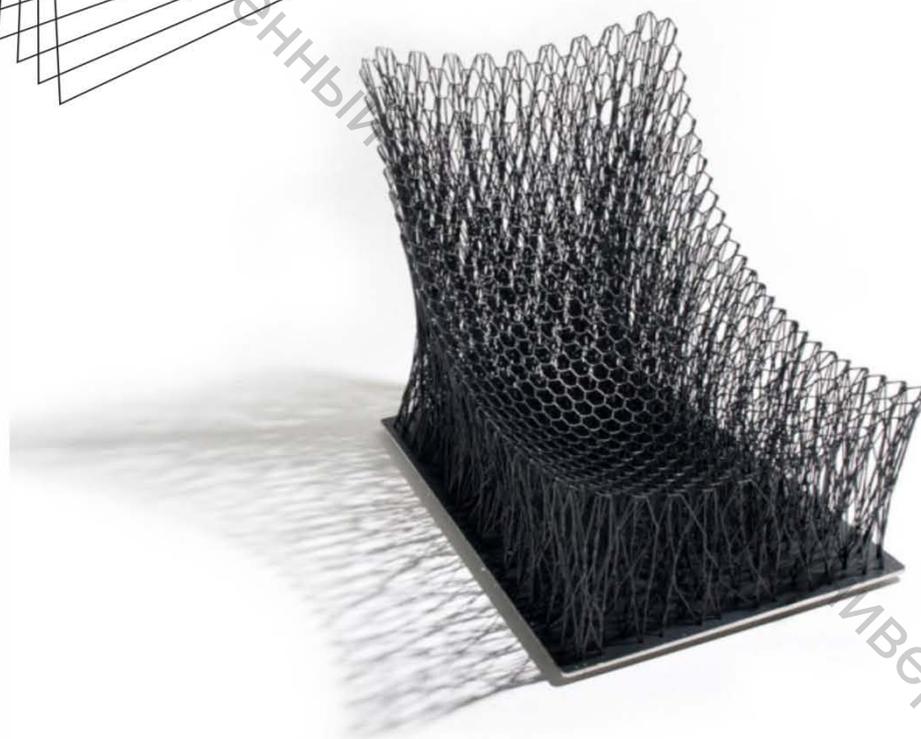


Маклецова Т.И.

# История дизайна

Витебский государственный



иверситет

Витебск 2014

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ «ВИТЕБСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

# ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА

## Курс лекций

для студентов специальности

1-19 01 01 «Дизайн»

направление специальности 1-19 01 01-05

«Дизайн костюма и тканей»

Витебск  
2014

УДК 7.012 (075.8)  
ББК 85.1  
М15

Рецензенты: к.т.н., доц., заведующая кафедрой «Дизайн» УО «ВГТУ»  
Казарновская Г.В.  
доц. Малин А.Г.

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом  
УО «ВГТУ», протокол №5 от 16.06.2014.

**История дизайна** : курс лекций / сост. : Т. И. Маклецова. – Витебск :  
УО «ВГТУ», 2014.

ISBN 978-985-481-348-6

Курс лекций написан согласно учебной программе по курсу «История дизайна» для студентов направления специальности 1-19 01 01-05 «Дизайн костюма и тканей», содержит объем материала, позволяющий получить представления об исторических корнях и теоретических основах возникновения и становления стилей и направлений в дизайне на мировом пространстве. Акцентирует внимание будущих специалистов на культурных образах, формируют знания об исторически сложившихся формах стилеобразования и временных периодах их существования, что способствует профессиональному совершенствованию и аналитическому мышлению дизайнера.

УДК 7.012 (075.8)  
ББК 85.1

ISBN 978-985-481-348-6

© Маклецова Т.И., 2014

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	6
Лекция 1. Американский модерн.....	7
Лекция 2. Антидизайн.....	8
Лекция 3. Ар деко.....	9
Лекция 4. Голливудский стиль.....	10
Лекция 5. Ар нуво.....	11
Лекция 6. Баухауз.....	12
Лекция 7. Движение «Искусств и ремесел» .....	15
Лекция 8. Деконструктивизм .....	18
Лекция 9. Интернациональный стиль .....	19
Лекция 10. Конструктивизм .....	20
Лекция 11. Космический стиль .....	22
Лекция 12. Модерн .....	23
Лекция 13. Органический дизайн .....	24
Лекция 14. Поп-арт.....	26
Лекция 15. Постмодернизм .....	27
Лекция 16. Скандинавский модерн .....	29
Лекция 17. Шведский модерн .....	30
Лекция 18. Датский модерн.....	30
Лекция 19. Финский модерн .....	31
Лекция 20. Современный стиль .....	31
Лекция 21. Стиль «Мемфис».....	32
Лекция 22. Стиль обтекаемых форм (аэродинамический стиль) .....	33
Лекция 23. Югендстиль .....	34
Лекция 24. De Stijl (де Стейл) .....	36
Лекция 25. Deutsche Werkbund.....	37
Список использованной литературы.....	39
ПРИЛОЖЕНИЕ .....	40

## ВВЕДЕНИЕ

Дизайн в XX веке стал глобальным феноменом, охватывающим самые разные сферы: от архитектуры и мебельного производства до графики. Язык дизайна стал универсальным коммуникативным и экспрессивным средством, позволяющим сделать свой выбор в мире неограниченных возможностей. Иными словами, дизайн окружает нас повсюду.

Мы живем в обществе, постоянно стоящем перед проблемой выбора, в окружении предметов, эстетические свойства которых ценятся не ниже функциональных – это мир потребления. Человечество потребляет товары с невиданным размахом, предпочитая покупать новые вещи, а не продлевать жизнь старых. Дизайн стал одной из важнейших составляющих нашей жизни. Мы всегда хотим большего. Мы постоянно находимся в поисках чего-то нового, в погоне за следующей «большой покупкой» и требуем от производителей и дизайнеров удовлетворить наше желание.

Отвечая на изменчивые нужды современного общества, дизайнеры все чаще обращаются к историческим стилям в поисках вдохновения. Мотивы из прошлого возрождаются в искусстве, дизайне и архитектуре. Хотя подобные заимствования происходили, наверное, всегда – вспомните произведения древнеримских скульпторов, черпавших вдохновение в искусстве Древней Греции, – уже на протяжении 150 лет делятся дискуссии об их допустимости. В XIX веке исторические стили играли в искусстве ведущую роль, в XX – стиль модерн положил конец их господству. Модернисты стремились создать собственный художественный язык и полностью отрицали заимствования из прошлого. Лишь в 1960-х, с приходом постмодернизма, дизайнеры вновь стали обращаться к истории.

## Лекция 1. Американский модерн

Происхождение: США.

Основные черты:

1. Гладкие поверхности.
2. Броские геометрические формы Использование стекла и хрома.

Основные сведения:

1. Использование механистической эстетики, подчеркивавшей функции объекта.
2. Использование механистических мотивов в орнаментации.
3. Стиль модерн стал воплощением американской мечты.

Американский модерн – название одного из направлений ар деко, существовавшего в 1920-930-х гг. Популярный в Европе, подлинного расцвета стиль модерн достиг в США, где сияющая хромом и стеклом обстановка голливудских фильмов вызывала восторг у огромной зрительской аудитории. Черпая вдохновение в работах Wiener Werkstatte (Венских мастерских), дизайнеры модерна широко использовали броские геометрические формы и гладкие поверхности из хрома и алюминия. Наиболее показательными образцами этого стиля являются произведения американского дизайнера интерьеров и мебели Дональда Дескея.

Американский модерн был декоративным стилем, в котором механистическая эстетика использовалась для того, чтобы подчеркнуть функции объекта. Механистические мотивы использовались и в орнаментации. В архитектуре стиль модерн использовался по большей части для жилых зданий – от небоскребов до кинотеатров, выглядевших как «провозвестники механистического будущего».

Однако по мере того, как усиливалась Великая депрессия, зданий этого стиля строилось все меньше. Вместо этого он охватил товары широкого потребления и дизайн интерьеров. В стиле модерн было построено не так много жилых домов, и в них декоративные элементы диктовали планировку и концепцию интерьера.

Американский модерн славился своей приверженностью ко всему новому – от материалов до технологий. Благодаря ему популярными стали бакелит и феноловые смолы. Кирпичные здания покрывались слоем бетона или гипса, чтобы поверхности их стен походили на металлические. Поскольку океанский лайнер считался воплощением современности, не было ничего удивительного в том, что такие здания по форме напоминали корабли. Большинство дизайнеров стиля модерн работали по заказам богатых клиентов, поэтому вскоре он стал символом американской мечты. Большинство эстетических характеристик американского модерна впоследствии вновь проявилось в постмодернизме (приложение, рисунок 1).

## Лекция 2. Антидизайн

Происхождение: Италия.

Основные черты:

1. Насыщенные тона.
2. Нарушение пропорций.
3. Ирония, китч, влияющие на функциональные свойства объекта.

Основные сведения:

1. Стремление к созданию целостной атмосферы, а не отдельных объектов.

2. Отрицание формалистических ценностей итальянского неомодернизма, стремление к обновлению культурной и политической роли дизайна.

3. Под сомнение ставились представления о «хорошем дизайне», что влияло на функциональные свойства объектов

Известен также как радикальный дизайн. К началу 1960-х гг. все большее число дизайнеров авангарда начинало восставать против элегантной стилистики модерна. Радикальные дизайнеры стали организовывать собственные группы, в числе которых были «Archizoom» и «Superstudio», образовавшиеся во Флоренции в 1966 г. Эти коллективы стали источниками новых идей в дизайне, они организовывали собственные выставки и инсталляции, иллюстрируя свое стремление к созданию целостной атмосферы, а не отдельных объектов. Во второй половине десятилетия, после мебельной выставки в Милане 1966 г., организованной Этторе Соттсассом, эти группы были признаны мощным течением в дизайне, течением, получившим название «радикальный», или «антидизайн». Отвергая формалистические ценности итальянского неомодернизма, последователи этого движения стремились обновить культурную и политическую роль дизайна, и считали, что изначальные цели модерна к тому времени превратились в примитивный маркетинговый инструмент. Они оспаривали традиции «хорошего дизайна» и использовали все методы, которые критиковали модернисты. Антидизайну были свойственны непрактичность, ироничность, китч, использование насыщенных цветов, нарушение пропорций – таким образом ставились под сомнение концепции «хорошего дизайна» и функциональные свойства объектов.

В 1976 г. в Милане была создана «Studio Alchimia» под руководством Алессандро Мендини. Ее цель заключалась в популяризации идеи о превращении товаров повседневного обихода в объекты с эстетической нагрузкой. В это объединение входили Этторе Соттсасс– мл., Паола На-воне, Андреа Бранци, Микеле де Люччи и др. Все они работали небольшими группами до тех пор, пока в начале 1980-х гг. не образовали коллектив под названием «Мемфис». С появлением в Италии стиля «Мемфис» антидизайн с его лозунгом «декоративность ради декоративности» превратился в движение,

получившее международное признание, – постмодернизм (приложение, рисунок 2).

Ключевые фигуры	Сфера деятельности
Алессандро Мендини (р. 1931)	Дизайнер
Микеле деЛюччи (р. 1951)	Архитектор/дизайнер
Этторе Соттсасс–мл. (р.1917)	Дизайнер
Группы в антидизайне	Сфера деятельности
«Archizoom» (1966– 1978)	Итальянская студия дизайна
«Superstudio» (1966– 1982)	Итальянский кооператив – дизайн
«Gruppo Strum» (осн. в 1963)	Итальянская организация в области архитектуры и дизайна

### Лекция 3. Ар деко

Происхождение: Франция, США.

Основные черты:

1. Геометрические, ступенчатые формы.
2. Яркие цвета.
3. Скругленные углы, четкие края.
4. Дорогостоящие материалы: эмаль, слоновая кость, бронза, полированный камень.
5. Материалы для массового производства: хром, цветное стекло, бакелит.

Основные сведения:

1. Влияние театральных костюмов и высокой моды.
2. Стиль воспевал путешествия, скорость, роскошь с помощью изделий ярких цветов и простых многоугольных форм.
3. Геометрические мотивы, влияние древнеегипетского и ацтекского искусства.

До 1925 года этот стиль был известен также как стиль модерн. Ар деко – интернациональный стиль, зародившийся во Франции в 1920-х годах. На его возникновение повлияли гастроли труппы русского балета Дягилева с их яркими костюмами и коллекции Поля Пуаре. Кроме того, в новом стиле были заметны абстрактные упрощенные формы, заимствованные из авангардной живописи конструктивистов, кубистов, фовистов и футуристов. В 1922 году Говард Картер обнаружил гробницу Тутанхамона, поэтому египетские мотивы также стали важным элементом ар деко. Новая эстетика изменяла вид городов по всему миру, от Нью Йорка до Шанхая, оказывала влияние на все сферы дизайна, от модной одежды до мебели, от кино до интерьеров роскошных лайнеров.

Свое название стиль получил после прошедшей в Париже Exposition des Arts Decoratifs et Industriels Modernes (Выставки современных декоративных и прикладных искусств), на которой публике были представлены лучшие образцы современного дизайна. США на этой выставке прославилась разве что своим отсутствием. Считалось, что в то время Америке нечем было похвастаться – там еще стиль ар деко не получил распространения, однако это положение сохранялось недолго: в 1930 г. к небу Нью-Йорка вытянулись два великолепных образца нового стиля – Крайслер-билдинг и Эмпайнер-стейт-билдинг.

Во Франции изысканный стиль ар деко ориентировался в первую очередь на рынок предметов роскоши. Он охватил все сферы дизайна, в живописи его воплощала Тамара Лемпика (1898-1980), художница польского происхождения, в графике и театральном дизайне – Роберт Делоне (1885-1941) и Соня Делоне (1885-1980), в ювелирном искусстве – Рене Лалик. На рекламных плакатах изображались упрощенные формы и броские силуэты – здесь можно вспомнить плакаты Кассандра для океанского лайнера «Нормандия» (1935). Воспевая путешествия, скорость, роскошь, художники ар деко использовали яркие цвета и простые многоугольные формы.

В дизайне интерьеров и мебели господствовали два направления этого стиля, каждый с собственными эстетическими ценностями: стиль будуара 1920-х, в котором роскошные материалы использовались для создания объектов в экзотическом восточном стиле, пример тому – мебель Жака Эмилия Рульманна; и умеренный модернистский стиль в работах Ле Корбюзье и его последователей. К 1920-м американские дизайнеры также начали черпать вдохновение в механических и индустриальных формах, используя в своих работах повторяющиеся и перекрывающиеся геометрические узоры, цветные изображения с прямыми линиями, шевроны и молнии (символизировавшие электричество), а также зигзагообразные рисунки. В результате от изысканной декоративности в 1920-х этот стиль пришел к элегантному функционализму в 1930-х (приложение, рисунок 3).

#### **Лекция 4. Голливудский стиль**

В США для стиля ар деко были характерны роскошь, полет воображения, эскапизм, стремление уйти от действительности.

Голливудский стиль, который задавали голливудские фильмы и наряды звезд, был заметен повсюду, от Бродвея до интерьеров частных домов и архитектуры небоскребов. Египетские и ацтекские мотивы доминировали в американской архитектуре и декоративных искусствах 1930-х. Классическими приемами архитектуры ар деко считаются Крайслер-билдинг и Эмпайр-стейт-билдинг и Рокфеллер-центр в Нью-Йорке. В Британии голливудский стиль отразился на роскошных, броских интерьерах многочисленных кинотеатров сети «Одеон», расположенных в Лондоне и его окрестностях, включая

«Лейчестер-сквер Одеон», где кресла были обиты тканью с леопардовым рисунком, стены оклеены золотистыми тиснёными обоями.

## Лекция 5. Ар нуво

Происхождение: Европа.

Основные черты:

1. Криволинейный дизайн: мотивы листвы, синусоиды, негеометрические изгибы.

2. Прямолинейный дизайн: геометрические формы, строгие силуэты.

Основные сведения:

1. Отрицание исторических стилей – поэтому ар нуво считается первым по-настоящему модернистическим международным стилем.

2. Использование новых форм, охват массового производства, природа – источник вдохновения.

В Испании, США, Англии, Вене, во Франции доминирует криволинейный стиль, в Шотландии и Германии – преимущественно прямолинейный.

Ар нуво – название универсального стиля в дизайне, возникшего в Европе в конце 1880-х, во времена, когда дизайнеры и архитекторы искали нечто новое, на чем можно было основывать свою работу.

Ар нуво создавался под влиянием британского движения «Искусств и ремесел», он отвергал исторические стили и по этой причине считался первым по-настоящему модернистским международным стилем. Растительные мотивы, синусоиды, негеометрические изгибы считаются основными формами ар нуво.

Несмотря на разницу между региональными вариантами этого стиля, не говоря уже об индивидуальных стилях отдельных талантливых дизайнеров, у него были общие признаки. Это использование новых форм, охват массового производства и сосредоточенность на природе как основном источнике вдохновения. Японизм с его использованием белых участков и простотой форм также сыграл немаловажную роль в становлении ар нуво. Его влияние особенно заметно в графике, в частности в работах Анри де Тулуз-Лотрека, Альфонса Мухи и Обри Бёрдсли.

В Испании, США, во Франции, в Англии в стиле ар нуво преобладал криволинейный дизайн с использованием изогнутых линий, в Шотландии и Германии – преимущественно прямолинейный. Работы Чарлза Ренни Макинтоша в области архитектуры, дизайна интерьеров и мебели, выполненные для Школы искусств Глазго, наиболее выразительные примеры прямолинейного направления ар нуво. Как и в любом стиле, здесь существовали исключения из правил, некоторые дизайнеры в своих работах сочетали прямые и изогнутые линии.

В Великобритании основным популяризатором ар нуво стал лондонский «Либерти», во Франции стиль разделился на две школы: школу Нанси,

основанную Эмилем Галле в 1901 г., и Парижскую школу, возникшую в результате сотрудничества Гектора Гимара с Виктором Хортой. Познания Галле в ботанике и его интерес к миру природы отражались в использовании им мотивов экзотических растений и насекомых – ими он украшал обивочные ткани для мебели. Его узоры из переплетающихся листьев – классический образец дизайна школы Нанси того времени.

В Бельгии ар нуво отразился преимущественно на архитектуре – построенный Хортой отель «Тассель» стал одним из первых архитектурных образцов этого стиля. Бельгийский архитектор прославился своей работой по металлу и колоннами в форме древесных стволов – они получили название «Линии Хорты», француз Гимар, наиболее известными работами которого являются несколько станций парижского метро, стал основоположником стиля Гимара. В Париже художники ар нуво объединялись вокруг Самюэля Бинга, выставлявшего их работы в своей галерее «L' Art Nouveau».

В Испании модернизм начал свое триумфальное шествие с работ Антонио Гауди, стремящегося добиться впечатления как бы вылепленных архитектурных форм, а немецкий югендстиль стал еще одной его вариацией (приложение, рисунок 4).

## Лекция 6. Баухауз

Происхождение: Германия.

Основные черты:

1. Отказ от орнаментальности в пользу функциональности.
2. В строительстве – использование стали и бетона.
3. Преобладание асимметрии.
4. Форма подчинена функции.

Основные сведения:

1. Полагали, что смешение приемов и техник идет на пользу искусству.
2. Политизированное движение с радикальной позицией, его эстетику многие считали социалистической.
3. Прогрессивный, экспериментальный план обучения, новаторские методы обучения.

Стиль Баухауз, чаще всего ассоциирующийся со стилем модерн, своим названием обязан Высшей школе строительства и формообразования, Staatliches Bauhaus, основанной в 1919 г. в Веймаре архитектором Вальтером Гропиусом. Название «Баухауз» состоит из слов «bauen» (строить) и «haus» (дом) и является в своем роде метафорическим выражением философии Гропиуса. Основанная с целью обучения художников для работы в промышленности, школа возникла в результате слияния Высшей школы искусства (Sächsische Hochschule für Bildende Kunst) и Школы прикладного искусства (Sächsisches Kunstgewerbeschule) в Веймаре.

В первый период своего существования школа Баухауз находилась под влиянием художника Иоханнеса Иттена, чей метод преподавания базировался на «интуитивном подходе» и «субъективном опыте и объективном распознавании». Вместе с двумя другими художниками, Лайонелем Фейнингером (1871– 1956) и Герхардом Марксом (1889– 1981), Иттен руководил базовым годичным курсом школы, на котором студенты знакомились с основными принципами дизайна и с теорией цвета.

Преподавателей в школе называли мастерами, студентов – подмастерьями. После базового курса студенты должны были выбрать для себя как минимум одну ремесленную мастерскую из множества существовавших в рамках школы. Однако участие Иттена в одной из сект зороастризма (проповедовавшей принципы внутренней гармонии, медитацию и вегетарианство) и его попытки внедрить духовность в искусство и дизайн не были одобрены Гропиусом.

В декабре 1922 г. Иттен покинул школу, с его уходом завершился экспрессионистский период в истории Баухауза. Его последователи, Йозеф Альберс и Ласло Мохولي-Надь придерживались более функционального подхода – посещение студентами фабрик и заводов стало обязательной частью учебной программы.

Хотя Баухауз и создавался как государственное учреждение, в Веймарской республике у него было немало противников. В 1923 г., стремясь обеспечить продолжение государственного финансирования, школа провела крупную выставку. На ней были выставлены работы участников Баухауза, а также несколько произведений дизайнеров de Stijl, включая Красно-синий стул Геррита Томаса Ритвелда. Благодаря этой выставке стало ясно, что школа Баухауз создала новый, современный стиль в графическом дизайне, основанный на принципах de Stijl и русского конструктивизма. Однако своей цели она не достигла – финансирование школы было урезано наполовину, поскольку именно тогда в Веймаре к власти пришла национал-социалистическая рабочая партия Германии. Местным властям не пришлось по душе радикальная и, по мнению многих, социалистическая эстетика Баухауза. В 1925 г., в результате политических разногласий, школа была вынуждена переехать из Веймара в Дессау, город, где у власти все еще находились гораздо более политически терпимые социал-демократы. Благодаря переезд, школа получила желанную финансовую поддержку из США – этот грант был частью плана Дауэса. Он предоставлялся с условием, что половину своего финансирования школа берет на себя и организует производство и продажу изделий по проектам своих студентов. В штаб-квартиру в Дессау школа Баухауз переехала в 1926 г. Здание было построено по проекту Гропиуса, интерьеры, мебель и предметы обстановки были выполнены студентами и преподавателями школы.

Дизайн этого здания задал новое направление для стиля Баухауз – теперь это был индустриальный функционализм. Школа начала выдавать собственные

дипломы, мастеров переименовали в профессоров, школа порвала всякие отношения с местными гильдиями ремесел. В 1925 г. была создана компания «Bauhaus GmbH», занимавшаяся продажей изделий школы. Герберт Бауэр разработал каталог продукции, однако продажи были небольшими – в основном потому, что большая часть изделий Баухауза, хоть и разработанная в механистической эстетике, не годилась для промышленного производства. Когда сторонние производители разорвали контракты на изготовление изделий по дизайну Баухауза, Гропиус ушел в отставку, а его место занял Ханс Майер.

За короткий период руководства школой (1928-1930) Майер сделал ее более коммерчески успешной, заключив несколько контрактов с производителями и сделав стиль Баухауза более доступным для широкого рынка. Однако марксистские принципы Майера не пользовались популярностью, считалось, что он политизирует школу, вводя в учебный план лекции по экономике, психологии и марксизму, кроме того, не всем нравился его научный подход к дизайну. Майер считал, что форма должна подчиняться функциям и стоимости объекта – тогда он будет доступным и полезным для потребителей из рабочего класса.

К 1930-м гг. Людвиг Мис ван дер Роэ взял на себя управление Баухаузом. Стремясь деполитизировать школу, он потребовал ее немедленного закрытия, которое и состоялось 9 сентября 1930 г. Всем студентам было предложено заново подать заявления на зачисление в следующем семестре, когда школа откроется. За это время был разработан и утвержден новый учебный план, по которому базовый курс считался теперь необязательным, а изучение архитектуры становилось первоочередной задачей.

Изучение прикладных искусств допускалось только с тем условием, что создаваемые проекты изделий можно будет реализовать в рамках промышленного производства. Политическое положение школы тем не менее оставалось неустойчивым, вскоре национал-социалисты пришли к власти и в Дессау, так что через год школа снова была закрыта.

Баухауз открылся заново как частная школа в Берлине, однако и этот город вскоре оказался во власти национал-социалистов. Гестапо опечатало здание школы и провело там обыск, предполагая обнаружить коммунистическую литературу. Больше школа так и не открылась. 19 июля 1933 г. мастера провели собрание, на котором проголосовали за роспуск Баухауза. Большинство из них переехали в США, в основном, через Британию. Мохоли-Надь основал Новый Баухауз в Чикаго в 1937 г., правда, без особого успеха; Гропиус стал профессором архитектуры в Гарвардском университете (1937-1952); в 1938 г. в Музее современного искусства Нью-Йорка прошла крупная выставка-ретроспектива Баухауза.

Движение Баухауз просуществовало всего лишь 14 лет, в школе за это время успели поучиться только 1250 студентов, однако, несмотря на столь краткую историю, прогрессивный экспериментальный учебный план и

новаторские методы обучения школы оказали огромное влияние на развитие дизайна – влияние, которое заметно по сей день.

Программа и манифест Баухауза, 1919:

- считать архитектуру ведущим направлением в дизайне;
- уравнивать статус прикладных и изящных искусств;
- улучшать качество промышленной продукции, объединяя усилия художников, производителей и ремесленников (приложение, рисунок 5).

## Лекция 7. Движение «Искусств и ремесел»

Происхождение: Великобритания.

Основные черты:

1. Внешняя простота.
2. Простые, лаконичные формы.
3. Первая стадия: растительные и анималистические мотивы.
4. Вторая стадия: более абстрактные мотивы с использованием персонажей мифологии.

Основные сведения:

1. Вера в превосходство товаров ручного изготовления перед изделиями фабричного производства, массовое производство приводит к деградации как создателя, так и потребителя товаров.

2. Сторонники движения «Искусств и ремесел» образовывали гильдии и общества, каждое с собственным стилем, специализацией и лидерами, в которых обсуждали свои идеи и делились опытом.

3. Вера в то, что искусство и дизайн могут изменить общественный уклад и улучшить качество жизни их создателей и потребителей (предпосылки модерна).

Движение «Искусств и ремесел» возникло как реакция на происходившую в XIX веке индустриализацию – его последователи считали, что массовое производство приводит к ухудшению внешнего вида и качества товаров, и предлагали более простой подход в дизайне и производстве. Целью движения, зародившегося в Великобритании, была популяризация традиционного ремесленного производства. Ядро движения составляли художники, архитекторы, писатели, дизайнеры, ремесленники, объединенные верой в превосходство предметов ручного изготовления перед изделиями фабричного производства. Фабричное производство, по их мнению, вело к деградации как создателя, так и покупателя товара. Произведения сторонников движения «Искусств и ремесел» отличает внешняя простота, лаконичность форм, стремление создателей гармонично объединить форму, функциональность и декор. В самом простом виде декор повторял элементы конструкции – например мебель украшалась узорами из деревянных шпунтов и колышков.

Одним из первых закат эстетических стандартов с моральным состоянием нации связал дизайнер Огастес Пьюджин. Будучи уверен в том, что общество можно реформировать посредством дизайна, Пьюджин обратился к готике, которая символизировала для него подлинно христианские ценности, как к средству реализации таких реформ. Он прославился своим проектом новых палат Парламента (1835-1837), созданные им предметы и архитектурные объекты стали источником вдохновения для многих последователей движения «Искусства и ремесел», включая Уильяма Берджесса, Джоана Рёскина и Уильяма Морриса.

Развитие движения «Искусств и ремесел» в Великобритании прошло две стадии. На первой стадии, когда движение возглавлял Моррис, его последователи черпали вдохновение в растительных и анималистических мотивах – это особенно заметно на обоях по эскизам Морриса. На второй стадии художники, в том числе Артур Макмурдо из Гильдии века, использовали абстрактный подход. Некоторые включали в дизайн элементы движения, другие – экзотические мифологические мотивы. Керамика Уильяма де Моргана, фарфор Уолтера Крейна, металлические изделия с разноцветной эмалью архитектора и дизайнера Чарлза Эшби были выполнены в традициях второй стадии.

Крестовый поход за воплощение в жизнь идеалов Пьюджина начал Моррис, который в 1861 г. основал фирму «Моррис, Маршалл, Фолкнер и К°» (впоследствии переименованную в «Моррис и К°»), выпускавшую тканые изделия, мебель и витражи. Моррис и его коллеги считали, что в большинстве проблем английского общества того времени виноваты индустриализация и механизация. Страстные социалисты, они были убеждены в том, что возврат к традициям ремесленничества повысит уровень жизни бедных слоев населения Викторианской Англии и, таким образом, сделает мир лучше. Иронией выглядит тот факт, что большая часть продукции ручного изготовления «Моррис и К°» была так дорога, что покупать ее могли лишь богатые промышленники, столь презираемые членами движения «Искусств и ремесел».

По примеру средневековых ремесленных цехов, сторонники движения создавали гильдии и общества ремесел, каждое с собственным стилем, специализацией и лидерами, в которых обсуждали свои идеи и делились опытом. Среди них можно перечислить Гильдию Св. Георга, Гильдию века, Гильдию и Школу ремесел, Котсуолдскую школу и Гильдию работников искусства, чьей целью было «вести просвещение в области изобразительных искусств и ремесел с помощью лекций, собраний, демонстраций, дискуссий и других методов; устанавливать и поддерживать высокие стандарты в дизайне и ремесле... любыми путями, идущими на пользу обществу». Гильдия работников искусства была создана путем слияния двух ранее существовавших групп – группы из пяти молодых архитекторов, известной как Общество Св. Георга, и группой Пятнадцати, основанной писателем и дизайнером Льюисом Ф. Деем вместе с I дизайнером и иллюстратором Уолтером Крейном. Ее членами были

такие известные деятели искусства, как Моррис, Макмурдо, Эшби и Чарлз Войси.

Если «Моррис и К<sup>о</sup>», будучи производственной фирмой, обладала упорядоченной структурой, а членов Гильдии века объединяли тесные рабочие взаимоотношения, то в Гильдии работников искусства такого единства не наблюдалось: ее члены работали в собственных студиях и мастерских. Желая широко продемонстрировать и тем самым прославить свои работы, они пришли к идее организации выставки. Преодолев все препятствия, в 1888 г. Гильдия провела свою первую выставку в Новой галерее на Ридженсистрит в Лондоне, руководил ею Уолтер Крейн. Ее название – «Выставка общества искусств и ремесел» – дало имя и всему движению.

Несмотря на то, что движение «Искусств и ремесел» зародилось в Великобритании, вскоре оно завоевало признание в Европе и США. В Скандинавии и Центральной Европе его влияние привело к возрождению национальных стилей, в Америке идеалы движения «Искусств и ремесел» воплотились в стиле миссии, или стиле Золотого дуба. Движение «Искусств и ремесел» оказало большое влияние на развитие современной эстетики в изобразительных искусствах, его последователями была предложена концепция влияния искусства на жизнь общества, кроме того, оно стало предтечей модерна (приложение, рисунок 6).

Регион течения	Страна	Ключевые фигуры	Сфера деятельности
Движение «Искусств и ремесел»	Великобритания: 1-я стадия	Уильям Моррис (1834 – 1896)	Социалист, писатель, дизайнер
		О.У.Н. Пьюджин (1812 – 1852)	Архитектор, дизайнер, теоретик
		Джон Рёскин (1819 – 1900)	Философ, художник, критик
	Великобритания: 2-я стадия	Уильям Р. Лизарби (1857 – 1931)	Дизайнер, Директор Центральной школы искусств и ремесел. Лондон (1896)
		Артур Г. Макмурдо (1851 – 1942)	Архитектор, дизайнер
		Чарлз Р. Эшби (1863 – 1942)	Архитектор, дизайнер
		Чарльз Ф.А. Войси (1857 – 1941)	Архитектор, дизайнер (мебель), директор Королевского колледжа искусств. Лондон (1897 – 1898)
		Уильям Де Морган (1839 – 1917)	Дизайнер (керамика)
		Уолтер Крейн (1845 – 1915)	Дизайнер, иллюстратор

		Густав Стикли (1857 – 1923)	Дизайнер (мебель), ремесленник
Ремесл. Зол. дуба	США	Чарлз П. Ламберт (1854 – 1923)	Дизайнер (мебель, светильники)
Стиль миссии		Эльберт Г. Хаббард (1856 – 1915)	Бывший торговец мылом

## Лекция 8. Деконструктивизм

Стиль деконструктивизм, возникший в 1980-х гг., относился не столько к дизайну и целому, сколько к архитектуре и дизайну интерьеров. Для этого стиля характерны ломаные формы и перекрывающиеся поверхности – по контрасту с логикой и порядком, свойственными модерну.

Концепция деконструктивизма была предложена литературным критиком Жаком Дерридой в конце 1960-х. Деррида считал, что каждый текст можно интерпретировать множеством разных способов, поэтому он никогда не значит в точности то, что в нем написано, а то, что написано, не передает в точности его значение. И 1970-х теория Дерриды нашла применение в одном из стилей в архитектуре и дизайне интерьеров – деконструктивизме, целью которого стала демонстрация внутреннего содержания и функций объектов. В 1988 г. Филип Джонсон провел в нью-йоркском Музее современного искусства выставку, на которой проиллюстрировал этот стиль работами семью архитекторов, в числе которых были Питер Эйзенман, Заха Хадид, Фрэнк Гери и Бернар Чуми. На выставке были представлены архитектурные проекты и рисунки, которые в то время расценили как образцы в стиле сдержанного модерна. Лишь небольшое количество из архитектурных проектов деконструктивистов было реализовано – среди них проект парижского парка Виллет Бернара Чуми.

Сделав центром внимания выставки новый «изм», Джонсон тщательно подбирал для нее экспонаты с характерными геометрическими узорами, неровными поверхностями, осколками стекла и металла – все эти элементы вскоре перекочевали из архитектуры в графический дизайн, где снискали большой успех. Многие дизайнеры из Кранбрукской Академии художеств, включая Кэтрин МакКой и Люсиль Тензас, применяли идеологию деконструктивизма в своей работе: сочетали текст и изображение, давая простор для самых разных интерпретаций скрытого в произведении смысла. В промышленном дизайне Дэниел Вейл заново изобретал уже привычные объекты, в частности, помещая детали обыкновенного радиоприемника в

пластиковый прозрачный пакет. В некоторых произведениях деконструктивистов заметны и мотивы конструктивизма. Кроме того, этот стиль тесно связан с постмодернизмом (см. приложение, рисунок 7).

## Лекция 9. Интернациональный стиль

Основные черты:

1. Простой, утилитарный дизайн.
2. Скульптурные формы.
3. Промышленные материалы: сталь и стекло.

Основные сведения:

1. Интернациональный стиль – название одного из направлений модерна, отличавшегося меньшей утилитарностью, которое возникло в США с приездом туда дизайнеров, ранее состоявших в Баухаузе.

2. Практически синонимичным интернациональному стилю был термин «хороший дизайн», объекты этого стиля разрабатывались с учетом художественных, технических и эстетических принципов модерна.

Когда в 1933 г. школа Баухауз была закрыта, Вальтер Гропиус, Людвиг Мис ван дер Роэ и многие другие преподаватели Баухауза эмигрировали в США, в основном, через Великобританию, где продолжали распространять философию своего движения: организовывали выставки, выполняли заказы на проекты архитектурных сооружений и – в случае Гропиуса и Мис ван дер Роэ – занимались преподаванием. Интернациональный стиль – название одного из направлений модерна, отличавшегося меньшей утилитарностью, которое возникло в США с приездом туда дизайнеров, ранее состоявших в Баухаузе. Название стилю дал Альфред Г. Барр мл., в то время являвшийся директором Музея современного искусства в Нью-Йорке, а появилось оно благодаря каталогу «Интернациональный стиль: Архитектура с 1922 г.», напечатанному для выставки Рассела Хичкока и Филипа Джонсона, которая состоялась в Музее современного искусства в 1932 г.

Помимо варианта стиля модерн, воплощаемого в жизнь Гропиусом, Мис ван дер Роэ и последователями, термин «интернациональный стиль» применялся также к эстетике модерна, возникшей в результате функционального подхода в дизайне, но только на стилистическом уровне. Своего расцвета интернациональный стиль достиг в 1960-х. По мере развития этого стиля, некоторые дизайнеры, в числе которых были Эро Сааринен и Чарлз Имз, пытались сделать его более гуманистическим, в то время как другие, например Кензо Тандж, склонялись к другой крайности и работали в исключительно брутальном духе.

Практически синонимичным интернациональному стилю стал термин «хороший дизайн», концепция которого возникла в Северной Европе и США сразу после Второй мировой войны, объекты этого стиля разрабатывались «с учетом формальных, технических и эстетических принципов» модерна.

Совет по дизайну в Лондоне и Музей современного искусства в Нью-Йорке активно пропагандировали «хороший дизайн» с помощью выставок, лекций и публикаций в журналах. В Лондоне на некоторых товарах ставился официальный штамп Совета по дизайну, подтверждавший их «дизайнерское» качество.

В Германии Макс Билл, сторонник идеалов школы Баухауза, студентом которой он когда-то был, основал Hochschule fur Gestaltung (Высшую школу дизайна) с целью популяризации «хорошего дизайна». На первой выставке «Хорошего дизайна», состоявшейся в Музее современного искусства в 1950 г., было выставлено, а затем продано немало товаров со штампом «хороший дизайн». Примером интернационального стиля могут служить бытовые приборы, разработанные Дитером Рамсом для компании «Вгаип» (приложение, рисунок 8).

## Лекция 10. Конструктивизм

Происхождение: Советский Союз.

Основные черты:

1. Плоскостные линейные формы.
2. Динамичная композиция.
3. Подвижные элементы.
4. Минимизация пространства.
5. Использование современных материалов: стекла, стали, пластика.

Основные сведения:

1. Вера в то, что искусство и дизайн должны подчиняться производственному процессу.
2. Использование геометрических, точных, почти математических методов работы.
3. Художник считался рабочим, отвечающим за создание новых, функциональных предметов.
3. Убежденность в том, что искусство играет важную роль в жизни общества и является необходимым средством отражения человеческого опыта.

Этот стиль известен также как советский конструктивизм и продуктивистская школа. Конструктивизм – важное движение в искусстве, возникшее в России после революции 1917 г. До его появления советские дизайнеры работали в тех же стилях, что и европейские, – в основном, в стиле кубизма и футуризма. Однако затем наступил момент, когда для них стало необходимым выработать стиль, отражающий новый социальный и политический уклад. Русские конструктивисты считали, что искусство и дизайн должны подчиняться производственному процессу – в результате возникли «производственные» искусство и архитектура.

Конструктивизм был одним из первых художественных направлений с полностью нерепрезентативным, абстрактным подходом. Конструктивисты

использовали геометрические, точные, почти математические методы работы, основными формами для них были прямоугольники, квадраты и круги – с их помощью они воспевали превосходство машин над природой. Многие рисунки Александра Родченко, например, были выполнены с помощью линейки и компаса. Конструктивисты были весьма амбициозны, однако нестабильная политическая и экономическая ситуация послереволюционного времени не позволяла им воплощать в жизнь крупномасштабные проекты. Вместо этого конструктивисты работали над плакатами, книгами, керамикой, которые затем демонстрировали на выставках.

В 1920 г. Алексей Ган, Варвара Степанова и Родченко опубликовали манифест под названием Программа группы конструктивистов, в котором призывали художников отказаться от создания декоративных объектов и начать производство предметов обихода, способных послужить на благо советского государства. Они утверждали, что художник – это рабочий, чьей обязанностью является создание новых, функциональных объектов. Такой упор на функциональность не устраивал Наума Габо и Антуана Певзнера, в том же году опубликовавших собственный манифест реализма. Габо и Певзнер не соглашались с утверждениями советских конструктивистов о том, что любое искусство должно быть материалистическим и воплощать идеалы марксизма. Они считали, что искусство, частью которого является и конструктивизм, влияет на организацию жизни и является необходимым средством отражения человеческого опыта. Эти два художника покинули Россию в 1922 и 1923 г. соответственно, свою концепцию конструктивизма они воплощали уже в Европе. Конструктивисты, оставшиеся в СССР – Татлин, Родченко, Степанова и Попова, – продолжали работать над дизайном керамики, мебели, тканей и интерьеров до тех пор, пока в 1932 г. Сталин не поставил этот стиль вне закона, объявив соцреализм единственной допустимой формой искусства.

Одной из ведущих фигур советского конструктивизма был Казимир Малевич, хотя сам он предпочитал определять свой стиль как супрематизм. Больше всего он известен своей модернистской живописью, в частности, картинами «Белое на белом» и «Черный квадрат». В 1913 г. он основал движение супрематизм, издал его манифест и организовал выставку под названием «0.10 последняя выставка футуристов». Супрематисты стремились освободить искусство от предметности, проповедовали чистое эстетическое творчество, независимое политически и социально. Для Малевича самой чистой формой был квадрат, хотя он использовал и другие элементы – прямоугольники, круги, треугольники и кресты – в своих работах. Помимо живописи он занимался и керамикой. Он даже пробовал себя в архитектуре, создавая архитектурные формы.

#### Интернациональный/европейский конструктивизм

В отличие от России, в Европе конструктивизм разрабатывали несколько художественных групп. Самым многочисленным конструктивистским движением отличалась Германия, хотя в Париже, Лондоне и даже США были

художники, работавшие в этом стиле. В международном конструктивизме линии, цвету, форме и текстуре присваивались собственные выразительные качества – считалось, что они не должны соотноситься с наблюдаемой реальностью. Используя все доступные средства – металл и дерево, свет и движение, – приверженцы этого стиля экспериментировали с целостными визуальными объектами, пытаясь расширить свои творческие границы.

В 1922 г. Эль Лисицкий организовал выставку советского искусства в Берлине. На ней были выставлены работы Малевича, Татлина и Родченко, выполненные до 1920 г. Эти произведения раннего конструктивизма произвели большое впечатление на европейских художников, философию конструктивизма начали изучать в Баухаузе, к нему стали обращаться дадаисты и последователи нидерландского движения de Stijl (де Стейл) (приложение, рисунок 9).

## Лекция 11. Космический стиль

Происхождение: США.

Основные черты:

1. Использование белого и серебряного цветов.
2. Отражающие поверхности.
3. Форма кокона, футуристические мотивы.

Основные сведения:

1. Для этого направления стиль был не менее важен, чем функциональность и надежность объектов.
2. Возник как реакция на соревнование между СССР и США в освоении космоса.

В начале 1960-х гг. в дизайне акцент делался уже не только на функциональность и надежность объектов, но и на их стиль. Это было десятилетие перемен и прогресса. Молодой Джон Ф. Кеннеди в своей речи, произнесенной 25 мая 1961 г., сказал: «Я считаю, что в течение этого десятилетия американский народ добьется своей цели – наш космонавт высадится на Луну, а затем благополучно вернется обратно на Землю. Ни один другой проект по освоению космоса не представляет столь великого значения для человечества и не может сравниться с этим по вкладу в дело освоения космического пространства; ни один другой проект не является таким дорогостоящим и сложным в исполнении».

Журнал «Vogue», пропагандирующий все современное, скорость, путешествия, в 1962 г. призвал выпускать «одежду космической эры, которую можно упаковать в чемодан, где она проделает долгий путь, не потеряв формы, и вы достанете ее такой же, какой положили». В 1964 г. Курреж представил коллекцию такой одежды, с преимущественным использованием белого и серебряного цветов, задав цветовую гамму в моде на следующий год – что не

преминул отметить журнал «Queen»: «Серебристая одежда вписывается в современную моду, как космонавт в свой корабль».

На пике «космической гонки» СССР и США вышел фильм Стэнли Кубрика «2001 год: Космическая одиссея» (1968), в котором человечество выходит в космос на удивительных кораблях, дизайн которых для фильма разрабатывали Гарри Лэнж и Фредерик Ордуэй. Диалогам в фильме отводится менее 40 минут, в нем торжествует космос, высокие технологии, которые впечатляли дизайнеров того времени. Там же впервые появляются знаменитые кресла «Джинн» от Оливье Морга.

В промышленном дизайне снова доминировали белый и серебряный цвета. Округлые и продолговатые формы, отражающие поверхности, и футуристические мотивы космического стиля, можно было заметить где угодно: на телевидении, в дизайне тканей, осветительных и бытовых приборов. Телевизор «Algol», разработанный Марко Занузо и Ричардом Сэппером в конце 1960-х, продемонстрировал, какое глубокое влияние оказал космический стиль на дизайн товаров широкого спроса (приложение, рисунок 10).

## Лекция 12. Модерн

Происхождение: Европа.

Основные черты:

1. Простые строгие формы.
2. Гладкие покрытия.
3. Минимальное моделирование поверхностей.

Ведущее направление в дизайне XX века, стиль модерн появился в результате процесса индустриализации, широко развернувшегося в конце XIX – начале XX в. После Первой мировой войны принципы модерна воплотились в жизнь при реконструкции и перестройке большинства европейских городов. Теория модерна была впервые изложена Николаусом Певзнером и книге *Pioneer's of the Modern Movement* («Пионеры модерна») (1936). Основные принципы модернизма наиболее наглядно демонстрировали работы Ле Корбюзье, и числе прочих известных модернистов Адольф Лус, Питер Беренс, Вальгер Гропиус и Мис ван дер Роэ. Более всего модерн сказался на архитектуре, так как в то время она доминировала над ремеслами и дизайном. Придя к выводу о том, что высокий викторианский стиль сопутствовал распространению в обществе стяжательства и алчности, пионеры модернизма – Уильям Моррис и Огастес Пьюджин – решили предпринять попытку к изменению общественного уклада с помощью нового подхода в дизайне: создавая красивые и удобные товары для повседневного обихода. Хотя оба отдавали предпочтение продуктам ручной работы перед массовым производством, они признавали необходимость и важность функциональности, простоты и удобства в дизайне. Более того, они неоднократно подчеркивали,

что выпуск таких товаров – прямая обязанность разработчиков и производителей.

Мнение о том, что дизайн может служить инструментом для изменения общественного уклада, оказало фундаментальное влияние на развитие модерна. В своей книге *Ornament und Verbrechen* («Орнамент и преступление») Адольф Лус связывает избыточную декоративность с упадком в обществе, а в книге *Form ohne Ornament* («Форма без орнамента») подчеркивает достоинства простоты и строгости в дизайне. Освобождение от орнаментальности стало основным постулатом движения *de Stijl* (де Стейл); конструктивизм и футуризм воспевали машины, а Баухауз, под предводительством Вальтера Гропиуса, был основан для того, чтобы воплощать идеалы модерна в разных видах искусств. Благодаря стремлению к функциональности и использованию новых высококачественных материалов и технологий, Баухауз оказал огромное влияние на развитие модерна, охватив все возможные сферы дизайна – от дизайна интерьеров и мебели до керамики, графики и архитектуры.

К 1927 г. в модерне появился интернациональный стиль. Воплощенные в работах Ле Корбюзье минимализм и индустриальный стиль были двумя его ответвлениями, с характерными проявлениями редуکتивистской механистической эстетики. В 1930-х гг. под влиянием интернационального стиля в искусстве широко распространилась абстрактность, а промышленные материалы и строгие формы стали использоваться в исключительно стилистических целях. В результате модерн вскоре утратил свое идейное содержание, которое, однако, подхватили скандинавские дизайнеры, в частности Алвар Аалто, предложивший более человечный органический дизайн, за ним последовало целое новое поколение дизайнеров-модернистов.

В США интернациональный стиль господствовал в архитектуре в 1920–1930-х гг., примерно тогда же в модерне появилось множество новых направлений – от брутализма до ректиilinearизма. От большинства стилей в дизайне модерн отличался отсутствием единого манифеста и его ревнителей-художников. Скорее, он объединял людей, разделявших общие эстетические и социальные ценности.

Свои представления о современном приверженцы модерна воплощали в произведениях с использованием новоизобретенных материалов и технологий, в объектах простых форм с гладкими покрытиями, минимальным моделированием поверхностей, без избыточной декоративности и с обширными незаполненными пространствами (приложение, рисунок 11).

### **Лекция 13. Органический дизайн**

Происхождение: США, Европа.

Основные черты:

1. Мягкие извилистые линии, скульптурные формы.

2. Холистический подход в дизайне – объект должен вписываться в свое окружение.

3. Использование как натуральных, так и синтетических материалов, в частности пластика, который легко отливается в органические формы.

Основные сведения:

1. Отдельные элементы, например предметы мебели, должны визуально и функционально вписываться как в интерьер, так и в общую концепцию здания.

2. Использование новых технологий, материалов и возможностей компьютерного дизайна.

3. Стремление к изысканным формам.

Органический дизайн основан на концепции органической архитектуры, впервые предложенной Фрэнком Ллойдом Райтом и Чарлзом Ренни Макинтошем в конце XIX века. Ее главный постулат утверждал, что отдельные элементы, например предметы мебели, должны визуально и функционально вписываться как в интерьер, так и в общую концепцию здания. Более того, по их мнению, само здание также должно соотноситься с местностью, где оно построено, – будь то через структуру, материалы или цвета.

Несмотря на то, что понятия интеграции и естественности изначально были заложены в этом подходе, они не обязательно выражались во внешнем виде объектов, а органические формы не сразу стали его центральной темой. Однако постепенно органические функциональные формы завоевали дизайн; их плавные, эргономичные линии мы можем наблюдать в дизайне и в наши дни.

Одним из основателей органического дизайна был финский архитектор Алвар Аалто, чьей творческой философией впоследствии стали руководствоваться продолжатели этого стиля Чарлз и Рей Имз. Аалто был убежден, что использование натуральных материалов – это способ удовлетворить как потребительские, так и психологические запросы покупателя.

В 1940 г. в Музее современного искусства в Нью-Йорке прошла выставка-конкурс «Органический дизайн в мебели для дома», куратором которой выступил Элиот Фетт Нойес. Целью ее было представить на суд публики мебель, изготовленную с использованием органического подхода. Для этой выставки Чарлз Имз и Эро Сааринен в сотрудничестве изготовили эргономичный стул из гнутой древесины, получивший приз в категории «Посадочные места для жилой комнаты». Органический подход заметен и в архитектурных произведениях Сааринена, в частности, в здании терминала TWA нью-йоркского аэропорта Кеннеди.

Второе рождение органический стиль пережил в 1990-х, после того как в 1991 г. в лондонском Музее дизайна прошла выставка с простым названием «Органический дизайн». Новые технологии и материалы, особенно пластмассы, и возможности компьютерного дизайна – все внесло свою лепту в эволюцию этого стиля. Одним из главных последователей органического дизайна в XXI в. считается Росс Лавгрув. Свой подход он называет «органическим

эссенциализмом», его объекты отличаются эргономичностью и выполняются из самых современных материалов. Это, например, кресло «Гоу», изготовленное из магния с помощью специальной технологии литья под высоким давлением. Лавгурв считает, что объекты самых изысканных форм получаются при слиянии органики и неорганики, живого и неживого – слиянии, которое поистине завораживает (приложение, рисунок 12).

## Лекция 14. Поп-арт

Происхождение: США, Великобритания.

Основные черты:

1. Яркие радужные цвета.
2. Броские формы.
3. Использование пластика.
4. Повторяющиеся элементы.

Основные сведения:

1. Течение образовалось под влиянием консюмеризма и популярной культуры.

2. Открыто оспаривал принципы «хорошего дизайна», отрицая модерн и его ценности.

3. Основной упор делался на изменения, разнообразие, веселье, бунтарство и недолговечные, одноразовые вещи.

4. Дешевизна и, зачастую, низкое качество; ставка на массовое потребление.

Сокращенный вариант словосочетания «популярное искусство» (popular art). Этот стиль возник в США и Великобритании как реакция на абстрактную живопись, которую сторонники поп-арта считали слишком сложной и элитарной. Они отдавали предпочтение объектам из повседневной жизни, пример тому – этикетка на консервной банке супов «Кэмпбелл», выполненная Энди Уорхолом, и комиксы Роя Лихтенштейна, где лица персонажей напоминают героев мультфильмов, нарисованные яркими, флуоресцирующими цветами. Для поп-арта было типично использование сериграфии (станковый способ трафаретной печати) – техники массовой печати, к которой часто прибегал Уорхол. Под влиянием консюмеризма и популярной культуры сторонники этого стиля открыто оспаривали принципы «хорошего дизайна», отрицая модерн и его ценности и заменяя их своими – разнообразием, весельем, бунтарством, создавая недолговечные, одноразовые вещи. Разрушая границы между элитарным и популярным искусством, поп-арт быстро захватил сферу масс-медиа и рекламы, примером тому может служить обложка диска группы «Битлз» 1967 г. «Сержант Пеппер», выполненная Питером Блейком и Джэнн Хоуртс. Вдохновленные «низким искусством» – рекламой, упаковкой, комиксами, телевидением – художники, в частности Энди Уорхол и Дэвид Хокни, перенесли ценности масскультуры в дизайн интерьеров, обоев,

настенную и плакатную живопись, открывая для себя новый мир, полный веселья и свободы.

Основанная в 1952 г. в Лондоне компания «Independent Group» первой оценила возможности растущего американского консюмеризма. Дизайнеры поняли, что для нового поколения белых воротничков нужен свежий, альтернативный подход, отличающийся от набившего оскомину «хорошего дизайна» 1950-х; такой альтернативой оказался поп-арт. Как писал Теренс Конран, «в середине 1960-х наступил любопытный момент, когда люди перестали нуждаться и начали желать... Дизайнеры занялись производством вещей, которые потребитель желал, а не тех, в которых он нуждался». На первый план вышел стиль, впервые недолговечные, одноразовые вещи стали приниматься за норму. Излюбленным материалом дизайнеров стал пластик, изделия из которого – ярких цветов и броских форм – пришлись по вкусу молодежи. В результате выпускалось все больше дешевых товаров низкого качества, основной упор делался на массовое потребление, а не на производство дорогих и долговечных вещей – в противовес стилю модерн.

Среди популярных образцов дизайна в стиле поп-арт – пятнистый детский стульчик от Питера Мердока (1963), работы де Паса, д'Урбино, Ломацци, кресло из ПВХ от Сколари (1967), а подлинным символом культуры потребления 1960-х может считаться одноразовая бумажная

одежда. Черпая вдохновение в самых разных течениях, от ар нуво и ар деко до футуризма, сюрреализма, поп-арта, китча, психоделического и космического стилей, сторонники поп-арта оказали огромное влияние на мир искусства и дизайна. Однако сам поп-арт просуществовал недолго: в связи с нефтяным кризисом начала 1970-х гг. возникла необходимость в более рациональном подходе к дизайну, и поп-арт уступил место возрождению ремесел (приложение, рисунок 13).

## Лекция 15. Постмодернизм

Основные черты:

1. Отказ от промышленного производства.
2. Слияние разных стилей.
3. Декорирование поверхностей.
4. В графическом дизайне – использование многослойных изображений, коллажей и фотомонтажа.

Основные сведения:

1. Отрицается акцент на логику, простоту и порядок, свойственных модерну.
2. Пропагандируется слияние изящных искусств и массовой культуры, элитарного и популярного искусства.

С целью привлечь внимание потребителя на психологическом уровне сторонники движения внедряют в свои работы символизм.

Постмодернизм – направление в искусстве, возникшее как реакция на дизайнерский рационализм модерна. Его зарождение началось еще в 1960-х, а окончательно оно оформилось в начале 1980-х гг. Постмодернисты считали, что все достижения модерна – это несколько неудобочитаемых книг и непонятных объектов, бездушные произведения искусства и здания, в которых люди не хотят жить. В своей книге «Complexity and Contradiction in Architecture» («Сложности и противоречия в архитектуре»), 1966 г., Роберт Вентури ставит под сомнение акцент на логику, простоту и порядок, свойственных модерну, и утверждает, что многозначность и противоречивость также заслуживают своего места в искусстве. Там же он утверждает, что архитектура модерна была по большей части бессмысленной. Ранние постмодернисты считали, что отказ от орнамента и геометрические абстракции модерна привели к дегуманизации архитектуры, к ее отдалению от человека. Вышедший в 1972 году английский перевод «Мифологии» Роланда Барта (1957) вызвал всплеск интереса к его теории семиотики и подкрепил убежденность дизайнеров в том, что символизм в архитектуре и искусстве привлекает внимание потребителя на психологическом уровне.

Постмодернисты выступали за слияние изящных искусств и массовой культуры, элитарного и популярного искусства. Вернулось в моду декорирование поверхностей; разные стили и направления активно смешивались между собой. К середине 1970-х Майкл Грейвз и другие американские архитекторы стали включать декоративные, а зачастую и иронические элементы в свои проекты. Мотивы для них они черпали в декоративных стилях прошлого, в частности в ар деко, конструктивизме и de Stijl. Использование цвета, декоративных элементов, текстур, заимствования из других стилей и эксцентрические элементы, свойственные работам Этторе Соттсасса, группам «Мемфис», и «Studio Alchimia», быстро стали характерными и для движения постмодернизма в целом. В дизайне доминировали яркие, броские изделия; ограниченными партиями выпускались керамика, текстиль, ювелирные изделия, изделия из серебра, мебель и лампы под такими торговыми марками, как «Alessi», «Ailemide», «Cassina» и «Formica». Группа «Мемфис», стиль которой часто называли «фруктовым салатом», производила предметы мебели и небольшие дизайнерские объекты с ярко выраженными примерами постмодернизма. Постмодернисты любили юмор и веселье, орнаментацию и яркие цвета, стремились играть по собственным правилам – в отличие от сторонников стиля модерна.

В архитектуре примером эстетики постмодернизма может считаться нью-йоркское здание компании «АТ&Т», построенное Филипом Джонсоном (1978-1983); оно шокировало архитектурный истеблишмент и своей декоративностью, и использованием мотивов из «низшего» в дизайнерской иерархии мебельного производства. Основание этого, в остальном непримечательного, небоскреба в интернациональном стиле выполнено в стиле барокко, а еще точнее – в стиле чиппендейл. Подобное использование

визуальных элементов вне их привычного контекста – одна из тактик деконструктивизма, направления, возникшего в литературе, а затем, в 1970-1980-х гг., перекочевавшего в изобразительное искусство.

В конце 1970 – начале 1980-х швейцарская школа начала утрачивать свое влияние. Если модернисты отрицали исторические стили и орнаментацию, дизайнеры постмодернизма именно за их счет расширяли свои творческие возможности. Многослойные изображения, коллажи и фотомонтажи, впервые использованные в рамках кубизма и дадаизма, также стали элементами постмодернистского дизайна конца 1970 – начала 1980-х. Дизайнеры признали эстетику модерна не соответствующей условиям жизни постиндустриального общества, и начали расширять свой арсенал художественных средств, отказываясь от установленных правил и сочетая между собой мотивы из разных эпох, стилей и культур.

Бунтарский дух постмодернизма выражен в серии плакатов Вольфганга Вейнгарта – хаотичных и непонятных, забавных и неожиданных. Еще одной заметной фигурой в этом движении является Милтон Глейзер, создатель знаменитого логотипа «I love NY» (1973) и соучредитель студии «Pushpin» (Кнопка), выпускающей декоративные изделия в стиле постмодернизма.

Антирационалистический подход царил в дизайне в декадентские 1980-е гг., внутри него образовалось множество направлений, включая деконструктивизм, хайтек и постиндустриализм. Однако к началу 1990-х годов, в момент экономического спада, дизайнеры вновь обратили взоры к более рациональному подходу. Постмодернистская эстетика по-прежнему присутствует в искусстве, а мы снова и снова возвращаемся к вопросу о том, что же в дизайне является главным (приложение, рисунок 14).

## Лекция 16. Скандинавский модерн

Происхождение: Дания, Финляндия.

Основные черты:

1. Светлое дерево.
2. Строгие линии.
3. Простые, скульптурные формы.

Основные сведения:

1. По настоящее время остается ведущим стилем домашнего дизайна в Скандинавии и по всему миру.

2. Использование натуральных материалов, например дерева – березы, бука, тика и др. – и кожи.

3. Более опытные и смелые финские дизайнеры достигли больших высот в дизайне текстиля и мебели, используя яркие цвета и броские набивные узоры.

Известен также как шведский и датский модерн. Скандинавский модерн – одно из направлений стиля модерн, возникшее в 1930-х гг. Для него характерна мебель из светлого дерева с особым упором на линии и формы, часто ее

украшают яркие цветовые акценты, но в очень умеренном количестве. По настоящее время скандинавский модерн остается ведущим стилем домашнего дизайна в Скандинавии и по всему миру (приложение, рисунок 15).

### **Лекция 17. Шведский модерн**

К 1900 г. в Швеции, Дании и Финляндии возникли собственные разновидности ар нуво, реализованные в традиционных для этих стран ремеслах – в изготовлении мебели, керамики, стекла и текстиля. Наиболее мощно это движение развернулось в Швеции, превратившись в XX веке в отдельный стиль дизайна: произошло это благодаря активной работе «Sjloforeningen», объединения художников и представителей различных ремесел, созданного в 1900-х гг. Первыми этот стиль подхватили фирмы «Gustavsberg» и «Rorstrand», выпускавшие керамику, а также компания-производитель изделий из стекла «Orgefors». В результате в 1920-х и 1930-х гг. дизайнеры этих фирм стали пионерами шведского модерна. Шведский модерн с его простотой и природными мотивами стал воплощением демократических идеалов и получил всемирное признание в послевоенный период.

На выставке 1930 г. в Стокгольме стало очевидным, что некоторые дизайнеры оказались под влиянием более функциональной, грубой эстетики немецкого искусства, однако дизайнеров мебели оно не коснулось. Будучи преданными сторонниками натуральных материалов, в частности дерева и кожи, Бруно Матссон, Дж.А. Берг и Йозеф Франк продолжали работать в стиле шведского модерна. Всемирная ярмарка 1939 г. в Нью-Йорке продемонстрировала, что скандинавский модерн обрел международное признание и стал олицетворением элегантности и красоты повседневной жизни. По всему миру открывались магазины со шведскими названиями, в частности «Svenska» и «Form», а страницы глянцевого журналов заполняли фотографии интерьеров в шведском стиле. Про скандинавский модерн говорили, что это «стиль, в котором живут, а не стиль, на который только смотрят!»

### **Лекция 18. Датский модерн**

Появившийся немного позже датский модерн в 1950-х достиг не меньшей популярности в мире дизайна. Его создателями были Арне Якобсен, Вернер Пэнтон и Поуль Каерхольм, широко использовавшие в своих работах натуральные материалы – в особенности березу, бук и тик – и питавшие особую любовь к разного рода креслам и стульям. Их дизайнерские замыслы быстро находили дорогу на широкий рынок.

Основной приметой датского мебельного дизайна 1950-х был примитивизм, прослеживающийся, например, в дизайне кресла из дерева и кожи в африканском стиле Могенсена, и в работах его молодого коллеги Финна Юхла в 1940-1950-х гг. Впервые проявившаяся в начале XX века элегантность в

изделиях из металла Георга Йенсена затем была унаследована Каем Бойсенем, а еще позднее возродилась в работах Хеннинга Коппеля. Одним из самых выдающихся и определяющих свойств датского дизайна того времени была способность создавать объекты вне времени, которые по сей день выглядят столь же новаторскими, как и во времена, когда они появились впервые.

## Лекция 19. Финский модерн

Триеннале в Милане в 1951 и 1954 гг. показали, что Финляндия стала одним из лидеров в области современного дизайна. Это случилось в первую очередь благодаря уникальным изделиям из стекла фирмы «Iittala». Дизайнеры Тапио Вирккала и Тимо Сарпанева никогда до этого не работали со стеклом, однако выиграли конкурс, объявленный «Iittala», а их выразительные, скульптурные изделия из этого материала в 1950-х снискали всемирное признание.

Более опытные и смелые в том, что касается стиля, финские дизайнеры достигли больших высот в дизайне текстиля и мебели. Их ткани отличали броские набивные узоры и яркие цвета, использование крупных абстрактных мотивов на однотонном фоне. По сей день выдающимися образцами этого стиля считаются изделия «Marimekko». Финский подход к дизайну был не столь тесно связан с ремесленным производством, как в других скандинавских странах, скорее, он опирался на дух современного дизайна в целом. Тем не менее мебель из гнутого дерева от известнейшего финского дизайнера Алвара Аалто выполнена в традиционном духе и с использованием ремесленных технологий. Выпущенная после войны, она считалась классическим образцом современного дизайна.

## Лекция 20. Современный стиль

Происхождение: Великобритания.

Основные черты:

1. Органические формы.
2. Остроконечные формы.
3. Яркие цвета.

Основные сведения:

1. Стиль, возникший в Великобритании после Второй мировой войны.
2. Легкая мебель, часто с использованием металлических стержней и светлого дерева.
3. Трехмерные модели, заимствованные из физики и химии, стали настоящим символом этого стиля.

Известен также как стиль фестиваля, стиль южного берега и новый английский стиль. Современный стиль – направление в дизайне, искусстве и

архитектуре, возникшее в Великобритании после Второй мировой войны, – обрел популярность после Британского фестиваля 1951 г. Для него характерно использование органических форм и ярких цветов. Последователи этого стиля внимательно следили за развитием новых технологий и применяли их с целью сделать свои произведения максимально доступными для потребителя. Мебель, выпущенная в этот период, отличалась легкостью и выразительностью, ей были присущи черты стиля модерн, а в конструкции часто использовались светлое дерево и тонкие металлические стержни. Двухмерные геометрические узоры украшали обивку мебели, ткани и обои. Трехмерные модели, заимствованные из физики и химии, стали настоящим символом этого стиля (приложение, рисунок 16).

## Лекция 21. Стиль «Мемфис»

Происхождение: Милан.

Основные свойства:

1. Яркие цвета.
2. Стиль китча.
3. Броские геометрические формы.

Основные сведения:

1. Коллектив дизайнеров мебели и промышленных товаров, игравших ведущую роль в дизайне в начале 1980-х гг., работавших в Милане.
2. Цветные броские объекты, заимствования из дизайна прошлого и настоящего.
3. Ярко выраженная демонстрация зачастую расплывчатых теоретических основ постмодернизма.

Группой «Мемфис» назывался коллектив дизайнеров мебели и промышленных товаров, игравших ведущую роль в дизайне в начале 1980-х гг. и работавших в Милане. Дебют группы, во главе которой стоял Этторе Соттсасс, состоялся на миланской Мебельной ярмарке 1981 г., он явился потрясением для дизайнерского сообщества, впервые увидевшего предметы мебели из ламинированного пластика ярких цветов с узорами под шкуру леопарда или с геометрическим рисунком в стиле китча. Одной из целей группы было развитие экспериментаторского подхода в дизайне, который Соттсасс и де Люччи начали разрабатывать еще в конце 1970-х в рамках группы «Studio Alchimia», входившей в движение итальянского радикального дизайна.

11 декабря 1980 г. Соттсасс собрал группу своих друзей-дизайнеров у себя дома с тем, чтобы обсудить новый подход в дизайне. Там присутствовали Микеле де Люччи, Альдо Цибик, Маттео Тун, Марко Занини и Мартин Бедине. Они решили объединиться в группу, которую назвали «Мемфис», по одному из слов песни Боба Дилана «Застрявший в двигателе»: «...и снова блюз из Мемфиса», – которую слушали у Соттсасса. Когда группа встретила еще раз,

в следующем феврале, к тому времени в ее состав вошли также Натали дю Паскье и Джордж Соуден. Ее участники обладали уже 100 дизайнерскими проектами, в которых были заметны заимствования из дизайна прошлого и настоящего. Вскоре нашлись и производители, готовые выпускать ограниченными сериями изделия по этим проектам, с соответствующей рекламной поддержкой. 18 сентября 1981 г. президентом группы стал Эрнесто Гизмонди, а ее первая коллекция приняла участие в выставке «Ковчег 74» в Милане наряду с мебелью, светильниками, часами и керамикой от известных дизайнеров и архитекторов со всего мира. В дизайнерской среде к группе «Мемфис» относились либо с восхищением, либо с ненавистью; ее считали идеально соответствующей постпанковской популярной культуре начала 1980-х и называли «ярко выраженной демонстрацией зачастую расплывчатых теоретических основ постмодернизма». Это было весьма влиятельное движение в искусстве и архитектуре. Среди классических образцов дизайна в стиле «Мемфис» – рабочий кабинет «Беверли» (1981) от Соттсасса с желтыми ламинированными дверцами «под змеиную кожу», полками «под черепаху» и красной лампой; кресло «Оберуа» (1981) от Соудена с красной обивкой и ярко-желтыми ножками; и суперлампа от Мартина Бедине с разноцветными лампочками.

Стиль «Мемфис» являл собой разительный контраст с «хорошим вкусом», доминировавшим в дизайне модерна, возможно, именно поэтому он вскоре захватил обложки популярных журналов по всему миру. Группа выпустила и собственную книгу, «Memphis: The New International Style» («Мемфис: Новый интернациональный стиль»), кроме того, ее популяризации способствовали многочисленные выставки – в Лондоне, Эдинбурге, Париже, Монреале, Стокгольме, Женеве, Ганновере, Чикаго, Дюссельдорфе, Лос-Анджелесе, Нью-Йорке и Токио, – организованные Барбарой Рэйдис, которая была арт-директором группы с 1981 по 1988 г. Члены группы не строили иллюзий насчет ее долгого будущего. В 1988 г., когда популярность «Мемфиса» стала падать, Соттсасс распустил группу. Однако, несмотря на недолгое существование, стиль «Мемфис» сыграл центральную роль в распространении постмодернизма по всему миру, а многие из участников коллектива по сей день продолжают работу в области дизайна (приложение, рисунок 17).

## **Лекция 22. Стиль обтекаемых форм (аэродинамический стиль)**

Происхождение: США.

Основные черты:

1. Аэродинамические очертания.
2. Скругленные грани, гладкие поверхности.
3. Каплевидные формы.

Основные сведения:

1. Если функционалисты предпочитали разбивать формы на несколько элементов, сторонники обтекаемых форм выступали за целостность и единство.
2. В общественном сознании этот стиль стал символом прогресса.
3. Оказал большое влияние на американскую промышленность – из-за ежегодного рестайлинга товары быстро выходили из моды.

Одним из вариантов воплощения в жизнь механистической эстетики и функциональных идеалов интернационального стиля был стиль обтекаемых форм. Если функционалисты предпочитали разбивать формы на несколько элементов, а затем составлять из них новые объекты, то сторонники обтекаемых форм выступали за единство и целостность, за стройные силуэты, хотя и с учетом функций предметов – во времена развития транспорта это относилось в первую очередь к дизайну самолетов, поездов и кораблей. Последователи этого стиля рассматривали скорость как «квинтэссенцию современности». Наиболее выгодной с точки зрения скорости была яйцевидная, или каплевидная, форма. В общественном сознании этот стиль стал символом прогресса.

Обтекаемые формы скрывали внутреннее содержание объекта – и хорошее, и плохое, и уродливое, – в этом стиль напоминает модерн. Бакелит – пластический материал, хорошо поддающийся отверждению – особенно подходил для создания обтекаемых форм и был излюбленным материалом многих дизайнеров того времени.

К концу 1930-х гг. обтекаемые формы все реже использовались из соображений функциональности – теперь они несли эстетическую нагрузку. Занимающиеся скорее стилистической корректировкой дизайнеры Норман Бел Геддс и Реймонд Лоуи создавали объекты, внешний вид которых не был продиктован функциями, обращая внимание разве что на то, чтобы он им не противоречил. Этот стиль оказал также большое влияние на американское промышленное производство. Ежегодные изменения в стилистике объектов приводили к тому, что они быстро выходили из моды, таким образом потребители были вынуждены постоянно приобретать новые, более современные; и если технические усовершенствования еще можно было за это оправдать, то стилистические – нет. Даже детские игрушки не миновали подобной участи. Как заметил некий критик, «обтекаемый внешний вид важен даже для трехколесного велосипеда, ведь новое, молодое поколение, хочет, чтобы его игрушки были самыми современными» (приложение, рисунок 18).

## **Лекция 23. Югендстиль**

Происхождение: Германия.

Основные черты:

1. Геометрические и природные формы.
2. Поверхности без декора.
3. Энергичный дизайн, созданный под влиянием бурного развития науки

и технологий.

Основные сведения:

1. Германская и скандинавская разновидность ар нуво, созданная под влиянием местных традиций, отличалась простотой форм и современностью.

2. Использование природных форм считалось способом реформирования в дизайне и социуме.

3. В рамках движения были организованы мастерские прикладных искусств, где предметы домашнего обихода изготавливались с помощью традиционных технологий.

Югендстиль был немецкой и скандинавской разновидностью модерна, доминировавшего в искусстве в 1890-х. Этот стиль тесно ассоциируется с венским Сецессионом и Wiener Werkstatte (Венскими мастерскими), названием он обязан журналу о декоративных искусствах Jugend («Юность») – журнал был основан в Мюнхене в 1896 г., и издатели определяли его как «периодическое издание об искусстве и жизни».

Дизайнеры югендстиля считали использование природных форм способом реформирования в дизайне и в социуме. Они создавали как простые предметы домашнего обихода, так и большие настенные мозаики, ювелирные изделия, изделия из стекла, архитектурные произведения. В интерьерах и архитектуре использовались традиционные этнические мотивы, работы отличались простотой форм и современностью. В континентальной Европе югендстиль распространился позже, чем ар нуво, так как многие немецкие дизайнеры все еще были увлечены возрождением классицизма, характеризовавшим дизайн второй половины XIX в. Однако к 1890–м гг. дизайнеры были готовы воспринять свежие альтернативы историческим стилям. Бурное развитие науки и технологий привело к новому, более глубокому пониманию природы, ставшей источником вдохновения для дизайнеров югендстиля. Как и в рамках движения «Искусств и ремесел», по всей Германии открывались мастерские прикладных искусств, где предметы домашнего обихода изготавливались с помощью традиционных технологий. Среди таких мастерских – кооператив в Дармштадте, открытый при поддержке великого герцога Эрнста-Людвига Гессенского, Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst (Дрезденские мастерские прикладных искусств), мастерская, основанная в Мюнхене в 1897 г. Бруно Паулем, и Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk (Объединенные мастерские прикладных искусств). Большинство ведущих дизайнеров югендстиля, включая Экманна, Обриста и Энделла, работали также вне Мюнхена. Развитие югендстиля можно разделить на два периода: до 1900 и после 1900 г. До 1900 г. этот стиль мало чем отличался от стиля движения «Искусств и ремесел», с упором на цветочные мотивы – броские природные элементы, – как видно из графики и произведений прикладных искусств этого времени. Популярны были также фольклорные темы. После 1900 г. стиль стал более абстрактным и динамичным, на нем сказались философия бельгийского архитектора Хенри ван де Велде.

Хенри ван де Вельде был убежден в том, что художественное произведение способно улучшить качество жизни и даже экономику, поэтому именно ему правительство открыло проект Школы прикладных искусств в Веймаре, директором которой он являлся вплоть до 1914 года. Помимо журнала Jugend популяризации югендстиля способствовали и другие издания, в частности Pan (Берлин, 1895) и Simplicissimus. В Австрии югендстиль утратил популярность после Первой мировой войны, а группа дизайнеров и архитекторов, бывших его последователями, основала Deutsche Werkbund (Немецкий производственный союз) (приложение, рисунок 19).

## Лекция 24. De Stijl (де Стейл)

Происхождение: Нидерланды.

Основные черты:

1. Абстрактные геометрические формы.
2. Горизонтальные и вертикальные плоскости.
3. Использование основных цветов, а так же черного и белого.
4. Минимальное украшение плоскостей.

Основные сведения:

1. Отказ от природных форм и сюжетов в пользу геометрических абстракций.
2. Простой, логический стиль, подчеркивающий особенности конструкции и функции.
3. Возник после Первой мировой войны, во времена, когда после хаоса общество больше всего ценило упорядоченность.

Движение известно также как неопластицизм и элементаризм. De Stijl (Де Стейл-стиль) название немногочисленной группы художников, архитекторов, дизайнеров, артистов, мыслителей и поэтов, основанной в Нидерландах в 1917г., в центре которой – журнал с тем же названием. Под предводительством художника и архитектора Тео ван Дусбурга группа, в которую входил Пит Мондриан, Якоб Йоханн, Питтер Ауд и Геррит Томас Ритвелд, выступала за очищение искусства и дизайна, отказ от природных форм и сюжетов в пользу геометрических абстракций, а так же за использование основных цветов, а также черного и белого. Эти цели группа изложила в своём первом манифесте, опубликованном в 1918г. В журнале «De Stijl», помимо работ членов движения, можно было видеть работы русских конструктивистов, итальянских футуристов, а также дедаистов. Термин «неопластицизм» (новое пластическое искусство) был предложен Мондрианом – он отражал цели, которые последователи стиля стремились достичь. Среди таких целей было создание нового эстетического языка, простого, логичного стиля, способного подчеркнуть особенности конструкции и функции предметов, применимого к любой сфере жизни.

Движение «de Stijl» возникло в конце Первой мировой войны, когда общество больше всего ценило упорядоченность. В группу входили

представители самых разных искусств, что позволяло им охватывать широчайший спектр жанров от графики и живописи до дизайна интерьеров, текстиля, архитектуры – с использованием единого художественного языка. Эти работы легко узнать по присутствию прямых горизонтальных и вертикальных линий и основных цветов. Философия движения, основанная на идеалах функционализма, прослеживается в живописи Пита Мондриана и дизайне Геррита Томаса Ритвелда. Будучи одним из основоположников de Stijl, Мондриан в своих абстракциях строит гармоничные композиции из линий, массивов и цветов, уравнивает позитивные и негативные элементы. Ритвелд переводит принципы движения в трехмерные объекты, создавая мебель, в частности красно-синий стул. В его структуре основной упор делается на пересечение плоскостей, что подчеркивается использованием контрастных цветов и преувеличенно броских точек соединения – все эти особенности характерны и для других работ Ритвелда. Шридер-хаус, полностью выполненный по проекту Геррита Томаса Ритвелда, являлся наиболее ярким образцом эстетики de Stijl.

Журнал «de Stijl» выходил вплоть до смерти Тео ван Дусбурга 1931 г., затем движение постепенно распалось. De Stijl завоевал международное признание к концу 1920-х годов. Нематериалистический подход в архитектуре и дизайне, свойственный de Stijl, стал вкладом этого движения в развитие модерна (приложение, рисунок 20).

## Лекция 25. Deutsche Werkbund

Происхождение: Германия.

Основные черты: гладкие поверхности и нет украшения.

Основные сведения:

1. Убеждение в том, что дизайнер имеет важное моральное и эстетическое значение.
2. Раскол в движении произошел из-за противостояния между стандартизацией и индивидуализмом.

Основанное в 1907 г. с целью сократить разрыв между промышленностью и дизайном, движение Deutsche Werkbund заменило натуралистические мотивы югендстиля на более строгие, функциональные, утилитарные элементы дизайна. Оно, однако, не выступало за возврат к ремеслам, подобно движению «Искусств и ремесел». Его участники отстаивали моральное и эстетическое значение дизайна, отвечая, таким образом, на распространившееся убеждение, что индустриализация в Германии угрожает национальной культуре. Основателями движения стали 12 дизайнеров, в числе которых Рихард Раймершмидт, Бруно Пауль, Йозеф Мария Ольбрих и Питер Беренс, 12 промышленников и несколько мастерских, в частности Wiener Werkstatte (Венские мастерские) и Vereinigte Werkstatte fur Kunst im Handwerk (Объединенные мастерские прикладных искусств). В течение первого года

существования Deutsche Werkbund число его членов возросло до 500, а на момент расцвета движения в нем числилось более 3000 человек. С целью популяризации своего стиля движение Deutsche Werkbund проводило выставки. В 1914 г. состоялась большая выставка в Кёльне. Наиболее заметными ее экспонатами стали проект фабрики из стекла и стали Вальтера Гропиуса, проект здания театра Хенри ван де Вельде и павильон из стекла и кирпича Бруно Таута. В 1927 г. в Штутгарте состоялась знаменитая выставка Deutsche Werkbund, посвященная жилищному строительству, под названием Die Wohnung («Жилище»). На ней были выставлены целые дома, обставленные мебелью из стальных трубок по проекту архитектурного директора выставки Людвиг Мис ван дер Роэ в сотрудничестве с Марселем Брейером и Ле Корбюзье. Среди прочих участников выставки были также Питер Беренс, Вальтер Гропиус и Адольф Лус.

В 1912-1920 гг. движение Deutsche Werkbund издавало собственный ежегодник, в который входили статьи и фотографии работ членов движения, а также их контактная информация и описание сферы деятельности – в рекламных целях. Движение выпускало и свой журнал Die Form (1925-1934). Однако, несмотря на все усилия по примирению ремесла и промышленности, внутренний конфликт между Хенри ван де Вельде и Германом Мутезиусом практически довел движение до раскола. Мутезиус был против применения орнамента как художественного средства и считал, что практичность – лучший способ отражения современных ценностей, однако это мнение в корне отличалось от взглядов Хенри ван де Вельде, нуждавшегося в большей художественной свободе. Спор между ними начался после того, как Мутезиус опубликовал свою программу из 10 пунктов, в которой объяснил необходимость стараться делать обиходные предметы более однообразными.

Ван де Вельде немедленно выразил протест – он отстаивал важность индивидуального творческого вдохновения. Противостояние сторонников стандартизации и индивидуализации продолжалось несмотря на то, что вскоре стало ясно: промышленное производство стандартизация – единственная возможность для Германии преодолеть разрушения Первой мировой войны. В 1934 году движение Deutsche Werkbund исчезло под наступлением нацистского режима на модерн (приложение, рисунок 21).

## Список использованной литературы

1. Аронов, В. Р. Художник и предметное творчество : Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры 20 века / В. Р. Аронов. – Москва : Сов. художник, 1987. – 232 с.
2. Глазычев, В. Л. О дизайне (очерки по теории и практике дизайна на Западе) / В. Глазычев. – Москва : Искусство, 1970. – 189 с.
3. Дизайн в системе культуры : тезисы конференций, совещаний. – Москва : ВИНИТЭ, 1982. – 71 с.
4. Лаврентьев, А. Н. История дизайна : учебное пособие / А. Н. Лаврентьев. – Москва : Гардарики, 2008. – 303 с. : ил.
5. Михайлов, С. М. Основы дизайна / С. М. Михайлов. – Москва : Союз дизайнеров, 2001. – 240 с.
6. Ненгушов, Б. В. Художественное проектирование / Б. В. Ненгушов, Е. Д. Щедрин, Г. Б. Минервин. – Москва : Просвещение, 1979. – 175 с.
7. Розенсон, И. А. Основы теории дизайна : учебник для вузов / И. А. Розенсон. – Санкт-Петербург : Питер, 2007. – 218 с.
8. Тимофеева, М. А. Дизайн в Швеции. История концепций и эволюций форм / М. А. Тимофеева. – Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2006. – 286 с.
9. Федосеенко, Н. В. Белорусский союз дизайнеров / Н. В. Федосеенко. – Минск : «Белорусский союз дизайнеров», 1998. – 316 с. : ил.
10. Львова, Е. П. Мировая художественная культура. XX век. Изобразительное искусство и дизайн / Е. П. Львова [и др.]. – Санкт-Петербург : Питер, 2008. – 464 с. : ил.
11. Сурина, М. О. История образования и цветодидактики (история систем и методов обучения цвету) / М. О. Сурина, А. А. Сурин. – Ростов-на-Дону : Март, 2003. – 352 с.
12. Даниэль, С. М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. М. Даниэль. – Санкт-Петербург : Амфора, 2006. – 206 с. : ил.
13. Климов, Е. А. Психология профессионального самоопределения: учебное пособие / Е. А. Климов. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1996. – 512 с.

## ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1 – Американский модерн



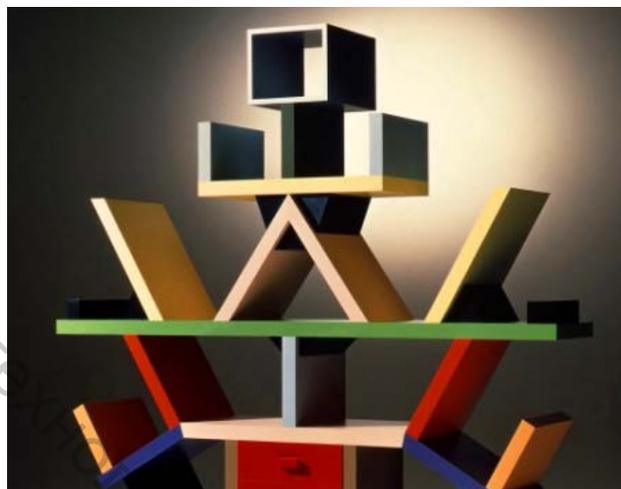
а



б



в



г

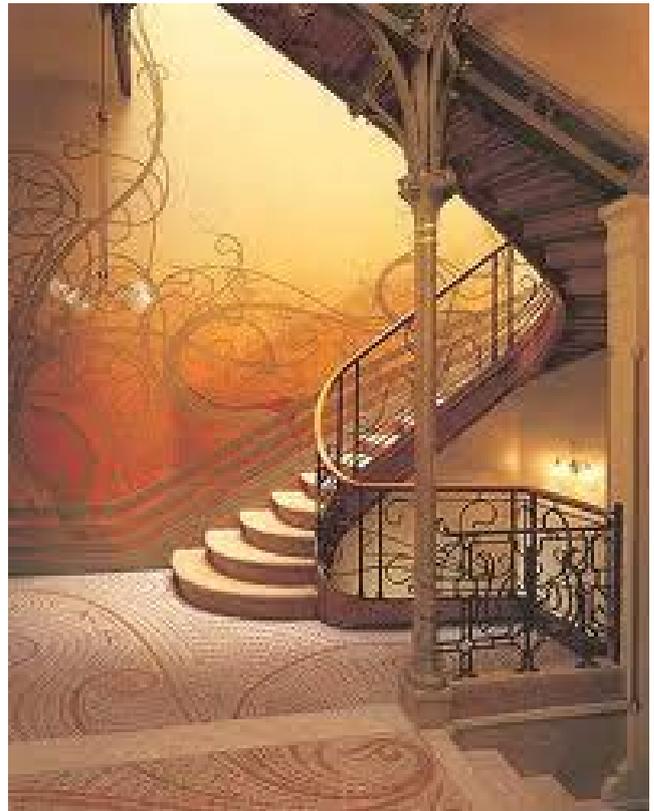
Рисунок 2 – Антидизайн



Рисунок 3 – Ар деко



а



б

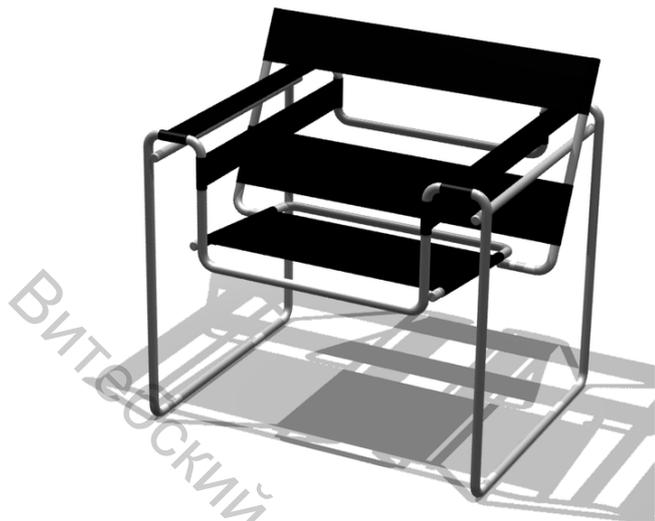


в



г

Рисунок 4 – Ар нуво



а



б



в



г

Рисунок 5 – Баухауз



Рисунок 6 – Движение «Искусств и ремесел»



а



б



в



г

Рисунок 7 – Деконструктивизм



Рисунок 8 – Интернациональный стиль



168. Лисицкий П.  
Клином красным бей белых. 1920

Рисунок 9 – Конструктивизм



а



б



в



г

Рисунок 10 – Космический стиль



а



б



в

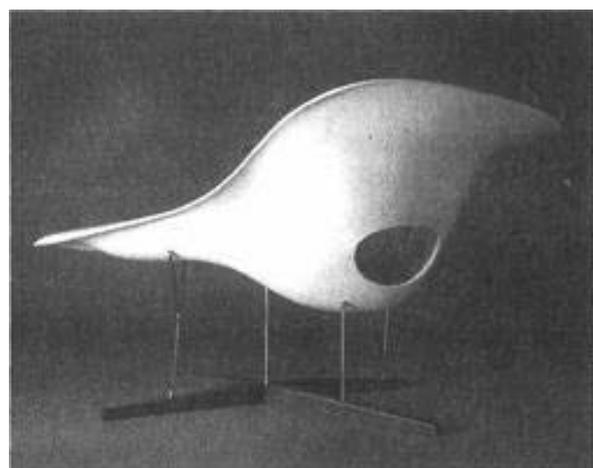
Рисунок 11 – Модерн



а



б



в



г

Рисунок 12 – Органический дизайн



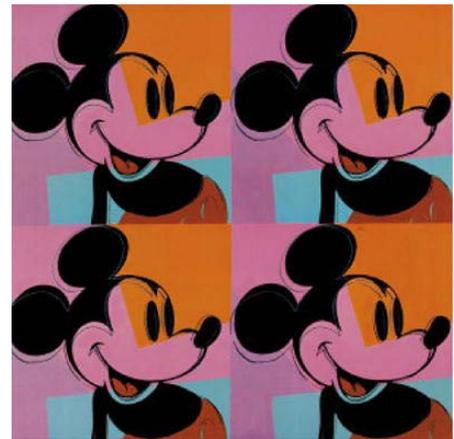
а



б



в



г

Рисунок 13 – Поп-арт



Рисунок 14 – Постмодернизм



а



б



в



г

Рисунок 15 – Скандинавский дизайн



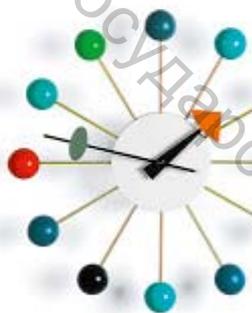
Рисунок 16 – Современный стиль



а



б



в



г

Рисунок 17 – Стиль «Мемфис»



Рисунок 18 – Стиль обтекаемых форм



Рисунок 19 – Югендстиль

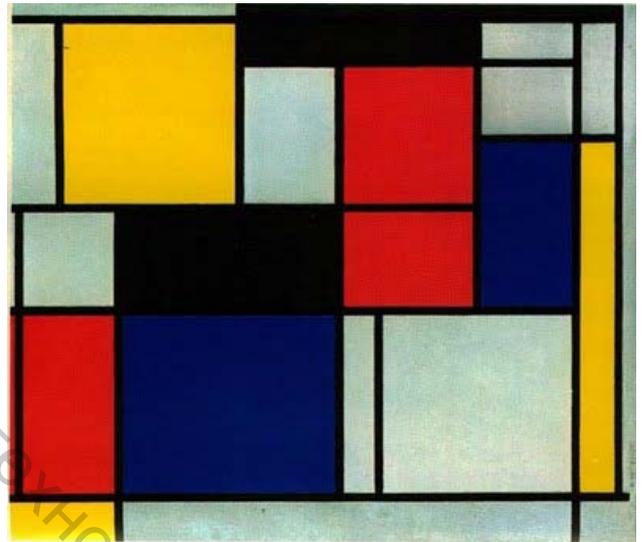


Рисунок 20 – De Stijl

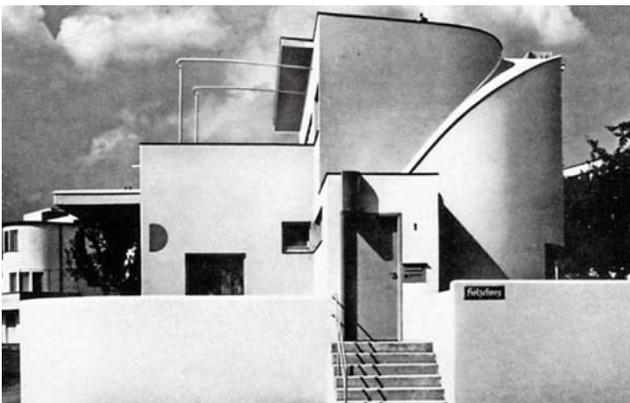


Рисунок 21 – Deutsche Werkbund

Учебное издание

## ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА

Курс лекций

Составитель: **Маклецова** Татьяна Игоревна

Редактор *Г.В. Казарновская*

Технический редактор *А.Г. Малин*

Корректор *Е.М. Богачева*

Компьютерная верстка *Т.Г. Трусова*

---

Подписано к печати \_\_\_\_\_. Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная № 1.  
Гарнитура «Таймс». Усл. печ. листов \_\_\_\_\_. Уч.-изд. листов \_\_\_\_\_. Тираж \_\_\_\_ экз.  
Заказ № \_\_\_\_\_

Учреждение образования «Витебский государственный технологический университет» 210035, 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.