

Частное учреждение образования  
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Факультет искусств  
Кафедра дизайна

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой  
Коновалов И. М.

---

10.03.2021 г.

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета  
Моголина М. П.

---

10.03.2021 г.

## **ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА**

*Электронный учебно-методический комплекс  
для студентов специальности 1-19 01 01 Дизайн (по направлениям)*

Составитель

Казакова А. В., доцент кафедры дизайна частного учреждения образования  
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Рассмотрено и утверждено  
на заседании Совета Института  
протокол № 8 от 30.03.2021 г.

УДК 745/749(078)  
ББК 85.12я73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра теории и истории дизайна учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств» (протокол № 7 от 06.03.2021 г.);

*Коломиец В. И.*, профессор кафедры промышленного дизайна учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», доцент.

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению  
кафедрой дизайна  
(протокол № 11 от 26.06.2020 г.)

**И90 Казакова, А. В.** История дизайна : учеб.-метод. комплекс для студентов специальности 1-19 01 01 Дизайн (по направлениям) [Электронный ресурс] / Сост. А. В. Казакова. – Электрон. дан. (2,1 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2021. – 228 с. – 1 электрон. опт. диск (CD).

Систем. требования (миним.) : Intel Pentium (или аналогичный процессор других производителей) 1 ГГц ; 512 Мб оперативной памяти ; 500 Мб свободного дискового пространства ; привод DVD ; операционная система Microsoft Windows 2000 SP 4 / XP SP 2 / Vista (32 бит) или более поздние версии ; Adobe Reader 7.0 (или аналогичный продукт для чтения файлов формата pdf).

Номер гос. регистрации в НИРУП «Институт прикладных программных систем» 1182125773 от 04.06.2021 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «История дизайна».

Для студентов вузов.

ISBN 978-985-547-376-4

© Институт современных знаний  
имени А. М. Широкова, 2021

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Изучение проектной практики прошлых поколений является неотъемлемым компонентом овладения профессиональным мастерством дизайнерской деятельности. История дизайна как художественно-проектной деятельности разворачивается во взаимодействии с научно-технической и визуальной художественной культурой, поэтому она обязательно отражает влияние новаций и изобретений в технике, инженерном и художественном творчестве. Дизайн – это одновременно продукт культуры, инструмент культурного строительства и фактор, активно формирующий культуру.

Учебная дисциплина «История дизайна» направлена на повышение качества подготовки студента к профессиональной деятельности в художественно-творческой сфере. Требования к уровню усвоения содержания учебной дисциплины «История дизайна» определены образовательным стандартом высшего образования по специальности 1-19 01 01 «Дизайн (по направлениям)»

**Цель учебно-методического комплекса (УМК)** по учебной дисциплине «История дизайна» – теоретическая и методическая помощь студентам в овладении знаниями об этапах эволюции художественно-проектной деятельности человека, становления дизайна, о стилевых направлениях и тенденциях в дизайне, а также о вкладе наиболее значительных дизайнеров в его развитие.

**Задачи** учебного издания УМК:

– предоставить совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций обучающихся в рамках учебной дисциплины;

– обеспечить логическую последовательность и преемственность в изложении материала учебной дисциплины с содержанием учебников и учебных пособий;

– обеспечить общность используемого понятийного аппарата на междисциплинарном уровне.

Структура УМК включает разделы, предусмотренные Положением об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержден-

ным постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 № 167.

Учебно-методический комплекс включает

– *пояснительную записку*, в которой содержатся организационные рекомендации,

– *теоретический раздел*, в котором приведен короткий курс лекций по учебной дисциплине «История дизайна»;

– *практический раздел*, который включает примерный перечень вопросов для обсуждения на семинарских занятиях, примерную тематику докладов, методические рекомендации по организации учебно-исследовательской деятельности студентов;

– *раздел контроля знаний*, в котором даются критерии оценивания студентов по учебной дисциплине, примерные вопросы к зачетам и экзаменам; примеры тестовых заданий для проверки и закрепления учебного материала;

– *вспомогательный раздел*, в котором представлены учебная программа по «Истории дизайна», словарь терминов, список рекомендуемой литературы.

Материалы теоретического раздела сформированы на основе монографий, научных статей и учебных пособий видных теоретиков дизайна Я. Ю. Ленсу, В. Ф. Рунге, А. Н. Лаврентьева. Материалы по теме «Дизайн и война» являются фрагментами книги Ш. и П. Филл «История дизайна». Курс лекций по истории дизайна используется для закрепления и систематизации знаний по темам учебной дисциплины.

Перечень вопросов для обсуждения и примерные темы рефератов призваны заострить внимание студента на наиболее важных сведениях и способствовать интеграции знаний по дисциплине с содержанием других дисциплин учебного плана. На семинарских и практических занятиях студент выступает с сообщением и рефератом, проводит анализ произведений дизайна, исследует закономерности в историческом развитии дизайна и современные тенденции этого вида художественно-проектного творчества, знакомится с творчеством отдельных мастеров.

# 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## 1.1. Краткий курс лекций по учебной дисциплине

### Тема 1. Происхождение дизайна как особой сферы человеческой деятельности

**Дизайн** – вид проектно-художественной деятельности, связанный с разработкой предметного окружения человека, систем визуальной коммуникации и информации, организацией жизни и деятельности человека на функциональных, рациональных началах.

**Цель дизайна** – удовлетворение разнообразных потребностей человека, включая потребность в культурной идентификации, эффективная организация предметной и информационной среды жизни и деятельности на основе художественно-образных моделей. Это работа художника с формой, и потому процессы формообразования здесь принципиальны. Форма интегрирует понимание дизайнером всего круга стоящих перед ним задач: и утилитарных, и социокультурных, и художественных, и технологических.

В толковом словаре английского языка Уэбстера слово «design» разъясняется и как глагол, и как существительное. В первом случае оно означает: указывать, намечать, создавать, оформлять, планировать, намереваться создать что-либо с определенной целью. Во втором – цель, целевое планирование, мысленный проект, схему действий, предварительный набросок, компоновку, расположение элементов в художественном произведении, декоративный мотив, область создания форм промышленных изделий с учетом эстетических качеств. Мало того, что слово многозначно, им называют и процесс создания, зарождения, воплощения, и результат деятельности.

Буквальный перевод слова «дизайн» с английского на русский – «план», «рисунок», «чертеж». Дизайнер – человек, умеющий планировать, рисовать, чертить. Одновременно «дизайнер» в переводе с английского – «хитроумный человек».

Дизайн – вид проектно-художественной деятельности, сравнимый с архитектурой, книжным оформлением, театральной сценографией... Но, в отличие от них, он не имеет четких предметных границ.

Дизайнер потому и универсал, что он видит общую организацию формы в вещах. **Компоновка, комбинаторика, перестановка деталей – главный метод дизайна.** Его дело – определение формальных свойств промышленно произведенных предметов, их «приручение» с точки зрения удобства пользования, соразмерности человеку (учет факторов эргономики), достижение рационального и современного внешнего вида, соответствие выбранной формы технологии и материалам, ориентация на определенные культурные группы и типы потребителей.

В 1969 г. на конгрессе ИКСИД (ICSID) – Международного совета по промышленному дизайну – было принято определение, предложенное еще в 1950-х гг. президентом этой организации, ученым и педагогом Ульмской школы дизайна в Германии Томасом Мальдонадо: «Дизайн является творческой деятельностью, цель которой – определение формальных качеств предметов, производимых промышленностью; эти качества формы относятся не только к внешнему виду, но, главным образом, к структурным и функциональным связям, которые превращают систему в целостное единство (с точки зрения как изготовителя, так и потребителя). Дизайн стремится охватить все аспекты окружающей человека среды, которые обусловлены промышленным производством» [1].

Спустя более 30 лет Н. В. Воронов сформулировал еще одно определение, более точно отвечающее современным представлениям: «Дизайн – органичное новое соединение существующих материальных объектов и (или) жизненных ситуаций на основе метода компоновки при необходимом использовании данных науки с целью придания результатам этого соединения эстетических качеств и оптимизации их взаимодействия с человеком и обществом. Это определяет наличие присущих дизайну социальных последствий, проявляющихся в содействии общественному прогрессу и формированию личности.

Термином «дизайн» может определяться собственно замысел (проект), процесс его реализации и полученный результат» [2].

Когда же зародилась проектная деятельность и кого считают первым дизайнером?

Отсчитывая историю дизайна с момента возникновения должности дизайнера, мы отметим 1907 г., когда немецкий архитектор **Петер Беренс** получил пост художественного директора немецкой компании «АЕГ». Он отвечал за дизайн электротехнических изделий, внешний имидж компании, рекламу продукции и архитектуру цехов

Англичане считают первым дизайнером **Кристофера Дрессера**, прославленного выпускника Национальной школы дизайна. Его работы 1870-х гг. в дизайне посуды, декоративных орнаментов, керамической плитки, украшений отличались функциональностью, элегантностью и минимумом орнамента.

Первый журнал, имеющий в своем названии слово «дизайн», – «Journal of Design» – появился в Англии в 1849 г. Журнал был основан сэром Генри Коулом, государственным деятелем, художником-проектировщиком.

Чертежи первой паровой машины **Джеймса Уатта** можно также отнести к жанру дизайнерской проектной графики. В петровские времена **Андрей Нартов**, русский изобретатель и инженер, разрабатывая проекты станков, старался придать им более гармоничный облик.

Если считать, что дизайн зародился с появлением художников-изобретателей, то необходимо вспомнить о **Леонардо да Винчи**. Набрасывая схемы строительных механизмов, вертолетов, водолазных колоколов, он пользовался таким распространенным в дизайне принципом проектирования, как компоновка. Комбинируя известные узлы и элементы, художник получал новые объекты. Воздушный винт с вертикальной осью – вертолет. Комбинация рычагов и перепончатых крыльев – самолет и т.д. Рисунок был для него инструментом проектирования, изображения, представления того, что еще не существовало.

Среди вещей, которыми мы пользуемся, многие существуют не одно тысячелетие. Материальную культуру Древнего Египта или времен Античности часто называют протодизайном и также включают в историю дизайна. Здесь представляют интерес наиболее распространенные, анонимные, обыденные вещи, конструктивные принципы и устройства, в которых полезный эффект достигается минимальными средствами. Например, колесо, стул, обувь, одежда, оружие, письменные принадлежности, мотыги и лопаты, топоры.

Инструменты демонстрируют фундаментальный принцип дизайнерского проектирования – отношение к вещи как к продолжению тела человека, позволяющему преодолевать наши «несовершенства». Инструментальная функция вещи определяет специфику ее формы и конструкцию. Но привычки и потребности меняются, и потому иногда трудно установить способы употребления и назначение старинных вещей.

Кроме функции инструментальной вещи выполняют не менее важные для человека коммуникативные, информационно-статусные (от родовых знаков и гербов до знаков различий, эмблем, систем информации и коммуникации), эмоционально-психологические и магические функции.

Любой предмет, древний или современный, связан с суммой технологических знаний и процессов. Но речь идет и о технологии применения вещей. Многие предметы доисторической, да и исторической поры до сих пор остаются загадками именно из-за незнания того, как они использовались. В прошлом технология изготовления полностью определяла конструкцию и внешний вид вещи.

Говоря об анонимном протодизайне, прежде всего подчеркивают естественность материалов и особенности их обработки, следующие за внутренней структурой и физическими свойствами.

Самая древняя из сохранившихся технологий получения различных форм изделий – плетение. Эта операция легко поддается алгоритмизации и компьютерному моделированию. Тот же принцип плетения использовался и в русских берестяных изделиях. «Не будет преувеличением сказать, что в истории куль-

туры Руси береста сыграла не менее важную роль, чем папирус в истории цивилизации Древнего Египта». Один из конструктивных принципов, имеющий более чем тысячелетнюю историю, – шарниры.

Целостный (интегральный) характер предметной среды жизнедеятельности, в основе которого лежало ремесленное производство изделий, претерпел существенные изменения к середине XVIII века, началу машинного переворота. Наглядное представление об этом и последующих процессах, происходивших в сфере воссоздания предметного мира в доиндустриальную эпоху и при изготовлении изделий после машинного переворота, дают схемы и пояснения к ним из исследования И.Н. Голомштока [3]. Первая составленная им схема иллюстрирует основные стадии процесса дезинтеграции воссоздания предметного мира до эпохи машинного производства.

*Эпоха до Ренессанса.* Интегральность процесса находит отражение в организационной (цеховой) структуре сферы производства. Так, архитекторы и скульпторы входят в *цех каменщиков*, живописцы – в *цех аптекарей*. Интегральность находила отражение также в большинстве европейских языков, в которых понятия «искусство» и «ремесло» обозначаются одним словом. Результатом интегральности являлось стилистическое единство предметного мира (стили романский, готический и т.д.).

*XVI–XVII века.* Распадается цеховая структура. Организуются художественные академии (Италия – Рим, 1542 и 1577; Флоренция, 1560; Франция – Париж, 1648 и 1671). Распадается стилистическое единство предметного мира: стили XVII века существуют параллельно и не распространяются на все сферы жизни (барокко, классицизм).

*XVII–XVIII века.* Возникают капиталистические мануфактуры. Процесс дезинтеграции находит отражение в языке: появляется термин «декоративное искусство». В конце XVII века создаются ремесленные школы и инженерные институты (Институт гражданских инженеров в Англии, Политехнический институт в Париже и т.д.). Идет дальнейшее дезинтегрирование стилистического единства (стили рококо, классицизм XVIII века и т.д.). Таким образом, к началу

эпохи машинного производства процесс воссоздания предметного мира протекает в трех самостоятельных сферах деятельности, уже обособившихся друг от друга:

– в сфере ремесла, еще связанного с прикладным искусством, в которой воссоздается как бы плоть предметного мира – здания, предметы быта, украшения и т.д.;

– в сфере «чистого» искусства, где воспроизводится духовная культура эпохи;

– в сфере техники, где создаются машины, обслуживающие область материального производства и потребления.

С середины XVIII века начинаются резкие, революционные изменения в сфере воспроизводства – наступает эпоха промышленной революции, включающая в себя несколько фаз. Как самостоятельная ветвь многогранного процесса производства новых по функции и конструкции изделий, а также предметов и вещей с многовековой историей, но на основе новых машинных технологий, формируется проектная деятельность.

**В промышленной революции** сегодня выделяют четыре фазы.

– первая фаза, машинный переворот, длившаяся около 120 лет: 1750 – 1870-е годы;

– вторая, энергетическая революция, ознаменовавшаяся широким применением машинного оборудования с силовыми двигателями в промышленности, сельском хозяйстве, на транспорте, в быту, заняла 75 лет: 1870 – 1945 годы. В США через каждые 30 лет происходило десятикратное возрастание потребления мощности на одного человека;

– третья, интеллектуально-машинная, начавшаяся в конце Второй мировой войны (1945) с создания машин для умственного труда (ЭВМ);

– четвертая, нынешняя фаза, глобальная, ведущая отсчет с последнего десятилетия XX века, характеризуется развертыванием глобальной информационной сети по всему миру.

Таким образом, историю дизайна можно рассматривать с самых разных точек зрения:

– эволюция стилей дает смену форм в зависимости от культурно-исторических эпох и художественных открытий;

– функциональные особенности вещи раскрывают изобретательность их создателей, условия использования;

– конструктивный анализ помогает увидеть повторяющиеся на протяжении веков пространственные, динамические и модульно-геометрические структуры;

– коммуникативные, магические функции объясняют социокультурную роль вещи;

– способы изготовления свидетельствуют о происхождении тех или иных форм;

– авторские наброски и идеи раскрывают методы проектирования.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. В чем специфика дизайна по сравнению с другими видами творческой художественной деятельности?

2. Назовите основные функции вещи.

3. Назовите некоторые повторяющиеся на протяжении веков конструктивные принципы организации формы и структуры вещи.

4. Что может быть объединяющим принципом в устройстве следующих вещей: полинезийский барабан, телеграф с азбукой Морзе и компьютер?

5. Что общего между носовым платком, волейбольной сеткой, радиобашней инженера В.Г. Шухова и лаптями?

### **Использованные источники**

1. Минервин, Г.Б. Архитектоника промышленных форм / Г.Б. Минервин. – М., 1970. Вып. 1. С. 30.

2. Воронов, Н.В. Суть дизайна / Н.В. Воронов. – М, 2002. С. 16.

3. Голомшток, И.М. К проблеме генетической связи искусства и дизайна // Проблемы теории отечественного дизайна. – М.: ВНИИТЭ, 1995. (Библиотека дизайнера. Сер. Теория дизайна).

## **Тема 2. Техническое развитие и формообразование предметного мира доиндустриального общества**

Словом «техника» называют сейчас сложные устройства, приборы, агрегаты различного назначения, транспортные средства. Между тем техника (от греч. *techne* – искусство, мастерство, умение) – совокупность устройств и средств человеческой деятельности, применяемых в производстве и обслуживании непродовольственных потребностей общества для ускорения и облегчения трудовых процессов. Техника – это машины, станки, приборы, инструменты и др.; это здания и сооружения, дороги и каналы, средства общественного транспорта; это и непродовольственное оборудование и инструменты: коммунальное оборудование, холодильники, кухонные и стиральные машины, пылесосы; средства транспорта и связи личного пользования и т.д. Сюда же относят технологические процессы, совокупность наиболее эффективных приемов, методов, способов использования оборудования и других технических средств для обработки сырья, материалов и получения изделий. Исторически техника прошла путь развития от примитивных орудий труда первобытного человека до сложнейших современных автоматических машин.

Древнего человека специалисты переводят на уровень «человека современного» по признакам анатомическим, поведенческим, владеющих орудиями из камня, но и изготавливающих орудия из костей животных и рыб с помощью более сложной, чем отщепы камня, технологии: шлифовку, сверления и пр. Для осуществления замыслов «современные» люди должны были уметь рисовать, создавать наскальную и пещерную живопись.

Не менее 40 тысяч лет назад произошел скачок в развитии человечества, началось существенное изменение орудий труда по виду и форме. Полагают,

что это стало следствием появления «языка» общения. Человек начал мыслить словами и символами, а не образами. Произошел переход от «инстинктивного разума» к аналитическому мышлению.

Рисунки в пещерах пятнадцатитысячелетней давности трактуются как схемы, чертежи ловушек на зверей. Налицо зарождение проектного сознания человечества.

Авторитетный историк и искусствовед, лауреат Государственной премии в области литературы и искусства **Н. В. Воронов** (1924–2003), анализируя пути и специфику дизайна, выделил ряд признаков и категорий. Он считает, что характерная черта дизайнерского подхода – инновационность, изобретательское начало, а основной метод дизайна – компоновка. Н. В. Воронов принимает в виде рабочего следующее определение этого метода: «**Компоновка** – продуманное и научно рассчитанное (или интуитивно обоснованное) соединение, составление частей, деталей, элементов, механизмов, принципов с целью достижения в полученном результате определенного технического, архитектурного, художественного, социального и т.д. единства и целостности». Еще одним ведущим методом дизайна признается метод компромисса, метод согласования и приведения к единству, целостности и гармонии многих противоречивых свойств, возможностей, приемов, правил [1].

Первые ловушки на зверей, жилища, оружие есть проявление проектного мышления и древнего происхождения дизайна как процесса формообразования орудий труда, предметов быта, когда фундаментальная цель – сделать объект деятельности полезным, удобным для пользования и даже красивым. Последнее качество – красота – стало придаваться предметам с появлением орнамента в верхнепалеолитическую эпоху (15–10 тыс. лет до н. э.). Украшать люди стали керамические сосуды, одежду, то есть предметам в дополнение к утилитарной компоновке начали придавать некую духовную функцию.

Все многообразие предметного мира условно может быть подразделено на два типа. *Первый тип* – те изделия, которые существовали испокон веков. В основном они служили и сегодня служат для удовлетворения извечных по-

требностей человека; их функция не изменилась или почти не изменилась за многие тысячелетия (ручной инструмент, посуда, мебель, одежда и т.д.). *Второй тип* – те, что возникли в результате изобретений и научных открытий. Чаще всего им присущи совершенно новые (средства связи, бытовая техника, новые транспортные средства и т.д.) или ранее выполнявшиеся на примитивном уровне функции.

Проектные свойства утилитарного изделия: основная функция, удобство, безопасность и эстетическое совершенство. Свойства должны составлять единое целое, обеспечивая двуединство пользы и красоты. Охарактеризовать изделие позволяют пять материальных качеств: структура (т.е. элементы изделия и их взаимозависимость – компоновка); форма; материалы; размеры; поверхности (для всего изделия и отдельных элементов).

Дизайн, его история неразрывно связаны с развитием вещественного наполнения среды жизнедеятельности, историей науки и техники. Отметим наиболее характерные, основополагающие для понимания эволюции материальной культуры открытия, изобретения, события и факты.

Значительным событием было изобретение в мезолите (около 10–5 тыс. лет до н.э.) лука и стрел. Они не только оставались основным видом оружия вплоть до XVII века; с помощью лука сверлили, на его основе делали музыкальные инструменты.

Посуда из глины и первые изделия из меди появились еще в 8 тысячелетии до н.э. Сначала занимались «холодной» ковкой меди из медного колчедана, позднее медь стали выплавлять.

Около 4 тыс. лет до н.э. изобретен папирус, начато производство хлопчатобумажных тканей в Индии, Китае, Египте. Величайшим изобретением стало изобретение колеса и изготовление повозок. Со временем колесо легло в основу гончарного круга, мельницы, водяного колеса.

Около 3 тыс. лет до н.э. наступил бронзовый период, время, когда обрабатывали серебро и золото, началось производство железа (Армения).

Многие из окружающих нас бытовых вещей существовали в Древнем Египте за 2 тыс. лет до н.э. Мастерство изготовления передавалось из поколения в поколение, вместе с ним наследовались основа формы, конструкция, технология изготовления, которые были канонизированы.

Характерные признаки предметного мира Древнего Египта: достаточно высокая утилитарная функциональность и целесообразность бытовых предметов; целостность и органичность, мягкость очертаний; неощутимый переход скульптуры в конструкцию и конструкции в скульптуру. Из-за приверженности канонам, египетские мастера из столетия в столетие повторяли один и тот же конструктивный недостаток, делая плоской раму сидения, поэтому сочленение сиденья и ножек всегда было непрочным и должно было усиливаться дополнительными элементами. В то же время существовали оригинальные конструкции складной рациональной мебели (стулья, кровати), функциональной, продуманной и удобной в использовании была компоновка шкапулов для туалетных принадлежностей.

Материал в египтяне часто скрывали под толстым слоем шпаклевки с последующей раскраской и инкрустацией. Украшения имели знаковый смысл. Часто использовались изображения «зверей» на ножках мебели, посохах и пр.; изготавливались ручки зеркал в виде знаков «АНХ» (жизнь) и «ДЖЕД» (вечность). Компоновка бытовых вещей и отдельные функциональные элементы учитывали местные климатические и культурные особенности (конструкция кровати).

В Египте появились ирригационные сооружения (2,8 тыс. лет до н.э.), первый календарь (2776 г. до н.э.), построено первое судно из досок (2600 г. до н.э.), изготавливались стекло и изделия из него (3 тысячелетие до н.э.).

Многие открытия и изобретения, опередившие Европу на столетия, были сделаны в Китае. Там были заложены основы металлургии и химии, построены гидротехнические сооружения, использовались новейшие методы в медицине, в I веке до н.э. была изготовлена первая бумага. Документально установлено, что уже в 105 г. н.э. евнух Цай Лунь показал китайскому

императору Хэди первый лист писчей бумаги из растительного сырья. Цай придумал делать бумажную кашу из коры, метелок конопли и рваных рыболовных сетей. Бумага из растительного сырья была гораздо дешевле бумаги «чжи», которую делали из волокон шелковых тканей ранее.

Европейская культура имеет в своей основе античное происхождение, но развитие техники и в целом технический прогресс сдерживался раздробленностью Средиземноморья и рабовладельческое общество. Заслуживают внимания достижения мастеров-стеклодувов и гончаров в античную эпоху. Форма бытовых предметов сочетала полезность с украшениями, орнаментикой. Одновременно совершенствовались их функциональные качества, возрастала дифференциация, что довольно ярко проявилось в греческой керамике. В зависимости от функции греческие вазы были нескольких типов. Сосуды для ношения воды – гидрии. Для холодной воды – кратеры. Амфоры, пелики – для хранения вина и той воды, которой разбавляли вино. Пили из широких открытых чаш – киликов, а масло хранилось в лекифах и т.д. Функция определила изменения в форме многих бытовых предметов (тарелочки для рыбных блюд имели в центре углубления для жидкости, масляный светильник приобрел в Греции зримые функциональные черты: появилась ручка, крышка, а со стороны, где наружу выводился фитиль, корпус вытянулся и приобрел форму носика).

Средневековье (конец V – середина XVII веков) – время зарождения, развития и разложения феодализма в Западной Европе. К XI веку в ряде стран стали развиваться города, налаживаться связи между регионами. Ремесленники, работавшие на заказ, на рынок, объединялись в цеха для защиты от притеснений феодалов, более успешной конкуренции и совершенствования мастерства. Цех не только защищал, но и довольно жестко регламентировал деятельность своих членов, технологические, экономические и организационные моменты. Существовал даже запрет на увеличение производительности труда и технологические новшества.

С крестовыми походами в Европу пришли многие технические новинки из заморских стран. Открытия и изобретения были сделаны и в самой Европе. В XI–XII веках античное изобретение – водяные мельницы – все шире распространяется в Центральной и Северной Европе. Расширяются области использования: мельницы приводят в движение кузнечные молоты и пилы, отбивают сукно. В XIII веке их применяли для растирания красок, волочения проволоки и даже как привод токарных станков.

Очень важную роль в развитии техники средних веков сыграли механические часы. Правда, еще в 723 году буддийский монах и математик И Син в Китае сконструировал часовой механизм, приводимый в движение водой. Точная дата появления первых часов в Европе неизвестна, но в XIII веке они уже существовали. В частности, башенные часы с одной часовой стрелкой были установлены в лондонском Вестминстере в 1288 году. Башенные часы Страсбургского собора (1354) представляли собой подлинное произведение искусства. Они показывали фазы Луны, Солнца, части суток и часы, отмечали церковные праздники. В полдень перед фигуркой Богоматери склонялись волхвы, кукарекал и бил крыльями петух.

Пружинные часы были изобретены 1450 году. На их основе развилась вся теория производства равномерных движений. Основоположником этой теории стал выдающийся голландский механик и математик Христиан Гюйгенс (1629–1695). Он не только создал новую конструкцию (в качестве регулятора применил маятник в стационарных часах, спираль – в переносных, а также балансир), но и описал изобретение в «Маятниковых часах».

Важное достижение средневековья – книгопечатание. Собственно книгопечатание начинается с использования деревянных досок, на которых гравировались текст и рисунки. Покрытая тушью доска прижималась к листу бумаги (Китай, VIII век). В Европе немецкий мастер Иоганн Гуттенберг (1400–1468) начал печатать книги (Библия – 1450 год) на созданном им станке с подвижных наборных литер.

В конце XV века белорусский просветитель Франциск Скорина печатал книги на старославянском языке в Праге (1517–1519) и в Вильно (1525). Первopечатник на Руси – Иван Федоров («Апостол», 1564).

**Леонардо да Винчи** (1452–1519) – живописец, скульптор, архитектор, инженер и ученый, занимавшийся механикой, физикой, астрономией, геологией, ботаникой, анатомией и физиологией человека, животных и т.д.

Методика творчества Леонардо да Винчи была сродни современному дизайнерскому проектированию. Во-первых, глубокий анализ и изучение сферы, в которой ведется поиск идеи. Так в 1470-е годы Леонардо был настолько увлечен идеей коренного улучшения ткацкого производства во Флоренции, что полностью погрузился в изучение технологии текстильного дела. К сожалению, его гениальные предложения по самопрядке с механическим приводом от водяного колеса и сложным устройством, одновременно крутящим и наматывающим нить и автоматически останавливающимся при ее разрыве, не были реализованы. В 1499 году Леонардо попытался создать летательный аппарат. Он многие дни наблюдал за полетом птиц, анализировал, делал эскизы, записи.

Во-вторых, вслед за многочисленными эскизами выполнялись чертежи с детальной проработкой, когда точно вырисовывались детали, чтобы было понятно, что и какого качества надо сделать при отсутствии в то время соответствующих технологий.

В-третьих, моделирование, постройка макетов и новые циклы уточнений, до работок, текстовых пояснений и т.д.

Практически при его жизни ничего из его технических идей и разработанных конструкций не было реализовано. Самый ранний дошедший до нас проект парашюта принадлежит Леонардо да Винчи.

Создавая инструмент для измерения интенсивности света, Леонардо нарисовал фотометр не менее практичный, чем тот, который был предложен американским ученым Б. Румфордом три столетия спустя. Ему был знаком такой предмет как очки, и в старческом возрасте он, очевидно, сам их изготавливал для

себя. Он спроектировал модель летательного аппарата с крыльями, как у летучей мыши (1490). Аппарат должен был использовать мускульные усилия ног и, частично, рук.

Леонардо выполнил изображения летающих механизмов и различных машин, в том числе прообразов нынешних автомобиля и велосипеда, многих приспособлений для передачи движения (цепная передача, ременная передача и др.), роликовых опор, «карданного» сцепления, различного рода станков, ткацких машин, паровой пушки и пр. Всего же насчитывается несколько сотен изобретений в виде рисунков, чертежей.

Как закономерный результат развития цехов с начала XVI века в Европе стали распространяться **мануфактуры** (от лат. *manus* – рука и *factura* – изготовление). Первые появились в Италии еще в XIV веке вследствие специализации и укрупнения цехов. Труд в мануфактуре характеризовался большим разделением труда по сравнению с цехами, что вело к росту его производительности. Разделение на более мелкие операции обусловило появление специализированного инструмента. Так в Англии на железоделательных мануфактурах XVIII века применялись до 500 молотков различной формы, каждым из них производилась только одна операция. Небольшая мануфактура по производству иголок (10 человек) при разделении операций выпускала в день до 48 тыс. иголок. Один же человек, делая все 92 операции, изготавливал не более 20 иголок.

Возникновение мануфактуры, давшей резкое увеличение производительности труда, снижение себестоимости, наряду с достижениями (изобретение мельниц, механических часов) стало реальной предпосылкой возникновения машинного производства. Мануфактуры XVII века были уже сравнительно крупными капиталистическими предприятиями, на которых отрабатывались организационные структуры и «ковались кадры» для перехода к собственно капиталистическому машинному производству, промышленному перевороту. Одновременно с разделением ремесла и дроблением процесса изготовления изделий все больше нарушалось органическое единство функцио-

нально-полезного и художественного начал. В эпоху Возрождения изобразительное искусство постепенно выделяется в чисто эстетическую деятельность. Художники перестают быть ремесленниками и не прилагают свои способности к созданию вещей; красота отделяется от пользы. Узор, орнамент начинают играть роль прилагающегося элемента к уже готовому изделию. Это касалось мебели, посуды, одежды и прочих вещей. Возникшие тенденции несколько сглаживались параллельным существованием ремесленного и мануфактурного изготовления. Гармония пользы, удобства и красоты окончательно была разрушена при внедрении машинного производства.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Назовите характерные черты дизайнерского подхода в создании вещей.
2. Дайте определение компоновке как методу проектирования (по Н.В. Воронову).
3. Какие характеристики методики проектирования Леонардо да Винчи приближены к современным приемам?
4. Почему возникновение мануфактур стало предпосылкой развития машинного производства?

### **Литература**

*1. Воронов Н.В. Суть дизайна. 56 тезисов русской версии понимания дизайна. – М. : Издательство Грантъ, 2002.*

### **Тема 3. Промышленная революция XVIII – XIX вв. и ее влияние на развитие материально-художественной культуры**

Буржуазная революция XVII века в Великобритании создала условия для формирования капиталистических отношений. В середине века XVIII она раньше всех других стран Европы вступила в полосу машинного переворота. Переход от мануфактуры к машинному производству здесь, в основном, завершился уже к 1820 году. Наиболее развитой отраслью производства была тек-

стильная; в ней и происходило, в первую очередь, постепенное вытеснение ручного труда машинным.

**Джон Клей** в 1733 году предложил конструкцию механического (**самолетного**) челнока для ткацкого станка, освободившего ткача от ряда ручных операции. Это позволило вдвое повысить производительность труда и одновременно стимулировало спрос на пряжу.

**Джеймс Харгривс** в 1765 г. изобрел **механическую прядильную машину** «Дженни», способную прясть «без руки человека». На его машине один человек обслуживал сначала 8 веретен, а позже – 80 и более. Усовершенствованная прядильная машина механика **К. Вуда** (1772) имела уже до 120 веретен. Более прочную нить позволяла получать ватермашина с водяным приводом и рядом усовершенствований **Р. Аркрайта**. Соединить достоинства существовавших машин удалось английскому ткачу **С. Кромптону** в 1779 году: число веретен у него достигло 400.

В 1786 г. появился ткацкий станок с полной механизацией всех ручных операций священника **Э. Картрайта**. Потом последовали изобретения механика Р. Роберта для прядильной машины: два патента на автоматику в 1825 и 1830 гг. В 1801 году в Великобритании уже работала первая механическая фабрика (почти 200 станков).

В условиях ускорения технического прогресса остро встала необходимость в новых источниках двигательной силы в дополнение к водяным и ветряным мельницам. С появлением парового двигателя принято связывать начало промышленной революции.

Еще на рубеже XVII-XVIII вв. Т. Ньюкомен используя изобретения Д. Папина и Т. Севери создает первую паровую машину для откачки воды из шахт в 1705.

**Паровой двигатель** Т. Ньюкомена в 1765 переработал шотландский техник **Джеймс Уатт** (патент получен в 1769 году). С 1776 года начинается строительство машин для практического использования. К середине 1770-х годов сложилась достаточно надежная и экономичная конструкция паровой машины

двойного действия с центробежным регулятором. Появился универсальный тепловой двигатель, который позволял не только откачивать воду, но и приводил в движение станки, а со временем – корабли и экипажи. Уатт же предложил сравнивать мощность машин с силой лошади. Его двигатели были очень большими – для них строили специальные вместительные здания, а их мощность не превышала 50 л.с. (мощность современных локомотивов более 20 тыс. л.с).

Русский механик **И. И. Ползунов** разработал в 1763 году проект «огнедействующей машины» для заводских нужд (тепловой двигатель). Это была универсальная двухцилиндровая паровая установка непрерывного действия, рабочий вал которой качался непрерывно. Ее пуск состоялся в августе 1766 года без И. Ползунова, который скончался за три месяца до этого от скоротечной чахотки. Машина приводила в действие воздуходувные меха, проработала с прибылью около 12 тыс. руб. до ноября 1766 года, когда котел дал течь. После чего машина не восстанавливалась.

**Механический суппорт Г. Модсли** создал в 1794 году. Суппорт (от позднелат. *supporto* – поддерживаю) – основной узел токарного станка для крепления резца и его перемещения перпендикулярно и вдоль оси вращения заготовки. Жесткость и точность суппорта определяют качество изготавливаемых деталей. Замена руки человека механическим устройством стала подлинной революцией в производстве. Модсли также впервые объединил станки в одну поточную линию. В конце века паровой двигатель уже получил широкое распространение и в текстильной промышленности, а к концу первого десятилетия следующего века в Великобритании насчитывались около 5 тыс. паровых машин. В первой трети XIX века действовали паровое сообщение и железнодорожный транспорт на паровой тяге.

В конце XVIII в. происходят революционные изменения в водном транспорте. В 1788 г. англичане Миллер и Саймингтон построили первый колесный пароход. Вслед за ними американец Роберт Фултон создал свой пароход «Клермонт». Когда англичане поставили паровые машины на океанские суда, Великобритания снова в этой области вышла вперед.

**Воздухоплавание.** 19 октября 1783 г. во Франции был осуществлен первый полет сшитого из ткани и обернутого бумагой шара с нагретым дымом, созданного братьями **Монгольфье**. В том же году Жак Шарль и братья Роберы сконструировали аэростат – воздушный шар, который наполнялся водородом.

В 1852 г. был осуществлен первый полет управляемого аэростата француза А. Жиффара – летательного аппарата легче воздуха с двигателем, дирижабля. Дирижабль с газовым двигателем внутреннего сгорания был построен австрийцем П. Хейнлейном в 1872 году. 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.

Многие изобретатели занимались усовершенствованиями в области управляемого летательного аппарата тяжелее воздуха. В России **А. Ф. Можайский** получил привилегию на изобретенный им «воздухоплавательный снаряд» и стал автором первого фактически построенного мире самолета (1882) массой 1,1 т с площадью крыла 330 м<sup>2</sup>. Из-за недостаточной мощности парового двигателя (30 л.с. вместо 90 л.с, как показали последующие расчеты) испытания окончились неудачей.

**К. Э. Циолковский**, ученый и изобретатель в области космонавтики и теории самолета, в 1880-е годы разработал проект цельнометаллического дирижабля-трансформера. Проект имел не только существенные преимущества по конструктивному материалу перед господствовавшими тогда в небе матерчатými формами из ткани. Благодаря металлической гофрированной оболочке («гармошке»), дирижабль мог в полете укорачиваться или удлиняться. Это, при дополнительном использовании отработанных газов для подогрева оболочки, позволяло влиять на величину подъемной силы аппарата. Несмотря на поддержку ученых Д. И. Менделеева и А. Г. Столетова, полувековое отстаивание и пропаганду своих идей Циолковский не получил субсидий даже на постройку макета.

Немецкий конструктор граф **Ф. Цепелин** частично воплотил мечту Циолковского в жизнь. В 1900 году состоялся полет его первого дирижабля LZ-1,

цельнометаллического (но не трансформера), потом им были построены еще более 100 аппаратов. Данный пример свидетельствует, что важно не только изобрести, построить экспериментальный образец, но необходимо довести идею до практического использования, прагматично учтя все факторы и проявив волю и настойчивость.

Пионерами-авиаторами стали американцы **братья Райт** Уилбер и Орвилл. Орвилл (по жребии) совершил 17 декабря 1903 года первый в мире 12-секундный полет на построенном братьями самолете-биплан «Флайер-1». Потом братья, чередуясь, взлетали еще несколько раз. Наибольшее время полета в первый день достигло 59 секунд. Аэроплан массой 340 кг при площади крыльев 47,4 м<sup>2</sup> имел бензиновый двигатель 12 л.с.

Предыстория **паровоза** начатся с паровой повозки французского инженера **Ж. Кюньо** (1769). Подобие локомотива изобрел в 1787 году американец О. Ивенс. Англичанин **Р. Тревитик** построил паромобиль, а в 1802 г. – первый паровоз и даже демонстрационную кольцевую железную дорогу в Лондоне.

Изобретателем практически пригодного паровоза признают Джорджа Стефенсона, английского изобретателя, испытавшего свой первый паровоз 25 июля 1814 года. Им же в 1818 году была построена железнодорожная линия Стоктон – Дарлингтон (61 км для перевозки угля (с 1825 – для пассажиров), в 1830 г. стала действовать железная дорога между Манчестером и Ливерпулем.

В 1834 г. был построен первый российский паровоз **отцом и сыном Черепановыми** на Нижнетагильском заводе. В 1837 году железная дорога связала Петербург и Царское Село.

Первые паровозы имели внушительный цилиндр-котел на больших колесах, высокую вертикальную трубу, тендер был самостоятельным сооружением. Формы паровоза как единого целого, гармонически согласованного, не было. Имелась инженерно-техническая компоновка функциональных частей без их композиционного согласования.

В начале XIX века появляется индивидуальное мобильное средство передвижения – **велосипед**. Об его изобретении можно говорить, начиная с конст-

рукции немецкого конструктора **Карла Драйса**. Это был сидячий самокат, приводимый в движение отталкиванием ног от земли. Из известных узлов и элементов было создано, скомпоновано «нечто» с новой морфологией. Это было фактически беспрототипное проектирование. В июне 1817 года самокат выиграл состязание с почтовым дилижансом. Имя Драйса (Дреза) осталось в немецком и французском языках как название самоката – дрезина.

В Англии самокаты механика Кнейта стали символом лондонских денди. Изготавливались они часто в виде лошадок с мордами и хвостами, называли их «денди-кони», «хобби-кони».

В 1853 году немецкий механик Ф. М. Фишер установил шатуны с педалями на переднем колесе – самокат получил педальный привод. Первым изобретателем педального привода называются также шотландец Г. Дальзель, француз П. Лалман. Лалман назвал свою машину велосипедом (франц. *velocipede* от лат. *velox* – быстрый и *pes* – нога) и 1866 году получил патент. Велосипеды с тормозами были поставлены на конвейер и продавались по 500 франков за штуку. Они были восторженно приняты на Всемирной парижской выставке 1865 года. 1885 год – изобретение модели низкого велосипеда «Ровер Сейфти» (США) с двумя колесами одного диаметра.

Много рационального в конструкцию велосипеда внес датчанин Михаэль Педерсен, переехавший в 1893 году в английский город Дарсли, где он открыл свою фабрику. Педерсен спроектировал и запатентовал конструкцию женского велосипеда (1899) и армейского складного (1900), а также механизм переключения передач (1903). С конца XIX века велосипед очень быстро распространяется по всему миру.

**Фотография** (фото – свет, граф – рисую, пишу – греч.) как процесс и фотоаппарат как изделие определяются, по сути, двумя явлениями: во-первых, построением изображения в специальной камере благодаря преломлению лучей света линзами; во-вторых, фиксации этого изображения на чувствительном эмульсионном слое, в котором под воздействием света происходят изменения. Еще в незапамятные времена было замечено, что луч солнца, проникая сквозь

небольшое отверстие в темное помещение, оставляет на плоскости стены световой рисунок предметов внешнего мира. Принцип образования изображения в темной комнате (или камере-обскуре – лат.) описал в эпоху Возрождения Леонардо да Винчи.

Камеру-обскуру как прибор изобрел итальянец **Дж. Фонтана** в 1420 году. Другой итальянец, Дж. Порто, приспособил ее для проецирования рисунков, помещенных у отверстия камеры и ярко освещенных свечами или солнцем (1558). Со временем камерой-обскурой стали называть ящик с двояковыпуклой линзой в передней стенке и полупрозрачной бумагой или матовым стеклом в задней. С помощью зеркала перевернутое изображение делалось прямым и могло быть обведено на листе бумаги. Это была «фотография до фотографии».

Развитие химии в конце XVIII–начале XIX века создало предпосылки для изобретения светописи.

7 января 1839 года французский художник **Л. Ж. Дагер** представил на рассмотрение Парижской академии наук изобретение, способное «с помощью светового луча получать прочное изображение на серебряной пластинке в камере-обскуре». Изобретение сделал француз **Й. Н. Ньепс**, получивший в 1826 году первый световой рисунок, названный им «гелиография» (солнечный рисунок). Позже он проводил свои опыты совместно с Дагером. После смерти Ньепса Дагер продолжил дело. Изобретение Ньепса и Дагера получило название дагеротипии. Дагеротипия как одно из направлений фотографии XIX века существовала около двух десятков лет наряду с калотипией (от греческого слова «калос» – красота), почти одновременно с Ньепсом изобретенной англичанином **Ф. Тальботом** и заложившей основы современной фотографии. Способ Тальбота был значительно удобнее и практичнее. Он заключался в том, что изображение в камере-обскуре получалось не на пластинках серебра, а на бумаге, пропитанной светочувствительным раствором. Это были негативы, с которых печаталось позитивное изображение на светочувствительной бумаге.

Переход к действительно современной фотографии произошел, после того как Д. Истмен в Америке наладил производство целлулоидных пленок во второй половине 1880-х годов.

Оптико-химический принцип получения визуальной информации предопределили конструктивные составляющие и построение формы **фотоаппарата**. Фотосъемка производилась при неподвижной точке зрения и с заданным углом охвата. Объектив объемное реальное пространство трансформировал в двухмерную фронтальную картину, запечатлеваемую негативом, которая переводилась в позитивное изображение на фотобумаге.

Чтобы осуществить съемку вне студии приходилось пользоваться походной лабораторией, которая занимала целый фургон, запряженный парой лошадей. В 1875 году россиянин В. Средневский изобрел походный аппарат-лабораторию, который имел вид ранца и служил одновременно камерой для съемки и лабораторией для проявления мокрых коллоидных пластинок.

Характерные черты студийной фотокамеры сформировались в 40–90-е годы XIX века. Приоритет в этом принадлежит русскому фотографу С. Левицкому, получившему первую в мире медаль за фотоснимки (1843). В 1847 году он ввел в камеру-обскуру мех от русской гармоники, что значительно уменьшило габариты фотоаппарата.

На рубеже XIX–XX веков достаточно массовое распространение получили более компактные модели, которые позволяли фотографировать без штатива с рук. Наступила эпоха репортеров со складными, а затем и ручными камерами. Основной типаж фотоаппаратуры определился в первые десятилетия XX века; в послевоенные годы он дополнился массовым выпуском однообъективных зеркальных камер. Морфология фотоаппарата, по сути, не изменилась с момента создания до наших дней.

Достижения в фотографии и фотоаппаратуре обеспечили появление **кинематографа**. В его основе лежит особенность зрительного восприятия непродолжительное время удерживать образ объекта уже после того, как тот исчез из поля зрения. Прямой предшественницей кинематографии была хронофотогра-

фия, дававшая серию моментальных снимков последовательных движений. Идея разложения движений на последовательные фазы с последующим их синтезом для получения движущегося изображения, высказанная П. Роджером, была реализована американским фотографом **Э. Майбриджем**. Он расположил 12 фотокамер на финишной прямой ипподрома и получил ряд последовательных фотографий бегущей галопом лошади (1872). При просмотре через проектор создавалось впечатление движения лошади. Французский физиолог Э. Ж. Марей сконструировал «фоторужье» (1882), в котором при нажатии на затвор на специальном диске запечатлевались 12 снимков. До 100 снимков в секунду он смог получать, используя целлулоидную ленту (1889).

Первая надежная камера была создана ассистентом великого американского изобретателя **Т. Эдисона – Уильямом Диксоном** (1891). Сам Эдисон, получив от Д. Истмена целлулоидную пленку, спроектировал аппарат «кинескоп» с механизмом подачи пленки, дающим определенное количество кадров в секунду (перфорация с одного края). В его же лаборатории был создан и **кинопроектор**. Однако создателями кинематографа (синематографа) считаются братья **Луи и Огюст Люмьер**. Используя элементы уже известной кинематографической аппаратуры, они создали и кинопроекторную технику для просмотра изображений на экране. 28 декабря 1895 года на бульваре Капуцинов в Париже состоялся первый публичный киносеанс.

**Швейная машина.** Хотя чертеж швейной машины приведен уже в рукописи Леонардо да Винчи, ее изобретение относят ко второй половине XVIII века. Первые агрегаты копировали ручной способ получения стежка (немец Карл Вейзенталь, 1755; англичанин Томас Сент, 1790). Машины создавались в Шотландии, Германии, Австрии, Америке, но все они были еще слишком неудобны в использовании.

В 1830 году портной из французского Сан-Этьена **Б. Тимонье** построил и запатентовал машину, которая шила крючком, клала петли поверх материала и делала 200 стежков в минуту. Эта машина, как и последующая конструкция (300 стежков в минуту), были уничтожены толпой портных, соответственно, в

1831 и 1847 годах. Одновременно в Америке **У. Хат** получил в Нью-Йорке патент на машину, в которой использовалась игла с ушком на острие, был дополнительный челнок со второй ниткой и вращающаяся рукоятка. Его машина, дававшая двойной шов, не была реализована из-за просьбы дочери пожалеть портных, не оставлять их без работы.

Другую машину, в которой кривая игла шила в горизонтальном положении с подачей нижней нити через челнок (300 стежков в минуту), создал молодой массачусетский изобретатель Элайя Хоу Младший. Сложные обстоятельства замедлили получение патента. В это время Исаак (Айзек) Мерит **Зингер** с компаньонами усовершенствовал творение Хоу и получил патент (1851). Игле было придано вертикальное положение, перемещение ткани, прижатой лапкой, осуществлялось прерывисто движущимся зубчатым колесом, а позже – зубчатой пластинкой. Со временем Хоу все же сделал свои деньги, заставив Зингера по суду выплачивать процент от прибыли. Последовал серийный выпуск изделий для фабрик, позже – массовое производство «семейных машин» для домашнего употребления (1850-е). В 1863 году были проданы 20 тыс. машинок. Гигантское производство было развернуто в Германии, откуда они разошлись по странам мира, где их стали считать немецкими. Под Москвой в Подольске был построен завод (1901).

**Пишущая машинка.** Английская королева Анна в 1714 году выдала патент Г. Миллю на «машину, в которой искусственный метод отпечатывания букв позволяет располагать их отдельно и последовательно как на письме, но при этом текст независимо от личности пишущего запечатлевается на бумаге или пергаменте так ясно, что его невозможно отличить от печатного». К сожалению, это все, что известно про изобретение. Не получила распространения машинка, изобретенная в Германии Ф. фон **Кнауsom** (1750-е), и машинка для слепых итальянца Пеллегрино **Турри** (1808).

Современные машинки ведут свое происхождение от конструкции француза К. Прогена (1833). Но самую массовую машинку придумал К. **Шолс** (США). Промышленник Фило Ремингтон приобрел у него права и начал массо-

вое производство (Ремингтон № 1 – 1873). Дешевые машинки «ундервуд» появились в 1896 году, портативная модель – в 1919 году.

**Автомобиль.** Отцами автомобиля считают немцев Г. Даймлера и К. Бенца. Между их первыми моделями была принципиальная разница.

**Карл Бенц** занимался разработкой и изготовлением двигателей внутреннего сгорания с 1871 года. Постепенно увлекся идеей безлошадного экипажа, уделяя этому все свободное время. Первый трехколесный автомобиль с одноцилиндровым двигателем был готов в 1885 году и 29 января 1886 года изобретатель получил Германский императорский патент на «экипаж с газовым двигателем для перевозки 1–4 человек». Так как трехколесная модель оказалась малоустойчивой, в 1893 году появился четырехколесный автомобиль.

**Готлиб Даймлер** вместе со своим приятелем Вильгельмом Майбахом в 1882 году основал предприятие по выпуску двигателей внутреннего сгорания и получил патенты на горизонтальный четырехтактный (1883) и вертикальный (1885) двигатели. Последний двигатель они с Майбахом установили на двухколесный экипаж, на котором его и опробовали 10 ноября 1885 года (первый мотоцикл и первый мотоциклист).

В 1886 году был изготовлен четырехколесный автомобиль-фаэтон. От конной повозки Даймлер отказался в 1889 году и создал оригинальную модель с металлическим кузовом на шасси и велосипедными колесами. Двигатель имел V-образное расположение цилиндров. Эта модель стояла рядом с моделью К. Бенца на Всемирной выставке в Париже. На фирме Даймлера был создан первый грузовик (1896). Патенты обоих изобретателей были проданы во Франции, благодаря чему эта страна многие годы была ведущей в производстве автомобилей.

В конце XIX века автомобили начали изготавливать в Англии и Америке, где большие успехи в массовом производстве дешевых машин связаны с именем **Генри Форда**, который использовал самые современные методы производства и первым в автомобилестроении перешел от стапельной технологии сборки к конвейерной.

Первый автомобиль в России (1896) построили промышленники и изобретатели **Е. А. Яковлев** и **П. А. Фрезе**. Двигатель изготовили на заводе Яковлева, а экипажную часть – на фабрике Фрезе, который продолжал работу над постройкой автомобилей после кончины партнера. На его предприятии были собраны первый русский грузовик (1902) и первый русский троллейбус (1903).

В 1800 г. был открыт **гальванический элемент** (вольтов столб), который дал постоянный ток. В 1837 г. американец С. Морзе и англичане Кук и Уитсон независимо друг от друга создали телеграф. В 1876 г. Александр Белл, переселенец из Шотландии в США, изобрел телефон. В 1895 г. русский ученый А. С. Попов создал первый беспроводной передатчик. В 1897 г. аналогичный передатчик сконструировал Маркони.

В конце XIX в. распространяется электрическое освещение. В 1873 г. русский изобретатель **А. Н. Лодыгин** создал лампочку накаливания. В 1876 г. его соотечественник **П. Н. Яблочков** сконструировал дуговую лампу, которая на некоторое время становится основным источником света во многих странах мира. Однако впоследствии, когда Эдисон усовершенствовал лампу накаливания, этот более эффективный источник света вытеснил дуговые лампы и занял на многие десятилетия лидирующее положение в области электрического освещения.

В 1883 г. была создана электрическая железная дорога. В 1890 г. в Лондоне открылась электрическая линия метрополитена. Первый трамвай прошел в 1884 г. в английском Глазго и немецком Франкфурте-на-Майне. В 1888 г. трамвай появился в США, в городе Ричмонд (штат Верджиния).

**Телеграф** можно считать первой сферой практического применения электричества. Термин «телеграф» (дальнописец) ввел француз Клод Шапп (1793), сконструировав устройство из системы семафоров на башнях.

Первый практически пригодный электрический телеграф построил русский изобретатель **П. Л. Шиллинг**. Используя шесть проводов, с помощью изобретенного аппарата можно было передавать все буквы алфавита и цифры (1832). По распоряжению императора Николая I построен телеграф для связи

Зимнего дворца с Кабинетом министров (1840-е). Разработанная Шиллингом система использовалась в Великобритании и Германии.

Русский физик и электромеханик **Б. С. Якоби** разработал несколько конструкций телеграфных аппаратов, в т.ч. пишущий (1839) и буквенный (1850). В США в 1841 году была введена в строй телеграфная станция с электромеханическими аппаратами С. Морзе – художника, изобретателя, создателя азбуки.

**Телефон** как передача звука на расстоянии с помощью телеграфных линий был запатентован в США А. Беллом, подавшим заявку на час раньше Элиша Грея (1876).

**Александр Белл**, выходец из Шотландии, преподавал физиологию речи для глухонемых и иностранцев. Побудительным моментом к созданию телефона послужило стремление повысить наглядность артикуляции.

Первая телефонная станция, заработавшая в Нью-Хейвене (1878), обслуживала 21 абонента. В России первые телефонные станции были открыты уже в 1882 году в Петербурге, Москве, Риге и др. городах. Настенные аппараты состояли из трубки Белла, которая работала как телефон для слушания, и расположенного ниже контактного угольного микрофона (акустико-электрического микрофона). Последний был создан Блэком, сотрудником фирмы Белла.

Поистине сенсационной стала резолюция Палаты представителей Конгресса США от 11 июня 2002 года о том, что телефон изобрели не А. Белл и не Э. Грей, а итальянец Антонио Меуччи. Еще в 1849 году, работая главным машинистом сцены в Гаванском театре на Кубе, где играла итальянская труппа, флорентинец Меуччи занимался химической очисткой воды, гальванопластикой и другими опытами с электричеством, в т.ч. физиотерапией. Довольно случайно он открыл явление физиофонии, а позднее (1855), уже живя в штате Нью-Йорк, создал работоспособный телефон и наладил постоянно действующую телефонную связь в своем многоэтажном коттедже. К 1862 году телефон был доработан и по качеству превосходил запатентованное через 15 лет устройство А. Белла.

Однако из-за финансовых трудностей Меуччи не смог получить патент, хотя и пытался привлечь внимание телеграфной корпорации «Вестерн Юнион», передав туда свою модель (к слову, в этой корпорации А. Белл создал свой телефон). Правительство США с 1887 года пыталось через суд аннулировать патент на телефон, борясь с монополией «обнаглевшей» корпорации. В качестве свидетеля на стороне правительства выступал А. Меуччи. Тяжба продолжалась долгих 115 лет и закончилась признанием приоритета А. Меуччи, скончавшегося в 1889 году [*Шифрин, М. Ваш голос у меня во рту! // Что нового в науке и технике. 2005, № 7–8*].

**Радио.** Немецкий физик Генрих Герц, на основании предсказаний Дж. Максвелла, открыл электромагнитные волны (1886). Русский ученый А. С. Попов 7 мая 1895 года продемонстрировал изобретенный им первый в мире радиоприемник. В «Журнале русского физико-химического общества» (1896) была опубликована его статья с подробным описанием приемника и передатчика. На Всемирной выставке 1900 года в Париже Попова наградили за это изобретение Золотой медалью.

Но добиться славы и сделать на радио деньги сумел итальянский радиотехник и предприниматель Гульельмо Маркони. Он получил в Англии патент на изобретение радиоприемника (1897), добился реальных значимых результатов, создал Компанию беспроволочного телеграфа и сигнализации, был организатором первой ширококвещательной радиостанции в Ватикане. В 1909 году Маркони разделил Нобелевскую премию за развитие радио с Брауном, основателем немецкой фирмы Телефункен. О первом изобретателе радио А. С. Попове на церемонии награждения никто даже не вспомнил.

**Фонограф.** Великий американский изобретатель Томас Алва Эдисон в 1877 году создал первый массовый звукозаписывающий и звуковоспроизводящий переносной аппарат. Он получил в общей сложности почти 1100 патентов; в наши дни около 16% ВВП США обеспечено развитием его изобретений. Это было механическое устройство, в котором звуковые колебания воздействовали на легкую упругую пластинку-мембрану, жестко связанную с пишущей иглой.

Игла выдавливала канавку переменной глубины или ширины на вращающемся цилиндрическом валике. Валик с твердой основой покрывался слоем воска.

В 1888 году в Филадельфийском университете им. Франклина немецкий ученый Эмиль Берлинер продемонстрировал изобретение, названное им **граммофоном** («записывающим звук»). Звук записывался на стеклянный диск (первоначально его покрывали сажей, позднее – сажей с парафином). Берлинер изготовил и первую в мире граммофонную пластинку из целлулоида. Первые модели граммофона служили как для записи, так и для воспроизведения звука. В дальнейшем эти функции разнесли, что позволило существенно повысить качество звучания.

Эволюция граммофона как механического устройства завершилась выпуском безрупорных моделей – патефонов (первые модели на французской фирме «Пате»). В конце XIX века датчанин В. Паульсен создал звукозаписывающее устройство, использующее магнитный принцип. «Носителем» записанного звука была стальная проволока.

До конца XIX века на путь промышленного производства встали Америка (1850–1860-е), Франция (1848 – 1849), Германия (2-ая половина XIX века), Италия (в 1840-е – на севере, 1870–1880-е – по всей стране), Япония (1867–1868), в России (первая половине XIX века – 1870–1880-е годы).

Центральной фигурой в создании уже промышленной, а не ремесленной и мануфактурной, продукции становится инженер. Хартия Института гражданского машиностроения США, содержала определение инженерной профессии как «искусства управлять крупными источниками энергии в природе в интересах нужд и удобства человека» (1828).

С интенсивным развитием техники стала развиваться и наука о машинах. Однако машину изучали только как техническую конструкцию, вопрос о возможности красоты технической конструкции не ставился.

Самое динамичное в годы машинного переворота государство – Великобритания – занимало главенствующее положение в мировой экономике и торговле и в середине XIX века обладало наибольшим богатством. Расширению

торговли и образованию общенациональных рынков способствовали торгово-промышленные выставки, начало которым положили экспозиции в Лондоне (1761, 1767), Париже (1763), Дрездене (1765) и др.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Какая страна раньше других в Европе вступила в полосу машинного переворота?
2. Какая отрасль производства была наиболее развитой и в ней происходило в первую очередь вытеснение ручного труда машинным?
3. Какие открытия в текстильном производстве стали основой быстрого развития этой отрасли?
4. Кто и когда создал первую паровую машину?
5. Кто создал первый паровоз?
6. Кто создал первую электрическую лампочку?
7. Кто создал первый управляемый человеком планер?
8. Кто был создателем первого автомобиля?
9. Кто первым изобрел радио?

### **Тема 4. Зарождение прототеорий дизайна. Первая Всемирная промышленная выставка 1851 года**

В период промышленной революции техника превращается в непосредственный источник чисто дизайнерских методов проектирования. Использование металла, стандартизация форм и элементов требовали применения комбинаторных систем. В эпоху промышленной революции дизайн, как вид компоновочной и изобретательской деятельности, формирует проект – некий документ, модель, изображение внешнего вида будущего сооружения с записью алгоритма его создания.

Символом исключительного события, Первой Всемирной промышленной выставки 1851 года в Лондоне, стал Хрустальный дворец – яркий пример использования металла в строительстве. Металлические конструкции применя-

лись в строительстве еще в конце XVIII в. В 1779 г. берега р. Северн в Колбрукдейле (Англия) соединил мост из чугунных деталей. При возведении зданий использовались литые чугунные детали ограждений, лестницы, колонны и даже фермы перекрытий. Хрустальный дворец и Эйфелева башня в Париже (1889) были смонтированы из деталей в сжатые сроки, по заранее намеченному плану, проекту, чертежам. Джозеф Пакстон вместе с инженером по строительству железных дорог за восемь дней спроектировал здание принципиально новой конструкции, причем проект включал не только собственно чертеж здания, но и план его постройки. В столь же рекордные сроки – 4 месяца – павильон был возведен в лондонском Гайд-Парке. Всемирная выставка открылась 1 мая 1851 г., и многие восприняли Хрустальный дворец как ее главный экспонат. Павильон достигал 555 м в длину и 124 – в ширину. В плане сооружение имело крестообразную форму. Центральный продольный неф, или «главный проспект», составлял 22 м в ширину и 20 м в высоту. Поперечный неф был на целый ярус выше (32,9 м) и имел арочное завершение.

Таким образом, в основе построенного Хрустального дворца лежал не столько опыт ремесленников в обработке материалов, сколько выполненный на бумаге проект с изображением внешнего вида сооружения, отдельных деталей, схем монтажа. Из «конструктора системы Пакстона» можно было бы собрать не один десяток различных по планировке и высоте выставочных помещений. Использовалось несколько основных типов деталей: несущие чугунные колонны, пустотелые внутри для большей легкости и жесткости, а также для стока дождевой воды; поперечные балки-фермы с утолщениями в средней части, там, где наибольшие нагрузки; арки и детали стен – прозрачные рамы. Пакстон в проектировании шел больше не от внешнего образа, а напротив – изнутри наружу. Были обеспечены свободный проход по зданию десятков тысяч людей (несколько больших входов и выходов), места для отдыха, первые в мире общественные туалеты (платные), буфеты, сувенирные и книжные киоски. Имелось газовое освещение и вентиляция, не пропускавшая влагу снаружи. В 1852–1854 гг. дворец разобрали и перенесли в Сайденхэм, где он стал для четырех поколе-

ний англичан местом развлечений, центром демонстрации достижений науки, здесь устраивались концерты и давались обеды. В 1936 г. Хрустальный дворец был уничтожен пожаром.

Пакстон еще лет за пятнадцать до постройки Хрустального дворца использовал ребристые крыши с наклонными листами стекла при проектировании теплиц и оранжерей. «Хрустальный дворец стал первым в мире большим металлокаркасным зданием и первым зданием со стеклянными стенами. В его конструкции применена не виданная ранее система порталных связей для компенсации возникающих при ветре боковых усилий, и кроме того, впервые в мире крупнейшее сооружение было возведено из заранее изготовленных модулей». Это была революция в строительстве: вместо возведения стен – монтаж, вместо неразборной кладки кирпичей или каменных блоков – механическая сборка. Хрустальный дворец повлиял не только на развитие архитектуры выставочных павильонов, но и на формирование совершенно нового типа зданий – универмагов и торговых пассажей со свободной планировкой и верхним светом. Рождался новый эстетический принцип освоения внутреннего пространства.

Выставку 1851 года инициировал Генри Коул – государственный деятель, предприниматель и художник, а санкционировал принц Альберт. Основная подготовительная работа была проведена английским Королевским обществом искусств. Были объявлены Международные конкурсы не только на проект павильона, но и наградных медалей. Подготовка и проведение выставки – эпохальное событие, весьма интересное в плане становления проектной деятельности, проектной культуры. Ряд моментов, связанных с выставкой, можно отнести к протодизайну (прото... от греч. *protos* – первый, первоначальный, первичный). Во-первых, главное здание выставки, его архитектуру, технологию и организацию возведения; во-вторых, церемонию открытия; в-третьих, комплекс каталогов, путеводителей, альбомов и, наконец, в-четвертых – сами экспонаты.

Торжественное открытие выставки – это разработанный до мелочей церемониал с участием королевской семьи, поднятием национального флага и пушечным салютом, прохождением аристократии и проектировщиков, строите-

лей, поставщиков, а затем дипломатов и т.д. Широкая реклама, в т.ч. в газетах и журналах, красочно оформленные входные билеты. Почти сразу появились каталоги и планы выставки на разных языках, путеводители общего содержания и по отраслям, красочные альбомы для детей. Два вида наградных медалей (за новые изобретения и за изделия отменного качества) были изготовлены по результатам международного конкурса, а также подготовлены наградные листы к медалям и дополнительно похвальные листы.

Выставка собрала 13 937 участников из 39 стран со всего мира (в т.ч. из России). Экспозиция включала в себя четыре отделения с подотделениями, как это было записано в условиях участия в выставке.

*Отделение 1.* Сырые материалы и произведения: царство ископаемое; царство растительное; царство животное.

*Отделение 2.* Машины: для непосредственного применения; для мануфактурных производств, в т.ч. полные наборы инструментов и механических приборов, принадлежащих к производству какого бы то ни было общеупотребительного предмета (часы, иглы и пр.).

*Отделение 3.* Фабричные и мануфактурные изделия, которые должны отличаться одними или несколькими из нижеследующих свойств: особенным искусством в отделке, как-то: в набивке, оправлении и т.п.; новым применением известных материалов; употреблением новых материалов; новым сочетанием или совокуплением разных материалов, как, например, в металлических композициях и в гончарных изделиях; изяществом рисунков, форм, цвета или всего вместе в видах большой пользы; дешевизною без потери качества отделки.

*Отделение 4.* Изделия, модели и произведения пластического искусства (только живых художников и преимущественно предметы декоративно-прикладного свойства). Россия была удостоена трех главных медалей и все они за изделия декоративно-прикладного искусства.

Количество посетителей выставки превысило 6 миллионов за полгода. Правда, из-за рубежа посетителей было всего около 60 тысяч, в т.ч. из России – 845 человек. На Всемирной выставке были представлены 537 фабричных ма-

шин, 813 движущихся машин и механизмов (паровозов, пароходов и т.д.), 467 объектов гражданского зодчества (макеты, планы и изображения). Широко экспонировалась мебель самых разных стилей. Большое признание получила и была удостоена медали коллекция М. Тонета – роскошная мебель из палисандрового дерева с латунной отделкой.

**Михаэль Тонет** (1796–1871), мастер, столяр-художник, впоследствии фабрикант, изобретатель новой технологии массового выпуска гнутой мебели, завоевавшей мировое признание. В 1849 в Вене М. Тонет основал мебельную фирму. В 1853 году перевел ее на имя сыновей. Фирма стала называться «Братья Тонет» и под этим именем снискала мировую известность.

Конструирование изделий из гнутой древесины уходит в глубокое прошлое – так делались сани, лыжи, лодки, бочки и пр. М. Тонет начинал со склеивания листов древесины с их последующим гнутьем. Так появился (1836–1842) экономичный, легкий, не лишенный изящества стул, известный под названием «боппардского» (по имени г. Боппарда на Рейне, где Михаэль родился и открыл свою первую мастерскую в 1819 году).

Творческую и предпринимательскую деятельность М. Тонета можно представить как протодизайнерскую программу. Программность заключается в комплексном решении вопросов технологии, формообразования, экономичности, социально-культурных факторов, организации торговли, изучении запросов рынка.

В середине XIX века большой популярностью и посещаемостью отличались кафе, которые возникали буквально на каждом углу в Вене и др. городах. Образовался емкий и стабильный рынок мебели в общественной сфере, не говоря о жилье. Новые социально-культурные тенденции диктовали новое формообразование. На смену помпезности, тяжеловесности, статичности приходит стремление к простоте, мобильности, сглаженности форм. Требовалась мебель, способствующая активному общению, легко перемещающаяся, позволяющая принимать различные положения тела.

М. Тонет изобрел оригинальную технологию. Суть ее состояла в использовании метода выгибания прогретых паром буковых заготовок в металлических формах-шаблонах (привилегия получена Тонетами в 1856 г.). Производственный процесс был целенаправленно подразделен на несколько технологических этапов. Мужчины занимались подготовкой сырья, трудоемкими операциями (распиливание, гнутье). Женщины и дети выполняли морение древесины, плетение, упаковку.

Тонетом внесены изменения в конструкцию мебели: уменьшена масса, сокращено количество деталей, применен упрощенный способ их крепления. Символом принципа Тонета стал стул «Модель 14», в котором конструктивная красота, высокая функциональность соединились с технологической целесообразностью экономичного массового производства. Стул состоял из 8-ми деревянных деталей. Ящик из органического стекла объемом в один кубический метр вмещал детали для 36 стульев этой модели, получившей распространение под названием «венский стул». С 1859 по 1930 год только фирмой «Братья Тонет» были изготовлены 50 млн. штук (после прекращения действия привилегии в 1869 аналогичные стулья выпускали и др. фирмы).

Базовый образец стула, созданный на основе экспериментов с формой и технологией, послужил основой для типоккомплектов (стулья, кресла, кресла-качалки, канапе, люстры, детская мебель пр.). Мебель «Братьев Тонет» первой волны формировала стиль интерьеров и стиль жизни кафе, ресторанов, контор, кинотеатров, банков и т.д. Мебель второй волны, выпускавшаяся комплексно с ансамблевым подходом, определяла интерьер домов и квартир.

Первый каталог Тонета 1859 года содержал 25 изделий. В 1873 году их было уже 80, в 1884 году – 110, а в 1911 году каталог содержал уже 1400 различных предметов. Логичным продолжением эволюции «принципа Тонета» стала мебель на стальных трубках. В конце 1920-х годов фирма одной из первых изготовила знаменитое кресло М. Брейера «Василий» (созданное в Баухаузе и посвященное, В.В. Кандинскому), кушетку Ле Корбюзье и Шарлоты Перриан, свободно перемещающуюся на металлическом каркасу, другие изделия. Эстетика мебели из

стальных трубок – также, как и мебели из гнутой древесины – основывалась на функциональном принципе легкости, динамичности, мобильности.

На лондонской выставке было выставлено много интересных экспонатов, демонстрировавших достижения техники и производства того времени. Однако, безвкусица и пошлость царили почти что на всех стендах, где демонстрировались промышленные изделия. Новые материалы, новые индустриальные технологии имитировали старые ремесленные формы, нещадно искажая и уродуя их. Выставка обратила внимание художественной общественности на ненормальное положение в данной отрасли.

Еще до Лондонской выставки 1851 г. передовые деятели культуры начали высказывать мысли о возвращении предметному миру былой красоты. Одним из первых за реформирование предметного формообразования выступил английский дизайнер Г. Коул, работавший под псевдонимом Феликс Саммерли. В 1849 г. он создал журнал под названием «The Journal of Design (and Manufactures)» («Журнал дизайна (и производства)»), в котором настаивал на необходимости реформирования дизайна.

Возникновению и развитию промышленного дизайна предшествовали теоретические разработки ряда ученых XIX столетия.

Первым выявить причины ненормального положения в проектировании объектов промышленного производства попытался немецкий архитектор и теоретик искусства Г. Земпер. Анализируя результаты выставки, Земпер в статье «Наука, промышленность и искусство» писал, что истоки наблюдавшегося тогда упадка в формообразовании предметного мира коренятся, во-первых, в механическом отделении системы орнаментации (как придания художественного качества вещам) от ее конструктивной основы, во-вторых, в разъединении между художниками и техниками, в-третьих, в общем падении вкусов в связи появлением изделий-суррогатов, имитирующих ручную работу и, наконец, в-четвертых, в полном разрыве между высокими и практическими видами искусства.

Художники промышленности оказались не готовы использовать новые материалы и технологии. В поисках красоты продуктов промышленности их

создатели обратились к художественным стилям прошлого. Поэтому в области предметного формообразования, которое сложилось к середине XIX века, период этот называют периодом эклектики или «историзма». К тому же в Европе распространяется практика одновременного использования в одном интерьере признаков разных исторических стилей. Период эклектики характеризуется механическим использованием старых форм в приложении к новым функциям, новым конструкциям и материалам. Правда, их комбинации довольно часто оказываются случайными, а порой и абсурдными.

Г. Земпер в 1860–1863 гг. написал труд «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика». В этом 2-томном капитальном труде, оставшемся незаконченным, Земпер попытался создать всеобъемлющую теорию художественной формы и обозначить пути выхода из кризиса. Он впервые достаточно полно рассмотрел причины, определяющие характер формы объектов в природе и в искусстве, в повседневных вещах. По его суждениям, форма вещи определяется: целью, которой вещь служит (утилитарной функцией); используемым материалом; технологией производства вещи; религиозными установлениями и социально-политическими порядками (идеологией); личностью творца – художника (архитектора). Земпер утверждал, что в природе и в предметном творчестве одни и те же закономерности формообразования, потому и там, и там можно выделить одни и те же основные три типа форм: симметрия форм (снежинки и кристаллы); пропорциональность и симметрия масс, при которой симметрия по вертикали полностью отсутствует (растения); направленность движения по отношению к линии тяжести (все животные).

Предлагает Земпер и классификацию форм согласно качествам материалов: гибкость и пластичность, эластичность и твердость, и выделяет в «технических искусствах» четыре класса: текстильное, керамическое, тектоническое и стереотомическое искусство.

Земпер не был противником машинного производства, а искал новую «эстетику» в изделиях этого производства. Его учение во многом предопределило идеи теории функционализма.

Английский философ и теоретик искусства Джон Рёскин (1819–1900) причины падения эстетических качеств форм предметного мира видел в самом существовании машинной техники, считал, что красота вещи может быть достигнута только в результате ее ручного изготовления, призывал вернуться к ручному труду, чтобы возратить предметному миру его красоту. Однако Рескин не отвергал необходимости органической связи красоты и пользы, поэтому, как ни парадоксально, выступая против машинной техники, он прокладывал пути новой эстетике машинной продукции и самих машин.

Продолжателем дела Рескина был его ученик Уильям Моррис (1834 – 1896). Он перенес теоретические идеи своего учителя в область практической деятельности. Немалое значение для развития дизайна имели и теоретические работы Уильяма Морриса: сборники статей об искусстве: «Надежды и страхи за искусство» (1882) и «Приметы времени» (1888) и роман-утопия «Вести ниоткуда» (1890), в котором также изложил свои воззрения на эстетику предметного мира. Основное мнение Морриса заключается в том, что техническая сторона предметного мира не исчерпывает его ценность, немаловажным его качеством является красота, которая одухотворяет отношения человека с вещью. Также Моррис выступал за слияние в формах объектов предметного мира красоты и пользы.

Немецкий инженер и теоретик машиностроения **Франц Рело** (1829–1905) относится к тем, кто первым выступил в защиту красоты именно технических форм. В своей работе «О стиле в машиностроении» (1862) Ф. Рело пытался подойти к красоте промышленных объектов, исходя из самой технической формы, выступал против украшательства в области формообразования технических объектов, за гармоничное сочетание функциональности и красоты машины.

К теории функциональной формы во второй половине XIX века подходил и французский архитектор **Э. Виолле-ле-Дюк** (1814—1879). В своей книге «Беседы об архитектуре» (1862—1863), говоря о зодчестве XIX века, он резко выступил против механического накладывания декора на функциональные элементы и конструкции. Виолле-ле-Дюк боролся за правдивое выражение в фор-

ме свойств материала и функции объекта. Однако, вплотную подойдя к теории функциональной формы, Виолле-ле-Дюк все же не смог уяснить, что же такая может собой представлять реально на практике. Подчиняясь общему направлению века эклектики, он ищет примеры в прошлом.

Имя американского скульптора Горацио Гриноу (1805–1852) намного меньше известно, чем прославленные имена упоминавшихся выше деятелей культуры. Свои эстетические взгляды он изложил в книге «Путешествия, наблюдения и опыт американца Стонекуттера» (1852). Как и передовые умы на европейском континенте, Г. Гриноу против декора, не связанного с конструкцией. Однако он идет еще дальше и отрицает декор вообще. Красота для Гриноу – это «обещание функции». Он восхищается красотой технических объектов, их рациональными формами (быстроходные парусные корабли, мосты, яхты, вагоны курьерских поездов, а также «старые, простые, нейтрально окрашенные американские дома фермеров, кажущиеся принадлежащими земле, на которой стоят»). Кстати, характеризуя жилые постройки, Гриноу поразительно предвосхищает знаменитую фразу великого архитектора-рационалиста XX века Ле Корбюзье: «Дом – это машина для жилья». Гриноу пишет, что дома должны быть органичными, созданными для удовлетворения потребностей их обитателей и могут быть названы машинами.

В первые годы XX столетия идея красоты технической формы в России поддерживается русскими учеными П. С. Страховым, Я. В. Столяровым, П. К. Энгельмейером. П. С. Страхов – профессор Московского сельскохозяйственного института (ныне Сельскохозяйственная академия им. К. А. Тимирязева). В 1906 г. он выпустил книгу с примечательным названием «Эстетические задачи техники», в которой ставил вопрос о необходимости красоты форм технических объектов, отмечал, что производственным предприятиям вообще и их машинному оборудованию в частности присуща специфическая красота. В машиностроении красивым является целесообразное.

Идеи, аналогичные идеям Страхова, высказывал и профессор прикладной механики и теории построения машин Я. В. Столяров. В сентябре 1910 года он

выступил на торжественном заседании, посвященном 25-летию Харьковского технологического института с речью, которую назвал «Несколько слов о красоте в технике». Красоту машин Столяров, как и Страхов, видел не во внешнем украшателстве, а в самой сущности рациональной технической формы.

Эстетическим проблемам техники уделил внимание российский инженер и философ П. К. Энгельмейер в своей книге «Теория творчества» (1910). В своих высказываниях Энгельмейер пошел дальше Страхова и Столярова, которые отождествляли красоту технического объекта и его целесообразность. По Энгельмейеру, красота в технике достигается специфическим видом творчества, т. е. тем, что мы сегодня называем дизайнерской деятельностью.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Где и когда проходила Первая всемирная промышленная выставка?
2. Кто был автором архитектурного проекта «Хрустального дворца»?
3. Кто первым дал оценку эстетическому уровню формообразования предметного мира середины XIX века?
4. За что выступал в своих эстетических воззрениях Рескин?
5. Кто написал одну из первых теоретических книг по дизайну «Стиль в технических и тектонических искусствах»?
6. В чем видел У. Моррис истинный путь возрождения красоты предметного мира?
7. Каким образом пытался подойти к красоте промышленных объектов Ф. Рело?

### **Тема 5. Движение искусств и ремесел. Модерн**

Во второй половине XIX в. формируется движение за обновление искусств и ремесел, основоположником которого считают Дж. Рескина. Он обозначил взаимосвязь красоты и пользы вещи, но выступал против машин и машинного производства. Уильям Моррис перенес теоретические идеи своего

учителя в область практической деятельности. Именно под влиянием Морриса художники не только Англии, но и других стран увлеклись идеей возрождения художественных промыслов.

В 1859 г. Моррис вместе с женой поселяется в построенном для них архитектором Ф. Уэббом и ставшем впоследствии знаменитым Красном доме. И сам дом как архитектурное сооружение, и его оборудование, созданное Моррисом вместе с друзьями-единомышленниками, стали новым словом в европейском зодчестве, своеобразным манифестом нового подхода к созданию предметного мира. Интерьеры здания были решены комплексно и составляли единую функционально-художественную систему. Предметный мир, наполнявший дом, был рационален и функционален, лишен каких-либо ложных украшений, столь распространенных в эпоху эклектики.

В 1861 г. появляется «Фирма Моррис, Маршал и Фолкнер. Художественные работы по живописи, резьбе, мебели и металлу». В 1867 г. появляется первый крупный заказ, после чего предприятие приобретает широкую известность и широкий список клиентуры. Эстетические принципы фирмы Морриса, направленные на возрождение ручного труда, на создание гармоничного, простого и красивого предметного мира, становятся модными. Деятельность фирмы носила не только практический характер – при ней была создана школа по подготовке художников декоративно-прикладного искусства.

Но изделия, создававшиеся мастерскими Морриса и выполнявшиеся с помощью ручной работы, были дороги, поэтому могли приобретаться только богатыми людьми. У художника появляется разочарование в результатах своей практической художественной деятельности. Однако он не сдается, переключает свое внимание в просветительскую сферу, выступает с лекциями, пишет статьи по искусству.

Художественные идеи Морриса были развиты его последователями. В Англии основным продолжателем дела Морриса был его ученик, художник и дизайнер Френк Бренгвин. В других странах Европы стали создаваться художественно-ремесленные мастерские наподобие моррисовских. В России во второй

половине XIX в. наиболее известными художественными мастерскими по изготовлению объектов предметного мира были абрамцевские и талашкинские. Однако движение по возрождению искусств и ремесел в России не приобрело машиноборческого характера и опиралось на народное искусство, русское средневековье.

Идейным вождем движения в России был В. М. Васнецов (1848–1926). Он захотел создать единый, охватывающий разные виды искусства стиль, основанный на национальных традициях. К Васнецову присоединились его друзья по Абрамцевскому кружку, названному так по имени подмосковной усадьбы известного русского мецената С. И. Мамонтова, где и происходили встречи членов кружка. Среди них были Е. Поленова, М. Врубель, К. Коровин. Все большее значение в творчестве Васнецова начинают приобретать стилизация и декоративность. Вместе с художниками абрамцевского кружка он изучает народное и древнерусское искусство, которое становится его художественным идеалом.

Другим центром по возрождению народного искусства в России было Талашкино, имение княгини Тенишевой на Смоленщине. Кружок возник в 1893 году, когда Абрамцево уже отметило свой 15-летний юбилей. Отличалось Талашкино от Абрамцева характером своей деятельности. В имении Тенишевой работали выдающиеся русские художники того времени: А. Бенуа, К. Коровин, М. Врубель, П. Трубецкой, С. Малютин, Н. Рерих и др. Но все же главным здесь являлась работа организованных в имении ремесленных мастерских, в которых трудились крестьяне из окрестных деревень. В 1900 году Талашкино со своими изделиями участвовало во Всемирной парижской выставке, где продукция русских народных мастеров произвела настоящую сенсацию.

На территории Беларуси, тогдашнего Северо-Западного края Российской империи, работали сельскохозяйственные товарищества для поддержки ремесленничества организующие выставки, на которых демонстрировалась продукция народных мастеров. Начиная с 1902 года стали проводиться Всероссийские кустарно-промышленные выставки, где присутствовали и белорусские изделия.

Организовывались в конце XIX в. на территории Беларуси, и учебно-показательные мастерские, назначение которых было стимулировать развитие народных промыслов. Например, ткацкая мастерская графини А. А. Мооль, основанная в 1889 г. в имении Юзефиново Двинского уезда Витебской губернии, с 1905 года работающая в Режице Витебской губернии (ныне город Резекне в Латвии). Изделия мастерской А. Мооль на выставке 1902 г. получили большую золотую медаль.

В Вильно в сентябре 1913 г состоялась Первая краевая выставка мелкого промысла и народного искусства. В организации экспозиции большую роль сыграл художник Ф. Рушиц, уроженец Беларуси. Оформлением виленской выставки, он постарался подчеркнуть все лучшие качества представленных экспонатов, делая акцент именно на их эстетических свойствах. И публика оценила экспозицию, выставка получила много восторженных отзывов в прессе. О ней писали и «Наша нива», и «Tygodnik Wieleński», и газета «Северо-Западный край». Один же из номеров варшавского журнала «Wieś Ilustrowana» был полностью посвящен белорусскому и литовскому народному искусству, показанному на выставке.

Итак, конец XIX – начало XX века характеризуется стремлением к возрождению ручного ремесла, возвращению предметному миру его эстетических качеств. На Западе это делалось с ориентацией в основном на готику, а в России и Беларуси источником вдохновения для деятелей культуры было народное искусство, народные художественные промыслы.

После долгих десятилетий эклектического подражания старым архитектурно-художественным стилям появился в формообразовании предметного мира новый стиль. В Бельгии и Франции он назывался «Ар Нуво» по названию магазина-салона в Париже, открывшегося в 1895 г. В Англии – «Новый стиль» («Modern Style»). В Германии – «Югендстиль» по имени журнала «Югенд» («Юность»), который начал выходить в 1896 г. В Австрии, Чехии и Польше – «стиль сецессион. В России – «стиль модерн».

На ранней стадии зарождения стиля ведущую роль играла родина У. Морриса Англия. В 1882 г. здесь было создано объединение художников «Гильдия века» (Макмордо, Имейдж, Хорн, Шайльдс, Хитон) В начале XX века развитие декоративно-прикладного искусства несколько затормозилось. Примечательна деятельность школ Глазго. Возглавлял ее художник декоративно-прикладного искусства Ч. Р. Макинтош. Он проектировал мебель, занимался оформлением интерьеров кафе, чайных комнат, в которых отчетливо проявлялись признаки стиля модерн. Однако модерн Макинтоша – это соединение орнамента и конструктивной основы объекта.

Во Франции в формировании стиля модерн сыграли представители «технической архитектуры» 1880-х годов. Их архитектурные сооружения, созданные к парижской Всемирной выставке 1889 года (галерея машин Ш. Дютера и Башня Г. Эйфеля) заставили публику по-новому взглянуть на эстетику форм окружающего предметного мира. Г. Гимар создал декоративные решетки при входе на станции метро и жилые дома в Париже, отличающиеся особым почерком. В особняке Тасселя (Брюссель, 1892–1893 гг.) архитектор В. Орта (1862–1947) одним из первых отказался от ордерного решения архитектурного произведения. В оформлении фасада здания металл органично соединялся со стеклом. В стилистике доминировали текучие линии – впоследствии один из основных признаков модерна.

Художник и дизайнер Анри ван де Вельде (1863–1957), бельгиец, поселившись в Берлине в 1898 г. становится лидером немецкого движения «югенд-стиль». В 1902 г. по приглашению Великого герцога Саксен-Веймар-Эйзенахского переехал в Веймар, где занял пост художественного советника по делам промышленности и прикладного искусства, организовал семинар по прикладному искусству для ремесленников-кустарей, который в 1908 г. был реорганизован в Школу прикладных искусств, финансируемую герцогом Веймарским. В Школе учеников не учили подражать художественным стилям прошлого. Основой эстетического воспитания здесь являлась теория «рациональной

эстетики» Ван де Вельде, согласно которой форма должна быть адекватной функции изделия, а орнамент органично вписываться в нее.

Школа Ван де Вельде со своей оригинальной для своего времени методикой преподавания была первой попыткой поиска новой системы дизайнерского обучения. С началом Первой мировой войны школа прекратила свое функционирование.

В Германии в 1900 г. организована Дармштатская колония художников. В нее входили немецкие художники, архитекторы, прикладники (П. Беренс, Й. Ольбрих и др.). Кредо Колонии заключалось в том, чтобы найти общие конечные замыслы всех видов искусств и объединить их в некой единой цели. Эта идея синтеза искусств была развита в работе члена Колонии П. Беренса «Торжество жизни и искусства» (1900), в которой автор представил искусство как фактор единого преобразования мира.

В славянских странах модерн ярко проявился в России, Польше и Чехии. Ф. Шехтель к началу 1900-х годов приходит к ярко выраженному национально-романтическому направлению в проектировании архитектурных сооружений (здание Ярославского вокзала в Москве, 1900). Особняк Рябушинского (1900) – пример соединения конструктивных принципов «машинного века» с декоративной пластикой проработки форм. Интерьеры Московского художественного театра, созданные Шехтелем в 1902 году, знаменуют вступление русского модерна в «функциональную» фазу, в них все рационально и целесообразно, декор минимальный и характеризуется лаконизмом и четкостью. Это уже можно считать преддверием развившегося в 1920-е годы русского конструктивизма.

Зачатки конструктивизма и функционализма можно видеть в интерьерах кафе «Музеум» (Вена, 1933), созданных архитектором А. Лоосом. В эссе «Орнамент и преступление» Лоос изложил свои взгляды о рациональном подходе к дизайну и производству, утверждая, что орнаментация в дизайне и архитектуре – это ретроградство, ведущее к отсталости и упадку.

Черты рационального, конструктивного подхода к архитектурному проектированию видны в работах Чикагской архитектурной школы в США:

Л. Г. Салливен, небоскреб Гаранти-билдинг в Буффало (1894–1895) и универмаг в Чикаго (1899–1900). Салливена считают одним из основоположников функционализма, приписывая именно ему фразу, ставшую основным кредо этого направления, что «форма должна следовать за функцией».

Итак, эстетику предметного мира конца XIX – начала XX в., несмотря на достаточную разницу используемых в разных странах внешних стилистических признаков формообразования, на существование различных художественных школ, можно определить в рамках одного стиля, именуемого стилем модерн, который характеризуется едиными принципами формообразования: ориентация на органические формы, саморазвитие форм в определенном окружении, динамическое равновесие, активность линии в форме и конструкции, широкое использование творческой стилизации, эстетическое и декоративное осмысление конструкции изделия.

Таким образом, попытавшись декоративно осмыслить конструкцию изделия, модерн сделал большой шаг в направлении конструктивизма и функционализма XX века.

### **Вопросы для самопроверки**

1. Кто был главой движения за обновление искусств и ремесел в России?
2. Что было организовано в конце XIX века в подмосковном Абрамцево и на Смоленщине в имении княгини Тенишевой Талашкино?
3. Чьи традиции продолжало объединение художников модерна «Гильдия века»?
4. Какие выделяют три этапа стиля модерн?
5. Какое название имел стиль модерн во Франции, Германии, Австрии?
6. Кто является главным представителем модерна в архитектуре России?
7. В деятельности какого российского объединения художников начала XX века в наибольшей степени проявились черты стиля модерн?
8. Кто возглавлял школу художников модерна в Глазго?

9. Кто был ведущей фигурой Чикагской школы, которая являлась главным двигателем модерна в США?

10. Какое объединение художников-прикладников, сторонников югенд-стиля было создано в Германии в 1900 году?

## **Тема 6. Основоположники дизайна XX века. Баухауз**

Творческая практика, организационные структуры и теоретические концепции, характерные для дизайна как профессиональной проектной деятельности, сложились в Германии в первые десятилетия XX века. Новое понимание художественного осмысления техники, форм предметного мира зарождалось внутри стиля модерн.

Одним из основоположников нового промышленного дизайна был немецкий архитектор и дизайнер **Герман Мутезиус** (1861–1927). После путешествия по Италии у него зарождается желание бороться против эклектичной архитектуры в родной Германии. Мутезиус отправляется в Англию, которая в наибольшей степени продвинулась вперед в области развития новых принципов архитектурного строительства. В 1904 г. Мутезиус публикует книгу «Английский дом», в которой излагает свое понимание того нового, что было достигнуто к этому времени в архитектуре и предметном формообразовании Великобритании. Возвратившись в Германию, получает должность тайного советника прусского министерства торговли и ремесел и приступает к перестройке немецкой системы производства товаров широкого потребления. Мутезиус ставит задачу отказаться в школах прикладного искусства от слепого подражания стилям прошлого и привить учащимся способность работать с отвлеченной формой, лишенной внешних украшений.

Для повышения роли художника в промышленном производстве в **1907** году организует своеобразный союз художников, промышленников, политэкономов и коммерсантов **Германский Веркбунд**, т.е. Германский производственный союз.

Первоначально в Веркбунд, который стал функционировать в Мюнхене, входили двенадцать ведущих архитекторов-дизайнеров и двенадцать производителей, придерживавшихся передовых взглядов. Среди них были Г. Мутезиус, Р. Римершмид, Б. Пауль, Й. М. Ольбрих и П. Беренс, а также члены мюнхенских Объединенных мастерских ремесел и Венских мастерских. До 1918 г. руководителями Веркбунда являлись учредители Г. Мутезиус, К. Шмидт и Ф. Науман и их друзья Р. Римершмид и Ф. Шумахер.

Чтобы добиться победы Германии на международном рынке сбыта, Веркбунд ставил задачи реорганизации ремесленного производства на промышленной основе, создания идеальных образцов для промышленного производства, борьбы с украшательством и орнаментацией. Члены союза вели просветительскую работу, читали лекции, устраивали выставки образцов «хорошего дизайна». В 1909 г. Веркбунд совместно с немецким промышленником К. Э. Остхаусом в городе Хаген создал «Немецкий музей искусств в торговле и ремесле». В музее демонстрировались образцы «хорошего дизайна», и неудачные примеры разработок промышленных изделий, которые определялись возникшим в Германии термином «кич» (Kitsch), что значило изделия низкого уровня эстетического вкуса. Это позволяло осознать разницу между красивыми изделиями и изделиями низкосортными в смысле эстетического вкуса.

Идейный глава Веркбунда Г. Мутезиус сформулировал основной принцип предметного формообразования – принцип «эстетического функционализма»: форма должна полностью согласовываться с функцией изделия и выдвинул идею типизации.

**Петер Беренс** (1868–1940) – ученик Г. Мутезиуса. Решающим событием в жизни Беренса да и во всей художественно-технической жизни начала XX века было приглашение его в 1907 г. на должность художественного директора Всеобщей электрической компании, АЭГ (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft, AEG). Беренсу была поставлена задача: придание форме электроприборов большей упорядоченности, создание индивидуального лица фирмы, т. е. создание определенного фирменного стиля.

Композиционно формообразование проектируемых изделий Беренс строил на повторах нескольких геометрических элементов – шестигранников, кругов, овалов. Он сформировал серию однотипных изделий (81 ассортиментную единицу) с помощью комбинаторного варьирования всего нескольких элементов геометрической формы при создании чайников-кипятильников. В своих изделиях Беренс не использовал декора, красота предмета строилась на основе гармоничной, простой геометрической формы, «пригнанности» этой формы к функции. Уйдя от эклектичности предметного формообразования XIX века, Беренс создавал новую эстетику технических форм: серии электрических климатических приборов (вентиляторов, увлажнителей воздуха), дуговых электрических ламп, бытовой нагревательной рефлекторной печи, совершенно нового объекта – электрического пульта и панели. Техническую промышленную форму Беренс переосмыслил в эстетическом плане, заставив людей любоваться красотой простой геометрической формы, лишенной внешних украшений.

**Группа «Стиль».** В 1917 году в Голландии, в городе Лейдене по инициативе Пита Мондриана была создана художественная группа «Де Стиль», стремившаяся к новой чистой эстетике и издававшая журнал «De Stijl» («Стиль»). Глава группы – архитектор Тео ван Дусбург. В группу вошли художники Пит Мондриан, Барт ван дер Лек, архитекторы Якобс Йоханнес Ауд, Ян Вилс, Роберт ван'т Хофф, скульптор Жорж Вантонгерло; позднее – Джино Северини, Жан Арп, Геррит Ритвельд, Эль Лисицкий, Фридрих Фордемберге-Гильдеарт, Казар Домела Ньювенгейс и Константин Бранкузи.

В октябре 1917 г. в первом номере журнала «De Stijl» был опубликован манифест объединения, деятельность которого ориентирована на комплексное проектирование предметной среды. Формы сводились до простейших элементов, к сущностному очищению для достижения духовной чистоты. Эту идею Мондриан назвал «неопластицизм». В дизайнерском творчестве члены группы использовали простейшие конструкции из горизонтальных и вертикальных элементов и минимальную палитру цветов – «основные» красный, синий и жёлтый с добавлением чёрного и белого.

Один из самых знаменитых проектов группы – стул из досок и реек Г. Ритвельда (1888–1964), созданный в 1918 г. Стул Ритвельда в 1923 г. по предложению Б. ван дер Лека был раскрашен в черный и основные цвета и после этого выглядел для современников шокирующее революционным. Разработка Ритвельдом дома госпожи Шредер в Утрехте стала еще более масштабным выявлением идей, заложенных в художественной концепции красно-синего стула. Сооружение имело асимметричный фасад, формируемый геометрическими элементами серого, белого и черного цвета. Интерьеры здания были окрашены в основные цвета. Раздвижные перегородки и складывающиеся двери делили помещение на отдельные функциональные зоны. Это было одно из первых в истории архитектурного дизайна решение многофункционального, видоизменяемого пространства.

**Вальтер Гропиус** (1883–1969). Всемирную известность он получил уже после первой самостоятельной постройки – здания заводского комплекса «Фагусверк» (1910–1911) в г. Альфельде-на-Лайне. Весь несущий каркас здания выполнен из стали и заполнен застеклением, причем отсутствие опор по углам строения придавало ему особую визуальную легкость. Произведение Гропиуса стало символом возможности эстетической интерпретации технической конструктивной формы. Как дизайнер Гропиус участвовал в проектировании железнодорожных вагонов, в создании легкового автомобиля для немецкой фирмы «Адлер».

В 1914 г. правительство Великого герцогства Саксония-Веймар предложило Гропиусу занять место директора художественно-промышленной школы. Архитектор составил учебную программу, предложив объединить школу с Веймарской академией изобразительных искусств. Гропиус отмечал, что художник, чтобы смог достичь желаемого эффекта, должен пройти специальное обучение, постичь науку, названную Гропиусом «учением об органическом формообразовании».

После кровопролитной войны, которую Гропиус прошел, после поражения, которое испытала его страна, художник, как и многие передовые представители немецкой интеллигенции того времени, желал построить на развалинах старой

жизни нечто новое, значительное. Он хотел видеть в архитектуре и дизайне деятельность, способную повлиять на социальную жизнь человека. В голове Гропиуса начинают зреть идеи, в которых архитектура, предметная среда рассматривались как мощное средство «жизнестроения», способное воздействовать на формирование совершенного человеческого общества. Свою теоретическую концепцию Гропиус впоследствии назвал теорией «тотальной архитектуры».

Во времена революционных событий 1917 года в России и 1918 года в Германии Гропиус становится членом организованного в Берлине Трудового союза во имя искусства (основатель архитектор Б. Таут) и испытывает симпатию к социалистическим идеям, о чем свидетельствует факт подписания им среди других архитекторов и художников в 1918 году манифеста немецкого художественного объединения «Группа Ноября». Поэтому логично, что сама гропиусовская теория «тотальной архитектуры» во многом связана с социалистической идеей как извечной мечтой людей об идеальном обществе. Создание идеального общества, по Гропиусу, как мы помним, было достижимо за счет формирования целостной гармоничной предметной среды. А формирование целостной вещной среды возможно было только в централизованно организованном обществе, каким представлялось тогда будущее общество социализма.

Все свои идеи Гропиус увидел возможным осуществить в процессе учебной подготовки художников для промышленности. По инициативе Гропиуса Школа декоративно-прикладного искусства в Веймаре была объединена с местной Академией искусств и в апреле 1919 г. создано новое учебное заведение Государственный Баухауз (в переводе с немецкого «Строительный дом»). Директором первой дизайнерской школой нового типа назначен Гропиус.

Воспитанникам Баухауза прививалось убеждение, что технически совершенная вещь должна быть проникнута духовной идеей, что должно произойти слияние искусства, техники и ремесла в единую деятельность, и лишь на этой основе может произойти построение здания будущего общества с помощью преобразования предметной среды.

Программа школы предлагала доскональное изучение учащимися школы основных ремесел, на основе чего можно было осуществлять дальнейшее сближение художника с промышленностью. Конечную цель Гропиус видел во встраивании творчества художника в процесс массового серийного производства. Для того чтобы приблизить учащихся к производству, студенты проходили курс обучения в мастерских, потом сдавали экзамены на звание подмастерья или мастера. Большое внимание в школе уделялось художественной подготовке.

Преподавали в Баухаузе в основном мастера авангарда: Иоганнес Иттен, Лионель Файтингер, Герхард Маркс, Адольф Майер, Георг Мухе, Пауль Клее, Оскар Шлемер, Василий Кандинский, Ласло Маголи-Надь и др. Перестроить художественное представление учащихся на сознание на возможности красоты абстрактной функциональной формы, лишенной каких-либо внешних украшений легче было осуществить, начиная с постижения ценности живописной абстрактной формы, а потом уже переносить найденные новые эстетические представления на предметное формообразование.

Программа обучения включала курс пропедевтики под руководством Иоганнеса Иттена, задачами которого было изучение учащимися основных принципов формообразования, высвобождение творческих сил учащихся и раскрытие их художественных способностей, создание предпосылок для выбора учащимися профессии. По образцу разработанного Иттенем курса впоследствии будут строить свое обучение практически все дизайнерские учебные заведения во всем мире. Иттен утверждал, что пространственные композиции, как и музыкальные, создаются по законам природы, причем решающую роль здесь играют такие геометрические фигуры, как круг, квадрат и конус. Как и многие другие преподаватели Баухауза, Иттен считал, что искусство и дизайн должны быть пронизаны духовностью. Это же утверждал и Василий Кандинский, ставший преподавателем Баухауза в 1921 г.

В 1922 г. в Веймаре преподают Тео ван Дусбург и график-конструктивист Эль Лисицкий. Под их воздействием Гропиус меняет методику преподавания в Баухаузе в соответствии новыми тенденциями технического прогресса, тре-

бующего внимания к промышленной технологии. Из-за усиления направления конструктивизма-функционализма Иттен покидает Баухауз. Курс пропедевтики ведет Ласло Моголи-Надь и выпускник Баухауза Йозеф Альберс. Они, в основном сохранив структуру курса, приблизили его к производству. В это время учащиеся Баухауза создают такие знаковые для школы проекты, как решетчатый стул Марселя Брёйера (1923-1924), чайник Марианны Брандт (1924), настольная лампа Вильгельма Вагенфельда и Карла Якоба Юкера (1923).

После вводного курса шел трехлетний основной курс, сочетающий теоретическую подготовку с работой в мастерских: металлообрабатывающей, столярной, гончарной, стеклодельной, камнетесной (скульптурной), ткацкой, монументальной живописи. По окончании основного курса наиболее способные студенты учились на дополнительном отделении, где занимались как практической работой, так и теоретическими исследованиями в области предметного формообразования.

В Баухаузе студенты работали не над единичными изделиями, а над эталонами для промышленного производства, учащимся прививали стремление в процессе формообразования выявить конструктивность вещи, правдивость используемого материала и обеспечить следование форма вещи ее функции. Функционализм был основным кредо Баухауза.

В 1926 году школа переводится в город Дессау, где промышленность была развита сильнее, чем в Веймаре, и у власти стояли социал-демократы, сочувствовавшие социалистическим идеям Баухауза. Здание для школы построили по проекту Гропиуса. От идеалов ремесленного искусства Баухауз переходит к полному признанию индустриального производства. Ведущей доктриной школы становится функционализм.

Постепенно Гропиус понимает, что дизайнер и предметное формообразование не может изменить социальное устройство общества и в 1928 г. он уходит от руководства школы. Директором Баухауза становится швейцарский архитектор, коммунист по убеждениям Ганнес Майер (1889-1954), который повышает роль теоретической подготовки (в т.ч. социологии, экономики), усили-

вает связи дизайнерского творчества с социальными проблемами. Из-за отъезда Майера в Советский Союз в 1930 г. директором Баухауза становится архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ (1886–1969). Теперь вводный курс становится факультативным, проявляется больше ориентация на архитектуру и эстетические проблемы, связанные с промышленной функциональной формой.

Национал-социалисты, пришедшие к власти в Дессау в 1931 г., считали Баухауз рассадником коммунистических идей. Перевод школы в Берлин не спас ее от закрытия. В июле 1933 г. решением преподавательского состава Баухауза школа официально была распущена.

Деятельность Баухауза имела огромное значение для развития дизайна XX века. Это было не просто дизайнерское учебное заведение нового типа, но и мировой центр развития теории дизайна. После закрытия школы многие ее преподаватели, эмигрировали из Германии, разнося по миру новаторские идеи Баухауза. До сих пор обучение во многих дизайнерских учебных заведениях разных стран строится на основе баухаузовской методики.

Модернизм, возникший в Европе после Первой мировой войны в результате деятельности голландской группы «Стиль» и германской школы дизайна Баухауз – это одно направление развития дизайна в 1920-е годы. Параллельно существовало и другое – стиль ар деко, возникший еще в 1910-х гг., но особенно расцветший в 1920-х.

Название стиля закрепилось после «Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств» (сокращенно «Art decoration» – «Декоративное искусство»), проходившей в Париже в 1925 году. Эта выставка во Франции и в других странах обозначила признаки названного стиля. Ар деко вырос из декоративной линии модерна (конструктивизм же продолжил конструктивное его направление), но обратился не к природным, а к чистоте и геометричности промышленных форм. Для него характерны линейность, простые многоугольные или ступенчатые формы, скругленные углы, декоративные элементы в виде кругов, зигзагов, треугольников, а также ориентация на новые технологии. Это был стиль, соединявший рациональность оборудования ин-

терьеров и их подчеркнутую роскошь материалов. Использовались бронза, эмаль, слоновая кость, кожа крокодила, акулы, зебры. Цветовые сочетания ар деко отличались контрастностью, сочностью, яркостью. Популярны были фактуры золота, хрома, цветного стекла. Интерьеры часто не имели общей стилиевой композиции, а оформлялись на определенную тематику («павильон коллекционера», «ателье художника») и включали группы неких «стильные вещей» – мебели, драпировок, декоративных объектов и т.д.

В формах стиля ар деко можно обнаружить влияние древнеегипетского и ацтекского искусства, художественных традиций Древнего Рима, Греции периода архаики, Китая, Японии, а также живописи кубизма и эстетики Русских Балетных Сезонов Дягилева в Париже. И все это преломляется через восприятие дизайнерами массовых промышленных форм XX столетия.

Соединенные Штаты Америки подхватили стиль ар деко после парижской международной выставки 1925 года, куда прибыла американская делегация для ознакомления с достижениями Европы в области прикладного искусства. Американские художники воодушевленно начали подражать новому европейскому стилю вначале неумело, без чувства меры. Чтобы исправить положение в 1927 году организована выставка «Искусство и производство», где американцы впервые увидели настоящие произведения хорошего вкуса: целые интерьеры, отдельные вещи, живопись, скульптура из разных стран Европы. Выставка изделий современного французского искусства, организованная в США в 1928 году, оказала еще более значительное влияние на распространение стиля ар деко в американском прикладном искусстве.

Этот стиль отразил стремление многих художников в достаточно трудный период между двумя мировыми войнами создать в жилище людей иллюзию беззаботности и благополучия. Предчувствие ужасов новой мировой войны породило в людях стремление к «шикарному стилю», желание создавать в предметном мире хотя бы впечатление некой «роскошной жизни». Вообще ар деко считают последним художественным стилем XX века.

## **Вопросы для самоконтроля**

1. Как называлось объединение художников, политэкономов и коммерсантов, созданное в Германии в 1907 году?
2. Какую идею выдвинул Г. Мутезиус как способ создания единства предметной среды и формирования хорошего вкуса?
3. Как называлась книга Г. Мутезиуса, которую он опубликовал по возвращении из Англии?
4. Кто и для какого промышленного предприятия создал первый в мире фирменный стиль?
5. С какого промышленного объекта П. Беренс начал разработку фирменного стиля Всеобщей электрической компании?
6. Что собой представлял германский Баухауз?
7. Кто был создателем германского Баухауза?
8. Какое стилистическое направление характеризовало деятельность дизайнеров Баухауза?

## **Тема 7. Авангардное объединение художников «Утвердители нового искусства» (УНОВИС). Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС)**

Первые признаки развития дизайна в послереволюционной России проявились на территории современной Беларуси. В 1918 г. в Витебске на базе частной художественной школы-мастерской Юдаля Пена создано Народное художественное училище. Директором училища назначен молодой художник, воспитанник школы Пена, Марк Шагал, в это время уполномоченный по делам художественной промышленности при Комиссариате народного образования Витебской губернии.

25 января 1919 г. состоялось официальное открытие Витебского училища в помещении бывшего дома банкира Вишняка на улице Бухаринской, дом 10. В новое учебное заведение в течение нескольких дней записались более ста человек. Еще в конце 1918 года в газете «Искусство коммуны» публикуется ста-

тья М. Шагала, в которой он приглашает художников из разных городов приехать в Витебск. В Витебск приезжают художники из Москвы и Петрограда: М. Добужинский, К. Богуславская, И. Пунин, Я. Цильберг, Ю. Пен; позже – В. Ермолаева, Л. Лисицкий, Р. Фальк, А. Ромм, Д. Якерсон.

Когда по приглашению Лисицкого в училище приходит Казимир Малевич, школа была уже хорошо подготовлена к эксперименту. С одной стороны – академическое образование безусловно авторитетного Пена, с другой – полное равноправие всех точек зрения на искусство. Даже управление школой осуществлялось Коллегией. На второй день после приезда Малевич читает лекцию, и его теорию и идеи с большим интересом воспринимают учащиеся. В Витебске создается первый в советской стране музей современного искусства на основе коллекции картин, которая была направлена в Витебск из Петрограда Отделом изобразительных искусств Наркомпроса. Народное художественное училище преобразуется в Витебские государственные художественные мастерские, а затем в Художественно-практический институт. И наконец, в 1920 году по инициативе Малевича и Ермолаевой в рамках Художественно-практического института создается объединение «левых» художников УНОВИС (Учредители нового искусства), в которое, кроме его основателей, входят преподаватели и учащиеся института Л. Лисицкий, Н. Суетин, И. Чашник, Л. Юдин, И. Гаврис, Н. Коган, И. Червинка, Д. Хидекель и др.

Именно в творчестве членов УНОВИСа и проявились ростки того, что мы сегодня называем промышленным дизайном. И потому историю белорусского дизайна можно начинать с 1920 года, с создания в Витебске объединения УНОВИС. Именно УНОВИС первым выдвинул требование производства проектов новых форм утилитарных потребностей и реализации их в жизни.

Уновисовцы разрабатывали проекты мебели, интерьеры, архитектурные объекты, предметы быта, оформление книг. Новые художественные формы художники УНОВИСа искали в связи с современным миром техники.

Методика Малевича строилась на обучении живописной манере Сезанна, законе цветоведения, кубистическом, футуристическом и супрематическом методах изображения.

Супрематизм, теорию которого развивал Малевич первоначально в рамках станкового искусства, со временем перерастает в целостную систему освоения мира. С помощью этой системы предполагалось изменить всю среду обитания человека, начиная с моделей одежды и кончая архитектурой. Кроме того, предполагалось создание неких «космических объектов» – супрематических архитектурных строений будущего, направленных в мировое пространство. В качестве таких объектов представлялись подвижные вокзалы, электрические станции и даже аэрокосмические города.

Большое значение Малевич придавал использованию супрематизма в оформлении городской среды, поэтому, когда в 1919 г. в результате разногласий с Малевичем уехал из Витебска Шагал, графика улиц города перешла к малевичской «супрематической команде», которая сложилась из членов УНОВИСа. Ими разрисовывались стены зданий, делались вывески, рекламные и агитационные плакаты, разрабатывались проекты праздничных трибун, делалось рекламное оформление вагонов трамваев. Супрематическая графика уновисовцев совсем преобразила город, придала ему цветное звучание, целостный художественный образ, комплексно, по-дизайнерски решив проблему оформления городской среды.

Главное, что можно выделить в оформительской деятельности художников УНОВИСа – комплексный подход к оформлению всего окружающего пространства, создание целостной художественной среды, последовательная, бескомпромиссная реализация идеи супрематизма, яркая агрессивная полихромия, чистая форма, что целенаправленно разрушало привычный облик города и создавало в нем сильные цветовые акценты.

Из Витебска стали распространяться по стране новые эстетические идеи. Филиалы объединения создаются в Петрограде, Смоленске, Оренбурге, Саратове, Перми. Ростки молодого дизайна, что взошли на земле Беларуси, стали бурно

прорасти в разных уголках советской страны. Идеи уновисовцев легли в основу теории так называемого «производственного искусства», которая была очень популярна в 1920-е годы в среде советских художников «левого» направления.

По ряду причин в 1922 году К. Малевич уезжает из Витебска. За ним Витебск покидают другие преподаватели художественно-практического института. Руководители области не принимали новые эстетические вкусы, в местной прессе начались нападки на УНОВИС и на Художественно-практический институт.

Весной 1922 года в Витебске из приехавших сюда художников осталась только В. Ермолаева. В это время она занимала должность ректора института. В мае 1922 г. под ее руководством был осуществлен первый и единственный выпуск Витебского художественно-практического института. Диплом об окончании института получили 11 человек, 17 обучающихся были переведены в высшие учебные заведения Москвы и Петрограда.

После отъезда Ермолаевой в Петроград в августе 1922 г бывший студент, с осени 1921 г. заместитель Ермолаевой, И. Гаврис исполнял обязанности ректора института. К тому времени во ВХПИ осталось только четыре преподавателя: Ю. Пен, С. Юдовин, А. Бразер и Е. Минин.

В 1923 году Витебский губернский отдел Рабоче-крестьянской инспекции проводит в институте ревизию его работы, начиная с 1918 года. Ревизоры результатами проверки не довольны, институт лишается статуса высшего учебного заведения и реорганизуется в художественный техникум, который потом подготовил немало талантливых белорусских художников, но среди них мы уже не встретим ни одного дизайнера. Колыбель УНОВИСа и молодого белорусского дизайна была практически уничтожена.

Одновременно с Витебском делаются шаги по организации дизайнерской деятельности и в «центре», в Москве. В 1918 г. при отделе изобразительных искусств Наркомпроса создается подотдел художественной промышленности, в задачи которого входило следить за художественным уровнем промышленной продукции. В **1920** году выходит декрет Совнаркома об организации Московских государственных высших художественно-технических мастерских (**ВХУ-**

ТЕМАС). Это должно было быть специальное высшее учебное заведение, имеющее целью подготовку «художников-мастеров высшей квалификации для промышленности».

Система преподавания во ВХУТЕМАСе напоминала методику германского Баухауза. Первые два года студенты получали общехудожественное образование, проходили пропедевтический курс. На базе этого курса сегодня строятся практически все вводные курсы современных дизайнерских школ. Дальнейшее дизайнерское образование давалось на двух факультетах – металлообработки и деревообработки. Для овладения студентами навыками создания реальных материальных объектов были организованы производственные мастерские, в которых можно было выполнять любые работы – от пошива костюма до архитектурного макета. Были во ВХУТЕМАСе и научно-исследовательские лаборатории, в которых занимались разработками в области теории дизайна и методики преподавания специальных дисциплин. Во ВХУТЕМАСе преподавали выдающиеся деятели искусства, первые советские дизайнеры. Дисциплину «Пространство» ведет Н. Ладовский – творческий лидер рационализма в архитектуре. На больших листах бумаги студенты чертят огромные здания необычных форм, в которых один объем агрессивно внедряется в другой или они как бы вырастают один из другого. Л. Попова, которую одну из первых в стране называли художником-конструктором, ведет предмет «Цвет», где молодые дизайнеры овладевают тайнами соотношений цветов, свойствами психологического и физиологического воздействия цвета на человека, его конструктивными и композиционными возможностями. А. Родченко – один из основателей отделения графики. Под его руководством студенты рисуют натюрморты, над которыми надо поломать голову, – они состоят из геометрических форм, сделанных из разных материалов: металла, стекла, дерева.

ВХУИЕМАС, учебное заведение, где рождается новое искусство, где идет жаркая борьба между художественными школами и где начинают пробиваться ростки нового «промышленного искусства» был тесно связан с другой российской художественной организацией того времени – Институтом художе-

ственной культуры. ИНХУК создан в марте 1920 г. в рамках реформы художественного образования. Эта реформа предъявляла художественному образованию следующие три требования:

1. «Объективизацию» процесса обучения.
2. Сближение различных видов искусств и разработка общей методики их преподавания.
3. Сближение художественно-материальной культуры с массовым индустриальным производством.

В этом плане и развивался процесс сотрудничества ВХУТЕМАСа и ИНХУКа. Первоначально ИНХУКом руководил В. Кандинский. Позже, в конце 1920 – первой половине 1921 г. руководство перешло к А. Родченко. В этот период ведущую роль в ИНХУКе играла Рабочая группа объективного анализа, которая занималась разработкой т.н. «объективного» метода. На практике это претворялось в пропедевтических курсах ВХУТЕМАСа. В начале 1920-х гг. в ИНХУКе создаются учебные подгруппы. Конструктивисты, используя свою учебную подгруппу в ИНХУКе, первыми начали готовить новое поколение дизайнеров, еще до того, как производственные факультеты ВХУТЕМАСа стали настоящей дизайнерской школой.

Осенью 1921 г. избирается новый Президиум ИНХУКа во главе с О. Бриком, который начинает решительную перестройку работы института. В течение года происходит принципиальная переориентация членов ИНХУКа от принципов «объективного анализа» на позиции теории «производственного искусства», активно развивающейся в советской стране в 1920-е годы (Б. Арватов, А. Ган, Н. Тарабукин, Чужак (Н. Насимович)). В соответствии с этой теорией искусство, понимаемое как производство вещей, рассматривалось в качестве одного из важнейших средств «жизнестроения», формирования совершенного общества будущего.

Сторонники теории «производственного искусства» («производственники») желали слияния искусства непосредственно с жизнью, путь к чему видели в создании художественными средствами утилитарных вещей быта. Способ

решения своих целей художники-«производственники» видели в единении работы художника с производством, с промышленностью. Своей программой «производственники» предугадывали сущность нарождающегося в ту пору промышленного дизайна, сами же они являлись первыми советскими дизайнерами.

Во ВХУТЕМАСе в это время идет борьба идей трех художественных групп: «чистовики» (станковисты), «прикладники» (архитекторы, полиграфисты, театральные декораторы), а также конструктивисты и «производственники» (А. Родченко, Л. Попова, А. Лавинский, А. Веснин). Деятелей ИНХУКа беспокоили тенденции «прикладничества» во ВХУТЕМАСе. Это было достаточно сильное ядро, которое сложилось на полиграфическом факультете – В. Фаворский, П. Павлинов, П. Флоренский. В 1923 г. происходит смена руководства ВХУТЕМАСа, во главе него становится Фаворский. Он проводил политику, которая не согласовывалась с убеждениями сторонников «производственного искусства». Фаворский стремился перестроить ВХУТЕМАС таким образом, чтобы обучение велось в направлении изучения художественной работы, при этом игнорировалась важность утилитарной формы. В результате борьбы мнений не победила ни одна точка зрения. Итогом стало только то, что было выведено Основное отделение, что усилило роль пропедевтических дисциплин и одновременно затруднило их «производственную» ориентацию. Все это осложнило отношения между ВХУТЕМАСом и ИНХУКом.

Тем временем художники-«производственники» проводили свои идеи в жизнь. Любовь Попова (1889–1924), автор многих прекрасных живописных полотен, бросает занятия живописью и посвящает себя работе на I-ой Государственной ситценабивной фабрике. В практическую деятельность уходят художницы Семенова и Лавинская: оформляют города, праздничные демонстрации, клубы. Художники работают в области создания керамической посуды. К. Малевич тоже сделал несколько супрематических фарфоровых сервизов. Конструктивистскую тарелку с супрематической росписью создал в 1924 г. для

Государственного фарфорового завода Илья Чашник, а кофейник – Николай Суетин. Работал в этой области и Василий Кандинский.

Утилитарные вещи проектирует Владимир Татлин (1885–1953), который еще до революции являлся лидером «конструктивизма» в живописи. На его выставке можно видеть разработанные им новые виды одежды (конструктивные кепи, пальто, брюки с зауженными концами, чтобы не подувало ветром), проект печки, которая одновременно может служить для нагревания комнаты и для приготовления еды.

Одним из самых значительных произведений Татлина был проект «Памятника III Интернационалу», созданный в 1919 г. Проект не был осуществлен. Сделана деревянная модель, но произведение Татлина вошло в историю дизайна как оригинальное, новаторское решение. Сооружение должно было представлять собой спиралеобразную башню ажурной конструкции, выполненной из металлических и деревянных стержней. Внутри конструкции должны были размещаться мобильные сооружения. Татлин задумал свое создание одновременно и как памятник, и как административное здание.

В ряды «производственников» входил и Густав Клуцис (1895–1938), преподаватель ВХУТЕМАСа, один из основоположников советской дизайн-рекламы, фотомонтажа в плакате. Кроме этого, он разрабатывает проект «динамического города» – опыт соединения супрематизма и фотомонтажа.

Дизайнер и преподаватель ВХУТЕМАСа А. Родченко (1891–1956) разрабатывает конструктивные столы и стулья для Рабочего клуба, которые имеют большой успех на выставке 1925 года в Париже. Совместно со своим другом Владимиром Маяковским А. Родченко создает рекламу для советской торговли. Наивысшим же достижением рекламного дизайнерского творчества Маяковского и Родченко стала разработка фирменного стиля Моссельпрома. К началу 1923 года были разработаны упаковки и реклама папирос «Ира», «Моссельпром», «Красная Звезда», «Шутка», «Червонец», «Прима», «Леда», «Араби», печенья «Красный Октябрь», макарон разных сортов и др. Впоследствии деятельность дизайнеров по сотрудничеству с Моссельпромом набирает новые оборо-

ты. Фирменный стиль Моссельпрома сыграл очень большую роль в деле воспитания вкусов народа.

В 1925 году Моссельпром был представлен на Международной выставке в Париже. Здесь за рекламные плакаты и упаковки А. Родченко и В. Маяковский были удостоены серебряных медалей. Кстати, на этой же выставке за новый аналитический метод, программы и учебные экспериментальные работы обучающихся Почетным дипломом был награжден ВХУТЕМАС.

Таким образом, кажется, что перед молодым советским дизайном открывается большая дорога, большое будущее. Чувствуется поддержка «производственного искусства» и со стороны некоторых деятелей советского правительства. Однако, в 1923 году уже уничтожены Витебский художественно-промышленный институт и УНОВИС. С середины 1920-х годов начинают сгущаться тучи и над ВХУТЕМАСом. Сокращен в 1926 году с двух лет до одного года срока учебы на Основном отделении, где велось обучение основам дизайна, главные дизайнерские факультеты – дерево- и металлообрабатывающий – объединяются в один факультет – древметфак.

В том же 1926 году происходит перестройка ВХУТЕМАСа, в результате чего он преобразуется во ВХУТЕИН. И уже в следующем, 1927-ом году древметфак переживает кризис. В связи с этим решено укрепить его кадрами. С этой целью на факультет приглашается В. Татлин, который здесь разворачивает преподавание разработанной им дисциплины «Культура материала». Однако уже через год у Татлина отбирают старшие курсы, где он первоначально преподавал. Это был удар и по художнику и по дисциплине, которую он вел.

В 1928 году древметфак Наркомат просвещения предлагает слить с архитектурным факультетом. Но факультет же получил заявки на специалистов из многих городов страны и его удастся сохранить.

Однако осенью 1929 года ликвидируется Основное отделение, все его предметы передаются на специализированные факультеты, несколько сокращаются дисциплины «Пространство» и «Цвет» (только на первом и втором курсах), «Культура материала» (только на втором).

В 1930 году в стране начинается общая реформа высшего образования, в рамках которой многие технические институты из системы Наркомпроса передаются промышленным ведомствам. По этой причине ВХУТЕИИН как единое самостоятельное учебное заведение решено ликвидировать. Оставшиеся его студенты в 1930 году выпускаются ускоренно без выполнения дипломных проектов.

После ликвидации ВХУТЕИИНа на базе его деревообрабатывающего факультета создается институт по обработке твердых и ценных пород дерева, архитектурный факультет преобразуется в Архитектурно-строительный институт, керамический факультет планируется передать в Силикатный институт. Однако Институт по обработке твердых и ценных пород дерева в скором времени преобразуется в Лесотехнический институт, в котором для художников места уже не остается, в Архитектурно-строительном институте художнику отводится только оформительская роль, а в Силикатном институте керамический факультет просто был разгромлен.

Завершает борьбу с производственным искусством его критика в печати на рубеже 1920-х и 1930-х годов. Так, в 1931 году появляется статья В. Кеменова «Хватит метафизики! (Против идеализма Новицкого)», в которой резко критикуется бывший ректор ВХУТЕИИНа, а в 1932 – книга Д. Аркина «Искусство бытовой вещи», дышащая явным отрицательным отношением к «производственному искусству» вообще. Искусство, связанное с вещью, нарекается «вещизмом», отождествляется с проклятым тогда в советской стране формализмом и вообще рассматривается как попытка избежать идеологического контроля и идеологических обязательств. Производственное искусство в советской стране в это время уже почти окончил свое существование. Осталось только покончить с художниками, носителями этого искусства.

Драматичной была судьба К. Малевича, В. Ермолаевой и многих московских художников-«производственников», деятелей ВХУТЕМАСа. В 1938 году был арестован и расстрелян Г. Клуцис. Нелегко пришлось также В. Татлину и А. А. Родченко. Им фактически было запрещено работать по специальности.

Татлин дожил до 1953 года, в 1956 году ушел из жизни забытый широкой общественностью и А. А.Родченко. Это было, когда о «производственном искусстве» мало кто вспоминал, а если писали, то только в негативных тонах.

В наше время искусство «производственников» уже давно признано. Непонятое современниками, оно оценено сегодня. В 1920-е годы это искусство во многом оказалось преждевременным, оно не могло в тех условиях внедриться в жизнь. В первую очередь, уровень производства в советской стране в 1920-е годы не позволял широкомасштабно ввести в промышленность методы технической эстетики. Не поняли левое искусство, с которым генетически были связаны «производственники», и народные массы, не будучи подготовлены к восприятию новой эстетики. Отрицательную роль сыграло и полное отвержение левыми художниками традиций в искусстве, реализма, а рядом «производственников» вообще станковой картины. Это оттолкнуло от левых художников значительную часть интеллигенции, в том числе старых революционеров, которые были воспитаны на передвижниках. Отвергло новые эстетические теории и высшее партийное руководство. Дело в том, что первые советские дизайнеры попытались ворваться в ту сферу, где гегемоном должна была оставаться только партия.

Кстати, это характерно вообще для всех тоталитарных систем. Ведь в фашистской Германии также был закрыт Баухауз, дизайнерская школа, проповедовавшая, как и первые советские дизайнеры, жизнестроение.

Первые ростки дизайна в советской стране были уничтожены. Но идеи, разработанные УНОВИСом и ВХУТЕМАСом, не были забыты, их вобрали новые поколения дизайнеров. Более того, эти идеи пересекли границы СССР, став частицей культуры всего цивилизованного человечества.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. В каком белорусском городе был образован Художественно-практический институт, где начали готовить специалистов-дизайнеров?

2. В каком белорусском городе вскоре после Октябрьской революции создается музей современного искусства?

3. Кто был первым директором Народного художественного училища, на основе которого возник Витебский художественно-практический институт?

4. В каком городе было создано объединение левых художников УНОВИС?

5. Кто был главой группы УНОВИС?

6. Какую художественную теорию развивал К. Малевич, работая в Витебском художественно-практическом институте?

7. Кто из преподавателей Витебского художественно-практического института в должности ректора произвел первый и единственный выпуск этого учебного заведения?

8. В каком учебном заведении в послереволюционной России впервые стали готовить дизайнеров?

9. Художники какого направления в послереволюционной России рассматривали искусство как «жизнестроение»?

10. Как в послереволюционное время называли советских художников, которые желали слияния искусства непосредственно с жизнью, с производством?

11. Кто из советских художников-«производственников» стал работать на 1-ой Государственной ситценабивной фабрике?

12. Назовите двух советских художников-производственников, которые явились основоположниками фотомонтажа в советской дизайн-рекламе?

13. Оборудование для какого интерьера демонстрировал на Международной выставке в Париже в 1925 году А. Родченко?

14. В каком году был создан ВХУТЕМАС?

15. Как стал называться ВХУТЕМАС после его реорганизации в 1927 году?

## **Тема 8. Зарубежный дизайн 1930-х годов**

В США в 1920-е годы при высочайшем уровне техники и технологии, т.е. индустриализации, становление индустриальной культуры, тем более индуст-

риального искусства только начиналось. США – действительно страна без глубоких национальных традиций, т.к. ее создали колонисты-переселенцы из Европы. Осваивая новые территории, они приспособливали привычную мебель, посуду, бытовые вещи к условиям более примитивного существования. Все очищалось от налета эстетства, становилось функциональным, практичным. В 1800 году США представляли собой аграрную страну, а уже к 1880-му году быстрый технический прогресс сделал бытовые изделия дешевыми, да и выпускались они в изобилии. Массовое производство, простая конструкция и легкость в эксплуатации играли основную роль в снижении цены. При всей функциональности местной мебели ее эстетический уровень был низок – американский ампи́р был плох, как никакой стиль в Европе. Навязчивая реклама, низкая культура и недостаток вкуса не позволяли дать вещам верную оценку. Тот опыт и те достижения, которые все же были в американском прикладном искусстве, не пропагандировались. Правительство было безынициативно в деле организации учебных заведений художественного ремесла и прикладного искусства [1]. Промышленники стремились побольше продать произведенной продукции, не задумываясь о внешнем виде изделий.

Против этого выступали первые американские дизайнеры, но к их словам не прислушивались. Отнесенный к первым американским пророкам-архитекторам **Луис Салливен** (1856–1924) – автор высотных зданий со стальным каркасом и гармоничными формами – был более знаменит за границей, чем у себя на родине. Он провозгласил принцип: «Форма определяется функцией». Пытался перенести в сферу человеческой деятельности закономерности живой природы, где существует огромное многообразие материальных форм, удивительно «пригнанных» к функциональным особенностям биологических объектов. Автор книг «Беседы в детском саду» (1901), «Автобиография и идеи» (1924), Л. Салливен не отрицал эмоциональную сторону творческого процесса, как другие архитекторы-функционалисты. Может быть поэтому его лучшим учеником был будущий создатель «органической архитектуры» – Ф.Л. Райт.

**Франк Ллойд Райт** (1869–1956), выдающийся американский архитектор, ученик и последователь Салливена. Спроектировал свой дом «изнутри наружу», учитывая функциональные требования повседневной жизни. Создавая проекты домов, проектировал и всю внутреннюю обстановку, столовую посуду, ткани, обои и даже платье для хозяйки дома. В архитектурном и дизайнерском проектировании использовал возможности современных технологий. Его деятельность, проекты, в частности, «дом у водопада» (связь с природной средой) оказали заметное влияние на развитие проектной идеологии и практики как в США, так и в Европе. Концептуальная формула Райта шире, чем у Салливена: «Форма и функция едины».

Существенные изменения в формостилеобразовании архитектурной и предметной среды произошли в начале 1930-х. Возвели 77-этажный Крайслер-билдинг (1930) с арочным шпилем и парящими на уровне 59 этажа головами орлов (эмблемы «Крайслера»), оправленными хромированной нержавеющей сталью; Эмпайр Стейт-билдинг (1931) с башней пропорциональных очертаний высотой 381 м (многие годы самое высокое здание в мире), а также другие небоскребы в Нью-Йорке, Чикаго и других городах.

К концу 1920-х новая бытовая техника, электроприборы, автомобили становятся неотъемлемой частью жизни большинства американских семей. Формируется общество массового потребления. За десять лет (с 1919 по 1929) валовой национальный продукт вырос на 39%. Наиболее сильно жизнь общества изменило появление автомобиля с закрытым верхом. В 1920 году в стране были собраны 1 миллион 900 тысяч автомобилей (общее количество автомобилей составляло 7 миллионов 500 тысяч), а через десять лет – 2 миллиона 800 тысяч (общее количество – 27 миллионов).

Во второй половине 1930-х появляются первые телевизоры. Телевидение фактически родилось в Америке, но это произошло во многом благодаря людям из России. Первые эксперименты с передачей изображения при помощи катодной трубки и двух зеркальных барабанов провел в 1908 году в Петербурге профессор Борис Розинг (получив за это Золотую медаль Русского технологиче-

ского общества, 1911). Ему помогал студент Владимир Зворыкин, который, эмигрировав в США, создал первый телевизор (1925). Еще один выходец из России – Давид Сарпов, вице-президент «Радиокорпорации Америки», понявший коммерческие перспективы телевидения, построил Зворыкину лабораторию и не жалел средств на опыты. В 1929 году появился первый запатентованный телевизор, не содержащий движущихся элементов, с кинескопом семь дюймов (почти 18 см) по ширине. В 1931 году Зворыкин с приехавшим из Парижа русским инженером Григорием Оглоблинским сконструировал передающее телевизионное устройство – иконоскоп. Так были созданы все необходимые технические предпосылки для возникновения массового телевидения в Америке. Первый советский достаточно простой телеприемник был разработан А.Я. Брейтбартом в 1935 году и выпускался Ленинградским заводом им. Казицкого. Первый массовый телевизор КВН-49 (размер экрана 18 см) был освоен советской промышленностью в 1949 году.

В связи с производством товаров и услуг в больших количествах, чем их могло быть потреблено, роль рекламы (плакаты, журнальная графика и оформление витрин) становится все весомее. Абсолютное большинство профессоров и преподавателей Баухауза, советских производителей мало думало о торговле, их, прежде всего, занимали гуманистические и другие возвышенные идеалы. Те же, кого называли «пионерами американского дизайна», в полную противоположность идеалистам видели суть новой профессии в том, «чтобы звенела касса, выбивающая чеки» (Р. Лоуи). Примечательно, что почти все «пионеры» пришли в промышленность из рекламной, выставочной, театрально-декораторской сфер. Они обладали несомненным художественным талантом, умением вникнуть в суть промышленного производства и незаурядным практическим дарованием.

**Уолтер Дорвин Тиг** (1883–1960) создал в 1926 году дизайн-бюро – одно из первых в стране, ставшее со временем одним из самых крупных. Многие проекты Тига тех лет выполнялись в обтекаемом, аэродинамическом стиле. С 1927 года он плодотворно сотрудничал с фирмой «Истмен Кодак» – изготови-

телем фото пленки и фотографической аппаратуры. Дж. Истмен в конце XIX века начал выпускать намотанную на катушку пленку, что было революционным моментом в развитии фотографии и фототехники. Под эту пленку он наладил производство аппаратов для массовых потребителей с девизом – «Нажмите кнопку, а мы займемся всем остальным». Аппарат с отснятой сотней снимков отправляли в город Рочестер штата Нью-Йорк, где на фирме «Кодак» проявлялась пленка и печатались фотографии, которые отсылались клиенту со вновь заряженным фотоаппаратом.

Тиг первоначально работал с цветографическим решением «фотоаппаратов-коробок» прямоугольных форм, затем предложил абстрактно-геометрический декор для складной модели «1А» (1930). Позднее по его эскизам сконструировали первые фотоаппараты из пластмассы и первые фотоаппараты с корпусами, отлитыми из нее под давлением. Фотокамера «Кодак Брауни» (1936) стоила 1 доллар и шла нарасхват до начала 1960-х годов. В ее форме проявилась способность Тига стилистически обыгрывать структурные элементы проектируемых изделий.

Опубликованная У.Д. Тигом книга «Дизайн сегодня» (1940) – одна из первых в Америке посвящена новой сфере предметно-пространственного творчества, где деятельность индустриального дизайнера рассматривается в перспективе развития мировой художественной культуры.

**Норман Бел Геддес** (1893–1958) зарегистрировал свою частную студию как проектное бюро промышленного дизайна в 1927 (Нью-Йорк). Проектировал транспортные средства и бытовую технику, создал модный сервиз для коктейля «Небоскреб» с подносом «Манхэттен», в котором проявилась тенденция к обтекаемости. Наиболее успешной его практической работой была кухонная газовая плита фирмы «Стандарт ГЭС иквипмент», дизайн которой оставался образцом долгие годы для изделий этого типа. Был страстным поклонником отображения в формообразовании предметной среды прогресса с его большими скоростями, т.е. аэродинамических форм. Он не был ни первым в создании обтекаемых форм (автомобили «Альфа-Ромео» К. Кастанья, Италия, 1913, и «Троп-

фен-Ауто» Э. Румплера, Германия, 1921), ни тем, кто сумел реализовать свои идеи в построенных моделях, как Алан Х. Лими, называемый родоначальником «аэродинамического» направления в американском автомобильном стайлинге 1930-х годов. Но Н. Б. Геддес был тем, чьи идеи, воплощенные в зримые образы футуристических рисунков, заметно повлияли на эстетическое восприятие новых форм массовым сознанием и на распространение обтекаемого стиля. Он популяризировал его в своей книге «Горизонты» (1932), проиллюстрированной фантастическими изображениями каплевидных автомобилей и автобусов, обтекаемого поезда-трубы, торпедообразного океанского лайнера, огромного «летающего крыла» с каплевидными поплавками. В этой же книге было описано, как проектировалась газовая плита – все подготовительные и основные этапы разработки, позволившие решить комплекс вопросов: функционально-эксплуатационных, эстетико-средовых и производственно-экономических.

Перепроизводство товаров, трудности со сбытом были лучшими «агитаторами» в сфере производителей за дизайн – важный фактор в конкурентной борьбе. Автомобильный магнат Г. Форд в 1927 году прекратил выпуск знаменитой модели «Т», истратил 18 миллионов долларов на переоснащение своих предприятий и начал выпуск новой модели «А». «Красота, – объяснил Форд, – дает прибыль по самой простой и убедительной причине: на нее есть массовый спрос. Таким образом, красота – коммерческий продукт». Усилил это понимание надвигающийся экономический кризис. Обвал на нью-йоркской бирже, произошедший 29 октября 1929 года, ознаменовал наступление новой эпохи. В годы выхода из кризиса дизайн расценивался как способ восстановления в стране здоровой экономики.

Фирма «Форд» в середине 1930-х годов стала обладателем нового творческого подразделения, в котором трудились 12 стилистов и макетчиков (к началу 1940-х их было 50). Под руководством дизайнера Юджина Т. Грегори, внедрившего в методику проектирования формы сложные криволинейные поверхности, была создана модель «Линкольн-Зефир» (1936), которая спасла «Линкольн» от угрозы исчезновения как марки автомобилей. Новая модель дала пла-

стический ключ, который вплоть до середины 1940-х годов приносил успех, влияя на стиль других американских автомобилей.

**Генри Дрейфус** (1904–1972), воспитанник Геддеса, как и его учитель, начинал свою деятельность театральным художником. В 1929 году открыл дизайнерское бюро в Нью-Йорке, первые заказы выполнил для галантерейной промышленности и производителей парфюмерной посуды. Трудился над созданием самых различных проектов – от шариковой ручки, телефонных аппаратов до внутренней отделки самолетов. Характерные черты его композиционного видения формообразования 1930-х годов: архитектурное упорядочение массы изделия, совмещение функциональных элементов, зрительное объединение узлов механизмов. Для его проектов характерны устойчивая, несколько статичная композиция и выразительность фактуры самого материала, его окраски.

Дрейфус большое внимание уделял вопросам эргономики. Он и его помощники аналитически изучали рабочую зону человека-оператора, многократно воспроизводили различные его позы в процессе работы. Для большей достоверности при соматографическом анализе дизайнер использовал антропометрические данные для людей высокого, среднего и низкого роста, мужчин и женщин, а также детей («Джо», «Джозефина» и их «ребенок»). И сейчас большой популярностью пользуется его издание «Антропометрия. Человеческий фактор в проектировании». В его бюро была создана самая удобная и популярная бытовая швейная машина «Зингер», одна из моделей фотоаппарата «Поляроид» и др. изделия.

**Реймонд Фердинанд Лоуи** (1893–1986) был одним из самых ярких и результативных американских дизайнеров первого поколения, неоднократно бывал в СССР. Лоуи с коллегами-подчиненными разрабатывал дизайн автомобиля «Москвич», фотоаппарата «Зенит», интерьеры самолета ТУ и некоторые другие изделия, встречался с советскими художниками-конструкторами, делился своим огромным опытом, доходчиво разъяснял, в чем отличие капиталистического дизайна от социалистического.

Р. Лоуи приехал в США в 1919 году из Парижа. В Америке начинал как независимый художник-иллюстратор в журналах мод. С 1926 года проектировал для промышленных компаний Англии и США. Широкую известность получила его модернизация множительно-копировальной машины «Гестетнер» (1929) и работа над холодильником «Колдспот» для фирмы «Сире энд Робак». Лоуи, фактически за свой счет, убеждая руководство компании два года, из безобразного, кубообразного ящика плохих пропорций и с безвкусными украшениями создал удобную, практичную, современную по форме и отделке бытовую установку-рефрижератор (1932). Число продаж новой модели в первый же год возросло с 15 тысяч до 140 тысяч, а затем до рекордных 275 тысяч. На его счету проекты бытовой техники, локомотивов, автомобилей, космических аппаратов, фирменные стили крупнейших производителей, в том числе «Кока-Колы», и многие другие проекты.

Объясняя особенности современного дизайна, Лоуи подчеркивал, что в нем неразрывно соединены труд художника, инженера, экономиста, специалиста по потреблению. Особенно важно учитывать психологию потребления; он ввел в профессиональный обиход понятие «МАУА» (в переводе «максимально новое, но приемлемое для покупателя»).

В 1990-м году журнал «Life» включил имя Лоуи в галерею из 100 крупнейших деятелей XX века (среди политиков, ученых, военных, мастеров искусства), считая, что Лоуи лично повлиял на стиль жизни миллионов людей и как художник создал многие символы современности, практически соединив научно-технический прогресс с эстетикой.

Р. Лоуи, как и У. Тиг, и другие пионеры американского дизайна подчеркивал коммерческий характер дизайна. Все они внесли значительный вклад в формирование такого характерного для американского дизайна явления как стайлинг.

**Стайлинг** – особый тип формально-эстетической модернизации, при которой изменению подвергается исключительно внешний вид изделия, не связанный со сменой функции и не касающийся улучшения его технических или

эксплуатационных качеств. Стайлинг придает изделию новый, коммерчески выгодный вид. Он тесно связан с конкретными характерными чертами образа жизни, с модой и изменением предпочтений [2].

Стайлинг ориентируется, прежде всего, на формирование коммерчески выгодного внешнего облика изделий, получение максимальной прибыли при их реализации. Поэтому он неразрывно связан с модой и, как следствие этого, его находки недолговечны.

Параллельно с обособлением дизайнерской деятельности в США в 1930-х происходило становление дизайнерского образования как особого вида профессиональной подготовки, развивающегося в двух направлениях. Первоначально превалировало обучение, основанное на прагматической концепции Джона Дьюи, в которой под девизом тесной связи школы с жизнью пропагандировался узкий утилитаризм, недооценивалось значение более широких знаний и общей интеллектуальной подготовки. Демонстративно отказывались от профессиональных педагогов, от учебников; занятия вели практикующие дизайнеры. Из учебного плана были исключены все предметы, не связанные непосредственно с дизайнерским проектированием. Проектирование велось только на конкретном материале с учетом возможностей промышленности и запросов потребителей.

Однако, несмотря на определенный внешний успех, не это направление в дизайнерском образовании стало определяющим в США. В 1930 годы начало складываться другое направление. Его основу составили деятели Баухауза, эмигрировавшие в США из Германии: Ласло Мохой-Надь, Мис ван дер Роэ, Вальтер Гропиус. Благодаря им широкое распространение получил пропедевтический курс, обязательным этапом подготовки специалистов являлась работа над проектами по реальным заказам промышленности, которая предварялась глубоким и широким анализом потребительских запросов, состояния рынка, условий и возможностей производства. Особое внимание уделялось вопросам соотношения формы и функции, а также формы и стилевых направлений [3].

Кроме уже названных дизайнеров, в 1930-е годы в американской промышленности работали и другие одаренные специалисты этой профессии. До-

нальд Дески – один из пионеров американского индустриального дизайна и оформления интерьеров. Среди его первых работ – автомат по продаже кондитерских изделий (1927). Позже он проектировал грузовые автомобили, оборудование для нефтяной промышленности, экспериментировал со стеклом, металлом, асбестом. Наибольшей его дизайнерской удачей считается разработка интерьера мюзик-холла в Рейдио-сити.

Развивается в США в 1930-е годы и проектирование мебели. Дизайнерами начинают создаваться простые изделия, рассчитанные на экономию материала и трудовых затрат. Кэм Вебер спроектировал стул, который изготовлялся из слоистой древесины. Его можно было легко разбирать для транспортировки. Вольфганг Хофманн создал стул оригинальной конструкции на основе металлической трубки. Экспериментальную мебель проектировали Л. Мисс Ван дер Роэ, Джозеф Эронсон и Джордж Хорвитт. Они использовали взаимозаменяемые детали, подушки вместо мягкой обивки в мебели для сидения. Такие стулья стали определенной сенсацией 1930-х годов.

В 1930-е годы американские дизайнеры (Кэм Вебер и Джон Питерс) предпринимают также активные попытки изменить к лучшему интерьеры американских жилых домов и магазинов. Созданное Питерсом внутреннее оформление универмага «Буллокс Уилшер» считается одним из самых значительных достижений дизайна интерьеров этого времени. Проектированием интерьеров занималась Элинор Ле Мэр – одна из наиболее видных фигур среди американских женщин-дизайнеров в 1930-е. Созданное ею оформление квартир отличалось высоким эстетическим вкусом и верным художественным чутьем.

Таким образом, 1930-е годы для американского дизайна являются временем интенсивного развития, активной деятельности специалистов этой профессии во всех сферах: проектировании бытовой техники, создании жилых и общественных интерьеров, автомобилестроении, других областях предметного формообразования. В этот период США становятся явным лидером мирового дизайна, несмотря на сильное влияние дизайнерских идей Европы.

Если 1930-е годы в Америке характеризуются бумом в развитии дизайна, то в Европе дизайнерская деятельность идет уже не так интенсивно, как раньше, что во многом объясняется разгромом фашистами в 1933 году германского Баухауза. Однако, определенное развитие наблюдается в этот период и в европейском дизайне. В первую очередь, надо сказать о деятельности Ле Корбюзье (1887–1965). Это творческий псевдоним Шарля Эдуарда Жаннере, великого французского архитектора и дизайнера. Ле Корбюзье является одним из создателей современной архитектуры, главой рационализма в зодчестве. В соответствии с его творческой концепцией, дом надо рассматривать как «рабочий инструмент» или как «машину для жилья». Впервые новые идеи Ле Корбюзье в области реформы жилища были им заявлены еще в 1925 году, когда он совместно со своим родственником и единомышленником П. Жаннере выставил на Международной выставке в Париже павильон «Эспри Нуво». Этот павильон представлял собой двухэтажную ячейку многоквартирного дома и олицетворял жилище будущего, рациональное и функциональное.

Однако Ле Корбюзье признавал также, что жилище должно совмещать в себе и функциональные свойства, и качества духовные, эстетические. В 1928 году он спроектировал меблировку интерьера, ставшую впоследствии своеобразной «визитной карточкой» Корбюзье как дизайнера. Обладающие подчеркнуто конструктивной, геометричной формой кресла являлись провозвестниками удобной и красивой мебели будущего. И действительно, мебель, спроектированная Ле Корбюзье, опередившая свое время, стала выпускаться промышленностью только через 30 лет после ее создания.

Во Франции в 1930-е годы в области дизайна широко известно имя Жака Вьено (1893–1959). Еще в конце 1920-х годов он создал бюро промышленной эстетики *DIM* (*decore-install-meuble* – декор, оборудование, мебель). К 1930-м года эта фирма получила популярность в большей части Европы, благодаря высокому уровню разработок дизайна, идущего в ногу с передовыми тенденциями формообразования объектов предметного мира. В 1930 г. он создает международную ассоциацию дизайнеров «*Porza*», которая стала предтечей образован-

ной в 1950-е годы Международной ассоциации по промышленной эстетике ИКСИД. «*Porza*» в основу своей деятельности положила идеи Баухауза, но в большей степени опиралась на теоретические концепции Ле Корбюзье.

В 1933 году Ж. Вьено назначается заведующим Осенними магазинами, разветвленной парижской торговой сети, имевшей свои предприятия по производству промышленных изделий. Вьено первым во Франции высказал идею «функциональных цветов» и окрасил в зеленый «функциональный» цвет все машины заводов Осенних магазинов. Как дизайнер-проектировщик Вьено в 1930-е годы много трудится над разработкой современной мебели. Он создает своеобразный стиль серийной мебели, очень индустриальный и конструктивный. Изящество спроектированных им изделий сочеталось с очень низкой ценой.

Вьено думал о перестройке французской промышленности на основе широкого внедрения принципов дизайнерского проектирования, закладывал базу для создания национальной программы по технической эстетике.

В 1930-е годы все более заметным явлением на мировой арене становится дизайн Финляндии во многом благодаря Алвару Аалто (1898–1976). Аалто был архитектором, но являлся сторонником синтетического искусства, включающего его разные виды, в том числе и дизайн. Аалто в основном проектировал мебель. Первые работы – мебель для санатория в Паймио (1928–1933) и для библиотеки в Выборге (1927–1935).

В 1928 г. Аалто был в Германии, посетил Баухауз. Прием изготовления мебели с использованием изогнутых труб Аалто использовал в своих первых работах. Позже он использует в интерьерах дерево. Первым деревянным креслом, созданным Аалто и ставшим впоследствии очень знаменитым, было кресло «Паймио», конструкция которого складывалась из двух лентообразных клееных рам и подвешенных к ним сиденья и спинки из гнутого дерева. Вскоре Аалто начинает эксперименты с многослойной гнутой и спрессованной фанерой, разрабатывает новые технологии гнутья дерева (чаще березы), основываясь на традиционных финских народных приемах изготовления из гнутого дерева лыж и лодок.

В 1933 году мебель Аалто впервые была показана в Лондоне, где имела огромный успех. В 1935 г. он вместе с женой и еще несколькими дизайнерами организовал в Хельсинки фирму «Артек» по производству и продаже мебели и предметов оборудования интерьеров. Эта фирма существует и сегодня.

В 1930-е годы становится известным в Европе, а затем и во всем мире дизайн Швеции. К этому времени движение функционализма в Германии, Австрии, Италии прервано, а в Швеции оно начинает активно развиваться и становится господствующим направлением. Шведский функционализм складывается под влиянием идей Баухауза и стиля «эспри нуво» (Ле Корбюзье). В 1930 г. общество «Свенска слейдфоренинген» (шведский аналог германского Веркбунда) организовало Выставку искусств и ремесел. Функционализм на этой выставке преподносился как единственно возможный стиль в формообразовании предметного мира. Особым достижением шведских дизайнеров в проектной практике была разработка т. н. «шведской кухни». Используя функционалистский опыт Баухауза, мастера подошли к созданию проекта с научной точки зрения: проведен всесторонний анализ функциональных процессов, проходящих в кухне, определены требования к предметам оборудования этого помещения, проведены антропометрические изыскания. Результат – модульный комплект кухонной мебели, обладающей всеми необходимыми функциональными качествами и отвечающий требованиям технической эстетики. После Всемирной выставки в Нью-Йорке в 1939 г. «шведская кухня» получила международное признание.

Среди шведских дизайнеров-мебельщиков можно выделить Свена Маркелиуса, выпускника Баухауза, который создавал мебель из стальных трубок, функциональную и удобную. Среди удачных дизайнерских разработок – модель телефонного аппарата Яна Хейберга. Дизайнер подхватил начинания Г. Дрейфуса по созданию пластмассовых телефонных аппаратов и спроектировал свой вариант телефона из этого материала.

Таким образом, в Европе в 1930-е годы, после разгона Баухауза, дизайнерские центры переместились из Германии в другие страны: Францию, Фин-

ляндию, Швецию; появились новые имена, приобретавшие популярность, дизайнеры, творчество которых повлияло на последующий процесс развития мирового дизайна.

### **Использованная литература**

1. Розенталь, Р. История прикладного искусства нового времени / Р. Розенталь, Х. Ратцка ; Пер. с англ. – М. : Искусство, 1971.

2. Основные термины дизайна. Краткий справочник-словарь. – М. : ВНИИТЭ, 1989.

3. Зенкевич, Е.П. Общие принципы подготовки дизайнеров в США // Художественно-конструкторское образование. Выпуск 4. – М. : ВНИИТЭ, 1973.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Кто на Западе стал пионером коммерческого дизайна, или стайлинга?

2. Как назывался созданный Р. Лоуи локомотив, который стал классическим образцом американского дизайна 1930-х годов?

3. Кто из известных дизайнеров назвал дом «машиной для жилья»?

4. Кто был создателем во Франции бюро промышленной эстетики DIM, которое в 1930-е годы распространило свое влияние на большую часть Европы?

5. Кто в 1930 году создал международную ассоциацию дизайнеров «Pozza»?

6. Продолжателем идей какого стилистического направления был Г. Дрейфус?

### **Тема 9. Советский дизайн 1930-х годов**

Разгром «производственников» отразился на дальнейшем развитии предметного мира советской страны. В результате советские люди долго жили в обедненной предметной среде. Тем не менее, уничтожение «производственного искусства» не могло остановить развитие дизайнерской деятельности в стране.

В 1920-е годы наряду с художниками-«производственниками» появились инженеры-«самородки», которые, не будучи профессиональными дизайнерами, обладали эстетическим вкусом и природным художественным чутьем, брали на себя решение художественно-конструкторских вопросов проектирования материальных объектов.

Так, в 1920 г. появляется первый советский трактор «Гном», который создал российский конструктор Яков Мамин. Первенец советского тракторостроения обладал несложной конструкцией: три железных колеса – два больших сзади и одно маленькое спереди. Колеса имели узкий обод и тонкие спицы, совсем как у кареты. Форма трактора очень простая. В ней отразилась заостренность социальных процессов, которые происходили тогда в обществе страны, спартанская суровость жизни первых послереволюционных годов. Кабины машина не имела, тракторист размещался под открытым небом на твердом сиденье без спинки. Перед ним руль и труба для выхлопных газов. Спереди бак для топлива. Мотор и система привода под ногами тракториста между больших задних колес. Вот и вся конструкция. Эта машина была рассчитана на любого безграмотного крестьянина.

В 1924 году инженером Я. Гаккелем был создан первый тепловоз. Это был совершенно новый шаг в конструировании железнодорожных локомотивов, как с технической, так и с формообразовательной точки зрения. По своему внешнему виду тепловоз Гаккеля радикально отличался от своего предшественника – паровоза. Он имел единую обтекаемую форму, кабина машиниста была полностью закрытой, изолированной от шума, утепленной, открывала широкий обзор на дорогу.

Значительным достижением в эстетическом освоении технической конструкции была и построенная в 1922 году знаменитым русским инженером В. Г. Шуховым (1853–1939) радиобашня на Шаболовке в Москве. Первоначально конструктор задумал сооружение высотой 350 м, но из-за недостатка средств пришлось построить башню на 200 м ниже первоначального проекта. Однако и в таком, усеченном, виде, шуховская башня на 50 м была выше со-

оружения Эйфеля в Париже, при весе 2200 т в сравнении с 8850 т французской башни. Строеие Шухова представляло собой дальнейшее развитие гиперболоидных конструкций, эксперименты с которыми инженер проводил в более ранних своих сооружениях. Шуховская башня на Шаболовке, кроме своих высоких технических достоинств, отличалась очень привлекательным внешним образом, истинной конструктивной красотой.

Таким образом, еще в 1920-е годы в советской стране существовал некий «стихийный» инженерный дизайн, произведения которого часто отличались достаточно высокими эстетическими качествами. В 1930-е годы, когда художники-«производственники» были изгнаны с предприятий, как раз инженерный дизайн, делавшийся не художниками, а техниками, в какой-то степени заполнил брешь, создавшуюся в области формообразования серийной промышленной продукции. Так, при проектировании кузова массового советского автомобиля 1930-х годов знаменитой «Эмки» инженеры Н. Борисов и А. Кириллов использовали разработанную последним методику построения криволинейных поверхностей по принципу подобия простейших геометрических фигур, что дало результат в виде простого и гармоничного по форме автомобиля. Новое слово в мировом дизайне автомобилей удалось сказать и советскому конструктору В. Самойлову, автору легковой машины «Победа». В ее конструкции были применены совершенно новые ходы формообразования: крылья, поглощенные корпусом, утопленные фары, отсутствие выступающих подножек, обтекаемая форма. (Проект завершен в 1943 г.)

В 1930-е годы, время развития «инженерного» дизайна, художники в некоторой степени участвовали в создании технических объектов, предметов вещной среды, но участие это уже не похоже на функциональный дизайнерский подход к предметному формообразованию художников-«производственников». Теперь предметной формой все больше завладевает «украшательство», в этом видится роль художника в техническом мире. Украшательство проникает даже в формообразование объектов машиностроения. Появляются рельефные звезды, барельефные портреты вождей на железнодорожных локомотивах, на одном же

из новых паровозов дымоотбойные щитки были выполнены в виде реющих знамен.

Надо сказать, что 1930-е годы были периодом укрепления советской империи, развития и усиления тоталитарной системы, культа личности Сталина. Эти процессы породили свой образ жизни, который отразился и на предметном мире. Улицы советских городов застраивались огромными зданиями, от давящей помпезности которых дышало каким-то холодом и официозом. В эти годы в архитектуре и предметном формообразовании сложился некий монументальный стиль, как его впоследствии назовут – «сталинский ампир». Этот стиль активно поддерживался руководством партии и советским правительством. Помпезностью характеризовалось не только внешнее обличие городов, но и интерьер, оборудование помещений государственных учреждений и частных квартир. Так, например, характерным атрибутом кабинетов многих ответственных работников, ученых, писателей того времени была огромная, монументальная по форме настольная лампа. Точеное основание такой лампы обычно делалось из дуба, высокая деревянная стойка украшалась резьбой. Выполненный из стекла абажур по форме напоминал знаменитую «Шапку Мономаха». В том месте, где у царева венца была меховая опушка, у лампы шел накладной металлический декор в виде дубовых листьев. Венчало светильник, как шпиль, декоративное навершие. А еще тогда во многих учреждениях появились огромные обитые черной кожей диваны. Они напоминали некое архитектурное сооружение: высокая спинка, как фасад здания с широким деревянным лакированным карнизом, по бокам выпуклые цилиндрические валики-портики, мощные точеные ножки фигурной формы, будто небольшие колонны. Такие диваны-богатыри в 1930-е годы стояли не только в государственных учреждениях, они вошли и во многие квартиры советских людей. Но простые люди стремились сделать эти вещи более человечными, не такими холодными и официальными. Поэтому хозяйки шили на них матерчатые чехлы, которые украшали воланами и рюшками, на полочку, которая крепилась на верху высокой спинки, расставляли семейные фотографии, гипсовые или фарфоровые фигурки голубков, слоников. Не хотел

народ жить в холодной среде величественно-монументальных вещей, он стремился к уюту и теплоте предметного мира в жилище.

Однако политическая обстановка в стране требовала дизайна определенного толка, дизайна политизированного, имевшего агитационный характер. Так, во второй половине 1930-х годов молодому ударнику-машинисту, делегату X съезда комсомола в виде поощрения вручили «именной» паровоз «ФД». Локомотив был покрашен целиком в нежно-голубой цвет, сбоку машину прорезала белая полоса, а на котле было выведено гордое имя «Голубая птица». «Паровозом будущего» назвала этот локомотив тогдашняя советская пресса. «Голубая птица» была типичным примером советского агитационно-пропагандистского дизайна 1930-х годов. Создания мастеров «агитационного» дизайна обычно являли собой уникальные модели, созданные в одном-двух экземплярах. К образцам подобного дизайна относился дирижабль «Москва», который должен был продемонстрировать техническую мощь советской страны. Над внутренним оборудованием гондолы дирижабля немало потрудились дизайнеры. Кресла в пассажирском отсеке выполнялись из легких алюминиевых трубок и имели поролоновые сиденья – новинка для того времени. Специально были разработаны светильники, посуда, столовые приборы. Все это было спроектировано в одном стиле, на каждом предмете имелась эмблема дирижабля.

К тому же типу «агитационного» дизайна можно отнести создание в 1934 году в бюро Туполева гигантского самолета АНТ-20 «Максим Горький», для того времени самого крупного аэроплана в мире. Этот исполин предназначался для обслуживания политических кампаний (праздников, манифестаций и т. п.), популяризации аэрофлота советской страны, участия в подписке на займы индустриализации. Самолет вмещал 80 пассажиров, в нем имелись спальные помещения, типография для печатания листовок, сильная радиостанция «Голос неба». Интерьер аэроплана, его внешнее оформление и агитационная графика были решены с помощью художников.

Все создания «агитационного» дизайна 1930-х годов были грандиозны по размаху технического оснащения, внушительны по размерам, броски в оформ-

лении. Однако было в этом что-то ненастоящее, сродни «колоссу на глиняных ногах». В этом плане символична судьба самолета-гиганта «Максим Горький». Во время одного из парадов в Москве, столкнувшись с самолетом сопровождения, он развалился на куски и к всеобщему ужасу рухнул на землю у самой Красной площади.

Однако в 1930-е годы, кроме «агитационно-пропагандистского» дизайна, украшения в сфере предметного формообразования и стихийного инженерного дизайна, все же сохранялись в какой-то степени остатки профессионального функционального дизайна, хранящего традиции художников-«производственников» 1920-х годов, традиции ВХУТЕМАСа. К таким вот наследникам первых советских дизайнеров можно отнести специалистов, которые работали в художественно-проектной мастерской № 12 Моссовета. Мастерская была создана в 1933 году, и возглавил ее выпускник ВХУТЕИНа художник Н. Боров. Еще здесь работало несколько выпускников этого учебного заведения – Н. Богословский, С. Забалуев, Г. Замский, тесно сотрудничал с мастерской и ученик А. Родченко по Дривметфаку ВХУТЕМАСа А. Дамский. Мастерская № 12 занималась в основном проектированием внутреннего оформления и оборудования интерьеров общественных зданий. Среди разработок были интерьеры комбината «Правда», здание Наркомлегпрома, станций метро, московских бань, универмагов, были созданы проекты уличных и вокзальных киосков Союзпечати. Работы дизайнеров мастерской № 12 были не похожи на помпезно-монументальные предметные объекты 1930-х годов. Они больше тяготели к функциональному, индустриальному дизайну, напоминая разработки дизайнеров предыдущего десятилетия. Безусловно, художники мастерской не могли не испытывать влияние стилистики 1930-х годов, но влияние это было не очень значительным. Сказывалось то, что многие сотрудники мастерской являлись носителями традиций ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Конечно, работа мастерской № 12 Моссовета сыграла положительную роль для развития дизайна того времени, но, к сожалению, ее деятельность длилась недолго. Работы мастерской все больше создавали диссонанс с общим стилем эпохи, все больше

выпадали из общего строя формообразования 1930-х годов, поэтому неудивительно, что в конце концов в 1935 году мастерская № 12 была закрыта.

Заметным явлением в развитии советского дизайна в 1930-е годы было создание Московского метрополитена. Здесь проявились явные черты того «агитационного» дизайна, о котором говорилось выше (стремление продемонстрировать мощь советской страны, возможности людей «новой формации»). Кроме этого, нельзя не признать, что московское метро с самого начала своего строительства стало целостным функциональным архитектурно-транспортным комплексом, где архитекторы и дизайнеры решали и оформление станций, и форму вагонов, и шрифт надписей, и форму эскалаторов.

Создание метро дало сильный стимул развитию всего советского транспорта той поры. В сравнении с удобными и комфортабельными вагонами метрополитена, стали видны все недостатки тогдашнего наземного транспорта. В связи с этим в 1930-е годы началась интенсивная реконструкция салонов автобусов, трамваев, троллейбусов, которые приобретали автоматические двери, мягкие сиденья, хромированные ручки – «как в метро».

В конце тридцатых годов в сферу дизайна стали попадать изделия культурно-бытового назначения: с участием дизайнеров был создан первый советский дисковый телефонный аппарат, радиоприемник, участвовали дизайнеры в проектировании осветительной аппаратуры и т. д.

В конце 1930-х годов начинает достаточно успешно развиваться дизайн радиопромышленности в Беларуси. В Минске в это время создается первый в республике радиозавод, который в 1940 г. дал первую продукцию. Это был высококлассный радиоприемник «Маршал». Внешний вид приемника действительно был «маршальский»: деревянный лакированный корпус значительных размеров, спереди большая акустическая решетка из тонких, также лакированных реек, внутри затянутая материей неяркого красивого оттенка, на передней панели внизу три большие ручки настройки с углублениями для захвата пальцами, шкала волн была скомпонована в вертикальном направлении и находилась на оси симметрии передней панели приемника, что придавало композиции

особую уравновешенность. Во всем внешнем виде вещи ощущалась величественность и надежность.

1930-е годы были сложным временем для советского дизайна. Среди доминирования «украшательства» и агитационно-пропагандистских направлений в предметном формообразовании пробивались ростки функционального дизайна, идущего от традиций советского художественного конструирования 1920-х годов, творчества художников-«производственников».

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Какая тенденция возобладала в стилистике архитектуры и предметного формообразования СССР в середине 1930-х годов?

2. Какая автомашина стала первым советским массовым легковым автомобилем?

3. В какой советской автомашине 1930-х годов при проектировании была использована методика построения криволинейных поверхностей по принципу подобия простейших геометрических фигур?

4. В каком году открылась первая линия Московского метрополитена?

5. В каком году была создана Художественно-проектная мастерская №12 Моссовета и когда была закрыта?

6. Какой радиоприемник стал лидером нарождавшегося в конце 1930-х годов белорусского дизайна радиопромышленности?

### **Тема 10. Дизайн и война**

Эффективность вооружений и боевой техники благодаря техническому прогрессу неуклонно повышается, но на протяжении столетий основные критерии дизайна оружия оставались постоянными: прочность, мощность, соответствие назначению, функциональность, транспортабельность и простота в обслуживании и ремонте. Успешные военные проекты также зависят от конструкции – рациональной и стандартизированной, что обеспечивает относительную лег-

кость производства. В военное время пригодность для производства в крупных объемах всегда имеет большое значение. Функциональность оружия также является решающим фактором во время войны. Таким образом, культура совершенствования дизайна вооружений и боевой техники существовала всегда, и с течением времени пришла ко все большей специализации. Военный дизайн можно разделить на пять основных категорий: наступление, оборона, транспорт, коммуникации и разведка. В межвоенный период и в ходе Второй мировой войны во всех этих областях наблюдался значительный прогресс, что и определило окончательный исход конфликта.

Война 1914–1918 гг. стимулировала идеологические изменения в дизайне и в принципе привела к полному признанию модернизма во всех его видах, но можно утверждать, что именно Вторая мировая война оказала более глубокое влияние на историю дизайна, так как стимулировала ускоренный рост научно-исследовательских разработок. Многие разработки, появившиеся в Первую мировую войну, в межвоенный период были значительно усовершенствованы. Это особенно справедливо в отношении танков и авиации. Система коммуникаций в боевых условиях тоже существенно улучшилась. Появились полевые телефоны, которые обеспечили гораздо более качественное управление войсками. Появились современные авианосцы, придавшие совершенно новое измерение войне на море, а конструкции самолетов стали узкоспециализированными. Например, дневные бомбардировщики типа «Боинг В-17 Летающая крепость», потребовали создания истребителей сопровождения дальнего действия, таких как североамериканский «Мустанг Р-51» (первый полет в 1940 г.). А компактный и маневренный японский истребитель «Мицубиси А6М-Зеро» (первый полет в 1939 г.) с его прекрасными летными характеристиками был идеально приспособлен для взлета и посадки на ограниченное палубное пространство авианосцев японского военно-морского флота. Танки также сыграли определяющую роль в обеспечении повышенной маневренности войск и преодолении обороны противника. Русский танк Т-34, возможно, и не был самой сложной бронированной боевой машиной на полях сражений, но сыграл едва ли не решающую

роль в ходе Второй мировой войны. Перед войной и в ходе ее несколько стран, в том числе Америка, Германия и Великобритания, секретно разрабатывали системы обнаружения объектов, в которых использовались радиоволны для отслеживания вражеских самолетов и кораблей. В 1940 г. в Америке для этих совершенных следящих систем придумали название «радар» (RADio Detection And Ranging). Перед войной в Великобритании и Америке также разрабатывали системы, определяющие распространение звуковых волн под водой. Американцы дали им название «сонар» – от SOund Navigation And Ranging. Эти системы впервые стали применяться во время войны военно-морскими силами союзников для выявления скрытой угрозы немецких подводных лодок.

В конфликт оказались втянуты многие страны мира, но только пять основных игроков – Британия, Германия, США, Россия и Япония – всерьез занимались разработкой военного дизайна. В Британии были созданы два самолета, которые вошли в историю дизайна как символические птицы войны, – «Супермарин-спитфайр» (первый полет в 1936 г.) и «Авро-Ланкастер» (первый полет в 1941 г.). Истребитель «спитфайр», разработанный авиаконструктором Реджинальдом Джозефом Митчеллом, обладал экстраординарной целенаправленной элегантностью, воплотившей характерные признаки британского дизайна лучше, чем любой другой самолет, был знаменит своим аэродинамичным корпусом и впечатляющей высотной маневренностью. «Спитфайр» был легким и маневренным, «ланкастер» – зверь совсем иной породы. Это тяжелый бомбардировщик, способный нести огромную бомбовую нагрузку, в том числе самые мощные авиабомбы, которые были на вооружении у ВВС Великобритании, весом 5,4 т каждая. У него была модификация для доставки знаменитых прыгающих бомб, созданных инженером Барнсом Уоллесом, которыми были уничтожены плотины на Мёне и Эдере в Германии.

Несмотря на два этих замечательных авиационных дизайна, в целом британская военная техника уступала немецкой. Перед войной в Германии проводилось гораздо больше научно-исследовательских разработок в области вооружений и военной техники, поэтому ее военная промышленность оказалась зна-

чительно современнее. Например, тяжелый танк «Тигр-1», разработанный фирмой Henschel-Werke, был, по общему мнению, лучшим из танков, созданных во время войны. Тем не менее высокий технический уровень и чрезвычайная сложность конструкции делали его производство очень дорогим и трудоемким. В его дизайне принимал участие известный автомобильный конструктор Фердинанд Порше. Танк славился своей впечатляющей огневой мощью. Сварной, а не клепаный бронированный корпус изготавливался из высококачественного стального сплава.

В небе Германия тоже могла похвастаться превосходным истребителем «Мессершмитт-109» (Вилли Мессершмитт и Роберт Луссер, первый полет в 1935 г.), одним из первых действительно современных истребителей. Корпус его представлял собой металлический монокок, он имел убирающиеся шасси, закрытую кабину пилота и двигатель с жидкостным охлаждением. Малое количество деталей упрощало массовое производство, в результате он стал самым массовым истребителем всех времен. С 1936 по 1945 г. выпущено 33984 машины. Однако эта модель в плане новаторского дизайна существенно уступала грозному «Мессершмитту-262» с реактивными двигателями (первый полет в 1942 г.). Первый в мире тактический реактивный самолет-истребитель имел новаторский корпус в форме пули и стреловидные крылья, которые разработал известный специалист по аэродинамике Людвиг Бюлков.

На поле сражения немецкие солдаты тоже имели преимущество, обладая лучшим стрелковым и вспомогательным оружием, чем противники. В первую очередь, это новейшая немецкая штурмовая винтовка MP-44 Sturmgewehr (образец для послевоенных конструкций, таких как легендарный русский автомат АК-47), имевшая пневматический спусковой механизм как у автомата и возможность ведения одиночного винтовочного огня, а также пулемет MG-42, который в целом считается одним из самых эффективных видов оружия Второй мировой войны благодаря высокой скорострельности, надежности и простоте в обращении.

Германия также первой начала создавать управляемые ракетные системы. В 1944 г. была представлена разработка талантливых инженеров Роберта Луссера из фирмы Fieseler и Фрица Госслау из Argus Motoren – реактивный самолет-снаряд Fieseler Fi-103, известный как «Фау-1». Двигатель работал с частотой 50 пульсаций в секунду. Несмотря на относительно простую конструкцию – сварной металлический фюзеляж и крылья из фанеры, – «Фау-1» был страшным и очень эффективным оружием. Еще более мощной и смертоносной стала ракета «Фау-2» (официальное название Aggregat-4), созданная отцом ракетостроения инженером Верпером фон Брауном. Первая в мире тактическая баллистическая ракета дальнего радиуса действия, «Фау-2» могла нести боеголовку весом до 1 т. Ее создание означало радикальное изменение в военных технологиях, которое позже привело к опасной конфронтации, получившей название «холодная война».

Два других немецких изобретения были не столь высокотехнологичными, но весьма заметными с точки зрения дизайна: штампованная стальная канистра и стальная каска. Дизайн канистры оказался практически невозможно улучшить: ее жесткая конструкция имела штампованные углубления, которые не только придавали дополнительную прочность, но и обеспечивали большую площадь поверхности, благодаря чему летучее содержимое могло безопасно расширяться и сжиматься под воздействием высоких и низких температур. Стальная каска – один из первых образцов эргономического дизайна, созданная доктором Фридрихом Швердом, обеспечивала солдатам гораздо лучшую защиту головы, чем все традиционные рогатые шлемы, ранее использовавшиеся в немецкой армии.

На другой стороне Атлантики производители тоже выпускали самую совершенную продукцию военного назначения. Благодаря масштабной индустриализации Америка могла производить в очень значительных объемах появившиеся в то время новейшие военные разработки. Например, «Боинг В-29 Суперкрепость» стал первым самолетом с герметизируемой кабиной и мог летать на очень больших высотах. Американцы широко использовали его на Ти-

хоокеанском театре военных действий для нанесения бомбовых ударов по Японии, а позже – для доставки атомных бомб, сброшенных на Хиросиму и Нагасаки. Атомная бомба – детище сверхсекретного Манхэттенского проекта правительства США – ознаменовала наступление новой эпохи ядерной войны.

Американские войска, действовавшие на суше, имели в своем распоряжении самозарядную винтовку M-1 Garand. Созданная франкоканадским изобретателем Джоном Гарандом на заводе Springfield Armory в 1926 г., модифицированная и принятая на вооружение в 1934 г., M-1 была простым, но очень качественным оружием. Винтовка весила менее 4 кг и была чрезвычайно хорошо сбалансирована, что способствовало высокой точности стрельбы. У нее был также комфортный деревянный приклад, что было очень удобно при стрельбе стоя или с колена и для ведения длительного огня из положения лежа. Винтовка M-1 много лет находилась на вооружении армии США благодаря упрощенному дизайну, который делал ее относительно простой для массового производства.

Другой образец американской военной техники – бессмертный армейский джип. Он обладал сходным элементарным дизайном, что обеспечивало его эффективное массовое производство, простоту ремонта во фронтовой обстановке, он был идеально приспособлен для эксплуатации в самых сложных условиях. Джип был прочным, легким и быстрым транспортным средством общего назначения, пригодным для использования на пересеченной местности. Начало его создания относится к 1940 г., когда Министерство обороны США объявило конкурс на лучший разведывательный автомобиль повышенной проходимости и предложило 130 автопроизводителям в течение 49 дней представить действующие прототипы. На кажущееся невыполнимым предложение откликнулись только три фирмы. Одной из них была Willys-Overland, предложившая мощный двигатель Willys L134 «Go-Devil». В итоге она и получила армейский контракт. Этот визуально характерный, грубый полноприводный четырехколесный автомобиль имел грузоподъемность 300 кг, что было достаточно для перевозки военнослужащих или транспортировки раненых. Одним из его наивысших достоинств можно назвать то, что его легко можно было разобрать для транспорти-

ровки, а затем быстро собрать для использования. Это была настоящая «рабочая лошадка» американской армии.

В предвоенные и военные годы многие дизайнеры работали в военной промышленности. Г. Дрейфус, Р. Лоуи, У. Тиг были привлечены администрацией США к разработке стратегических помещений для Штаба объединенного командования. Бюро Дрейфуса принимало участие и в переработке 105-миллиметрового зенитного орудия – благодаря одной только перекомпоновке некоторых элементов время его наладки было снижено с 15 до 3,5 минут. Бюро Р. Лоуи также предложило много новых идей для военных ведомств. Например, оно переоборудовало планер в полевой операционный госпиталь, который можно было доставить в действующую армию и использовать непосредственно на фронте. Более 150 проектов для ВМС США выполнили У. Тиг с сотрудниками [1].

Во время войны вся деятельность британских дизайнеров и производителей также была сосредоточена на производстве предметов военного назначения. Из-за нехватки сырья правительство ввело строгое нормирование в планы производства предметов первой необходимости (Utility Scheme) в области одежды (1941) и мебели (1942), который был отменен только в 1951 г. Спецификация Министерства торговли, определявшая качество и количество разрешенных материалов и проектов, была составлена специальным консультативным комитетом, в который входил, в частности, дизайнер мебели Гордон Рассел. Стандартная домашняя мебель не пользовалась особой популярностью, но имела в конструкции самые простые принципы и могла выпускаться более чем 200 различными производителями по всей стране. В 1943 г. была создана дизайнерская комиссия во главе с Расселом с целью распространить Utility Scheme и на послевоенный период. В результате в 1946 г. были запущены три новые мебельные серии. После войны нормирование постепенно отменяли, становились доступнее ранее недостижимые материалы. Публика требовала расширения потребительского выбора и стильный дизайн, подобный тому, что представил в 1945 г. Эрнст Рейс своим стулом ВА, изготовленным из переплавленных обломков самолетов.

В американском дизайне начала 1940-х гг., в отличие от утилитарной Британии, вместо стремительных обтекаемых форм с футуристическими коннотациями дизайнеры начали использовать биоморфные свободные формы. На новое поколение американских дизайнеров повлиял новаторский органический дизайн финского архитектора Алвара Аалто. Его работы в 1938 г. были представлены в Нью-Йоркском музее современного искусства (MoMA), а в 1939 г. по его проекту был создан павильон Финляндии на Всемирной выставке в Нью-Йорке. Целостный, гуманистический подход Аалто к дизайну предлагал альтернативу угловатому модернизму – синониму Баухауса, а также чрезмерному стайлингу, который стал фирменным знаком предыдущего поколения американских консультантов промышленного дизайна.

Новое направление американского дизайна было представлено в нескольких предложениях для международного конкурса «Органический дизайн в домашней мебели», объявленного MoMA в 1940 г. Победителем стал комплект новаторской мебели Чарльза Имза и Ээро Сааринена. В нем были представлены скульптурные кресла-раковины, выполненные по новейшей технологии из прессованной фанеры. Эргономически продуманные формы заявили новое направление в дизайне мебели. К сожалению, запланированное массовое производство этого мебельного набора не состоялось. В декабре 1941 г., после нападения Японии на Перл-Харбор, США вступили в войну, и появились ограничения на использование материалов, обусловленные военным временем.

Большинство фабрик Америки полностью переориентировались на выпуск военной продукции, что привело к нехватке потребительских товаров. Была введена карточная система, но ограничения в Америке продолжались недолго. Участие в конфликте открыло огромные возможности для долгосрочного роста американской экономики, способствовало укреплению политического могущества страны и авторитета промышленного дизайна.

Во время Второй мировой войны было уделено большое внимание развитию новых технологий. В рамках смертоносной гонки вооружений правительство США создало ряд секретных исследовательских учреждений, где шла ра-

бота в том числе и над Манхэттенским проектом по созданию атомной бомбы. Также военная экономика оказала огромное влияние на эволюцию менее наукоемких аспектов американского дизайна. После двух десятилетий стайлинга товаров возник заметный откат к основам функционального дизайна, поскольку нужно было создавать продукцию, больше соответствующую военным нуждам – от джипов и танков до оружейных прицелов и радиомачт. Деньги правительства США ускорили создание многочисленных новейших материалов, в том числе различного рода пластмасс и экзотических металлических сплавов, что существенно расширило функциональные и эстетические границы дизайна. Совершенствовались производственные технологии, что вело к новому применению существующих материалов. Например, высокочастотный электронный способ соединения деталей, который разработали в авиапромышленности, дизайнеры Чарльз и Рэй Имз позже стали использовать для крепления резиновых противоударных узлов между сиденьями и спинками и несущими каркасами из стали или ламината своих стульев.

Военная экономика также предполагала принятие беспрецедентной строительной программы, в том числе заводов и фабрик оборонного назначения, а также крупных жилых массивов новых, в стиле модернизма, домов для рабочих, при строительстве которых применялись блочные конструкции из легких материалов с использованием новых производственных технологий. Фактически годы войны коренным образом изменили психику американского народа. В годы глобального конфликта множество мужчин и женщин, оказавшихся на переднем крае американской архитектуры и дизайна, из первых рук приобрели ценный опыт разработки продукции военного назначения. Чарльз и Рэй Имз, например, разрабатывали лонгеты и носилки из прессованной фанеры для ВМС США. Стальные оцинкованные конструкции «Димаксион» (1940) Ричарда Бакминстера Фуллера использовались для срочного размещения воинского контингента. Такие вторжения в военный дизайн были чрезвычайно информативны. Они позволяли многим дизайнерам экспериментировать с новыми материалами и технологиями, приобретать реальный опыт и способность реа-

гировать на конкретные требования к дизайну, используя рациональный подход к решению проблем.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Как военные действия влияют на развитие дизайна?
2. Какие страны занимались разработкой военного дизайна в XX веке?
3. Какой танк считается лучшей разработкой Второй мировой войны?
4. Каковы особенности развития военного дизайна в Великобритании?
5. Факторы, выдвинувшие военный дизайн США на передовые позиции?

### **Литература**

1. Бурмистрова, Т.П. Приключения американского дизайна (рецензия на книгу Артура Пулоса) // Т.П. Бурмистрова / Техническая эстетика. – 1990. – № 1.
2. Филл, Ш. История дизайна / Шарлотта и Питер Филл; пер. с англ. С. Бавина. – М.: Издательство КоЛибри, «Азбука-Аттикус», 2014. – 512 с.: ил.

### **Тема 11. Зарубежный дизайн послевоенного периода**

Вторая мировая война, продолжавшаяся с 1939 по 1945 г., дала значительный стимул развитию техники. В связи с этим происходит и новый виток в развитии дизайна. В Европе пытаются возродить принципы дизайна Баухауза. Основная заслуга в этом принадлежала училищу художественного конструирования в городе Ульме (ФРГ), т. н. Ульмской школе дизайна, созданной в 1953 г. Торжественное его открытие состоялось в 1955 г. На открытии школы в качестве почетного гостя присутствовал бывший директор Баухауза В. Гропиус, специально приехавший по этому случаю в Германию из США. Присутствие патриарха европейского и американского дизайна на торжественной церемонии должно было подчеркнуть, что вновь создаваемая дизайнерская школа ставит своей целью возрождение идей Баухауза в области формообразования предметного мира. На открытии школы также присутствовал и девяностодвухлетний

А. Ван де Вельде, чья школа художественных ремесел в Веймаре была предшественницей Баухауза. В Ульмской школе дизайна преподавали такие видные деятели Баухауза, как И. Иттен и Й. Альберс и продвигали баухаузовские традиции.

Школа дизайна в Ульме включала четыре факультета: факультет художественного конструирования промышленных изделий, факультет строительства, факультет коммуникаций, факультет информации. Кроме того, при Ульмском училище были созданы два проектно-конструкторских института – Институт художественного конструирования промышленных изделий и Институт индустриальных методов строительства.

Первоначально в своей деятельности Ульмская школа дизайна под руководством Макса Билла опиралась на теоретические разработки основателя Баухауза В. Гропиуса. Когда к руководству пришла группа молодых, радикально настроенных дизайнеров во главе с аргентинцем Томасом Мальдонадо, вскоре зарекомендовавшим себя в качестве крупнейшего западного теоретика дизайна, за основу преподавания была взята педагогическая система Баухауза периода директорства Г. Майера, характеризовавшаяся ярко выраженной социальной направленностью. Т. Мальдонадо, ставший в 1964 году ректором Ульмской школы, последовательно отстаивал социально-культурологический подход к профессии дизайнера, гуманистические позиции в формировании предметной среды. Мальдонадо выдвигает идею так называемого «опережающего проектирования». По мнению Мальдонадо, проектирование должно быть связано с вопросами управления и прогнозирования культуры, дизайнеры сегодня обязаны обратиться к решению социальных, политических и культурных проблем. Следует отметить, что идеи Мальдонадо отличались большей рационалистичностью по сравнению с романтической теорией довоенного Баухауза. Мальдонадо не ставит в прямую зависимость характер формирования предметного мира и непосредственное построение идеального общества, он понимает, что изменения в обществе подчиняются гораздо более сложным социально-политическим процессам. Именно дизайн, по мнению Мальдонадо, должен взять на себя функцию контроля полноты удовлетворения человеческих

потребностей в области предметной среды. Это значит, что дизайнер должен по-научному подходить к формированию вещного мира, не бездумно множить количество вещей, а определять структуру функциональных процессов, составляющих жизнедеятельность современного человека, и в соответствии с этим создавать изделия, наилучшим образом обеспечивающие осуществление этих функциональных процессов, удовлетворяя тем самым насущные жизненные потребности личности. Однако со временем Мальдонадо приходит к выводу о несовместимости научно обоснованного дизайнерского проектирования и реалий современного общества. В результате он в 1967 г. покидает Ульмскую школу, которая, лишившись идейного вдохновителя, в следующем году прекращает свою деятельность.

Несмотря на то, что идейный глава Ульмской школы дизайна Т. Мальдонадо в своих теоретических воззрениях пришел к определенному тупику, деятельность этого дизайнерского учебного заведения сыграла большую роль для развития европейского послевоенного дизайна, для формирования его гуманистической, функционалистской направленности. Теоретические идеи Ульмской школы на практике в наибольшей степени были осуществлены ставшей впоследствии всемирно известной немецкой фирмой «Браун». В начале 1950-х годов дизайнерскую группу «Брауна» возглавил также получивший впоследствии всемирную известность дизайнер Фриц Айхлер, преподаватель Ульмской школы, который набрал себе в команду выпускников этого учебного заведения. Основываясь на теоретических разработках Ульма, дизайнеры «Брауна» создали первую в мире дизайн-программу, по которой и осуществляли свою проектную деятельность. Когда Айхлер со своими соратниками начали преобразования в то время на никому не известном мелком предприятии, каким была фирма «Браун», в послевоенной Германии шел процесс перехода от одной политической системы к другой. В это время в стране происходил отказ от старых, связанных с фашистской идеологией социальных и эстетических стереотипов, отказ от устоявшихся образцов культуры, началось зарождение новых представлений и вкусов нового «культурного потребителя».

На этот-то зарождавшийся вкус и сделала ставку фирма «Браун», или вернее тот контингент дизайнеров, который был приглашен руководством фирмы для определения стратегии развития своего предприятия. Первым шагом, предпринятым дизайнерами «Брауна», была модернизация старой продукции фирмы, в результате чего уже выпускавшиеся ранее вещи (среди которых в основном было кухонное оборудование) подверглись изменениям внешней формы. Однако это были только первоначальные, подготовительные меры к перестройке всей структуры ассортимента изделий, выпускавшихся фирмой «Браун». Далее наступила работа по созданию долговременной дизайн-программы предприятия. Первым пунктом программы стало наиболее полное определение «портрета» потребителя. По выражению самого Ф. Айхлера, дизайнеры «Брауна» видели его «симпатичным, интеллигентным и естественным, умеющим ценить подлинность и качество» разработок. Это был человек, который мог в своей среде играть роль лидера, участвовать в формировании общественного мнения, новых форм поведения и потребления, положительно реагировать на новые виды товаров.

Следующим этапом программы было определение среды потребителя, то есть того предметного окружения, в котором мог жить гипотетический, смоделированный дизайнерами потребитель. В этом плане среда выступала как материальное выражение образа жизни человека. По модели дизайнеров «Брауна», в вещной среде их потребителя должно было проявляться стремление к уюту, понимание и умение ценить современную по форме вещь, знание толка в комфорте без мягких подушек, кресел и диванов, обогащение жизни различными хобби, но без стремления выставлять свои увлечения напоказ.

Далее, на основе «модели» потребителя и его среды обитания дизайнеры «Брауна» составили номенклатуру изделий, выпуск которых рекомендовалось наладить фирме. Разработанная номенклатура не претендовала на всеобъемлемость, так как одной специализированной фирме невозможно выпускать все предметы, необходимые в жилище человека. Дизайн-программа ограничивалась лишь основными группами лидирующих в социокультурном плане бытовых изделий: ра-

диоэлектронных, электротехнических, кино-фототехники, – причем предполагалось идти от создания отдельных изделий к целым комплексам.

Конечным этапом дизайн-программы был пункт, который можно обозначить как «продукт». Продукт же дизайнерами рассматривался в трех ипостасях: как проектируемый объект, как производимое изделие и как потребляемая вещь. Последняя стадия синтезировала все предыдущие. Основную идею продукта, к которой пришли создатели дизайн-программы «Брауна», можно было выразить следующим определением: изделия должны быть ненавязчивыми помощниками человека – их не должно быть видно, они должны тихо появляться и исчезать, как это всегда делали в прежние времена хорошие слуги. Данная идея реализовалась в так называемом «принципе экономии», или «эстетике незаметности», которыми стали отличаться изделия фирмы «Браун». На практике это выражалось в том, что продукция фирмы характеризовалась геометричностью и простотой форм, сдержанностью и строгостью цветовых решений в сочетании с отточенностью стилистического и функционального решения формы и совершенством производственного исполнения. По формообразованию продукция фирмы полярно противостояла изделиям, создаваемым по законам стайлинга. Брауновский дизайн, или как его стали называть «браунстиль», был лишен каких-либо признаков внешней стилизации, вычурной красоты, форма изделий была скромна, гармонична и функциональна. «Приборы мы делаем не для витрин, чтобы суммарной навязчивостью обратить на себя внимание, а такими, чтобы с ними можно было долгое время жить», – говорил глава фирмы Артур Браун.

Изделия «Брауна» получили широкое признание у потребителей. Реализовав свою дизайн-программу, фирма вышла в первые ряды предприятий цивилизованного мира, дизайну фирмы «Браун» стали подражать другие предприятия, «браунстиль» превратился в доминирующий подход своего времени к дизайнерскому формообразованию.

Деятельностью дизайнеров «Брауна» не исчерпывалось послевоенное развитие европейского дизайна. В это время в Европе продолжают работать такие

видные мастера, как Ж. Вьено, А. Аалто, Ле Корбюзье. Послевоенная их деятельность является развитием тех методов и принципов, которые они разрабатывали в довоенный период. Так, А. Аалто в 1950-е годы продолжает свои эксперименты с деревом. В это время он создает совершенную в художественном отношении форму мебельной ножки из ряда изогнутых деревянных пластин трапецевидной в плане конфигурации, соединенных вместе напоподобие веера.

В послевоенное время мебель Финляндии и Скандинавии вообще приобретает широкую мировую известность. В 1954 г. состоялась первая выставка «Дизайн в Скандинавии», которая обошла многие американские, а затем и канадские музеи, что способствовало международному успеху скандинавского дизайна. В это время становится широко известным имя шведского дизайнера мебели Бруно Матссона. Он начал работать еще в 1930-е годы, проявил большой интерес к экспериментам Аалто, сам стал использовать для своих изделий многослойное дерево. В послевоенный период Матссон создает совершенно новый стиль формообразования мебели. Основным отличительным признаком матссоновской мебели была разработанная дизайнером конструкция ножек, которые прикреплялись к столу посредством металлической детали, так что конструкция легко собиралась и разбиралась, ножки же, будучи тонкими и изящными, делали столы очень легкими на вид, почти парящими в воздухе.

Среди других мастеров скандинавского дизайна послевоенного времени можно назвать также дизайнеров-мебельщиков датчан Аарне Якобсена, Кааре Клинта, Ханса Вегнера. Последний в 1951 г. на Миланском триеннале за свою мебель был удостоен высшей награды, как было отмечено, за отражение в ней датского национального характера, художественного отношения к материалу, за чистоту форм.

Таким образом, как видим, европейский дизайн в послевоенное время развивался достаточно успешно, продолжая довоенные традиции и внося новое в подходы формообразования предметного мира.

В послевоенное время продолжает развиваться дизайн в США. Здесь также война дала сильный стимул развитию техники, а с нею и дизайна.

Послевоенные годы были периодом расцвета дизайнерского бюро Дрейфуса. В это время этим бюро был выполнен целый ряд удачных проектов сельскохозяйственных и дорожных машин, тракторов для фирм «Дир» и «Хистер», пылесосов и полотеров, телефонов новейших конструкций и видеотелефонов для фирмы «Белл», швейной машины для фирмы «Зингер», фотоаппарата для моментальной съемки «Поляроид» и др.

Продолжает работать и знаменитое бюро Р. Лоуи, которое в 1945 г. было преобразовано в фирму «*Raymond Loewy Ass*». Лоуи с сотрудниками разрабатывают дизайн-проекты автомобилей, фотоаппаратов, холодильников, их приглашают для оформления интерьера самолета американского президента.

Появляются в США в послевоенные годы на арене дизайна и новые имена. Среди них можно назвать молодого дизайнера-мебельщика Чарльза Имза. Еще в 1940 г. он вместе с Ээро Саариненом показывает на выставке «Оригинальный дизайн в домашней обстановке» в Музее современного искусства в Нью-Йорке экспериментальную коллекцию мебели изгнутой фанеры. В 1941 г. Ч. Имз вместе со своей женой Рэй открывает дизайнерскую компанию «*Playformed Products*» в американском городке Венеция в штате Калифорния. Чета молодых дизайнеров занимается экспериментами с изготовлением мебели способом формовки из прессованной игнутой фанеры.

Широкая известность приходит к Имзу после Второй мировой войны. В это время всеобщее признание получает спроектированная им детская мебель, изготовленная из фанеры. Удачными оказались и другие послевоенные разработки Имза. В 1946 г. Музей современного искусства в Нью-Йорке организует выставку под названием «Новая мебель, созданная Чарльзом Имзом». На этой выставке, в частности, демонстрировался экспонат, носивший название «Стул изгнутой фанеры 1946 года», который впоследствии стал считаться классическим произведением американского дизайна. Мебельная фирма *Herman Miller*, получившая в 1948 г. права на торговлю мебелью Имза, продавала стул 1946 года в течение полстолетия, в результате к началу 1990-х годов было реализовано более миллиона стульев этой модели.

Вообще мебель для сидения в наибольшей степени увлекала Имза. Именно в проектировании этого вида изделий им сделано наибольшее количество инноваций. Он все время искал оригинальные решения. Так, во второй половине 1940-х годов основным принципом проектирования стульев Имз провозгласил экономию материалов и усилий. В результате он стал создавать мебель на тонких металлических ножках, у которой спинка и сиденье представляли собой отдельные небольшие сегменты, которые сам дизайнер называл «лепестками».

В 1951 г. Имз предлагает совсем иную форму мебели для сидения, впервые применив для изготовления названных изделий пластик, усиленный стекловолокном. Штамповка из листа пластика задавала определенный характер формы стула – здесь спинка, сиденье и подлокотники составляли уже единое целое. В результате получились изделия с амёбообразной, обтекаемой формой. Именно такая форма стала отличительным признаком американской мебели 1950-х годов. Для американского дизайна этого времени характерна значительная экспрессивность формообразования. Этим американские дизайнеры старались противопоставить себя строгости и аскетичности европейского функционализма, геометричности и некоторой упрощенности форм «браунстиля», который увлек европейских дизайнеров.

В послевоенном американском дизайне появляется еще одно новое имя, имя дизайнера, которому впоследствии было суждено выйти в первые ряды представителей этой профессии. Речь идет о Джордже Нельсоне. С первых же своих шагов в дизайне он заявил о себе как новатор, положив начало новой тенденции в проектировании интерьера – тенденции «развешивания». Являясь главой дизайнерского отдела мебельной фирмы «Герман Миллер и К°», Нельсон разработал стеллаж-стенку, которую назвал «работающее пространство». Дизайнер желал этим стеллажом заменить в интерьере всю мебель, используемую для хранения вещей домашнего обихода. В результате помещения освобождались от лишних мебельных объектов, в комнатах оставались лишь столы и стулья. Многих тогда такое радикальное решение привело в шок. Газета «Нью-Йорк геральд трибюн», например, писала: «Мятежный дизайнер собира-

ется уничтожить мебель». В предложении Нельсона дизайнерская работа, вроде бы, почти не была видна, но это было открытие, позволявшее совершенно по-новому взглянуть на принципы формирования жилого интерьера. Позже Нельсон предлагал новые новаторские решения в формообразовании мебели: проектировал модульные кресла и полки, речные скамьи, конторские шкафы со стальной рамой, развивал идею интеграции вещей, идею целостности предметной среды.

Таким образом, послевоенный американский дизайн – это и плодотворная работа мастеров, зарекомендовавших себя еще в довоенное время как прекрасных профессионалов, и появление поколения молодых, интересных дизайнеров, ищущих новые пути предметного формообразования.

В послевоенное время Япония, потерпевшая поражение в войне, переживала полную разруху в экономике и промышленности. Японские предприятия тогда выпускали изделия очень низкого качества, что было объектом насмешек во всем мире. Например, в Америке всеобщий смех и одобрение кинозрителей вызывал эпизод в одном из фильмов, когда герой, пытаясь включить какой-то электрический прибор и обнаруживая, что он не работает, смотрит на марку прибора, видит надпись: «Сделано в Японии», – и говорит: «Ну, тогда все понятно». Надо добавить, что плохое техническое качество послевоенных японских изделий дополнял еще их плохой дизайн.

Большое значение для изменения такого положения в японской промышленности имело создание в 1946 г. небольшой фирмы по телекоммуникациям «Токио телекомьюникейшенз инженеринг корпорейшн». Впоследствии это очень громоздкое, плохо запоминающееся название было заменено на «Сони корпорейшн», или просто «Сони» – имя известное сегодня во всем мире. Почему «Сони»? Один из основателей фирмы Акино Морита так объяснял, почему они со своим компаньоном Масару Ибуки избрали для своей компании именно такое название: «Мы хотели, чтобы новое название легко запоминалось в любой точке земного шара, чтобы оно одинаково произносилось на любом языке. Мы испробовали не один десяток названий. Вместе с Ибуки мы рылись в сло-

варях в поисках звучного слова и натолкнулись на латинское слово “сонус”, означающее звук. Само это слово, казалось, было наполнено звуком... В то время в Японии росла популярность слов и прозвищ, заимствованных из английского слэнга, некоторые стали называть сообразительных и оригинальных молодых парней “сонни” или “соннибой” (что означало в переводе с английского – сынок). И конечно, слово “санни” (солнечный), и слово “сонни” звучали оптимистично и радостно, так же как и их латинский корень... К сожалению, само слово “сонни” создало бы нам в Японии трудности, потому что в условиях перевода японской графики на латинскую слово “сонни” произносилось бы как “сон-ни”, что означало потерять деньги. Такое название не годилось для нового товара». Тогда руководители фирмы вычеркнули одну букву «н», и получилось новое слово, которое само по себе ничего не означало, но вызывало ряд указанных выше положительных ассоциаций и главное хорошо запоминалось.

С момента своего основания фирма А. Морита и М. Ибуки взяла направление на производство новейших наиболее техноемких товаров. Первыми такими товарами стали магнитофоны. Первоначально они были громоздки и не отличались хорошим дизайном. Но впоследствии руководство фирмы взяло курс на уменьшение размеров изделий, кроме того, каждая новая модель характеризовалась все более интересным дизайнерским решением.

Появление транзисторов дало сильный толчок рождению принципиально новых решений, миниатюризации и компактности формы изделий. В 1955 г. «Сони» выпускает первый транзисторный приемник как массовый продукт. В 1957 г. с конвейера предприятия сходит первый карманный приемник. 1959 г. стал годом выпуска первого телевизора фирмы «Сони» на полупроводниках. С той поры начинается действительно резкий взлет «Сони» на мировой арене индустриального производства и промышленного дизайна. По своим художественно-конструкторским решениям изделия фирмы ненавязчивы по внешнему виду, их форма скромна и в то же время изысканна. Изделия очень удобны в пользовании, эргономичны. Еще надо отметить, что характерная черта дизайна

фирмы «Сони» – это его анонимность. Имена дизайнеров, работающих на фирме, — тайна, их вы нигде ни при каких обстоятельствах не узнаете. В этом, наверное, особенность японского менталитета, может быть, желание придать процессу создания красивой формы объектов предметного мира некую таинственность, подернуть его флером загадочности.

Качественные и красивые изделия фирмы «Сони корпорейшн» в послевоенное время открыли путь развитию японского дизайна, который впоследствии достиг самых больших высот.

История дизайна послевоенного времени характеризуется таким важным событием, как создание международной дизайнерской организации, которая получила название Международное объединение национальных организаций промышленного дизайна ИКСИД (*International Counsel of Societies of Industrial Design*). Основана эта организация была 28 июля 1957 г. в Лондоне. В 1959 г. в Стокгольме состоялся Первый конгресс ИКСИД, после чего конгрессы стали проводиться регулярно раз в два года в разных странах мира. Первоначально штаб-квартира ИКСИД была расположена в Париже, в 1977 году она переехала в Брюссель, а с 1985 г. местопребыванием штаб-квартиры ИКСИД является город Хельсинки.

ИКСИД – негосударственная организация с широким представительством членов на всех континентах. ИКСИД пользуется большим авторитетом в международных организациях, таких как ООН, ЮНЕСКО, и часто привлекается для решения межрегиональных, социальных, экономических и других проблем. ИКСИД содействует повышению профессионального уровня дизайнеров, проводит международные конкурсы и семинары по актуальным проблемам промышленного производства и инновационной практике, содействует интеграции дизайнеров разных стран.

Ядро ИКСИД составляют профессиональные дизайнерские, производственные и образовательные организации, представляющие три основные ветви объединения. Кроме того, в ИКСИД входят ассоциированные и корпорирован-

ные члены – организации, которым необходима поддержка в использовании и развитии дизайна.

Основное назначение ИКСИД – это выход дизайна на международный уровень. Чтобы содействовать достижению этой цели, определять необходимые приоритеты, выработать широкую сферу механизмов и действий организации, был создан Исполнительный Совет ИКСИД как орган, действующий между конгрессами. На конгрессах же избирается сроком на 2 года Президент ИКСИД, которым может стать представитель любой страны, дизайнерские организации которой входят в ИКСИД.

Сегодня ИКСИД получил международное признание и стал той платформой, на основе которой дизайнеры всего мира входят в соприкосновение, налаживают профессиональные контакты, определяют общие цели и интересы.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. В каком году и где была создана международная организация дизайнеров ИКСИД?
2. В каком городе состоялся первый конгресс ИКСИД – международной организации дизайнеров, созданной после Второй мировой войны?
3. Какая западная фирма в наибольшей степени реализовала на практике идеи Ульмской школы дизайна?
4. Кто был ректором и идейным вдохновителем Ульмской школы дизайна?
5. Про какого американского дизайнера послевоенная пресса писала, что «мятежный дизайнер собирается уничтожить мебель»?
6. Кто возглавлял дизайнерскую службу германской фирмы «Браун», создавшую первую дизайн-программу?
7. Какова была основная черта «браун-стиля»?

## **Тема 12. Советский послевоенный дизайн**

Война нанесла огромный ущерб советской экономике. Прямой ущерб от уничтожения материальных ценностей на территории Советского Союза составил 41 % потерь всех стран, участвовавших во Второй мировой войне.

В марте 1946 г. на первой сессии Верховного Совета СССР был принят четвертый пятилетний план восстановления и развития народного хозяйства, в первую очередь тяжелой промышленности. Активную роль в выполнении пятилетнего плана стали играть художники-конструкторы Москвы, Ленинграда и других городов. Деятельность немногочисленных представителей этой профессии тогда в советской стране была подчинена задачам возрождения разрушенного войной народного хозяйства.

Однако ощущался явный дефицит дизайнерских кадров. После ликвидации в 1930 г. ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа подготовка художников-конструкторов в стране фактически не велась. Работал в Москве созданный в 1938 г. Институт прикладного и декоративного искусства, но там, в основном, готовили специалистов, ориентированных на кустарное производство. В связи с этим председатель Комитета по делам архитектуры академик А. Г. Мордвинов в начале 1945 г., внес в правительство предложение о необходимости возродить дизайнерское образование в СССР, а в феврале 1945 г. вышло постановление Совета Народных Комиссаров СССР о восстановлении в Москве Московского центрального художественно-промышленного училища (бывшее Строгановское), а в Ленинграде – Ленинградского художественно-промышленного училища (бывшее барона Штиглица). Училища должны были готовить специалистов для художественной промышленности, ученых-рисовальщиков и художников декоративно-прикладного искусства по специальностям: обработка дерева, обработка металла, декоративно-прикладная керамика, декоративно-архитектурная лепка и обработка камня, декоративная роспись, ткачество и набойка.

Первым подготовку непосредственно промышленных дизайнеров начало Ленинградское училище. Этому во многом способствовала деятельность его первого ректора Иосифа Александровича Вакса (1899–1986), архитектора по

образованию. В конце 1920-х – начале 1930-х годов он трудился в системе строительных и проектных организаций Ленсовета, одним из первых ленинградских архитекторов стал работать в области дизайна. Весной 1943 г. И. Вакс становится главным архитектором Управления строительства Ленсовета, а в феврале 1945 г. назначается ректором ЛХПУ.

Несколько лет в ленинградском училище готовили художников декоративно-прикладного искусства. В начале 1950-х годов стало ясно, что необходимо готовить и специалистов для работы в промышленности – художников-конструкторов. В 1952 г. в ЛХПУ создается кафедра промышленного искусства, которую возглавляет тот же И. Вакс. В следующем году училищу присваивается имя В. И. Мухиной.

Успешно организовать учебный процесс на кафедре промышленного искусства Ваксу помог опыт практической дизайнерской работы, который он приобрел в начале 1950-х годов, когда совместно с Л. С. Катониным работал в «Ленпроекте» над интерьерами пассажирских теплоходов «Ленсовет», «Якутия», «Александр Можайский», «Юрий Долгорукий», над реконструкцией залов «Гостиного двора», над созданием нового трамвайного вагона для завода ВАЗР. Накопленный практический опыт Вакс передавал студентам училища. И вот уже в 1954 г. в ЛВХПУ были защищены первые две дипломные работы по дизайну: проекты автомобилей «Москвич» и ЗИЛ-111, которые еще носили скорее стайлинговый характер, касаясь лишь внешней формы автомобилей. Позже проектирование в училище приобретает черты подлинного художественного конструирования. При этом студенческие работы в основном базировались на реальных заданиях от производства.

1 октября 1945 г. открылось и восстановленное Строгановское училище в Москве. Первым ректором училища в советское время стал Сергей Платонович Маркелов, окончивший это учебное заведение в 1900 г.

В первый период своей деятельности, с 1945 по 1955 г., восстановленное Строгановское училище работало в его старом дореволюционном здании. Это был сложный организационный период, когда возникали трудности с подбором

кадров, с учебным оборудованием и т. д. В этот период идут поиски творческого направления школы. В 1955 г. училище переселяется в новое здание на Волоколамском шоссе, и начинается новый период в его развитии. В это время увеличивается контингент учащихся, расширяется число специализаций. Открывается обучение по таким новым специальностям, как художественная керамика, художественное стекло, художественные изделия из пластмасс, художественное оформление тканей и изделий из них, промграфика и упаковка, художественное конструирование. В училище было оборудовано свыше 30 производственных мастерских. В 1962 г. в училище открывается кафедра художественного конструирования, что положило начало новому периоду в истории МВХПУ.

В послевоенное время в СССР начинает активизироваться и практическая дизайнерская деятельность. В январе 1946 г. организуется первая в Советском Союзе специализированная дизайнерская организация – Архитектурно-художественное бюро при Главном управлении вагоностроения. Назначение этой организации – разработка художественно-конструкторских проектов и макетов наружной и внутренней отделки пассажирских железнодорожных вагонов и вагонов городского транспорта. Руководителем АХБ стал молодой художник-конструктор Юрий Борисович Соловьев (род. в 1920 г.).

Первой работой АХБ было создание нового цельнометаллического пассажирского железнодорожного вагона. Сначала дизайнеры спроектировали некупейный вагон, а потом это решение было использовано и для купейного варианта. Первоначально работа дизайнеров была воспринята высшими инстанциями очень критически, были нарекания, что новое решение оборудования вагона потребует слишком больших финансовых затрат. Однако впоследствии, когда был изготовлен макет купе в натуральную величину, стали ясны все преимущества нового предложения дизайнеров. В таком вагоне поездка должна быть намного удобнее, внешний вид интерьера нового вагона был значительно более привлекательный, чем у старого. Проект АХБ был внедрен в производст-

во и впоследствии доказал свою жизнеспособность в процессе эксплуатации таких вагонов в течение нескольких десятилетий.

Следующей работой АХБ, сделанной в 1947 г., был проект пассажирского речного парохода. Здесь дизайнеры предложили коренным образом изменить планировку судна, в связи с чем произошли очень значительные изменения в его внешнем виде. Это также испугало заказчика и вызвало сильное сопротивление с его стороны. Пришлось вновь доказывать свою правоту. К счастью, дизайнеры вышли победителями и в этом споре. Первый советский послевоенный пассажирский пароход был построен в Киеве и стал пионером семейства отечественных комфортабельных речных судов.

Вслед за этой разработкой было создание морского судна – дизель-электрохода «Ленин». На этом корабле дизайнерами было выполнено все, вплоть до моделей одежды команды. Для пассажирских кают была разработана оригинальная встроенная мебель. Кстати, здесь были использованы подвесные деревянные полки, разработанные для купе железнодорожных вагонов, так что впервые была внедрена межотраслевая унификация.

В 1949 г. работники АХБ взялись за проектирование нового городского троллейбуса. В этой работе важным было то, что дизайнерский проект опережал конструкторскую разработку. Дизайнеры провели анализ аналога и пришли к выводу, что старая модель троллейбуса обладает рядом серьезных недостатков. Во-первых, машина имела неудачное остекление, в результате чего страдал как обзор из кабины водителя, так и обзор для пассажиров изнутри салона. Во-вторых, в троллейбусе отсутствовали площадки накопления пассажиров перед дверями, что затрудняло вход и выход из салона. Не очень удобными были и пассажирские сиденья, их размещение в салоне. Устранив все эти недостатки, дизайнеры получили более удобное и более красивое средство транспорта нежели старая модель троллейбуса.

Впоследствии АХБ успешно продолжало свою работу. Дизайнерами бюро были выполнены такие ответственные работы, как разработка вагонов элек-

тричек и трамваев, прогулочных катеров и лодок, комплектов мебели и интерьеров для атомного ледокола «Ленин» и многое другое.

В послевоенное время в СССР стали возникать и другие проектные бюро. Среди них большую известность получило бюро судовой архитектуры под руководством О. Арнольда. Здесь дизайнеры разрабатывали конкретное оборудование и отделку пассажирских судов, катеров и яхт.

В это время стал довольно активно развиваться дизайн в советской автомобильной промышленности. В этом деле большая заслуга была Особой автомобильной лаборатории Научного автомобильного института (НАМИ), где разрабатывались новые кузова для автомашин. Одним из ведущих специалистов лаборатории был пионер отечественного автодизайна Юрий Долматовский. Работая в Особой автомобильной лаборатории НАМИ, Юрий Долматовский участвовал в разработке более 70 проектов автомашин, из которых 54 были доведены до действующих образцов, а 15 – до опытной партии или выпускались серийно. Среди серийных автомобилей, автором дизайна которых являлся Долматовский, такие известные модели, как МАЗы и ЯАЗы 1940-х – 1950-х годов. Долматовский же был и автором-разработчиком эмблем для этих автомобилей. Созданный им образ мощного зубра для эмблемы белорусского МАЗа в то время знали во всех уголках страны и во многих зарубежных странах, куда экспортировались грузовики.

При активном участии Ю. Долматовского складывалась советская школа автодизайна. Еще в 1930-е годы он начал работать над созданием вагонных автокузовов, в 1959 г. защитил диссертацию на тему «Исследование и опыт применения вагонной компоновки на легковых автомобилях». Это была первая в СССР научная работа в области автодизайна. Однако идеи Долматовского в то время были восприняты как преждевременные. Его разработка вагонной компоновки автокузова, созданная совместно с В. И. Арямовым и Л. И. Терентьевым не пошла в серию. Тогда было сделано предпочтение автомобилям с компоновкой трехобъемного седана, каковыми были ЗИМ (ГАЗ-12) и «Волга».

В послевоенное время делаются определенные успехи в области дизайна и в союзных республиках СССР. В столице Латвии Риге во второй половине 1940-х годов была создана группа художественного конструирования на радио-заводе ВЭФ. Возглавил ее известный латвийский художник-конструктор Адольф Ирбите (1910 – 1983). Как дизайнер он активно работал еще до войны, его радиоприемники и универсальный миниатюрный фотоаппарат «ВЭФМИ-НОКС», разработанный в 1930 г., пользовались широкой известностью во всем мире. Успешной была работа дизайнерской группы, руководимой А. Ирбите, в послевоенное время. Несколько радиоприемников, созданных на ВЭФе, были удостоены «Гран-при» на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 г. Успехом пользовались и последующие разработки рижан: первый в СССР переносной радиоприемник «Турист» (1959) и популярная в то время «Спидола» (1959).

В послевоенные годы начинает развиваться автодизайн в Беларуси. Уже в 1944 г., почти сразу после освобождения Минска, в белорусской столице приступают к строительству автозавода. Первая же грузовая машина сошла с конвейера МАЗа в 1947 г. Это была машина МАЗ-205, созданная с участием московских дизайнеров, среди которых был и Ю. Долматовский. В 1946 г. в Минске начинает строиться тракторный завод, который дал первую продукцию уже в 1948 г. А в 1958 г. на Всемирной выставке в Брюсселе белорусский трактор ТДТ-60 и грузовой автомобиль МАЗ-530 были удостоены высшей награды «Гран-при».

Во второй половине 1950-х годов в области предметного формообразования происходят значительные изменения, начинаются реформы в области архитектуры и строительства, подвергается суровой критике «украшательство» конца 1930-х – первой половины 1950-х годов. В архитектуре переходят к проектированию простых, лишенных декора домов, берется направление на строительство благоустроенных квартир для заселения одной семьи. В связи с этим заметнее стало проявляться художественное конструирование в проектировании бытовых машин и приборов. Это сказалось на изменении форм и отделки холодильников, стиральных машин, электроплиток, фотоаппаратов, проигрывате-

лей, радиоприемников, телевизоров и др. Знаменательным событием стала выставка декоративного и прикладного искусства, которая открылась в 1957 г. в выставочных залах библиотеки им. Ленина в Москве. На этой выставке впервые были показаны произведения дизайна бытовой вещи. Это было начало признания за дизайном определенной роли в художественной культуре страны.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. В каком году и в каких учебных заведениях СССР сразу после Великой Отечественной войны было возобновлено дизайнерское образование?

2. Кто в 1950-е годы в СССР защитил первую диссертацию по проблемам автодизайна?

3. При каком государственном органе СССР в послевоенное время было создано Архитектурно-художественное бюро, которое стало заниматься дизайнерскими разработками?

4. Какая разработка советских дизайнеров в послевоенное время стала значительной вехой в развитии мирового автодизайна?

5. В каком году сошел с конвейера первый белорусский большегрузный автомобиль МАЗ?

6. В каком городе проходила международная выставка ЭКСПО-58, где белорусский автомобиль МАЗ и белорусский трактор МТЗ получили Гран-при?

### **Тема 13. Зарубежный дизайн 1960-х годов**

К началу 1960-х годов в развитых капиталистических странах сложилась определенная система дизайн-деятельности. Пользуясь терминологией известного американского дизайнера Джорджа Нельсона, дизайн-деятельность можно было разделить на две сферы: «пленный дизайн», т. е. штатные дизайнеры (по-английски стафф-дизайн) и «свободный дизайн», т. е. независимые дизайнеры. Рассмотрим подробнее эти две сферы дизайнерской деятельности.

Стафф-дизайн. Внутри него можно выделить множество форм организации дизайнерской деятельности. Наиболее распространенным типом являлись отделы, работавшие на предприятия, производившие разного рода промышленную продукцию. Сюда в первую очередь относились фирмы, осуществлявшие добычу и обработку промышленного сырья. В 1960-е годы наиболее характерной фирмой такого рода было предприятие «Алюминиум компани оф Америка», являвшееся крупнейшим производителем алюминия в мире. Отдел дизайна на этой фирме был тогда немногочисленен – всего семь человек под руководством С. Л. Фэнестока, который до этого долго работал в независимых дизайн-фирмах. Отдел дизайна «Алюминиум компани оф Америка» был подчинен непосредственно вице-президенту компании, что говорило о том большом значении, которое на предприятии придавалось дизайну. Большинство фирм в 1960-е годы строило организацию дизайн-деятельности по модели «Алюминиум компани оф Америка».

Другой тип организации дизайн-деятельности в сфере стафф-дизайна, – на фирмах, производящих продукцию исключительно для массового потребителя. Ярким примером здесь являлась американская фирма «Вестингауз», один из крупнейших в стране производителей бытовых приборов: холодильников, радио- и телевизионной аппаратуры, кухонного оборудования. В 1940-е – 1950-е годы эта фирма пользовалась исключительно услугами независимых дизайнеров. Однако в 1960-е годы на трех из шести предприятий «Вестингауз» были организованы службы дизайна под одним руководством К. Грейзера. Общее количество дизайнеров на фирме достигало 40 человек. Подчинялась дизайнерская служба управляющему отделом бытовых изделий. Однако, создав свою дизайнерскую службу, «Вестингауз» продолжала пользоваться консультациями независимых дизайнеров, например, Элиот Нойес и Поль Ранд.

К этому же типу фирм относилась и «Дженерал моторс», компания, обладавшая самой мощной по численности службой дизайна в мире со штатом в 1400 человек. Руководителем дизайнерского отдела являлся В. Митчелл, который в то же время занимал должность одного из вице-президентов компании,

чем подчеркивалась значимость дизайна для предприятия. Обладая столь многочисленным штатом дизайнеров, «Дженерал моторс» ежегодно разрабатывала более 100 новых моделей легковых автомобилей, десятки новых моделей грузовых и специальных машин. Это не считая моделей бытовых изделий. Характерно, что дизайнеры работали в множестве самостоятельных студий, не имевших между собой никакого контакта и даже конкурировавших друг с другом. Эта конкуренция между дизайн-студиями стимулировала их творческую работу и поиск новаторских решений.

Дизайнерская служба компании «Форд» не была столь многочисленна, как на «Дженерал моторс», но внутренняя политика в области дизайна на этих двух американских автогигантах была, в общем-то, аналогичная. Руководитель дизайнерской службы «Форда» Жан Бординат также являлся вице-президентом компании. Творческие задачи в дизайнерском проектировании на названных автогигантах в основном решали немногие ведущие дизайнеры, рядовые же дизайнеры были заняты на исполнительских работах.

Можно назвать еще один тип фирм, входивших в сферу стафф-дизайна. Это фирмы, работавшие на специального потребителя. Надо отметить, что дизайнерские службы фирм такого рода обычно имели немногочисленный штат работников. Характерным примером служит компания «Нью Холланд машин», которая в послевоенное время стала крупным производителем сельхозтехники. Первоначально все разработки для этого предприятия выполняли независимые дизайнеры, в том числе фирма Р. Лоуи. В 1960-е же годы компания обзавелась одним единственным дизайнером Кермезом, который стал осуществлять все необходимые фирме дизайнерские работы.

Далее надо выделить фирмы, которые обслуживали как массовых, так и специальных потребителей. Это был наиболее распространенный тип промышленных компаний. К этому типу относилась «Истмен кодак», которая одной из первых обратилась к дизайнерам для решения своих коммерческих задач. С конца 1920-х годов до начала 1940-х годов главным консультантом фирмы в области дизайна был Уолтер Дорвин Тиг. После войны на предприятии была

организована своя служба дизайна. «Истмен кодак» в это время представляла собой финансовое объединение двух предприятий, выпускавших разную продукцию: одно – любительскую фотоаппаратуру, а другое – конторское оборудование. Дизайнерская служба была разделена на два самостоятельных отдела, обслуживавших каждый свое предприятие.

К этому типу фирм относилась и одна из крупнейших корпораций мира «Дженерал электрик». Эта компания выпускала чрезвычайно разнообразный ассортимент изделий. Номенклатура ее продукции достигала двух тысяч наименований. Сюда входили и электрические трансформаторы, и электровозы, и комплексное оборудование электростанций, и космические летательные системы, и многое, многое другое. Фирма включала 18 отделений, на каждом из которых были свои дизайнерские службы.

Кроме стафф-дизайна, или «пленных» дизайнеров в капиталистических странах развивалась и система «независимого» дизайна, представленная специализированными дизайн-фирмами и меньшими по размерам дизайн-бюро. Многие промышленные предприятия предпочитали обращаться с заказами на дизайн-разработки именно к независимым дизайнерам. Дело в том, что, хотя независимые дизайнеры, работавшие в дизайн-фирмах, не могли, как штатные дизайнеры промышленных предприятий, столь досконально вникнуть в специфику конкретного производства, но они обычно имели более широкие творческие взгляды, не будучи зацикленными на однородной продукции одного предприятия. Это давало им возможность выходить на более оригинальные дизайнерские решения, имеющие большую конкурентоспособность на товарном рынке. Надо отметить еще и то преимущество «свободных» дизайнеров, что они меньше, чем их штатные собратья, зависели от руководства предприятия-производителя и потому могли с большей уверенностью отстаивать свое мнение.

Однако «свободный», или «независимый», дизайн был представлен специалистами с разными творческими позициями, с разными представлениями о роли и назначении дизайна. Одни отстаивали коммерческое понимание функции дизайнерской деятельности, другие отвергали такое предназначение дизай-

нерской деятельности. Известный американский дизайнер, также представлявший сферу «свободного» дизайна, Элиот Нойес считал, что дизайн является средством, с помощью которого художник может выразить сам себя.

Глава дизайнерской фирмы «Питер Мюллер – Манк асс.» предлагал превратить процесс дизайна в философию управления, а не просто проектировать продукты. Скептики, например, президент крупной фирмы графического дизайна Ральф Экерстрем, утверждали, что американский дизайнер – большой льстец. Рационалистические высказывания о роли дизайна и дизайнеров в современной жизни гласили, что задачей дизайнера – является соединение труда и материалов в вещах, которые предпочитают люди. Таким образом, дизайнеры, работавшие на капиталистическом товарном рынке, придерживались совершенно разных профессиональных творческих установок, однако, как показывает опыт, имели примерно один и тот же коммерческий успех. Это говорит о том, что, несмотря на разницу воззрений дизайнеров, дизайн был хорошо востребован в любых проявлениях его потребителями – промышленными предприятиями.

Кроме того, и «пленные», и «свободные» дизайнеры мирно уживались в условиях капиталистического товарного рынка. Они существовали и действовали каждый в своей сфере и решали собственные задачи. «Свободные» дизайнеры в основном создавали перспективные проекты, «пленные» работали на повседневный выпуск серийной продукции.

Как стилистическое направление в зарубежном дизайне в первой половине 1960-х господствует «браунстиль» с его тремя основными правилами: упорядоченности, гармонии и экономии. Большую популярность среди профессионалов дизайна имеют идеи Ульмской школы дизайна, которые пытаются реализовать на практике не только в Германии, но и в других странах Европы. Известный итальянский дизайнер Родольфо Бонетто с 1961 по 1965 г. был преподавателем Ульмского училища художественного конструирования. В 1960-е годы в своем творчестве Бонетто последовательно проводил принцип единства формы, функции и технологии. Это хорошо проявилось в его работах того времени:

проект автомобильного кузова типа «купе» на шасси «Фиат 1500» для фирмы «Виотти» и часов-будильника для предприятия «Велья-Борлетти».

Однако к середине 1960-х годов постепенно и среди дизайнеров, и среди потребителей все больше начинает проявляться определенная усталость от сухой функциональности и аскетичности «браунстиля». Проявляется стремление выйти на новый подход к предметному формообразованию, более теплый и артистичный. Рождается идея приблизить предметную форму к форме природной, органической. Складывается новое направление дизайнерского формообразования, получившее название «скульптурный» или «органический» дизайн. В наибольшей степени это направление проявилось в Италии и в Японии.

В Италии яркой творческой личностью в области «скульптурного дизайна» был Марио Беллини. В наибольшей степени талант М. Беллини проявился во время его сотрудничества с известной итальянской фирмой по выпуску оргоборудования «Оливетти». Именно в своих работах, созданных на «Оливетти», Беллини стал утверждать принципы «скульптурного» или «органического» дизайна. Изделия, созданные в рамках этого направления, действительно напоминали по своей форме творения живой природы. Здесь не было острых углов, сухих прямых линий, углы скруглялись, массы формы плавно перетекали от одного объема к другому, конструктивные детали как бы вырастали друг из друга. Со временем скульптурный дизайн выработал свои стилистические приемы, свою эстетику, свои художественные принципы. М. Беллини поднял это направление на уровень хорошего дизайна и стал основоположником наиболее плодотворной его ветви – скульптурно-функционального дизайна. Итальянский мастер, не отказываясь от строгой функциональности предметной формы, придавал ей черты мягкой пластики органических форм (пишущие машинки, радио-телеаппаратура, видеотерминалы и др.).

В 1960-е годы «скульптурный дизайн» стал развиваться и в Японии. До середины 1950-х годов японский дизайн был под влиянием зарубежного, особенно американского. В конце же 1950-х и в 1960-е годы начинает проявляться самостоятельность в творчестве японских дизайнеров. Большое значение

для развития японского дизайна имела деятельность фирмы «Сони». В 1960-е годы на всех крупных японских промышленных фирмах организуются службы дизайна. На крупнейшей японской фирме «Тосиба» в дизайнерском бюро, например, работало более тысячи человек. Возглавлял бюро известный японский дизайнер Каццо Ивата. На «Мацусита электрик» работал Ёсикаду Мано, на «Хитачи» – Сен Окамото, на «Кенон» – Хироси Синихара. Япония уверенно выходила на международную арену дизайна, начиная претендовать здесь на одно из ведущих мест.

В 1960-е годы заметной становится дизайн-деятельность в образовавшихся после Второй мировой войны социалистических государствах Европы. В некоторых из этих стран, таких как ГДР, Чехословакия, уже имелись традиции в области дизайна, в других же все приходилось начинать почти что с нуля.

Только после войны начал развиваться дизайн в Польской Народной Республике. В основном – товаров народного потребления, в машиностроении дизайн развивался слабо. Исключением было судостроение, в котором Польша имела значительный опыт. При Центральном проектном бюро корабельных конструкций № 1 в г. Гданьске действовал отдел архитектуры судов, игравший роль отраслевого художественно-конструкторского центра, в нем работало 40 специалистов.

В 1950 г. в Польше был создан Институт технической эстетики, а в конце 1950-х гг. – Совет по технической эстетике при Председателе Совета Министров ПНР. В 1960-е годы в стране начинает развиваться художественное конструирование промышленного оборудования. В 1966 г. в Польше создается Центральное управление по качеству и мерам (ЦУКМ) – государственный орган, который стал осуществлять межотраслевую координацию в области обеспечения качества промышленных изделий. В 1968 г. в систему ЦУКМ был переведен Институт технической эстетики, который в 1960-е годы значительно увеличил объем научных исследований по сравнению с проектными работами, что было связано с усилением дизайнерских подразделений в промышленности, которые взяли на себя значительную часть проектных работ. Исследовательской

работой в области дизайна занимались и художественно-исследовательские лаборатории Варшавской и Краковской академий художеств, а также лаборатория отдела эргономики Польской академии наук, организованная в г. Вроцлаве. В 1961 г. создается Польское общество художников-конструкторов, которое к концу десятилетия насчитывало около 50 членов. Его председатель А. Павловский в течение двух лет являлся вице-президентом ИКСИД. В 1968 г. при Варшавском отделении Союза польских художников открывается секция художественного конструирования, членами которой стали 130 дизайнеров.

С 1965 г. в Польше стала присуждаться премия за особые достижения в области технической эстетики и художественного конструирования. Ежегодно на ярмарке в г. Познани проводился конкурс «Красивые, высококачественные и пользующиеся спросом изделия». Свой конкурс под названием «Золотой каштан» проводили Совет по вопросам упаковки и Главный центр упаковки. С 1967 г. в Варшаве стала действовать постоянная выставка промышленных изделий культурно-бытового назначения. В 1959 г. в ПНР была введена система аттестации изделий на Знак качества. К концу 1960-х годов можно было получить квалификацию дизайнера в шестнадцати вузах страны.

Социалистическая Федеративная Республика Югославия, как и Польша, не имела серьезных традиций в области дизайна. Здесь внимание государственных и хозяйственных органов техническая эстетика привлекла лишь в начале 1960-х годов. В результате за короткий срок (1963–1964) в стране возникла широкая сеть организаций, деятельность которых была связана с дизайном: Совет по технической эстетике в Белграде, Центр художественного конструирования в Загребе, Институт исследования рынка в югославской столице. С 1964 г. раз в два года в Любляне начинается международная выставка «Биеннале». В 1963 г. создается первое в СФРЮ среднее специальное дизайнерское учебное заведение – Белградское училище технической эстетики. Позже открывается отделение дизайна в Загребском институте прикладного искусства.

В 1960-е годы в Югославии развивается проектная дизайнерская деятельность. Югославские дизайнеры активно работают по созданию средств транс-

порта: грузовых и легковых автомобилей, мотоциклов, локомотивов, железнодорожных вагонов. Наибольших же успехов югославский дизайн добивается в проектировании мебели и интерьеров общественных зданий.

В Народной Республике Болгария в 1960-е годы начинают уделять внимание проблемам технической эстетики, создается система дизайнерских организаций. Руководящим органом становится Совет по промышленной эстетике при Государственном комитете по науке и техническому прогрессу. Создается государственная инспекция по качеству. Дважды в год начинают проводиться смотры образцов товаров широкого потребления. Головной организацией в стране в области дизайна становится Центр промышленной эстетики, художественного проектирования и конструирования, который занимался разработкой методики художественного конструирования, а также координацией и контролем в области дизайн-деятельности, сотрудничал с крупнейшими болгарскими промышленными предприятиями, например, с заводом «Элпром» – единственным в НРБ предприятием, выпускавшим электроприборы, Государственным объединением «Балканкар», для которого специалисты центра разработали двухколесное автотранспортное средство.

В 1967 г. в Болгарии в Центре новых товаров и моды создается отделение «Эстетика изделий». Значительных успехов болгарские дизайнеры добиваются в проектировании мебели. Стулья и кресла, выпускавшиеся промкомбинатом им. Здравко Чампоева, сборно-разборная мебель фабрики «Москва» тогда пользовались большим спросом не только внутри страны, но и в других государствах социализма. С 1964 г. в НРБ учреждается премия «Золотые руки» за выдающиеся достижения в области дизайна. В этом же году в Высшем художественном училище им. Николая Павловича в Софии открывается кафедра художественного конструирования.

В 1960-е годы определенные успехи в области дизайна делаются и в Венгерской Народной Республике. Здесь еще с 1954 г. функционировал Совет промышленного искусства, при котором с 1955 г. стала работать секция «Промышленная форма». В 1958 г. было образовано художественно-конструкторское

бюро «Промышленная форма». В 1950 г. был открыт художественно-конструкторский факультет в Институте прикладного искусства в Будапеште. Функционировала и секция художников-конструкторов в Союзе художников ВНР, которая являлась членом ИКСИД.

В конце 1960-х годов в Венгрии начинается народнохозяйственная реформа, которая благотворно сказалась на венгерском дизайне. В 1967 г. в стране учреждается два дизайнерских конкурса: «Форум отличных товаров» и конкурс упаковки «Хунгаропак». Начинают выходить специализированные журналы «Эргономия» и «Надьито» (Лупа). В 1968 г. прошла первая выставка венгерского дизайна «Дизайн-68». Продукция ряда венгерских предприятий в это время характеризовалась достаточно добротным дизайном. Среди них можно назвать комбинат «Медикор», выпускавший медицинское оборудование, Венгерский оптический комбинат «МОМ», Комбинат лабораторного оборудования «ЛМИМ» и, конечно, знаменитый автобусный завод «Икарус». Одна из моделей венгерского автобуса «Икарус-250» (дизайнер Л. Финта) в Ницце получила серебряный кубок.

В отличие от вышеупомянутых социалистических стран, Германская Демократическая Республика имела хорошие традиции в области дизайна. Это довоенный опыт Баухауза, деятельность Высшего училища художественного конструирования в Галле и факультета художественного конструирования Высшего училища изобразительного и прикладного искусства в Берлине. В ГДР интенсивно дизайн начинает развиваться в 1960-е годы. В 1961 г. при Союзе художественных организаций создается секция художественного конструирования. В 1962 г. при Председателе Совета Министров ГДР начинает функционировать Совет по технической эстетике. В 1963 г. на базе института прикладного искусства в Берлине создается Центральный институт технической эстетики. В это время в ГДР активно развивается и практика художественного конструирования, которая базируется на хорошей научной основе. Создается, например, удачное дизайнерское решение легкового автомобиля «Вартбург-353» и его вариант «Турист». Центральный институт технической эстетики разрабатывает целую серию строительных и подь-

емных машин – экскаваторов, автомобильных и порталных кранов. Сильные дизайнерские разработки появляются в области конторского оборудования и вычислительной техники. Дизайнеры объединения «Интекта» создают красивое и удобное оборудование жилой среды. Большой популярностью на международном социалистическом товарном рынке в это время пользуется мебельный комплект «Росток». С помощью учащихся училища в Галле создается оригинальная мебель из унифицированных элементов. Высоким качеством отличаются германские радиоприборы и электроарматура.

Определенными традициями в области дизайна обладала и Чехословацкая Социалистическая Республика. До войны здесь, например, работал дизайнер с мировым именем Карел Гонзик. В послевоенные 1960-е годы дизайн в Чехословакии приобретает организованный характер. В это время в стране создается Совет по технической эстетике, который начинает заниматься координацией деятельности в области технической эстетики и пропагандой ее достижений, разработкой критериев оценки качества продукции. Ежегодно Совет проводил конкурс на лучшее изделие года. До конкурса изделия проходили испытания и проверку качества в государственных испытательных центрах. В 1968 г. при Совете по технической эстетике был создан научно-методический и исследовательский орган – Ученый Совет. Позже, уже в 1972 г., Совет по технической эстетике ЧССР был преобразован в Институт промышленного дизайна. Этот институт, помимо функций, которые выполнял Совет, стал вести изучение актуальных проблем теории и практики дизайна. Совет по технической эстетике выпускал два специализированных издания по художественному конструированию: «*Czechoslovak Industrial Design*» («Чехословацкий промышленный дизайн») и бюллетень «*Design v teorii a praxi*» («Теория и практика дизайна»).

Таким образом, как видим, в 1960-е годы дизайн развивался довольно активно в европейских социалистических странах, что давало определенный пример и Советскому Союзу, где до этого времени дизайну уделялось все же недостаточное внимание.

## **Вопросы для самоконтроля**

1. На какие две основные группы, по определению Дж. Нельсона, можно разделить практикующих западных дизайнеров?
2. Кто из ведущих итальянских дизайнеров 1960-х годов был преподавателем Ульмской школы дизайна?
3. Как называлось направление в зарубежном дизайне 1960 годов, сторонники которого стремились приблизить технические формы к формам природы?
4. В процессе сотрудничества с какой фирмой М. Беллини утверждал в своем творчестве принципы «скульптурного» дизайна?
5. В какой европейской социалистической стране были наиболее глубокие корни развития дизайна?
6. Кто был дизайнером знаменитого венгерского автобуса «Икарус»?

## **Тема 14. Советский дизайн 1960-х годов**

С середины 1950-х годов в СССР происходят преобразования в области архитектуры, начинается борьба с «украшательством», побеждают принципы функциональности и конструктивности. Переворот в архитектуре повлек за собой и переворот в оборудовании интерьера. Вещи приобретают более простую, конструктивную форму. Распространяется легкая мебель простых форм, столы, стулья на тонких стройных ножках. Светильники, используемые в квартирах, лишаются подчеркнуто декоративных, помпезных форм, популярными становятся торшеры на длинных тонких стойках. В моду входят вазы упрощенных очертаний, лишенные каких-либо декоративных украшений. Распространяется пластмассовая посуда функциональных, типизированных форм.

Однако, несмотря на определенные позитивные сдвиги в предметном формообразовании, которые наметились в СССР, эстетические качества большинства советских промышленных изделий оставались все же на довольно низком уровне. И тогда, в начале 1960-х годов, на гребне начавшейся в СССР т. н. «косыгинской»

экономической реформы советское правительство решило, так сказать, «сверху» внедрить дизайн в отечественное производство. 28 апреля 1962 г. вышло постановление Совета Министров СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования». Теперь дизайн официально включался в существующую систему проектно-конструкторских работ.

Советское руководство возлагало на дизайн большие надежды. В страну уже стали поступать товары из-за границы, и их сравнение в плане качества и внешнего вида с товарами отечественного производства говорило не в пользу последних. Впервые тогда пришлось признать, что советское далеко не всегда лучшее. Что-то нужно было делать. Ставка была сделана на дизайн. Руководители страны посчитали, что нужно попробовать внедрить эту деятельность, чтобы она поспособствовала развитию отечественной промышленности, повышению качества выпускаемых ею товаров.

Таким образом, в дизайне увидели некую возможную панацею от тех бед, которые тогда существовали в производстве товаров народного потребления. В дизайнеров поверили, им дали «карт бланш». Это и в самих дизайнеров вселило веру в огромные возможности своей профессии, «профессии будущего», как ее иногда называли тогда в советской прессе. Дизайнеры с жаром взялись за дело. В 1962 г. в Москве был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) и специальные художественно-конструкторские бюро (СХКБ) в Москве, Ленинграде, Киеве, Свердловске, Риге, Баку и Тбилиси. ВНИИТЭ, директором которого был назначен Ю. Б. Соловьев, возглавил все службы дизайна в СССР. На институт технической эстетики возлагались следующие функции: разработка и внедрение методов художественного конструирования, определение требований технической эстетики к различным изделиям машиностроения и товарам культурно-бытового назначения, координация научно-исследовательских работ в области художественного конструирования и методическое руководство работой СХКБ. Во ВНИИТЭ были созданы три группы подразделений: первая – по художест-

венному конструированию промышленных изделий, где занимались непосредственным дизайнерским проектированием разных объектов (от машин до посуды и рекламной упаковки) по заказам конкретных промышленных предприятий; вторая – научно-исследовательская, работники которой вели работу по изучению истории дизайна, разработке теории и методики художественного конструирования, проводили исследования в области эргономики; третья – конструкторские службы и опытное производство, где разрабатывалась конструкторская документация на изделия, спроектированные дизайнерами института, и изготавливались макеты и опытные образцы этих изделий.

Уже первые дизайнерские разработки ВНИИТЭ оказались новаторскими и интересными. Одним из наиболее удачных первых проектов института был городской автомобиль-такси, созданный в 1964 г. дизайнерами Ю. А. Долматовским, А. С. Ольшанецким и А. П. Черняевым. Машина являлась реализацией давней идеи Ю. Долматовского о вагонной компоновке автомобильного кузова. В сущности, это была первая модель микроавтобуса. Автомобиль был вместителен, в нем не только свободно себя чувствовали пассажиры, но и было достаточно места для багажа. Удобным был вход в салон. Широкое остекление кабины обуславливало хороший обзор дороги водителем. Внешний вид автомобиля отличался простотой и лаконичностью формы, органично сочетая пластичность и строгую геометричность форм.

Кроме проектной работы, ВНИИТЭ активно занимался пропагандой дизайна, проводил многочисленные конференции, семинары. Институт выпускал и собственные периодические издания: бюллетень «Техническая эстетика» и альманах «Труды ВНИИТЭ». В 1965 г. институтом технической эстетики была организована Первая всесоюзная конференция по художественному конструированию, которая подвела первые итоги организованного развития дизайна в СССР. Конференция сопровождалась выставкой работ советских дизайнеров. Многие работы, которые демонстрировались в экспозиции, получили тогда награды ВДНХ СССР.

В 1966 г. делается новый шаг в организационном развитии советского дизайна: создается единая государственная система художественно-конструкторских организаций, в которую вошли ВНИИТЭ как головной центр, созданные в союзных республиках филиалы ВНИИТЭ, отраслевые СХКБ и другие художественно-конструкторские организации, дизайнерские группы, бюро и отделы предприятий, НИИ, СКБ и др. организации.

В 1966 г. был открыт Белорусский филиал Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики, который стал ударной силой дизайна в республике. Хотя поначалу дипломированных специалистов-дизайнеров было не так много, работники филиала смело брались за самые разнообразные проекты. Помогал энтузиазм и молодой задор. (Средний возраст сотрудников института не превышал тридцать лет.)

Появились первые выполненные филиалом дизайнерские разработки. Первоначально это не были грандиозные проекты. Выполнялись отдельные заказы разных промышленных предприятий: создание проекта металлической посуды новой формы, графически оформленной упаковки для кондитерских изделий, разработка оптимальной окраски станков на предприятии и т. д. Со временем заказы стали крупнее, масштабнее. В арсенале разработок филиала появились проекты тракторов, крупных сельскохозяйственных машин, станков и комплексные решения по организации производственной среды промышленных предприятий, что и стало направлением белорусского филиала. Данная специализация в 1968 г. была официально закреплена постановлением Министерства тракторного и сельскохозяйственного машиностроения СССР, в соответствии с которым БФ ВНИИТЭ утверждался в качестве ведущей организации по проблемам технической эстетики в названной отрасли. Заказчики были со всех концов необъятной в ту пору страны: Волгоградский тракторный завод, Днепропетровский комбайновый завод, Рязанский ГСКБ по машинам по возделыванию картофеля и др. Но наибольшее внимание уделялось продукции Минского тракторного завода. Для этого предприятия была разработана целая серия тракторов. В этой работе белорусские дизайнеры как основную художествен-

ную проблему рассматривали связь в единой композиции самого трактора и системы навесного оборудования. Проектанты не пошли по традиционному для того времени пути создания форм-оболочек, а создали объекты, смелые по лепке силуэта, в которых было уделено внимание каждому из функциональных элементов, составлявших механизм, все они были точно размещены в зависимости от композиционной активности. При этом структура формы трактора была открыта для ее дальнейшей модернизации, дополнения новыми функциональными элементами.

Но в БФ ВНИИТЭ занимались не только проектной работой. Он стал известным в республике методическим и учебным центром по переподготовке и повышению квалификации специалистов дизайна всех отраслей белорусской промышленности. Тематические семинары и конференции, которые тут регулярно устраивались, ждали с нетерпением все заинтересованные в своей профессии белорусские дизайнеры.

В 1967 г. произошло еще одно важное для развития отечественного дизайна событие – в Минске, в Белорусском государственном театрально-художественном институте (ныне Белорусская государственная академия искусств) была образована кафедра промышленного искусства (ныне кафедра дизайна). Первым ее заведующим стал Игорь Яковлевич Герасименко (род. в 1939 г.). Он заложил основы методики преподавания дизайна, которую потом развивали его преемники. В основу этой методики было положено взаимодействие принципов научного, художественного и технического творчества. В отличие, например, от московской школы дизайна, которая была представлена МВХПУ и имела целью создание конкретных промышленных образцов, школа дизайна БГТХИ предусматривала более универсальный, концептуально-обобщенный подход к художественному конструированию, когда обучающихся учат мыслить творчески, оригинально. Однако это не значило, что белорусская методика была оторвана от реальной промышленности. Студенты кафедры основательно изучали технологии материалов, дисциплины, связанные с техническим конструированием промышленных изделий.

Таким образом, в 1960-е годы в СССР, в том числе в Беларуси, на дизайн обратили внимание, придали ему большое значение, что дало сильный импульс развитию этой профессии. Характерной же особенностью советского дизайна являлось то, что он имел явную социальную направленность. Дизайнеры ставили вопрос о разработке единой предметной среды, обеспечивающей оптимальное существование в ней человека как члена социума, о формировании целых комплексов изделий, которые бы направляли и организовывали существование людей в обществе. В результате такого понимания предназначения дизайнерской деятельности существовало убеждение в преимуществах социалистического дизайна перед дизайном капиталистических стран. Это убеждение, безусловно, носило романтический, утопический характер, так как при всех своих профессиональных достоинствах советские дизайнеры имели дело с отсталым производством, которое не давало подняться качеству промышленных изделий на должный уровень. И все же советские дизайнеры тогда искренне верили не только в возможность с помощью методов дизайна превратить отечественную промышленность в передовую, но и улучшить само общество, повлиять на совершенствование его организации.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. В каком году вышло постановление Совета министров СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования»?
2. В каком году был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) и кто стал его первым директором?
3. Какой журнал стал издавать Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ)?
4. Наиболее крупная дизайн-разработка ВНИИТЭ 1960 годов?
5. В каком году в СССР была создана единая система ВНИИТЭ?

6. В каком году был открыт Белорусский филиал ВНИИТЭ, кто был первым его директором?

7. Ведущим в какой области производства был утвержден Белорусский филиал ВНИИТЭ?

### **Тема 15. Зарубежный дизайн 1970-х годов**

В конце 1960-х годов в Западной Европе наблюдается разочарование в функциональном, системном дизайне, отказ от признания за предметной средой важных социальных функций, отказ от стремления рассматривать предметный мир как некую систему, влияющую на развитие общества. В это время начинается распространение так называемого «арт-дизайна», выступающего с позиций исключительного интуитивизма в проектировании, отрицания научного подхода к дизайну и социальной роли предметной среды. Это направление дизайна в первую очередь сказывается в формировании предметного мира жилища, особенно мебели. В противоположность распространенной до этого концепции современного жилища как социального и функционального явления, выдвигается идея «частного образа жизни», происходит возврат к понятию «дома-крепости». Приверженцы этого направления утверждают, что современный человек не хочет жить по разработанным для него правилам, подчиняться организующему воздействию рационально спроектированной предметной среды, что он хочет сам, по своему усмотрению организовывать свой предметный мир. В связи с этим дизайнеры уже не стремятся создать максимально упорядоченную предметную среду, наоборот, они пытаются придать организации вещного мира жилища подчеркнутый эффект непреднамеренности, случайности компоновки.

В эту концепцию ярче других вписались итальянские дизайнеры, в первую очередь М. Беллини, Э. Соттсасс, Д. Ч. Коломбо.

Марио Беллини в начале 1970-х годов продолжает развивать «скульптурный» дизайн 1960-х. Этторе Соттсасс – главный «протестант» итальянского дизайна на рубеже 1960 – 1970-х годов, как и М. Беллини, работал в фирме «Оливетти». В это время его проекты отличались строгой функциональностью и

стилистической отточенностью форм, он приобрел мировую известность. Однако в начале 1970-х годов Соттсасс начинает экспериментировать. Он становится основоположником авангардного направления в дизайне, которое получило название «контрдизайн». Сторонники «контрдизайна» не признавали правомерности существования каких-либо методик проектирования, считали, что творить нужно спонтанно, подчиняясь художественной интуиции. Их не интересовала возможность практической реализации их разработок, так как создаваемые ими проекты носили чисто концептуальный характер. В 1973 г. приверженцы «контрдизайна» создали при активном участии Соттсасса объединение «*Global Tools*». Члены этого объединения подвергли резкой критике теорию социальной сущности дизайна и системного проектирования предметной среды. Однако, в отличие от других сторонников «контрдизайна», которые, создавали лишь концептуальные проекты, «протестантство» Соттсасса не приводило его к отказу от работы над реальными проектами. Он создавал мебель, которая, несмотря на свою экстравагантность, выпускалась серийно промышленностью. Так, например, он в это время разработал для фирмы *Poltronova* «серую мебель», символическое название которой должно было выражать печаль об уходящей молодости. Для ее изготовления дизайнер использовал новую технологию вакуумного формования в массе стеклопластика. Во внешнем виде мебели, разработанной Соттсассом, были элементы эпатажа, необычность пластики, напоминающей памятники древней ацтекской культуры, но она была вполне функциональна, соразмерна человеку, гармонична по форме.

С целью продолжения своих творческих экспериментов Соттсасс в 1976 г. создает новую дизайнерскую студию «Алхимия». Эта студия продолжает борьбу против ортодоксального функционализма, стремится к свободному поиску художественных форм предметного мира. В частности, «Алхимия» поставила вопрос о возрождении в современной предметной форме декора, но декора в новом его эстетическом осмыслении.

Значительным лицом в итальянском дизайне 1970-х был Джо Чезаре Колombo. В 1964 г. на XIII Миланской триеннале спроектированные им изделия

были удостоены медалей. Работал Коломбо в разных областях дизайна: проектировал экспозиции выставок, мебель, осветительную арматуру, образцы посуды и кухонной утвари. Разработанный им светильник, который демонстрировался на Всемирной выставке в Монреале в 1970 г., был отмечен Международной дизайнерской премией. В начале 1970-х годов наделала много шума созданная Коломбо мягкая мебель округлых форм. Мебельные объекты, предложенные дизайнером, не имели постоянной формы, они за счет своей мягкости изменяли очертания по желанию пользующегося ими человека. Их мягкая масса могла легко принимать форму сидящей или лежащей на поверхности мебельного объекта человеческой фигуры и была комфортной. К сожалению, дизайнер скоропостижно скончался в 1971 г. в сорокалетнем возрасте, на самом пике взлета своего таланта. Последняя дизайнерская награда была получена Коломбо за год до его преждевременной смерти – «Золотой циркуль» 1970 года за разработку воздушного кондиционера для фирмы «Канди».

Почти все 1970-е годы в Италии проходят под знаком бунтарских поисков в области дизайна. Однако к концу десятилетия страсти утихают, и вновь в предметном формообразовании начинают доминировать функционализм и геометричность формы. Характерно, что в это время М. Беллини, лидер итальянского «скульптурного» дизайна, который всегда очень хорошо чувствовал стилевые веяния в дизайнерском формообразовании, резко меняет направление проектирования. Он отказывается от пластической мягкости форм «скульптурного» дизайна и начинает создавать объекты с четкими геометрично-угловатыми очертаниями, добиваясь выдающихся результатов. Подтверждением этому может служить спроектированная им в 1978 г. для фирмы «Оливетти» электронная пишущая машинка ET 101, характеризовавшаяся аскетичной элегантностью при строгой функциональности и отмеченная премией СМАУ. С именем Беллини связано одно примечательное событие в мире дизайна: спроектированная им в 1976 г. для фирмы «Ямаха» кассетная дека TC-800 GL стала первым в истории промышленным изделием, на котором было помещено имя дизайнера.

В Италии успешно, без всяких потрясений развивалась такая важная отрасль дизайна, как автодизайн. Наиболее яркое имя здесь – Джорджетто Джуджаро. В 1968 г. он организует дизайнерскую фирму *Ital Design*, которая, начиная с 1970-х годов, при участии своего руководителя спроектировала ряд разнообразных автомобилей: спортивные модели «Мазерати Бора», «Лотус Эспри» с пластмассовым кузовом, многофункциональные автомобили с повышенной комфортностью «Мегагамма» и «Капсула». Были выполнены проекты для фирм *Audi*, *BMW*, *Porsche* (ФРГ), *Renault* (Франция), *Isuzu* (Япония). В 1976 году Джуджаро спроектировал автомобиль-такси для Нью-Йорка, который стал экспонатом Нью-Йоркского Музея современного искусства как образец современного нетрадиционного решения. В созданном им универсальном автомобиле «Капсула» Джуджаро предложил для легковой машины применить шасси вроде тех, что используются в больших международных автобусах. На такое шасси можно было установить любой кузов – от легкого седана до кареты скорой помощи. Главное удобство кузова автомашины было в том, что благодаря его большой высоте (1660 мм) в салон можно было входить почти не сгибаясь. Для того же, чтобы высокий кузов не выглядел слишком громоздким, он был расчленен по горизонтали на зрительно более мощную нижнюю и легкую верхнюю часть. Такое членение скрывало для глаза слишком большую высоту автомобиля.

В 1970-е годы, кроме Италии, в европейском дизайне продолжает занимать лидирующее положение и Финляндия. На весь мир стали известны имена финских дизайнеров Тимо Сарпанева, Иммари Тапиоваара, Тапио Вирккала. Именно дизайнеры способствовали успеху на мировом товарном рынке финских фирм «Арабия» (фарфор и керамика), «Матсоваара» и «Маримекко» (текстиль и одежда), «Аско» (мебель), «Хакман» (столовые приборы) и др.

Характерной особенностью финского дизайна было использование народных традиций предметного формообразования. Для изделий финских народных мастеров характерно доминирование простых, функциональных форм, практичность и долговечность предметов, рациональное использование мате-

риалов, связь предметных форм с формами природы, скупость использования декора и цвета. Эти черты стали отличительными приметам и финского промышленного дизайна. Существует даже мнение, что именно в творчестве своих выдающихся дизайнеров финны нашли национальное самовыражение.

Одно из наиболее громких имен в финском дизайне 1970-х годов – Тимо Сарпанева. Он первым из дизайнеров в 1967 г. получил в Лондоне почетную степень доктора Королевского колледжа искусств. Персональные выставки Сарпаневы с успехом прошли в Стокгольме и Копенгагене, Нью-Йорке и Лондоне, Париже и Токио. В 1974 г. его выставка экспонировалась в Москве и Минске. Сарпанева создавал дизайн предметов быта. Вещи, которые он создавал, были рациональны по форме, максимально полезны и надежны и в то же время удивительно красивы и гармоничны. В своем творчестве Сарпанева отталкивался в первую очередь от материала. Стекло, сталь, чугун, дерево в руках дизайнера начинали говорить на присущем только им языке пластики, цвета и формы. Часто он сам предлагал революционные изменения в технологии, чтобы достичь максимального результата в создании новой, оригинальной формы изделия. Например, дизайнер рекомендовал внедрить на стекольной фабрике Ииттала новую автоматическую линию, которая принесла фирме большие экономические выгоды. Сарпанева получил достаточно много патентов на свои технические изобретения. Так, для текстильной промышленности он разработал способ нанесения двустороннего рисунка на ткань любого качества, получивший название «амбиенте». Вообще Сарпанева работал в разных сферах дизайна: проектировал замки, дверные защелки, наборы светильников с модульным построением формы. Больше же всего дизайнер любил проектировать посуду. При этом нередко он использовал здесь самые неожиданные для такого рода вещей материалы или сочетания материалов. Например, блюдо из нержавеющей стали, фарфоровый супник со стальной ручкой и т. д. Все эти вещи имели основательную, рациональную форму, они полностью были лишены каких-либо украшений и в то же время отличались удивительной теплотой и гармоничностью внешнего вида.

Другой видный финский дизайнер – Иммари Тапиоваара. В 1970-е годы он приобрел известность главным образом как дизайнер мебели и интерьеров. Он создавал светильники, фурнитуру, металлическую посуду, столовые приборы и др. За свою работу в области дизайна Тапиоваара получил немало профессиональных наград. В 1971 г. ему была присуждена Государственная премия Финляндии по дизайну.

Тапиоваара долгое время работал художественным руководителем на заводах финской фирмы по изготовлению мебели «*Asko*». В 1972 году он совместно с супругой Аннике открыл собственную дизайн-студию по разработке интерьеров.

Как и большинство финских дизайнеров, Тапиоваара в своем творчестве опирался на народную традицию формообразования предметного мира. Как и народные мастера, он учился у природы. Он считал, что природа для дизайнера – лучший и наиболее близкий ему учитель. Она преподает уроки взаимного и целесообразного согласования форм, материалов и цвета. Основная концепция, которой придерживался Тапиоваара – от формы изделий к форме пространства. Главное, считал он, не сама вещь, а то пространство, в котором она существует, поэтому надо проектировать не вещи, а именно пространство, пространство обитания человека.

Выдающийся финский дизайнер, расцвет творчества которого приходится на 1970-е годы, – Тапио Вирккала. Главное качество его проектов – надежность. Его творчество выделяется спокойствием, уверенностью, отсутствием боязни показаться несовременным. Он не авангардист, хотя многие его работы достаточно новаторские. Вирккала все старался делать своими руками, это для него имело принципиальное значение. Много времени дизайнер проводил на фабриках, там, где изготавливались изделия по его проектам, следя за технологическим процессом производства. Техническая сторона, считал дизайнер, очень важна в деле создания качественного изделия. В творчестве Вирккалы также прослеживается тесная связь с традициями финского народного прикладного искусства. Большое значение мастер придавал материалу, который

считал самым активным художественным средством, которое может использовать дизайнер.

Итак, подводя итоги сказанному в этом разделе, можно резюмировать, что западный дизайн в 1970-е годы характеризовался разными подходами к формообразованию, разными творческими концепциями – от традиционного функционального проектирования до смелых авангардных поисков с элементами эпатажа. Существование разных точек зрения на проблемы формирования предметного мира, безусловно, правомерны, истина же, как всегда, лежит, видимо, где-то посередине: как нельзя ограничиваться романтическим представлением о решающей социальной роли регламентировано организованной предметной среды, так невозможно обойтись и лишь чисто интуитивистским, художническим подходом к формированию объектов вещного мира. Традиционные подходы к предметному формообразованию формируют тот ассортимент изделий, которые выпускаются массовым производством. Авангард же своими манифестами, уникальными идеями прокладывает путь к поиску нового в форме, каким-то образом воздействуя на дизайн массовой продукции, заставляя традиционные подходы трансформироваться в соответствии с изменениями в художественных вкусах общества.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Какая страна на Западе в 1970-е годы становится лидером авангардистского дизайна?
2. Кто был организатором авангардистской дизайнерской студии «Алхимия»?
3. Какой наиболее оригинальный проект легкового автомобиля создал Дж. Джуджаро?
4. Имя какого дизайнера впервые в мире было нанесено на изделие его разработки?
5. Выставка какого финского дизайнера проходила в 1974 году в Москве и в Минске?

## **Тема 16. Советский дизайн 1970-х годов**

В 1970-е годы в советском обществе происходят определенные изменения в отношении к вещи. Как реакция на упрощенность предметного мира предыдущего десятилетия появляется стремление обставить квартиры красивыми, дорогими вещами, стилизованными под старину.

Советский промышленный дизайн, будучи на взлете, повел активную борьбу за гармоничность предметной среды. Художественно-конструкторские организации стали более самостоятельными, более органично они начали включаться в процесс опытно-конструкторских разработок, дизайнеры стали более глубоко изучать производство, технологии, материалы, что способствовало повышению реальности дизайнерских разработок.

Развиваются научные исследования в области технической эстетики, например, по оценке потребительских качеств изделий и перспективному прогнозированию их свойств.

Особой сферой деятельности советских дизайнеров становится экспертная работа, которой занимаются ВНИИТЭ и его филиалы: выдача заключений о потребительских свойствах товаров народного потребления при аттестации их на высшую категорию качества, а также оценка эстетического уровня новых видов товаров культурно-бытового назначения и хозяйственного обихода.

Намечается новая линия в дизайне: переход от проектирования отдельных вещей к комплексам и ансамблям, а от них – к оборудованию целостной предметной среды. Характерна для этого периода интенсивная деятельность по разработке дизайн-программ (в частности, дизайн-программы для Минэлектротехпрома, Минмаша, Минпромсвязи и др.).

В 1978 г. институтом был подготовлен капитальный труд «Методика художественного конструирования». В 1970-е годы ВНИИТЭ и его филиалы ежегодно организовывали до 15 специализированных выставок по дизайну, каждые 5 лет – всесоюзные выставки художественного конструирования.

В 1975 г. в Москве состоялся IX Международный конгресс ИКСИД. На конгрессе был рассмотрен ряд важных для развития мирового дизайна тем: «Дизайн и государственная политика», «Дизайн и наука», «Дизайн и труд», «Дизайн и отдых», «Дизайн для детей». С докладами выступали директор ВНИИТЭ Ю. Б. Соловьев, теоретик дизайна Т. Мальдонадо, заместитель директора ВНИИТЭ эргономист В. М. Мунипов, дизайнеры Ф. Буркхардт (Швейцария), З. Мазер (ФРГ), Ю. Саловаар (Финляндия), А. Павловский (Польша), М. Блэк (Англия), Ф. Баррэ (Франция), О. Когой (Югославия) и многие другие.

В 1970-е годы продолжает развиваться дизайн и в Беларуси. Переживает расцвет деятельность Белорусского филиала ВНИИТЭ. Одна из наиболее удачных разработок института этого времени – проект оборудования кухни. В проекте использовались новые технологии, прогрессивные материалы, спроектированное оборудование обладало свойствами компоновочной гибкости, мобильности, трансформируемости. Также удачная разработка БФ ВНИИТЭ – оборудование для санитарно-гигиенических зон жилища, при этом были предложены принципиально разные решения для городской квартиры, индивидуального дома и садового участка. Характерно, что при проектировании были учтены и требования удобства пользования людей с ограниченными физическими возможностями: инвалидов и престарелых.

Среди важнейших работ БФ ВНИИТЭ этого времени проекты оборудования для выездной торговли овощами и фруктами на улицах города Минска, набора ножниц разного функционального назначения, домашнего барохладоильника, легкового автоприцепа тракторов и др. Кроме Минского тракторного завода БФ ВНИИТЭ сотрудничал тогда с Волгоградским, Алтайским, Павлодарским, Харьковским заводами – производителями тракторов.

В 1971 г. международной дизайнерской организацией ИКСИД на базе БФ ВНИИТЭ был проведен в Минске первый международный практический семинар «Интердизайн-71». В белорусской столице собрались дизайнеры из разных стран, чтобы обсудить профессиональные проблемы, объединить усилия в решении конкретных дизайнерских задач, актуальных для жизни совре-

менного общества. Реальным результатом практической работы семинара была разработка системы визуальных коммуникаций для города Минска и предложений по совершенствованию одной из отраслей пищевой промышленности.

В 1970-е годы в Беларуси, кроме БФ ВНИИТЭ, активную деятельность начинают дизайнерские подразделения на предприятиях и в проектных организациях. Сильный художественно-конструкторский отдел был создан в институте «Белместпромпроект» (преобразованном в Белорусский конструкторско-технологический институт местной промышленности БелКТИМП), который занимался разработками изделий для предприятий местной промышленности по всей республике. Сначала проектировались несложные вещи: письменные принадлежности, столовые приборы, мясорубки и т. д. Но уже в этих изделиях стали заметны их преимущества перед объектами, выполненными без участия дизайнера. Первой значительной разработкой дизайнеров для местной промышленности стал проект нового детского велосипеда. На исследовательском этапе были изучены отечественные и зарубежные аналоги, функциональные и эргономические требования к изделию, определены способы создания стилистики форм. Только после этого началось непосредственное проектирование. В результате были созданы две модели детских двухколесных велосипедов: «Чемпион» и «Ветерок». Они имели легкую, рациональную конструкцию, открытую раму, которая обеспечивала безопасность езды на велосипеде, колеса на литых полых шинах и удобные пластмассовые седла, учитывающие анатомию тела ребенка, в определенной степени были новшеством. Велосипед «Ветерок» имел дополнительную возможность быстрой перестройки его в детский самокат. На минском областном конкурсе на лучшую художественно-конструкторскую разработку эти велосипеды заняли первое место. Позже велосипед «Ветерок» вместе с новой моделью «Зубренок-2» получил медаль ВДНХ СССР.

Из других интересных дизайнерских разработок БелКТИМПа выделить можно набор изделий для ванной комнаты. Он включал ряд предметов, которые обеспечивали функциональные процессы около умывальника. Все изделия

имели пластичную, выразительную форму, которая совмещалась со строгой функциональностью. Набор характеризовался как удобством в пользовании, так и композиционной гармоничностью.

Большое внимание уделяли дизайнеры института местной промышленности детской игрушке, особенно сюжетным игрушкам, наиболее популярным у детей. Это игрушки-образы, которые дают ребенку представление об окружающем мире, о людях, о животных, о машинах.

К сожалению, не все из созданного удалось дизайнерам довести до массового производства, однако то, что было запущено в серию, можно считать достижением местной промышленности.

Плодотворно работали дизайнерские службы Белорусского оптико-механического объединения (БелОМО), где создавалась любительская фотоаппаратура. Первая фотокамера в Беларуси была выпущена в 1950-е годы. К 1970-м годам на счету белорусского фотоаппаратостроения был целый ряд камер: «Весна», «Эстафета», «Школьник», «Чайка», «Орион», а также их модификации. В 1974 году на БелОМО была создана малоформатная автоматическая камера «Вилия-авто», которая стала базовой моделью целого поколения фотоаппаратов: «Вилия» (1974), «Вилия-электро» (1975), «Силуэт-электро» (1976). По своему дизайнерскому решению все эти камеры, как вообще все советские фотоаппараты того времени, были просты, лаконичны и несколько суховаты по стилистике формы. Выпущенный в 1979 году малоформатный шкальный аппарат «Силуэт-автомат» по пластике продолжил развитие художественно-конструкторского решения серии «Вилия».

Выпуском радио- и телеаппаратуры в Беларуси 1970-х годов занималось Минское ПО «Горизонт». Заметным достижением советского радиостроения как по техническим качествам, так и по дизайну стал появившийся в самом начале десятилетия транзисторный приемник «Океан». Визуальный образ его соответствовал эстетическим идеалам конца 1960-х – начала 1970-х годов, поэтому объект характеризовался строгостью линий и некоторой суховатостью формообразования. Следующая модель «Океан-205 по форме и визуальному образу

была несколько более насыщенной, чем предыдущая модель. В дальнейшем радиоприемник марки «Океан» модернизировался, появились модели «Океан-209», «Океан-210». К началу следующего десятилетия «Океан» передал эстафету новой марке – «Горизонт». Появился радиоприемник «Горизонт-219», явившийся дальнейшей модернизацией «Океана-209».

Были достижения у белорусских дизайнеров в 1970-е годы и в художественном конструировании телевизоров. Всеобщее признание у населения нашли выпущенные в первой половине десятилетия телеприемники «Горизонт-106» и «Горизонт-107». Как по техническим, так и по эстетическим качествам они шли в авангарде отечественного телестроения того времени. Эти телевизоры имели размер экрана по диагонали 67 см и были тогда единственными советскими телеприемниками I класса. В компоновке композиционных элементов этих телевизоров совершенно оригинальным было решение акустической системы, выполненной в виде столика под телеприемник. Корпус телевизора облицовывался ценными породами дерева с глянцевым покрытием. Однако общему дизайнерскому решению телевизионных приемников были характерны суховатость и геометризм форм, что являлось, как мы уже знаем, знаком того времени.

С середины 1970-х годов в Беларуси начинается выпуск и цветных телевизоров. Первенцем здесь явился телевизионный приемник «Горизонт-711». Это был универсальный лампово-проводниковый телевизор II класса с размером экрана по диагонали 59 см. Акустическая система здесь по аналогии с белорусскими черно-белыми телевизорами выполнялась также автономной, выносной в виде столика под телевизор. В формообразовании самого телевизора был применен оригинальный компоновочный прием: все органы управления, располагавшиеся на передней панели, как справа, так и слева от экрана, закрывались специальными дверцами, выполненными на всю высоту передней панели.

Таким образом, в 1970-е годы в Беларуси был создан ряд интересных по дизайнерскому решению вещей: оригинальные, изящные детские велосипеды, забавные детские игрушки, фотоаппараты, некоторые модели которых приближались к мировым стандартам, радиоприемники с неброским, но гармоничным

по стилистике внешним видом, телевизоры, характеризовавшиеся основательностью и тщательностью проработки формы. Сами белорусские дизайнеры совершенствовались и улучшали свой профессиональный уровень. Таким образом, можно сказать, что в 1970-е годы была заложена прочная основа дизайна в промышленности Беларуси.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Какая новая линия в советском дизайне появляется в 1970-е годы?
2. Какой вид работы дизайнеров по оценке качества изделий развивается в 1970-е годы в СССР?
3. В каком городе Советского Союза в 1975 году проходил международный конгресс ИКСИД?
4. В каком городе СССР проходил в 1971 году Первый практический семинар ИКСИД «Интердизайн»?
5. Какие две темы разрабатывались на Первом практическом семинаре ИКСИД «Интердизайн-71» в Минске?
6. В каких двух направлениях велась в СССР экспертная работа ВНИИТЭ?
7. Какой государственный орган был создан в СССР в 1978 году для разработки рекомендаций по использованию дизайна в народном хозяйстве?

### **Тема 17. Зарубежный дизайн 1980-х – 1990-х годов**

Ученый мир 1980-х заявил о новой научно-технической революции. Промышленная эпоха сменилась постпромышленной, индустриальное общество трансформировалось в общество информационное. В производстве использовались принципиально новые технологии и материалы, в промышленности активно внедрялась роботизация, развивалась микроэлектроника и информатика. Все это требовало в любых областях науки, техники, производства использова-

ния инноваций, т. е. новых методов, новых идей, новых подходов. Сфера потребления также изменилась, она стала более дифференцированной. Запросы потребителей все больше индивидуализировались. В этих условиях возросла роль и ответственность дизайна, который стал выступать как одно из главных средств поиска и внедрения инноваций в области формирования предметного мира.

Усложнение задач дизайн-деятельности, усложнение проектируемых объектов заставило дизайнеров уже во второй половине 1970-х годов вновь обратиться к системным методам проектирования, которые начинают активно внедряться в области архитектурного дизайна и дизайна среды. Пропагандой этих концепций занялся англо-американский периодический орган «*Design Methods and Teories*», который издавался Обществом по исследованиям в области дизайна (Великобритания) и Группой методов дизайна (США). В это время один из ведущих теоретиков системного дизайна Т. Мальдонадо выпускает книгу «Промышленный дизайн» и уточняет свое понимание дизайна как особой сферы человеческой деятельности, суть которой – координировать, дифференцировать и объединять все факторы, которые так или иначе влияют на форму проектируемого изделия: индивидуальные, социальные, производственные (техничко-экономические, технико-конструктивные, технико-системные, технико-производственные и технико-распределительные)». Понимание дизайнерского проектирования, предложенное Мальдонадо, в основном было признано международной дизайнерской организацией ИКСИД. Таким образом, системное, функциональное понимание дизайна вновь приобретает актуальность.

Однако с возрождением функционального дизайна с новой силой разворачивается и оппозиция к нему. В 1980-е годы у ряда дизайнеров растет протест против регламентированности традиционного функционализма, против обезличенности авторства функционального дизайна. В связи с этим намечается переход от безымянного дизайна функционализма к авторскому дизайну авангарда с характерной оторванностью от промышленности. Правда, среди деятелей про-

мышленности встречались и исключения. Например, руководство таких западных фирм, как «Сименс», БМВ, «Ауди», «Инсель» организовало внутри предприятий дизайнерские группы из специалистов авангардистского толка, в задачи которых входило определять перспективы развития дизайна фирмы.

Авангард 1980-х годов характеризуется некоторой однородностью, в отличие от авангарда начала XX века. В разных странах проявляются схожие тенденции. Их можно свести к следующим основным направлениям: «хай-тек», «транс-хай-тек», «хай-тач», постмодернизм, «архетипы», «минимализм».

Термин «хай-тек» появился после выхода в 1978 г. одноименной книги Дж. Крона и С. Слесин. Он образован ироничным соединением первой части искусствоведческого термина «*high-Style*» («высокий стиль») и сокращения слова «*technology*» («техника», «технология»). Произведения в стиле «хай-тек» производили впечатление откровенно техницистских, конструктивно-рационалистических, однако на самом деле техницизм – некая декорация, чисто символический, формалистический прием. Яркий пример «хай-тека» – здание Центра искусств и культуры им. Ж. Помпиду в Париже (авторы проекта Р. Пиано и Р. Роджерс). Весь фасад этого здания покрыт сетью открытых конструкций и технологических коммуникаций, однако вся эта система – псевдотехническая, не имеющая функционального назначения, выполняющая роль своеобразного декора. Став в 1980-е – 1990-е годы популярным, «хай-тек» перенес чисто технические, производственные формы в жилую сферу обитания человека. Бытовые вещи, созданные в этом стиле вещи приобретали новые эстетические качества, базирующиеся на парадоксе соединения совершенно противоположных по характеру составляющих: частного мира жилища и техноидных производственных конструкций.

В 1980 г. появляется отдельная ветвь «хай-тека» – «транс-хай-тек». Это представление «хай-тека» как объекта из глубокого прошлого. Характерные образы техники конца XX столетия покрыты патиной древности, они поэтизируются, фетишизируются, наполняются ностальгической грустью по якобы уже

прошедшей эпохе. Именно такие дизайнерские объекты предлагали дюссельдорфская дизайн-группа «Кунстфлюг», кельнская группа «Пентагон».

«Хай-тач» направление – антипод «хай-тека». Концепция этого направления была впервые сформулирована известным деятелем итальянского авангарда К. Т. Кастелли. «Хай-тач» – порождение новой современной техники и технологии. Но «хай-тек» опирался на зримую материально-конструктивную технику, а «хай-тач» связывался с нематериальными свойствами современных технологий. Его называли «хай-теком» эпохи информатики. «Хай-тач» стремился материализовать нематериальность современной технической сферы, ее акустические и текстурно-фактурные свойства. По мнению Кастелли, «хай-тач» был обращен не к эргономическим качествам материальной среды, не к антропометрическим свойствам человека, а к духовной сущности человека, обладающего «обнаженной нервной системой, повышенной чувствительностью», человека, чутко реагирующего на агрессивность предметной среды.

В 1980-е годы стиль «хай-тач» развивался в работах дизайнеров группы «Мемфис». Созданная в 1981 году по инициативе Э. Соттсасса, эта группа выступала как активная художественная оппозиция рационализму в дизайне. Стиль, который создала группа «Мемфис», восходил к искусству древних цивилизаций, в то же время в нем чувствовалось влияние «ар-деко» 1920-х годов, а также поиски самого Соттсасса более ранних этапов его творчества, в частности, в студии «Алхимия», работавшей в 1970-е годы. Характерно для «Мемфиса» – ломка всех стереотипов, отсутствие какого-либо догматизма. К середине 1980-х годов «Мемфис» все больше берет курс на проектирование и изготовление уникальной «художественной» мебели, рождается новое название – «Метамемфис». Уход творчества группы в чисто художественное проектирование уже не удовлетворял Соттсасса, который мечтал, что произведения «Мемфиса» станут массовой продукцией, доступной широким слоям людей, и он покидает группу.

Творчество группы «Мемфис» связано еще с одним направлением в дизайне 1980-х – 1990-х годов – «постмодернизмом». В одном из манифестов архи-

тектурного постмодернизма 1970-х годов., т. н. «Брюссельской декларации», сказано, что европейская городская среда должна быть восстановлена в своем «досовременном» виде. Постмодернизм – отрицание принципов формообразования, рожденного индустриальной эпохой (например, ортодоксального функционализма) и призыв к возрождению форм прошлых эпох. Ретроспективизм стал основной чертой архитектурного постмодернизма.

В дизайне постмодернизм в основном проявился в проектировании оборудования интерьеров: орнаменты, яркие цвета, стилистические признаки формообразования прошлых лет, изобразительность и символика форм. Р. Вентури создал серию стульев, несколько шаржировано представляющих образцы разных мебельных стилей прошлого (стул в стиле «Королева Анна», стул в стиле «Чиппендейл»). По своей стилистике эти произведения Вентури выполнены на грани кича. Надо сказать, что сам дизайнер признавался, что постмодернизм балансирует на грани высокой традиции и кича, «Рима и Лас-Вегаса». Типичным проявлением постмодернизма в проектировании мебели является и создание «микроархитектуры», т. е. использование архитектурных форм в уменьшенном масштабе (серия мебели, изображающей в миниатюре знаменитые небоскребы от архитекторов из Франкфурта Н. Бергхоф, М. Ландерс, В. Ланг, середина 1980-х годов).

«Минимализм» – это реакция на подчеркнутый символизм и ретроспективизм постмодернизма. Само название говорит о том, что используется минимум средств формообразования: предельная простота и аскетичность форме, отсутствие цвета, матовые или металлически-матовые поверхности, изредка – введение золота и серебра. Родоначальницей «минимализма» была миланская группа «Ното», основанная в 1984 г., представившая стул «Сардена» дизайнеров Аб. и А. Анселми и стул «Савонарола» дизайнера М. Перегалли-Цойса. Оба объекта представляли собой конструкции из тонких стержней, легкие и ажурные по внешнему образу. Но хотя «минимализм» родился в Италии, основным лидером этого направления стал француз Филипп Старк, выступивший за хорошую вещь, а не красивую. Хорошая вещь в понимании Старка – это вещь,

имеющая максимально простую форму и максимально выразительный образ. И несмотря на приведенное выше парадоксальное кредо дизайнера, созданные им вещи безусловно красивы.

«Архетипы» – направление, стремящееся в объектах выявить некую исходную, начальную структуру той или иной вещи, для чего предварительно анализировали историю вещи, особенности ее функционирования, закономерности построения ее структуры. В Европе лидерами этого направления стали дизайнеры С. Веверка, О. М. Унгер, А. Росси. Как отмечали критики, дизайн-объекты этих проектировщиков свободны от «диктата “современного” или “несовременного”», они следуют только одной, на первый взгляд парадоксальной, логике – одновременно связаны со временем и существуют вне времени» (например, серия мебели для Немецкого музея архитектуры во Франкфурте-на-Майне О. М. Унгера).

В 1980-е –1990-е годы в Германии развилось уникальное направление в дизайне, чрезвычайно неоднородное и пестрое по спектру подходов к формообразованию, названное «новый немецкий дизайн». Общий принцип для проектных подходов этого направления, – неприятие традиционного функционального дизайна. В качестве основного кредо «нового немецкого дизайна» мог быть избран лозунг дюссельдорфской дизайнерской группы «Кунстфлуг»: «Не один дизайн для всех, а разнообразие дизайна для многих!» создавались произведения единичные, уникальные. Нередко в трактовке того или иного предмета можно прочесть явный момент иронии, насмешки над традиционным вкусом, порой и явный эпатаж.

Принципы «нового немецкого дизайна» были сформулированы членом президиума Совета дизайнеров ФРГ О. Зудровом:

– повторное использование промышленных изделий массового производства (кресло «Отдых потребителя» дизайнера Стилетто – это передвижная корзина для покупок);

– использование неординарных материалов (использование ржавчины в мебельном дизайне как протест против гладкости, высокой стоимости и искусственности);

– роскошные и изысканные материалы в вычурных комбинациях (кресло «Вилла R.» Х. Шееля из лакированной древесины и обито золотой тканью «ламе», использовавшейся для вечерних туалетов);

– повторное использование утиль-сырья или «мусорный дизайн» (полка «Май-68» М. Роггенрайтера – это сооружение из ящиков из-под фруктов подобранных на помойке);

– внимание к проблемам экологии («Стул из палок» группы дизайнеров из Кобурга демонстрировал бережное отношение к использованию дерева);

– наглядность изготовления (В. Покорны, показывая процесс преобразования природного материала, создал композицию «Стол и табурет», где ножки предметов снизу представляют собой необработанные деревянные корневища, кверху же они переходят в полированную поверхность мебели);

– части предмета формально не соответствуют друг другу, а резко отличаются (кресло «Гертруда Стайн» В. Флатца, где спинка, сиденье, опоры для ног имели свою собственную форму и контрастно были выделены цветом);

– сокращение средств («катапультируемое сиденье» Г. Вальденбурга сделано из стального листа, подушка – из пенопласта, используемого обычно в упаковке);

– создание объектов-символов (в светильнике «Селезень» С. Бумм попытался стилизованно воплотить образ птицы. Вместо глаз – две лампы накаливания. Объект должен был показать, что форма предмета не обязательно должна определяться его функцией).

Обобщенно программа «нового немецкого дизайна» была выражена его деятелями в следующих основных тезисах:

– унифицированная массовая продукция не имеет будущего, она должна смениться или по крайней мере дополниться индивидуальными вариантами дизайнерских решений;

- традиционный функционализм не действует как аксиома дизайна;
- форма тоже является основой дизайнерского решения, функция может следовать за формой, содержание тоже является формой;
- и в индивидуальном наслаждении предметами потребления кроется смысл жизни;
- предметы используются не только с технической или эргономической точки зрения, но прежде всего чувственно и духовно;
- во всех материалах – будь то натуральные материалы, полуфабрикаты или отходы – скрыты большие возможности, которые до сих пор не используются.

Дизайнерский авангард заявил о себе в 1980-е – 1990-е годы. Но одновременно ярко проявили себя и дизайнеры, которые, дистанцируясь от традиционного ортодоксального функционализма, продолжали работать для массового промышленного производства. Так, дизайнер Луиджи Колани своими произведениями с пластичными, скульптурными формами, как бы возродил на новом уровне «скульптурный» дизайн второй половины 1960-х – первой половины 1970-х годов. Колани много работал над созданием новых моделей автомобилей. В большинстве своем они изготавливались из пластика и имели обтекаемые, аэродинамические формы. Его проекты автомобилей были футуристичны, являлись взглядом в будущее.

Колани много проектировал фотоаппараты. Сенсацией 1980-х годов стала его модель «*Canon T-90*». Она перевернула представления о формообразовании фотоаппаратов, создала новое направление в стилистике зеркальных камер, отличающееся скульптурностью и мягкой пластичностью форм.

Заслуживает внимания творчество Хартмута Эсслингера, лидера западно-германской группы «Фрогдизайн» (зеленая лягушка), переживающей в 1980-х годах свой творческий расцвет. К проектированию промышленных изделий специалисты «Фрогдизайна» относились как к созданию произведений искусства. Во главу угла ставилась художественная интуиция, вдохновение, а исследование, анализ, по мнению Эсслингера, смерть творчества. Тем не менее, Эсслингер со своей группой создают вполне реальные изделия, которые выпуска-

ются промышленностью массовыми сериями. В 1984 г. Эсслингер создал новое поколение компьютеров для американской фирмы «Эппл компьютерс». Это был новый язык дизайна компьютерной техники, все американские компьютеры стали светлее и ярче. Вообще в своем творчестве группа «Фрогдизайн» была нацелена на использование самой современной технологии в проектировании самых различных изделий: телевизоров, мотоциклов, утюгов, роликовых коньков, изделий для инвалидов и престарелых.

В 1980-е годы получает всемирную известность также имя американского мастера архитектурного дизайна, уроженца Германии Хельмута Яана, руководителя проектной фирмы *Murphy Jahn* (Чикаго). Одна из самых знаменитых его разработок – проекты интерьеров чикагского аэропорта О’Хэр, вступившего в строй в 1989 г. Здесь особенно хорошо проявилась авторская концепция архитектурного дизайна Х. Яана. Ее сущность – создавать все элементы здания на основе одной и той же концепции, которая предусматривала бы использование одних и тех же конструкций, одних и тех же материалов, одних и тех же технологий. При этом большое внимание должно было уделяться визуальному образу проектируемого объекта, его цвету. С помощью конструктивно-пластических и колористических средств решается проблема психологического климата для пассажиров аэропорта.

В системе городской застройки методика Яана состояла в том, чтобы в историческую архитектурную среду вкрапливать новые объекты, которые контрастировали бы со старыми, и зритель таким образом мог бы «перемещаться» из одной эстетики в другую.

В 1980-е – 1990-е японский дизайн представлен дизайнером с мировым именем Кендзи Экуаном. Президент ассоциации японских дизайнеров, член сената ИКСИД, пост президента которого занимал в 1976–1977 гг., почетный доктор дизайнерского колледжа *Art Design* (США). Его фирма «*GK industrial design associated*» насчитывала 200 сотрудников и являлась крупнейшей дизайнерской фирмой в Японии. Творческий девиз Экуана «сильный, потому что маленький» исходит из японской традиции уклада жизни. В приложении к дизай-

ну это значит минимальными средствами достигать максимально высокие технико-эстетические качества изделия, что и составит его особую «силу». Принцип многофункциональности (у Экуана это «простота сложного» или «сложная простота») также характерен для японской материально-художественной культуры. Японцы в быту используют вещи, которые просты по конструкции и удовлетворяют широкий спектр потребностей человека.

Наиболее показательной разработкой Экуана стал миниавтомобиль «GK-01» (1982). «GK-01» был создан как автомобиль, рассчитанный на одного человека, так как было в то время установлено исследованиями японских автомобилестроителей, что выпуск местных машин неэкономичен. Автомобиль Экуана был самым маленьким среди всех созданных на то время автомобилей и представлял собой, можно сказать, «вещь завтрашнего дня».

Секрет большого успеха Экуана как дизайнера в том, что он сумел соединить в своем творчестве и бережное отношение к национальным традициям и стремление создавать материальный мир, способствующий духовному сближению народов разных стран и континентов.

Конец 1980-х – начало 1990-х годов в процессе развития западной материально-художественной культуры искусствоведы характеризуют как переход к новому стилистическому направлению, названному «необарокко». Для предметного формообразования этого времени характерными становятся отсутствие единства и целостности форм, отсутствие порядка, симметрии, наличие нестабильности, изменчивости, зыбкости. В понятие «необарокко» вписывается творчество известной американской дизайнерской группы САЙТ (аббревиатура от полного названия «*Sculpture in the environment*», что в переводе с английского означает «Скульптура в окружающей среде»), противопоставившей себя ортодоксальному функционализму. В группу Джеймс Вайнс (лидер группы, скульптор по образованию), А. Скай, М. Стоун и Дж. Вейнстейн. Дж. Вайнс в книге «Де-архитектура» (1988) утверждает, что определяющим в дизайнерском и архитектурном проектировании является не решение практических проблем, а воплощение художественного замысла, что на создающихся сегодня изделиях

лежит печать процесса «дематериализации» материального мира, а де-архитектура «способна рассечь, разрушить, перевернуть и трансформировать устоявшиеся предрассудки визуального мышления и выявить новые, жизнеспособные формы».

Группа САЙТ выполнила ставшие сенсацией проекты универмагов по заказу фирмы «Бест». Наиболее оригинальным было решение торгового здания, у которого передняя стена выглядела полуразрушенной, а угол архитектурного сооружения был как будто землетрясением отброшен в сторону. Вход в универмаг находился как раз под этой «руиной». Такое необычное решение архитектуры магазина сделало ему громкую рекламу и увеличило доходы фирмы на 40 %.

Архитектура универмагов «Бест» была близка направлению конца 1980-х годов «деконструктивизму». Однако Дж. Вайнс, признавая близость концепции деконструктивизма его идее де-архитектуры, все же дистанцировался от деконструктивизма, указывая на неправомерность механического переноса вербальных текстов в сферу зодчества, практикуемого теоретиками деконструктивизма.

Работы дизайнеров группы САЙТ обычно носили эпатажный характер, отличались яркой театрализацией, зрелищностью. Например, разработка для ЭКСПО-86 в канадском городе Ванкувере. В 1985 году САЙТ выиграла конкурс на центральный экспонат этой выставки, посвященной теме транспорта «Мир – в движении, мир в коммуникации». Из армированного железобетона дизайнерами была сделана волнообразная лента дороги длиной 217 м. На волнистой поверхности этой дороги, на всем ее протяжении были расположены покрашенные в серый цвет и прикрепленные к дороге болтами самые разнообразные транспортные средства: от стоптанных башмаков путешественника до автомобилей, подводных лодок и даже ракет, – всего более 200 предметов. Получился своеобразный музей транспорта. Композиция называлась «Хайвей-86», т. е. «Автомагистраль-86». Однако в этом богатом собрании транспортных средств главным был не показ отдельных предметов, а их парадоксальное сопоставление или даже скорее противопоставление в структуре экспозиционного пространства.

Для произведений группы САЙТ свойственна яркая символичность. Например, оформление интерьеров при реконструкции дома Маллета в Нью-Йорке в 1986 году. Авторы включили в интерьер старые вещи: столик, зеркало, вешалку с поношенным плащом – которые как призраки выступали из стен дома. Они были покрашены в один цвет со стенами и читались как некий барельеф, принадлежащий поверхности стен. Значение этого символа – присутствие в интерьере духа тех людей, которые жили в доме раньше. Еще одно оформление интерьера от группы САЙТ – торгового зала магазина фирмы «СВАТЧ» в г. Нантукете, штат Массачусетс (1987 г.) – фантазмагорическое шествие манекенов, облаченных в одежду и обувь, продававшиеся в магазине, причем манекены как бы выходили из-под пола (вначале видны были только их головы), а потом уходили в потолок торгового зала (можно было видеть только их ноги, обутые в кроссовки). Двусмысленность, таинственность, иллюзорность, стремление к одухотворенности предметного мира, к его символизации, мифологизации – качества, присущие многим произведениям группы САЙТ и вообще характерные для дизайна конца XX столетия.

«Необарокко» в западной проектной культуре 1980-х –1990-х годов представляет также известнейший американский дизайнер и архитектор Фрэнк Гери. Его дизайнерские произведения отличались скульптурностью форм, парадоксальностью структур, использованием необычных, нетрадиционных материалов, часто явной ироничностью. Например, созданная им в начале 1980-х годов мебель из гофрокартона являлась как пародия на традиционные мягкие кресла.

Как и почти все деятели авангарда XX века, Гери склонен к эпатажу. Его знаменитый собственный дом в Санта-Монике специально был рассчитан на то, чтобы вызывать раздражение у соседей своей необычной конструкцией из профилированного металла, сетчатых структур и торчащих стеклянных эркеров с деревянным строением внутри. Вообще для архитектурного дизайна Гери были характерны раздробленность объемов, подчеркнутая неортогональность, использование необработанных материалов.

Наиболее ярким произведением Гери стал Музей мебели близ немецкого городка Вайля-на-Рейне (1989). Основой музейной экспозиции стала коллекция стульев, созданных начиная с 1850 г. – более 1200 предметов, собранная Р. Фальбаумом, владельцем семейного предприятия «Витра». Здание музея являет резкий контраст между внешним образом – здание имело вид замысловатого, хаотичного сооружения – и внутренним оформлением в духе музея-храма, где экспонаты располагались на высоких постаментах под стрельчатыми сводами в стиле средневековья.

Таким образом, 1980-е –1990-е годы на Западе были характерны появлением самых разнообразных течений и направлений в области дизайнерского проектирования. Значение их для процесса исторического развития мирового дизайна неравнозначно, но положительным в развитии новых течений, развившихся в последние два десятилетия века, можно признать то, что они поколебали представление о существовании застывших, безоговорочно верных теорий формообразования предметного мира.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. В каком городе в 1981 году сформировалась знаменитая дизайнерская группа «Мемфис»?

2. Какой лозунг выдвинуло авангардное германское дизайнерское направление «новый немецкий дизайн»?

3. Какое дизайнерское направление конца XX века выдвинуло лозунг: «Не один дизайн для всех, а разнообразие дизайна для многих»?

4. Примером какого стиля является Центр культуры и искусств им. Ж. Помпиду в Париже?

5. Какой дизайнерский стиль представлял собой как бы хай-тек, увиденный из далекого будущего?

6. Какой дизайнерский стиль конца XX века связывается с нематериальными свойствами современной технологии?

7. В работах какой известной миланской дизайнерской группы развивался стиль хай-тач?

8. Какое направление в дизайне конца XX века делало ставку на минимум использованных средств?

9. Кто является основным лидером минимализма в дизайне?

10. Дизайнеры какого творческого направления конца XX века стремились выявить исходную, начальную структуру, первоформу вещи?

11. Кто в 1980-е годы заложил начало скульптурному, эргономическому стилю формообразования зеркальных фотоаппаратов?

12. Какой японский дизайнер основывает свое творческое кредо на главном принципе уклада жизни Японии: «маленький, но сильный»?

13. Кто является лидером американской дизайн-группы САЙТ?

### **Тема 18. Отечественный дизайн 1980-х - 1990-х годов**

В 1980-х годах в СССР продолжал активно работать Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики и его филиалы. Белорусский филиал ВНИИТЭ расширял область интересов проектирования на медицинскую технику, товары народного потребления (холодильники и морозильники, кино- и фотоаппаратуру). БФ ВНИИТЭ подготовил проект системы аппаратов искусственного кровообращения, разработал совместно с ПО «Атлант» новые модели холодильников и морозильников для всех заводов бывшего СССР, домашний бар-холодильник и др.

В Белорусском конструкторско-технологическом институте местной промышленности создана унифицированная серия детских велосипедов «Старт». Первые машины этой серии: трехколесный «Старт» и двухколесный «Старт-шоссе», – по проекту включали до 50 % унифицированных деталей и узлов (рама, седло, декоративная фара, педали, ручки и др). Раскладная рама давала возможность дополнительной регулировки основных параметров машины, что позволяло расширить возрастной диапазон пользователей. Она была

находкой дизайнеров БелКТИМПа: ни в зарубежных, ни в отечественных велосипедах подобная рама ранее не использовалась.

В 1980-е годы форма отечественных фотоаппаратов становится более «скульптурной», более насыщенной. Например, фотокамеры Белорусского оптико-механического объединения серии «Эликон» были по внешнему виду не столь лаконичны и просты, как камеры предыдущего поколения, и стали определенным явлением в отечественном фотоаппаратостроении. Так, камера «Эликон 35С» была первым советским фотоаппаратом с встроенной малогабаритной импульсной фотовспышкой и системой автоматической обработки экспозиции. Наиболее оригинальной по дизайну белорусской фотокамерой начала 1980-х годов была шкальная полуформатная модель «Агат-18» – компактная, размеры камеры не превышали размеров ладони человека. Лаконичная параллелепипедная со скругленными ребрами форма аппарата с выразительным прозрачным «пузырем» крышки, закрывающей объектив, очень легко и удобно охватывалась рукой во время съемки. Благодаря уменьшенному размеру кадра камеры – 18×24 мм – при съемке на стандартную 35-мм фотопленку можно было получить не 36, а 72 кадра.

В 1980-е годы ПО «Горизонт» начинает переходить от выпуска лампово-проводниковых телевизоров к созданию телевизионных приемников только на проводниках. К серии проводниковых телевизоров принадлежали «Горизонт Ц-244А», «Горизонт Ц-255», «Горизонт Ц256/ Ц256Д», «Горизонт Ц-257/257Д», «Горизонт Ц-261/261Д», «Горизонт Ц-342Д», «Горизонт Ц-353Д», «Горизонт Ц 355И/ 355ИД». Новая конструкция телевизоров позволила значительно уменьшить их массу (вес телевизора «Горизонт Ц 355И» – 27 кг., тогда как вес лампово-проводниковых телевизоров чуть меньше 50 килограммов).

Таким образом, отечественный дизайн в 1980-е годы продолжал развиваться. Был создан ряд интересных по дизайнерскому решению разработок, отечественные художники-конструкторы совершенствовали и улучшали свой профессиональный уровень: дизайнерские разработки 1980-х годов стоят на несколько голов выше разработок, выполненных в предыдущем десятилетии. Да и

проектировались не отдельные изделия, а создаются целые серии и комплексы изделий. Несмотря на определенные успехи отечественного дизайна, проявлялись и трудности, с которыми сталкивались в нашей стране специалисты этой профессии. Разочарования начались тогда, когда прекрасные проекты дизайнеров, даже одобренные в разных высоких инстанциях, почему-то оказывались так и не внедренными в производство. Часто внедренные в производство проекты дизайнеры не узнавали на этапе реализации, до того изменялась вещь в процессе производственного выпуска. Например, разработка детских велосипедов. Отсталое производство до неузнаваемости исказило первоначальный проект, качество велосипедов не удовлетворяло население.

Слабость отечественной промышленности, неудовлетворительное качество и цвет материалов и лакокрасочных покрытий обрекали дизайнерские разработки на гибель. У дизайнера оставался один выход – перекраивать свой проект, иначе он совсем не пошел бы в производство. Конечно, дизайнер должен с самого начала в своей работе учитывать реальные возможности производства. Но как можно создавать произведение на уровне современных мировых стандартов, ориентируясь на примитивность технологии? В таких условиях дизайнер чаще всего оказывался бессильным создать эстетически полноценную вещь. Не мог нормально развиваться дизайн в условиях отсталой промышленности и всевластия бюрократически-чиновничьего аппарата.

В середине 1980-х годов наметились изменения в социально-экономической и политической жизни нашей страны, стали делаться шаги к демократизации в стране, планировались реформы в экономике. У дизайнеров появились надежды на то, что их деятельность в новых политических и экономических условиях будет востребована обществом.

В апреле 1987 года в Москве в Доме Союзов собрались представители дизайнерских организаций со всех концов СССР для создания собственного творческого союза, Союза дизайнеров СССР. На Учредительном съезде обсуждались задачи Союза. Съезд принял Устав Союза дизайнеров СССР, выбрал руководящие органы Союза – правление и Центральную ревизионную комиссию.

На состоявшемся в тот же день пленуме правления избраны председатель правления – Ю. Б. Соловьев и восемь секретарей.

В том же 1987 году был создан и Союз дизайнеров Беларуси, который стал проводить работу по созданию благоприятных условий для деятельности своих членов. При союзе была организована Творческо-производственная фирма, призванная заниматься координацией работы дизайнеров. В эту фирму вошли творческие дизайн-студии, которые стали организовываться при Союзе дизайнеров. Дизайн-студии создавались с целью дать возможность дизайнерам непосредственно заключать договоры с промышленными предприятиями на создание художественно-конструкторских проектов изделий. Первыми заказчиками были крупнейшие предприятия и государственные учреждения республики: Минский мотовелозавод, Белорусское оптико-механическое объединение, НИИ ядерной энергетики, Министерство иностранных дел Беларуси и др.

Белорусский филиал института технической эстетики также активизировал работу. В институте осуществлена разработка грузовика МАЗ-2000 под символическим названием «Перестройка», ставшего сенсацией Парижского автосалона 1988 года. Новый грузовик был необычным с виду: кабина мягкой обтекаемой формы, цельное ветровое стекло на длину всего салона, приборная панель современных скульптурных форм, грузовая часть являлась органичным продолжением пластики кабины. Можно сказать, что тогда белорусский дизайн громко заявил о себе на международной арене.

Время «перестройки» породило надежды дизайнеров взяться за преобразование нашего предметного мира. Однако, все меньше и меньше стали обращаться к дизайнерам с заказами, все меньше становилось предприятий, на которых считали, что их изделия нуждаются в дизайнерской проработке. Первоначальная причина была в нарастающем дефиците, который существовал буквально на все изделия, покупали и некрасивое, и неудобное. Для руководителей промышленных предприятий дизайн, естественно, был не нужен. Путь беспредельного удорожания товаров дал предприятиям возможность существовать за счет повышения цен на старые изделия, не создавая новых. Дизайн снова ока-

зался не нужен. Многие предприниматели считали лучше заниматься не производством продукции, а выгодной перепродажей импортных изделий. В этом случае становился лишним не только дизайн, но и само производство. Из-за отсутствия заказов большинство студий Союза дизайнеров фактически бездействовало. Трудности ощущали и дизайнеры, работавшие на промышленных предприятиях, большинство из которых простаивало из-за невозможности сбыть выпущенную продукцию, что было обусловлено неплатежеспособностью населения страны. Заводам и фабрикам не нужно было создание образцов новых изделий, дизайнеры стали первыми кандидатами на «сокращение». Сильная белорусская дизайнерская школа, что признавалось раньше на всесоюзном уровне, оказалась под угрозой уничтожения.

После распада Советского Союза положение в экономике Беларуси ухудшилось. Дизайн переживал нелегкие времена. Продолжали испытывать сложности с получением заказов творческие дизайн-студии Белорусского союза дизайнеров. Дизайнеры, работавшие на промышленных предприятиях, также оказывались лишними. Постепенно положение в экономике Беларуси начало налаживаться. К концу 1990-х наблюдается некоторое оживление в дизайнерской деятельности. В 1998 г. от промышленных предприятий на кафедру дизайна Белорусской академии искусств пришло 70 заявок на распределение молодых специалистов. Оживилась и практическая деятельность по дизайну на ведущих предприятиях Беларуси, таких как МАЗ, МТЗ, ПО «Горизонт», Минский часовой завод и др.

В 1997 г. Минский автомобильный завод отметил свое 50-летие. И хотя в это время на МАЗе уже никто не мечтал достигнуть показателей рекордного 1990 года, когда на заводе было выпущено 40 000 автомобилей, рост показателей производства составил 25 % к уровню предыдущего года. МАЗ тогда был единственным заводом СНГ, производящим грузовики, продукция которого могла конкурировать с западными моделями. Правда, имевшая такой успех на парижском автосалоне модель МАЗ-2000 так и не была внедрена в производство, однако в конце 1990-х годов с конвейера завода сошла модель «Су-

пер 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. Хорошим 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 годов предприятие получило 132 сертификата на все модели тракторов. В 1997 г. трактор МТЗ-1025 за свои технические свойства и хороший дизайн был награжден Золотой медалью на выставке в Пловдиве. МТЗ первым из всех мировых тракторостроителей прошел в Великобритании полную сертификацию на соответствие стандартам Европейского союза, а также выиграл ряд мировых тендеров.

Во второй половине 1990-х годов произошли сдвиги и в дизайне товаров народного потребления. На ПО «Горизонт» разрабатывалось новое поколение цветных телевизоров, технические параметры которых и внешний вид соответствовали самым высоким мировым стандартам. Минский часовой завод «Луч» 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» в это время поставлялась во все страны СНГ, в Великобританию, Польшу, Италию, Канаду, Гонконг.

В 1997 г. учреждена премия Совета Министров РБ в области дизайна и прошел конкурс на соискание этой премии. Звания лауреата были удостоены два проекта. Первый проект – «Комплекс модульного оборудования рабочих

мест оперативно-диспетчерского управления в энергосистемах РБ 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 победивший проект – «Шасси универсальное тракторное “Унитрак”», выполненное и заявленное 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 РБ в области дизайна прошел в 1998 г. Премии удостоились дизайнерские разработки трех белорусских промышленных предприятий: ПО «Белкоммунмаш» за разработку пассажирского троллейбуса (авторы Гукайло Ф. Ф., Киселев В. И., Куневич Г. В., Лашкевич В. Ф., Сафонов И. И.), ПО «Витязь» за разработку телевизора модели «Витязь СТВ-6711» (авторы Борисовец А. В. и Быков В. В.), ПО «Гомсельмаш» за разработку комплекса машин для уборки свеклы, кормовых и зерновых культур на базе универсального энергетического средства УЭС-250 «Полесье» (авторы Шуринов В. А., Паньковский А. У., Федорович С. А., Дюжев А. А., Григорьев Е. Н.).

Отмеченная премией модель троллейбуса демонстрировала новейшие тенденции в проектировании транспортных средств повышенной вместимости. Обтекаемые формы и силуэт машины с плавной кривизной поверхностей, скругленным ветровым и плоским задним стеклом создавали объекту выразительный образ. Троллейбус отличался динамичной формой главного и прицепного звеньев кузова с полосой остекления, проходящей вдоль всей боковой поверхности. Складные двери с увеличенной площадью остекления, широкие входы и отсутствие ступеней, а также возможность дополнительного наклона правой стороны троллейбуса на остановках обеспечивали удобство посадки и высадки пассажиров.

Витебский телевизор, также получивший премию, имел оригинальную компоновку основных функциональных элементов. Наиболее необычным тут являлось решение зоны управления в верхней части корпуса, что, во-первых,

оставляло чистой переднюю поверхность телевизора, а во-вторых, делало очень удобным пользование аппаратом. Зона управления совмещалась с зоной индикации, где размещались фотоприемник и индикатор дежурного режима. Корпус телевизора в нижней части переходил в невысокий подиум, что делало форму объекта завершенной и выразительной.

Интересной являлась и разработка комплекса машин для уборки свеклы, кормовых и зерновых культур, созданная в Гомеле. Композиция формы комплекса отвечала современным тенденциям формообразования высокоэффективной сельскохозяйственной техники. Пластика формы отдельных машин, входящих в комплекс, была органически связана с конструктивными особенностями большого количества узлов и агрегатов, которые имела каждая из них. Композиционная целостность формы машин основывалась на структурно-пластических и пропорциональных связях между их элементами и последовательной подчиненности частного общему.

Отмеченные премиями разработки – успех отечественного дизайна. Однако белорусские дизайнеры понимали, что еще многое нужно сделать, 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 и старались сохранить связи с дизайнерами бывшего Советского союза. Международная общественная ассоциация «Союз дизайнеров» – правопреемница Союза дизайнеров СССР была создана союзами дизайнеров стран СНГ 15 января 1992 г. и объединила 21 общественную дизайнерскую организацию. С 1995 г. в Беларуси действует Отделение МОА «Союз дизайнеров».

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Что было главным тормозом советского дизайна?
2. В каком году был создан Союз дизайнеров СССР?
3. Кто был избран первым Председателем Союза дизайнеров СССР?
4. Кто был избран первым Председателем Белорусского союза дизайнеров?
5. В каком году был создан Белорусский союз дизайнеров?

6. Какой автомобиль разработки белорусских дизайнеров в 1988 году на Парижском автосалоне произвел сенсацию?

7. Какой грузовой автомобиль нового дизайнерского решения сошел с конвейера Минского автозавода в конце 1990-х годов?

8. В каком году состоялся первый конкурс на соискание премии Совета Министров Республики Беларусь в области дизайна?

9. В каком году в Беларуси был создан Национальный дизайн-центр?

10. В каком году Национальный дизайн-центр Беларуси вступил в международную организацию дизайнеров ИКСИД?

### **Тема 19. Дизайн начала XXI века**

В начале 2000-х годов в Беларуси делаются определенные шаги в развитии практики промышленного дизайна. В Национальном дизайн-центре осуществляется работа над проектами в области машиностроения. В соответствии с Государственной программой белавтотракторостроения ставилась задача создать тягач нового поколения МАЗа для магистральных перевозок с кабиной повышенной комфортности и ровным полом с последующим созданием модульных автопоездов. Над разработкой дизайнерской части проекта работала группа под руководством С. Полоневича. В нее входили В. Солнце, А. Фандюхин, В. Сиволобов. Разработанная ими новая модель МАЗа по образу напоминала скоростной экспресс. Особенно оригинально была решена форма кабины, в абрисах которой читался всем знакомый образ Нефертити. Место водителя размещалось по центру кабины, за счет чего ее передняя часть становилась более зауженной, что придавало машине повышенные аэродинамические качества. В кабине имелся кухонный блок, а также каюта с размещенными вдоль направления основного движения койками для водителей, душ и санузел. Кабина была сделана спереди двигателя, поэтому появлялась возможность делать ее с ровным полом, полномерной и не переворачиваемой.

Кроме проекта нового МАЗа дизайнеры Национального дизайн-центра в то время работали и над созданием новой кабины БелАЗа, которая должна была

стать более функциональной, более комфортабельной, более эстетичной. Делались также предложения для Минского мотовелозавода. Предполагалось минский мотоцикл, который пользовался успехом у рыбаков и охотников, максимально упростить и облегчить, придав ему вид «militari».

В начале 2000-х годов белорусскими дизайнерами выполнен ряд разработок в области оптико-механики, в том числе для предприятия «Белтекс Оптик», небольшой частной фирме под американским патронажем на базе Лидского оптико-механического завода. Сотрудничество художников-конструкторов с фирмой осуществлялось при непосредственном участии Белорусского союза дизайнеров. Дизайнерами А. Дольниковым, С. Гуриновичем, А. Яницким, В. Маниным разработан целый ряд оптических приборов, среди которых подзорные трубы, бинокли, приборы ночного видения, прицелы, штативы. Все дизайнерские разработки имели оригинальные формы с обтекаемой пластикой, с хорошей проработкой эргономики, с приятным, неброским цвето-фактурным решением. В 2004 году дизайнеру А. Дольникову за серию оптических приборов, которые демонстрировались на международных специализированных выставках Shoot-Show 2002 (США), Fotokina 2002 (Кёльн), «Охота и рыболовство 2003» (Москва) Общественным объединением «Белорусский республиканский союз молодежи» была присуждена премия в области дизайна среди творческой и научной молодежи.

В том же 2004 году на соискание Государственной премии Республики Беларусь в области литературы, искусства и архитектуры (номинация «произведения дизайна») была выдвинута разработка микроскопа сравнения «Пеленг МС-2» для идентификации объектов и ценных бумаг для ОАО «Пеленг» (дизайнеры А. Цеханович, Т. Кузюкова, А. Пастухов, Я. Ленсу). В 2001 году это изделие демонстрировалось на выставке «Интердизайн» в Москве и было награждено дипломом «За высокий уровень дизайн-разработки». В 2002 г. микроскоп сравнения «Пеленг МС-2» на VI Международном форуме «Интерполитекс» в Москве получил золотую медаль «Гарантия качества и безопасности государства», а в 2003 г. на меж-

дународной выставке «Дизайн-биржа 2003» в Минске был награжден дипломом «За высокий уровень промышленного дизайна».

Микроскоп сравнения «Пеленг МС-2» предназначен для сравнительного исследования денежных знаков, монет, облигаций, чеков, сертификатов и других ценных бумаг с целью определения их подлинности, а также для идентификации объектов криминальных исследований (пули, гильзы и др.). Однако микроскоп сравнения «Пеленг МС-2» – это не только совершенный в техническом отношении прибор, но еще и настоящее произведение искусства дизайна. Композиция прибора стройная и гармоничная с выразительным композиционным центром: прямоугольной формы бинокулярной головкой с цилиндрическими тубусами окуляров, которая является и основным конструктивным элементом, с помощью которого осуществляется контакт оператора с микроскопом. Этот узел выделен как композиционно, так и цветом – темная панель бинокулярной головки и темные окуляры хорошо выделяются на светлом фоне всего микроскопа, основу конструктивной системы которого составляют широкая колонна-корпус и консоли с функциональными узлами. Пластика консолей, которые имеют граненую, рубленую форму с полукруглыми на ребрах гранями, поддерживает прямоугольную форму бинокулярной головки. В этой же пластике решены колонна-корпус и осветители ультрафиолетового и инфракрасного света. Граненость форм вышеназванных элементов дополняют цилиндрические формы предметных столиков, осветителей видимого излучения, фокусирующих объективов, окуляров тубусов и маховиков изменения увеличения. Игра на конструктивном сопоставлении граненых и цилиндрических форм элементов придает пластике микроскопа живость и скульптурную насыщенность.

В форме микроскопа учтены требования максимального удобства пользования прибором. В целом для дизайнерского решения микроскопа сравнения «Пеленг МС-2» характерны выразительность визуального образа, компактность формы, пластичность объемов. Общая форма отличается рациональностью и упорядоченностью, а пластика – мягкостью и гармоничностью.

Лидером в области создания дизайнерски совершенных приборов для определения подлинности ценных бумаг и документов становится белорусская фирма «Регула», вышедшая на международный уровень. Формообразованием продукции этого предприятия занимается ее ведущий дизайнер Н. Какаулин. Ассортимент фирмы достаточно широкий: комплект для оперативного контроля документов, экспертные приборы разных модификаций, считыватели (ридеры) паспортов, дактилоскопы, досмотровые приборы, прибор для определения скорости пули и др. Заказчиками фирмы являются как страны СНГ, так и дальнего зарубежья: США, Канада, Венгрия, Швейцария и др. Как отмечает Н. Какаулин, он стремится, чтобы создаваемые им приборы были удобные, эргономичные, эстетично завершенные, современные по своей сущности, по наполнению и по внешнему виду.

В начале 2000-х годов унитарное предприятие «Дизайн-студия Сэнс» под руководством В. Трофименко работает по двум направлениям: разработка и изготовление знаков отличия, орденов, медалей и создание рентгеновских сканирующих компьютерных систем (в основном дизайнер студии М. Белов). В 2000 году дизайн-студией «Сэнс» по заказу Министерства здравоохранения совместно с заводом «Диапроектор» и НПП «Адан» были выпущены компьютерные рентгенографические аппараты «Пульмаскан-760». Позже дизайнерами «Сэнса» были разработаны т.н. поликлиники на колесах на базе шасси МАЗа – «Пульмаэкспрессы» для обслуживания экологически неблагоприятных и отдаленных районов страны. В начале 2000-х годов дизайн-студия вела также разработку новых контрольных систем на основе нового принципа использования рентгеновских лучей. Эти приборы могут использоваться и для контроля пассажиров в аэропортах, и на таможнях, и на блокпостах, и для контроля посетителей в банковских хранилищах и резиденциях с целью нахождения запрещенных вещей. Интересной разработкой дизайн-студии «Сэнс» была также контрольная система «Consis», предназначенная для использования в аэропортах. Особенность этой системы в том, что она позволяет обследовать пассажира в

полный рост. В дизайн-проекте была учтена организация пассажиропотока и улучшена эргономика рабочего места оператора.

В начале 2000-х годов особое развитие получил дизайн интерьера. В это время в большом количестве создаются интерьеры как общественные: магазины, офисы, кафе, рестораны, – так и интерьеры частные. Среди дизайнеров, работающих в этой области, Л. Агибалов, А. Кратович, Г. и С. Макеевы, Е. Матросова, А. Перильман, Д. Сидельников, А. Трусов, А. Тумас и др. Знаковой фигурой последних лет в проектировании интерьеров можно считать Л. Агибалова. Его разработка начала 2000-х годов для салона светильников «Сиреневая луна» стала в то время событием. Еще одной разработкой Агибалова стал проект интерьеров салона стекла и зеркал «Гранд-стиль интерьер», где автор создал динамичный свет, который лучами высвечивал особые части выставленных в салоне товаров. Проект получил Гран-при Республиканского конкурса «Стекло в интерьере» «за наиболее интересную, прогрессивную и перспективную работу». В сферу интересов дизайнера все чаще попадают и частные интерьеры, в которых Л. Агибалов стремится выявить черты индивидуальности хозяев дома.

Конкурс «Стекло в интерьере» устраивается с 2000 года Комитетом архитектуры, градостроительства и землеустройства г. Минска, Союзом архитекторов, Союзом дизайнеров и ЗАО «Белсталь», которое представляет изделия и услуги известной торговой марки «Стеклолюкс». Его призы получили А. Чадович за проект интерьера квартиры и Ю. Захаров за авторский стол, оформленный шкурой волка (собственность московского магазина «Дом фараона»). В 2002 году Гран-при получил Д. Дергачев за проект парфюмерного магазина «Парадокс», в котором из стекла было сделано не только торговое оборудование, но даже и пол. Конкурс «Стекло в интерьере» стал значительным стимулом для разработки интересных и оригинальных проектов в области оформления интерьеров.

В начале 2000-х гг. белорусские дизайнеры достаточно активно работали и в области проектирования мебели. Наталья Валаханович, директор УП «Лидер мебель», – автор разработок наборов кухонной мебели из массива дуба

«Модена», «Верона», а также корпусной мебели и столов из натурального дерева. Андрей Вильчицкий – разработчик мебельных изделий для каталога продукции ЗАО «Пинскдрев», предприятия, которому в 2020 году исполнилось 140 лет. Олеся Кохно известна как создатель мебели из стекла и металла (2003), интерьеров фирменного магазина ЗАО «Пинскдрев» в Минске (2006), мебели и интерьеров для сети кофеин «Амато» (2007). Анна Лебедева работала над созданием проектов корпусной мебели, кухонных наборов «Светлана», «Елена», «Даниил», «Олимп», «Фараон», «Корвальд», «Оскар», «Виктория». Виталий Невар создал программу корпусной мебели «Аттика», гостиные и спальни «Амелия» и «Эллада» (2003), наборы мебели для отдыха «Севилья», «Тоledo», «Персей» (2004 – 2005), программу мебели «Твист» для обеденных зон (2004), серию стульев «Влиан», дизайн интерьеров бара «Королин» и бильярдного клуба и бара «Карамболь». Наталье Чернецкой из Гродно принадлежит дизайнерская разработка «Любимый дом», проект «Дом», интерьер-дизайн помещений центра мебели «Сенат» (2003 – 2007).

Интересно работает по созданию интерьеров и молодая семейная пара Анна и Станислав Макеевы, победители многочисленных профессиональных конкурсов. Концептуалистам по своей сути, им лучше всего удаются стильные объекты: то ли реконструкция старого здания ГУМа («Бенетон»), то ли проект галереи керамической плитки на строительном рынке в Уручье, то ли офис «Лантре», то ли декорация к спектаклю «Дом, где спят красавицы» по мотивам повести Ясунари Кавабаты на Малой сцене театра имени Янки Купалы.

Итак, вступая в XXI век, белорусские дизайнеры оказались на пути решения очень сложных и ответственных задач. Дело в том, что пришла эпоха рыночной экономики и поэтому нужно приложить титанические усилия для обеспечения выживания и адаптации дизайна в нашей экономике. Дизайнерам надо сконцентрировать творческие силы на приоритетных направлениях, разработка которых может дать экономический и социально-культурный эффект. Расширились границы дизайнерского проектирования, сегодня нужна разработка инновационных проектов, способных успешно конкурировать на внешних рын-

ках, дизайнерам нужно искать новые модели дизайн-деятельности, нужно уделять внимание проблемам маркетинга, менеджмента и бизнеса.

Наиболее эффективный путь использования дизайна в современных 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, новые технологии.

В нашей стране ведущим учебным заведением, где осуществляется обучение профессии дизайнера, является Белорусская государственная академия искусств с ее факультетом дизайна и декоративно-прикладного искусства, который в 2011 году отметил свое 35-летие. Кафедра промышленного дизайна готовит специалистов по направлениям: «Дизайн средств производства и транспорта», «Дизайн изделий бытового назначения», «Эксподизайн». Кафедра графического дизайна имеет специализации: «Графический дизайн», «Телереклама», «Фотореклама». Кафедра интерьера и оборудования ориентируют студентов на проектирование интерьеров общественных зданий: театров, музеев, ресторанов, – и реконструкцию памятников архитектуры, и создание разных образцов мебели. В 2003 году в БГАИ была создана и кафедра теории и истории дизайна, которая с 2008 года ведет подготовку специалистов по направлению «Дизайн виртуальной среды».

В Беларуси дизайнерское образование стало возможным получить не только в Академии искусств. В 1999 году был первый выпуск отделения дизайна Европейского гуманитарного университета. В 2004 году, после закрытия ЕГУ, отделение дизайна этого учебного заведения переведено в Белорусский государственный университет на гуманитарный факультет. Здесь кафедра дизайна для подготовки дизайнеров избрала как направление коммуникативный дизайн.

В Минске дизайнерское образование можно получить и на кафедре искусств Государственного института управления и социальных технологий Белорусского государственного университета.

В 2002 году была открыта кафедра «Дизайн архитектурной среды» на архитектурном факультете Белорусского национального технического университета.

Действует кафедра дизайна и в Институте современных знаний имени А. М. Широкова. Здесь ведется подготовка по специальностям: дизайн предметно-пространственной среды, дизайн виртуальной среды, дизайн костюма и тканей.

Кроме Минска, существует своя дизайнерская школа в Витебске, где в Витебском государственном технологическом университете действует кафедра дизайна. В ВГТУ осуществляется подготовка обучающихся по направлениям «Дизайн объемный», «Дизайн предметно-пространственных комплексов», «Дизайн коммуникативный», «Дизайн костюма и тканей».

С 2006 года в Витебском государственном университете им. П. М. Машерова на кафедре декоративно-прикладного искусства началась подготовка специалистов по специальности «Дизайн предметно-пространственной среды». Позже здесь была создана и специализированная кафедра дизайна.

Функционирует кафедра дизайна и в Гродненском государственном университете имени Янки Купалы, которая готовит специалистов по направлениям: графический дизайн и дизайн костюма и тканей.

Таким образом, дизайнерское образование в Беларуси постепенно набирает силы, расширяется количество учебных заведений, где молодежь может получить профессию дизайнера, причем в достаточно разнообразных областях деятельности.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Какие проектные работы проводились в Беларуси в Национальном дизайн-центре в начале 2000-х гг.?
2. Какая белорусская дизайн-разработка в 2004 г. была выдвинута на Государственную премию Республики Беларусь?
3. Какие разработки делает дизайн-студия «Сэнс»?
4. Какие белорусские дизайнеры в начале 2000-х гг. работали в области проектирования интерьеров?

5. Какие белорусские дизайнеры в начале 2000-х гг. работали в области проектирования мебели?

6. В каких вузах Минска в нашей стране осуществляется обучение профессии дизайнера?

7. В каких городах Беларуси, кроме Минска, имеются вузы, где готовят специалистов дизайна?

## 2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 2.1. Вопросы для обсуждения на семинарских занятиях

1. Авангардное объединение художников «Утвердители нового искусства» (УНОВИС) в Витебске.
2. Тенденция к сближению научно-технического и художественного творчества (ремесла) как фактор формирования нового отношения к процессам формообразования предметно-пространственной среды.
3. Формы и стили в искусстве книги Беларуси в начале XX века (1900-1930).
4. Движение за обновление искусств и ремесел в России (Талашкино, Абрамцево)
5. Функционализм и конструктивизм, их черты, представители.
6. Особенности предпосылок протодизайна в России и в Европе.
7. Возникновение ВХУТЕМАСа, его структурная организация, представители, направления деятельности. Движение «производственников».
8. Организация ВХУТЕИНА, его учебные программы, содержание подготовки инженеров-художников.
9. Творчество ведущих художников ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНа.
10. Успехи инженерного проектирования в 1920-е годы. Возникновение эргономики
11. Международная выставка «Art decoration», проходившая в Париже в 1925 г. Советский отдел.
12. Роль дизайнерских школ в становлении и развитии дизайна.
13. Баухауз. Родоначальники. Значение Баухауза в развитии дизайна и дизайнерского образования.
14. Вальтер Гропиус и его теория «тотальной архитектуры».

## **2.2. Задания для практических работ**

1. История возникновения, формообразования и типы вещей и предметов
2. Персоналия: биографические сведения, особенности творческой манеры, основные работы, открытия и достижения мастера.
3. Национальные модели дизайна (дизайн с 1960-х по настоящее время): Скандинавский, дизайн США, Великобритании, Германии, Франции, Италии, Японский, Советский дизайн.
4. Стили в дизайне XX – начала XXI века: характерные особенности, представители и воплощение в знаковом объекте.
5. Коллективная работа по составлению словаря специальных терминов.
6. Коллективная работа по составлению списков литературы по дизайну.
7. Подготовка рефератов по рекомендуемым темам, например:
  - Белорусский филиал ВНИИТЭ и его роль в развитии отечественного дизайна.
  - Белорусский дизайн конца XX – начала XXI века.
  - Система ВНИИТЭ в Советском Союзе (60-80-е гг.), ее прогрессивная роль в области дизайна.
  - Выразительные средства в стилях дизайна.
  - Использование информационных технологий в художественном проектировании.

## **2.3. Методические рекомендации по организации учебно-исследовательской и практической деятельности студентов**

Учебное исследование – деятельность, направленная на создание качественно новых ценностей, важных для развития личности, на основе самостоятельного приобретения студентами субъективно новых, необходимых для них знаний.

Цель исследовательской деятельности – не только конечный результат (знания), но и сам процесс, во время которого развиваются исследовательские способности студентов за счет приобретения ими новых знаний, умений и навыков, расширения кругозора, изменений своей мотивации и положение в молодежной сообществе.

Задачи учебно-исследовательской деятельности: формирование интереса к познавательной, творческой, экспериментально-исследовательской деятельности; создание условий для самоопределения студентов; совершенствование исследовательских умений, освоение алгоритма научного исследования; развитие творческих способностей и личных качеств студентов; расширение кругозора в предметных областях.

Учебно-исследовательская деятельность в области историко-искусствоведческих дисциплин связана с решением студентами творческой, исследовательской задачи с ранее неизвестным результатом в различных сферах истории культуры и характеризуется высокой степенью самостоятельности.

Эффективным методом исследовательской деятельности является историко-сравнительный метод, направленный на сопоставление явлений, происходящих в различных пространственно-временных ареалах: одновременно в разных частях мира, различных странах и разных регионах или в одном и том же месте в разное время, на установление подобия и различий.

Учебно-исследовательская практическая работа должна быть выполнена самостоятельно и представлена на занятии. Объем текстовой части практического задания – от 2 до 4 страниц с указанием темы и использованных источников. Иллюстрации к тексту представляются отдельно в формате .jpg с подписями файлов или в форме презентации на 6-10 слайдов с короткими комментариями по подготовленному тексту.

### 3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

#### 3.1. Критерии оценивания студентов по учебной дисциплине

<b>Отметка в баллах</b>	<b>Показатели оценки результатов учебной деятельности</b>
1	Отсутствие знаний и компетенций в рамках образовательного стандарта, отказ от ответа.
2	Фрагментарные теоретические знания в рамках образовательного стандарта, пассивность на семинарских и практических занятиях, низкий технический и художественный уровень культуры выполнения заданий.
3	Фрагментарные теоретические знания в рамках образовательного стандарта, пассивность на семинарских занятиях, выполнение практических заданий с существенными ошибками, низкий технический и художественный уровень их выполнения.
4	Умение ориентироваться в основных теоретических положениях учебного материала, воспроизведение его содержания, способность под руководством преподавателя выполнять задания без существенных ошибок, допустимый уровень культуры их исполнения.
5	Умение ориентироваться в основных теоретических положениях учебного материала, достаточный объем знаний для воспроизведения его содержания. Способность под руководством преподавателя решать творческие задачи на семинарских занятиях, выполнять творческие задания на достаточном уровне культуры исполнения без существенных ошибок.
6	Достаточно полные и систематизированные знания в объеме учебной программы, стилистически грамотное и логически правильное изложение теоретического материала. Умение самостоятельно применять основные положения и факты при выполнении учебных заданий, подготовке сообщений, активная самостоятельная работа на семинарских занятиях. Выполнение творческих заданий на высоком уровне культуры исполнения без существенных ошибок.
7	Систематизированные глубокие знания в объеме учебной программы, владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении творческих задач, активная самостоятельная работа на семинарских занятиях. Выполнение творческих заданий на высоком уровне культуры исполнения без существенных ошибок.

8	Систематизированные глубокие знания в объеме учебной программы, владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении сложных творческих задач, активная самостоятельная работа на семинарских занятиях. Выполнение творческих заданий на высоком художественном и техническом уровне исполнения.
9	Систематизированные глубокие теоретические знания в объеме учебной программы, владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении сложных творческих задач, активная самостоятельная работа на семинарских занятиях, способность к творческому эксперименту, научному исследованию. Выполнение творческих заданий на высоком художественном и техническом уровне культуры исполнения.
10	Систематизированные глубокие теоретические знания в объеме учебной программы, а также по основным вопросам, выходящим за ее пределы. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении сложных творческих задач. Активная творческая самостоятельная работа на семинарских занятиях, использование современных достижений науки и искусствоведческой практики в своей творческой деятельности, способность к творческому эксперименту, научному исследованию. Выполнение творческих заданий на высоком художественном и техническом уровне культуры исполнения.

### 3.2. Примерные вопросы к экзамену

1. Алвар Аалто и идеология финского дизайна. Отношение к человеку, природе, материалу, современным факторам жизни общества.

2. Промышленные технологии и культурная преемственность в финском дизайне. Кай Франк, Тапио Вирккала, Тимо Сарпанева.

3. Скандинавский функционализм в Швеции. Эрик Гюннар Асплунд, Сикстен Сасон. ИКЕА.

4. Особенности датского модернизма в дизайне. Арне Якобсен, Ханс Вегнер.

5. «Американская мечта» и автомобиль (1950-е, Харли Эрл, Вирджил Экснер, Джордж Уильям Уолкер).

6. Дизайн как инструмент экономики США. Стайлинг. Генри Дрейфус. Реймонд Лоуи.
7. Органическое направление лидеров американского дизайна. Элиот Фетт Нойес, Ээро Сааринен, Чарльз Имз, Рэй Имз, Джордж Нельсон.
8. Философия «экологического дизайна» Виктора Папанека.
9. История развития компьютерного дизайна (IBM, «Apple»).
10. Великобритания: дизайн на службе общества (Уэллс Коттс, метро, общественные организации).
11. Роль художника-конструктора в промышленности Великобритании. Алек Исигонис, Дуглас Скотт, Теренс Конран, Эрнст Рейс, Миша Блэк.
12. Авангардный графический дизайн в Великобритании. Невилл Броуди.
13. Поп-арт в дизайне Великобритании 1960-х.
14. Дизайн на французский манер (Кристиан Диор, Анри Куреж, Жак Вьено).
15. Автомобильный дизайн послевоенной Франции (Ситроен, Рено).
16. Системный дизайн: визуальные коммуникации Жана Видмера в Центре Помпиду, комплексные стратегии проектирования Роже Таллона.
17. Филипп Старк и его философия дизайна.
18. Графический дизайн (плакат) Франции. Раймон Савиньяк, Михал Батори, Ито, Пьер Фишфе.
19. Итальянский дизайн. «Реальное» и концептуальное направления. Братья Кастильони, Джорджо Джуджаро. Джоэ Чезаре Коломбо (антидизайн).
20. Оливетти – формула итальянского дизайна. Марчелло Ниццолли. Этика и эстетика в деятельности фирмы Оливетти.
21. Марио Беллини. Роль творческих установок в дизайне. Значение скульптурного и функционального векторов в дизайне Италии.
22. Джованни Понти – «инспиратор» итальянского дизайна. Закономерное, случайное, провокационное в итальянском дизайне. Дизайн как игра.
23. Образ итальянского дизайна. Журнал «Домус» – элитарная модель дизайна. Роль дизайнерской прессы, теории в развитии профессии.

24. Концепция пассивной безопасности автомобиля Бела Барени.
25. Авангардный дизайн Э. Соттсасса. Дизайн как рефлексия. Специализация и универсальность в проектировании.
26. Мотороллеры и автомобили в итальянском дизайне 1940-х – 1980-х («Веспа», «Фиат»).
27. Традиции немецкого дизайна. Ульмская школа.
28. Дитер Рамс и стиль компании «Браун». Роль цвета и взаимосвязь внешней и внутренней форм в дизайне.
29. Браунстиль. Развеществление вещей как творческий вектор. Проблема долговечности и морального старения в дизайне.
30. Системный подход и человеческий фактор в германском дизайне 1960-1970-х (дизайн-бюро «Гугелот-дизайн», графический стиль мюнхенской Олимпиады 1976 г. бюро Отла Айхера).
31. Возрождение дизайна в Германии после Второй мировой войны (архитектура Отто Фрая, студия «Фрогдизайн» Хартмута Эсслингера и Андреаса Хауга, немецкий экспериментальный дизайн Луиджи Колани, Инго Маурера и др.)
32. Приемы организации жилого интерьера в немецком дизайне. Штефан Веверка. Кухонные комплексы фирмы «Текта».
33. Традиции и современность в японском дизайне. Освоение европейских и американских технологий проектирования с 1868 до 1960 года.
34. Японские дизайнеры-модельеры Ханае Мори, Кензо Такада, Иссей Мияке.
35. Образное решение радиоприборов «Сони».
36. «Независимые» дизайнеры в японском проектировании. Сори Янаги.
37. Организация дизайна в Японии после 1960 г. Кендзи Экуан. Японская модель дизайна. Сочетание личного и безличного начал в дизайнерском проектировании.
38. Графический дизайн и промышленная графика Японии. Таданори Йоко, Хиромура Масааки.

39. Роль Опытного-конструкторского бюро Олега Константиновича Антонова, группы художественного конструирования на заводе ВЭФ под руководством Адольфа Яновича Ирбите в послевоенном советском проектировании.
40. Организация АХБ Юрия Соловьева и его деятельность в области проектирования. Направления в советском дизайне 1960-х гг.
41. Система ВНИИТЭ: цель и направления деятельности. Развитие системы дизайнерского образования.
42. Советский индустриальный дизайн в 1970-х годах. Дизайн и традиционные искусства в СССР.
43. Белорусский филиал ВНИИТЭ и его роль в развитии отечественного дизайна.
44. Союз дизайнеров в Беларуси: история и направления деятельности
45. Графический дизайн в Беларуси: плакат.
46. Журнал «Техническая эстетика»
47. Теория и практика в творчестве Т. Мальдонадо
48. Постмодернизм в дизайне. Хиро Курамата.
49. Хай-тек в архитектуре и дизайне. Ренцо Пиано. Ричард Роджерс.
50. Прикладная графика, плакат в польском дизайне. Тадеуш Гроновский.
51. Педагогическая и проектная деятельность чешских дизайнеров. Зденек Коварж, Ханс Ледвинки, Петр Тучный.
52. Традиции и новаторство в венгерском дизайне. Ласло Финт. Автобусы «Икарус».
53. Стили в дизайне эпохи постмодернизма. Стил Мемфис, деконструктивизм, калифорнийская новая волна.
54. Стили в дизайне эпохи постмодернизма. Хай-тек, постиндустриализм, постмодернизм.
55. Система категорий в дизайне. Дизайн и искусство. Дизайн и реклама
56. Стил обтекаемых форм, органический дизайн.
57. Интернациональный стил, биоморфизм, скандинавский модерн.

58. Дизайн 1960–70-х годов. Швейцарская школа, поп-арт, космический стиль.

59. Дизайн 1960–70-х годов. Антидизайн, минимализм, оп-арт.

60. Социально-культурные функции дизайна. Дизайн и художественное оформление (стайлинг).

### **3.3. Задания для проверки и закрепления учебного материала**

#### **Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов**

Содержание контролируемой самостоятельной работы студента по учебной дисциплине «История дизайна» рекомендуется в соответствии с темами учебной программы.

Задачами самостоятельной работы являются:

- углубление и расширение теоретических знаний в области истории дизайна;
- формирование умений использовать специальную литературу;
- развитие познавательных способностей и активности студентов, самостоятельности и организованности;
- формирование самостоятельности мышления, способностей к саморазвитию, самосовершенствованию и самореализации.

Процесс организации самостоятельной работы студентов включает в себя подготовительный этап (разработку заданий, определение целей), основной (использование приемов поиска информации, усвоения, переработки, применения, передачи знаний, фиксирование результатов, самоорганизация процесса работы) и заключительный (оценка значимости и анализ результатов, их систематизация, оценка эффективности приемов работы, выводы о направлениях оптимизации труда).

Основными видами самостоятельной работы являются:

- формирование и усвоение содержания конспекта лекций на базе рекомендованной учебной литературы, включая информационные образовательные ресурсы (электронные учебники, электронные библиотеки и др.);
- написание рефератов;
- выполнение микроисследований по темам учебной программы.
- самостоятельный поиск дополнительной информации в области истории дизайна;
- самостоятельный анализ художественно-проектных и стилистических особенностей произведений дизайна с последующим обсуждением в группе;
- освоение визуального материала по содержанию дисциплины.

### **Средства диагностики знаний по дисциплине**

Для текущего контроля качества выполнения требований учебной программы по дисциплине «История дизайна» используются следующие средства диагностики:

- устный и письменный опрос во время занятий;
- тематические контрольные работы и тесты;
- оценка сообщений, методических разработок, рефератов, выполненных студентами;
- выполнение заданий, отнесенных к контролируемой самостоятельной работе.

## 4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

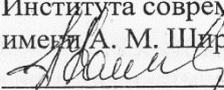
### 4.1. Учебная программа дисциплины

ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
«ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ ИМЕНИ А.М.ШИРОКОВА»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор

Института современных знаний  
имени А. М. Широкова

 А. Л. Капилов

30.08.2015  
Регистрационный № УД-12-138/уч.

#### ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА

Учебная программа учреждения высшего образования  
по учебной дисциплине для специальности  
1-19 01 01 Дизайн (по направлениям),  
направлений специальности  
1-19 01 01-02 Дизайн (предметно-пространственной среды)  
1-19 01 01-06 Дизайн (виртуальной среды)

2015 г.

Учебная программа составлена на основе ОСВО 1-19 01 01-2013 и учебных планов Института по специальности 1-19 01 01 «Дизайн (по направлениям)» направлениям специальности 1 - 19 01 01 - 02 Дизайн (предметно-пространственной среды), 1 - 19 01 01 - 06 Дизайн (виртуальной среды).

**СОСТАВИТЕЛЬ:** А. В. Казакова, старший преподаватель кафедры дизайна Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

**РЕЦЕНЗЕНТЫ:**

Я. Ю. Ленсу, заведующий кафедрой теории и истории дизайна Белорусской государственной академии искусств, кандидат искусствоведения, доцент  
А.Г. Горелик, профессор кафедры высшей математики и информатики Института современных знаний имени А.М.Широкова, доктор технических наук, профессор

**РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:**

Кафедрой дизайна  
(протокол № 11 от 26.06.2015 г.)

Научно-методическим советом Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова»  
(протокол № 5 от 29.06.2015 г.)

## **Пояснительная записка**

Дисциплина «История дизайна» направлена на изучение закономерностей становления, функционирования и развития дизайна, осознание исторических причин изменения профессиональных представлений о дизайне и на развитие способностей в усвоении средств и методов научно-исследовательской деятельности в области дизайна.

Изучение проектной практики прошлых поколений является неотъемлемым компонентом овладения профессиональным мастерством дизайнерской деятельности. История дизайна разворачивается во взаимодействии с научно-технической и визуальной художественной культурой, поэтому она обязательно отражает влияние новаций и изобретений в технике, инженерном и художественном творчестве, обращается к конкретным личностям, поскольку проектная культура развивается благодаря авторским творческим концепциям.

**Цель учебной дисциплины:** формирование мировоззренческой и методологической основы профессиональной деятельности дизайнера; формирование представлений об исторических закономерностях становления и функционирования дизайна, особенностях его развития на современном этапе, особенностях становления и развития региональных школ дизайна на Западе, в СССР и Беларуси.

### **Задачи учебной дисциплины:**

- освоение знаний об исторических, социальных, культурных и экономических факторах становления дизайна, об особенностях и качественных характеристиках основных периодов становления дизайна;
- освоение основных теоретических концепций и путей развития школ мирового дизайна;
- познание особенностей становления и развития дизайна в СССР и, в частности, в Беларуси;
- определение специфики развития дизайна на современном этапе и специфики развития дизайна в аспекте направления специальности;

– развитие умений восприятия дизайнерских произведений, анализа содержания и стиля проекта и использованных художественно-выразительных средств.

Учебная дисциплина «История дизайна» включена в цикл общенаучных и общепрофессиональных дисциплин для специальности 1 – 19 01 01 Дизайн (по направлениям), направления специальности 1 – 19 01 01 – 02 Дизайн (предметно-пространственной среды) 1 – 19 01 01 – 06 Дизайн (виртуальной среды).

Базой для учебной дисциплины «История дизайна» является интегрированный модуль «История». Раскрывающая суть, формы, средства, принципы и закономерности развития формообразования, учебная дисциплина «История дизайна» изучается во взаимосвязи с такими дисциплинами как «Теория и методология дизайна», «Дизайн-проектирование», «Эргономика», «Фотография», «История искусства», «Основы классической анимации» и обеспечивает эффективную информационную поддержку студента в области дизайна.

В результате изучения дисциплины «История дизайна» формируются следующие компетенции:

**академические:**

Специалист должен:

– АК-1. Владеть базовыми научно-теоретическими знаниями в области художественных, научно-технических, общественных, гуманитарных, экономических дисциплин и применять их для решения теоретических и практических задач профессиональной деятельности;

– АК-2. Владеть методикой системного и сравнительного анализа, междисциплинарным подходом к решению проблем, находить решения на стыке разных дисциплин, связанных с теорией и практикой дизайна;

– АК-3. Владеть исследовательскими навыками;

– АК-4. Уметь работать самостоятельно;

– АК-5. Быть способным к творческой, креативной работе;

– АК-6. Владеть междисциплинарным подходом к решению

- проблем;
- АК-7. Иметь навыки использования современных технических средств обработки информации;
- АК-8. Владеть навыками устной и письменной коммуникации;
- АК-9. Уметь учиться, быть расположенным к постоянному повышению профессиональной квалификации.

**социально-личностные:**

Специалист должен:

- СЛК-1. Владеть зрелым гражданским сознанием;
- СЛК-2. Совершенствовать и развивать свой интеллектуальный и общекультурный уровень, повышать проектно-художественное мастерство;
- СЛК-3. Владеть способностью к межличностным коммуникациям;
- СЛК-4. Быть способным работать в междисциплинарной и международной среде, пользоваться одним из государственных языков Республики Беларусь и иным иностранным языком как средством делового общения;
- СЛК-5. Владеть навыками здорового образа жизни;
- СЛК-6. Быть способным к критике и самокритике;
- СЛК-7. Уметь работать в коллективе.

**профессиональные:**

Специалист должен быть способен:

**Проектно-художественная деятельность:**

- ПК-1. Владеть методологией дизайн-проектирования.
- ПК-2. Осуществлять дизайн-проектирование с учетом соотношения смыслообразующих и формообразующих факторов, художественно-формальных, эргономических, инженерно-технологических, технологических, конструктивных, экологических, социально-культурных, экономических условий как аналогового, так и безаналогового проектирования.
- ПК-3. Формировать выразительное образное решение объекта проектирования на основе конкретного содержания.

– ПК-4. Осуществлять прогностическое дизайн-проектирование с использованием инновационных технологий.

– ПК-5. Осуществлять экспертную оценку уровня дизайнерского решения по основным смыслообразующим и формообразующим факторам.

– ПК-6. Адаптироваться к изменению объекта профессиональной деятельности, как в пределах специализации, так и направления специальности.

#### **Научно-исследовательская деятельность:**

– ПК-7. Осуществлять развитие научно-теоретической и практической базы обеспечения дизайн-деятельности.

– ПК-8. Работать с научно-исследовательской литературой.

– ПК-9. Собирать, анализировать и систематизировать профессиональный опыт в области дизайна-деятельности.

– ПК-10. Выявлять общие закономерности функционирования и развития дизайн-деятельности на основе собранного фактологического материала.

– ПК-11. Анализировать композиционные, конструктивные, технологические, эргономические и колористические решения продуктов дизайн-деятельности.

– ПК-12. Анализировать результаты собственных дизайн-решений.

#### **Организационно-управленческая деятельность:**

– ПК-13. Планировать работу над дизайн-проектом и аргументировано защищать ее результаты.

– ПК-14. Вести проектную, деловую и отчетную документацию по установленным формам.

– ПК-15. Организовывать работу малых дизайн-коллективов, взаимодействовать со специалистами смежных профилей, проводить переговоры с заинтересованными сторонами, осуществлять обучение и повышение квалификации персонала по своему профессиональному направлению.

– ПК-16. Использовать патентное законодательство в области защиты интеллектуальной собственности и правила патентования промышленных образцов и товарных знаков.

– ПК-17. Работать с юридической литературой и трудовым законодательством.

**Педагогическая деятельность:**

– ПК-18. Уметь проектировать, организовывать, анализировать процесс педагогического взаимодействия при освоении профессиональных компетенций по направлению специальности.

– ПК-19. Владеть приемами и техниками эффективной психолого-педагогической коммуникации, создания условий психологической безопасности общения, предупреждения и разрешения конфликтов в педагогическом процессе.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен:

***знать:***

– научные, методологические принципы исторического исследования в дизайне;

– исторические, социальные, культурные и экономические факторы становления дизайна;

– особенности и качественные характеристики основных периодов становления дизайна;

– основные теоретические концепции и школы мирового дизайна;

– особенности становления и развития дизайна в СССР;

– особенности становления и развития дизайна в Беларуси;

– организационные формы современного дизайна;

– особенности становления и развития дизайна в рамках осваиваемого направления деятельности;

**уметь:**

- собирать, анализировать и систематизировать исторические факты в области дизайна;
- устанавливать причинно-следственные связи явлений, оказавших влияние на развитие дизайна;
- выявлять закономерности формирования концепций дизайн-деятельности;
- работать с научно-исследовательской литературой;

**владеть:**

- принципами исторического исследования в области дизайна, навыками сбора, анализа и систематизации исторических фактов;
- знаниями исторических причин изменения профессиональных представлений о дизайне;
- навыками работы с литературными источниками.

Программа рассчитана на объем 102 часа, из них – 68 аудиторных. Распределение аудиторного времени по видам занятий, курсам и семестрам:

Курс	Семестр	Аудиторных занятий	Лекций	Практических занятий	Семинарских занятий	Самостоятельной работы студентов
2	4	34	28	4	2	16
3	5	34	28	4	2	18

Форма получения высшего образования – очная (дневная).

Текущая аттестация проводится в соответствии с учебным планом по специальности: во 2 семестре в форме зачета и в 3 семестре в форме экзамена.

## Содержание учебного материала

**Тема 1. Происхождение дизайна как особой сферы человеческой деятельности.** Значение понятия «дизайн». Дизайн как вид деятельности человека, его цель и методы. Теории происхождения дизайна. Стадии процесса воссоздания предметного мира. Влияние новаций и изобретений в технике, инженерном и художественном творчестве на развитие дизайна.

**Тема 2. Техническое развитие и формообразование предметного мира доиндустриального общества.** Многообразие предметного мира. Проектные свойства изделия. Наиболее значительные, основополагающие для понимания эволюции материальной культуры изобретения древнего мира, Средневековья и Нового времени: изобретение лука, колеса, папируса и бумаги, предметов мебели, орудий труда, часов и др.

**Тема 3. Промышленная революция XVIII-XIX вв. и ее влияние на развитие материально-художественной культуры.** Научные открытия в области техники и транспорта. Появление машин в текстильном производстве, изобретение паровой машины, внедрение машин в машиностроении. Начало технической революции. Изобретение механического самолетного челнока для ткацкого станка Дж. Клея (1733) и механической прядильной машины Дж. Харгривса (1765). Изобретение парового двигателя Д. Уаттом в 1765 г. Распространение универсальной паровой машины во многих отраслях промышленного производства – мощный толчок в развитии и изобретении новых транспортных средств. Паровые автомобили (1833). Пароходы (1807), паровозы (1814), аэростат с паровым двигателем (1833) и пр.

Изобретение электродвигателя. Появление ряда новых функциональных продуктов. Появление конвейера. Организация конвейерного производства Г. Фордом (1863 – 1947). Возможность массового выпуска сложной техники и оборудования с абсолютной идентичностью всех деталей. Создание наукоемких технических устройств и технологий с применением в технике научных открытий рубежа XIX – XX вв.

Изменения отношений между техникой и искусством, произошедшие под влиянием промышленной революции. Эkleктика в формообразовании предметного мира в XIX веке.

**Тема 4. Зарождение прототеорий дизайна. Первая Всемирная промышленная выставка 1851 года.** Первая всемирная промышленная выставка 1851 года и ее роль в развитии материально-художественной культуры. Г. Земпер – пионер теоретического дизайна XIX века. Джон Рескин – основатель движения за обновление искусств и ремесел в Англии. Теоретическая и практическая деятельность У. Морриса. Влияние английского движения за обновление искусств и ремесел на развитие мировой материально-художественной культуры второй половины XIX века.

**Тема 5. Движение искусств и ремесел. Модерн.** Попытки возрождения ручного ремесла, возвращения предметному миру его эстетических качеств. Деятельность У. Морриса, распространение его художественных идей на территории Европы, России и Беларуси. Формирование единых принципов формообразования предметного мира в рамках стиля модерн. Особенности модерна в странах Европы.

**Тема 6. Основоположники дизайна XX века. Баухауз.** Деятельность Г. Мутезиуса. Создание первого объединения художников, политэкономов и коммерсантов: Германского Веркбунда. Создание первого в мире фирменного стиля П. Беренсом. В. Гропиус и его теория «тотальной архитектуры». Баухауз – дизайнерская школа нового типа. Функционализм – метод предметного формообразования нового века. Группа «Де Стил» в Голландии. Международная выставка современных декоративных и индустриальных искусств в Париже 1925 года, стиль Ар деко.

**Тема 7. Авангардное объединение художников «Утвердители нового искусства» (УНОВИС). Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС).** Витебский художественно-практический институт и его роль в развитии дизайна. Деятельность группы УНОВИС. Работа в Витебске К. Малевича, В. Ермолаевой, Л. Лисицкого. Разгром Витебского художественно-

практического института. Организация дизайнерской деятельности в Москве. ВХУТЕМАС и его роль в формировании советского дизайна. Теория «производственного искусства». Деятельность художников-«производственников» – пионеров советского дизайна. Уничтожение тоталитарными советскими властями движения «производственников».

**Тема 8. Зарубежный дизайн 1930-х годов.** Первые американские архитекторы-дизайнеры. Всеобщий экономический кризис 1929 года и его роль как стимула развития дизайна в странах Западной Европы и Америки. Создание специализированных дизайнерских фирм и служб дизайна на предприятиях. Р. Лоуи – пионер коммерческого дизайна. Г. Дрейфус – продолжатель идей функционализма.

**Тема 9. Советский дизайн 1930-х годов.** Развитие дизайна в СССР после разгрома движения «производственников». Тенденция «украшательства» в создании форм предметного мира. «Инженерный» дизайн. Период стихийного дизайна. Дизайн транспортных средств СССР. Строительство Московского метрополитена – значительный этап в развитии советского дизайна. Деятельность мастерской №12 Моссовета. Работа дизайнеров в области производства товаров народного потребления. Зарождение дизайна радиопромышленности в Беларуси.

**Тема 10. Дизайн и война.** Особенности военных проектов. Основные категории военного дизайна. Технические разработки в области оружия и транспорта Германии, США, Великобритании, Советского Союза и Японии. Технологические новации военного дизайна.

**Тема 11. Зарубежный дизайн послевоенного периода.** Развитие дизайна зарубежных стран в послевоенное время. Создание ИКСИД – международной организации дизайнеров. Ульмская школа художественного конструирования и ее роль в развитии западного дизайна. Деятельность Т. Мальдонадо. Дизайн-программа фирмы «Браун», рождение «браун-стиля». Американский послевоенный дизайн (деятельность Ч. Имза, Дж. Нельсона и др.). Выход на мировую арену японского дизайна. Дизайн фирмы «Сони».

**Тема 12. Советский послевоенный дизайн.** Возрождение в СССР дизайнерского образования и профессиональной дизайнерской деятельности. Создание АХБ Наркомата транспортного машиностроения — важный этап в развитии советского дизайна. Начало периода организованного дизайна. Советский автодизайн. Деятельность Ю. Долматовского. Развитие дизайна в послевоенной Беларуси. Дизайн белорусских МАЗов и тракторов МТЗ.

**Тема 13. Зарубежный дизайн 1960-х годов.** Дизайн западных капиталистических стран в 1960-е годы. Завершение сложения организационной структуры западного дизайна. «Органический», или «скульптурный», дизайн как реакция на стандартизацию предметной среды, создаваемой промышленным способом. Деятельность М. Беллини. Развитие дизайна в странах социалистического лагеря.

**Тема 14. Советский дизайн 1960-х годов.** Шаги советского правительства по внедрению дизайна «сверху». Постановление Совета Министров СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования». Создание в СССР системы ВНИИТЭ (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики). Создание Белорусского филиала ВНИИТЭ и его роль в развитии белорусского дизайна. Организация кафедры промышленного искусства в Белорусском государственном театрально-художественном институте.

**Тема 15. Зарубежный дизайн 1970-х годов.** От позиций функционализма в дизайне к «арт-дизайну». «Контрдизайн». Деятельность Э. Соттсасса, Д. Ч. Коломбо, М. Беллини. Укрепление крупных дизайн-фирм. Автодизайн (деятельность Дж. Джуджаро). Взлет скандинавского дизайна. Работа финских дизайнеров Т. Сарпанева, И. Тапиоваара, Т. Вирккала. Развитие теории дизайна. Деятельность ИКСИД.

**Тема 16. Советский дизайн 1970-х годов.** Деятельность ВНИИТЭ. Создание дизайн-программ. Экспертная работа в области дизайна. Деятельность Сенежской дизайн-студии. Конгресс ИКСИД в Москве. Практический семинар

ИКСИД в Минске. Работа Белорусского филиала ВНИИТЭ. Развитие белорусского дизайна в области производства товаров народного потребления. Деятельность дизайнерских подразделений на промышленных предприятиях Беларуси.

**Тема 17. Зарубежный дизайн 1980-х – 1990-х годов.** Авангардные направления зарубежного дизайна 1980-х – 1990-х годов («хай-тек», «транс-хай-тек», «хай-тач», постмодернизм, «архетипы», «минимализм» и др.). «Новый немецкий дизайн». Деятельность американской дизайн-группы САЙТ. Деятельность Л. Колани. Дизайн группа «Фрогдизайн» и Х. Эсслингер. Архитектурный дизайн Х. Яана. Японский дизайнер К. Экуан. Деконструктивизм Ф. Гери. Специфические особенности европейского, американского дизайна и дизайна Юго-Восточной Азии.

**Тема 18. Отечественный дизайн 1980-х - 1990-х годов.** Создание Союза дизайнеров СССР и Белорусского союза дизайнеров. Развитие советского дизайна времени «перестройки». Работа творческих дизайн-студий Союза дизайнеров. Деятельность Белорусского филиала ВНИИТЭ во времена «перестройки». Дизайн-разработка автомашины МАЗ-2000 «Перестройка». Работа дизайнерских подразделений на белорусских промышленных предприятиях. Кризис отечественного дизайна в постперестроечный период. Выход отечественного дизайна на новые позиции. Создание на постсоюзном пространстве Международной ассоциации «Союз дизайнеров». Открытие в Беларуси Отделения Международной ассоциации «Союз дизайнеров».

**Тема 19. Дизайн начала XXI века.** Современные тенденции в развитии мирового дизайна. Судьбы отечественного дизайна на современном этапе. Работа Национального дизайн-центра. Деятельность дизайнерских подразделений на промышленных предприятиях Беларуси. Работа творческих студий Белорусского союза дизайнеров.

## Учебно-методическая карта учебной дисциплины

Номер раздела, темы	Название темы	Количество аудиторных часов			Количество часов УСП	Форма контроля знаний
		Лекции	Практические занятия	семинары		
1	Происхождение дизайна как особой сферы человеческой деятельности	2				
2	Техническое развитие и формообразование предметного мира доиндустриального общества	2				
3	Промышленная революция XVIII-XIX вв. и ее влияние на развитие материально-художественной культуры	4	-	-	2	
4	Зарождение прототеорий дизайна. Первая Всемирная промышленная выставка 1851 года	2				
5	Движение искусств и ремесел. Модерн	2				
6	Основоположники дизайна XX века. Баухауз	4	-	2	2	
7	Авангардное объединение художников «Утвердители нового искусства» (УНО-ВИС). Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС)	4	2	-	2	
8	Зарубежный дизайн 1930-х годов.	4	-	-	2	
9	Советский дизайн 1930-х годов	2	-	-	2	
10	Дизайн и война	2				
	<b>Всего в семестре</b>	<b>28</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>16</b>	<b>зачет</b>
11	Зарубежный дизайн послевоенного периода	2	-	-	2	
12	Советский послевоенный дизайн	2	2	-	2	
13	Зарубежный дизайн 1960-х годов	4			2	
14	Советский дизайн 1960-х годов	2			2	
15	Зарубежный дизайн 1970-х годов	4	-	-	2	
16	Советский дизайн 1970-х годов	4	-	-	2	
17	Зарубежный дизайн 1980-х – 1990-х годов	4	-	-	2	
18	Отечественный дизайн 1980-х – 1990-х годов	4	-	-	2	
19	Дизайн начала XXI века	2	2	-	2	
	<b>Всего в семестре</b>	<b>28</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>18</b>	<b>экзамен</b>
Итого:		56	8	4	34	

## Информационно-методическая часть

### Перечень рекомендуемой литературы

#### *Основная литература*

1. Глазычев, В. А. О дизайне: Очерки теории и критики дизайна на Западе / В. А. Глазычев. – М. : Искусство, 1970. – 192 с.
2. Ковешникова, Н. А. Дизайн: история и теория : учеб. пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей / Н. А. Ковешникова. – 2-е изд. стереотипное. – М. : Изд-во «Омега-Л», 2006. – 224 с.
3. Лаврентьев, А. Н. История дизайна : учеб. пособие / А. Н. Лаврентьев. – М. : Гардарини, 2006. – 303 с.
4. Ленсу, Я. Ю. Гісторыя беларускага дызайну: вуч. дапаможн / Я. Ю. Ленсу. – Минск : БДАМ, 2013. – 96 с.
5. Ленсу, Я. Ю. История дизайна : учеб. пособие / Я. Ю. Ленсу. – Минск : БГАИ, 2013. – 200 с.
6. Мазаев, А. И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов / А. И. Мазаев. – М. : Наука, 1975. – 220 с.
7. Рунге, В. Ф. История дизайна, науки и техники. В 2-х т. / В. Ф. Рунге. – М. : Архитектура-С, 2006-2007. – 219 с.
8. Хан-Магомедов, С. О. Пионеры советского дизайна / С. О. Хан-Магомедов. – М. : Галарт, 1995. – 423 с.

#### *Дополнительная литература*

9. Анализ опыта зарубежного дизайна / Переверзев Л. Б., Антонов Р. О. // Труды ВНИИТЭ. Сер. «Техническая эстетика». – М. : ВНИИТЭ, 1974. – Вып. 7. – 117 с.
10. Гропиус, В. Границы архитектуры / В. Гропиус. – М. : Искусство, 1971. – 296 с.

11. Коломиец, В. И. Становление, структура и функционирование дизайна как эстетической деятельности (историко-логический анализ): учебное пособие / В. И. Коломиец. – Минск : БелГАИ, 2000. – 92 с.
12. Курьерова, Г. Г. Итальянская модель дизайна / Г. Г. Курьерова. – М. : ВНИИТЭ, 1993. – 154 с.
13. Нельсон, Дж. Проблемы дизайна. Пер. с англ. (Под ред. К. М. Кантора.) / Дж. Нельсон. – М. : Искусство, 1971. – 207 с.
14. Папанек, В. Дизайн для реального мира / В. Папанек. – М. : Издатель Д. Аронов, 2004. – 414 с.
15. Розенталь, Р. История прикладного искусства нового времени / Пер. с англ. / Р. Розенталь, Х. Ратца. – М. : Искусство, 1971. – 223 с.
16. Селезнёв, И. Ф. Дизайн: Проблемы материально-художественной культуры / И. Ф. Селезнёв. – Минск : Вышэйшая школа, 1978. – 272 с.
17. Страницы отечественного дизайна: Исследования и публикации. – М. : ВНИИТЭ, 1989. – 365 с.
18. Стрикелева, К. А. Дизайн: Этапы становления: учеб. пособие / К. А. Стрикелева. – Минск : БГАИ, 2005. – 95 с.
19. Тимофеева, М. А. Дизайн в Швеции. История концепций и эволюция форм / М. А. Тимофеева. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2006. – 286 с.
20. Цыганкова, И. Г. У истоков дизайна / И. Г. Цыганкова. – М. : Наука, 1977. – 112 с.
21. Шатских, А. С. Витебск: Жизнь искусства. 1917-1922 / А.С. Шатских. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 256 с.
22. Эшфорд, Ф. К. Дизайн и промышленность / Пер. кн. Эшфорда Ф. К. «Designing for industry» / Ф. К. Эшфорд. – М. : Мысль, 1968. – 177 с.

## 4.2. Глоссарий

**АКАДЕМИЗМ** – оценочный термин, относимый к тем направлениям в искусстве, представители которых целиком ориентируются на установленные художественные авторитеты, полагают прогресс современного искусства не в живой связи с жизнью, а в наибольшем приближении его к идеалам и формам искусства прошлых эпох, и отстаивают абсолютные, не зависящие от места и времени, нормы прекрасного. Исторически академизм связан с деятельностью художественных учебных заведений – академий, воспитывавших молодых художников в духе не рассуждающего следования образцам искусства античности и итальянского Возрождения. Зародившись впервые в Болонской академии XVI в., эта тенденция получила широкое развитие в академиях последующего времени; она была свойственна и русской Академии художеств XIX в., что и вызвало борьбу с А. передовых художников-реалистов.

**АЛЛЕГОРИЯ** (греч. *allegoria* – иносказание), изображение отвлеченной идеи (понятия) посредством образа. Смысл аллегории, в отличие от многозначного символа, однозначен и отделен от образа; связь между значением и образом устанавливается по сходству (лев – сила, власть или царственность). Как троп аллегория используется в баснях, притчах, моралите; в изобразительных искусствах выражается определенными атрибутами (правосудие – женщина с весами).

**АНАМОРФОЗА** (греч. *ana* – на, сверх и *morfe* – форма), эффект наложения одного изобразительного мотива на другой, их зрительного слияния, напр., морской волны и рисунка камня, человеческого тела и древесного ствола. Характерен как для природы, так и для искусства (особо популярен в современной рекламе).

**АРТ-ДИЗАЙН** – дизайн штучный, концептуальный, элитный.

**АТРИБУТ БРЕНДА** – внешняя форма бренда, воспринимаемая органами чувств человека и обеспечивающая узнавание (цвет, форма, композиция, образ и т.п.)

БАУХАУС (нем. Bauhaus) – высшая школа строительства и художественного конструирования, учебное заведение, существовавшее в Германии с 1919 по 1933, а также художественное объединение, возникшее в рамках этого заведения, и соответствующее направление в архитектуре и дизайне 20-х годов.

БАННЕР – рекламный носитель в Интернет в виде информационного блока определенного размера. Обычно баннер является ссылкой на ресурс рекламодателя.

БИЛЛБОРД (англ. Billboard, рекламный щит) – термин используется для описания вида наружной рекламы, устанавливаемой вдоль трасс, улиц. Щит представляет собой раму, обитую листами оцинкованной стали или фанеры, покрытую морозоустойчивыми составами, закреплённую на опоре. Появился этот термин в США, когда ряд компаний начали вывешивать свои рекламные плакаты «биллы» на деревянных конструкциях.

БРЕНД (англ. brand – клеймо) дизайн, разработанный для определённого товара в стиле, отличающимся и выделяющим его на рынке сбыта, посредством упаковки, графических знаков, логотипов и мультимедиа технологий. Следуя из определения, можно выявить очень важный аспект: бренд создаётся с целью разграничения нового продукта, от товаров заменителей. Это основная задача бренда. Название товара или бренда – это название, с помощью которого, потребитель отличает данный товар или группу товаров от товаров заменителей. Для названий брендов существуют некоторые правила, следование которым определяет успешность товара на рынке: 1. легкость произношения и запоминаемость 2. индивидуальность 3. говорящее о качестве и предназначении товара 4. соответствие требованиям регистрации юридической защиты

БРЕНД (по Ф. И. Шаркову, В. А. Ткачеву) – имя (название) объекта сбыта (фирмы, товара, услуги, идеи, личности и т.д.), особенностями которого являются повсеместная известность и глубокая укорененность в массовом сознании.

БРЕНД (по Т. Гэду) – «всего лишь паутина отношений между компанией, ее партнерами и клиентами. Отношения строятся на основе набора ценностей и представлений о мире».

БРЕНД (по Ф. Котлеру) – название, термин, знак, символ или дизайн, а также их комбинации, которые предназначены для идентификации товаров и услуг одного продавца или группы продавцов и для отличия их от товаров и услуг конкурентов.

БРЕНД (по Й. Кунде) – «это синоним полного описания компании. Это компания выступает в качестве бренда – или корпоративного бренда. Бренд – это точка фокусирования экономики ценностей и заметный голос в непрерывном диалоге с потребителями».

БРЕНДИНГ – деятельность по созданию долгосрочного предпочтения к товару, основанная на совместном усиленном воздействии на потребителя всех элементов бренда и брендинговой политики компании.

БРЕНД БУК – документ, содержащий ряд инструкций и рекомендаций по позиционированию компании и её самоидентификации. Бренд-бук постулирует отдельные слагаемые имиджа компании с целью формирования её устойчивой положительной репутации среди целевых клиентов. Фактически, бренд-бук – это документ, описывающий основные алгоритмы формирования клиентской лояльности в рамках процесса создания бренда.

ВХУТЕМАС, Высшие Государственные художественно-технические мастерские – наименование московского художественного вуза в период с 1920/21 по 1926/27 учебный год. ВХУТЕМАС образовался путем слияния Первого государственных свободных художественных мастерских со Вторыми (см. Государственные свободные художественные мастерские), т.е. бывшего Строгановского училища с бывшим Училищем живописи, ваяния и зодчества. ВХУТЕМАС включал факультеты: живописный, полиграфический, скульптурный, архитектурный, текстильный, керамический, деревообделочный и металлообрабатывающий. Программы ВХУТЕМАСа были разработаны формалистическим «Институтом художественной культуры», решительно отрицавшем идейно-образную сущность искусства. К концу 1921 – началу 1922 г. на живописном факультете появились реалистические мастерские А.Е. Архипова, Д.Н. Кардовского и класс анатомического рисования Д.А. Щербиновского. В

1926/27 учебном году ВХУТЕМАС был переименован во ВХУТЕИН (Высший государственный художественно-технический институт). Вхутемасом назывался также ленинградский художественный вуз (бывш. Академия художеств) в период с 1923 по 1925 гг.

**ГРАВИЮРА** (франц. Gravure, от graver – вырезать). В изобразительном искусстве раздел графики, включающий произведения, исполненные посредством печатания с гравированной доски. Отдельное произведение соответствующего раздела графики также называется гравюра. Гравюра называется оригинальной, если она целиком, включая всю обработку доски, исполнена самим художником. Гравёр – мастер, занимающийся любой разновидностью гравирования по металлу, стеклу, камню, дереву, линолеуму и пр.

**ГРАФИКА** (франц. Graphique – линейный, от греч. Grapho – пишу, рису). Один из видов изобразительного искусства. В отличие от живописи, основным изобразительным средством графики является однотонный рисунок (т.е. световая линия, светотень): роль цвета в ней остается сравнительно ограниченной. Со стороны технических средств графика включает в себя рисунок в собственном смысле слова – во всех его разновидностях. Как правило, произведения графики исполняют на бумаге, изредка применяются и другие материалы (например, шелк или пергамент). В зависимости от назначения и содержания, графика подразделяется на станковую, которая охватывает произведения самостоятельного значения, не требующие для раскрытия своего содержания связи с литературным текстом; книжную и журнально-газетную. Рисунки, сделанные карандашом, тушью или углём – всё это графика.

**ГРАФФИТИ** (итал., «graffio» – царапать) – впервые слово стало употребляться по отношению к надписям, найденным при раскопках города Помпеи в 1755 году, когда город был расчищен от вулканического пепла, под которым был погребен после извержения Везувия в 79 году н. э.

**ГРАФЕМА** – письменный символ, используемый для того, чтобы выразить единицу речи – фонему. Примером могут служить 26 букв английского или 32 буквы русского алфавита.

**ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН** – проектирование символов-знаков, логотипов, услуги дизайнеров, проектирующих полиграфическую продукцию и т.д.

**ГРОТЕСК** (франц. Grottesque, буквально – причудливый; комичный) – шрифт без засечек. Первый наборный шрифт этого класса был создан в 1816 году. Он применялся для привлечения внимания в заголовках рекламы. Прародителем современных типографских гротесков считается шрифт Акциденц Гротеск, разработанный в 1896 году неизвестным художником для фирмы Berthold.

**ДАДАИЗМ** – модернистское течение в литературе, изобразительном искусстве, дизайне, театре и кино. Зародилось во время Первой мировой войны в нейтральной Швейцарии, в Цюрихе. Существовало с 1916 по 1922 г.

**ДИЗАЙН. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ДИЗАЙНА**, принятое в 1964 году международным семинаром по дизайнерскому образованию в Брюгге: «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».

**ЖАНР** (франц. Genre – род, вид). В изобразительном искусстве: понятие, характеризующее область искусства, ограниченную определенным кругом тем. Различают, в основном, жанр исторический, бытовой, батальный; жанр портрета, пейзажа, натюрморта. Понятие жанра сложилось в XV – XVI вв.: разделение искусства на отдельные жанры способствовало более глубокому изучению и отражению в искусстве действительности, а также выработке и развитию необходимых для этого средств. Современное понятие жанра оказывается особенно развитым на почве станковой живописи. В скульптуре подразделения на жанр почти не существует, т.к. здесь в основу классификации кладется скорее целевое назначение скульптурного произведения, чем тематический принцип. Но и тут сохраняется все же устойчивый тематический жанр портрета.

**ЗНАК** (фр., «signe»; лат., «signum» – отметка ) – созданное человеком изображение, смысл которого известен. С XV века слово «sign» стало встречаться в качестве глагола «подписывать», причем подписью был крест, которым, согласно профессору Уикли, «большинство из наших предков «подписывали» письма в конце вместо того, чтобы ставить свои имена». В настоящее время словом «sign» обозначается как любое графическое изображение, передающее какое-либо специальное сообщение (например, математический знак), так и жест, выражающий какую-либо информацию или команду. Этим словом могут обозначаться также плакаты, транспаранты и другие средства, являющиеся носителями информации.

**ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ** (золотая пропорция, деление в крайнем и среднем отношении, гармоническое деление) – деление отрезка AC на две части таким образом, что большая его часть AB относится к меньшей BC так, как весь отрезок AC относится к AB (т. е.  $AB : BC = AC : AB$ ). Приблизительно это отношение равно  $5/3$ , точнее  $8/5$ ,  $13/8$  и т. д. Принципы золотого сечения используются в архитектуре и в изобразительных искусствах. Термин «золотое сечение» ввел Леонардо да Винчи.

**ИЛЛЮСТРАЦИЯ** – визуализация текста в книге, журнале, газете. Иллюстрация используется для: передачи эмоциональной атмосферы художественного произведения, визуализации образов героев повествования, демонстрации описываемых объектов, а также отображения пошаговых инструкций в технической документации.

**ИНЖЕНЕРНАЯ ПСИХОЛОГИЯ** – отрасль науки, изучающая психологические особенности труда человека при взаимодействии его с техническими средствами в процессе производственной и управленческой деятельности; результаты изысканий используются для оптимизации деятельности людей в системах «человек-машина», а также в эргономике при проектировании новых технических средств и технологий.

**ИНТЕРЬЕР** – французское слово, оно означает «внутренний». Интерьером называют оформление внутри разных помещений – жилых комнат, двор-

цов, общественных зданий. Кроме этого, интерьером называют изображение комнаты, украшенное (оформленное) мебелью, коврами, шторами и другими вещами. Художники, пишущие интерьер, очень тщательно изображают все подробности обстановки – мебели, ковров, светильников.

**КАЛЛИГРАФИЯ** – искусство красивого и четкого письма. Слово происходит от греческого «каллос» – красота. Противоположность – «какография» (греч., «какос» – плохо) – плохое, малоразборчивое изображение букв.

**КАТАЛОГ** (позднелат. *catalogus* – перечень, список). Указатель художников или произведений искусства в алфавитном порядке. Рекламный каталог – брошюрованное издание, содержащее фотоизображение товара и краткое описание к нему.

**КИТЧ** – примитивный, тупой (кухонный) «дизайн», в настоящее время определение носит оттенок пренебрежения и презрения. Этот стиль широко используется в современной рекламе, ориентированной на широкого (народного) потребителя. Слово появилось в 1860-1870-е годы в Германии (Мюнхене) и означало переделку старой мебели, обновление с оттенком обмана: продавать старое как новое.

**КОЛЛЕКЦИЯ** (от лат. *Collektio* – собрание). Систематическое собрание каких-либо однородных предметов, представляющих научный, исторический или художественный интерес. Слово «коллекция» впервые употреблено Цицероном (I век до н.э.) в речи «О назначении Гнея Помпея полководцем» в значении: собрание разрозненных частей в одно целое.

**КОВОРКИНГ** (англ. *co-working* — совместно работающие) – это актуальная модель организации рабочего пространства фрилансера, в которой участники, оставаясь независимыми, используют общее помещение для своей деятельности. Услугами коворкингов обычно пользуются переводчики, программисты, дизайнеры и другие начинающие предприниматели.

**КОМПИЛЯЦИЯ** – соединение результатов чужих исследований, идей без самостоятельной обработки источников, а также сама работа, составленная таким методом. Творческий метод в современном дизайне.

**КОММЕРЧЕСКАЯ РЕКЛАМА.** Под определение коммерческой рекламы подпадают такие типы реклам, как: реклама торговой марки, торгово-розничная реклама и реклама с обратной связью. Количество носителей во всех этих видах рекламы бесконечно велико.

**КОМПОЗИЦИЯ** – (лат. compositio) – сочинение, составление; соединение, связь. В литературе и искусстве – построение (структура) художественного произведения, расположение и взаимосвязь его частей, обусловленные идейным замыслом и назначением произведения. В архитектуре – связанные между собой в едином композиционном построении несколько зданий. Композиции произведения изобразительного искусства – это размещение на полотне людей и предметов.

**КОНСТРУКТИВИЗМ** – направление в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне XX в., поставившее своей целью художественное освоение возможностей современного научно-технического прогресса. В зодчестве тесно примыкает к рационализму и функционализму. Сложилось в 1910-е гг., прежде всего на базе кубизма и футуризма, разделившись вскоре на два обособленных (хотя и постоянно взаимодействующих) потока: «конструктивизм социальный», тесно связанный с задачами «социальной инженерии», создания нового человека путем радикального преобразования окружающей его предметно-материальной среды. Ярчайшими представителями конструктивизма в графическом дизайне были (в СССР) В. Маяковский и В. Родченко.

**КОНЪЮНКТУРА** – создавшееся положение, обстановка в некоторой области общественной жизни. Применимо к дизайну, понимание конъюнктуры – способность дизайнера улавливать ожидания целевой аудитории, и через приемы художественной выразительности, воплощать их в объекте дизайна.

**КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО** – течение в авангардистском искусстве 1960-90-х гг., поставившее целью переход от создания художественных произведений к воспроизводству «художественных идей» (т. н. концептов), которые инспирируются в сознании зрителя с помощью надписей, безличных графиков, диаграмм, схем и т. п.

**КОПИЯ** (лат. *Copia* – множество, запас) – художественное произведение, повторяющее другое произведение с целью воспроизвести его как можно точнее. Полноценная копия должна соответствовать оригиналу как размером и техническими средствами, так и качеством исполнения. На практике данный термин применяется к произведениям различных свойств и достоинств. Копия, исполненная автором оригинала, часто носит специальное наименование дублета, реплики, повторения.

**КУБИЗМ** (франц. *сubisme*, от *cube* – куб) – авангардистское течение в изобразительном искусстве 1-й четв. XX в. Развивалось во Франции (П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Грис), в других странах. Кубизм выдвинул на первый план формальные эксперименты – конструирование объемной формы на плоскости, выявление простых устойчивых геометрических форм (куб, конус, цилиндр), разложение сложных форм на простые.

**ЛИТОГРАФИЯ** – широко распространенная разновидность графической техники, связанная с работой на камне (плотный известняк) или заменяющей его металлической пластине (цинк, алюминий). Литография исполняется художником на поверхности камня жирным литографским карандашом и специальной тушью. Вслед за травлением камня кислотой рисунок смывают; взамен наносится типографская краска. Ее накатывают валиком по увлажненному камню. Печатают на специальном станке (см. также автолитография).

**ЛОГОГРАММА** (греч., «логос» – слово) – любой символ, знак и т. д., который заменяет слово: например, & вместо «и», # вместо «номер» (в США). Использование знаков вместо слов называется логографией.

**ЛОГОТИП** (греч., – отпечаток слова) – термин, обозначающий в XIX веке небольшие печатные формы, содержащие две или несколько букв (например, вместо «and» – &), созданные в целях ускорения набора; позднее так стали называться адреса, названия или торговые марки, отлитые в виде печатной формы единым куском. В наши дни это слово часто сокращают до слова «лого» и им называют торговую марку, что вносит определенную путаницу. Можно принять одно из распространенных определений, где логотипом в торговой марке,

является её буквенное обозначение, а знаком – изобразительное. В современной дизайнерской практике «логотип компании», представляет собой название, инициалы, монограмму или иное знаковое изображение, выполненное с использованием тех или иных приемов стилизации графического дизайна.

МОДЕРН (франц. *moderne* – новейший, современный) («ар нуво», «югендстиль») – стилевое направление в европейском и американском искусстве кон. XIX – нач. XX вв. Представители «модерна» использовали новые технико-конструктивные средства, свободную планировку, своеобразный архитектурный декор для создания необычных, подчеркнуто индивидуализированных зданий, все элементы которых подчинялись единому орнаментальному ритму и образно-символическому замыслу (Х. ван де Велде в Бельгии, Й. Ольбрих в Австрии, А. Гауди в Испании, Ч. Р. Макинтош в Шотландии, Ф. О. Шехтель в России). Изобразительное и декоративное искусство «модерна» отличают поэтика символизма, декоративный ритм гибких текучих линий, стилизованный растительный узор.

МОНОГРАММА (греч., простая линия) – сначала означала изображение, нарисованное одной линией, позднее – знак, составленный из двух или более связанных букв, обычно инициалы; в наши дни так называются буквы или изображения, которые ставят на предметах обихода для указания на их владельца. «Рукав его костюма зацепился за поднос, который упал на пол. На днище оказались буквы – Э. К. Эта изящная монограмма была разработана одним из известных шведских дизайнеров. Эти же буквы – Э. К. – были бесчисленное множество раз повторены в рисунке пола, на стенах в комнате ожидания; на дверях кабинета. Э. К. красовались на вывеске ресторана...

МЭТПЕЙТИНГ (*Matte Painting*) – термин, обозначающий крупномасштабные рисованные изображения, используемые в кинематографе, на телевидении и в производстве компьютерных игр для создания в кадре иллюзии окружающей среды, которую по каким-либо причинам невозможно снять на натуре, или воспроизвести с помощью декораций. Искусство *Matte Painting* – это

создание фотореалистичного изображения, создающего иллюзию живой натуры, тем не менее, несущего на себе следы искусственности (рукотворности).

**НЕОПЛАСТИЦИЗМ** (гол. neoplasticism) – течение в голландском искусстве, связанное с архитектурно-художественным журналом «Стиль» (1917-28). Выдвигало идею «универсальной гармонии», воплощенной в «чистой», геометризированно обобщенной форме. Дав плодотворные результаты в архитектуре и художественной промышленности (П. Ауд, Г. Ритвелд), неопластицизм в станковом искусстве (П. Мондриан) выразился в создании одного из вариантов абстрактной живописи — комбинациях крупных прямоугольных плоскостей, окрашенных в основные цвета спектра.

**ОРИГИНАЛ** (от лат. Originalis – первоначальный) – в области изобразительного искусства – подлинное художественное произведение в отличие от подделки, копии или репродукции. Термин оригинал употребляется и как обозначение художественного произведения, служащего образцом для копии. В этом смысле словом оригиналом может быть любое, в том числе и не подлинное произведение.

**ПЕРСОНИФИКАЦИЯ** – придание живым или неживым объектам, или отвлеченным понятиям, таким, как «победа» или «промышленность», человеческих форм или человеческих атрибутов. К примеру, смерть изображается в виде скелета или фигуры в белом одеянии с косой.

**ПИКТОГРАММА** – стилизованное и легко узнаваемое графическое изображение, упрощенное с целью облегчения визуального восприятия. Ее цель заключается в усилении характерных черт изображаемого предмета. Схема проста: увидел – узнал – понял. Увидел потому, что она привлекла внимание; узнал то, что изображено на ней; понял, что же именно она хочет тебе сообщить. Пиктограмма (лат., «pictus» – нарисованный) – изображение, используемое в качестве символа в ранних системах письменности. Например, полумесяц используется как обозначения луны, волнистые линии – в качестве обозначения воды. Обычно это знак, соответствующий какому-либо объекту; используется с целью предоставления более конкретной информации, подчеркивающей его

типичные черты. Отсюда, пиктографическая форма письма – письменность, использующая пиктограммы, искусство записи событий или выражения идей рисунками, а также изображение статистических данных и соотношений графиками, диаграммами, символами и подобными способами.

**ПЛАВНИКОВЫЙ СТИЛЬ** – условное название течений в автомобильном дизайне, существовавших на рубеже пятидесятих и шестидесятих годов XX века. Изначально плавниковый стиль был характерен для продукции североамериканских производителей автомобилей, но впоследствии он распространился повсеместно, и в других частях света просуществовал намного дольше, чем в самой Америке.

**ПОСТЕР** или более привычное для нас – плакат – крупноформатное, изображение, сделанное в рекламных, агитационных, информационных или просветительских целях. В теории графического дизайна – постер это сведенное в четкую визуальную формулу рекламное сообщение, предназначенное для побуждения получателя сообщения на конкретные действия. С точки зрения особенностей плаката, как рекламоносителя, он может выступать в виде рекламной полосы в печатном издании, уличного лайтбокса, придорожного щита (билборда) или просто афиши. С содержательной точки зрения, плакат должен соединять в цельную композицию ряд элементов графического дизайна, находящихся в определенной взаимосвязи друг с другом, а именно: крупное, рисованное или фотографическое изображение, слоган, расшифровывающий рекламное сообщение и элементы фирменного стиля рекламодателя (знак и логотип).

**ПЛАГИАТ** – выдача чужого произведения за своё или незаконное опубликование чужого произведения под своим именем, присвоение авторства.

**ПОВТОРЕНИЕ** – в изобразительном искусстве и дизайне: авторская копия художественного произведения в размере оригинала (иногда меньше его). Повторение может отступать от оригинала во второстепенных деталях. Ср. дублет, реплика, вариант.

**ПОП-КУЛЬТУРА** – Формы развлечения, которые находят свое применение на рынке товаров массового производства. Поп-культура может включать в

себя такие явления, как быт, развлечения, средства массовой информации и т. п. Содержание массовой поп-культуры обусловлено ежедневными стремлениями и потребностями, составляющими жизнь большинства населения (т. н. мейнстрима).

**ПРОЕКТ** (от лат. *projectus*, букв. – брошенный вперед) 1) совокупность документов (расчетов, чертежей и др.) для создания какого-либо сооружения или изделия. 2) Предварительный текст какого-либо документа. 3) Замысел, план.

**ПРОЕКТИРОВАНИЕ** – процесс создания проекта, прототипа, прообраза предполагаемого или возможного объекта, в том числе и дизайн объекта.

**ПСИХО-ДИЗАЙН** – наука адаптации интерьеров, архитектурных и ландшафтных, графических стилинесущих форм под конкретного человека, его психологические особенности и потребности. Интерьер способен стимулировать и разрушать, настраивать на успех, покой или активность, снимать или усугублять внутренние проблемы человека, семьи, коллектива; активизировать творческий процесс, влиять на продажи. Создать индивидуальную дизайн-модель «под человека» можно только на основе объективной, научно обоснованной информации и методики, объединяющей принципы дизайна и психологии.

**ПУБЛИШЬ-АРТ** – так называемый народный (городской) дизайн. Процветает на западе. В России его не было (исключение – агитационное искусство 20-х годов), нет и естественно никогда не будет.

**РАКУРС** (франц. *Rassourcir* – укорачивать, сокращать). Перспективное сокращение формы предмета, приводящее к изменению его привычных очертаний. Ракурс называют обычно резко выраженные сокращения, возникающие при наблюдении предмета сверху или снизу, особенно вблизи.

**РЕПЛИКА** (франц. *replique*) – в области изобразительного искусства авторская копия художественного произведения, отличающаяся от оригинала размерами. Как и повторение, реплика может видоизменять второстепенные детали оригинала.

**РЕСТАЙЛИНГ** – в дизайне и издательской деятельности приведение фирменного стиля в соответствие с современными эстетическими требованиями с обязательным сохранением родовых стилевых признаков узнаваемости.

**РЕКЛАМНЫЙ ДИЗАЙН** – скорее коммерческое ремесло, основанное больше на достижении прибыли, чем на искусстве.

**РИСУНОК** – разновидность художественной графики, основанная на технических средствах и возможностях рисования. В отличие от живописи, рисунок выполняется твердым красящим веществом (карандаш, сангина, уголь и пр.) или пером, кистью с использованием туши, акварели. Выразительными средствами рисунка являются, как правило, штрих, пятно, линия. Такой рисунок может быть как беглой зарисовкой с натуры, так и завершенной графической композицией, включая в оригинале иллюстрацию, карикатуру, плакат. Рисунок – один из самых древних видов изобразительного искусства. В древние времена, когда ещё не было письменности, наши предки с помощью рисунка передавали свое отношение к окружающему миру. До сих пор археологи находят в пещерах, где жили когда-то первобытные люди, изображения животных.

**СЕРТИФИКАТ МАРКИ (certification mark)** – знак, гарантирующий происхождение и качество товара, а также его юридическую защиту.

**СИМВОЛ** (греч. – знак, сигнал, признак, примета, залог, пароль, эмблема), знак, который связан с обозначаемой им предметностью так, что смысл знака и его предмет представлены только самим знаком и раскрываются лишь через его интерпретацию.

**СИМВОЛИЗМ** – направление в европейском и русском искусстве 1870-1910-х гг.; сосредоточено преимущественно на художественном выражении посредством символа интуитивно постигаемых сущностей и идей, смутных, часто изощренных чувств и видений. Философско-эстетические принципы символизма восходят к сочинениям А. Шопенгауэра, Э. Гартмана, Ф. Ницше, творчеству Р. Вагнера. Стремясь проникнуть в тайны бытия и сознания, узреть сквозь видимую реальность сверхвременную идеальную сущность мира («от реального к реальнейшему») и его «нетленную», или трансцендентную, Красоту, символи-

сты выразили неприятие буржуазности и позитивизма, тоску по духовной свободе, трагическое предчувствие мировых социально-исторических сдвигов. В России символизм нередко мыслился как «жизнетворчество» – сакральное действие, выходящее за пределы искусства. Основные представители символизма в изобразительном искусстве: Э. Мунк, Г. Моро, М. К. Чюрленис, М. А. Врубель, В. Э. Борисов-Мусатов; близко к символизму творчество П. Гогена и мастеров группы «Наби», графика О. Бердсли, работы многих мастеров стиля модерн.

**СТИЛЬ** – общность образной системы, средств художественной выразительности, творческих приемов, обусловленная единством идейно-художественного содержания. Можно говорить о стиле отдельных произведений или жанра, об индивидуальном стиле (творческой манере) отдельного автора, а также о стиле целых эпох или крупных художественных направлений, поскольку единство общественно-исторического содержания определяет в них общность художественно-образных принципов, средств, приемов (таковы, напр., в пластическом и др. искусствах романский стиль, готика, Возрождение, барокко, рококо, классицизм).

**СТАЙЛИНГ ДИЗАЙН** – художественная адаптация уже готовой формы (интерьер-экстерьер) или улучшение технической части объекта.

**СРЕДОВОЙ ДИЗАЙН** – дизайн архитектурной среды (интерьер-экстерьер), услуги дизайнеров, проектирующих художественные праздники, выставки и т.д.

**СТИМПАНК-СТИЛЬ** – тюнинг аксессуаров, украшений и предметов быта в стиле стимпанк. Для этого стиля характерны: избыточные рычаги, вентили и шестерни, в отделке – применение таких материалов, как медь, полированное дерево и кожа, стимпанк в дизайне одежды является собой, главным образом, стилизации на тему викторианской эпохи, где характерным аксессуаром являются защитные очки – «гогглы».

**СТРИТ-АРТ** (англ. Street art – уличное искусство). Главным видом стрит арта является граффити, иначе спрей-арт, однако нельзя считать, что стрит-арт это и есть граффити. К стрит-арту также относятся постеры (некоммерческие),

трафареты, различные скульптурные инсталляции и другие образцы урбанистического уличного искусства.

**СУПРЕМАТИЗМ** – стиль положенный К. С. Малевичем в основу своих художественных экспериментов 1910-х гг., К. С. Малевич считал его высшей точкой развития искусства (отсюда название, производное от лат. *supremus*, «высший, последний»), которому свойственны геометрические абстракции из простейших фигур (квадрат, прямоугольник, круг, треугольник). Оказал большое влияние на конструктивизм, производственное искусство. Сам Малевич и его ученики (Н. М. Суетин, И. Г. Чашник и др.) неоднократно переводили супрематическую стилистику в архитектурные проекты, дизайн предметов быта (в особенности художественного фарфора), оформление выставок.

**СЮРРЕАЛИЗМ** (франц. *surrealisme*, букв. – сверхреализм) – направление в искусстве XX в., провозгласившее источником искусства сферу подсознания (инстинкты, сновидения, галлюцинации), а его методом – разрыв логических связей, замененных свободными ассоциациями. Сюрреализм сложился в 1920-х гг., развивая ряд черт дадаизма (писатели А. Бретон, Ф. Супо, Т. Тцара, художники М. Эрнст, Ж. Арп, Ж. Миро). С 1930-х гг. (художники С. Дали, П. Блум, И. Танги) главной чертой сюрреализма стала парадоксальная алогичность сочетания предметов и явлений, которым виртуозно придается видимая предметно-пластическая достоверность.

**ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА** – отрасль науки, изучающая социально-культурные, технические и эстетические проблемы формирования гармоничной предметной среды, создаваемой средствами промышленного производства для обеспечения наилучших условий труда, быта и отдыха людей. Техническая эстетика изучает общественную природу дизайна и закономерности развития, принципы и методы художественного конструирования, проблемы профессионального творчества художника-конструктора (дизайнера).

**ТОВАРНЫЙ ЗНАК** – обозначает, что выпуск товаров или предоставление услуг осуществляется фирмой, имеющей этот знак. В отличие от фирменного знака фабричное клеймо или фабричная марка ставятся только на один отдель-

ный вид выпускаемой продукции. Обычно фирменный знак, который в наши дни часто называют «логотип компании» (от слова «логограмма»), представляет собой название компании, инициалы, монограмму или графическое изображение.

**ТОРГОВАЯ МАРКА** – (trademark), (brand) – текстовые или графические символы, обозначающие товар или группу товаров одного товаропроизводителя. (в узком смысле) – любой знак, отметка, символ, имя, слово, которые используются производителями для обозначения своей продукции.

**ФАКТУРА** (от лат *factura* – деление). В живописи, скульптуре и дизайне: материальные, осязаемые свойства поверхности художественного произведения, использованные как средство правдивого изображения действительности. Фактурные различия определяются, прежде всего, особенностями самой натуры: в живописи, например, прозрачные, глубокие тени обычно передаются тонким и ровным красочным слоем в противоположность густому, рельефному письму ярко освещенных мест и бликов. В скульптуре лицо человека, по сравнению с его одеждой или волосами, исполняется более гладко и т.д. Свойства фактуры зависят также от технических возможностей материала, от характера задания (набросок, например, никогда не пишут как картину); от масштабов изображения, от индивидуальных особенностей художника.

**ФЕТИШ** (португ. «feitico» – амулет) этим словом первые голландские исследователи Гвинеи называли амулеты местных жителей. Считалось, что их амулеты имеют магическую силу. «Каждый человек имел свой маленький фетиш. Его еще называли талисманом. В некоторых случаях это была монета, игральная карта или медальон, потом даже медаль, хотя большинство из них носили с собой маленькие деревянные куклы «Е. М. Робертс, «Летающий истребитель» (1918).

**ФИРМЕННЫЙ ЗНАК** – обозначает, что выпуск товаров или предоставление услуг осуществляется фирмой, имеющей этот знак. В отличие от фирменного знака фабричное клеймо или фабричная марка ставятся только на один отдельный вид выпускаемой продукции. Обычно фирменный знак, который в на-

ши дни часто называют «логотип корпорации» (от слова «логограмма»), представляет собой название компании, инициалы, монограмму или графическое изображение.

**ФИРМЕННЫЙ СТИЛЬ** – набор визуальных, вербальных и иных элементов, совокупность которых создает уникальный образ бренда в коммуникациях. Разработка фирменного стиля включает в себя два этапа: первый – создание констант фирменного стиля, второй – адаптацию концептуального дизайна на разные группы носителей. Перечень позиций фирменного стиля определяется с учетом ключевых точек контакта бренда с потребителем.

**ФУТУРО-ДИЗАЙН** – исторический дизайн и прогностический дизайн будущего.

**ХЕРИТЕЙДЖ СТИЛЬ** (англ. Heritage – наследство) – Направление в мужской моде 2010-х годов, в основе которого лежат традиции прошлого: рубашки лесорубов, рабочие ботинки, сшитые по довоенной технологии. В графическом дизайне херитейдж-признаками являются использование в айдентике якорей, усов, шрифтов семейства Helvetica и других винтажных элементов.

**ЭМБЛЕМА** (лат., «*emblema*» – мозаичная работа; произошло от греч. «эмбаллейн» – бросать внутрь) – Сейчас под эмблемой понимается символическое изображение какого-либо понятия или идеи: например, якорь является символом надежды; «семисвечник» – иудаизма; голубь – символом мира. В геральдике эмблема определенным образом характеризует ее владельца; в религиозном искусстве предметы-символы окружают изображения святых. В спортивной символике – это «большой герб» клуба или команды (например, сборной страны).

**ЭПАТАЖ** – вызывающее поведение, скандальная выходка, художественное высказывание, провоцирующее раздражительную реакцию целевой аудитории.

**ЭПИГОНСТВО** – подражательная, лишённая творческой оригинальности деятельность в любой интеллектуальной сфере, в т.ч. в дизайне.

**ЭСКИЗ** (франц. *Esquisse* – набросок). В изобразительном искусстве и дизайне: художественное произведение вспомогательного характера, являющееся

подготовительным наброском более крупной работы и воплощающее ее замысел основными композиционными средствами. Исполнению картины или дизайн проекта обычно предшествует целая серия эскизов, в которых художник (дизайнер) ищет или разрабатывает удовлетворяющую его структуру целого.

ЮЗАБИЛИТИ (Usability Engineering) – совокупность свойств инструмента, влияющих на эффективность его использования в конкретной предметной деятельности, и выражающихся в применимости данного инструмента, легкости его освоения и использования, воспроизводимости полученных навыков, в низкой частоте ошибок, в субъективном удовольствии. (Объектом приложения для software usability является программный продукт. Объектом приложения для web-usability является веб-сайт.) Это научно-прикладная дисциплина, служащая повышению эффективности, продуктивности и удобства использования инструментов деятельности.

### 4.3. Список рекомендуемой литературы

1. Аронов, В. Герман Мутезиус (На пути от архитектуры к дизайну) / В. Аронов // Техническая эстетика. – 1968. – № 5 – С. 9-11.
2. Аронов, В. Школа Ван де Вельде / В. Аронов // Техническая эстетика. – 1967. – № 9. – С. 13-16.
3. Аронов, В.Р. Искусство и техника – новое единство (к столетию со дня рождения Вальтера Гропиуса) / В. Р. Аронов // Техническая эстетика. – 1983. – № 6. – С. 24-29.
4. Батлер, Д. Универсальные принципы дизайна / Д. Батлер, У. Лидвелл, К. Холден. – СПб. : Питер, 2012. – 272 с.
5. Богомолов, А. Н. Творения рук человеческих: естественная история машин / А. Н. Богомолов. – М. : Знание, 1988.
6. Глазычев, В. О дизайне / В. Глазычев. – М. : Искусство, 1970. – 191 с.
7. Дижур, А. Л. Начало Баухауза: К 70-летию основания школы / А. Л. Дижур // Техническая эстетика. – 1989. – № 12. – С. 24-29.
8. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др.; Под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. М. : Архитектура-С, 2004. – 288 с.
9. Елочкина, М. Е. Понятийно-категориальный аппарат дизайна (ч.1) / М. Е. Елочкина // Образование: исследовано в мире [Электрон. ресурс] / Под патронажем Российской академии образования, ГНПБ им К. Д. Ушинского. – М. : oim.ru, 2000 – 2001. – С.3 – Режим доступа: World Wide Web. URL: <http://www.oim.ru>.
10. Земпер, Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М. : Искусство, 1970. – 320 с.
11. К истории педагогической системы К. С. Малевича / Вступ. текст и публик. Г. П. Демосфеновой // Труды ВНИИТЭ. – Техническая эстетика. – Вып. 59. – Страницы истории отечественного дизайна. – М. : ВНИИТЭ, 1989. – С. 143-170.

12. Клонингер, К. Свежие стили Web-дизайна: как сделать из вашего сайта «конфетку» / К. Клонингер. Пер с англ. – М. : ДМК Пресс, 2005. – 224 с.
13. Ковешникова, Н. А. Дизайн: история и теория : учеб. пособие для студентов архитектур. и дизайн. специальностей / Н. А. Ковешникова. – 2-е изд., стер. – М. : Омега-Л, 2006. – 224 с.
14. Лаврентьев, А. Н. История дизайна : учеб. пособие / А. Н. Лаврентьев. – М. : Гардарики, 2007. – 303 с.
15. Бхаскаран, Лакшми. Дизайн и время: стили и направления в современном искусстве и архитектуре / Лакшми Бхаскаран; пер. с англ. И. Д. Голыбиной. – М. : АРТ-РОДНИК, 2006. – 256 с.
16. Ленсу, Я. Ю. История дизайна : учеб. пособие / Я. Ю. Ленсу. – Минск : МИУ, 2009.
17. Ленсу, Я. Ю. Два юбілеі беларускага дызайну / Я. Ю. Ленсу // Літаратура і мастацтва. – 1993. – № 35.
18. Ленсу, Я. Ю. Экскурсія ў сховы падманлівых сноў: Старонкі гісторыі айчыннага дызайну / Я. Ю. Ленсу // Мастацтва. – 1996. – № 1.
19. Ленсу, Я. Ю. Муза з практычнай кемнасцю: Праблемы развіцця дызайну ў рэспубліцы / Я. Ю. Ленсу // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 12.
20. Лесняк, В. Графический дизайн (основы профессии) / В. Лесняк. – М. : ИндексМаркет, 2011. – 416 с.
21. Липс, Ю. Происхождение вещей / Ю. Липс. – М. : ННН, 1995.
22. Луптон, Э. Графический дизайн от идеи до воплощения / Э. Луптон. – СПб. : Питер, 2013. – 184 с.
23. Мазаев, А. И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов / А. И. Мазаев. – М. : Наука, 1975.
24. Михайлов, С. М. Основы дизайна : учебник для специальности 2902.00 «Дизайн архитектурной среды» / С. М. Михайлов, Л. М. Кулеева. – Казань, «Новое Знание», 1999. – 240 с.
25. Моррис, У. Искусство и жизнь / У. Моррис. – М. : Искусство, 1973. – 511 с.

26. Нельсон, Дж. Проблемы дизайна / Дж. Нельсон. – М. : Искусство, 1971.
27. Ньюарк, К. Что такое графический дизайн? / Квентин Ньюарк. – М. : АСТ, 2014. – 256 с.
28. Романычава, Э. Т. Дизайн и реклама. Компьютерные технологии: справочное и практическое руководство / Э. Т. Романычава, О. Г. Яцюк. – М. : ДМК, 2000. – 432 с.
29. Рунге, В. Ф. История дизайна, науки и техники / В. Ф. Рунге : учеб. пособие. Издание в двух книгах. Кн. 1. – М. : Архитектура-С, 2008. – 370 с.
30. Рунге, В. Ф. История дизайна, науки и техники / В. Ф. Рунге : учеб. пособие. Издание в двух книгах. Кн. 2. – М. : Архитектура-С, 2008. – 434 с.
31. Рунге, В. Ф. Основы теории и методологии дизайна: учеб. пособие / В. Ф. Рунге, В. В. Сеньковский. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : МЗ Пресс, Издательство «Социально-политическая мысль», 2005. – 368 с.
32. Рэнд, П. Дизайн. Форма и хаос / Пол Рэнд. – М. : Издательство Студии Артемия Лебедева, 2013. – 244 с.
33. Филл, Ш. История дизайна / Ш. Филл, П. Филл; пер. с англ. С. Бавина. – М. : КоЛибри «Азбука-Аттикус», 2014. – 512 с.
34. Хан-Магомедов, С. Пионеры советского дизайна / С. Хан-Магомедов. – М. : Галарт, 1995. – 423 с.
35. Холмянский, Л. М. Дизайн / Л. М. Холмянский, А. С. Щипанов. – М. : Просвещение, 1985.
36. Художественное конструирование в СССР. 1968–1969: Сб. / Под ред. Г. Б. Минервина. – М. : ВНИИТЭ, 1971.
37. Художественное конструирование в СССР. 1976–1980: Обзор / Под ред. Ю. Б. Соловьева. – М. : ВНИИТЭ, 1982.
38. Чернышев, О. В. Дизайн-образование: новая модель профессиональной подготовки дизайнеров / О. В. Чернышев. – Минск : Пропилей, 2006. – 192 с.

39. Шамшур, В. В. Казімір Малевіч і агітацыйна-масавое мастацтва ў Віцебску (канец 10-х – пачатак 20-х гг. XX ст. / В. В. Шамшур // Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю віцебскай мастацкай школы / Рэдкал.: В. А. Сяргеева [і інш]. – Віцебск, 1994 – С. 94-97.

40. Шунейка, Я. Ф. Беларускі авангард у Віцебску 20-х гадоў / Я. Я. Шунейка // Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю віцебскай мастацкай школы / Рэдкал.: В. А. Сяргеева [і інш]. – Віцебск, 1994 – С. 11-14.

## СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	5
1.1. Краткий курс лекций по учебной дисциплине.....	5
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ .....	178
2.1. Вопросы для обсуждения на семинарских занятиях.....	178
2.2. Задания для практических работ .....	179
2.3. Методические рекомендации по организации учебно-исследовательской деятельности студентов.....	179
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	181
3.1. Критерии оценивания студентов по учебной дисциплине .....	181
3.2. Примерные вопросы к экзамену.....	182
3.3. Задания для проверки и закрепления учебного материала.....	186
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	188
4.1. Учебная программа.....	188
4.2. Глоссарий.....	204
4.3. Список рекомендуемой литературы .....	223

Учебное электронное издание

Составитель  
**Казакова** Анелия Владиславовна

# ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА

*Электронный учебно-методический комплекс  
для студентов специальности 1-19 01 01 Дизайн (по направлениям)*

[Электронный ресурс]

Редактор *И. П. Сергачева*  
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 30.04.2021.  
Гарнитура Times Roman. Объем 2,1 Мб

Частное учреждение образования  
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»  
Свидетельство о регистрации издателя №1/29 от 19.08.2013  
220114, г. Минск, ул. Филимонова, 69.

ISBN 978-985-547-376-4



9 789855 473764