистов, был также один член Союза дизайнеров Америки (JDSA) и один – Международного объединения инженеров SASJ International.

На следующий вопрос анкеты об участии в отечественных и международных выставках, ответы показали, что 70 % дизайнеров активно участвовали в проведении выставок, которые имели широкую географию: Россия, Украина, Литва, США, Англия, Франция, Испания, Бельгия, Чехословакия, Польша, Болгария, Финляндия, Германия, Канада, Турция, Китай, Индия. Работы наших дизайнеров демонстрировались на выставках в Москве, Киеве, Харькове, Вильнюсе, Штутгарте, Лейпциге, Милане, Ганновере, Дели, Хельсинки, Праге, Братиславе, Бангалоре, Нью-Йорке, Брно, Лионе, Дюссельдорфе, Париже, Варшаве, Бомбее, Оттаве и др. Как видим, творчество дизайнеров Беларуси было широко известно за рубежом.

Оценка деятельности наших дизайнеров – правительственная и профессиональная. Несколько дизайнеров было награждено медалями «За доблестный труд» и «За трудовую доблесть», один дизайнер имел Почетную грамоту Верховного Совета БССР, один получил звание лауреата Государственной премии СССР. В отличие от правительственных, количество профессиональных наград оказалось

намного большим. Так, медали ВДНХ СССР за дизайн-разработки получили почти 30 % дизайнеров. Более 20 % были награждены грамотами и дипломами различных профессиональных выставок и конкурсов в республике и за ее пределами. Это говорит о высоком профессионализме наших дизайнеров, признании их творчества не только в Беларуси, но и на международной арене.

Анализ анкет, полученных от предприятий, дал реальную картину состояния дизайна в промышленности республики. В исследование были включены предприятия разных профилей: большинство из них занималось производством промышленной продукции, определенная же часть выполняла проектно-исследовательские, рекламные работы, а также совмещала проектную и производственную деятельность. Оказалось, что более чем половина предприятий, которые занимались производственной деятельностью, не имели служб дизайна или хотя бы одного работающего дизайнера. Отсутствовали в штате профессиональные дизайнеры даже на таком промышленном гиганте, как Минский тракторный завод.

Из предприятий, выпускавших средства транспорта, наиболее благоприятная обстановка наблюдалась на Минском автомобильном заводе, где имелась служба дизайна, которая состояла из 5 сотрудников, 2 из которых являлись профессиональными дизайнерами. Существовал на предприятии и модельный участок, где работало 5 макетчиков.

Несколько лучше положение с дизайнерскими службами обстояло на предприятиях, которые выпускали товары народного потребления.

Далее были проанализированы данные о структуре и количественном составе дизайнерских служб на предприятиях. Наиболее распространенная структура состояла из трех дизайнеров и одного специалиста другой квалификации – макетчика, художника-графика или конструктора, в зависимости от нужд предприятия. Такую организацию имели дизайнерские службы на ОАО «Белпласт», ПО «Витязь», ЗАО «Пеленг», ОАО «Минскпроектмебель». Только на некоторых предприятиях были созданы более многочисленные дизайнерские службы. Так, дизайн-служба ПО «Гомсельмаш» насчитывала 20 специалистов, в числе которых было 5 дизайнеров, 1 эргономист и 14 макетчиков. Дизайн-служба НПО «Горизонт» включала 10 человек, из них 8 дизайнеров и 2 конструктора. На ЗАО «Атлант» дизайн-служба состояла из 6 человек – 1 дизайнера и 5 архитекторов. В ряде предприятий был всего один специалист.

В конце 1990-х – начале 2000-х годов в Беларуси прилагаются большие усилия для улучшения состояния в этой отрасли, расширяется сеть учебных заведений, готовящих специалистов по дизайну.

Ведущим учебным заведением остается Белорусская государственная академия искусств. На факультете дизайна и декоративно-прикладного искусства четыре кафедры: дизайна; графического дизайна; интерьера и оборудования; костюма и текстиля. Создана кафедра теории и истории дизайна. Базовой кафедрой факультета является кафедра дизайна, которая готовит специалистов следующих направлений: «Дизайн средств транспорта и производства», «Дизайн изделий бы-

тового потребления», «Дизайн виртуальной среды» для работы в промышленности.

Большое значение в Белорусской академии искусств уделяется и графическому дизайну, дизайну рекламы. Обучение специалистов в этой отрасли ведется на кафедре графического дизайна. На отделении имеется шесть специальностей: «Графический дизайн», «Проектирование выставок», «Телереклама», «Фотография», «Дизайн плаката» и «Дизайн книги».

В 1999 году был осуществлен первый выпуск отделения дизайна Европейского гуманитарного университета. После закрытия ЕГУ, в 2004 году, отделение дизайна этого учебного заведения было переведено на гуманитарный факультет Белорусского государственного университета. Направление кафедры дизайна этого факультета – «Коммуникативный дизайн». Она готовит специалистов для проектно-творческой, научно-исследовательской, экспертной, консультативной, организационно-методической, педагогической и управленческой дизайнерской деятельности.

В Минске дизайнерское образование можно получить и на кафедре искусств Государственного института управления и социальных технологий Белорусского государственного университета. Здесь осуществляется подготовка дизайнеров предметно-пространственных комплексов (интерьер, городская среда, компьютерное моделирование среды).

В 2002 году была открыта кафедра «Дизайн архитектурной среды» на архитектурном факультете Белорусского национального технического университета. Здесь ведется подготовка специалистов по направлениям «Архитектура внутреннего пространства» и «Урбодизайн».

В Минске дизайнеров готовят и в некоторых негосударственных вузах. Так, кафедра дизайна, работающая по направлениям «Дизайн одежды» и «Интерьер», существует в Институте современных знаний им. А.М. Широкова.

Создана кафедра дизайна и в Минском институте управления. Здесь ведется подготовка по специальностям «Дизайн интерьера» и «Дизайн виртуальной среды».

В Витебском государственном технологическом университете 40 лет действует кафедра дизайна. В ВГТУ осуществляется подготовка дизайнеров по четырем направлениям: «Дизайн объемный», «Дизайн предметно-пространственной среды», «Дизайн коммуникативный», «Дизайн костюма и тканей».

Наиболее эффективный путь использования дизайна в сегодняшних условиях – подключение его к выполнению государственных научно-технических, социальных и инновационных программ, например, таких как комплексное преобразование села, реабилитация инвалидов, создание среды для детей, конверсия, экология (особенно после чернобыльской катастрофы), новые технологии.

Нашим дизайнерам нужно дать научно обоснованный прогноз сферы дизайна, выработать эффективную стратегию перехода белорусского дизайна к рынку, необходимо искать возможности активного использования творческого потенциала дизайна в промышленности Беларуси.

## Лекция 5.2 Тенденции дизайна XXI века

Дизайн в XX веке стал глобальным феноменом, охватывающим самые разные сферы: от архитектуры и мебельного производства до графики. Язык дизайна стал универсальным коммуникативным и экспрессивным средством, позволяющим сделать выбор в мире неограниченных возможностей. Иными словами дизайн окружает нас повсюду. Отвечая на изменчивые нужды современного общества, дизайнеры обращаются к историческим стилям в поисках вдохновения. Мотивы прошлого, возрождаемые дизайнерами, создают новые формы окружающего нас мира.

В настоящее время развитие индустрии дизайна сталкивается с рядом существенных препятствий, связанных с еще не отжившими стереотипами постсоветского потребительского мышления. К ним относятся:

- недостаточность внимания, уделяемого дизайну при планировании и осуществлении градостроительной деятельности, негативно сказывающаяся на качестве жизни населения;

- недостаточное внимание вопросам дизайна при формировании заказа на приобретение продукции для государственных нужд, в социальной сфере, в том числе в сфере образования, здравоохранения и культуры, в сфере транспорта;

- низкий уровень спроса на услуги дизайна на предприятиях, связанный в том числе с низкой осведомленностью о преимуществах и возможностях применения дизайна, устаревшим восприятием дизайна исключительно как средства художественного оформления выпускаемой продукции, без учета его инновационного потенциала;

- недостаточное внимание вопросам развития промышленного дизайна в предшествующие годы и недостаток финансовых ресурсов у предприятий для дизайнерской проработки создаваемой продукции в настоящее время приводит к вытеснению продукции отечественных производителей (Россия, Беларусь) в целом;

- несоответствие требованиям рынка качества и содержания отечественного и образования СНГ в области промышленного дизайна, дефицит квалифицированных кадров;

- низкая вовлеченность большинства отечественных дизайнерских предприятий в мировой рынок дизайнерских услуг;

- ограниченность существующей в стране инфраструктуры продвижения и развития дизайна, являющейся в мире важным инструментом политики повышения конкурентоспособности экономики, инновационной политики и политики стимулирования развития малого предпринимательства.

Сегодня в вузах России и Беларуси стали открываться факультеты и кафедры дизайна, разрастаться сферы его приложения, а также меняться принципы и подходы к образовательной программе подготовки дизайнеров. Но анализ состояния проблемы на сегодня свидетельствует о том, что, к сожалению, современные высшие учебные заведения далеко не всегда располагают в достаточной мере рекомендациями для эффективного использования эстетического воспитательного

потенциала в формировании личности современного студента. Педагоги, в общей массе, слабо разбирающиеся в данной области и не воспринимающие самой сути феномена дизайна, работают, используя академические знания, часто оторванные от жизненных реалий. Соответственно, студенты, выпускаемые из учебных заведений, также бывают не приспособлены к современной экономике и социальной сфере. Иными словами, должна осуществляться профессиональная подготовка студентов к осознанному и творческому труду в условиях конкуренции и безработицы, а также к мобильной профессиональной деятельности, переквалификации и перемене профессии. Все это, к сожалению, говорит о том, что дизайн в России, Беларуси и других странах СНГ находится в самом начале пути своего развития.

Дизайн, родившись на рубеже XIX и XX столетий на волне промышленной, а затем и научно-технической революции, стремительно ворвался в нашу жизнь и превратился в один из самых распространенных и влиятельных видов проектно-художественной деятельности. Дизайн является большой вехой в развитии культуры. Сегодня дизайн занимает огромную нишу в современном бытии.

В конце 1980-х гг. в мировом дизайне складывалась установка на инновационность. Дизайн становился генератором инноваций, в том числе и технико-технологических. Новизна, формально-композиционное или технологическое отличие каждой следующей разработки, наличие философского подтекста рассматривались как условие полноценного функционирования дизайна. Все дизайнерские инновации имели социальную природу. По образу вещи мы часто определяем ее временную принадлежность.

В 1990-х гг. в ряде изданий и устройстве выставок был использован принцип группировки материала по формально четко различимым стилям и направлениям, как когда-то это делал Эль Лисицкий. Подобное выделение микростилей позволяет не придерживаться одной концепции, а разнообразить культурный ландшафт дизайна.

В ежегоднике 2003 г., составленном участником выставок группы «Мемфис» Каримом Рашидом (Лондон), снова представлен веер стилей и направлений. На сей раз предложены такие «этикетки»: «Футу-ретро», «Неокич», «Феномены», «Органика», «Приукрашивание», «Многосложность», «Минимум», «Техно».

Ежегодник насыщен довольно странными вещами, само назначение которых нередко можно прояснить, только прочитав подпись. Пластиковая объемная форма, что-то вроде подлокотника, – для более удобного лежания на траве. Белый угловатый объект размером с квадратный диван, но треугольной формы с тремя углублениями – своеобразный шезлонг для троих. К многим предельно простым крестам или сиденьям пристроены небольшие столики для портативного компьютера. Появилось гораздо больше вещей самодостаточных, самостоятельных, вещей-технологий.

Англичанин Том Диксон экспериментирует с нитями расплавленного пластика. В зависимости от цвета и толщины пластикового шнура получается то блюдо для фруктов, то стул. Подвесной светильник над обеденным столом Карла Отто Плаща из Германии совсем непохож на люстру. Фактически это горизонтально подвешенный лист толстого прозрачного пластика с впаянными внутрь

маленькими светодиодами. Динамики стереосистемы придуманы японским дизайнером Хироюки Мацусима.

Появились предметы, облик которых напоминал коллаж, комбинацию и уже готовых технических элементов-заготовок. В них нет ни корпуса, ни начинки, иногда отсутствуют даже органы управления – лишь дистанционный пульт с кнопками. Кажется, что дизайнеры состязаются с декораторами научно-фантастических фильмов. Какие-то вещи напоминают изделия Филиппа Старка. Получается, что его дизайн, когда-то воспринимавшийся как отказ от дизайна и проповедь невещей для непотребления, радостно привился как новая стилевая органическая система.

На основе некоторых модных тенденций сформировался своеобразный канон дизайна начала 3-го тысячелетия, дизайна, отбросившего узнаваемость родовой принадлежности вещей. Основным формообразующим элементом во многих изделиях становится плоскость, поверхность, структура, даже ткань.

От угловатости интернационального стиля мы приходим к почти повсеместной антропоморфности, биоморфности форм-оболочек. Вернер Пантон, датский дизайнер-мебельщик, в 60-х экспериментировал с мягкими, текучими формами. Раковинообразный стул, спроектированный Пантоном, выполнен из пластмассы методом экструзии. Подобные раковинообразные формы встречались в мебели Гарри Бертойя, выполненной из металлической сетки.

В конце 1950-х Эро Сааринен экспериментирует с бионическими формами – стул «151» из стеклопластика на литой алюминиевой подставке, стул как раскрывшийся цветок. Продолжение темы – детские стулья «Kartell» Сараса и Занузо. Во всех перечисленных проектах сиденье и опора представляют две отдельные детали. У Пантона это всегда единая форма.

Текущие формы пластмасс ассоциировались у многих с будущим. Уже в 1968 г. на выставке «Визиона» в Кельне демонстрировался революционный интерьер Пантона, в котором не было ни мебели, ни стен как таковых, но единая мягкая поверхность, своими изгибами формировавшая сиденья, полки, столы и т. д.

Сегодня любой журнал благодаря интернету имеет выход на неограниченное число читателей. Любая дизайн-идея мгновенно становится достоянием дизайн-сообщества. Национальный контекст то исчезает, то вновь возникает на интернациональном уровне как оригинальный художественный опыт всех стран.

Дизайн начала 3-го тысячелетия более чем когда либо опирается на художественное творчество, на опыт современного искусства, на развитие эмоционально-образной составляющей. Поэтому так актуальна книга Е.В. Жердева «Метафорическая образность в дизайне». Современным технологиям доступно практически все. Ткань превращается в экран для меняющегося орнамента или информационных сообщений; объем и вес вещи исчезают, и остаются лишь полезные эффекты; вслед за модой, которая стала уже частью того или иного стиля жизни, а не только одеждой, дизайн активно вторгается в манеры и формы поведения людей. Поворот современного искусства в сторону видеоарта и видеoinсталляций сказывается на интересе дизайнеров к соединению вещественного, предметного и виртуального.

Сегодня все шире распространяется так называемый самодеятельный или маргинальный дизайн. Явление чрезвычайно примечательное тем, что включает в творческий процесс обустройства среды самих ее «потребителей». Эти формы дизайна далеко не всегда носят «академический» характер, кое-где даже граничат с вандализмом (например, культура «граффити»), часто грешат кустарщиной и неразборчивым «украшательством» среды всякого рода разноцветным мусором. Но в целом его следует рассматривать как нечто положительное, поскольку маргинальное искусство всегда было неофициальным источником идей для профессионалов.

Как бы ни было велико многоцветье сегодняшнего дизайна, активно нацеленного на образный, изобразительный» (а не только прагматический) контакт с человеком, в целом этот калейдоскоп дизайнерских экспериментов имеет несколько отличающих его от прошлого содержательных черт:

- сегодня дизайнерские (предметные) группировки – это, как правило, ансамбли, своего рода многофигурные композиции. Но соединяют их не стилистика, не функциональные границы, не единство происхождения, а законы внутреннего, эстетически оправданного соответствия форм. Эти ансамбли могут принадлежать самым разным типам среды – станции метро, музею, интерьеру квартиры – но всегда стремятся образовать визуально-художественное единство;

- у этих произведений нет единого эстетического «корня», образного аналога, они принципиально разнообразны по происхождению. Источником вдохновения автора в одном случае может стать острота технического решения, в другом мимолетность случайных впечатлений, в третьем – узнаваемый культурный прототип, запоминающееся явление природы или растительный орнамент – все, что угодно автору;

- не играет роли, чего ждет от этих вещей или мотивов зритель. Главное – что хочет сказать своей работой автор, что дорого ему и как человеку и как современнику потенциального потребителя. Сегодняшняя дизайн-форма – это авторский монолог, личная тема художника, отраженная в изделии или изобразительном мотиве: воспоминание о произведении искусства, боязнь техники, уважение к национальным авторитетам, ниспровержение канонов и пр. Но все это – на максимуме выразительности, на самых громких и резких нотах: законы самовыражения обязывают;

- нынешние изделия дизайна существуют не сами по себе, а чтобы вписаться в среду. Причем среда эта – кардинально современна, многослойна по ощущениям, напряжена по своей сути, даже если ее цель – успокоить, отвлечь человека от забот. Потому и вещи, и ситуации, составляющие среду, – тоже эмоционально напряженные, неожиданные, странные.

Как долго будет держаться в современном дизайне приоритет выразительности, а не гармонии формы? До какого предела обостренности чувств, пестроты мировых красок может довести нас дизайнерское искусство? Сказать наперед трудно, тем более что тенденция пока нарастает. Что доказывается простым фактом: как правило, наиболее резкие, экстравагантные работы принадлежат руке

выдающихся мастеров, все активнее прокладываящих дизайнерскому искусству новые и абсолютно непредсказуемые направления развития.

Витебский государственный технологический университет

## ЛИТЕРАТУРА

Основная литература (имеется в библиотеке)

1. Аронов, В. Р. Художник и предметное творчество : Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры 20 века / В. Р. Аронов. – Москва : Сов. художник, 1987. – 232 с.
2. Глазычев, В. Л. О дизайне (очерки по теории и практике дизайна на Западе) / В. Глазычев. – Москва : Искусство, 1970. – 189 с.
3. Глазычев, В. Л. Дизайн как он есть / В. Л. Глазычев. – 2-е изд. доп. – Москва : Европа, 2011. – 319 с.
4. Де Фуско, Р. : Ле Корбюзье - дизайнер. Мебель, 1929 : пер. с итал. и англ. / Де Фуско, Р. – Москва : Советский художник, 1986. – 107 с.
5. Ковешникова, Н. А. Дизайн : история и теория : учебное пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей / Н. А. Ковешникова. – 3-е изд., стер. – Москва : Омега-Л, 2007. – 224 с.
6. Ковешникова, Н. А. Дизайн : история и теория : учебное пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей / Н. А. Ковешникова. – 4-е изд., стер. – Москва : Омега-Л, 2008. – 223 с.
7. Лаврентьев, А. Н. История дизайна : учебное пособие / А. Н. Лаврентьев. – Москва : Гардарики, 2008. – 303 с.
8. Ленсу, Я. Ю. О пользе красоты вещей. Из истории белорусского, советского и мирового дизайна / Я. Ю. Ленсу. – Минск : Беларусь, 2008. – 191 с.
9. Михайлов, С. М. Основы дизайна / С. М. Михайлов. – Москва : Союз дизайнеров, 2001. – 240 с.
10. Тимофеева, М. А. Дизайн в Швеции. История концепций и эволюций форм / М. А. Тимофеева. – Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2006. – 286 с.
11. Труды ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика». Вып. 43. Проблема формирования эстетической ценности и эстетическая оценка, 1983. – 93 с.
12. Ульрих, К. Промышленный дизайн : создание и производство продукта / Карл Ульрих, Стивен Эппингер ; пер. с англ. М. Лебедева ; под общ. ред. А. Матвеева. – Москва : Вершина, 2007. – 448 с. : ил., табл.
13. Федосеенко, Н. В. Белорусский союз дизайнеров / Н. В. Федосеенко. – Минск : «Белорусский союз дизайнеров», 1998. – 316 с. : ил.
14. Шимко, В. Т. Основы дизайна и средовое проектирование : учебное пособие для средних специальных учебных заведений архитектурного профиля / В. Т. Шимко ; Московский архитектурный ин-т (Государственная академия). – Москва : Архитектура-С, 2005. – 160 с.
15. Шимко, В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование городской среды : учебник для студентов вузов, обучающихся по спец. «Дизайн архитектурной среды» направления подготовки «Архитектура»/Т. В. Шимко. – Москва : Архитектура-С, 2006. – 381 с. : ил.

16. Львова, Е. П. Мировая художественная культура. XX век. Изобразительное искусство и дизайн / Е. П. Львова [и др.]. – Санкт-Петербург : Питер, 2008. – 464 с.

17. Малин, А. Г. Дизайн предметно-пространственной среды : методические указания по дипломному проектированию для студентов специальности 1-19 01 01-02 «Дизайн предметно-пространственной среды» / А. Г. Малин, Г. А. Малин. – Витебск : УО «ВГТУ», 2009. – 68 с.

18. Малин, А. Г. История дизайна : методические указания к практическим занятиям и курсовой работе для студентов специальности 1-19 01 01-01 «Дизайн объёмный», 1-19 01 01-02 «Дизайн предметно-пространственной среды», 1-19 01 01-04 «Дизайн коммуникативный» / А. Г. Малин. – Витебск : УО «ВГТУ», 2010. – 24 с.

19. Малин, А. Г. История дизайна : конспект лекций для студентов специальности 1-01 01-01 «Дизайн объёмный», 1-19 01 01-02 «Дизайн предметно-пространственной среды», 1-19 01 01-04 «Дизайн коммуникативный» / А. Г. Малин. – Витебск : УО «ВГТУ», 2013. – 186 с.

20. Маклецова, Т. И. История дизайна : курс лекций для студентов спец. 1-19 01 01 "Дизайн" направления спец. 1-19 01 01-05 "Дизайн костюма и тканей" / УО "ВГТУ" ; сост. Т. И. Маклецова. – Витебск, 2014. – 48 с.

21. Цыганкова, Э. Г. У истоков дизайна (машины и стили) / Э. Г. Цыганкова; АН СССР ; отв. ред. А. Н. Боголюбов. – Москва: Наука, 1977. – 112 с.

Дополнительная литература (имеется в библиотеке)

1. Чернышев, О. В. Концептуальный дизайн : опыт разработки базовой модели и учебно-методического обеспечения профессиональной подготовки дизайнеров в Республике Беларусь / О. В. Чернышев. – Минск : ЕГУ, 2004. – 152 с.

2. Диксон, Дж. Проектирование систем : изобретательство, анализ и принятие решений / Дж. Диксон. – Москва : Мир, 1969. – 440 с.

3. Журнал «PRO-дизайн», Минск : Белорусский союз дизайнеров.

4. Журнал «Монитор», Москва : Печатное слово.

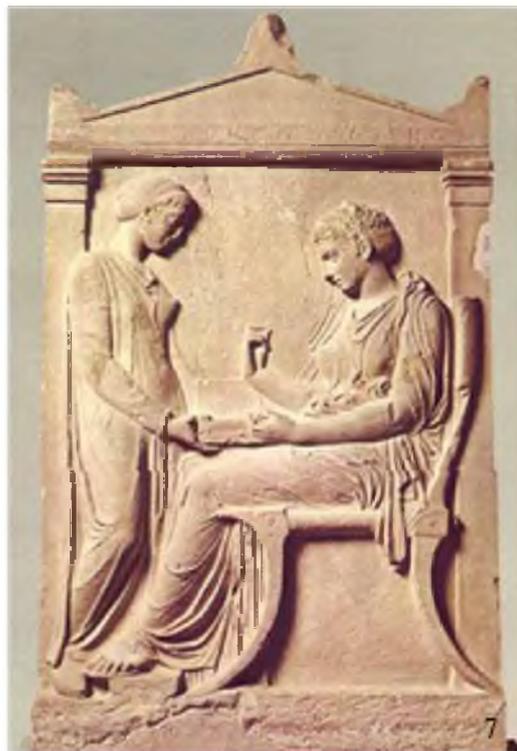
5. Журнал «Интерьер+дизайн», Москва.

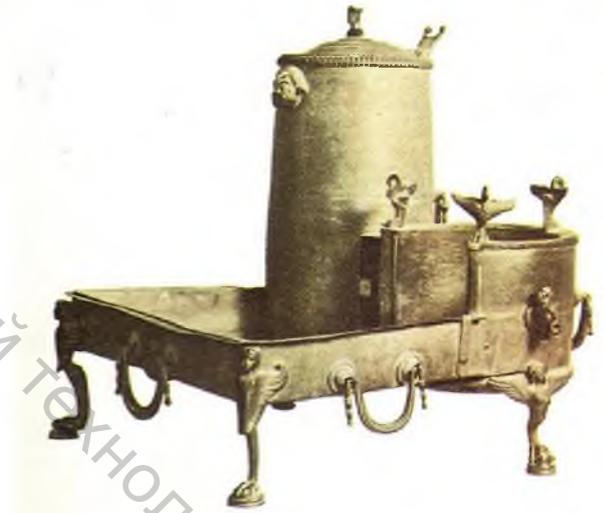
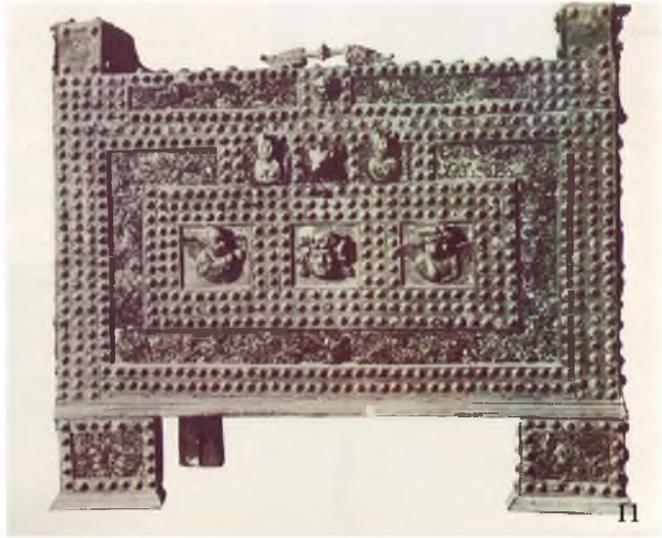
6. Журнал «Interni», Москва.

7. Журнал «Просто дизайн», Москва, С-Петербург.

ПРИЛОЖЕНИЕ А











21



22



23



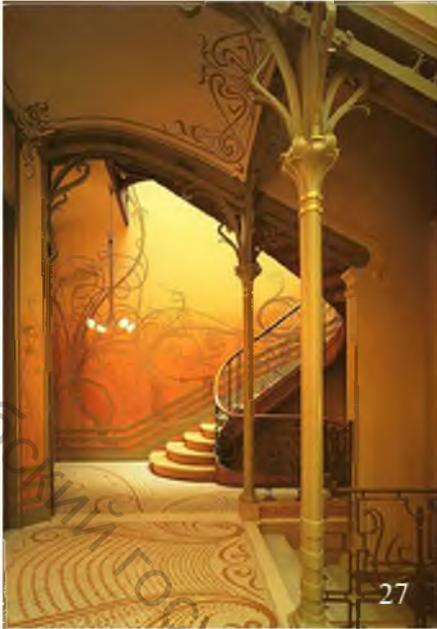
24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34

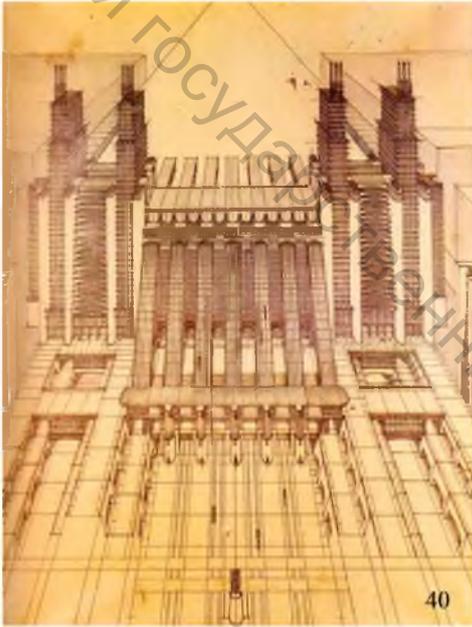


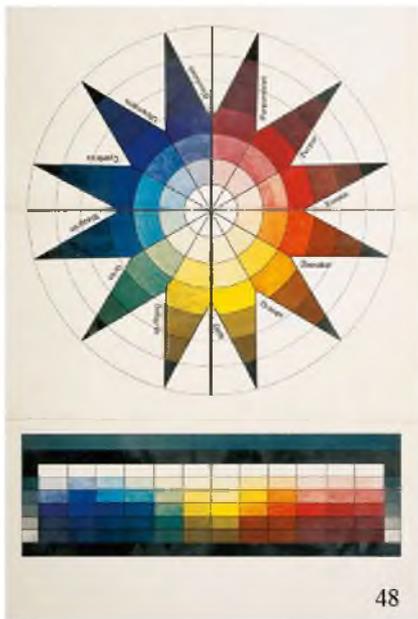
35



36









50



51



52



53



54



55

Витебский государственный технологический университет



56



57



58

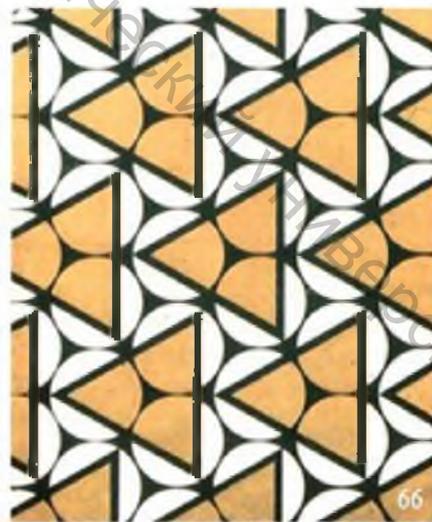
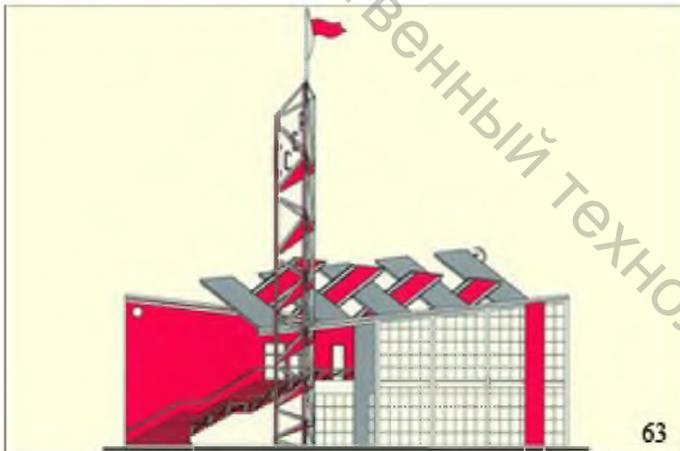
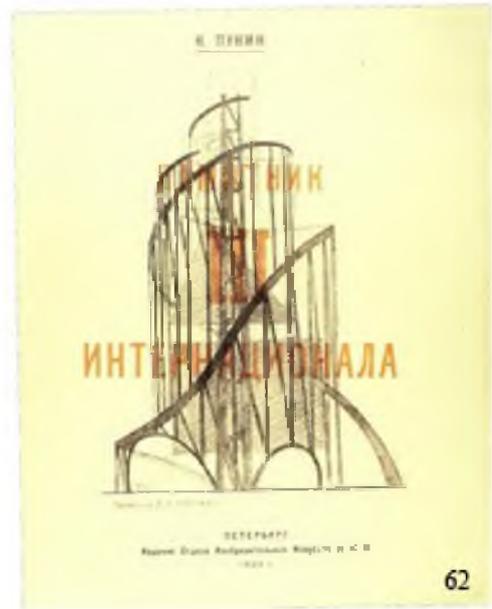


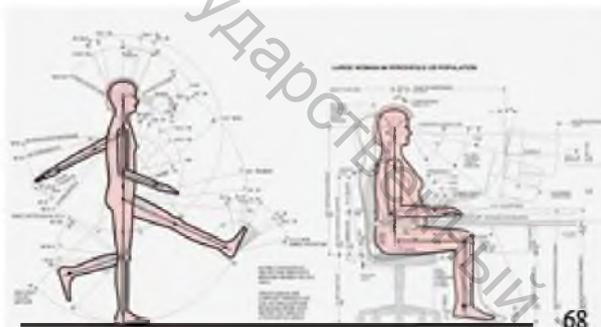
59



60

СИТЕТ







72



73



74



75



76



77

1. Кровать фараона Тутанхамона, Древний Египет, XIV в. до н. э.
2. Трон фараона Тутанхамона, Древний Египет, XIV в. до н. э.
3. Трон фараона Ренисенеба, Древний Египет, XV в. до н. э.
4. Складной деревянный стул, Древний Египет, XV в. до н. э.
5. Стул, Древний Египет, XV в. до н. э.
- 6—8. Стул Климос, изображения на вазах и стеле, Древняя Греция, припл. 430–20 гг. до н. э.
9. Складной стул с ножками в виде звериных лап, Древняя Греция, V в. до н. э.
10. Чаша на ножках, Помпеи, Древний Рим, I в. н. э.
11. Металлический сундук, Древний Рим, Древний Рим, I в. н. э.
12. Устройство для нагревания пищи, Древний Рим, Древний Рим, I в. н. э.
13. Трехногий бронзовый столик, Древний Рим, I в. н. э.
14. Бронзовая жаровня, Помпеи, Древний Рим, I в. н. э.
15. Рабочий стол, Германия, XV в.
16. Стул с высокой спинкой, Германия, конец XV — начало XVI в.
17. Стул «Данте», Германия, VI в.
18. Шкаф с резьбой, Германия, XV в.
19. Изысканно украшенный шкаф, Германия, 1548 г.
20. Сундук, Германия, XV в.
21. Кастрюля, Абрахам Дарби, 1709 г.
22. Хрустальный дворец, Джозеф Пакстон и др., 1850–51 гг.
23. Портлендская ваза, Джозайя Веджвуд, 1789 г.
24. Стул № 14, Михаэль Тонет, 1860 г.
25. Спаренное кресло «Сассекс», фирма «Моррис, Маршал, Фолкнер и Ко», 1860 г.
26. «Красный дом», Филип Вебб, Уильям Моррис, 1859 г.
27. Интерьер отеля «Тассель», Виктор Орта, Брюссель, 1893 г.
28. Выставочный зал Венского сецессиона, Йозеф Мария Ольбрих, Вена, 1897–1898 гг.

29. Стул, Артур Хейгейт Макмердо, 1882 г.
30. Письменный стол, Анри Клеменс ван де Вельде, 1900–1902 гг.
31. Часы, Виктор Орта, 1893 г.
32. Стул для спальни дома «Хилл Хаус», Чарльз Ренни Макинтош, 1902–1903 гг.
33. Автомобиль Ford Model T, Чайлд Гарольд Уиллс и др., 1908 г.
34. Логотип для фирмы «AEG», Петер Беренс, 1907 г.
35. Электрический вентилятор для фирмы «AEG», Петер Беренс, 1908 г.
36. Электрический чайник для фирмы «AEG», Петер Беренс, 1909 г.
37. Подвесная лампа для фирмы «AEG», Петер Беренс, 1907 г.
38. Дом Штайнера, Адольф Лоос, Вена, 1910 г.
39. Стекланный павильон на выставке Немецкого Веркбунда, Бруно Таут, Кёльн, 1914 г.
40. Проект «Нового города», Антонио Сант'Элиа, 1914 г.
41. Проект росписи потолка и стен в кафе «L' Audette», Тео ван Дусбург, 1926–1928 гг.
42. Красно-синий стул и столик, Геррит Ритвельд, 1918 г.
43. Интерьер дома Шрёдер, Геррит Ритвельд, 1951 г.
44. Здание школы «Баухаус» в Дессау, Вальтер Гропиус, 1925–1926 гг.
45. Плакат для выставки Баухауса в Веймаре, Юст Шмидт, 1923 г.
46. Кресло «F51», Вальтер Гропиус, 1920 г.
47. Скульптура, Ласло Мохой-Надь, 1921 г.
48. Цветовой круг в 7 световых уровней и 12 цветов, Йоханнес Иттен, 1921 г.
49. Колыбель, Петр Келер, 1922 г.
50. Настольная лампа «WG 24», Вильгельм Вагенфельд, Карл Юкер, 1924 г.
51. Чайный сервиз, Марианна Брандт, 1924 г.
52. Шахматы «Bauhaus», Йозеф Хартвиг, 1924 г.
53. Столики-табуретки, модель B9, Марсель Брейер, 1925 г.
54. Настольная лампа, Марианна Брандт и Хин Бредендиек, 1928 г.

55. Стул «Wassily» (модель В3), Марсель Брейер, 1927 г.
56. Кресло «Vibendum», Эйлин Грей, 1917–1921 гг.
57. Столик «E 1027», Эйлин Грей, 1927 г.
58. «Франкфуртская кухня», Маргарете Шютте-Лихоцки, 1926 г.
59. Стул «S 33», Март Стам, 1926 г.
60. Фотоаппарат «Leica I», Оскар Барнак, 1927 г.
- 61, 62. Проект памятника III Интернационалу, Владимир Татлин, 1919 г.
63. Советский павильон на Всемирной выставке в Париже, Константин Мельников, 1925 г.
64. Проект «Интерьер для рабочего клуба», Советский павильон на Всемирной выставке в Париже, Александр Родченко, 1925 г.
65. Кресло «Татлин», Владимир Татлин, 1927 г.
66. Набивная ткань, Варвара Степанова, 1925 г.
67. Трейлер «Airstream Clipper», Уолли Байэм, 1936 г.
68. Антропометрические параметры человека, Генри Дрейфус
69. Часы «Wafer», Генри Дрейфус, 1940 г.
70. Локомотив «Hudson J 3 4–6–4», Генри Дрейфус, 1938 г.
71. Утюг, Генри Дрейфус, 1948 г.
72. Кушетка «LC4» Ле Корбюзье, Пьер Жаннере, Шарлотта Перьян, 1929 г.
73. Стул «E60», Алвар Аалто, 1933 г.
74. Кресло «Karuselli», Юрьё Куккапуру, 1964 г.
75. Кресло «Paimio», модель № 41, Алвар Аалто, 1930–1931 гг.
76. Стул № 7, Арне Якобсен, 1955 г.
77. Стул «Panton», Вернер Пантон, 1960 г.

Учебное издание

Малин Андрей Георгиевич

**ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА**  
Конспект лекций

Редактор *Г.В. Казарновская*  
Технический редактор *С. Н. Минин*  
Корректор *Н.В.Медведева*  
Компьютерная верстка *Т. Г. Трусова*

---

Подписано к печати \_\_\_\_\_. Формат \_\_\_\_\_. Усл. печ. Листов \_\_\_\_\_ Уч.-изд.  
листов \_\_\_\_\_. Тираж \_\_\_\_\_ экз. Заказ № \_\_\_\_\_

Учреждение образования «Витебский государственный технологический университет» 210035, г. Витебск, Московский пр., 76.

Отпечатано на ризографе учреждения образования «Витебский государственный технологический университет».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий №1/172 от 12.02.2014.