

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
Учреждение образования
«Витебский государственный технологический университет»

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ДИЗАЙНА

Конспект лекций

для студентов специальностей
6-05-0211-05 Графический дизайн и мультимедиадизайн,
6-05-0212-02 Дизайн предметно-пространственной среды,
6-05-0212-01 Дизайн костюма и текстиля

Витебск
2024

УДК 7.03 (075.8)
ББК 30.18
М19

Рецензенты:

кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой дизайна
УО «ВГУ им. П.М. Машерова» Куленёнок В. В.;

кандидат филологических наук, доцент кафедры
«Социально-гуманитарные дисциплины» УО «ВГТУ» Уткевич О. И.

Одобрено кафедрой «Дизайн и мода» УО «ВГТУ»,
протокол № 10 от 19.03.2024.

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским
советом УО «ВГТУ», протокол № 7 от 03.04.2024.

Малин, А. Г.

М19 История и теория дизайна : конспект лекций / А. Г. Малин. – Витебск :
УО «ВГТУ», 2024. – 118 с.
ISBN 978-985-481-769-9

В конспекте лекций представлены материалы, объективно информирующие о генезисе дизайна как явления, базирующегося на социально-культурных отношениях в обществе, отвечающего его экономическому уровню развития, технологическим возможностям промышленного производства на основе теоретических проектных концепций и исторических парадигм, а также дизайн-иконах и знаковых персонах, стилях и моде, теоретических и практических аспектах истории мирового дизайна.

Адресовано обучающимся, преподавателям и аудитории, интересующейся историческими и теоретическими аспектами дизайн-деятельности.

УДК 7.03 (075.8)
ББК 30.18

ISBN 978-985-481-769-9

©УО «ВГТУ», 2024

СОДЕРЖАНИЕ

1 Дизайн в контексте современной культуры	5
1.1 Культура – среда функционирования дизайна	5
1.2 Определение дизайна	7
1.3 Человеческий фактор развития предметного мира	9
2 Промышленная революция	11
2.1 Промышленный переворот XVIII в. в Европе. Промышленные выставки XIX в.	11
2.2 Изобретательский бум. Первые теории дизайна	17
3 Модерн и первые теории дизайна	21
3.1 Уильям Моррис. Теория и практика. Модерн как синтетический стиль	21
3.2 Модерн. Ключевые фигуры европейского модерна	25
3.3 Модерн и конструктивизм. Влияние на судьбу дизайна	29
4 Генезис дизайна начала XX в.	33
4.1 Европейский дизайн конца XIX в. Социальная линия развития дизайна 1910-х годов. Страны. Личности. Концепции. Выставки	33
4.2 Социальная линия развития дизайна 1910-х гг. в Европе. Авангардные течения	35
4.3 Противоречивые 1920-е гг. Элитарная линия развития дизайна. Отход от социальных аспектов дизайна в Швеции	38
5 Школы дизайна	42
5.1 БАУХАУЗ	42
5.2 ВХУТЕМАС и этапы развития дизайна в СССР	46
6 Универсальность дизайна	49
6.1 Пионеры промышленного дизайна	49
6.2 Стилиевые дизайнеры	53
6.3 Конструктивизм и производственное искусство в России. Этапы формирования конструктивизма	58
7 Конструктивизм и функционализм	61
7.1 Основоположники функционализма. Индустриальный бум в Европе конца 1920-х – начала 30-х гг.	61
7.2 Функционализм в дизайне конца 1930-х – начала 40-х гг. Советский дизайн 1930-х гг. Промышленный дизайн США в 1930-х гг. Особенности скандинавского функционализма	63
8 Дизайн после второй мировой войны	67
8.1 Дизайн в послевоенные годы дизайна. Дизайн США и Европы в 1940–50-х гг.	67
8.2 История итальянского и феномен японского дизайна	70
8.3 Радикальный дизайн. Утопии и реальность	78
9 Региональный дизайн 1950–60-х гг.	82
9.1 Поп-арт и хай-тек	82

9.2 Традиции немецкого дизайна. Ульмская школа. Дизайн на французский манер и особенности дизайна Италии	86
10 Эпоха советского дизайна	89
10.1 Советский дизайн 1950–60-х гг. Эксперименты в дизайне. Мебель и жилище. ВНИИТЭ и СХКБ	89
10.2 Дизайн Беларуси до и после распада СССР	93
11 Теоретические концепции в истории дизайна	99
11.1 Проектные парадигмы дизайна	99
11.2 Концепция функционализма	99
11.3 Рационалистическая концепция дизайна	100
11.4 Коммерческая концепция дизайна	101
11.5 Социокультурная концепция дизайна	102
11.6 Артистическая концепция дизайна	103
11.7 Экологический дизайн	104
11.8 Мифодизайн	105
12 «Новый дизайн» 1980-х гг.	106
12.1 Характерные черты дизайна в Швеции и северных странах. Теоретический взгляд на постмодернизм	106
13 Дизайн на стыке веков	109
13.1 Тенденции дизайна XXI в. Дизайн-образование. Развитие индустрии дизайна на современном этапе	109
13.2 Дизайн и инновации. Стили и стилевые направления в искусстве и дизайне XXI в. Современные формы дизайн-деятельности	112
ЛИТЕРАТУРА	117

1 Дизайн в контексте современной культуры

1.1 Культура – среда функционирования дизайна

Дизайн – неотъемлемая часть культуры современного общества, потому, чтобы представить во всей полноте систему взаимосвязей дизайна и культуры, необходимо уяснить сущность и содержание понятия «культура».

Культура (от лат. cultura) – многоплановое понятие, первично означавшее: обработка, земледелие, сельское хозяйство. Затем оно приобрело более широкий круг значений: воспитание, образование, развитие, почитание, возделывание. Последнее из приведенных несёт в себе, пожалуй, самый сильный, обобщающий смысл и образную полноту.

Культура – это исторически определённый уровень развития общества и человека, выраженный в типах и формах организации жизни и деятельности людей, а также в создаваемых ими материальных и духовных ценностях.

Культура включает в себя *материальную и духовную* составляющую. Материально-предметная составляющая – результат деятельности людей в виде промышленных изделий, сооружений, разнообразных средовых объектов. Духовная культура – это совокупность знаний, норм морали и права, политических принципов, общественных отношений, форм искусства, а также человеческих сил и способностей, реализуемых в практике. В них включаются знания, умения, навыки, уровень интеллекта, нравственного и эстетического развития, мировоззрение, способы и формы общения людей. В основе развития материальной и духовной культуры, находящихся в органическом единстве, лежит развитие материального производства.

Культура как результат человеческой деятельности противостоит природе, природе.

Культура – полигон познания мира. В ней вызревают модели мироустройства, складываются системы ценностей, ищутся смыслы, которыми наделяют действительность. Идеальные мыслительные модели воплощаются технологическими средствами цивилизации в разном материале – слове, музыке, изображении, материальном предмете, формируя всё более усложняющийся знаково-символический язык.

Понятие «цивилизация» идёт рядом с понятием «культура», часто выступая его синонимом. **Цивилизация** – это определённый уровень, ступень общественного развития, ступень материальной и духовной культуры; это определённый культурно-исторический этап в развитии человечества либо отдельной страны. В определённом смысле это сложившийся порядок, внутри которого вызревают новые формы, новые идеи – идут культурные процессы. Ю. Лотман, известный российский учёный, исследователь проблем истории, теории литературы и культуры, отмечает: технологическое, цивилизационное развитие – постепенно, предсказуемо; в отличие от него культурные процессы носят взрывной характер, они не следуют закону причинности.

Культура – сложная развивающаяся система, подобная живому организму, по Э. Маркаряну, «имитирующая живую». Сходство культурной динамики и живого организма можно отметить следующими параллелями: культурные традиции – генетическая наследственность; инновации в культуре – мутации в организме; закрепившиеся изменения – естественный отбор.

Локальные цивилизации имеют свой жизненный цикл, свою историческую судьбу, свою особую траекторию движения. Об этом, в частности, свидетельствует явление смены стран (регионов), лидировавших в историческом прогрессе.

Всего в истории человечества насчитывают около двух десятков цивилизаций.

Культура творит цивилизацию, однако во взаимосвязях с культурой цивилизация стремится играть роль лидера. В пространстве культуры дизайн выступает как технологическая возможность зафиксировать возникающие непрерывно новые культурные смыслы в виде новых артефактов – культурных образцов. Средства для выражения этих смыслов предоставляет сама цивилизация.

Все существующие ныне культурные (цивилизационные) модели по совокупности мировоззренческих позиций можно подразделить на два типа: **традиционалистский и техногенный**. В пределах каждой из культурных моделей по-разному трактуются основные мировоззренческие понятия, устанавливается своя система координат, определяющая ценности и главные установки человеческой жизнедеятельности.

Традиционалистская культура

Человек – органично вписывается в природу, ощущает себя её частью. Его деятельность – адаптация к внешним условиям, приспособление к ним. Работает принцип минимальных действий: по возможности не вмешиваться в происходящие вокруг процессы.

Природа – живой организм, к которому следует относиться бережно.

Индивид – член сообщества с постоянными, неизменными правами; обязанностями, занятиями.

Время – циклично. Всё возвращается на круги своя. Человеку воздаётся по содеянному им.

Наука, знания – подчинены морали и ответственны.

Этическая основа – истина открывается только высоко моральному человеку, прошедшему путь духовного совершенствования.

Характерная черта культуры – синкретизм, слитность, нерасчленённость форм культуры, родов занятий, религиозных систем. Например, в первобытном искусстве и ритуальных действиях – объединение пляски; пения, музыки. В средние века – занятия философией, химией, медициной.

Способ постижения мира – мифопоэтический, целостный, эмоционально окрашенный.

Техногенная культура

Человек – творец, демиург, подчиняющий всё, в том числе природу своим интересам и потребностям. Он – преобразователь, его деятельность – творчество (вспомним образы Прометея, Фауста, Пигмалиона). Характерна фраза-призыв, брошенный в середине XX в. советским биологом И. Мичуриным: «Мы не можем ждать милостей от природы, взять их у неё – наша задача». В конце XX в. кто-то иронически перефразировал этот лозунг: «Мы не можем ждать милостей от природы после того, что мы с ней сделали».

Природа – неживое поле ресурсов, полезных ископаемых, строительных материалов, энергоресурсов.

Индивид – член общества, спорадически меняющий свои социальные роли, род занятий, профессию, находящийся в постоянном поиске.

Время – стрела, вектор, направленный от прошлого к будущему. Прошлое часто воспринимается ностальгически, как безвозвратно ушедшее время – «золотой век», «серебряный век».

Наука, знания – свободны от этических ограничений, открыты для поисков.

Поведение человека – жёстко определяется установленными правилами, законами. Человек должен изначально знать их и поступать согласно их императивам. Таким образом, истина задаётся – и затем ей подчиняются.

Характерная черта культуры – её мозаичность, коллажный характер. Поэтика мира природы, вещей, предметов, окружающих человека, осталась в сфере искусства и личных переживаний отдельных индивидов.

1.2 Определение дизайна

Английский термин «**дизайн**», обозначающий особый вид прикладной художественно-проектной деятельности, в первоисточнике имеет весьма широкий круг значений. Это – план, замысел, проект, конструкция, чертёж, изобретение, эскиз, набросок, рисунок. Все эти смыслы, логично объединяясь в целостный блок, высвечивают различные стороны, средства дизайн-деятельности. Придя в русский язык и став специальным термином, слово «дизайн» сузило свой смысл. Оно стало обозначать деятельность художника в сфере промышленного производства, а также в создании информационных, рекламных, экспозиционных, средовых и других продуктов современных технологий.

Термин «дизайн» заместил бытовавший ранее термин «**художественное конструирование**». Тот оказался слишком узким, более всего соотносился с промышленным дизайном и не воспринимался как адекватный относительно графического или веб-дизайна.

По-прежнему актуальным в профессиональной терминологии остаётся определение «**техническая эстетика**». Оно выступает синонимом понятия

«теория дизайна» и используется в искусствоведческой практике при рассмотрении вопросов формообразования различных объектов.

Первое определение дизайна было дано в Брюгге (Бельгия) в 1964 г. на семинаре по дизайнерскому образованию: «*Дизайн* – это творческая деятельность, целью которой является определение формальных качеств промышленных изделий. Эти качества включают и внешние черты изделия, но главным образом те структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое, как с точки зрения потребителя, так и с точки зрения изготовителя».

Вектор профессии обозначен в определении дизайна, сформулированном директором Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (г. Москва) Ю. Б. Соловьёвым в 1970 г. : «*Дизайн* – это творческая деятельность, целью которой является формирование гармоничной предметной среды, наиболее полно удовлетворяющей материальные и духовные потребности человека».

Иной ракурс дизайна предстаёт в определении советского исследователя дизайна В. Глазычева (также 1970 г.): «*Дизайн* – форма организованности (служба) художественно-проектной деятельности, производящей потребительскую ценность продуктов материального и духовного массового потребления».

Теоретические разработки и образовательная практика ведущего творческого вуза республики – Белорусской государственной академии искусств – ориентируется на следующее определение дизайна: «*Дизайн* – это художественно-проектная деятельность, направленная на формирование потребительской, в первую очередь – эстетической, ценности продуктов материального и духовного потребления посредством разработки формальных качеств объектов».

Наука является базой, на которой формируются средства преобразования действительности, в которой находится человек. Эти средства включают техническую, проектную и производственную деятельность. Искусство опосредованно, влияя на человеческие умы, также выступает средством преобразования действительности. Дизайн-деятельность, располагая средствами искусства и проектной методологией от техники, приобретает возможность активно влиять на социально-культурные и цивилизационные процессы преобразований в сфере производства, быта, среды обитания человека в целом.

В современной культуре дизайн занимает особое место. Являясь одним из видов творческой деятельности, он выступает как связующее звено между техническим и гуманитарным. Он соединяет в себе утилитарное и художественное начало, реализуя, таким образом, свою культуротворческую миссию. Последняя проявляет себя в инновационной функции дизайн-деятельности, направленной на создание новых «культурных образцов».

Учитывая широчайший спектр направлений, в которых работает дизайн, его теория основывается на знаниях, привлечённых из ряда гуманитарных дисциплин. Это – философия, история, культурология, теория искусства, социология, психология, психофизиология, эргономика, семиотика, теория систем.

Методологические основы дизайна составляют три уровня.

Первый уровень – философия – образует мировоззренческую базу для специальных знаний.

Второй уровень – общенаучные знания, накопленные естественными науками, аппарат фундаментальных научных дисциплин: математики, физики, химии, биологии.

Третий уровень – это частные практико-ориентированные научные дисциплины, обеспечивающие практическую деятельность человека: история техники, теория архитектуры, теория механизмов и машин, материаловедение и др.

1.3 Человеческий фактор развития предметного мира

Материально-предметный мир, среда, в которой он разворачивается, представляют собой ту действительность, в которой существует, живёт, действует, творит человек. Мир вещей, который окружает человека, это своего рода «вторая природа», создаваемая человеческими руками. Вещи – одно из важнейших средств удовлетворения разнообразных потребностей человека в быту, в трудовой деятельности и в то же время – одна из целей этого труда. Всеми действиями человека в его реальной жизни движут потребности.

Человек представляет собой существо, отличающееся от других живых существ развитыми интеллектом и эмоциональной сферой. Соответственно, круг его потребностей, включая биологические, оказывается неизмеримо более широким, чем у других живых существ.

Человеческие потребности подразделяют на два вида: материальные и духовные. К материальным потребностям относят: потребность в крове (жилище), в одежде, пище, сне, в обеспечении других биологических функций организма. Духовные потребности, проявляясь в личностном и социальном плане, включают: потребность в знаниях, в воспитании, в образовании, в интеллектуальном развитии, в удовлетворении эстетических запросов человека.

В условиях рынка, перенасыщенного товарами, идёт погоня за идеями новых изделий, которыми можно соблазнить потребителя, всё более изощрёнными становятся рекламные технологии. В такой ситуации статус дизайнера как специалиста, способного обеспечить коммерческий успех, оказывается весьма высоким.

Человек – весьма приспособляющееся существо, он может существовать в невероятно трудных условиях, обходиться без многого необходимого, но часто не в состоянии отказаться от завораживающего пустяка. На этой человеческой слабости и играют нередко производитель и рекламист. Талантливый дизайнер может манипулировать потенциальным потребителем, искусственно формируя потребность и навязывая её человеку. В значительной мере это проблема профессиональной этики дизайна, и в то же время – это свидетельство действенности, эффективности средств, которыми располагает дизайнер.

Социокультурные факторы формирования предметной среды.

Характерная черта современной цивилизации – расширение предметного мира, неуклонный рост количества вещей, окружающих человека. Маркетологами было установлено, что каждые 15 лет количество товаров и услуг в развитых странах удваивается.

Технический прогресс обуславливает новые способы удовлетворения потребностей, что, в свою очередь, вызывает пополнение рынка новыми видами товаров. Новейшие технические достижения обуславливают появление новых вещей, не имеющих аналогов в прошлом.

Немаловажным фактором, способствующим расширению рынка товаров, является появление модификаций изделий, отличающихся лишь решением внешнего вида – пластикой формы, цветом, конфигурацией отдельных элементов.

Наблюдается возрождение интереса к старым обычаям, ритуалам, к элементам бытовой культуры далёких стран (китайская чайная церемония, японское суши, итальянское фондю). Со временем меняются эстетические предпочтения и оценки, вместе с ними – вкусы людей. Всё это находит отражение в смене стилистики формы вещей, в феномене моды.

Насыщение предметной среды, окружающей человека, порождает и обратный процесс – более интенсивную смену вещей ближайшего окружения. Ценность бытовой вещи для человека падает, если она начинает основательно уступать новейшим моделям по своим техническим характеристикам либо выпадает из жизни, становясь старомодной. В результате вещь морально «изнашивается».

Тенденция укорочения срока жизни вещей привела к появлению особого класса предметов быта – *«вещей-эфемерид»*, вещей одноразового использования.

Когда-то в этот класс попадала лишь упаковка, затем появилась одноразовая посуда, носовые платки, скатерти, зубные щётки с порцией пасты, мужские рубашки и, наконец, технически сложные изделия (часы). Простая конструкция предмета, не предполагающая возможность ремонта, замены источника питания, существенно удешевляла производство изделия, избавляла производителя от необходимости поддерживать гарантийную службу, потребителю же предлагался товар за соблазнительно низкую цену.

Феномен вещи как объекта престижного потребления интересен тем, что он представляет собой в некотором роде антипод-перевёртыш явления «вещизма» времён советского дефицита. Выражение посредством вещи социального статуса её владельца представляет особую задачу для дизайнера, требует привлечения специфических профессиональных инструментов, в частности, владение приёмами стайлинга.

Модель материально-предметной деятельности человека, в которую включается дизайн, можно представить следующей схемой (рис.1):

Вид деятельности		Результат деятельности
Проектирование	—————>	замысел, проектная идея, чертёж
Производство	—————>	продукт производства, изделие
Распределение	—————>	товар
Потребление	—————>	предмет потребления

Рисунок 1 – Схема модели материально-предметной деятельности

Система проектирования-потребления, как видно из схемы, имеет замкнутый цикл. Проектирование вещи ведётся в расчёте на определённый «потребительский адрес» – тип потребителя.

2 Промышленная революция

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 Хартвивс создает механическую прялку для прядения хлопка «Дженни». К 1787 г. в английской промышленности использовалась уже более 20 тысяч 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»

Джона Уайтта. Паровой двигатель представлял собой капитальную постройку, в фундаменте которой скрывались котел и топка, прочное основание имело некоторые элементы архитектурного стиля и форм (колонны, карнизы, постамент). 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 тысяч паровых машин, в т. ч. используемых в средствах транспорта, в частности, в пароходстве и на железной дороге. В 1-й четверти XIX в. начинает функционировать пароходное 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 вступили 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 в.

В 40-х гг. XIX в. промышленный переворот начался в Италии. Фабричное производство интенсивно развивалось в северных районах страны, тем самым усугублялась экономическая отсталость юга. Победа промышленной индустрии над кустарным производством и мануфактурой датируется последней третью XIX в.

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-ой 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. Спрос на машинное оборудование постоянно возрастал, а техникам, создававшим машины, трудно было дальше работать без точных расчетов деталей и форм. Точность и геометрия лишили машину индивидуальных качеств, присущих почерку мастера, изготавливающего ее, как бы обезличили ее. В общественном сознании складывается эмоциональный образ машины-чудовища, машины как символа уродства. Всех пугали «странные» формы металлических и громоздких «монстров». В образцах промышленной революции тогда мало кто замечал непривычную красоту машины – красоту мощи, выве-

ренных точных линий, ритма, вместе с которыми на смену индивидуальности мастера-ремесленника пришла индивидуальность конструктора, творящего несуществующие в природе формы.

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 явления дало противникам технического прогресса в споре о социальной роли техники и искусства, начавшемся еще в середине XIX в.

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. Странно, что неприязнь проявлялась к тому, что еще в древние времена возникало в искусстве в виде формовки, литья, благодаря которым с помощью стандартных форм и стандартных моделей использовались копии оригиналов.

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. Процесс разделения труда при создании фабрикатов привел к выделению проектирования в особую сферу деятельности. И сразу обнаружилось, как трудно добиться органичного соединения функциональности промышленных изделий с красотой, высоких технических показателей – с совершенной формой. 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 – 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 особое 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, 124 м в ширину, 33 м 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 зданием и первым зданием со стеклянными стенами. В основе сооружения – механическая сборка (разборка).

На выставке каждая страна-участница имела свой стенд. Россия выставила 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, дававшая за час 5 тысяч оттисков «Иллюстрированных лондонских новостей», 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 год 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 метрами, 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. Все представляемые научно-технические изобретения впоследствии активно использовались в рекламе. Требование рекламы и конкуренция делали показы изделий более изобретательными. Пример, производитель шоколада – некий Менье – выставил массив из шоколада весом 50 тыс. кг (всю дневную продукцию фирмы). Конкурент Блокерс показал интерьер жилища: гостиную, где беседуют дама и девочка в изящных туалетах (восковые манекены), а время от времени входит живая горничная с чашкой горячего шоколада, ставит перед манекенами, а заодно угощает посетителей, приглашая их присесть за свободный столик.

К концу XIX в. большое влияние на выставки оказал стиль модерн, своим рационализмом 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 (первая диорама была устроена в Париже еще в 1822 г. Дюгером и Батаном с развлекательной целью). Технический прогресс позволил использовать в выставочных стенах чертежи, таблицы, диаграммы и новейшее изобретение – фотографию.

Практически все в дальнейшем знаменитости архитектуры и дизайна прошли через участие в первых промышленных выставках, где могли максимально свободно проявить свою фантазию, проверить, попробовать новые технологии, смело проектировать и экспериментировать в рекламе и экспозиционном дизайне. Все промышленные выставки, как своеобразная творческая лаборатория, сыграли значительную роль в становлении и развитии дизайна.

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; в последующих моделях английских и бельгийских паровозов появилось ограждение, и лишь в конце XIX в. с увеличением скорости – навес и лобовые стекла;
- 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 проявлялся в конце XVIII – всего XIX в.:

- 1811 г. – консервирование продуктов;
- 1812 г. – метроном;
- 1815 г. – светоскоп;
- 1824 г. – театральный бинокль;
- 1827 г. – спички;
- 1826–1837 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 в. 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) разъезжал 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 пенни). Диаметр колеса достигал 120–130 см.

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

В 1885 г. – появилась наиболее удачная модель – «Ровэр» с ромбовидной рамой и управлением передним 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 в. англичанин Алекс Моултон создал модель складного велосипеда со сверхмалыми колесами и амортизаторами и веломобиль (как вариант горного велосипеда).

2.2 Изобретательский бум. Первые теории дизайна

В конце XVIII в. 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 воздушно-го шара с нагретым воздухом, созданного братьями Жозефом и Этьеном Мон-

гольфье. 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 Маркони 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 гг. XVIII в. 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;

- в 1889 г. появился первый автомобиль Даймлера.

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

- с 1880-х гг. 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 художе-

ственные 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 гг. 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 рекомендовалось 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.

3 Модерн и первые теории дизайна

3.1 Уильям Моррис. Теория и практика. Модерн как синтетический стиль

Уильям Моррис (1834–1896 гг.) – английский художник, писатель, общественный деятель, ученик Дж. Рескина – сыграл заметную роль в развитии культуры своей эпохи. Он много внимания уделял воспитанию художественного вкуса народа. Его эстетическая концепция изложена в 35 лекциях по вопросам искусства и литературы. Родился в семье состоятельных родителей (отец был преуспевающим коммерсантом). Ученье давалось ему легко. Любимый писатель – Вальтер Скотт. Он романтично увлекался прошлым. Пронес через всю свою жизнь любовь к Средневековью, не только к дорафаэльскому, но и к быту и укладу жизни Средних веков Викторианской Англии. Он идеализировал

средневековье. Будучи студентом колледжа Оксфордского университета, Моррис, прочитав книгу Маркса «Капитал», счел себя вправе называться коммунистом и приступил к бурной политической деятельности. Наиболее широкое признание получил как поэт и переводчик. Искусство в его жизни занимало не меньше места, чем политика и поэзия. Под влиянием Бёрн-Джонса появился замысел стать живописцем. Было и серьезное намерение стать архитектором, но обучение в мастерской Джорджа Эдмунда Стритта продолжалось всего несколько месяцев. Сухой формализм и подражание готической архитектуре было не для него. Женился на натурщице известного художника Россетти Джен Барден. Создал по своему проекту «красный дом» и поселился в нем.

В 1861 г. с коллегами и друзьями основал фирму «Моррис, Маршал энд Фолкнер». С 1865 г. компания называлась «Моррис и Ко». Компания производила кустарные изделия, в которых уже были заложены черты стиля модерн и основы художественного конструирования. В компании работали самые известные английские художники: Филипп Уэбб – архитектор, Бёрн-Джонс, Форд Меддокс Браун, Данте Габриел Россетти и Уолтер Крейн. В компании трудились ставшие редкостью мастера-ремесленники, специалисты по стеклу, резчики по дереву. На своей фабрике У. Моррис возродил ткацкий станок и окраску тканей натуральными красками. Направляемые Моррисом мастера изменяли облик затопленного «красивостью» английского жилища. Основными декорами стали стилизованные изображения плодов, птиц, животных, упрощенные фигуры людей в плавно ниспадающих одеждах. Под воздействием Морриса всякая мишура, отделочный мрамор и прочие безделушки Викторианского периода были сметены в корзину для мусора. Конструируя мебель, Моррис ориентировался на простые формы с их четким делением на горизонтали и вертикали. Моррис критиковал внедрение машинного производства в дело изготовления художественных изделий мебели, ратуя за ручной труд ремесленников.

Известность имели работы мастера Эрнста Гимсона, изготовившего в 1890 и 1895 гг. стул со спинкой в виде высокой лестницы и плетеным сидением и столовый гарнитур из дуба.

У. Морриса причисляют к предшественникам модерна. О его энергии ходят легенды – она была неисчерпаема.

Он занимался крашением тканей, изучал стойкость растительных и анилиновых красителей. Ткал ковры, дорожки и возродил производство arrasских шпалер. Основал мастерскую художественного стекла. Увлекался книгопечатанием.

В 1890 г. организовал предприятие по производству и продаже красивых книг. В образцовом графическом исполнении, в перенятых ручного исполнения Чосера, Шекспира, Кольриджа, Шелли, Китса, переводы французских средневековых романов, стихов Морриса, Суинберга и Россети.

В коммерческой деятельности Моррис был очень практичным, и даже дорогие изделия, по цене сравнимые с продукцией, используемой в отделке интерьеров, имели не меньший успех. У. Моррис никогда не подражал слепо никому и ничему ни в своих теориях, ни в практической деятельности.

Его увлечения нередко приводили к слишком поспешным выводам и к прямым ошибкам, его суждения были чересчур прямы и категоричны, но догматичным он не был никогда. Главный социальный порок машинного века Моррис видел не в развитии капиталистической собственности, а в гибели ручного труда, в отделении труда от радости творчества, искусства от ремесла. Социальные идеи Морриса были утопичны, а его фабрика, которая выпускала уникальные предметы роскоши, была «крошечным» островом в море машинной капиталистической индустрии. Опыт работы Морриса по созданию кустарных изделий, как ни странно, оказался действенным и в сфере машинного производства. Моррис утвердил в Англии несколько ремесленных обществ и школ. Наиболее известным из них было общество «Искусств и ремесел». У. Моррис сам был президентом, а в 1888 г. была открыта первая выставка общества. Выставки общества оказали огромное влияние на страны континентальной Европы. У. Моррисом были, кроме этого, организованы и созданы «Гильдии века» (книгопечатание), ассоциация искусств и кустарных промыслов, приобщившая к ремеслам деревенское население Англии, Королевская школа художественного шитья, Школа художественной резьбы по дереву. В Англии идеи Морриса начали распространяться еще при его жизни. Его пропагандировал архитектор Макмурдо в своем журнале *The Hobby House*, издававшемся в 1884–1891 гг. А в 1893 г. был основан журнал *The studio* – выходящий в свет и ныне. Журнал тоже пропагандировал идеи ремесленничества. В области архитектуры направление Уэбба продолжали Норман Шоу и Войси. Вскоре его идеи проникли и на европейский континент, где находили живейший отклик и оказали значительное влияние на формирование нового стиля в искусстве модерн. 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 убранства 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 новые 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.).

Истоки 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. Примером уже раньше могли служить формально-пластичные поиски фирмы «Тент», связанные с разработкой новой пластической формы мебели в сопряжении с новейшими технологиями (гнутые и пластические формы и летящие линии контура мебели).

По мере развития 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.

Излюбленной темой модерна была «женская» тема. При этом женщина часто выступает в некой двойной сущности – как олицетворение мистической красоты и одновременно как некая роковая сущность, как Саломее, Юдифь,

вампира. Роковой же загадкой остается и взаимоотношение полов, «эротическое». Этот элемент характерен преимущественно для живописи и вообще «свободных» искусств.

Если посмотреть на модерн (особенно в проектных ипостасях) с другой стороны, 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 в.

3.2 Модерн. Ключевые фигуры европейского модерна

Теоретически и исторически модерн единодушно признают. Первым зданием, созданным 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, 1863–1957) 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.

Анри 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 существование проектной деятельности в модерне Анри 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). Он создал проекты входов в парижское метро, где удачно соединил современные технологии с новым художественным формооб-

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

Француз Эмиль Галле (Emile Galle, 1846–1904) 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) возглавили стекольные мануфактуры, которые поставляли важнейшие образцы стиля модерн (ар-нуво), ставшие впоследствии вождельными 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), 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), 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), – 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 т. ч. 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 Иозефом 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 Стиль, из шведов на архитектора и дизайнера Карла Бергстена (1879–1935 гг.).

Макинтош становится известным и участвует во многих выставках, в т. ч. 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 стиля модерн в его

старом, геометризованном варианте (куб) внесла целая плеяда архитекторов. Среди них Отто Вагнер, Йозеф Мария Ольбрих, Йозеф Гюфман 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), 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 переключались 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) 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.) колористка и импрессионистка. Ее работа – гобелен «млечный путь» демонстрировалась на Парижской выставке 1889 г.

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

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

Фирма «Георг Йенсен» – детская известная фирма керамики и серебряного века, 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 году он практически перерос в другие формы искусства и дизайн-деятельности.

3.3 Модерн и конструктивизм. Влияние на судьбу дизайна

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 модерна наступил довольно скоро в результате пересмотра эстетического отношения к технике, к машине 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 интерьерера. 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 т. п. – 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 флоральные, 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, функ-

циональности, 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 Чарлза 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 Салливан 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 Беренс, 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 принесло 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 «Вассили 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 пришлись по душе архитекторам и литераторам, художникам и деятелям театра.

4 Генезис дизайна начала XX в.

4.1 Европейский дизайн конца XIX в. Социальная линия развития дизайна 1910-х годов. Страны. Личности. Концепции. Выставки

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 общественности. Цель Веркбунда – «облагораживание труда посредством взаимодействия искусств, промышленности и ремесел».

Идеолог Веркбунда Герман Матезиус (1861–1927 г.) – архитектор по профессии – много лет работал торговым атташе 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 Беренса).

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

Петер Беренс (1868–1940 гг.) первый профессиональный промышленный дизайнер, яркий живописец, график, мастер прикладного искусства и интерьера XX в. 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 г. 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.

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 ампи́р, 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 – Эллен 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»».

4.2 Социальная линия развития дизайна 1910-х годов 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.);

– неопластиизм (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.);

– симультанизм (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 1914–1915 гг.).

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 словеснозвучовая 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 наложения 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, выющихся, 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 гг. 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.

4.3 Противоречивые 1920-е годы. Элитарная линия развития дизайна. Отход от социальных аспектов дизайна в Швеции

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 кутюрье Коко Шанель, В. Пиоре, Е. Шиапарелли и др. стали своего рода знаковыми.

Дизайн вовлекался в сознание образов экономической и политической власти – таковым был безусловный заказ времени, на другом полюсе оставались без внимания решения проблем общественного благополучия.

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 «изменой» стилю, и крайний модернистский «всплеск» – павильон экспозиции СССР (автора К. С. Мельникова 1890–1974 гг.).

На выставке видимую победу одержал новый декоративный стиль «ар-деко», на первый взгляд полностью противоречивший модернизму (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. Прuze.

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, бакелита и др. (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.

36 медалей, несколько менее чем Франция, получила Швеция. Спустя несколько лет возник термин «Свидиш Грейс» (в переводе «Шведское изящество», «шведская грация»), впервые приведенный английским журналистом М. Шандом и используемый до настоящего времени для характеристики произведений прикладного искусства, художественной промышленности и дизайна Швеции того периода.

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.

В самой же Швеции важной вехой в развитии дизайна в 1920-е гг. стало создание архитектором по интерьеру Эстрид Эрикссон (1894–1981 гг.) дизайнерского бюро «Свенск-Тенн» в 1924 г., сыгравшего заметную роль в утверждении элитарных традиций дизайна.

Стиль ар-деко в Швеции был представлен весьма скупо. В связи с ним называют работы Артура Перси (1896–1976 гг.) – черная керамика для фабрики Исфле; Эдварда Хальда – керамика для фабрики фарфора в Карлскуне; Уно Орена и Карла Хёрвика – мебель для Парижской выставки и Эйнера Юрта.

Параллельно и независимо с элитарной линией продолжается спорадическое (поступательное) проектирование дизайнерами сугубо технических изделий.

В 1926 г. художник-дизайнер Хельмр Маколле создал прототип корпуса для первой открытой модели персонального автомобиля «Вольво» ему же принадлежит разработка знака «Вольво».

В 1929 г. изобретатель Густав Дален (1884–1976 гг.) создал дизайн-проект бытовой плиты АГА.

В 1931 г. норвежский художник Ян Хейберг (1884–1976 гг.), ученик А. Матисса, спроектировал телефон из бакелита для фирмы «Эрикссон», ставший своего рода классикой, культурным образцом.

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

Знакомство европейцев с японским искусством и архитектурой, показавшими возможность создать «густые», чистые, духовно насыщенные и трансформируемые пространства (например, с помощью легких перегородок).

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 стокгольмская;
- 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.

В 1816 г. во Франции при строительстве моста впервые был применен бетон, со временем в подобном строительстве стали применять железобетон.

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...»

Сам Райт уже с 1911 г. начал эксперименты с полуфабрикатами промышленного производства для строительства зданий. В 1915–1917 гг. он построил из таких элементов более 20 домов различных типов для рабочих.

Поиск простейших элементов, из которых «составлен» мир, часто заряженных высокой энергией человеческого духа, постепенно 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. Они считали, что искусство должно примирить полюса жизни – «природу и интеллект, женское и мужское начало, негативное и позитивное, статичное и динамичное, горизонталь и вертикаль». Стилевой ключ группы «Де Стил» в трех уровнях геометрических построений (1922 г. журнал «Вещь», издатели Э. Лисицкий и И. Г. Эренбург). 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).

Неопластицизм – это не столько идея использования конкретных форм, сколько область формально-композиционных ощущений от структуры образов.

Красно-синий стул ведущего дизайнера группы Геррита Ритфельда (1918 г., посвященный Василию Кандинскому) – яркий пример творчества и

главное детище автора. Мебель по проектам Г. Ритвельда 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.

5 Школы дизайна

5.1 БАУХАУЗ

Дизайн как профессия возник и сформировался в XX в. 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 специалистов в области дизайна в один ряд с представителями других нужных обществу профессий.

Принято выделять два основных направления в становлении дизайна – это 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 г. Это сделала специальная комиссия, занимавшаяся реформой художественного образования и развитием художественной промышленности, возглавляемая сэром Генри Колом. 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 г. Саут-Кенсингтонского колледжа, в котором преподавание основывалось не на отвлеченном штудировании классики, а на конкретном изучении коллекций музеев и материалов, проводившихся здесь выставок современной художественной промышленности. К новым условиям стала приспособляться и основанная в 1837 г. Нормальная школа дизайна, ставшая после реорганизации ведущим государственным учебным заведением в области искусства и известная больше под названием Королевский колледж искусств.

В 1854 г. в Цюрихе открылась Высшая техническая школа. Архитектурное отделение в ней было предложено возглавить Г. Земперу. Здесь он написал свой знаменитый труд «Стиль в технических и тектонических искусствах, или

Практическая эстетика», повлиявший на сложение теории художественной формы конца XIX в. Французские художественные школы в XIX в., готовившие мастеров для мануфактур, так или иначе были связаны с промышленным прогрессом и эволюционировали от общеобразовательных ремесленных училищ в сторону специализированных школ искусств и ремесел. Национальная школа искусств и мануфактур, открытая в Париже еще в 1829 г., к середине века включила в свой курс дополнение к традиционным основам художественных ремесел основы механики, физики, химии и выпускала специалистов, соединивших в одном лице художника, инженера и архитектора.

Новый этап развития европейского дизайнерского образования был связан с преодолением разрыва между замыслом и исполнением. Под влиянием Уильяма Морриса в Англии начали создавать различные общества и школы ремесел. Среди них были Общество выставок искусств и ремесел, Ассоциация искусств и кустарных промыслов, Королевская школа художественного шитья. Из наиболее известных личностей в художественной культуре Англии XIX в., воздействовавших на формирование методики дизайнерского образования, следует назвать Оуэна Джонса, Чарльза Ренни Макинтоша и Уолтера Крейна.

В 1899 г. в Королевском колледже искусств было открыто специализированное отделение для художников промышленности с целью «непосредственного приложения искусства к промышленности». Большое внимание в обучении на отделении уделялось развитию способности выполнять все своими руками. Это считалось полезным для художников, создающих проекты изделий для машинного изготовления.

В 1913 г. 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 гг. ее программа, характер студенческих групп и состав преподавателей стабилизировались. Определились методы обучения рисунку, геометрическим построениям на плоскости, в пространстве, работе с деревом, металлом, текстилем. Школа стала ориентироваться в основном на промышленное производство, сохраняя связь с прикладной традицией, закладывала базу будущего профессионального дизайнерского образования.

К концу XIX в. относится возникновение художественно-промышленных училищ в Японии. После поездки по Европе один из реформаторов японского традиционного художественного промысла Кайдзиро Нотоми основал в 1887 г. 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». В этом городе в течение 5 лет до переезда в 1912 г. в Берлин находилось ее правление.

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 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». Влияние идей Баухауза наиболее заметно в функциональной архитектуре современных офисов, фабрик и т. п.

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. человек), 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 преобразении 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.

По мнению Вальтера Гропиуса, основателя и руководителя Баухауза, дизайнер должен сознавать ответственность перед развитием культуры. Дизайнером, так же, как и художником, должно руководить страстное желание освободить духовные ценности от индивидуальной ограниченности, поднять их до уровня объективной значимости. «Вот почему наш ведущий принцип, – писал В. Гропиус – состоял в том, что формообразующая деятельность является не односторонним интеллектуальным или односторонним материальным делом, а неотъемлемой частью жизни, необходимой в каждом цивилизованном обществе».

Баухауз был основан в 1919 г. архитектором Вальтером Гропиусом, объединившим 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. Родился 18 мая 1883 г. в Берлине, учился в Высших технических школах в Берлине и Мюнхене. Огромное значение для его будущей деятельности имела работа в мастерской П. Беренса, одним из учеников которого был также Ле Корбюзье. Общеввропейскую известность принесли Гропиусу здание обувной фабрики «Фагус» в Альфельде и фабричный комплекс в Кёльне. После Первой мировой войны он получил приглашение возглавить Художественную школу в Веймаре. Гропиус обновил программу обучения и расширил школу, получившую в 1919 г. название «Баухауз», а в 1925 г. перенес ее в Дессау.

Гропиус отбирал преподавателей из людей, которые разделяли его убеждения относительно единства искусства, ремесла и техники. По его мнению, художники должны конструировать картины как архитекторы, работающие над своими проектами. Машины воспринимались не как неизбежное зло, а считались позитивной силой и наиболее совершенным из инструментов мастера. В качестве преподавателей Гропиус приглашал 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» (deutsch. Gesamtkunstwerk). 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 г. Мастер преподавал в России в Государственных свободных художественных мастерских и разделял взгляды Гропиуса на необходимость синтеза всех искусств. Более того, его давней мечтой было работать «совместно с архитектурой». В своём доме Кандинский попытался создать эту особую, синтезированную среду, расписав внутреннюю лестницу, тонируя настенные рельефы, собственноручно изготовив и раскрасив мебель. Яркая декоративность интерьера придавала ему сходство с крестьянским искусством. Идею слияния разных видов искусства в среде человеческого обитания Кандинский развивал и в теории. Его живописные абстракции, по мнению Гропиуса, должны были способствовать развитию композиционного мышления у студентов. В результате основатель Баухауза поручил художнику курс основ формообразования, семинары цветоведения и аналитического рисунка, а также мастерскую настенной живописи. Таким образом, в руках Кандинского оказался ключ к эстетике Баухауза. 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, промыш-

ленном 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 г. 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.

Идеи Баухауза живы и сейчас. 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».

5.2 ВХУТЕМАС и этапы развития дизайна в СССР

В России и СССР на первом этапе развития (1917–1922) дизайн 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 и СССР (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 и экспериментов. 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 формирования 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. Созданный в 1961 г. Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) начинает свою деятельность с издания журнала «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.

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

технические мастерские – ВХУТЕМАС (директор А. Родченко), которые существовали до 1932 г.

Итак, высшие художественно-технические мастерские были открыты в Москве 29 ноября 1920 года. ВХУТЕМАС включал восемь факультетов: печатно-графический, живописный, скульптурный, деревоотделочный, архитектурный и факультет металлообработки. Студенты проходили первоначальное двухгодичное обучение на основном отделении, первым ректором которого был Александр Родченко. Они 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 и другие.

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-е годы преподавал на деревоотделочном и металлообрабатывающем факультетах Вхутемаса-Вхутеина. С 1921 по 1924 года работал в Институте художественной культуры (Инхук), где сменил в 1921 г. В. В. Кандинского на посту председателя вскоре на базе полиграфического факультета ВХУТЕИНа был создан Московский художественно-полиграфический институт (МХПИ), ныне – Московский государственный университет печати. Выпускники ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа-МГУПа, станковисты и иллюстраторы, во многом определили лицо российского искусства XX в.

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. ВХУТЕИИН был закрыт. Вместо него были созданы Московский архитектурный институт и Московский художественный институт (которому позднее было присвоено имя В. И. Сурикова).

Хронология российского промышленного дизайна.

- в 1923 году в России создан первый легковой автомобиль;
- в 1925 год – участие в Парижской выставке, где с нашей стороны была представлена Изба-читальня – рабочий клуб с полной предметной начинкой;
- в 1926 году – выпущена серия малолитражных тракторов;
- в 1935 году – метро в Москве;
- в 1939 году – малолитражные автомобили;
- в 1948 году – автомобиль «Победа М-20», серия трамваев.

В 1962 г. происходит возрождение дизайна. Разрабатываются комплексные художественно-конструкторские программы (дизайн-программы или государственные стандарты). В 1962 г. 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) позволила внедрить методы художественного конструирования в жизнь.

В 1964 году – появился журнал «Техническая эстетика».

6 Универсальность дизайна

6.1 Пионеры промышленного дизайна

Творчество Петера Беренса (1869–1940) – безусловно, веха в истории дизайна и архитектуры XX в. Он был человеком огромного и многогранного художественного таланта. Не следует забывать о его творчестве живописца, графика, художника шрифта, мастера прикладного искусства и интерьера. Он обладал и несомненным педагогическим талантом. В его мастерской учились Ле Корбюзье, Гропиус, Л. Мис ван дер Роэ – люди, чьи имена прочно связаны с современной архитектурой и промышленностью.

Сам же Беренс начинал как типичный и притом не самый яркий живописец XIX в. Его творчество, подобно творчеству Ван де Вельде, как бы соединяет две эпохи. О Беренсе шла слава как о человеке с жестким характером, не терпящем возражений и проводящем свои идеи до конца. Ему принадлежат слова: «Меня интересуют всегда только проблемы. Тем, что само собой разумеется, пусть интересуются другие».

С именем Петера Беренса связывается понятие промышленной культуры, идейным провозвестником которой его называют, как внесшего существенный вклад в ее воплощение в жизнь. Действительно, он возлагал большие надежды на промышленность, считая ее способной стать носителем и питательной средой культуры. «Во власти промышленности, – говорил он, – созидание культуры путем сведения вместе искусства и техники. Массовое производство потребительских вещей, отвечающих высоким эстетическим представлениям, стало бы благом не только для людей с тонким художественным восприятием, самым широким слоям народа был бы открыт доступ к понятиям вкуса и приличия...». Имя Беренса ассоциировалось с определенной художественной программой, и неудивительно, что, когда руководству АЭГ в 1907 г. пришла мысль ввести в свой штат должность художественного директора, выбор пал именно на него.

АЭГ (Allgemeine Elektrische Gesellschaft – Всеобщая компания электричества) являлась крупнейшим производителем электротехнической продукции Старого Света. Она выпускала электрические лампочки, вентиляторы, отопительные приборы, электромоторы и вместе с американской «Дженерал электрик» держала в руках мировые рынки. Немцам досталось Западное полушарие, американцам – Восточное. В 1907 г. АЭГ окончательно превратилась в монополию, которая объединяла 2810 предприятий и фирм. Они занимались всем – от выработки первичного сырья до сбыта готовой продукции.

Руководитель АЭГ, предприниматель и политик Вальтер Ратенау, прекрасно понимал возрастающую значимость эстетического решения промышленной продукции. Особенно остро этот вопрос стоял в Германии, боровшейся во всем мире за передел рынков сбыта. В частности, вопросы качества товаров германской промышленности резко встали перед ней на всемирных выставках 1900 г. в Париже и 1902 г. в Турине. В последующие несколько лет произошел мощный рывок вперед, в результате которого уже в 1906 г., на 3-й германской выставке художественной промышленности в Дрездене, обозначились некоторые сдвиги: был показан целый ряд изделий массового производства, отличающихся удовлетворительным качеством. Эта ситуация делала вполне естественным обращение руководства концерна АЭГ к Беренсу с предложением занять пост главного художественного консультанта, которое он принял в 1907 г., оставаясь при этом руководителем собственного архитектурно-художественного бюро. Значение этого события трудно переоценить: впервые художник, в данном случае архитектор, принимает непосредственное участие в работе крупного индустриального предприятия.

В круг задач Беренса входило художественное наблюдение за всей эстетической стороной производства: от реклам до проектирования типовых уличных фонарей, а также строительство новых контор и заводов фирмы. В 1909 г. он построил первое современное промышленное здание-завод турбин Всеобщей электрической компании, ставшим хрестоматийным образцом промышленной архитектуры начала XX в. Таким образом, то, что делал Петер Беренс, мы теперь определяем как создание фирменного стиля.

Если говорить о художественной части концепции программы бытовых приборов, о чисто пластической стороне дизайнерской задачи, то Беренс видел ее в том, чтобы очистить облик предметов от нарочитой «техничности», мешавшей им пробиться в сферу частного быта. Электрическому чайнику надо было придать новую форму, не похожую на выпускавшиеся до того грубые жестяные цилиндры и усеченные конусы с безобразными наростами, в которые пряталась электрическая часть. В бытовых вентиляторах нужно было ликвидировать разрыв между крыльчаткой и мотором, которые до того сочленялись чисто механически. Это, так или иначе, относилось ко всем выпускаемым фирмой бытовым электрическим приборам.

Свою работу Беренс начал с проектирования программы электрических чайников-кипятильников. Разрабатывая ее, он пришел к открытию возможности создавать целые серии однородных предметов путем комбинаторного варьирования немногих элементов геометрической формы, немногих видов материала и его покрытий и отделки, а также ограниченного числа вариантов основного потребительского свойства (в данном случае – количества нагреваемой воды). По каждому из перечисленных аспектов были выработаны три-четыре варианта, которые дали в совокупности целостную и вместе с тем многообразную программу изделий, рассчитанных на разные вкусы и потребности. Форма дна и, соответственно, корпуса чайника могла быть круглой, овальной или восьмигранной; материал корпуса – латунь, латунь с никелем или медное покрытие; отделка корпуса – матовая, «муаровая» и «хлопьевидная» молотковая; емкость – 0,75; 1,25 и 1,75 литра. Вся программа насчитывала 81 ассортиментную единицу, а если учесть, что каждая из них выпускалась еще и без электронагревателя, то количество их удваивалось.

Размер и форма крышек всех чайников были унифицированы. Рукоятки (прямоугольные – для восьмигранных и округлые – для остальных моделей) имели однотипное жесткое бесшарнирное крепление и оплетались тростником.

Весь успех программы основывался на непритязательном изяществе и специфической «индустриальности» этих моделей. Казалось, Беренс не только избегал подражания даже лучшим ремесленным образцам, но и отказался от поиска собственного индивидуального стиля. Однако, как и в других его дизайнерских разработках, это был кажущийся отказ: используя чистые геометрические фигуры, хорошо сочетающиеся с простой, но изысканной отделкой материала, он открыл новый мир красоты технических продуктов, обладающих собственным, а не заимствованным у художественного ремесла достоинством.

В основе принципа формообразования для всех без исключения работ Беренса лежало сочетание художественной образности формы с ее соответствием функции, с одной стороны, и технологической естественностью – с другой. Геометризация формы и ее предельная ясность в предметах Петера Беренса отражали и техническую точность производственного процесса, и социокультурную обозначенность вещи и ее окружения. Электрический чайник из элемента кухонной утвари, вроде кастрюли и сковороды, стал украшением столового буфета и принадлежностью церемонии чаепития, подобным самовару в России

или спиртовой кофеварке в Англии. Кипячение воды могло теперь производиться и без растапливания плиты и превратилось в легкую и быструю процедуру.

Вслед за этим Беренс приступил к разработке программы электрических климатических приборов АЭГ, в которую вошли в первую очередь вентиляторы – потолочные и врезные. Их корпуса выполнялись из дорогого материала и имели соответствующую декоративную отделку. В зависимости от высоты помещения потолочные вентиляторы имели большую или меньшую скорость вращения и размах крыла, подвешивались непосредственно к потолку или на штангах разной длины. Таким образом, Беренс и здесь учитывал широкий круг потребностей. При этом программа дополнялась электрическим увлажнителем фонтанного типа и бытовой нагревательной рефлекторной печью.

Сложную проектную задачу представляла собой разработка программы дуговых ламп для наружного освещения и использования в больших помещениях. Она требовала от дизайнера всестороннего учета условий их эксплуатации. Эти крупные осветительные приборы (высотой от 660 до 1210 мм) должны были обеспечивать постоянный доступ к себе для регулирования автоматики механизма сближения электродов и их замены. Прототипы были тяжелы, некрасивы и окрашивались, как правило, в черный цвет, зрительно их утяжелявший. Созданные Беренсом образцы имели систему рукояток и захватов, облегчавших уход за лампами, которые подвешивались на легких и удобных тросах.

Беренс нашел решение совершенно нового для художника объекта: электрических пультов и панелей, управляющих пространственно не зависящими от них объектами посредством электрической энергии. Для примера можно сравнить панели управления лифтом, созданные для АЭГ в одном случае О. Экманом, а во втором – Беренсом. Экман, используя примитивную символику, перегружает небольшую панель избыточной графикой в духе типичных табличек стиля модерн. Беренс делает свою панель на основе исследования проблемы визуальной информации о пользовании лифтом, преследуя цель дать невербальную, наглядную инструкцию и реализуя ее средствами знаково-графической организации. Перерабатывая пульты пунктов управления электрическими системами, он освобождает их от «архитектурного» (в виде колонн) и растительного обрамления. Беренс оставляет лишь функционально обусловленную ритмику мраморных панелей и смонтированных на них счетчиков и электроизмерительных приборов, рубильников и выключателей.

Рассматривая деятельность Петера Беренса – дизайнера, невозможно пройти мимо его проектов массовой мебели. Существовавшая при Объединении германских профсоюзов «Комиссия по образцовым жилищам для рабочих» в 1912 г. объявила конкурс на проект мебели для этих жилищ, в котором принял участие Беренс. Его набор мебели машинного производства, получивший первую премию, отличался обликом, удобством и известным изяществом. Деятельность Беренса в концерне АЭГ была прервана Первой мировой войной и, таким образом, ограничилась семилетним сроком, хотя созданные им программы и отдельные образцы продолжали использоваться вплоть до 1930-х годов и

позднее. В 1922 г. Беренс покинул Берлин и стал директором архитектурной школы при Венской Академии. С 1936 г. он руководитель архитектурного отделения Прусской Академии искусства в Берлине. Умер в 1940 г.

6.2 Стилиевые дизайнеры

Примерно с 1927 г. дизайнеры, работавшие в современной манере и занимавшиеся «стилевым» оформлением промышленных изделий, создававшие упаковку или украшение витрины, стали играть важную роль в промышленности. Ставка на роскошь поначалу была основным правилом торговли почти всеми видами продукции – от автомобилей до тканей. Но как только депрессия вызвала падение спроса на дорогие вещи, предприниматели воззвали к дизайнерам за помощью в улучшении качества самих изделий.

Дизайнеров приглашали в универсальные магазины и на производство, им показывали товары конкурентов, просили проанализировать их и помочь изменить вещи так, чтобы они стали эстетически более привлекательными. Таким образом, эти первые дизайнеры, внезапно поставленные перед требованием изменить внешний вид пылесосов, швейных машин и оборудования туалетных комнат, пришли в промышленность из разных областей искусства, исключая, как ни странно, художественные ремесла.

Лишь немногие из них имели инженерно-техническое образование. Не знакомые с расчетом производственных расходов и технологий, не всегда считавшиеся с самолюбием работников заводского инженерно-конструкторского отдела, они на первых порах нередко делали грубейшие ошибки, но уже к концу 30-х гг. американская продукция приобретает все более функциональный и более удовлетворительный с эстетической точки зрения вид.

Норман Белл Геддес, Уолтер Дорвин Тиг, Раймонд Лоуи и Генри Дрейфус – пионеры этой профессии, обеспечили себе успех благодаря своим незаурядным практическим дарованиям. Соединив в себе такие качества, как терпеливость ученого и воображение художника, каждый из них проделывал бесчисленные опыты, преодолевая технологические трудности и заменяя уродство красотой и целесообразностью.

Специфические особенности творчества промышленного дизайнера вводили в жизнь новые понятия о красоте через такие предметы массового пользования, как кухонная утварь, конторское оборудование, железнодорожные вагоны, автомобили, суда и их интерьер, бензозаправочные станции, посуда и бытовые электроприборы. Множество новых рациональных способов применения нашли сталь, латунь, медь, алюминий, стекло.

Изречение архитектора Луиса Салливена «форма следует за функцией», ставшее лозунгом функционализма, на практике доказало свою справедливость. Выставка «Искусство в действии», устроенная в 1934 г. в Музее современного

искусства в Нью-Йорке, наглядно показала, насколько глубоко промышленный дизайн проник во все отрасли американского производства.

К концу 30-х гг. XX в. промышленный дизайн превратился в Соединенных Штатах Америки из панацеи времен депрессии в обычную профессию. Среди заказчиков ведущих дизайнерских фирм числились такие промышленные гиганты, как «Истмен кодак», «Дженерал моторс» и другие.

Большинство компаний заключали контракты с независимыми консультантами на разработку определенного продукта, некоторые же создавали у себя постоянные дизайнерские бюро, причем эта практика постепенно расширялась.

В 1930-е гг., после закрытия Баухауза, в США из Германии эмигрировала группа ведущих архитекторов, дизайнеров и художников – Гропиус, Мохой-Надь, Мис ван дер Роэ, Брейер. В Америке они продолжили преподавательскую деятельность, обучая будущих американских дизайнеров профессии, но не сумели «привить» им свое мировоззрение. Ни одной из социально-утопических идей эстетического преобразования технической цивилизации, которые составляли самую душу программы Баухауза, дизайн США не воспринял.

В Англии после окончания Второй мировой войны развитие дизайна проходило под знаком повышения конкурентоспособности английских товаров. В 1944 г. с целью «способствовать всеми возможными средствами повышению художественно-конструкторского уровня изделий, выпускаемых промышленностью Великобритании», был создан Совет по дизайну – официальная организация, пользующаяся государственной субсидией. Совет начал широкую пропаганду одновременно в двух направлениях: среди промышленников, убеждая их привлекать дизайнеров к созданию новых изделий, и среди оптовых и розничных покупателей, прививая им высокую требовательность к качеству промышленных товаров. С 1949 г. Совет издает журнал «Дизайн».

При Совете по дизайну был создан и Дизайн-центр – постоянная периодически обновляемая выставка лучших дизайнерских изделий.

В 1957 г. были учреждены премии Дизайн-центра, которые присваивались ежегодно 20 лучшим изделиям промышленного дизайна. Эти премии сыграли большую роль в пропаганде образцов художественного конструирования и повышении авторитета дизайнера в промышленности.

Отмеченный премией фотоаппарат «Брауни» фирмы «Кодак» выпускался на два года дольше намеченного срока. В результате присуждения премии светильнику фирмы «Ротафлекс» она значительно расширила производство и в сравнительно короткий срок превратилась в крупное предприятие. Все это способствовало поднятию престижа дизайна в глазах промышленников и широкой публики.

К концу 60-х гг. награды стали присуждаться не только за дизайн бытовых изделий широкого потребления, но и за образцы промышленного оборудования. Это было закономерно. Если на первом этапе послевоенного развития промышленный дизайн в Англии находил применение главным образом в производстве товаров широкого потребления, то с 60-х гг. он все шире применяется при проектировании средств производства и различного сложного оборудо-

вания. В 1963 г. был создан так называемый комитет Филдена с задачей изучить положение в области проектирования продукции английского машиностроения и предоставить департаменту по научным и промышленным исследованиям Великобритании предложения о мерах повышения качества изделий в этой отрасли.

Большой интерес к дизайну в Англии стали проявлять не только промышленные предприятия, но и государственные ведомства общественных сооружений и общественных работ, железнодорожного транспорта, почт, здравоохранения и просвещения. Главное почтовое управление и Главное управление железных дорог организовали собственные отделы дизайна. Кроме того, они стали привлекать для консультации и разработки комплексных проектов независимые дизайнерские бюро.

Так, бюро известного дизайнера Антони Хенриона консультировало Главное почтовое управление. Обследовав состояние почтовых учреждений, бюро предложило создать 12 дизайнерских групп для проведения комплексной работы по модернизации всего «ведомственного стиля» системы связи.

На многих промышленных предприятиях Англии работают штатные дизайнеры и целые дизайнерские отделы, но основные силы английского дизайна представлены самостоятельными дизайнерскими бюро. В 1960–1970-х гг. одним из самых популярных среди них было лондонское бюро «Дизайн Рисерч юнит» («Научно-исследовательская дизайнерская группа»). Возглавляли ее известные профессора дизайна М. Блэк и М. Грей. Бюро объединяло несколько десятков специалистов – архитекторов, дизайнеров, графиков. Это была одна из крупнейших универсальных дизайнерских фирм в Европе, которая одновременно могла выполнять до 20 крупных заказов. Среди осуществленных фирмой работ комплексный проект всех станций и подвижного состава линии метрополитена в Лондоне, фирменный стиль авиакомпании, художественно-конструкторская часть проекта служебного самолета и другие.

В структуре послевоенной промышленности Италии наряду с высокоразвитыми отраслями (машиностроение, автомобилестроение) сохранялись отрасли, тесно связанные с ремесленным производством: производство стекла, керамики, плетеной мебели и т. п. Последние, хотя и имели вполне современную промышленную организацию, в вопросе качества продукции в значительной мере зависели от виртуозности и мастерства рабочих. Многие образцы изделий этих отраслей создавались при участии видных итальянских дизайнеров, например, Джио Понти является автором ряда изделий стекольной промышленности.

Высоким художественным вкусом отмечена продукция фирмы «Оливетти». Фабрика пишущих машин, заложенная Камилло Оливетти в 1908 г., впервые получила известность в Ломбардии и Пьемонте, когда на Туринской промышленной выставке 1911 г. модель «М-1» была отмечена медалью.

Камилло Оливетти в 1912 г. писал: «Эстетическая сторона конструктивного решения машинки также требует особого внимания... Пишущая машинка не должна быть оформлена в сомнительном вкусе. Она должна иметь внеш-

ность одновременно серьезную и элегантную». Нужно учесть, что в это время машинки – как пишущие, так и швейные – еще упорно покрывались истонченными акантовыми листьями, нанесенными бронзовой краской.

Уже в 1927 г. к 580 рабочим и служащим «Оливетти» присоединились еще несколько человек, деятельность которых приобрела вскоре большое значение: график Джованни Пинтори, ученик Мохой-Надя Александр Щавински, скульптор Константино Нивола, инженер и поэт Леонардо Синисгалли, который возглавлял отдел паблисити «Оливетти» вплоть до начала войны и вынужденной эмиграции. Сложилась одна из первых и, безусловно, наиболее значимая в Европе группа коммерческого дизайна, теснейшим образом связанная с общей организацией и реорганизацией фирмы.

С 1936 г. Марчелло Ниццоли становится ведущим дизайнером «Оливетти» и в тесном контакте с Джованни Пинтори, при постоянном участии Адриано Оливетти в оценке всех проектных предложений, подготавливает переворот в производстве комплексного конторского оборудования. В 1948 г. бестселлером становится созданная Ниццоли модель «Лексикон-80». Выпущенная на рынок в 1950 г. «Леттера-22» производит новую сенсацию. Возникает и приобретает права гражданства выражение «стиль Оливетти».

Отдел дизайна приобрел постепенно привилегированное положение и значительно увеличился. Наряду с Ниццоли на первый план выдвигаются дизайнеры Соттсас и Беллини, оба лауреаты «Компассо д'Оро»: первый – за электронно-счетные устройства «Элеа» в 1959 и 1962 гг.; второй – за машинку для перфокарт «ЦМЦ-7» в 1962 г.

Критики дизайна утверждают, что «стиль Оливетти» на самом деле является смешением нескольких «стилей». В чисто искусствоведческом срезе рассмотрения, когда под стилем в дизайне подразумевается единство формально-стилистических признаков, это справедливо. Такого формального единства у «Оливетти» не было, нет и, вероятно, не будет.

Между тем Франция имела устойчивые традиции в развитии идей художественного конструирования. Здесь в 1920-е гг. сформировалась школа Ле Корбюзье, призывавшего к созданию средствами архитектуры и дизайна гармоничной предметной среды, к комплексному пересмотру окружающего человека мира вещей.

Послевоенный дизайн во Франции тесно связан с именем дизайнера и общественного деятеля Жака Вьено. До начала 1950-х гг. в стране почти не было дизайнеров-профессионалов. В 1952 г. по инициативе Вьено создается Институт технической эстетики, задуманный как общественная организация, призванная объединять усилия представителей различных кругов, направленные на развитие и пропаганду дизайна.

В 1963 г. Институтом был учрежден ярлык «Ботэ индустрии» для поощрения лучших с точки зрения дизайна изделий французской промышленности и для привлечения к ним внимания покупателей.

Дизайн во Франции в послевоенные годы не приобрел такого размаха, как в других крупных европейских странах и США, однако ряд крупнейших фран-

цузских объединений и фирм – «Эр Франс», «Алюминий Франсэ», «Гамбэн» и другие уделяли развитию дизайна большое внимание. Для них было очевидно, что использование услуг дизайнеров в производстве – один из основных источников повышения экономичности и рентабельности предприятия. Однако даже крупные фирмы во Франции тогда не имели штатных дизайнеров, а прибегали к услугам независимых дизайнерских бюро.

Дизайнерских бюро во Франции было немного, и штат их большей частью не превышал 10 человек. Крупнейшее и старейшее во Франции бюро «Текнэс» возглавлял Анри Вьено. Среди работ «Текнэс» – телевизоры, фотоаппараты, автомобили, бытовые машины, электроприборы и электроинструмент.

Трудно назвать крупного европейского или американского дизайнера, который не посетил бы Японию для изучения ее дизайна, отличающегося исключительно высоким эстетическим уровнем и органичным соединением национальных традиций с мировыми достижениями.

Художественная культура издавна пронизывает весь быт японцев. Достаточно вспомнить о знаменитой японской церемонии угощения чаем, в которой изящество выработанного веками рисунка движений как бы сливается с красотой утвари, об исключительном искусстве составления букетов – «икебана», об эстетическом и функциональном совершенстве столярных и других инструментов японского ремесла. Эти традиции, безусловно, не могли не влиять на формирование современного японского дизайна. Однако их возраст измеряется веками, а дизайн в Японии насчитывает не более 70 лет. Основным стимулом его развития, как представляется, были особые экономические условия, сложившиеся в Японии в послевоенный период.

Развитие дизайна в Японии протекало в сложном процессе взаимодействия и столкновения всевозможных творческих концепций, экономических, организационных и стилистических форм как переносимых из Европы и Америки, так и своих, возникающих на базе веками выношенных культурных обычаев, эстетических идей и художественных форм.

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. При этом процесс освоения зарубежного опыта в Японии происходил не так просто, легко и последовательно, как иногда кажется.

Самая яркая тенденция зарождающегося в 1950–60-х гг. дизайна Японии – его американизация и, как следствие, преобладание стайлинга. Это не

удивительно, ведь многие дизайнеры Японии учились в американских колледжах, а японские товары в большом количестве экспортировались в США.

6.3 Конструктивизм и производственное искусство в России. Этапы формирования конструктивизма

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 «5 x 5 = 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 исходя 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 XX в. 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 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.

Основой конструктивизма на первом этапе – 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 другие.

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.

Группа объективного анализа, созданная при ИНХУКе в 1920 г., занималась установлением объективных критериев оценки художественных произведений с точки зрения законов их организации.

В это же время в ИНХУКе складывалась проектная философия конструктивизма как особого метода мышления художника, работающего для производства.

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 эти же годы в ИНХУКе выступал Эль Лисицкий.

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 вещей-трансформеров.

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, В. Красильников, М. Гинзбург, В. Владимиров, А. Буров, Г. Орлов, А. Капустина, А. Фуфаев, Я. Корнфельд).

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.

7 Конструктивизм и функционализм

7.1 Основоположники функционализма. Индустриальный бум в Европе конца 1920-х–начала 30-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. Несмотря на присутствие в Европе этого модного стилевого направления ар-деко, 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, успел побывать в Вене и познакомиться с Йозефом Хофманом, 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. И в этом оригинальность и сила Корбюзье, но одновременно – и уязвимость его конструкций, его построение; они работают как машины именно для того, для чего предназначены; они полностью регламентируют такую сложную изменчивую сферу, как быт.

Ле 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.

Однако и качалка, и шезлонг Ле Корбюзье, идеально сливающиеся с телом сидящего в них человека заключали в себе некую «научную суровость», в отличие от их венского прототипа Тонета, создающего ощущение покоя и уюта благодаря своей естественной старой форме.

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). Его можно считать классическим примером дизайнера, сочетающего проектную, художественную и популяризаторскую активность.

С 1923 г. по 1930-е 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.

В 1930-е гг. резко меняется стилистика автомобильных кузовов. Обтекаемость становится основным признаком современности.

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.

Первое упоминание о том, что аэродинамика будет влиять на форму автомобильных кузовов, встречается в ежегоднике немецкого «Веркбунда» в 1914 г. в словах дизайнера Эрнста Ньюмена.

Рекорд скорости для электроавтомобиля был поставлен еще в 1899 г. необычным экипажем, напомиавшим огромный пушечный снаряд на колесах. Каплеобразный кузов создал инженер Рикотти для «Альфа Ромео» в 1913 г. Не менее оригинальным был мобиль конструкции англичанина Румплера 1928 г.

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. Гиденбург 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 Итали, 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 гамбуржец» 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».

7.2 Функционализм в дизайне конца 1930-х–начала 40-х гг. Советский дизайн 1930-х гг. Промышленный дизайн США в 1930-х гг. Особенности скандинавского функционализма

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 развития техники.

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).

Архитектура и интерьеры придерживаются конструктивного стиля и функционализма. 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). Разработка и опубликование проектов по духу близких к конструктивизму и функциональному дизайну после 1934 г. прекратились. Началась эпоха соцреализма. К концу 1930-х гг. идеологические требования еще больше ужесточались, было решено уничтожить так называемые «политически вредные, формалистические» направления и течения дизайна (оторванные от реальной жизни). 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.

По утверждению историков обтекаемость в авиации появилась реально в 1933–1934 гг. От конструкции рам и внутренних каркасов дизайнеры и инжене-

ры переходили к конструкциям-оболочкам. В автомобилестроении это получило название «несущий кузов».

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, созданием своих шаблонов занимались высококвалифицированные инженеры и художники: Н. Борисов, А. Кириллов, И. Герман, В. Ростков, Д. Конаныкин.

И в конце 30-х гг. 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 непременно статуями девушек с веслом. Фигурировали в городской среде летние кафе с балюстрадами и навесами, торговые киоски с несложной конструкцией. Оборудование летних кафе требовало изобретательности, поскольку оборудование должно быть легким, складываемым и дешевым.

Дизайн, декоративные и изобразительные элементы среды легко уживались. 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: роспись стен, витражи, мозаику, лепные барельефы, гигантские фотопанно, скульптуру, керамические вазы и т. д.

Экспозиция техники терялась на фоне художественного богатства и эклектики интерьеров и самих павильонов.

Задачей было показать всему миру богатство и мощь страны советов, нежели демократический и функциональный срез жизни нашего народа.

По этому же принципу осуществлялся в 1939 г. 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 (с иронией) парадов, спартакиад и физкультурного комплекса зачетов на значок ГТО («Готов к труду и обороне СССР»).

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

Термин «индустриальный дизайн» был предложен в Соединенных Штатах Америки Джозефом Синеллом в 1919 г., когда профессия дизайнера в этой стране еще не появилась и когда Америка была еще дизайнерской провинцией. США имели самую передовую индустрию, но еще не имели индустриальной культуры.

В 1925 г. США «вывезли» дизайн из Европы. В конце 1920-х гг. великий кризис (великая Депрессия затоваривания рынка) 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 эстетичный вид, а сам промышленный дизайн превратился из панацеи времен Депрессии 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, зарождаемый идеями Шведского дизайна в 1920–1930-х гг., имея общую тенденцию рационализма и внимание к бытовому дизайну, 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, выразительность которой заключалась бы в пропорциях, соотношениях, ясности структуры (в нач. 30-х гг.). Датский дизайнер Эйнар Кор в 1928 г. в содружестве с санителем 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 и 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».

8 Дизайн после второй мировой войны

8.1 Дизайн в послевоенные годы дизайна. Дизайн США и Европы в 1940–50-х гг.

В американской цивилизации есть вещи культовые. Среди них супермаркеты и автомобили. Автомобиль – постоянная тема для живописи, графики, фотографии, кино и дизайна. 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 гг. 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 самым 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 Саариненом исследовал возможности пластмасс, новых материалов и технологий в мебельном дизайне.

В 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 т. ч. 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, открыла в Лондоне магазин под названием Bazaar, где продавались готовые модели.

В 1950-х гг. 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 Эрикссон (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).

8.2 История итальянского и феномен японского дизайна

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 находятся в промежуточной зоне между архитектурой и спонтанным творчеством, работы часто выполняют 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-visijns – 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. Выпускался 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. Спроектированные им пишущие печатные машинки серии «Лексикон» отработывались на глиняной модели. Ниццолли стал родоначальником пластического скульптурного продукта, характеризуемого так называемой «линией Ниццолли». Серия пишущих машинок середины 60-х гг. «Текне-3» и «Праксис-48» отличалась более строгой, прямоугольной формой, что потребовало смены и рекламного-графического сопровождения. 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 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 малометражным автомобилем, неприхотливым и выносливым.

«Фиат-панда» – 1976 г. 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». В 1950-х гг. эта студия выполнила несколько перспективных проектов: автомобили по типу вагонной компоновки, со стремительными обводами и лобовыми стеклами, напоминающими фонари самолетов-истребителей. Спроектированные в студии во второй половине XX в. кузова «Альфа-Ромео», «Феррари», «Пежо» и др. фирм, несущие маленький курсивный значок «f», стали образцами элегантности, новизны, практичности и особой автомобильной эстетики. 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.

Вторым этапом стало движение за подъем престижа профессии: издаются журналы, посвященные дизайну («Стиле индустрия», «Домус», «Модо», «Интерни»), организуются выставки.

С 50-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. Радикальное изменение компоновки и экономия внутреннего пространства – сильное проектное средство дизайна, приводящее к неординарным решениям. Так, в 1960-х гг. Марко Занузо разработал проект нового телефонного аппарата – трубка с наборным диском.

Другой известный дизайнер – Марио Беллини, архитектор по образованию, выпускник Миланского политехнического института создал радиолу «Тотем» и стал призером «Золотого циркуля». Эта работа дизайнера – первый итальянский образец хай-тека, который будет доминировать в дизайне и архитектуре 1970-х гг. Карьера Беллини началась в 1960-х гг. на фирме «Оливетти»,

когда там приступили при его участии к выпуску новых видов офисной техники, Беллини одним из первых применил пенопласт (который он резал нагретой электрической струной), а затем и полистирол. Эксперименты с пластичными листовыми материалами привели к необычным решениям корпусов. Портативный кассовый и счетный аппарат «Дивисумма» (1972) на батарейках был настолько новаторским, что многие музеи дизайна включили его в свою коллекцию. Его отличительная черта – плавный переход форм. Опираясь на этот принцип, Беллини в 1966 г. оформил рабочую поверхность перспективной модели компьютера «Оливетти».

В 1970-е гг. приходит мода на рубленые формы и Беллини проектирует по заказу японской фирмы «Ямаха» деку для магнитофона в «рубленном» стиле.

В 1980-х Беллини вернулся на фирму «Оливетти», где сделал новую линейку корпусов для электрических пишущих машинок в милитаризованном хай-теке.

Джованни Коломбо получил известность как изобретатель не только объектов, но и моделей жилой среды. Дж. Коломбо – выпускник Академии изящных искусств Брера в Милане, был знаком с новейшими тенденциями художественного авангарда: поп-артом, кинетическим и концептуальным искусством, участвовал в первых перформансах. Он ориентировался на динамичных, ироничных, активных молодых людей. В 1964 г. Коломбо создал для мебельной выставки два универсальных контейнера-шкафа: мужской и женский. Эти контейнеры представляли собой что-то вроде маленьких раскладных домиков или ширм, в которых находилась одежда, косметика, украшение, всевозможные хозяйственные мелочи. Коломбо продолжил 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. Коломбо начал вводить в дизайн жилища принцип вещи-агрегата, универсального элемента. Это полки, стеллажи, ящики, но все вместе – это и своеобразная скульптура.

В 1970-х гг. в дизайне мебели все активнее применяются пластмассы, и не только в виде емкостей, посуды, светильников, хозяйственных мелочей, но и достаточно крупных изделий, 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.

В 1972 г. Коломбо вновь представил новые универсальные жилые блоки: кровать-кабриолет и перегородку с вращающимся столом (двусторонним) под названием Rotoliving. Одна половина служит в качестве обеденного стола, другая, меньшего диаметра, – тумбочкой для журналов и книг, баром и т. д.

Из экспериментальных проектов дизайнера в массовое производство по-шли: 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 не столько с мобильностью или трансформацией, не столько с технологическими новациями, сколько 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. Действительно, в формировании предметного мира японцы с древних времен придерживались концепции, основу которой составляют функциональность, лаконизм и чистота форм. В условиях даже ремесленного производства японская архитектура при всей своей высокой эстетичности была типовой, модульной, предельно функциональной и конструктивной. Посуда всегда была комбинированной и складываемой.

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 60 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 привлекательности своей продукции они вынуждены были прибегнуть к услугам дизайнеров. Эта профессия вскоре стала остродефицитной, и число дизай-

неров начало быстро расти. Следствием этого оказалась недостаточная профессиональная подготовка многих из них, односторонняя ориентация на решение чисто художественных или коммерческих задач.

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 окупались 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, в большом отрыве от национального ремесленного искусства, между ними почти не было связи. Самая яркая тенденция зарождающегося японского дизайна – его американизация и, как следствие, 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». В Японии возражают против термина «европейский» стиль, так как в нем есть оттенок расового противопоставления европейцев азиатам, а чаще употребляют термин «интернациональный».

«Национальный» стиль, однако, не избежал и довольно безвкусной стилизации. Например, светильники часто проектировались так, что современные по форме плафоны из молочного стекла и даже люминесцентные трубки украшались деревянными или металлическими декоративными накладками в «японском духе», которые не только плохо смотрелись, но и оказывались нефункциональными, поскольку закрывали свет. Такие сравнительно недавние для Японии попытки создать современный «национальный стиль» напоминают первые шаги европейского дизайна конца XIX в. с его увлечением неоготикой, стилем «а-ля рюсс» и паровозами, украшенными цветочными гирляндами.

Создание собственной творческой концепции японского дизайна происходило на базе так называемого смешанного стиля, возникшего на основе органического сочетания особенностей японского быта и 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.

Дизайн в японском бытовом приборостроении развивался сложно и противоречиво. Именно электронная промышленность была стартом «японского скачка», именно здесь японские дизайнеры сразу смогли проявить себя. Однако прогресс в этой области промышленности осуществлялся под знаком особенно усиленной ориентации на зарубежный рынок. Этим во многом объясняется усиленный импорт чужих внешних форм. В Японии, таким образом, быстро начал распространяться дизайн, который в Европе и Америке еще считался элитарным. Десятилетия освоения лучших образцов мирового дизайна явились замечательной школой для национального мастерства. Почти одновременно с этим процессом и на его базе начались собственные творческие поиски наиболее талантливых японских дизайнеров.

Так определился характер прогрессивного развития японского дизайна в новейших областях промышленности. Японские телевизоры и магнитофоны создавались путем изменения, усовершенствований и одновременно эстетического осмысления о так называемых побочных функциях, связанных с особенностями переноса, хранения, регулирования приборов и управления ими. 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. В простейшей форме это выражается в том, что в японских жилищах появляется гостиная, оборудованная на западный манер. Еще более массово включение в интерьер самой современной электроники. Это вторжение в традиционный быт вы-

звало в современной японской архитектуре встречный процесс включения старого в новый быт, например, традиционных японских чайных в современные общественные и жилые интерьеры.

Зонирование с помощью напольной пластической структуры получило распространение в новых ресторанах, холлах гостиниц. Сам этот прием – современное осмысление японской архитектурной традиции.

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. Нужно отметить вообще удивительную свободу японских дизайнеров в проектировании стульев, кресел, скамеек и всевозможных сидений. Не связанные со сложившимися на Западе схемами, они даже в самые, казалось бы, прочно утвердившиеся во всем мире формы вносили что-то свое. Скамеечка 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. Органичная красота формы, воплощающая здесь идею роста дерева, прекрасно отвечает функциональным и технологическим потребностям.

Иногда японские дизайнеры при создании новых промышленных форм прямо используют национальные прототипы. Особенно наглядно это выражается в бытовой посуде.

За несколько десятилетий послевоенного развития японский дизайн постепенно преодолел все «болезни роста». На базе «смешанного» направления японского дизайна начало развиваться новое творческое направление. Оно характеризуется подлинным новаторством и тонкой универсализацией национального наследия.

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. Дизайн в понимании передовых представителей этой области деятельности – в первую очередь – средство упорядочения и гармонизации современной предметной среды, создаваемой в условиях индустриального производства.

Думается, что в этой 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.

8.3 Радикальный дизайн. Утопии и реальность

«Радикальный дизайн» возник в конце 60-х гг. 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. Кожаная оболочка не туго наполнена пластмассовыми гранулами. Наполнитель легко принимает форму, удобную для сидящего, и столь же услужливо меняет ее для следующего пользователя.

«Радикальный дизайн» возник в рамках течения «Радикальная архитектура». Основными центрами «радикального дизайна» в Италии были Милан, Флоренция, Турин. Протест против существующего дизайна выражался в рисунках, фотомонтажах и чертежах утопических проектов, конкретные объекты создавались все реже, а если создавались, то носили ироничный или провокационный характер. «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 Этторе Соттсасс. Его объекты и теоретические взгляды до 80-х гг. оставались путеводными для итальянского «радикального дизайна». Радикальный дизайн предпочитал проектированию новых продуктов разработку альтернативной среды обитания, нового жизненного пространства. 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 (Флорен-

ция, 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 «Суперстудия» (Superstudio), UFO и «Струм» (Strum), Archizoom были движущей силой радикального дизайна.

«Архизум» выступал против элегантного дизайна и бросил вызов господствующему в то время модернизму. Члены группы работали над выставочными инсталляциями, архитектурными объектами, дизайном интерьеров и промышленных изделий. Получили международную известность после выставок радикальной архитектуры Superarchitettura, организованных совместно с группой «Суперстудия». Многочисленные проекты и публикации отражали поиски членов группы нового, чрезвычайно гибкого и основанного на новых технологиях подхода к дизайну. В 1968 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» (The New Domestic Landscape) в секции «Контрдизайн как постулат», которая прошла 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, продвижение индивидуального творчества. В 1972 году они провозгласили: «право выступать против действительности, которой не хватает смысла... действовать, изменять, формировать и разрушать окружающую среду».

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 a'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.

Их теоретические исследования в области городского строительства, окружающей среды и медиакультуры сыграли огромную роль в формировании и указании направления развития многих течений, возникших внутри радикального движения. Для понимания полемик и течений того времени особенно важны очерки и радикальные записки, написанные Бранци для издания Casabella.

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. Посредством фотоколлажей, фильмов и выставок представители группы критиковали принципы модернизма, которые господствовали в дизайне XX в.

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. «В начале, – говорил Наталини, – мы создавали довольно фантастические объекты для производства их в дереве, стали, стекле, кирпиче или пластмассе. Это было вначале, в 1966. Потом мы обратились к производству практичных изделий, таких как стулья, столы и кабинеты, но они были осознанно созданы в нейтральном стиле, критикуя потребительскую культуру и непрерывную гонку за новизной. Наконец, в 1969, мы начали проектировать пессимистические утопии, такие как Monumento Continuo».

В начале 70-х в результате экспериментального проектирования, проводимого авангардными студиями радикального дизайна и архитектуры, «Суперстудио» (Superstudio) предлагает серию столов Quaderna из белого ламината с квадратиками, нанесенными способом шелкографии. Некоторые столы из этой серии сняты с производства, иные выпускаются до сих пор и пользуются спросом. «Суперстудио» ставила под сомнение достоверность рационализма и пыталась заменить традиционный город новой суперструктурой, где архитектура должна стать либо нефункциональной и саморазрушающей, либо символичной. 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, где каждому было определено его собственное нейтральное пространство, свободное от объектов и давления потребительской идеологии. В проектах «Monumento Continuo» (1971), в Dodici Citta Ideali (12 идеальных городов) (1971) и в Cinque storie del Superstudio: vita, edu-

cazione, 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 г. в Турине Жоржио Жиретти (Giorgio Geretti), Петро Деросси (Pietro Derossi), Карла Жиамарко (Carla Giammarco), Риккардо Росси (Riccardo Rosso), Маурицио Воглиацо (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 г. Global Tools – школы радикального дизайна и архитектуры. Ее целью было развитие исследования непромышленных способов производства, продвижение индивидуального творчества. Global Tools открыла несколько мастерских, развивающих подход в дизайне «сделай сам» и изучающих потенциальные прикладные характеристики технических материалов. Global Tools пытались на основе творчества объединить обычных людей и профессиональных дизайнеров в единый дизайн-процесс. В 1975 году школа радикальной архитектуры и дизайна была распущена и дебаты радикального дизайна быстро потеряли свой стимул. Во время своей деятельности Global Tools была центральным форумом радикального дизайна, и ее роспуск стал концом первой фазы этого движения в Италии.

К середине 1970-х гг. 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 радикального дизайна заложили теоретические основы стилистическому направлению «Постмодернизм», которое зародилось в конце 70-х гг., а получило расцвет в 80-х гг. Поиски членов группы нового, чрезвычайно гибкого и основанного на новых технологиях подхода к дизайну.

9 Региональный дизайн 1950–60-х годов

9.1 Поп-арт и хай-тек

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

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 кусочки 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.

Поп-арт развивал свои принципы формообразования, противоположные функционализму, но при этом не противоречащие ему. «Поп» означало соответствовать времени и быть модным. Аллен Джонс создал в натуральную величину полуобнаженных красавиц, которые одновременно были предметами мебели. Тем самым он поставил вопрос о границе между искусством и функциональным дизайном. Поп-дизайн вместе с другими течениями антидизайнерской направленности противостоял «современному движению» (функционализму, модернизму), заявлявшему «меньше – значит лучше» и привел к радикальному дизайну 1970-х гг. Средства массовой информации способствовали популяризации поп-дизайна. Многие считают, что до сих пор трудно дать точное определение сущности поп-арта и очертить его границы, но никто не сомневается, что поп-арт стал символом признания и одобрения новой «популярной культуры».

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.

Энди 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 Картора, – это президенты. Мухаммеда Али (Касиус Клей) – профессионального боксера. Элизабет Тейлор и снова Элвиса Пресли.

Еще большая известность 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.

Возможно под влиянием расцвета поп-арта в 1960-е гг. подверглась критике теория функционализма. Прошел всеобщий восторг от массового производства и рационализма в формообразовании. Дизайнеры не хотели видеть себя «продолжением рук индустрии». Появились первые теории, ставившие в центр культурные, психологические и семантические аспекты, тем самым предвосхищавшие постмодернизм. Настало время реализации идей постмодернизма.

Еще в 1966 г. в США вышла книга Роберта Вентури «Сложность и противоречия в архитектуре», где были сформулированы принципы антифункционализма. Постмодернизм не отрицает прошлое, а пересматривает его иронично,

без наивности. Более в широком смысле это понятие начало применяться после издания книги Чарльза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма» (1977 г.), ставшей третьей среди «книг века», посвященных архитектуре. Постмодернизм стал лозунгом, вокруг которого консолидировались разрозненные экспериментаторы. Постулат функционализма «форма следует за функцией» был разрушен. Семантическое значение объекта стало столь же важным, как и его практический смысл. Постмодернизм обратился к декоративности и красочности, китчу и шику, индивидуальности и образной семантике элементов, к ироничности и цитированию исторических стилей. Архитекторы и художники постмодернизма использовали цитаты не только из прошлых стилей, но и из сюрреализма, китча, компьютерной графики. Постмодернизм отвернулся от монохромности, от рациональных форм. В этом же 1977 г. американский архитектор Роберт Стерн назвал «три его принципа или точнее подхода»: контекстуализм, аллюзианизм и орнаментализм. Первый принцип – подчинение архитектуры факторам, исходящий из конкретной среды и контекстов культуры; второй – введение в объект намеков (аллюзий), отсылающих к историческим стилям. Третий принцип – круг архитектурных элементов очень широк, он выходит за пределы утилитарно необходимых. В начале 1980-х гг. складывалось сосуществование различных концепций, связанных на уровне скрытых культурных значений, но воплощавшихся в несхожие визуальные модели. Это и постмодернизм, и хай-тек, и деконструктивизм.

Яркими представителями постмодернизма стали архитекторы: Роберт Вентури, Рикардо Бофилл, Чарльз Мур, Роб Криер, Майкл Грейвс, Альдо Росси, Ханс Холляйн. Многие из них работали и в области дизайна. Начинаясь в архитектуре с теоретических предпосылок постмодернизм продолжился в дизайне в виде концепции коммерческой культуры, став, в итоге, ее частью. Постмодернизм создал новое представление о дизайне как о проектировании, ориентированном на потребителя. Он дал толчок к поискам яркого и значимого дизайна с новым смыслом и экологической моралью.

Хай-тек, казавшийся поначалу несерьезным, не только успешно развивался в 1980-е гг., он дал многочисленные импульсы архитектуре промышленных зданий, активно влиял на промышленный дизайн. В конце 80-х–начале 90-х гг., теряя игровое начало и ироничность, хай-тек стал преображаться в гармоничное формообразование объектов, создаваемых с использованием высоких технологий. Наряду с архитектурой хай-тек завоевывает дизайн жилой среды. Его основным методом здесь становится использование промышленного оборудования. Хай-тек пропагандирует внедрение в жилье мебели из стандартных металлических элементов, выпускаемых для изготовления стеллажей складов, заводов, раздевалок в бытовках. В качестве мебели часто используются автобусные, самолетные, зубоврачебные кресла, посудой служат, например, предметы из лабораторий и т. д. Интерьер зачастую выглядит как ассамбляж из вещей, изготовленных для иных целей. В формообразовании мебели и других объектов использовались технические детали из военной или научной областей электронного технического оборудования. Классическими примерами хай-тека в

предметном дизайне являются система канцелярской мебели «Номос» Нормана Фостера (1987 г.) и шкаф-контейнер Матео Туна (1985 г.) и торшеры Хейко Бартельса и Харальджа Хульмана (1981 г.).

К концу 70-х гг. постмодернистская культура распространила свое влияние и на эстетическое освоение техносферы. Новые технологии открыли возможности индивидуализации продуктов промышленного производства и сервиса. Стало возможно в продукцию вводить символические формы, сочетать технически целесообразное с игрой символов, которые несет форма, придавать этим символам элементы канцелярской мебели гротеска и иронии. Произведения хай-тека явились альтернативой уходящему модернизму с его тенденцией к унификации и, по сути, были реализацией уже распространившихся идей постмодернизма. Хай-тек тяготеет к символизму и метафорическим высказываниям.

Термин хай-тек образован слиянием highstir – «высокий стиль» – и technology. Употреблять его стали после 1978 г. Однако объекты, воплощающие концепцию этого направления, возникали и до этой даты. К числу первых принадлежит Национальный центр искусства и культуры им. Жоржа Помпиду в Париже (1977 г.).

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, воздухопроводы, лифты, перемычки, 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. Добавляются открытые: кирпичная кладка и разнообразные синтетические.

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.

9.2 Традиции немецкого дизайна. Ульмская школа. Дизайн на французский манер и особенности дизайна Италии

Во времена Третьего рейха развитие дизайна повсеместно прервалось. Вся промышленность была направлена на производство вооружения. В архитектуре преобладала неоклассика, гипертрофированные по своим размерам интерьеры, во всем доминировал имперский стиль. Считалось – что творчество «Баухауза» нужно немецкому духу, что вещи должны отражать «здоровое, присущее немецкому народу чувство формы». В послевоенные годы, в западных секторах Германии, которые отошли американским оккупационным войскам, возродилась дизайнерская культура европейского модернизма. И далее – интернационального стиля. В 1947 г. – «Веркбунд» основан вновь. «Веркбунд» организует в 1951 г институт новой технической формы. Немецкие дизайнеры, выключенные из мирового процесса дизайна на 15 лет, жадно интересуются работами Чарльза Имза, Джорджа Нельсона, Марчелло Ницуоли, мебелью американской фирмы «Кнолл».

В 1958 г. выпускник «Баухауза» Вильгельм Вагенфельд стал инициатором выпуска 1 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 г. 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, граффика Отла Айхера, голландского архитектора Ганса Гулегота и одного из членов группы «Де Стил» Вордемберга Гильдеварта. Один из авангардных проектов, в котором участвовали и студенты, за-

ключался в разработке корпоративного (фирменного) стиля и имиджа продукции компании «Браун». Деятельность Ульмской школы буквально входила в реальную жизнь и реальное дизайнерское проектирование. В школе исследовались и проектировались предметные комплексы и системы. Среди них – проекты комбинированной мебели, новые бытовые радиоприборы. В 1962 г. – был разработан фирменный стиль авиакомпании «Люфтганза», сохранившийся вплоть до конца 80-х гг. Престиж школы отмечали многие промышленники и обращались к ней с заказами. Расширялась и сфера приложения дизайна: это транспортные системы (оборудование для остановок городского транспорта), автомобильный транспорт, радиоэлектроника. 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. В послевоенной Германии рынок был готов к принятию функционального стиля. Цель дизайна этого времени – привести порядок в кажущийся хаос промышленных товаров, так чтобы их назначение и способ использования были понятны потребителям. Роль дизайна возрастает с каждым годом. Дитер Рамс – автор оригинальной и последовательной концепции дизайна электробытовых приборов компании «Браун». С 1950-х гг. владельцы компании понимали, что качественный дизайн – важный элемент коммерческой стратегии. С 1955 г. с компанией стали сотрудничать Ганс Гугелот и Дитер Рамс. За 30 лет Рамс спроектировал более 500 изделий. В 1961 г. он был назначен директором дизайн-бюро. Позже, в 1988 г. он генеральный уполномоченный компании. Благодаря Рамсу дизайн «Брауна» для многих стран стал образцом «хорошего дизайна». Наиболее известные образцы радиотехники: радиолы, портативные проигрыватели и радиоприемники, тепловентиляторы, электрические часы, портативные плееры (прообразы-прототипы современных), бритвы, кофеварки, утюги. Концепция формообразования, связанная с блочно-модульными принципами и сформулированные Рамсом принципы «хорошего дизайна» оказались универсальными – «хороший дизайн» – незаметный и честный, это минимум дизайна; он долговечен, экологичен, инновативен» (Д. Рамс). Рамс включил в число функций вещи, помимо чисто инструментальных еще и психологические. «Надо осознавать, что у вещи есть и психологические функции. Она должна разъяснять себя и быть легко понятной» (Д. Рамс). По модели компании «Браун» строят свою производственную, дизайнерскую и рекламную стратегию «Ровента» и «Телефаль».

В 1953 г., следуя опыту Великобритании, где в 1940-х гг. открылись государственные центры дизайна, дизайнер и теоретик Жак Вьено основал Институт промышленной эстетики, поставив перед ним задачу, придать французским промышленным изделиям большую привлекательность.

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 автомобиля 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 гг. 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 и не разделял резко искусство, дизайн и экономику. 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 (1905–1973) – гнутую мебель из слоистой древесины, очень экспрессивную и отражающую тенденции органического стиля (Моллино восхищался 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. Джо 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. Крупные фирмы – типа «Оливет-

ти» – сознательно работали с талантливыми дизайнерами. 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.

10 Эпоха советского дизайна

10.1 Советский дизайн 1950-60-х гг. Эксперименты в дизайне. 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».

1950–60 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 другие.

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. В машине двигатель переместился на задний свес, салон и место водителя сдвинулись вперед. Улучшилась обзорность, салон стал более просторным. В результате автомобиль приобрел каплеобразный силуэт со зрительно утяжеленным передком и небольшим выступом в задней части. Это улучшило аэродинамические свойства, а также меняло представление о динамике образа автомобиля.

Экспериментальные модели этих 1960-х гг. явились стимулом к созданию самодельных конструкций микролитражных автомобилей. В эти годы появилась масса талантливых самодеятельных конструкций, собранных из самых разнообразных материалов, готовых узлов и деталей. 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 была сформирована группа художественного конструирования. В нее вошли выпускники ленинградского высшего художественно-промышленного училища («Мухи») под руководством О. В. Фролова.

За несколько лет группа выполнила несколько дизайнерских проектов судов на подводных крыльях серии «Метеор», «Вихрь», «Комета». Наиболее быстроходным было судно с газотурбинным двигателем «Буревестник», развивавшее скорость 97 км/ч и перевозившее 150 пассажиров.

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 «Конкорд») демонстрировались в 1968 г. на выставке советского дизайна в Варшаве, подготовленной ВНИИТЭ.

В конце 1960-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. В 1957 г. на Всемирном фестивале молодежи и студентов москвичи познакомились с европейской модой, культурой. Это было началом «оттепели» – нового периода в развитии советского общества. Вместе с жизнью «оттаивал» и быт. О культуре быта писались книги. Номера журнала «Декоративное искусство СССР» постоянно напоминали имена конструктивистов (архитектор Гернихов Я. и др.) и производителей (Татлин, Родченко). 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. Система унификации привязывалась по размерам к архитектурно-строительному модулю жилища. Внедрение стандартов, оправданное на производстве, привело к однообразию форм. Квартиры стали похожими друг на друга, несмотря на отличие в декоративной отделке. Б. Н. Нешумов (известный дизайнер мебели) так характеризовал ситуацию в журнале «Декоративное искусство СССР»: «Нет проблемы мебели, а есть проблема организации жилой среды». Модель быта, сформированная торговлей и производством, не совпадала с реальной жизнью. В мебельных салонах и рекламных проспектах варьировалась одна и та же тема – абстрактный салон, где люди отдыхают, в лучшем случае обедают. Не многие гарнитуры включали письменные столы, не говоря уже о двухэтажных детских кроватях, верстаках или тумбочках для домашней мастерской, раздвижных перегородках, трансформируемой 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. «Жилой интерьер превращался в своеобразную «скульптуру», творимую и периодически видоизменяемую самими жильцами», – писали авторы. 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. Был положен конец дизайну единичному, полукустарному, полупризнанному, начался период орга-

низованного дизайна, который уже не может идти ни в какое сравнение по темпам и размаху с тем, что делалось в 20–30-х годах.

Постановлением предусматривалось создание системы художественно-конструкторских организаций, научным и методическим центром которых должен был стать организованный в соответствии с тем же Постановлением Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики с опытным производством и демонстрационным залом.

Для реализации столь обширного замысла реорганизации советской экономики необходимо было создать хорошо отлаженную систему художественно-конструкторских организаций с вертикалью управления. Головной институт в области художественного конструирования должен был осуществлять централизованное научно-методическое руководство региональными организациями в стране.

В задачи деятельности специальных художественно-конструкторских бюро (СХКБ) входили основные аспекты практического, методического, пропагандистского характера. Для уточнения этих позиций работы СХКБ можно привести решение следующих задач: разработку совместно с отраслевыми научно-исследовательскими и художественно-конструкторскими организациями проектов рационально сконструированных и художественно отработанных изделий машиностроения и товаров культурно-бытового назначения.

В 1960-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. Состав СХКБ был необычным в традиционном смысле. В него 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, Ереване, 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 г. во ВНИИТЭ состоялась научная конференция, на которой были подведены итоги художественного конструирования в стране и поставлены задачи на последующий период. В общем докладе отмечены крупные успехи в решении социальных задач, крупные успехи в развитии всех отраслей народного хозяйства, повышение материального и культурного уровня народа, вклад в народное хозяйство общей системы художественного конструирования.

В 1975 г. 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.

10.2 Дизайн Беларуси до и после распада СССР

С распадом Советского Союза, обретением независимости бывшими союзными республиками положение в экономике Беларуси не улучшилось, а во многом даже ухудшилось. Естественно, это отразилось и на дизайне. Однако со временем положение в экономике Беларуси начало понемногу налаживаться. В связи с этим стало наблюдаться некоторое оживление дизайнерской промышленности вновь начал проявляться интерес к дизайну. В 1998 г. 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 г. Минский автомобильный завод отметил свое 50-летие, рост показателей производства в юбилейном году составил 25 % к уровню предыдущего года. МАЗ тогда был иным заводом в СНГ, производящим грузовики, продукция которого могла конкурировать с западными моделями. Правда, несмотря на то что имевшая успех на парижском автосалоне модель МАЗ-2000 так и не была внедрена в производство, в конце 1990-х годов с конвейера завода сошла новая модель «Супер МАЗ», отличающаяся хорошими техническими характеристиками и добротным дизайном. Продумана была эргономика места водителя машины. Автомобиль имел просторную кабину с высокой крышей (высота 1900 мм), кресло водителя с пневмоподвеской, регулируемым положением подушки и спинки, регулируемым по высоте было и рулевое колесо. Кабина позволяла осуществлять комфортный отдых водителя. 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 1990-х гг. предприятие получило 132 сертификата на все модели тракторов. В 1997 г. 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 гг. наблюдались сдвиги и в дизайне товаров народного потребления. На ПО «Горизонт» в это время разрабатывалось новое поколение цветных телевизоров, технические параметры и внешний вид кото-

рых 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 г. предприятие за высокое качество продукции, в том числе дизайна, было награждено Международной ассоциацией промышленников «Золотым глобусом», а в 1995 г. – «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 г. 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 «Белинвестэнергострой» и Национальным дизайн-центром (преемником БФ ВНИИТЭ), авторы: И. Дец, М. Сугако, Л. Кравченя, А. Мельников, И. Яркова; второй – «Шасси универсальное тракторное «Унитрак»», выполненный и заявленный 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 г. 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). Несмотря на отмеченные премиями разработки, белорусские дизайнеры понимали, что еще многое нужно сделать для того, чтобы дизайн по-настоящему вошел в нашу промышленность, в нашу жизнь. Даже в самые трудные для отечественного дизайна времена они сумели сохранить свой творческий Союз. В 1997 г. 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» – правопреемница Союза дизайнеров СССР, которая была создана Союзами дизайнеров стран СНГ 15 января 1992 года и объединила 21 общественную дизайнерскую организацию. С 1995 г. 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 гг., чтобы получить представление о тогдашнем дизайнерском потенциале республики, в Национальном дизайн-центре было проведено специальное исследование, в котором участвовал и автор этих строк. Основным методом исследования – анкетирование. Были отправлены специально составленные анкеты 300 дизайнерам, а также в адрес 160 предприятий, дизайн-студий и творческих мастерских. Одновременно сотрудники Национального дизайн-центра посетили около 30 известных промышленных предприятий страны, были установлены личные контакты с дизайнерами и службами дизайна с целью получения достоверной информации «из первых рук», состоялось более сотни телефонных разговоров с дизайнерами для уточнения и более глубокого понимания изучаемой проблемы.

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 – 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. Наши дизайнеры, как следует из анкетирования, были достаточно активно включены в работу творческих союзов – как республиканских, так и международных.

Следующий вопрос анкеты был об участии в отечественных и международных выставках, ответы показали, что 70 % дизайнеров, заполнивших анкеты, активно участвовали в проведении выставок, которые имели широкую географию. Можно назвать такие страны, как 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. Теперь об оценке деятельности наших дизайнеров – правительственной и профессиональной. Правительственных наград оказалось немного. 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 художественно-конструкторские 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. Сведения о творческом потенциале белорусских дизайнеров были достаточно оптимистичными. Что касается возрастного контингента белорусских дизайнеров, то специалистов, которым от 20 до 30 лет, оказалось всего 14 %, дизайнеров в возрасте от 30 до 40 лет оказалось в полтора раза больше – 22,5 %. Самой большой оказалась возрастная группа от 40 до 50 лет – 33 %. Дизайнеры в возрасте от 50 до 60 лет составили 23 %, после 60 лет – 7,5 %. Анализировались и данные о должностях, занимаемых дизайнерами: 26 % дизайнеров занимали руководящие должности. Доминировала должность главного дизайнера, немало также было руководителей дизайнерских подразделений на предприятиях и руководителей творческих дизайн-студий, 20 % дизайнеров являлись ведущими специалистами на предприятиях. Специалисты, которые занимали рядовые должности, составили 30 %.

Характерно, что число рядовых дизайнеров только немногим превышало количество дизайнеров, занимающих руководящие посты (30 % против 26 %). С учетом ведущих специалистов (20 %) контингент рядовых дизайнеров оказывался в 1,5 раза меньше, чем дизайнеров высшей категории. С одной стороны, это говорило о высокой квалификации белорусских дизайнеров. 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. Несколько лучшее положение наблюдалось на предприятиях, которые совмещали производственную и проектную деятельность. В основном там существовали дизайнерские службы, которые насчитывали от 3 до 10 человек.

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. На остальных предприятиях, занимающихся производством транспорта, дела с дизайном обстояли не блестяще.

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 бытового потребления», «Дизайн виртуальной среды» для работы в промышленности. Большое внимание в последние годы уделяется экономическим аспектам дизайна, связи дизайна с маркетингом, отвечающим новым рыночным отношениям, которые складываются в экономике республики. 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 четыре специальности: «Графический дизайн», «Проектирование выставок», «Телереклама», «Фотографика», «Дизайн плаката» и «Дизайн книги». В последние годы в Беларуси стало возможным получить дизайнерское образование не только в Академии искусств. В 1999 г. был осуществлен первый выпуск отделения дизайна Европейского гуманитарного университета. После закрытия ЕГУ, в 2004 г., 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 дизайн-деятельности.

Сегодня в Минске дизайнерское образование можно получить и на кафедре искусств Государственного института управления и социальных технологий Белорусского государственного университета. Здесь осуществляется под-

готовка дизайнеров предметно-пространственных комплексов (интерьер, городская среда, компьютерное моделирование среды).

В 2002 г. 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 настоящее время 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». Кроме Минска существует своя дизайнерская школа и в Витебском государственном технологическом университете. В этом университете вот уже 37 лет действует кафедра дизайна. В ВГТУ осуществляется подготовка дизайнеров по четырем направлениям: «Дизайн объемный», «Дизайн предметно-пространственных комплексов», «Дизайн коммуникативный», «Дизайн костюма и тканей». Таким образом, в последнее время в Беларуси расширяется количество учебных заведений, где можно получить профессию дизайнера, причем в достаточно разных областях этой деятельности. В начале XXI в. перед белорусскими дизайнерами встали очень сложные и ответственные задачи. Пришла эпоха рыночных экономических отношений, и поэтому нужно приложить титанические усилия для обеспечения выживания и адаптации дизайна в нашей экономике.

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.

11 Теоретические концепции в истории дизайна

11.1 Проектные парадигмы дизайна

Историческая эволюция свойственна науке и практике, со временем происходит неизбежная смена философских, культурных, проектных парадигм.

Парадигма (греч. – пример, образец) – это совокупность представлений о мироустройстве, о характере и роли определённой профессиональной деятельности, господствующая в данную эпоху в науке и культуре. В практике дизайна XX в. обозначаются три проектные парадигмы.

Парадигма 1. Рассматривает дизайн как предметное творчество. Проектирование отдельных предметов и их комплексов опирается на понимание пространства, это *изотропное* – имеющее одинаковые свойства по всем направлениям – пространство с инородными материальными включениями.

Парадигма 2. Дизайн трактуется как инструмент проектирования предметно-пространственной среды.

Особенность такого пространства – *анизотропность* (неодинаковость физических свойств пространства по различным направлениям внутри него).

Парадигма 3. Дизайн – средство проектирования информационной среды. В этой парадигме главенствует проектирование информационных объектов.

Всё начиналось с «предметной» парадигмы. Перед дизайном конца XIX–начала XX в. стояла весьма важная актуальная задача эстетического освоения новых машинных технологий.

Постепенно взгляд на предметное окружение человека становился шире, в круг объектов, которыми занимался дизайн, попадает всё большее число самых различных предметов.

Становится невозможным не учитывать фактор среды, в которой функционирует объект.

Революционные преобразования в сфере информационных технологий, произошедшие в конце XX в., развитие компьютерной техники, появление Интернета привели к очередному качественному скачку в развитии идеологии и философии дизайна.

11.2 Концепция функционализма

Одной из первых чётко оформившихся концепций дизайна, нашедшей многих последователей, была концепция *функционализма*. Как направление в дизайне функционализм сложился в Германии в начале XX в.

Принципы функционализма нашли последовательное воплощение в архитектуре (Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ, Л. Салливен, Ф. Л. Райт). Формула Ле

Корбюзье: «Дом – машина для жилья» в полной мере выразила идеи функционализма.

В дизайне функционализм утверждал превалирование функции над другими факторами формообразования, фактически заявляя о тождестве технического и эстетического.

Рабочая формула функционализма: «Форма следует за функцией, выводится из неё» означала, что, думая о наилучшей реализации функциональных возможностей вещи, мы логично придём к правильной, оптимальной форме.

Функционализм решительно отходит от прикладного искусства, отрицает всякое декорирование промышленных форм.

Какие же претензии можно адресовать приверженцам функционализма?

1. Демонстрируя откровенно прагматический подход, функционализм подменил гуманитарно-художественные задачи проектирования задачами сугубо утилитарными.
2. Творения функционалистов отмечены недостаточной полнотой охвата потребительских свойств изделия. Эти свойства практически ограничены единственным – узко понимаемой функциональностью вещи.
3. В основе функционализма лежит отрицание принципа историзма – роли прошлого опыта, времени, места, влияния среды.
4. Функционализм попытался исключить влияние личности художника на его собственный продукт и создал опасность появления стереотипных, формально упрощённых, аскетичных предметов.

Надо сказать, что формальный язык функционализма был адекватен времени, он был «удобен» для существовавших в то время несовершенных способов обработки материалов и конструктивных решений, способных создавать лишь пластически простые формы.

Идеи функционализма 1920-х гг. пережили стадию возрождения в середине XX в. в Высшей школе формообразования в Ульме (Германия) и немецкой фирме «Браун», это было тесное деловое и идейное содружество. «Браун-стиль» и «Ульмская школа» стали почти синонимами в обозначении единой концепции формообразования, весьма близкой функционализму.

11.3 Рационалистическая концепция дизайна

Рациональный дизайн обозначил свою позицию как «дизайн без художника» в середине XX в., хотя исторические предпосылки его появления заложили созданные ещё в конце XIX в. первые инженерные сооружения из металла и стекла – железнодорожные вокзалы, выставочные павильоны, мельницы, элеваторы. Это были совершенные образцы чёткости, выверенности, тектоничности. В своей основе рациональный дизайн смыкается с теорией инженерного проектирования и опирается на неисчерпаемые возможности технических расчётов, в частности, при проектировании машин.

Ведущий тезис рационального дизайна: любая созидательная деятельность тождественна **инженерному проектированию**, математическому расчёту.

Задача рационального дизайна, по мнению его приверженцев, – контроль над отклонениями от главной линии по совершенствованию конструкции и отработке формы изделия.

Рациональный дизайн не отрицает эстетической проблематики, однако и здесь он стремится формализовать изучаемый материал – дать математическую оценку эстетических показателей изделий.

В «дизайне без художника» существует полная согласованность между инженерным расчётом и возможностями производства. Эстетический фактор находится за рамками проектирования, и формообразование рассматривается как результат процесса совершенствования конструкции.

Идеи рационального дизайна широко представлены в теории и практике дизайна Англии 1950-60-х гг. Основной курс взят на **рациональное упорядочение формы** изделий, использование технологических новшеств, изобретений, на организацию совместной работы дизайнера и инженера.

На практике рационалистский подход к проектированию изделий выливался в следующие позиции:

- учёт функциональных свойств изделия;
- учёт особенностей конструкции и технологии изготовления;
- обеспечение экономичности производства;
- обеспечение удобства пользования изделием;
- примерная (в самом общем виде) ориентация на тип потребителя изделия.

11.4 Коммерческая концепция дизайна

С начала своего существования дизайн был призван служить эффективным инструментом предпринимательской, коммерческой деятельности.

Особенно успешной в **коммерческом направлении** оказалась деятельность американских дизайнеров, когда ещё в конце 1930-х годов по массовости и качеству продукта США резко вырываются вперёд, опережая Европу. Программа действий американских дизайнеров того времени точно и образно выражена известным дизайнером, одним из пионеров коммерческого дизайна США Раймондом Лоуи: «Дизайн – это то, что заставляет чаще звенеть магазинную кассу».

Американский дизайн внёс существенный вклад в развитие средств и приёмов дизайна, разработав специальное направление в формообразовании промышленных изделий, предназначенных для бытового потребления - стайлинг (букв, стилизация).

Стайлинг – особый вид формально-художественной модернизации, изменение исключительно внешнего вида изделия, не связанное с изменением функции, с улучшением технических или эксплуатационных качеств изделия.

Стайлинг позволил существенно разнообразить ассортимент предлагавшихся покупателям товаров. Одно из условий успешной коммерции – **персонафикация** новой промышленной формы, известность имени дизайнера, необходимость его деловой рекламы, публичных выступлений, публикаций.

Принцип работы Р. Лоуи заключался в следующей формуле: «замечать плохое (в изделии), улучшать и продавать».

Работа дизайнерского бюро Р. Лоуи строилась на таких условиях:

- личный контакт с заказчиком;
- знакомство с зарубежными образцами-аналогами, с техническими новшествами в заданной области;
- изучение спроса, конкурентоспособности разрабатываемого изделия;
- контроль за выпуском и сбытом первой партии продукции;
- сотрудничество специалистов разного профиля.

Коммерческий дизайн способствовал интенсификации процессов «насилованного» обновления товарного рынка, эксплуатируя и навязывая смену модных тенденций в области предметных форм.

11.5 Социокультурная концепция дизайна

В конце 1960-х годов в Европе намечается отход от функционалистских и крайних рационалистических тенденций в дизайне. Укрепляется культурологическая позиция в дизайн-проектировании. Формируется направленность на удовлетворение запросов многообразных типов потребителей, ориентация на различные **потребительские группы**.

Пластический язык формообразование вещей усложняется, становится более разнообразным. В европейском дизайне появляются и сосуществуют различные стилистические направления – «скульптурное», «техно», «софт-лайн» (мягкая линия), «милитер» (военный стиль), бионическое и др. Флагман функционализма фирма «Браун» меняет свою позицию, открывая дорогу новым поискам в области формы.

В специфических формах **социокультурная концепция** дизайна проявилась в советском дизайне 1960-80-х гг. Первоначальная установка на аскетизм, «разумное» потребление сменяется большим вниманием к насущным нуждам людей. Система Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (головной институт и 11 его филиалов) курируют разработку новых изделий по 43 видам технически сложных товаров народного потребления (холодильники, велосипеды, мотоциклы, часы, бытовая радиотехника и др.).

Советский дизайн работал в большей мере на сферу культуры, нежели на реальную экономику. Художественное конструирование развивалось не благодаря, а вопреки экономическим факторам.

Некоторая искусственность произрастания дизайна в условиях социалистического хозяйства имела и свои положительные стороны. Дизайн сосредоточился на разработке теоретических проблем. Экспериментальные проекты перспективного характера были хорошей практической школой для дизайнеров, полигоном для проверки новых идей.

В качестве объектов выступали серии, группы изделий, гаммы станочного оборудования, фрагменты среды с комплексным оборудованием. «Штучный» дизайн – дизайн единичных изделий, привлекавший внимание специалистов и выполнявшийся на высоком профессиональном уровне, встречался с проблемами практического свойства.

Идеи эстетического освоения и преобразования предметного мира были, тем не менее, весьма привлекательны для дизайнеров, и, как бы замыкаясь на самом себе, советский дизайн развивался и плодоносил посредством «самоопыления».

11.6 Артистическая концепция дизайна

Артистическая концепция дизайна имела своих сторонников практически с самых первых шагов становления новой профессии. Ещё в середине XIX в. Уильям Моррис, английский художник, дизайнер, акцентировал внимание на роли художественного в предметной среде. В 1934 г. английский теоретик дизайна, автор книги «Искусство и промышленность» Герберт Рид выдвинул тезис: «Дизайн – есть абстрактное искусство». Он рассматривал дизайн как средство преобразования производства через преобразование общественного вкуса по нормам изобразительного искусства нового времени.

В 1950-х гг. в Европе складывается теоретическое и практическое направление, которое рассматривает дизайнера как специалиста по пластическому и колористическому формообразованию, выступающего в качестве посредника между производителем и потребителем. Оно трактует дизайн как разновидность декоративно-прикладного искусства.

Концепция артистического дизайна – *арт-дизайна*, прежде всего, связывается с таким уникальным явлением, как итальянский дизайн.

Итальянская художественная культура упорно сопротивлялась натиску серийного массового производства изделий.

Итальянские дизайнеры осторожно отнеслись к условному, сухому языку функционализма, господствовавшего в 1960-е годы в Европе. Напротив, они проявляли обострённое внимание к художественной стороне объекта. В результате сформировался собственный оригинальный язык итальянского дизайна,

создавшего множество образцов вещей, ставших знаковыми для формировавшейся эпохи массового потребления.

Итальянский артистический дизайн – творческая лаборатория, которая создавала и создаёт эталонные образцы новых стилистик формы (линия Ниццолли, пластические формы Соттаса, Беллини и др.)

Арт-дизайн – это *штучный товар*, свободно, авторски трактуемый форму отдельно взятого предмета, экспериментирующий, легко переходящий от одной пластической темы к другой, это артистизм и изящество образа, это – «проектирование эмоций».

11.7 Экологический дизайн

В последней четверти XX в. в цивилизованном мире начинает формироваться *экологическое сознание*, и гуманитарно ориентированный дизайн не остаётся в стороне от этого процесса. *Проблемы среды обитания* ставят задачу подготовки, воспитания нового поколения дизайнеров – экономически грамотных, ответственных перед социумом, экологически мыслящих.

Отношение дизайна к индустриальному производству должно измениться. Этот тезис проводит в жизнь современные образовательные программы дизайна. Программы «*зелёного мышления*» связывают в единое целое аспекты окружающей среды и практику дизайна.

Обозначился ряд направлений экологического проектирования, в которых дизайн может сказать своё слово. В их числе:

- охрана окружающей среды от загрязнений техногенного и бытового характера (проектирование очистных сооружений и систем, сбор и сортировка бытовых отходов, средства упаковки, альтернативные пластиковым пакетам);
- снижение потребления электроэнергии (проектирование альтернативных систем получения энергии из возобновляемых источников);
- проектирование экологически чистых технических объектов;
- экономия природных ресурсов – снижение материалоемкости изделий;
- решение проблем утилизации отслуживших свой срок изделий;
- рационализация решений по упаковке изделий.

В проектной практике конца XX–начала XXI в. наблюдаются два противоположных подхода: «*сильная проектность*» и «*слабая проектность*».

Первая из них представляет продолжение традиций, сложившихся в индустриальную эпоху, вторая – отвечает вызовам сегодняшнего дня.

«*Сильная проектность*» воплощает установку на активную преобразовательную деятельность. Дизайн, наряду с наукой и техникой, рассматривается здесь как орудие прогресса, средство превращения мира естественного, спонтанного, неподконтрольного в мир программируемый, контролируемый. «*Слабая проектность*» – это самокритика проектирования, отра-

жение и попытка корректировки кризисных явлений современной цивилизации. «Слабая проектность» проявляет рефлексивное, осторожное, охранительное отношение к окружающему миру.

Поэтика «слабой» проектности воплощается в концепции «неопримитивизма» – ощущении бремени культурно-исторического опыта, жажде наивного взгляда на мир, в ощущении современной цивилизации как стихийной, почти не управляемой силы.

11.8 Мифодизайн

Миф (греч. – сказание, предание) – это модель отражения действительности, обобщающая и объясняющая эту действительность, помогающая ориентироваться в ней.

Мифодизайн в сфере рекламы можно рассматривать в трёх аспектах:

- как технологию использования мифологических приёмов, художественных образов;
- как проектную деятельность по созданию мифов;
- как орудие для хранения и трансляции общечеловеческих смыслов, идей, стереотипов.

Технологически рекламный мифодизайн прибегает к использованию архетипов, художественно-образных построений, а также к применению потребностных мифологий.

Архетипические образы пробуждают в сознании человека определённые смысловые ассоциации, будят в подсознании представления о вневременных и внепространственных связях. «Классические» архетипы по К. Юнгу – это архетип Ребёнка, архетип Тени или Двойника, архетип Матери или Души, архетип Анимы (Анимуса), архетип Мудреца.

Мифодизайн в современной рекламе – это воссоздание универсальных художественных образов, которые становятся своего рода средством отражения и освоения окружающей действительности.

Мифодизайн предлагает потребителю удовлетворять потребности, о которых порой индивид даже не задумывался.

Специалисты выделяют восемь основных потребностей человека, на основе которых строятся мифологии:

- физиологические потребности – в пище, дыхании, движении, отдыхе;
- экзистенциальные потребности – в безопасности, уверенности, положительной самооценке;
- потребность в духовном, эмоциональном слиянии с каким-то существом, объектом;
- потребность в творчестве;

- потребность в познании, освоении мира;
- потребность в проявлении воли, преодолении препятствия;
- потребность в мировоззрении, ощущении особой роли индивида;
- потребность в сверхсмысле, символическом значении объекта.

В мифодизайне воздействие на потребителя проектируется по двум направлениям: на *сознательное и бессознательное восприятие*. На сознательное восприятие воздействует смысл сообщения, на подсознательное – образ, ассоциация, жест, звук, интонация.

12 «Новый дизайн» 1980-х гг.

12.1 Характерные черты дизайна в Швеции и северных странах. Теоретический взгляд на постмодернизм

Постмодернизм достиг апогея в 1980-е гг. и к концу 80-х гг. стал набирать силу в стилистическом выражении, вобрав в себя ряд других течений (трендов) – хай-тек, деконструктивизм, транс-хай-тек, «архетипы» и другие. Характерно, что подобные же «разрыхляющие» процессы шли и в чистом искусстве: здесь наблюдается отход от «конкретного искусства 1960–1970-х гг. в сторону экспрессивной, фигуративной и «дикой» живописи.

Постмодернизм широко распространился во всем мире, причем каждая страна при явных общих чертах имела и свое национальное выражение. Постмодернистский дизайн стали часто называть «новым дизайном», а 80-е годы – «дикими». Общими чертами «нового дизайна» можно считать:

- уход от идеологического функционализма;
- радикальный эксперимент;
- стилистическое смешение «микс»;
- использование необычных материалов и их комбинаций;
- воплощение в произведение дизайна чувства жизни, характерного для большого города (культ мегаполиса в дизайне);
- влияние субкультур;
- иронию, шутку и провокацию;
- «переход границ» от дизайна к искусству;
- создание творческих групп;
- организацию дизайнерскими бюро собственного производства и дистрибуции изделий;
- выпуск малых серий дизайнерских произведений или создание уникальных вещей.

Но уже в 1990-х гг. глобальная рецессия побудила дизайнеров к меньшей экспрессии и более рациональному подходу. В 1990-х гг. яркая пестрота постмодернизма сменилась пуризмом и минимализмом (пуризм – посткубизм).

Большое внимание было обращено на «проблему человека» в более глубоком и широком познании – его эмоциональную среду, право быть индивидуальностью и т. п. В 1970–80-е гг. переживал определенный кризис шведский и практически весь северный дизайн. Дизайн региона практически устроил лидерство в развитии мирового дизайна, но остался в стороне от безудержной и плюралистической феерии дизайнерского постмодернизма с его анархическими экспериментами, концептуализмом и провокациями.

Для скандинавского и шведского дизайна этого периода характерна рутинная, внутренняя работа над качеством промышленной продукции, в том числе серьезное освоение новых технологических средств (робототехники, средств транспорта, бытовой техники). Особое внимание уделяется «воспитанию» и обучению представителей промышленности.

Характерные черты для северного дизайна – сосредоточенность, серьезность, камерность, что совсем было противозначно искрометной свободе итальянского дизайна: интеллектуализму и жесткой программности «нового» немецкого дизайна, утонченности и экспрессии французского дизайна и другим ведущим агрессивным трендам этого периода. В 80-е гг. в Скандинавии и в частности Швеции помимо дизайна сложных технологических изделий получает все большее распространение арт-дизайн с его свободой личностного выражения необычными экспериментами и концептуализмом, но также провокациями и юмором.

Арт-дизайн становится ведущим методом в проектировании музейных экспозиций, интерьеров как бытового, так и общественного назначения. Можно отметить и экспансию сценографического искусства в дизайнерскую и архитектурную среду. Однако постмодернизм, в частности в Швеции, приобрел более мягкие и уравновешенные формы, нежели в других странах. Типичным проявлением постмодернизма стала редакция функций изделий, а в крайних выражениях – ее полное отсутствие и замена исключительно «эстетической» или какой-либо иной, носящей характер исторического или литературного факта, поиска архетипа, выискивание какого-нибудь неожиданного смысла (маргинальное искусство). Общим их знаменателем, как правило, оставалась знаково-игровая нагрузка.

Для 1980-х гг. в шведском дизайне стали характерны своего рода гипертрадиционализм и масштабный этнический ренессанс (возрождение) с ними связана активизация интереса к истории дизайна и его полузабытым классикам. Эстетические смыслы отразились в использовании традиционных скандинавских материалов в концептуальном искусстве и скульптуре. Вновь было заявлено об эстетическом потенциале материала как такового. В среде потребителей опять растет спрос на качество, натуральные материалы, респектабельные изделия – это касается художественных ремесел. При этом в сфере дизайна все более начинают ощущаться недостаток художественных средств выразительности, утрата молодым поколением интереса к эстетической стороне дизайна и навыкам художественного формотворчества. Анархический постмодернизм постепенно начал – не без противоречий – уживаться с консервативным модер-

низмом, теперь уже ставшим «традицией». Речь шла о достижении определенного синтеза.

В 1980-е гг. в скандинавской, в том числе шведской культуре заметно действие двух параллельно существующих и (иногда) плодотворно пересекающихся векторов развития – условно «модернистского» и условно «постмодернистского». В постмодернизме очевидна его повышенная знаковость, своеобразная знаковая эстетика, что проявляется в любовании знаком и превращении его в самодостаточный знакообраз. Постмодернизму характерен абсурд, что дает толчок и импульс работе индивидуального создания, и свойственны алогизмы, мутации, химеры, рассчитанные на понимание через человеческое чувство юмора.

Все это дает некоторые основания рассматривать постмодернистскую фазу проектной культуры как раскрытие потенций художественного в проектном творчестве. И неслучайно повсеместно наблюдалось срастание искусства и дизайна – неясно, где кончалось одно и начиналось другое. И еще постмодернизм. По его мысли, такое явление культуры, которое производило попытки отбросить функциональность изделий и вещей как аутентичное их свойство; отделить его от вещи в угоду художественным качествам. И еще постмодернизм – это бесконечные заимствования и создание объектов на уровне самоуничтожения, дурная бесконечность «копий с копий».

Аутентичность – понятие, мало употребляемое в нашем дизайне. Напротив, редкий текст, посвященный проблемам современного дизайна, обходится без него. Аутентичность выступает как особая ценность, как этическая предпосылка эстетического выражения, как ответственность перед прошлым, которое не становится навсегда ушедшим, перед настоящим и будущим – как память.

Исходя из этого можно сказать, что взаимосвязь и преемственность во времени и ответственность в нем, контекстуализм и поиск смысла – вот путь движения шведской и северной культуры. И ядром этого этического начала в образе действия и является «аутентичность – которая выступает гарантом связи времен, связи объектов, а также связи субъектов между собой (и это последнее определяет основы демократичности, в том числе в проектной культуре).

13 Дизайн на стыке веков

13.1 Тенденции дизайна XXI в. Дизайн-образование. Развитие индустрии дизайна на современном этапе

Дизайн – один из самых молодых видов проектно-художественной деятельности. Его история берет свое начало на рубеже XIX и XX вв., когда после триумфального шествия по многим европейским странам промышленной революции были созданы все необходимые условия для зарождения и развития новой сферы художественного формообразования массовых индустриальных изделий. Пионерами дизайна стали архитекторы и художники, не побоявшиеся заняться новым и незнакомым для себя делом, еще не сформировавшимся, но привлекательным своей необычностью и новизной. Сегодня трудно себе представить какую-либо сферу человеческой деятельности, в которой бы не трудился дизайнер. Дизайн создает привлекательную и комфортную для человека среду, облегчая работу и быт, воспитывая его эстетический вкус. Это иностранное слово входит все активнее в обиход, становясь популярной приставкой.

Дизайн в XX в. 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. Однако очень сложно рассматривать «дизайн» как научную дисциплину, так как сам феномен дизайна является практически нашим современником, а для наработки учебно-практического опыта необходимо время и осмысление.

Факты и исторический анализ становления и развития дизайна в СССР как образовательного направления показали, что первые концептуальные подходы к профессиональному образованию в дизайне были определены в начале XX в.

В специальной отечественной технической и научной литературе термин «дизайн» долгие годы рассматривался как художественное конструирование. В свою очередь, художественное конструирование формулировалось как творческий процесс и метод проектирования промышленных изделий, осуществляемых в соответствии с требованиями технической эстетики. Художественное конструирование, по мнению специалистов дизайна, является неотъемлемой составной частью общего процесса проектирования промышленных изделий и ведется совместно с инженерным конструированием, решающим конструктивно-технические и экономические задачи. Художник-конструктор-специалист занимается художественным конструированием промышленных изделий, эстетической организацией среды. Формулирование самой деятельности в дизайне

и название профессии складывается в историко-культурном процессе развития региона, поэтапно оттачиваясь в общественном понятии. В 1960-е гг. эта деятельность в общественном понимании получила название «техническая эстетика».

Отсутствие понятия самого слова «дизайн» в годы сталинизма, вплоть до хрущевской оттепели, а затем искоренение снова этого понятия (хотя многие проектно-художественные мастерские работали, в основном, «в стол» или реализация доходила лишь до макетов). Отсутствие высшего образования в области дизайна как ненужное и чуждое советскому человеку было определено, как бесперспективное, в соответствии с чем сложился такой подход – либо это архитекторы, либо художники. В конце 80-х годов это слово робко, а затем все громче входило в наш лексикон, а затем и в образовательный процесс. В этот период в России теоретиками и практиками дизайна предпринимались попытки выстроить систему дизайн-образования через образы и принципы проектной культуры. Для развития дизайна необходима система знаний о предмете творчества. Важным событием для отечественной истории дизайн-деятельности явилось открытие в 1962 г. научно-методического центра – Всесоюзного (Всероссийского) научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ). Разработка теоретических основ, методики и методологии художественного конструирования, композиции в дизайне становится основополагающей в дизайнерском творчестве. Дизайн вступает в творческие контакты с архитектурой, техникой и технологией, прикладными и изобразительными искусствами, медициной. Был накоплен некоторый положительный опыт внедрения дизайна в программу средней общеобразовательной школы, отдельных профессиональных образовательных учреждений, но до конца не сформировалась государственная программа реформации среднего, а затем и всех уровней профессионального образования. Возникли трудности организационного и методического порядка, а самое главное, в связи с отсутствием специальной подготовки квалифицированных работников для системной организации дизайн-образования, встали проблемы подготовки и переподготовки педагогических кадров, определения вектора подготовки, создания концепции, стандартов, учебно-программной документации, методических пособий. И только в конце 1990-х гг данное направление начинает складываться в образовательную систему в рамках специальности – «Дизайн». Стоит заметить, что 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. Конкурентоспособность высокотехнологичной продукции, наряду с техническими характеристиками, в значительной степени определяется уровнем дизайна и эргономичности изделия;

– 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 с российского и мирового рынков и снижает конкурентоспособность экономики стран (Россия, Беларусь) в целом;

– несоответствие требованиям рынка качества и содержания отечественного и образования СНГ в области промышленного дизайна, включая среднее профессиональное и высшее образование, системы дополнительного образования, 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 российского 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. Более того, должна быть обеспечена адаптация выпускников на рынке труда и возможность планирования их профессиональной карьеры. Современный дизайн всегда ориентируется на новейшие технологические достижения, авангардные течения, а для разработки полноценных образовательных программ не хватает учебно-методической литературы и особенно отечественной. Все это, к сожалению, говорит о том, что дизайн в России, Беларуси находится в самом начале пути своего развития.

Несмотря ни на что, дизайн стал феноменом художественной культуры XX в. Родившись на рубеже XIX и XX столетий, он 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. Мы неотступно следуем за ним, принимая его, восхищаясь им, импонируя ему.

13.2 Дизайн и инновации. Стили и стилевые направления в искусстве и дизайне XXI в. Современные формы дизайн-деятельности

Трудно исследовать динамику развития, когда конечная точка находится в бесконечности. История дизайна – лишь фрагмент обозримого исторического периода. Особенно сложно рассматривать материал актуальный, да еще в такой период, как перелом тысячелетий.

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, считает К. Лсман, оценивая учреждение в 1987 г. Европейской премии в области дизайна. Изделие дизайна – лишь конечный продукт, базирующийся на историческом развитии идей. В том числе и идей формально-композиционных. 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. Ко многим предельно простым крестам или сиденьям пристроены небольшие столики для порта-

тивного 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 Плаца из Германии совсем не похож 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. Однако эти ткани обладают необычными свойствами: они жесткие, полупрозрачные, термостойкие, эластичные и необыкновенно прочные. От угловатости интернационального стиля мы приходим к почти повсеместной антропоморфности, биоморфности форм-оболочек. Эксперименты в дизайне 1960-х гг. уже были интернациональными. Вернер Пантон, датский дизайнер-мебельщик, экспериментировал с мягкими, текучими формами. Раковинообразный стул, спроектированный Пантоном, выполнен из пластмассы методом экструзии, поскольку такую форму можно изготовить с помощью только такой технологии и только из такого материала. Подобные раковинообразные формы встречались в мебели Гарри Бертойя, выполненной из металлической сетки.

В конце 1950-х гг. 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.

Текучие формы пластмасс ассоциировались у многих с будущим. Крупные формы-оболочки использовали, например, в декорациях к фильму Стэнли Кубрика 1968 г. «2001: Космическая одиссея». Для создания необычной атмосферы он использовал мягкую мебель Оливье Мурга. Все эти примеры воплощали эстетику softline: скругленные углы, единая форма, образующая и сиденье, и опору. 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.

Деление на национальные модели было весьма условным уже в конце XX в. 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. Недавно вышедшая книга под редакцией А. Матвеева и В. Самойлова, выпускников Уральской школы дизайна, посвященная русскому промышленному дизайну, целиком составлена из созданных при помощи компьютера проектов. Эти проекты близки друг другу безукоризненностью техники, моделировкой и сложной геометрией поверхностей, плавной скругленностью и пластичностью форм. 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 видеоинсталляций сказывается на интересе дизайнеров к соединению вещественного, предметного и виртуального.

Абстрактное искусство – беспредметное нефигуративное искусство, отрицающее категорию изобразительности. Его выразительные средства опираются не на подобие реальных форм, а на комбинации и ритмы цвета, геометрических или свободно текущих форм, пятен цвета, сочетания фактур.

Авангард – центральная мировоззренческая установка «неклассического» искусства, связанная с отрицанием традиционных смыслов и ценностей культуры. Включает несколько направлений изобразительного искусства и дизайна: кубизм, футуризм, супрематизм, примитивизм и т. д.

Ар-деко – сложная смесь социокультурных факторов, формально-композиционных приемов, тенденций, стилистических признаков, характерных для европейского и американского дизайна в период между двумя мировыми войнами. С одной стороны, в нем есть отголоски кубизма, коммерческое использование модернистских экспериментов начала XX в., впечатления от дягилевских «Русских сезонов» и археологических находок в Египте, использование стилистики и достижений «Баухауза». С другой – этот термин стал обозначением стиля салонов, роскошных дорогих интерьеров, созданных французскими дизайнерами в середине 1920-х гг.

Архитектон – термин, придуманный К. Малевичем для обозначения оригинальных скульптурно-архитектурных моделей, основанных на внедрении принципов формообразования супрематизма в объемные сооружения.

Аэростиль – характерная тенденция в коммерческом американском дизайне 1930-х гг., связанная с преобладанием обтекаемых форм сложной кривизны не только в транспорте, но и в бытовых изделиях.

Красота и привлекательность – неперенное условие творческого, а значит, и коммерческого успеха современной дизайнерской продукции.

Есть группа факторов, не нашедших прямого отражения в материалах пособия, внешне как бы случайных, но на деле привязанных к субъективно-культурному опыту человечества. Речь идет о желании художника пойти навстречу не всегда осознанным эмоциональным ожиданиям разных слоев зрителей, у которых довольно сильно расходятся и эстетические приоритеты, и вкусовые позиции, и – что особенно важно – представления об идеале обустройства того или иного вида среды.

Сказанное объясняет фантастическое разнообразие форм, моделей, различий в облике окружающего нас мира вещей и изделий и позволяет утверждать, что это разнообразие со временем будет расти, потому что объективно ему способствуют и перемены в моде, и оттенки национального воспитания, и появление новых материалов и технологий, и развитие общего художественного контекста нашего существования. Но главное – безграничность фантазии художников-дизайнеров, пробуемых все новые и новые сочетания цвета, стилевые комбинации, эмоциональные состояния, как бы неуместные в данной ситуации аналогии, острые противопоставления форм и фактур – чтобы их произведения приобрели оригинальность, способствующую авторитету и популярности автора.

Сегодня все шире распространяется так называемый самодельный 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.

Другое не менее распространенное течение в дизайне – кич. Он давно уже перестал быть пасынком искусства: кичем занимаются такие мастера, как М. Рейвз, К. Ольденбург, П. Фулер, по его законам живут Диснейленды, города вроде Лас-Вегаса, создана целая «страна Барби», не говоря уже об интерьерах вилл кинозвезд и собирателей разного рода коллекций. Это означает, – что данное направление следует рассматривать весьма серьезно, ибо оно не столько признак дурного вкуса, сколько часть вкуса общенародного.

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.

1. 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. Чаще всего – контрастно сопоставленных по одному ряду признаки (цвет, материал, специфика деталей), но зато образующих целостность по другим основаниям (общее понимание тектоники, масштабность, настроение и т. п.). Эти ансамбли могут принадлежать самым разным типам среды – станции метро, музею, интерьеру квартиры – но всегда стремятся образовать визуально-художественное единство.

2. 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. Лишь бы оригинально, остро, интересно и не повторяло бы «уже пройденное» дизайном или шире – декоративно-прикладным искусством вообще.

3. 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.

4. 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 бесконечно привлекательные, но невыносимые в нормальной жизни децибеллы эстрадного рока. Ничего не поделаешь – умеренность рискует остаться незамеченной в раскатах охватившего мир информационного взрыва. 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 прокладывающих дизайнерскому искусству новые и абсолютно непредсказуемые направления развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глазычев, В. Л. Дизайн как он есть / В. Л. Глазычев. – 2-е изд. доп.– Москва : Европа, 2011. – 319 с.
2. Ковешникова, Н. А. История дизайна : учебное пособие для студентов / Н. А. Ковешникова. – 3-е изд., испр. – Москва: Омега-Л, 2014. – 256 с.
3. Кумов, М. Британский дизайн: контекст, школы, студии, среда : монография / ред.-сост.: М. Кумова, Р. Фролов, А. Филиппова ; пер. Е. Травкина. – Москва : Grey Matter, 2014. – 496 с.
4. Лаврентьев, А. Н. Цифровые технологии в дизайне. История, теория, практика: учебник и практикум для вузов / А. Н. Лаврентьев, Е. В. Жердев, В. В. Кулешов и др., под ред. А. Н. Лаврентьева. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Юрайт, 2020. – 208 с.
5. Ленсу, Я. Ю. Экспозиционный дизайн: учебное пособие для студентов / Я. Ю. Ленсу. – Минск : РИВШ, 2018. – 125 с.
6. Ленсу, Я. Ю. История дизайна: учебное пособие для студентов / Я. Ю. Ленсу. – Минск : РИВШ, 2018. – 323 с.
7. Маклецова, Т. И. История дизайна: курс лекций / Т. И. Маклецова, – Витебск : УО «ВГТУ», 2016. – 48 с.
8. Матюнина, Д. С. История интерьера : учебное пособие для студентов / Д. С. Матюнина. – Москва : Академический проект : Культура, 2008. – 566 с.
9. Малин, А. Г. История дизайна : курс лекций / А. Г. Малин. – Витебск : УО «ВГТУ», 2013. – 162 с.
10. Малин, А. Г. История дизайна: конспект лекций / А. Г. Малин, – Витебск : УО «ВГТУ», 2016. – 95 с.
11. Малин, А. Г. История дизайна: методические указания по выполнению практических заданий / А. Г. Малин. – Витебск : УО «ВГТУ», 2022. – 51 с.
12. Малин, А. Г. Основы стилиобразования: конспект лекций / А. Г. Малин, С. Н. Минин. – Витебск : УО «ВГТУ», 2017. – 53 с.
13. Старикова, Ю. А. Основы дизайна : конспект лекций / Ю. А. Старикова. – Москва: А-Приор, 2011. – 112 с.
14. Толстикова, А. Пионеры супрематизма. Проект «Вербовка-100» : каталог коллекции / сост. А. Толстикова ; ред., переводчик М. Штейнберг. – Москва : Северный паломник, 2019. – 119 с.
15. Филл, Ш. История дизайна / Ш. Филл, П. Филл; пер. с англ. С. Бавина. – Москва : КоЛибри, 2014. – 511 с.

Учебное издание

Малин Андрей Георгиевич

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ДИЗАЙНА

Конспект лекций

Редактор *Р.А. Никифорова*
Корректор *А.С. Прокопюк*
Компьютерная верстка *А.Г. Малин*

Подписано к печати 07.05.2024. Формат 60x90^{1/16}. Усл.печ.листов 7,4
Уч.-изд. листов 9,4. Тираж 20 экз. Заказ № 108.

Учреждение образования «Витебский государственный технологический университет
210038, г. Витебск, Московский пр., 72

Отпечатано на ризографе учреждения образования

«Витебский государственный технологический университет».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/172 от 12 февраля 2014 г.

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 3/1497 от 30 мая 2017 г.