

Б725535/1

С. Михайлов

ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА

Том 2

ДИЗАЙН ИНДУСТРИАЛЬНОГО
И ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОГО
ОБЩЕСТВА



Москва, 2003

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗДНЕЕ
обозначенного здесь срока

Обгаренко серг 22.09.04

778				
504				
45112				
107				

УДК 73/76.03+72.04.03
ББК 73/76.03+72.04.03
М 69

Рецензенты:

кандидат искусствоведения,

член-корреспондент Российской Академии Художеств

Ю.В.Назаров

доктор архитектуры,

действительный член Международной Академии Наук о Природе и Обществе

А.В.Ефимов

Рекомендовано Учебно-методическим объединением по архитектурному образованию в качестве учебного пособия для обучения бакалавров направления 521700 "архитектура" и специальности 2902.00 "Дизайн архитектурной среды"

Михайлов С.М.

М 69 История дизайна. Том 2: Учеб. для вузов. -

Москва: "Союз Дизайнеров России", 2003. - 270 с., илл.

ISBN 5-901512-09-X

Во втором томе двухтомника рассматривается дизайн Европы и Америки эпохи индустриально развитого общества, начиная с предвоенного периода 30-х годов и заканчивая стилистическими течениями в области дизайна конца XX века.

Учебник предназначен для студентов архитектурных факультетов и вузов специальности "Дизайн архитектурной среды", а также для широкого круга читателей, интересующихся вопросами становления и развития дизайна.

Автор выражает глубокую признательность Ю. Назарову за любезно предоставленный материал по истории советского дизайна, А. Михайловой за помощь по сбору и обработке материала и переводы, а также Институту Архитектуры и Дизайна КГАСА и ПО АРХИМЕТ за финансовую поддержку настоящего издания.

УДК 73/76.03+72.04.03
ББК 73/76.03+72.04.03

ISBN 5-901512-09-X

© Михайлов С.М.

© Союз Дизайнеров России

© КГАСА, 2003

Оглавление

	1.
	ПРЕДВОЕННЫЙ ДИЗАЙН 30-40-х ГОДОВ
6	1.1. Стилиевые направления в европейском формообразовании перед II-ой мировой войной
50	1.2. Всемирный экономический кризис. Американская модель "дизайна для всех"
84	1.3. Предвоенный дизайн в СССР
	2.
	МАССОВЫЙ ДИЗАЙН 50-60-х ГОДОВ
110	2.1. Дизайн США 50-х - н. 60-х.
134	2.2. Послевоенный дизайн в Европе. Органический дизайн
166	2.3. Итальянское экономическое чудо. Стилль Оливетти
194	2.4. Неофункционализм. Ульмская школа дизайна. Стилль Браун
	3.
	ПОИСКИ И ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ДИЗАЙНЕ 60-70-х
218	3.1. Поп-культура и поп-дизайн
242	3.2. Эксперименты с новыми материалами и дизайн-утопии
270	3.3. Радикальный дизайн. Анти-дизайн
296	3.4. Концептуальные поиски советских дизайнеров
	4.
	ДИЗАЙН ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА
314	4.1. Постмодерн
334	4.2. Стилль "Мемфис". Новый дизайн
362	4.3. Стилль высоких технологий "Хай Тек".
374	4.4. Дизайн на рубеже тысячелетий



ПРЕДВОЕННЫЙ
ДИЗАЙН
30 - 40 - X ГОДОВ

Глава 1.1. СТИЛЕВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В ЕВРОПЕЙСКОМ ФОРМООБРАЗОВАНИИ ПЕРЕД ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНОЙ

20-е и 30-е годы были в Европе и в США временем, полным противоречий. На первый план в экономике стало быстро выдвигаться машинное производство, а первая мировая война навсегда изменила структуру общества и общечеловеческих ценностей [1, с. 9]. Война и последовавший за ней экономический кризис принесли с собой в Европу массовую безработицу, бедность и жилищные проблемы. Несмотря на это, финансовая элита продолжала вести свой привычный образ жизни, купаясь в роскоши, ставя в центр общественной жизни культуру, общение, спорт и лихорадочные поиски удовольствий. Вторым после Парижа культурным и экономическим центром Европы становится столица Германии Берлин.

Эпоха джаза и время противоречий. Дикие 20-е гг. Двадцатые годы знамениты своей музыкой - джазом. Это время часто называют "Эпохой джаза". Музыка, основанная на импровизации со свингующими и синкопическими ритмами, была американской музыкальной формой, возникшей в среде афро-американских общин и других фольклорных течений. Со своей родины в Нью-Орлеане джаз сначала распространился на север к Чикаго и Нью-Йорку, приобретя к концу первой мировой войны широчайшую аудиторию в Соединенных Штатах, и вскоре шагнул через Атлантический океан в Европу. Известная американская певица и танцовщица Жозефина



Всемирный экономический кризис к. 20-х
Голодающие на улицах Берлина, 1929
На одном из берлинских балов, 1929
(из архива прусского культурного наследия, Берлин)



Бейкер имела грандиозный успех в парижском La Revue Negre ("Черном Ревю") 1925 года, вызвав в Париже повальное помешательство джазом. Появились разнообразные джазовые стили: рэгтайм, блюз, свинг, боп и буги-вуги. Выдающимися инструментальными солистами эпохи джаза были: Бенни Гудман, Каунт Бейси, Арти Шау и Гленн Миллер.

Вместе с музыкой из США в Европу пришли американские танцы и фильмы. Влияние фильмов, особенно голливудского образца, с их дорогостоящим оформлением исторических, танцевальных фильмов и фильмов-ревю распространялось на весь образ жизни, моду, дизайн и вопросы морали [3, 87].

Развитие коммуникаций, появление новых видов транспорта постоянно выдвигали перед формообразованием новые задачи: проектирование первоклассных лайнеров, дирижаблей и самолетов, шикарных отелей, кинотеатров и торговых домов.

При этом к оформлению таких новых радиотехнических изделий, как радиоприемники, телефонные аппараты, первые телевизоры, предъявлялись такие же высокие требования, как к рекламе, упаковке новинок косметики, предметов роскоши, парфюмерным флаконам, сигаретным коробкам. Это было не только время социального жилищного строительства, но и больших творцов моды Коко Шанель и Дж. Ланвин. Они стилизовали современную жизнь, как итальянские футуристы красоту скорости. Формообразование создавало не только символы рациональности и прогресса, но и символы экономической и политической власти.

Женщины освободились от уз викторианской морали и стали принимать участие в раскованных ритуалах современной жизни наравне с мужчинами. Женщина за рулем автомобиля, изображенная на многочисленных плакатах, созданных лучшими художниками, такими как Тамара де Лемпицка, стала символом наступившего века. Сочетание символов скорости, автомобиля и равноправия



Жозефина Бейкер,
1925

Вечернее платье для
чарльстона, 1926

Марлен Дитрих в
фильме "Голубой
ангел", 1930

20-е годы часто называют "эпохой джаза".

Родившись в Новом Орлеане, джаз к концу первой мировой войны получил широкое распространение в США, а затем и в Европе.

Совершенно экстравагантными танцами под джазовую музыку американская танцовщица и певица Жозефина Бейкер восхищала в 20-е годы всю Европу.

Одетая только в юбку из перьев или передник из бананов, она внедряла новое танцевальное направление - чарльстон.

полов превратилось в рекламное клише. Стилизованные цветы, женщины, олени и фонтаны раннего лирического периода начали уступать место геометрическим узорам в виде зигзагов, шевронов, молний, скоростных линий и солнечных вспышек, великолепно выражающих изумительную энергию того времени [1, С. 27]

Социально-жилищное строительство в Германии

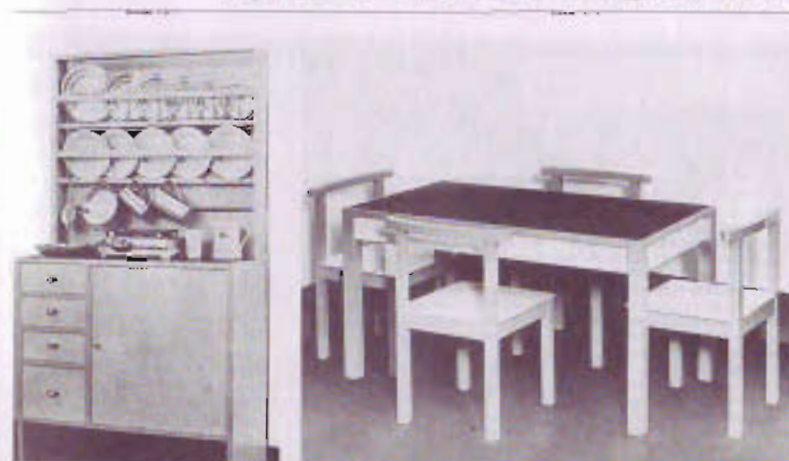
Одной из острейших проблем Европы после первой мировой войны был дефицит жилой площади: беднейшие слои населения, хлынувшие на заработки в города, нуждались в доступном жилье. Особо остро жилищная проблема стояла в Германии.

Создание недорогого жилья стало основной целью архитектуры авангарда Германии межвоенного времени. Во Франкфурте под руководством Эрнста Мая была начата реализация программы жилищного строительства. Ее целью было создание «квартиры-минимум», существование в которой должно было быть настолько дешево, насколько это вообще возможно. В рамках этой программы архитектор Ф. Краммер спроектировал в 1925-26 гг. специально для малогабаритных помещений недорогие и практичные бытовые приборы, легкую переменную мебель из фанеры.

"Франкфуртская кухня" Шютте-Лихотцки

Настоящую революцию в жилищном строительстве произвела архитектор из Австрии Грете Шютте-Лихотцки, создав в 1927 году свою знаменитую модель "Франкфуртской кухни".

Шютте-Лихотцки считала, что традиционные кухни занимают много пространства, из-за чего стоимость квартиры значительно возрастает. Кроме того, в таких кухнях, по ее мнению, невозможно было внедрять новейшие достижения технического прогресса, а значит, и эффективно вести домашнее хозяйство. Современная кухня не только должна быть экономной с точки зрения простран-



Фердинант Крамер

Кухонный сервант с посудой, 1925
Мебель для детского сада, 1925
Кухонный стол и табурет, 1925





Центром выставки Германского Веркбунда 1927 г. в Штутгарде стал поселок "Вайсенхоф", возведенный 17-ю европейскими архитекторами под руководством Мис ван дер Роэ. Среди них Ханс Шарун, Езеф Франк, Макс Таул, Рихард Дёкер, Ханс Поелциг, Людвиг Хилберсхаймер, Ле Корбюзье. Поселок состоял из 21 жилого дома на одну семью.



Общий вид поселка Вайсенхоф
План поселка

Один из жилых домов - автор Ле Корбюзье
Интерьер одного из домов с трубчатой мебелью Марселя Бройера
Интерьер одного из домов - автор Петер Беренс



ства и стоимости, но и обеспечивать рациональную организацию всех рабочих процессов.

Для этого Грете занялась скрупулезным анализом всех рабочих процессов, происходящих на кухне, тщательно измеряя все необходимые при этом движения домохозяйки и затрачиваемое на них время. Еще в 1921 году Шютте-Лихотцки писала: "Нужно просчитать каждый взмах руки и необходимое для этого время замерить секундомером; продумать все до миллиметра. Затем сопоставить данные, высчитать, нельзя ли сократить требуемые сегодня на определенную операцию десять движений до восьми и т. д." [2].

Результатом исследований и экспериментов Грете стало исключительно удобное и практичное рабочее пространство на минимальной площади (1,87x3,44 м). Случайные детали исключались, все располагалось в соответствии с технологией рабочего процесса, эргономично и рационально: мойка - рядом со шкафом для посуды, полочка для специй - над плитой. Мусор и отходы прямо со столешницы смахивались во встроенный желоб. Лампа перемещалась по потолку. Совсем не занимала места откидная гладильная доска. В шкафу для кастрюль имелась специальная решетка и поддон, куда стекала вода с только что вымытой посуды. Кухня была оборудована 18-ю практичными "шюттенками" - нечто среднее между выдвижными ящичками, контейнерами для хранения припасов и мерными стаканчиками. Часть их содержимого - муку, сахар и прочее - можно было сразу же отправить в кастрюлю, благодаря специального носика сыпучие продукты дозировались небольшими порциями. Принципу функциональности подчинялось и цветовое решение Франкфуртской кухни. Бежевые цвета кафельной плитки, мебельных ручек, торцов столешниц сочетались с глубокими синими цветами поверхностей мебельного гарнитура. Специальными исследованиями было установлено, что эти цвета отпугивают мух. Франкфуртская кухня стала первым прототипом современной кухни. Предло-



Грете Шютте-Лихотцки

"Франкфуртская кухня", 1926
выдвижной ящик с мерным стаканом и контейнером для хранения продуктов, план (пунктиром показана траектория перемещения хозяйки), общий вид

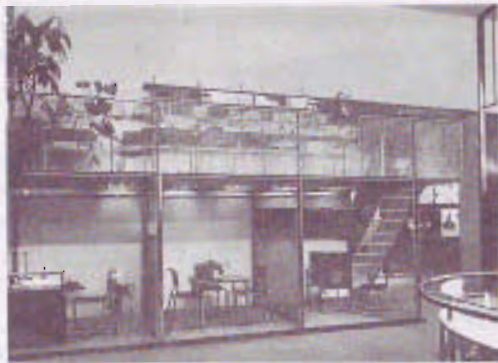
Грете Шютте-Лихотцки (Grete Schutte-Lihotzky, 1897-2000)



Первая австрийская женщина-архитектор вошла в историю как автор знаменитой "Франкфуртской кухни", ставшей не просто оригинальным дизайнерским решением, но и своеобразным социально-политическим манифестом ее автора. Новая кухня должна была стать доступной не только для самых бедных слоев населения, создавать им достойные условия жизни, но быть призванной избавить женщин от излишней работы, предоставляя им больше времени для самообразования и духовного развития.

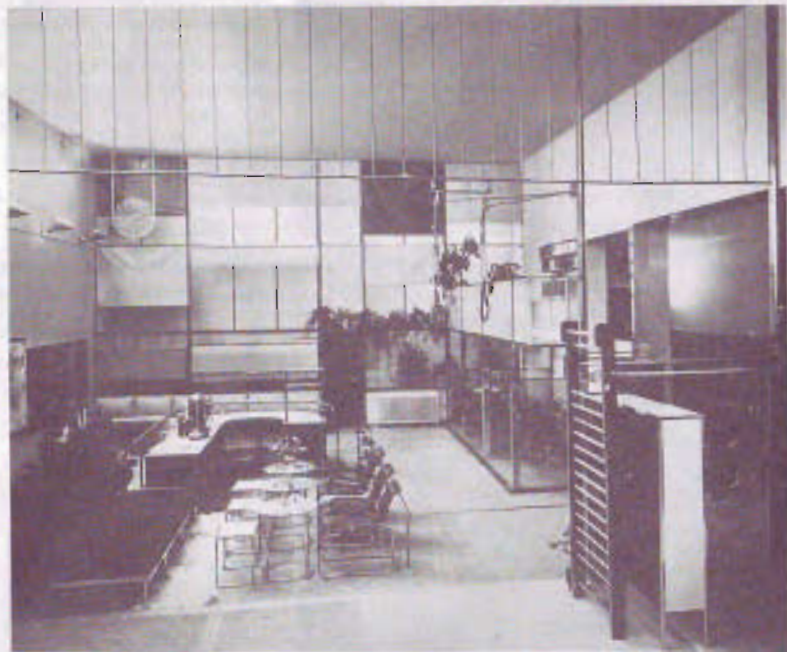
До 1931 года в массовом жилищном строительстве нашли применение 10 000 экземпляров Франкфуртской кухни. Она выпускалась в различных вариантах по размерам и степени оснащённости. Франкфуртская кухня стала первым прототипом современных кухонь: встроенная мебель, общие принципы функциональности и экономного использования пространства.

Мечтой Гропиуса было создание архитектуры, способной улучшить условия жизни широких масс, позволяющей при минимальной стоимости рационально организовать быт и обеспечить необходимый человеку уровень комфорта и гигиенических условий, дать всем квартирам в равной мере максимум солнечного света и воздуха и вместе с тем выразить идею равенственности жилищ. В. Гропиус - автор многочисленных публикаций, архитектурных и дизайнерских объектов в Германии, Англии, Америке, Греции.



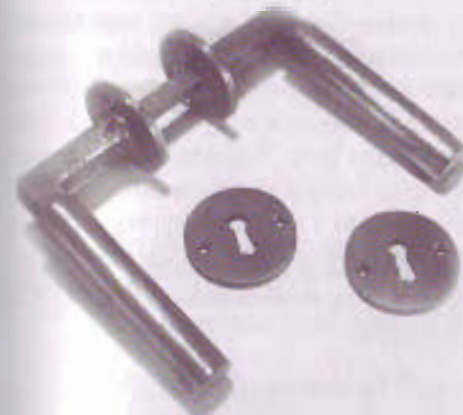
Вальтер Гропиус

Общественное пространство высотного жилого дома с кафе-баром, гимнастическим уголком, ванной, книжной галереей, нишами для письма и настольных игр. Экспозиция Германского Веркбунда на выставке "Арт Деко" в Париже, 1930



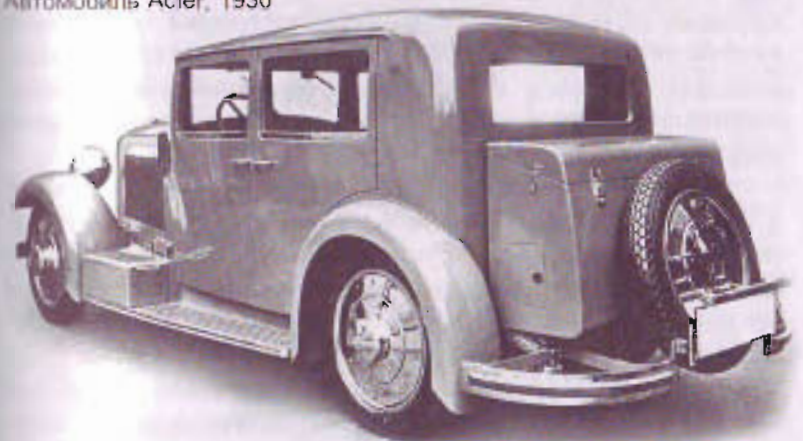
Вальтер Гропиус (Walter Gropius, 1883-1969)

Выдающийся немецкий архитектор, дизайнер и педагог, один из основоположников рационалистического направления современной архитектуры, общепризнанный лидер немецких функционалистов 20-х гг., создатель и первый директор Баухауза (1919-1928). Потомственный архитектор, родился в Берлине. Специальное образование в Мюнхене и в Берлинской Высшей технической школе (1903-1907). Решающим в становлении творческой индивидуальности стала работа в мастерской Петера Беренса (1907-1910).



Вальтер Гропиус

Дверная ручка, 1928
Автомобиль Acler, 1930



женные Шютте-Лихотцки встроенная мебель и оборудование, принципы эргономичности, функциональности и рационального использования пространства являются в проектировании современного кухонного оборудования основополагающими.

Работа над кухней Грете имела не только практическую, но и идеологическую подоплеку. В своей творческой деятельности она стремилась к новому социальному обустройству, к раскрепощению женщины. Ее новая кухня стала доступной самым бедным слоям населения, создавала достойные условия жизни, и призвана была избавить женщин от излишней работы, предоставляя им больше времени для самообразования и духовного развития. По мнению Шютте-Лихотцки, "каждая думающая женщина должна понять всю косность прежних методов ведения хозяйства, недопустимо сдерживающих ее собственный духовный рост, а тем самым и развитие ее семьи". Франкфуртская кухня Шютте-Лихотцки стала своеобразным манифестом женской эмансипации.

Образцовый поселок "Вайсенхофф" Миса ван дер Роэ в Штутгарте

В 1929 году в Берлине состоялась выставка «Дешевая и красивая квартира». К этому времени во многих крупных городах Германии были построены образцовые квартиры и поселки, в которых архитекторы хотели показать будущим арендаторам и владельцам полноценное сооружение с красивым и целесообразным оборудованием.

Одним из таких образцов стал поселок «Вайсенхофф» в Штутгарте, который возник в рамках выставки Германского Веркбунда. Под руководством Мис ван дер Роэ здесь были возведены дома с применением индустриально изготовленных элементов из бетона. Среди авторов были известные архитекторы Март Штам, Джозеф Якоб Иоган, Питер Оуд и Ле Корбюзье. Выставка переросла в международный форум архитекторов и дизайнеров аван-



Людвиг Мис ван дер Роэ

Шезлонг 248L, 1929
Гарнитур мягкой мебели Barcelona, 1929
Кресло MR20, 1927



Людвиг Мис ван дер Роэ (Ludwig Mies van der Rohe, 1886–1969)

Известный немецкий архитектор и дизайнер, один из основоположников "Современного движения" в архитектуре, директор Баухауса (1930–33). После второй мировой войны – один из ведущих архитекторов США. Родился в Аахене (Германия) в семье мастера-каменотеса. Специального архитектурного образования не получил. С 1905 работал в Берлине в архитектурной мастерской Бруно Пауля, затем три года – у Петера Беренса. Самостоятельно начал проектировать с 1911 г. Определенное влияние на раннее творчество оказали работы Ф. Л. Райта и эксперименты голландской группы "Стиль". Основа творческой концепции – универсальность формы, "наднациональность" архитектуры. Истоки прекрасного – в целостности, внутренней уравновешенности формы, математической чистоте ее пропорций, в абстрактности элементарных геометрических фигур, ясности прямого угла и параллельных линий. Самые известные работы: памятник К. Либкнехту и Р. Люксембург в Берлине, небоскребы в Чикаго, Нью-Йорке, Музей современного искусства в Западном Берлине.



Ле Корбюзье, Пьер Жаннере, Шарлотта
Периан

Шезлонг с регулировкой наклона, 1928

Совмещенная спальная и ванная
комнаты, в однокомнатной квартире
(осенний салон в Париже, 1929)

"Комфортабельное кресло",
1928 (первый выпуск)

Кресло с подвижной спинкой, 1929



Ле Корбюзье (Le Corbusier)
Настоящее имя Шарль Эдуард
Жаннере (Charles-Edouard
Jeanneret, 1887-1965)



Выдающийся французский архи-
тектор, теоретик, художник,
дизайнер. Родился в Ла-Шо-
де-Фон (Швейцария) в старин-
ной семье граверов и художни-
ков. Учился в Школе искусств
Ла-Шо-де-Фона, затем у
И. Гофмана в Вене (1907), С. Пер-
ре в Париже (1908-10), П. Бе-
ренкса в Берлине (1910-11). В
1917 г. обосновался в Париже,
где в 1921 г. совместно с део-
родным братом П. Жаннере
основал архитектурную мастер-
скую, а в 1920-25 гг. в журнале
"Эспри нуво" вел архитектурную
рубрику под псевдонимом "Ле
Корбюзье".

Широко известны разработан-
ная Корбюзье система гармо-
нических величин "Моду-
лор" (1940-е), "Пять пунктов сов-
ременной архитектуры" (1926).
Автор многих градостроитель-
ных проектов, проектов жилых и
общественных зданий, интерье-
ров, мебели, автомобилей. Ле
Корбюзье написал более 40
книг, составляющих естествен-
ное продолжение его творче-
ства архитектора и художника.
Через его мастерскую прошло
более 150 человек, среди них
Кандиллис, Фрай, Сакакура.

гарда, а социальное жилищное строительство немецкого межвоенного периода - в формальный образец, в том числе и для американских архитекторов.

Новой задачей стало создание высотного жилого дома как городского жилища с многофункциональными общественными пространствами, включая: кафе-бар, зоны ванной и места для занятий гимнастикой, место работы и настольных игр, книжную галерею. В 1930 году Вальтер Гропиус показал на Парижской выставке декоративного искусства проект таких многофункциональных пространств с большим количеством стекла, воздуха и света. Эта презентация немецкого дизайна получила международное признание. Посредством новых материалов - стекла и стали, аскетичных техногенных предметных форм Гропиус стремился передать ощущение жизни современного индустриального города.

Простые аскетичные формы в начале 30-х гг. стали получать широкое распространение в организации интерьеров, символизируя новые прогрессивные отношения нарождающейся индустриальной эпохи, положение и вкусы интеллектуальной элиты общества. Возникла даже определенная угроза превращения функционализма, лежащего в основе формообразования, в формальное течение.

Бурное развитие в индустрии и техники в середине 20-х - начале 30-х гг. не только повлияло в целом на положение рабочих, но и привело к появлению совершенно нового слоя населения - руководящих чиновников с хорошим достатком, ориентированных на технику, современность внешнего вида изделий, спортивный образ жизни. Кресла из стальных труб, которые проектировали Марсель Бройер, Людвиг Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье и другие лидеры функционализма, как нельзя кстати подходили этому новому человеку, живущему в большом городе, и который в середине 20-х годов в период подъема перед мировым экономическим кризисом оценил сдержанную элегантность промышленных материалов [3, 82].



Эйлин Грей

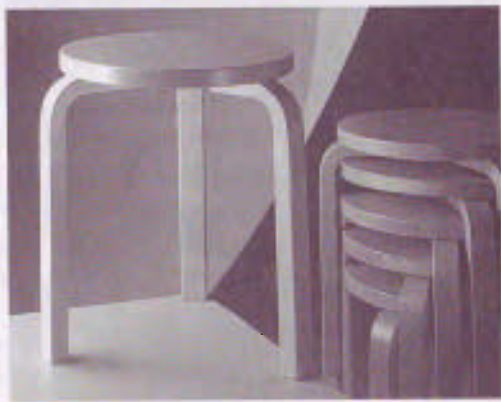
Стол "E-1027", 1927
Кресло "Transat", 1929



Эйлин Грей (Eileen Gray, 1878-1976)

Родилась в Ирландии в семье художника. Училась в художественной школе Слейда в Лондоне. В 1902 г. переезжает в Париж, где посещает школу Коларосси и академию Юлиана. Смелая и энергичная женщина она путешествует по континенту на первых открытых автомобилях; в 1913 г. летала на самолете в окрестностях Марселя.

В Париже Грей начинает свою творческую деятельность, проектируя мебель, посуду, лакированные стеновые панели, ширмы. Скоро она завоевала симпатии англоамериканской прессы и богатых заказчиков. В середине 20-х, будучи признанным мастером арт деко, она кардинально меняет свои стилистические предпочтения и начинает работать в самом передовом направлении того времени - функционализме. Принципы многовариантности, многофункциональности, экономии пространства стали основными в творчестве Грей. Наиболее ярко они проявились в ее собственном доме E-1027, (1926-29), в его интерьерах и мебели, созданных по проекту Эйлин.



Алвар Аалто

Кресло "Паймио", модель 41, 1930-33

Светильник, модель 331, 1954

Ваза, 1936

Стул, модель 69, 1930-33

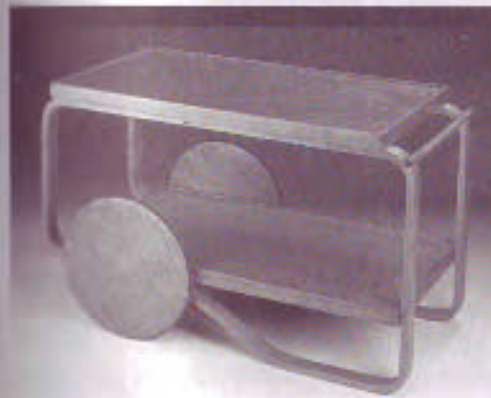
Табурет, модель 60, 1930-33

Кресло, модель 406, 1935-39

Мобильный чайный столик, модель 98, 1935-36



Алвар Аалто (Alvar Aalto, 1898-1976)



Крупнейший архитектор и дизайнер XX века. Основоложник современного финского дизайна и архитектуры.

Родился в Куортаане. В 1921 г. после окончания Политехнического института в Хельсинки начал архитектурную практику. В 1928-м посещает Выставку современного жилища в Штутгарте и Баухауз, оказавших влияние на его творчество. Наиболее крупные изданные постройки Аалто - библиотека в Выборге (1927-35), санаторий в Паймио (1929-33). Для этих построек он проектирует свои первые образцы мебели (знаменитое кресло из гнутой фанеры "Паймио").

В 1935 году Аалто создает существующую до н.в фирму "Артек", где по его дизайну производится мебель, осветительная арматура, изделия из стекла и текстиля. Вскоре она становится одним из центров интерьерного дизайна Финляндии.

Во главу своего творчества Аалто ставил "создание простых, добротных, неприукрашенных вещей, которые бы находились в гармонии с человеком и органически служили ему" [7, С.3].

Интернациональный стиль

Новое формообразование, начатое в США Фрэнком Ллойд Райтом, в Европе - Адольфом Лоосом и Петером Беренсом, с середины 20-х годов сложилось в интернациональный язык форм в архитектуре и дизайне. Функциональные формы Баухауза стали «интернациональным стилем». Понятие было введено американскими архитекторами Хичкоком и Р. Джонсоном, которые в 1932 году опубликовали свою книгу "Интернациональный стиль. Архитектурная наука. 1922". Под этим заголовком они организовали в том же году в Нью-Йорке выставку в Музее современного искусства, основанном в 1929 году. Понятие "Интернациональный стиль" относилось сначала только к архитектуре. Хичкок и Джонсон требовали, чтобы архитектура понималась не как масса, а как объем: "Отныне проект должен был подчиняться не осевой симметрии, а ясному порядку и избегать применения какого-либо декора".

Одной из теоретических основ интернационального стиля стала появившаяся в 1922 году книга Ле Корбюзье "Vers une architecture". Он приветствовал строительство высотных домов и строго геометрические членения фасадов и планов. Его павильон "Pavillon de l'Esprit Nouveau" на выставке Арт-Деко в Париже в 1925 г. стал возмутителем спокойствия. А его градостроительные проекты, как например, реконструкция Парижа, по сей день вызывают споры.

Как и в архитектуре, в конце 20-х в проектировании мебели авторы тоже отказывались от декоративных орнаментов, пропагандируя ясность, прозрачность, элегантность и рациональность. Наряду с такими лидерами интернационального стиля, как Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ, Марсель Бройер, одним из протагонистов современности стал финский архитектор Алвар Аалто. Автор более 200 построек, он проектировал мебель как органичную составную часть архитектуры и всегда в зависимости от стоящей строительной задачи. Таким образом



Вильгельм Вагенфельд
(Wilhelm Wagenfeld, 1900–1990)



Вильгельм Вагенфельд

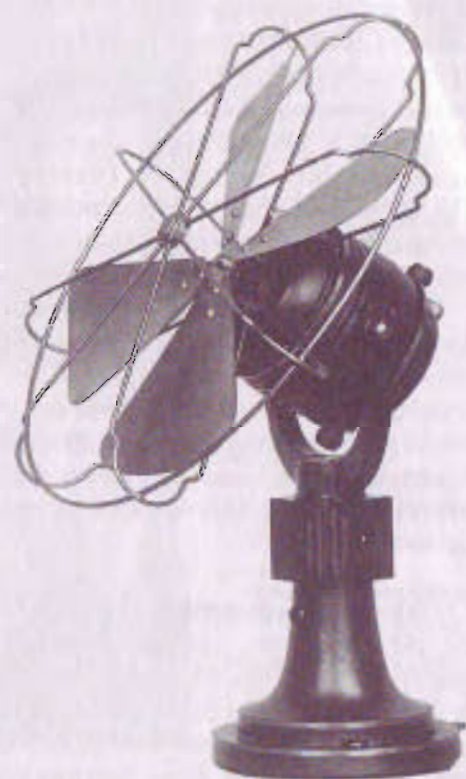
Чайник, опнеупорное стекло, 1932
Подогреватель для чая, 1929-30
набор посуды из стекла "Kubus", 1938



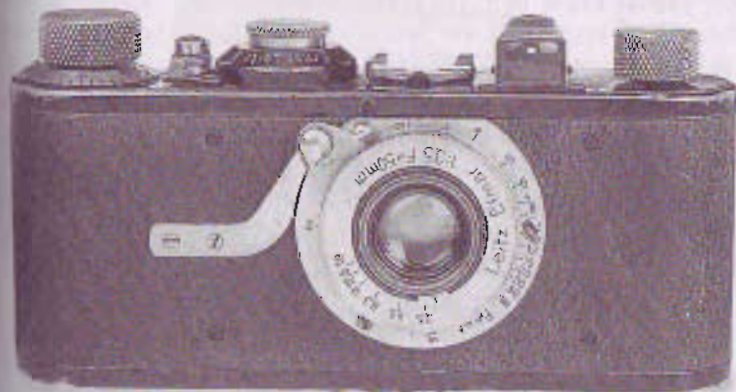
Выдающийся немецкий дизайнер, один из пионеров промышленного дизайна. Родился в Бремене, где закончил художественно-промышленную школу. В 1919 г. продолжил образование в Государственной академии рисунка (Ханзу-на-Майне). С 1923 г. студент Баухауза, специализирующийся по металлу в мастерской Ласли Мохой-Надя. В это время Вагенфельд проектирует свои первые промышленные изделия (известная настольная лампа с полусферическим колпаком из молочного стекла, 1923–24). В 1926 году Вагенфельд становится ассистентом, а в 1929 мастером (профессором) и руководителем мастерской по металлу. В 1931–35 гг., а затем в конце 40-х преподавал в Берлине. После второй мировой войны сотрудничает с фирмами Розенталя и Браун. Вагенфельд оставался приверженцем эстетических и профессионально-этических принципов Баухауза, посвятив себя созданию скромных и в то же время необходимых в обиходе предметов. Его маслянка, переносная и солонка "Макс и Мориц" (1952) стояли на каждом втором немецком столе.



Франк Вагнер
Пишущая машинка "Ундервуд", 1900
Жордж Блайсдел
Зажигалка "Зиппо"
Танк М4, 1942
Петер Беренс
Вентилятор, АЭГ, 1908
Оскар Барнак
Первая малоформатная камера "Лейка 1", 1930



Считается, что "интернациональный стиль" в дизайне появился позже, чем в архитектуре. Однако, в отличие от архитектуры, где он возник как противоположность историческим мотивам ар-нуво и в особенности арт-деко, в дизайне "интернациональный стиль" имел корни в функциональном инженерном дизайне, который существовал постоянно в опытных лабораториях изобретателей. Его формобразование было полностью подчинено функции и конструкции изделия.



возникли, например, табуреты для городской библиотеки бывшего финского города Виипури или кресла для туберкулезного санатория Пальмио, в которых он применил гнутые фанерные плоскости. Свои принципы свободного движения и элегантности Аалто воплотил в мебели из гнутой фанеры, которая в отличие от распространенной в то время мебели из металлических труб, создавала, по его мнению, ощущение большей теплоты. С 1930-х годов мебель Аалто производит основанная им фирма «Артек».

После эмиграции из становящейся реакционной Германии многих лидеров Баухауса ведущую роль в дальнейшем развитии интернационального стиля в 30-х годах начинают играть США. Особенно важную роль для новых тенденций современного формообразования начинает играть Музей современного искусства в Нью-Йорке, который своими выставками и конкурсами перехватил идейное лидерство.

Арт-Деко. Франция

Во Франции, где состоятельные слои буржуазии, несмотря на войну, не утратили своих позиций, развивался декоративный стиль роскоши и убранства, который демонстрировал экономическую власть и высокий уровень жизни. Кроме того, французские профессионалы в условиях жесткой конкуренции мирового рынка пытались найти свой путь к выживанию. В противовес Германскому Веркбунду (в том же году) была создана консервативно ориентированная "Компания искусства Франции". Совместно с рядом известных художников-прикладников по инициативе больших парижских торговых домов она решила на проведение выставки. Первоначально проведение выставки планировалось на 1908 год. Из-за войны ее открытие несколько раз переносилось и, наконец, оно состоялось в 1925 году в Париже под названием «Экспозиция Арт-Деко в промышленной современности» (Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes), от которой позднее стиль роскоши



Триумфом стиля "Арт-Деко" стала международная выставка декоративных искусств, проходившая в Париже с апреля по октябрь 1925 г. На ней было представлено большинство европейских государств. На выставке, размещавшейся в центре Парижа, было показано более 130 экспозиций художественных, коммерческих и промышленных учреждений, а также несколько сот индивидуальных художников [Арт Деко, С.35].



Международная выставка декоративных искусств в Париже, 1925

Марк Дуклучеау.
Столовая в павильоне
"Де Севрес"

Джулес Лелей. Интерьер
ресторана

Павильон "Помон"



Термин "Арт-Деко" происходит от названия Международной выставки современных искусств и ремесел (Exposition Internationale des Art Decoratifs et Industriels – Modernes), прошедшей в 1925 г. в Париже. Корни Арт-Деко в кубизме, Ар Нуво и в Баухауз, с одной стороны, и древних искусствах Египта, Востока, Африки и американских континентов, с другой [1, С.4].



Пьер Патоут. Павильон Эмиля-Жакуса Рюльмана на выставке "Арт Деко", Париж, 1925
Внешний вид, интерьер, мебель



Павильон Ле Корбюзье и Жан-нере "Эспри нуво" (новое веяние) на выставке "Арт Деко", Париж, 1925

Внешний вид, интерьер

Павильон Ле Корбюзье и Жан-нере "Эспри нуво" (новое веяние) не только показал новые типы мебели и оборудования, но и сам стал своеобразным экспонатом выставки. Ле Корбюзье рассматривал дом как "машину для жилья", решая комплексную задачу организации жилого пространства.



получил свое название «Арт-Деко».

Число стран-участниц выставки "Арт-Деко" превысило двадцать. Представители «современного движения» на этой выставке выглядели более чем скромно: художники Баухауза не были представлены, США к выставке не проявили никакого интереса, а павильон Ле Корбюзье «de l'Esprit Nouveau» рассматривался как провокация и был выдворен на задворки выставки [3, С. 88].

Формообразование направления "Арт-Деко" находилось в прямой противоположности целям «современного движения». Его представители игнорировали массовое промышленное производство товаров, выдвигая на первый план ручное изготовление эксклюзивных предметов в единичных экземплярах. В производстве таких изделий использовались ценные и дорогие материалы - змеиная кожа, слоновая кость, бронза, кристаллы и экзотическая древесина. Позже появились и экстравагантные комбинации с современными материалами: сталью, стеклом и пластиками. В своих произведениях художники Арт-Деко главное внимание уделяли не столько функциональности изделия, сколько его декорированию и орнаментации [3, С. 89].

Свои формы Арт-Деко заимствовал как из образцов недавнего прошлого - Арт Нуво, так и из различных исторических эпох и экзотических культур. Излюбленными формами художников Арт-Деко были геометрические орнаменты из шести-, восьмиугольников, овалов и кругов, треугольников и ромбов. К этим формам прибавлялись цитаты из классицизма, преколумбийской, и египетской культуры, африканского искусства. Таким образом, Арт-Деко развивал множество направлений: элегантно-классический, экспрессивно-экзотический, а также различные модернистические варианты.

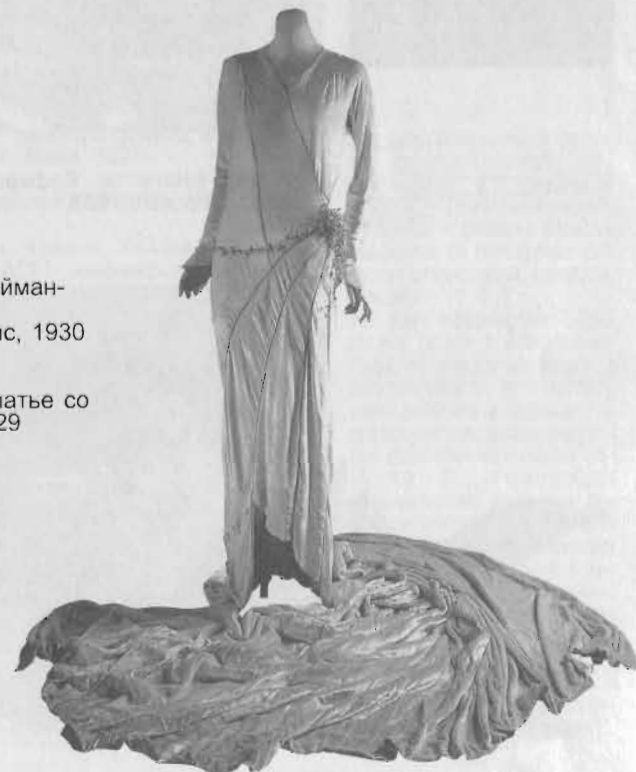
Поэтому периодизация Арт-Деко в специальной литературе совершенно различная. Некоторые датируют его 1910 годом, другие периодом после 1918. Тем не менее, своего апогея этот стиль неоспоримо достиг в 20-30-е

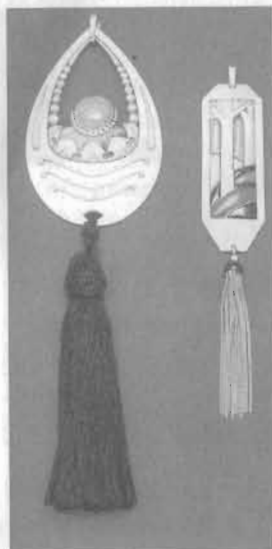
Благодаря гению моды Полю Пуаре женщины получили освобождение от оков турниров и корсетов. Модный женский силуэт стал удлиненным, цилиндрическим и свободным от украшений, а к 1917 году низкая талия платья сменила высокую, и юбки стали укорачиваться. Новому образу требовались простые украшения, например длинные бусы. Взбитые прически и шляпки-клош лучше всего смотрелись с серьгами-подвесками; платья без рукавов способствовали вхождению в моду браслетов, а брошь стала универсальным украшением поясов, шляп и платьев [Арт-Деко, С. 27].



Маргарита Хейман-Маркс.
Чайный сервиз, 1930

Поль Пуаре
Свадебное платье со шлейфом, 1929





Жак-Эмиль Давид. Кулоны, 1925

Альфонсо Биалетти. Кофеварка "Мокка эспрессо", 1933

Гастон Лашез. Фонтан с дельфинами, 1924



Рихард Зюсмут. Ваза, 1928

Кэй Фискер. Кувшин для вина, 1926

Свенд Вайраух. Чайник, 1931



Арт Деко был также известен как "джазовый модерн", "зиг-заг модерн" и "обтекаемый модерн". Последний термин относится к формам, базировавшимся на обтекаемых силуэтах автомобилей, кораблей, самолетов [1, С.7].
Арт Деко сформировал образ жизни людей в межвоенные годы, их манеру одеваться и разговаривать, путешествовать, работать и отдыхать. В его власти находились индустрия развлечений и сферы искусства – его дух чувствовался в кинотеатрах, доходных домах, небоскребах, композициях внутренних интерьеров и узорах драгоценных украшений, в дизайне курительных и питьевых аксессуаров, кухонной посуды и уличных фонарей, в скульптурах и плакатах, в книжных и журнальных иллюстрациях, в тканях, катинах, в общественных зданиях и сооружениях [1, С.7].

годы.

В стиле Арт-Деко работали многие проектировщики и художники. К наиболее популярным художникам относились Л. Зюе, А. Маре, П. Фоллот, А. Легрен, и А.-А. Ратю. Известнейшим и самым дорогим дизайнером по мебели был работавший в традиционном стиле Дж.Рульман, который вместе с Р. Лаликом и Е. Брандтом относился к доминирующим фигурам на экспозиции Арт-Деко 1925 года в Париже.

Арт-Деко как интернациональный стиль

Феномен французской культуры Арт Деко в 20-30-е годы находит большой отклик в Европе и за морем.

Одним из самых известных примеров такого интернационального распространения Арт-Деко стал дворец Махараджи в Индоре. Индийский князь обучался в Оксфорде, где он познакомился с молодым немецким архитектором Е. Матезиусом, которому впоследствии доверил строительство своих дворцов в Индоре. Матезиус привлек к работе ряд известных французских художников, при этом и сам спроектировал ряд экстравагантных изделий, как, например, сидения из красной лакированной и черной пластмассы, несколько ламп, облицовочных плит для стен, библиотечных кресел со встроенными читальными лампами и пепельницами.

Формы Арт-Деко получили распространение также в Германии, Англии и Италии как выражение современной элегантности, став со временем популярными и для товаров массового потребления из алюминия и бакелита. Возникший изначально как стиль роскоши, Арт-Деко со временем начал перенимать элементы "современного движения", находя все больше выход в массовое производство украшений. На рынке появились дешевые модные украшения, портсигары, радиоприемники или парфюмерные флаконы в классическо-геометрических формах, с экспрессивными зигзагообразными формами или богато орнаментированными инкрустациями и энтарсиями из



Мадлен Вионне с деревянной куклой-манекеном
Вечернее платье, 1930

Поль Пуарэ
Модели из альбома Поля Ириба, 1908
Платье из золотой парчи с цветным жемчугом для Пегги Гугенхейм



Мадлен Вионне (1876–1975) задавала тон в моде на протяжении 20-ти лет, ее античный стиль считался символом элегантности. В платьях Мадлен, обеспечивавших естественность и свободу движения, легко было танцевать модный джаз и водить машину. До сих пор считают верхом портновского мастерства такие платья всего лишь с одним швом.



Коко Шанель предлагала клиенткам то, что охотно носила сама, – прямые юбки с карманами, туники, вязаные свитеры и кардиганы, полумужские костюмы-двойки из твида, пляжные пижамы, широкие брюки для загородных прогулок. В ее моделях присутствовали прямые линии, простой четкий крой, качественное шитье. В 1926 г появилось маленькое черное платье – самая знаменитая модель XX в., символ истинной стильности и элегантности, не подвластной времени. Вслед за Гюлем Пуарэ Шанель выпустила собственную, и очень удачную, парфюмерную линию. Ее дебютом стали магические духи "Chanel № 5" (1921). Бурная деятельность самого знаменитого модельера-женщины прервалась только во время оккупации немцами Парижа в 1940-м году.



Габриель Шанель (Gabrielle Chanel, 1883–1971)

Коко Шанель
Духи "Шанель № 5", 1921
"Маленькое черное платье", 1926
Коко Шанель на борту теплохода, 1928
Коко Шанель в пуловере и брюках, 30-е
Шанель позирует фотографу Мэн Рейю, 1935



Крупнейшая французская кутюрье, реформатор моды XX века.

Родилась в Сомюре в бедной семье. Рано потеряв мать, воспитывалась в монастыре. В 18 лет, будучи служащей галантереи в Мулене, пыталась выступить на сцене с куплетами (отсюда ее сценическое прозвище "Коко" – "курочка", фр). Карьеру модельера она начала с профессии модистки, открыв небольшой шляпный магазин "Моды Шанель" (1909). Первый громкий успех пришел в 1912 году, когда известная актриса Габриель Дорзия выступила на сцене в шляпе от Шанель.

В 1913 году Шанель открывает магазин одежды. Шанель стремилась в одежде выразить характер наступающего века техники и спорта, телесного раскрепощения и небывалой свободы художественных форм. Она опережала свое время. Стиль Шанель ориентирован на образ активной деловой женщины. Ее универсальная модель – классический костюм (жакет и юбка из твида или шерсти, с блузкой или джемпером). Другое вневременное творение Шанель – "маленькое черное платье" в различных вариантах.

пластмасс, которыми старались подражать дорогим изделиям ручной работы из слоновой кости или черепахи.

Новации в области моды. "От кутюр" (Haute Couture)

Родоначальником "От кутюр" (высокой моды) - создание моделей одежды как произведения искусства, является англичанин Фредерик Ворт (1825-1895), который впервые кроме индивидуальных заказов стал разрабатывать и показывать небольшие коллекции. Именно Ворт придумал знакомый нам всем манекен (стилизованый торс человека) для работы и демонстрации моделей.

С ростом самоутверждения знатных дам, звезд экрана, жен богатых и новоиспеченных промышленников, разбогатевших на войне, мода стала важной областью художественного творчества.

Первым модельером нового XX-го века и выдающимся реформатором женского костюма считается француз Поль Пуаре (1879-1944), освободивший женское тело от жестких корсетов, ставший диктатором моды, задающим не только фасон платья, но и стиль жизни. Впервые за последние 100 лет женщина получила возможность одеваться самостоятельно без помощи горничной, которая шнуровала корсет. Пуаре упразднил пышные прически, фальшивые локоны и шиньоны. Он учил женщин чувствовать, знать и любить свое собственное тело, демонстрируя все новые и новые модели, рожденные неистощимой фантазией. Его платья самого простого фасона, сшитые из панбархата и тюля, в цветах, бисере, перламутре, в искусственном жемчуге и кружевах, предвосхищали композиции в стиле Арт-Деко [19, С. 228].

Реформа Пуаре, освободившая женщину из-под гнета многослойных одежд и условностей, стала необратимой благодаря деятельности Габриэль Шанель, которую называют самым дальновидным из модельеров XX столетия [19, С. 235].

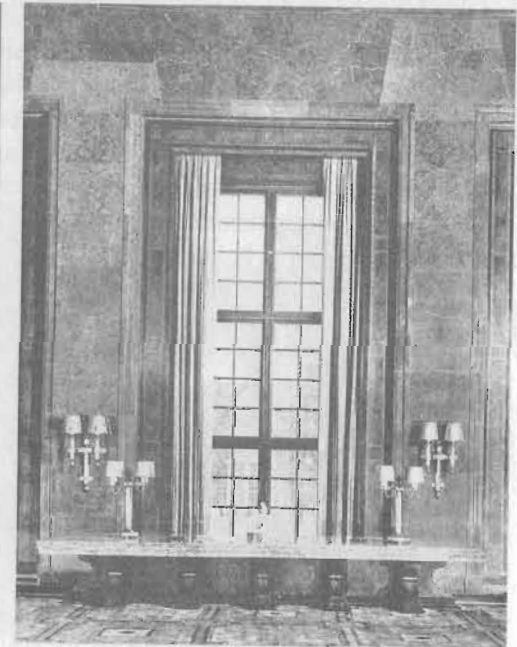
Каждую свою модель Шанель наделяла тремя ос-



Сименс и Хэлске
Телефонный аппарат,
Модель 36, 1936

Кристиан Делл
Настольная лампа,
1930

Мраморный стол для
карты в Рейхсканцелярии.
Архитектор Альберт
Шпеер, 1938-39 гг.

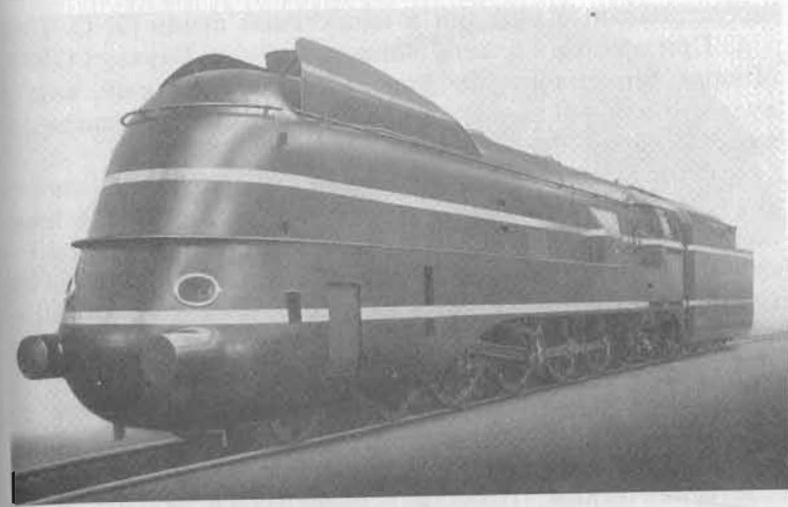


новными качествами: функциональностью, долговечностью, красотой "без затей". Шанель одевала женщин любого возраста, красивых от природы и не очень. В ее нарядах дамы смело водили автомобиль, играли в теннис, плавали и загорали, танцевали джаз. Ее клиентки жили деятельно, бравировали собственной независимостью, пытались управлять своей судьбой. Великая Мадемуазель (так обычно называли только принцесс крови) и ее творчество были для них наилучшим примером.

Художественное формообразование в нацистской Германии

В то время как в США в 30-е гг. развивался дизайн, который, подчиненный законам рынка, развитию техники, противился какому-либо "нефункциональному приукрашиванию" формы, в предвоенной Германии повседневная предметная эстетика была полностью подчинена идеологической унификации, проводимой нацистами. Третьим рейхом создавалась новая "народная культура", в центре которой была арийская семья. В рамках этой культуры появился "народный автомобиль" (фольксваген), "народный радиоприемник", идеалом стал маленький домик с двухскатной крышей на одну семью. При этом нацистами были выпущены специальные законы для выдворения неарийских художников из государственных предприятий.

Как такового особого художественного национал-социалистического стиля предметного формообразования не существовало. Формообразование промышленных изделий, мебели, технических приборов в Третьем рейхе не имело своего единого художественного стиля. Форма вырастала из функции предметов в превосходном машинном исполнении. При этом она приукрашивала новейшую технологию вооружения, прибегая к биоморфической, псевдоклассической и мистической идеологии. В понимании нацистов существовала не форма предметов, а их политическая функция, которая и превращала архитектуру и



Крупп
Локомотив № 2000

Трехмоторный самолет Юнкерс "Ju 52",
1931



индустриальные изделия в нацистский стиль [3, С. 103].

Пришедшие к власти нацисты закрыли Баухауз (1933). Многие представители функционализма, также как и художественный авангард, вынуждены были иммигрировать.

Многие идеи функционализма, - простота и ясность форм, пафос полезности, требования массового производства, - были близки идеологии нацистской "народной культуры" и были переняты Гитлером. Поэтому еще до 1933 года многие члены Германского Веркбунда были перевербованы в нацистский "союз борьбы за германскую культуру".

Целью нацистов было повышение производства во всех областях хозяйства. Поэтому они не только не закрывали предприятия, но и помогали экономическим и собственническим структурам развиваться дальше. Было создано специальное ведомство "Красота работы".

В представительской архитектуре общественных зданий Германии все больше начинал господствовать монументальный псевдоклассицизм (государственный стиль канцелярии). В ходе приготовлений к войне мебель стали изготавливать исключительно из дерева или клееной фанеры, так как сталь в Германии, начиная с 1935-36 годов использовалась только для нужд военной индустрии [3, С. 100].

"Фольксваген" - немецкий народный автомобиль

Народный автомобиль «KdF-wagen» по замыслу нацистов должен был стать своеобразным "культурным действием", обещанием населению, что, после стольких лет самопожертвований, отказа себе во всем, скоро каждый сможет стать владельцем автомобиля.

Идея "народного автомобиля" не была изобретением нацистов. Фердинанд Порше еще с 1920 года работал над идеей дешевого автомобиля для широких слоев населения, используя для своих экспериментов модель «Т» Генри Форда. В итоге была получена простая конструкция с модной обтекаемой формой в стиле стримлайн. Однако, прототипы Порше были отклонены крупными

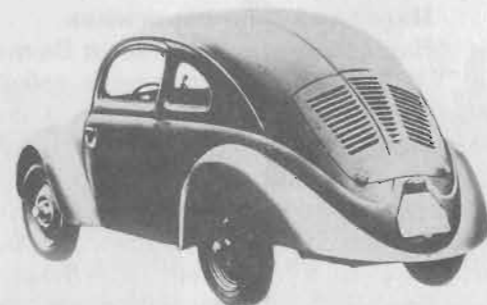


Фердинанд Порше

Народный автомобиль. Из брошюры 1937 года (дизайн Тамаса Авекинга)

Фольксваген (KdF-Wagen)
Экспериментальная серия, 1935-38 гг.

Фольксваген "Жук",
1970



автомобильными фирмами - некоторые сочли их нерентабельными, другие, как фирма "Опель", сами работали над подобными проектами. Порше обратился к правительству Германии, которое начало полную моторизацию страны и строительство автобанов. После длительных колебаний Гитлер в 1933 г. поддержал проект. Обтекаемая форма машины, называемая нацистами «биоформой», должна была символизировать расовое и техническое превосходство Германии. В целом нерентабельная машина начала производиться на специально созданном заводе "Фольксваген" при поддержке государства. Было объявлено, что каждый немец может получить автомобиль, если будет делать еженедельный взнос по 5 марок. Примерно 320000 таких вкладчиков так и не стали владельцами автомобиля, поскольку деньги шли на производство военных легких вездеходов [3, С.102].

Народный радиоприемник

Народный радиоприемник Вальтера Марии Керстинга "VE 301"(1928) представлял собой недорогой стандартный радиоприбор, выполненный из современного высокотехнологичного материала - бакелита. Его кубическая форма, лишенная декоративных излишеств, имела ясную функциональную структуру. Чуть закругленные углы и обтекаемые линии были сделаны автором под влиянием популярного в то время Арт-Деко.

С 1933 года при субсидии государства "VE 301" начинает выпускаться большими тиражами и предлагается населению в рассрочку. Это полностью отвечало принципам пропаганды Третьего рейха - "радио в каждый дом". В отличие от аналогичных радиоустройств во Франции или Штатах на "VE 301" нельзя было поймать иностранные сигналы, он был рассчитан лишь на прием местных радиостанций. Таким образом народный приемник становился важным инструментом фашистских средств массовой информации.

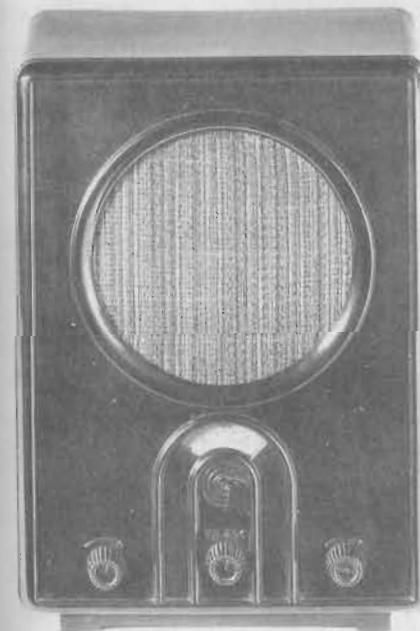
В.М.Керстинг
"Народный радиоприемник VE 301", 1928

А.Дрешер. Плакат к выставке
"Народ-созидатель", 1937

Вурбель
Плакат к олимпийским играм, 1936

Плакат "Вся Германия слышит Фюрера
через народный радиоприемник"

Формообразование при тоталитарном режиме Германии не было подчинено какой-то единой художественно-стилевой концепции. В основе формообразования оставался во многом все тот же функционализм - "форма вырастает из функции предмета". Но, при этом, нацистами во главу угла ставился политический аспект - идеологическая унификация предметов. Политическая функция предметов превращала архитектуру, промышленные изделия в нацистский стиль Третьего рейха с биологической, псевдоклассической и мистической идеологией.



Глава 1.2. ВСЕМИРНЫЙ ЭКОНОМИЧЕСКИЙ КРИЗИС. АМЕРИКАНСКАЯ МОДЕЛЬ "ДИЗАЙН ДЛЯ ВСЕХ"

Хотя в Великобритании и Германии существовали богатые традиции теории дизайна, промышленный дизайн как самостоятельная профессия впервые появился в Соединенных Штатах, где формирование общества массового потребления началось раньше, чем в Европе.

В 30-е годы в США из богатого украшениями Арт-Деко развился строгий американский стиль. Он пропагандировал деловой и дешевый метод конструирования в соответствии с программой правительства против кризиса мировой экономики. Формы Арт-Деко вновь возродились в обтекаемых формах дизайна многочисленных серийных продуктов. Когда говорят об американском вкладе в формообразование дизайна, то подразумевают, прежде всего, обтекаемую форму [3].

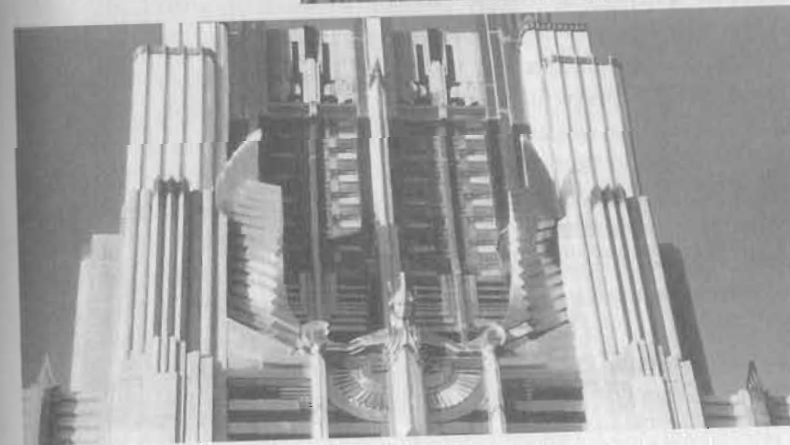
Формообразование в США, хотя и подвергалось европейскому влиянию шло своим путем. Дизайн здесь развивался больше благодаря потребителю, техническому прогрессу и в большом объеме [3, С. 94]. В США началось раньше, чем в Европе, формирование общества массового потребления. Такие потребительские товары, как автомобили, стиральные машины, холодильники, радиоприемники, бытовые электроприборы, в 20-е годы стали доступными большинству американцев, благодаря чему значительно ускорился темп жизни [4].

Под влиянием экспонатов Международной выставки современного декоративного и промышленного искусства,



Уильям Ван Аллен
Крайслер-билдинг,
Нью-Йорк, 1930

Архитектурная фирма
"Блей и Лайман"
Дух Света, 1930-1932



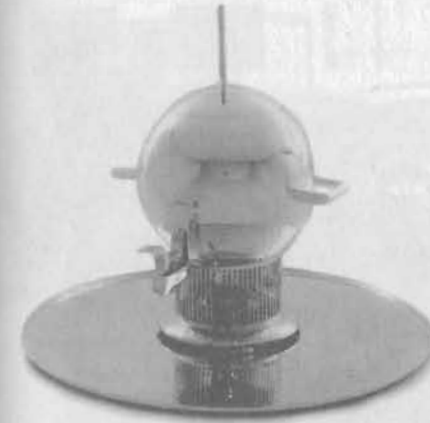
открывшейся в Париже в 1925 году, новое поколение дизайнеров стало создавать фотоаппараты, радиоприемники и другие изделия, используя зигзагообразные линии в стиле, который позднее получил название «Арт Деко» [4].

Арт-Деко в США

Возникший в Париже и просуществовавший между двумя мировыми войнами, стиль "Арт-Деко" приобрел особую популярность в США как "стиль звезд", превратившись из чисто французского явления во всемирно признанный символ эффектности [1, С. 4]. Арт-Деко был также известен в США как "Джазовый модерн", "Зигзаг-модерн", "Обтекаемый модерн" - последний относится к формам, базировавшимся на обтекаемых силуэтах автомобилей, кораблей и самолетов, отражая напор и скорость века машин.

Идеи европейского функционализма были в 20-е годы в США занятием лишь отдельных архитекторов-авангардистов, внимательно наблюдавших за Баухаузом и другими европейскими функционалистскими течениями.

В отличие от аскетичного функционализма, богатый орнаментами Арт-Деко значительно легче прижился в архитектуре фасадов и интерьере. С конца 20-х годов в стиле Арт-Деко были воздвигнуты большие репрезентативные здания крупных фирм. Вместе с Ф.Л. Райтом, одним из патриархов современной архитектуры США, пришли небоскребы, которые уже с начала XX века возводились в стальном каркасе. При этом их фасады до конца 20-х годов украшались историческими формами оконных проемов и стрельчатыми сводами. Яркий тому пример - великолепное неоготическое здание Вольворт в Нью-Йорке (1913). Примеры американского Арт Деко можно обнаружить и в других постройках в Нью-Йорке и Майами того времени. Это гигантские небоскребы и великолепные дворцы кинотеатров. Образцами для подражания архитекторам служили зачастую обтекаемые-



Элиэль Сааринен
Самовар
Стулья, дерево, обивка из конского волоса
1929-1930



Элиэль Сааринен (Eliel Saarinen, 1873-1950)

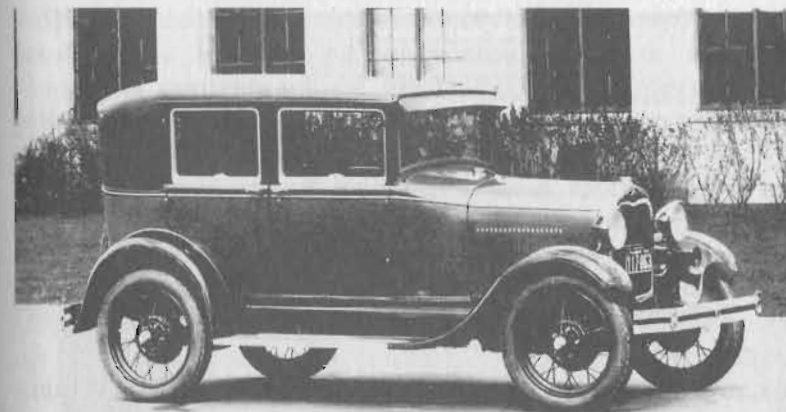
Один из отцов финского модерна и ведущих представителей национального романтического движения в Финляндии. Родился в Рансальме (Финляндия). До 1897 учился в Хельсинки искусству в университете, архитектуре - в техническом вузе.

В его ранней наиболее крупной архитектурной работе - здании главного железнодорожного вокзала в Хельсинки (1904) ощущается влияние школы Глазго и венского Сецессиона. С 1912 член немецкого Веркбунда. После победы на международном конкурсе на здание газеты "Чикаго Трибюн" (1922, вторая премия) переезжает работать в Америку. Здесь он создает архитектурные объекты, работает над проектами мебели, текстиля и предметами дизайна [Das Designbuch: [10, С.322]. В 1932 становится директором Кранбругской академии искусств, которая под его руководством становится важнейшим институтом дизайна Америки, подающим стране многих талантливых выпускников. Здесь учились и работали Чарльз Имз, Гарри Бертоме, его сын Ееро Сааринен.

До Форда никто не верил, что можно изготовить недорогой, но хороший автомобиль, и что можно найти покупателей для автомобиля в широких кругах городской и деревенской буржуазии [6, С. 336]. Своим автомобилем "модели Т" Форд доказал обратное. К 1910 году было изготовлено и продано 10 тысяч портативных, простых и дешевых фордов "модели Т", а в 1911–12 гг. – 34 тысячи. В 1929 году по дорогам Америки бегало 26 миллионов таких автомобилей. Создавая свой "народный" автомобиль, Форд не применил ни одного нового ранее не апробированного узла. Новым был лишь материал для большей части деталей машины, – ванадиевая сталь, обладавшая особой легкостью и прочностью [6, С.335].

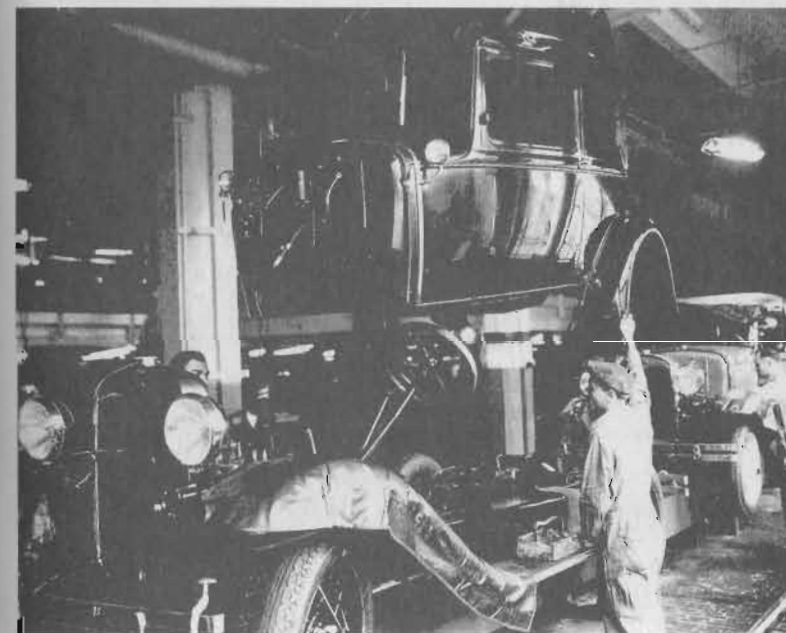
Такой успех Форда во многом заключался в его системе организации труда, получившей название "фордизм". Все процессы на его предприятиях, от отливки деталей до завинчивания последней гайки, были до предела рационализированы. Производственный поток двигался от источников сырья к готовой машине, нигде не поворачивая назад. Не затрачивая средств на новые машины и материалы, одним только разложением процесса сборки на простейшие операции и передвижением материала мимо неподвижно стоявших в достаточно удобной позе рабочих, Форд увеличил производительность труда почти в 4 раза.

Организация поточного производства – одно из величайших изобретений XX века. Благодаря ему промышленность развитых стран вышла на качественно новый уровень внедрения высоких технологий, всеобъемлющей механизации, автоматизации и роботизации производства [6, С.337].



Генри Форд
Развитие формы "модели Т" (1912-1927)
"Модель А", 1928. Внешний вид, сборочный конвейер.

Столкнувшись с насыщением рынка и конкуренцией со стороны компании "Дженерал моторс", Генри Форд в 1927 году прекратил выпуск своей знаменитой "модели Т". Истратив 18 миллионов долларов на переоснащение своих предприятий, приступил к выпуску нового автомобиля "модели А", имевшей гораздо более изящную, обтекаемую форму.



формы современных трансокеанских лайнеров: их рассекающий воду нос, всевозможные поручни и палубные ограждения. В декорировании использовались благородные виды древесины и мрамор, часто с латуневой инкрустацией, пестрыми стеклами, цветным кафелем, а также орнаментами в геометрическо-экспрессивной форме.

Формы мебели и предметов обстановки подгонялись под консервативный вкус среднего и зажиточного слоев населения, которые предпочитали изготовленные вручную атрибуты колониального или исторического европейского стиля.

Идеи Современного движения пришли в США только после иммиграции сюда лидеров Баухауза, скрывавшихся от национал-социалистов. Важнейшее место в организации и развитии идей функционализма в США занимала Кранбургская академия в Детройте, основанная в 1933 году. Ее руководитель, финский архитектор Е. Сааринен, видел ее как последовательницу принципов Баухауза [3, С.94].

Дизайн и техника

В то время как в Европе первая мировая война значительно затормозила техническое и экономическое развитие, США к началу 20-х годов находились на очень высоком технологическом уровне, со значительным отрывом от всех ведущих индустриально развитых государств. В 30-е годы здесь жилые дома среднего слоя уже были оснащены многими техническими приборами и устройствами, такими как радиоприемники, холодильники, тостеры, стиральные машины и даже появились первые телевизоры. Границы между дизайном мебели и индустрией начали стираться здесь еще раньше. Серийно производимая продукция из новых экономичных материалов находила все больший спрос у широких слоев массового потребителя. Получающий все большее распространение дизайн приступил в конце 20-х годов к изучению рынка. Наряду с рекламой и упаковкой, для удовлетворения



Генри Дрейфус
Пылесос, 1933-36

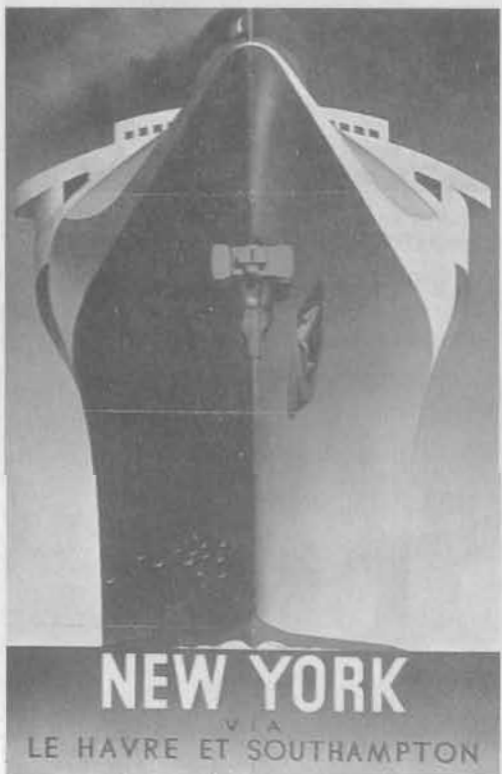
Норман Бел Геддес
Печь "Иволга", 1931-36

Первый коммерческий телевизор в мире
фирмы RCA (США) Модель ТТ-5, 1939



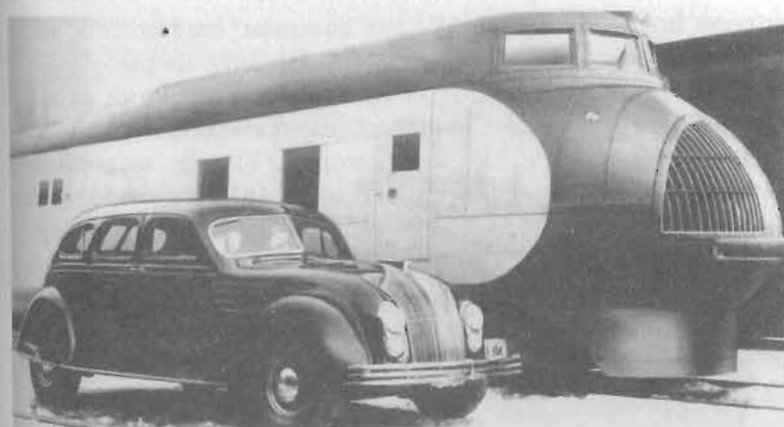


Фред Стинеман
"Самолет всех времен"
Дуглас "DC-3" "Дакота",
1935



Кассандре
Плакат для компании
"French Line", 1930

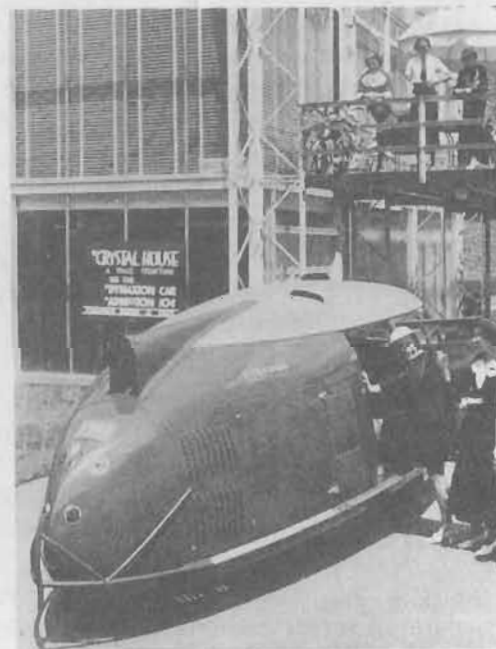
17 декабря 1935 года был произведен первый пробный полет "DC-3" (Douglas Commercial-3), спроектированного под руководством Фреда Стинемана, а уже в июле 1936 года была пущена линия Non-stop Чикаго-Нью-Йорк. Самолет имел большой коммерческий успех. Этим самолетом летали звезды кинематографа из Голливуда в Нью-Йорк. "DC-3" был привлекателен и для среднего класса. Под именем «Дакота» эта машина завоевала весь мир. Выпущенная в количестве свыше 10000 штук она стала самым распространенным самолетом. Самолет "всех времен", Дакота не только отразил технологический прогресс и апофеоз эстетических исканий 30-х годов, но и стал символом современности.



Автомобиль Крайслер "Airflow" и Локомотив "Pacific City of Selma", США, 1934

Ричард Бакминстер Фуллер
Автомобиль Dymaxion, 1932

Для стиливого направления "Стриглайн" характерны гладкие, каплевидные, аэродинамические формы. Оно возникло сначала в 20-е гг. в таких видах транспорта, как автомобильный, железнодорожный, авиация, отражая стремление авторов улучшить аэродинамические характеристики проектируемой формы нового высокоскоростного транспортного средства. В 30-е гг. промышленные дизайнеры следовали не столько функциональным основам образования формы, сколько стремились придать предметам домашнего потребления элегантный внешний вид, придав формам динамику нового века, века скоростей, и сделать их в итоге более привлекательными для потребителя.



спроса потребителя все более важным становится внешний вид выпускаемого продукта. Прежде формобразование автомобилей и других технических изделий велось сугубо функционально, подчиняясь требованиям конвейерного производства. У старой модели Форда "модели Т", выпускаемой тысячными тиражами, в 1913 году просто не было достойной конкуренции. В 20-е годы дизайн изделий уже становится важным отличительным признаком от множества быстрорастущих конкурентов. В отличие от Европы, где реформы формобразования всегда рассматривались прежде всего с социальной точки зрения, в США на первом месте стоял рыночный фактор [3, С. 95].

Мировой экономический кризис

Крупномасштабное расширение производственных мощностей в конце 20-х гг. привело к их несоответствию покупательной способности населения, а в итоге - к мировому кризису.

С приближением кризиса 30-х годов производители все больше сталкивались с растущими трудностями при продаже своих товаров. Бизнесмены стали нанимать художников, графиков и театральных декораторов для придания своим товарам привлекательного внешнего вида [4]. Для того, чтобы привести экономику в действие, американское правительство стремилось максимально раскрутить потребителя, повышая стимул для покупки посредством нового многообещающего дизайна.

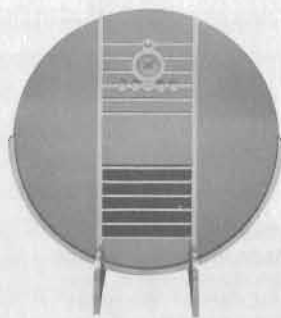
Показательным здесь является пример автомобильной компании Генри Форда. В 1927 году он прекратил выпуск своей знаменитой "модели Т". Столкнувшись с насыщением рынка и конкуренцией со стороны компаний «Дженерал моторс», Форд истратил 18 миллионов долларов на переоснащение своих предприятий и приступил к выпуску нового автомобиля "модели А", имевшей гораздо более изящную, обтекаемую форму. Опыт Форда продемонстрировал деловому миру важную роль дизайнера для успешного сбыта любого вида потребительских товаров. В



Изами Ногучи
Коротковолновый радиоприемник с микрофоном "Babyfon" для квартир и больниц, 1937
Обтекаемая форма прибора напоминает человеческую голову - медицинскую сестру.

Кем Вебер
Настольные электронные часы Zephyr, 1930.
Часы решены в обтекаемых формах "стримлайна". Их название - от имени древнегреческого бога западного ветра "Зефир".





Уолтер Дорвин Тиг

Настольная лампа Модель 114 для компании Полароид, 1939

Радиоприемник, 1934

Пленочная фотокамера "Bantam Special", изготовитель - Истман Кодак, 1936



Уолтер Дорвин Тиг

Складная фотокамера "Кодак" с пластиковым корпусом, 1930-е гг.

Популярная камера "Kodak Baby Brownie" стоила в 1934 г. 1 доллар.



Уолтер Дорвин Тиг (Walter Dorwin Teague, 1883–1960)

Известный американский дизайнер первого поколения, общепризнанный "Король индустриального дизайна". Один из организаторов Общества промышленных дизайнеров Америки.

Родился в Декейтер, штат Индиана. Четыре года учился в Школе изобразительных искусств в Нью-Йорке, затем был художником-графиком в рекламном агентстве. Одним из первых в США создает дизайн-бюро (1926).

С 1928 г. советник по дизайну компании "Истман Кодак". Его фотокамера "Кодак Брауни" (1936) – классический образец американского дизайна.

В разные годы сотрудничал с крупнейшими американскими корпорациями – "Форд", "Юнайтед Стейтс стил", "Дюпон", "Вестингауз", проектируя самые разнообразные изделия – от оптических инструментов до упаковки стеклянной посуды. Его кожух фотокамеры "Полароид" (1948) считается одним из лучших изделий американского дизайна [7, С.193]. Многие проекты Тига 30–40-х гг. – от интерьеров общественных зданий до разнообразных промышленных изделий выполнены – в обтекаемом стиле "стримлайн".



период кризиса изготовители стали все больше внимания уделять дизайну продукции: сначала как средству борьбы со своими прямыми конкурентами, а позднее - как способу восстановления здоровой экономики в стране [4].

В процессе формальных поисков стиля американские промышленные дизайнеры пришли в итоге к обтекаемой форме. Строго говоря, обтекаемая форма не была американским изобретением - еще итальянские футуристы начала XX века в обтекаемых и динамичных формах выражали свое художественное осмысление века машин и скоростей. Но американская индустрия была в состоянии внедрить эти принципы формообразования в массовое производство благодаря новым материалам и технологиям.

Обтекаемая форма

С начала века дизайнеры проводили эксперименты в аэродинамике. Наблюдения за движениями рыб и птиц навели их на мысль конструировать формы кораблей и самолетов, следуя природным образцам. В 1933 году на рынок поступил первый коммерческий пассажирский самолет "Douglas DC-1". Этот самолет со своей обтекаемой единой структурой, интегрированными несущими и алюминиевыми покрывающими плоскостями значительно превзошел своих громоздких предшественников. Вместе с Боинг-247 Дуглас "DC-12" отметил начало современного транспортного сообщения. Практически одновременно фирма Крайслер выпустила в 1934 году свой обтекаемый автомобиль, "Airflow" (воздушная струя). Дизайном ее занимался Кари Беер. Это был результат его фундаментальных исследований в аэродинамике. Этот автомобиль со своим размахнувшимся кузовом, наклоненными ветровыми стеклами, с удлиненной хвостовой частью настолько опережал формы предыдущих средств передвижения, что не нашел отклика у покупателей и был внедрен в производство только 3-мя годами спустя. В техническом смысле этот автомобиль был успехом и проложил путь



Уолтер Дорвин Тиг.
Интерьер представительства Форда на всемирной выставке в Нью-Йорке, 1939

Фирма Корнинг,
Утюг Silver Streak, США
1942-1946

Фирма Филко, США
Радиоприемник. Мо-
дель 444, 1936



Телефон "Модель 300" Генри Грейфуса изготавливался Bell Telephone Laboratories с 1937 года. Его корпус из бакелита и простые формы стали результатом интенсивных эргономических исследований и изучения материалов.

В широко известном термосе для американской Thermos Company Дрейфус под образ античного греческого кувшина создал мягкие линейные формы и детали из пластика и хрома в стиле американского "стримлайна".

В конце 30-х гг. для Нью-Йоркской центральной железной дороги Дрейфус проектирует локомотив "Меркури". [8, С.130]



Генри Дрейфус

Термостат, 1941

Термос, 1936

Локомотив "Hudson J-3a", 1938

Телефон для фирмы "Белл", "Модель 300", 1937



Генри Дрейфус (Henry Dreyfuss, 1904–1972)

Известный американский художник, дизайнер, один из основателей Общества промышленных дизайнеров Америки (1944) [7, С. 69].

Родился в Нью-Йорке. Там же учился в Этико-культурной школе. В 1929 г. открыл дизайн-бюро в Нью-Йорке, выполняя заказы для галантерейной и парфюмерной промышленности. С 1930 года работал в контакте с "Белл телефон компани". Его известные работы 30-х: холодильник для "Дженерал электрик" (1938), арифмометр (1933), телефонный аппарат для фирмы "Белл" (1937).

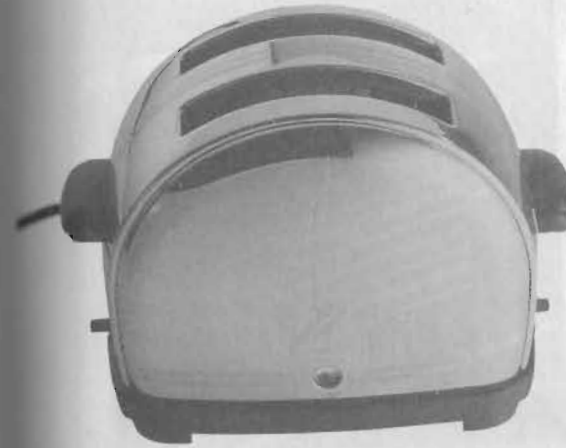
В годы второй мировой войны Дрейфус выполняет военные заказы: огнестрельное оружие, приборы, интерьеры танков. Среди известных работ послевоенных лет – трактора и сельскохозяйственные машины для компаний "Джон Дийр" и "Хистер", пылесосы, полотеры, швейные машины ("Зингер"), телефоны и фотоаппарат моментальной цветной съемки "Полароид".



для спортивных моделей Фердинанда Порше.

Понятие обтекаемой формы наводит на размышления о скорости и прежде всего о современной форме. И если первый обтекаемый автомобиль, Airflow, не пришелся по вкусу потребителям, то остальные продукты в том же стиле нашли отклик. Доказательством тому служит дизайн копировальной машины фирмы Гештетнер, который Раймонд Лоуи предложил в 1929 году. До этого времени этот аппарат был неказистой промышленной машиной. Раньше даже не делались попытки его модернизации, функциональной и внешнего вида. Предложенное Лоуи решение копировальной машины в обтекаемых формах "стримлайна" имело большой успех, и американские дизайнеры, последовав его примеру, начали проектировать товары домашнего обихода, используя стиль обтекаемых форм. И, хотя по-новому оформленные предметы внушали большее доверие покупателям, чаще всего изменялся лишь их внешний вид.

Теория обтекаемой формы, основанная на применении округлых, плавно заканчивающихся форм, часто имеющих каплевидный характер, возникла и получила распространение в начале XX столетия в транспортных технологиях: кораблестроении, воздушном транспорте, автомобилестроении. Такая обтекаемая форма способствовала улучшению гидро- и аэродинамичности транспортных средств, особенно в условиях высоких скоростей. Однако, к 30-м гг. обтекаемые формы стали использоваться дизайнерами в декоративных целях - для придания бытовым вещам особой динамичности и современности внешнего вида, отвечающим представлениям обывателей о новом XX веке, веке новой динамики и скоростей. Таким образом формировалась мода на обтекаемую форму во всех областях потребления. Вместо вложений в развитие дешевых товаров, многие производители нанимали дизайнеров для повышения коммерческой привлекательности выпускаемых товаров. Созданная мода на обтекаемые формы помогла производителям повысить конкурентно-



Жорж Шарфенберг
Тостер Модель Т-9,
1937

Радиоприемник
"Фада". Модель 845,
1935

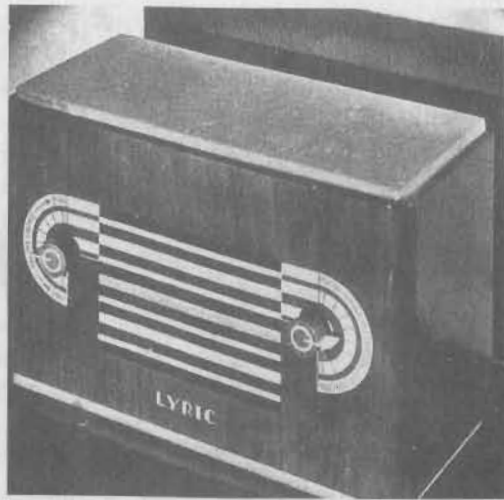


Рассел Райт

Настольный радиоприемник "Лирик", 1932

Столовый сервиз "Residential" из меламина, разработанный для молодых супружеских пар, которые не могли себе позволить дорогой керамической посуды, 1953

Мари Райт, супруга и ближайшая коллега Рассела, демонстрирует преимущества домашней утвари, разработанной ее мужем.



Рассел Райт (Russel Wright, 1904-1976)

Известный американский дизайнер первого поколения. С его именем связывают представление о дизайне как о новой сфере художественного творчества [7, С.158]

Родился в Лебаноне, штат Огайо. Учился живописи в Академии искусств в Цинцинати и скульптуре в Художественной студенческой лиге в Нью-Йорке. С 1924 работает декоратором. В 1930 открыл свою фабрику металлической посуды и создал знаменитую универсальную посуду, в которой пищу готовят и прямо подают на стол [7, С. 158].

Райт был известен как "мистер американская современность", как дизайнер наиболее продаваемых в мире столовых сервизов. Его самым известным произведением является беспрецедентный сервиз "Американская современность", лишенный какого-либо декора, с необычным цветовым решением (1937). Всего до сегодняшнего дня продано более 350 млн. этих сервизов.

Супердизайнер, маркетинговый гений, который рано начал оперировать с аудиовизуальной поддержкой продаж и таким понятием как "стартовая цена изделия" [10, С. 410]

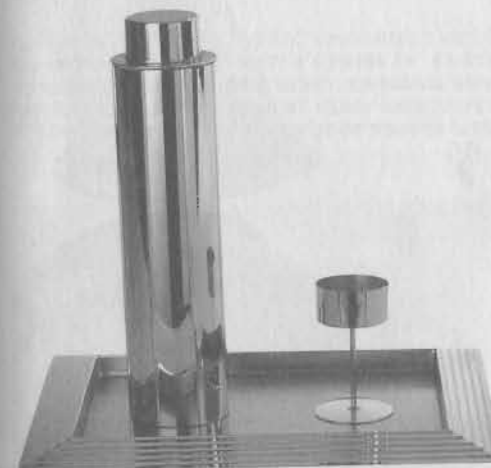


способность своих товаров, а ежегодное обновление внешнего вида изделий помогло увеличить эстетический срок службы продукции, а также объемы продаж.

Народившийся стиль отражал всеобщее стремление к прогрессу. Дизайнер Норман Бел Геддес популяризировал его в своей книге «Горизонты» (1932), иллюстрированной фантастическими изображениями каплевидных автомобилей и автобусов, обтекаемого поезда-трубы, торпедообразного океанского лайнера и огромного «летающего крыла» с каплевидными поплавками для посадки на воду. Новый стиль времен Большой депрессии быстро распространился на все — точилки для карандашей, домашние вентиляторы, фасады магазинов, бензозаправочные колонки. По словам дизайнера Раймонда Лоуи, «этот стиль, устраняя все лишнее, символизирует простоту и отвечает подсознательному стремлению человека к гармонии и упорядоченности». За подобными утверждениями крылось всеобщее убеждение в том, что крупные социальные процессы должны осуществляться мягче, проще и с меньшими трениями [4].

Обтекаемая форма должна была внушить веру в прогресс и уверенность в американской экономике, способной выбраться из кризиса. Вместе с тем возник один из столпов «американского образа жизни». Этот оптимизм достиг апогея в 1939 году со всемирной выставкой в Нью-Йорке под девизом «строительство мира завтрашнего дня».

Многие из известных американских дизайнеров, приверженцев обтекаемых форм — Раймонд Лоуи, Норман Бел Геддес, Генри Дрейфус, Вальтер Дорвин Тиг — были прежде иллюстраторами журналов, книг, театральными художниками. В.Д.Тиг, например, работал свыше 20 лет в качестве графика в рекламе, прежде чем внес свой дизайнерский вклад в фирму «Кодак». В годы перед второй мировой войной наряду с Раймондом Лоуи он был одним из ведущих промышленных дизайнеров Америки, оформил павильон «Форд» на международной выставке в



Норман Бел Геддес

Модель автобуса, 1939

Сервис для коктейля "Небоскреб" на подносе "Манхэттен"
Модель обтекаемого "автомобиля будущего", 1933



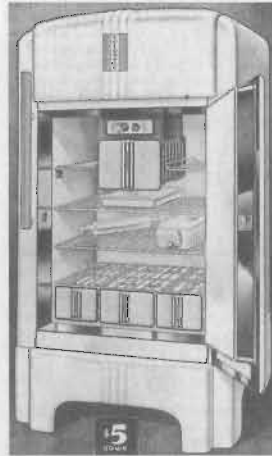
Норман Бел Геддес (Norman Bel Geddes, 1893-1958)

американский дизайнер, сценарист, публицист, один из наиболее ранних и крупнейших теоретиков и практиков футур-дизайна.

Родился в Адриане, штат Мичиган. Незаконченное высшее художественное образование. 1916-37 работал как театраль-ный художник, поставил как режиссер около 200 опер. С 1919 оформлял художествен-ные промышленные выставки. В 1927 один из первых в США открывает частное проектное бюро промышленного дизай-на.

Обладая незаурядными инже-нерными способностями, соз-дал большое количество про-ектов транспортных средств (самолетов, автомобилей, теп-лоходов) и бытовой техники в стиле "стримлайн".





Раймонд Лоуи

Холодильник "Coldspot" для торговой фирмы "Sears Roebuck", 1934
Копировальная машина фирмы Гештетнер, 1929
Точилка для карандашей, 1933
Пачка сигарет "Lucky strike", 1940-42

Формы холодильника "Coldspot" для торговой фирмы Sears Roebuck из металла в стиле "стримплайн" напоминают кузов автомобиля. Чисто белая глянцевая поверхность стала основой нового "гигиенического взгляда", который затем начинает копироваться многими дизайнерами [9, С.114].

В к. 20-х гг. Раймонд Лоуи модернизировал дизайн копировальной машины фирмы Гештетнер. Сугубо утилитарной форме изделия был придан элегантный вид, благодаря тому, что механизм был спрятан в специальном корпусе. Для подачи формы Лоуи использовал модель из глины в натуральную величину. Этот метод моделирования позже стал использоваться дизайнерами в автомобильной индустрии.



Раймонд Фердинанд Лоуи (Raymond Ferdinand Loewy, 1893-1986)

Известный американский дизайнер и публицист, один из основателей профессионального дизайнерского движения в США [7, С. 97].

Родился в Париже. Получил техническое образование. С 1919 работает в США как иллюстратор в журналах мод и автор костюмов для театральных постановок Нью-Йорка.

С 1926 проектировал для промышленных компаний Англии и США. Его известные работы, ставшие классикой американского дизайна: вариант многожильно-копировальной машины "Гештетнер" (1929), программа оформления холодильника "Колдспот" (1934), проекты локомотивов для Пенсильванской железной дороги, промышленная графика для фирм "Пенсильвания рэйлрод", "Кока-кола", "Лаки страйк", "Шелл".

В послевоенные годы работал над формами автомобилей для фирмы "Студебеккер" ("Чемписн" - 1947, "Старлайн" - 1953, "Аванти" - 1962), выполнял проекты для Управления по исследованию космического пространства и космических станций "Скайлаб", "Шаттл". В последние годы жил и работал в Швейцарии [7, С. 97].



Нью-Йорке, камеры для Кодака, бензоколонки для Техаса и «Боинг-707».

В своей работе дизайнеры для изготовления сложных по пластике моделей применяли глину. Целый ряд потребительских товаров получил гладкие современные формы - холодильники, пылесосы, радио, фотоаппараты, телефоны и др. В качестве материала активно использовался бакелит - термостойкий пластик, пригодный для литья (формовки) обтекаемых форм.

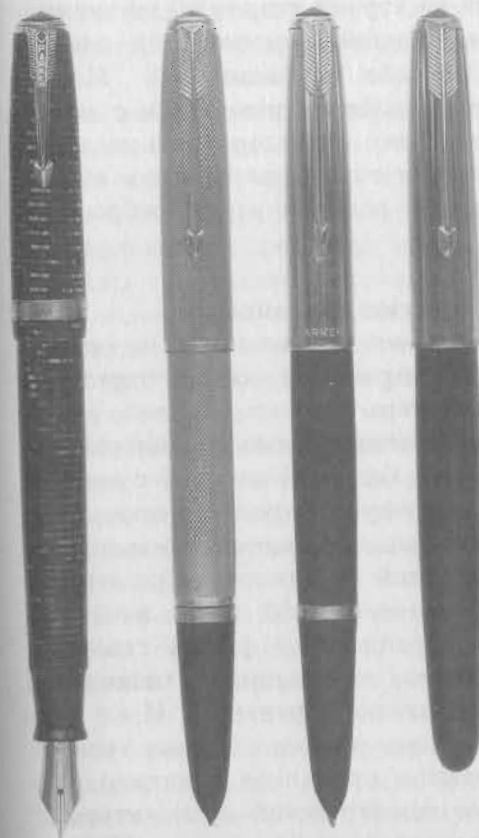
В 1934 году обтекаемая форма холодильника "Goldspot" для фирмы "Sears" стала первым примером бытовой техники в США, отмеченным за его внешний вид, а не за эксплуатационные качества. В 1949 году на обложке журнала "Тайм" появилась фотография Раймонда Лоуи с подписью: "он округлил кривую продаж", добавив "ценность" товарам и увеличив продажу, этот способ помог американской промышленной индустрии набрать силу и получить прибыль".

К 1940-м использование обтекаемых форм получило широкое распространение как символ прогресса и динамики переносилось на все изделия от туристического автобуса до детской коляски, от кофеварки до точилки карандашей. Применение обтекаемых форм поддерживалось новыми материалами, как клееная фанера, пластмасса, листовые металлы, которые могли принимать какую угодно форму.

В 1920-1950 годы американский промышленный дизайн пережил собственное стремительное развитие, которое явно довлело над европейской теорией дизайна. До конца 50-х стримлайн оставался символом этого течения.

Эргономичный дизайн

Генри Дрейфусс в своем дизайнерском творчестве особое внимание уделял идеям человеческих движений. Он развил дизайн-теорию о связи между человеком и машиной и был убежден, что машина должна соответствовать требованиям человека, и никак не наоборот.



Жорж Паркер (George S. Parker, 1863)

Еще будучи учителем, для повышения своего дохода Жорж продавал своим ученикам перьевые авторучки. Очень хорошо разбираясь в принципе работы перьевой авторучки, он решил свои знания продавать. Первый большой успех пришел в 1892 году с авторучкой Lusk-Surge. Изготавливаемая серийно, ручка с вакуумными чернильными баллончиками (Vacumatic) стала следующим удачным ходом. В конце века особенно большим спросом пользовались ностальгические пишущие приборы, и ручка Паркера, изобретенная еще до 1920 года, считалась одним из самых ценных предметов коллекционирования.

Паркер Vacumatic, Паркер Модель 51

Аэродинамический дизайн формы ручки Паркер 51 с закрытым пером стал результатом многолетних интенсивных разработок, завершённых в 1939 году. Модель была выпущена к 51 юбилею фирмы и стала шлягером продаж за всю их историю: более 120 млн. экземпляров. Вакуумные чернильные баллончики с быстросохнущими чернилами обеспечивали быстрое письмо без клякс. Общая программа развития Паркера 51 стоила свыше 250000 долларов. В 1946 году было продано свыше 5 млн ручек Паркер 51. Знаменательно, что ручка Паркер 51 стала своеобразным миротворческим символом. Генерал Д. Эйзенхауэр Паркером 51 подписал акт о капитуляции Германии во Второй мировой войне.



Исходя из этих позиций он строил теории об эргономике и антропометрии. Определенной кульминацией поисков Дрейфусса стал телефон для компании Bell "Модель 300". Bell 300 на 40 лет остался американским стандартом для телефонов, возможно, благодаря доскональным функциональным и эргономическим проработкам автора, которые позволили создать подчеркнутую "доброжелательность" его формы.

Формирование профессии "дизайнер"

Многие дизайнеры в своей деятельности не ограничивались лишь выполнением разовых заказов отдельных фирм по стилизации внешнего вида их изделий, а шли значительно дальше. Такие независимые дизайнеры-консультанты, как Норман Бел Геддес, Уолтер Доруин Тиг, Раймонд Лоуи и Генри Дрейфус, в процессе проектирования изучали производственные процессы и материалы, придавая назначению изделий и простоте обращения с ними столь же важное значение, как и их внешнему виду. В скором времени дизайнерские фирмы стали набирать в штат чертежников, модельщиков, инженеров, архитекторов и специалистов по маркетингу. И им приходилось заниматься дизайном не только самих товаров, но и их упаковкой, дизайном прилавков и витрин, торговых выставок, а также коммерческой архитектурой.

К концу 30-х гг. промышленный дизайн в США из панацеи времен Депрессии постепенно превратился в обычную профессию. Среди заказчиков ведущих дизайнерских фирм числились такие промышленные гиганты, как «Истмен Кодак», «Белл лабораториз», «Дженерал моторс», «Сире и Робак», «Хувер», «Тексако». Компании не только заключали контракты с независимыми дизайнерами-консультантами на разработку определенного продукта, но и начали создавать у себя постоянные дизайнерские бюро. Причем эта практика постепенно расширялась [4, С. 9].

Одним из наиболее ярких представителей новой про-

фессии был Раймонд Лоуи. Один из самых успешнейших дизайнеров 20-го века, он своими проектами воссоздавал картину американского образа жизни. Будучи на всю жизнь влюбленным в современную технику, он пытался передать свою любовь потребителю, хотел примирить его с этой техникой через ее приятный внешний вид. К тому же он был первым дизайнером, который опирался в работе на маркетинг и предлагал новые продукты на рынок, не считаясь с большими затратами на рекламную кампанию. Особое внимание он уделял при этом своему собственному имиджу. За свою практику Лоуи переработал множество продуктов, дав им новую привлекательную внешность, которая делала их "прекраснее", и вместе с тем способствовала сбыту. При этом для него имело значение: красота - в простоте, но не в чрезмерной. Тем самым его позиция значительно отличалась от принципов функционализма Баухауза и ее последователя - Ульмской школы.

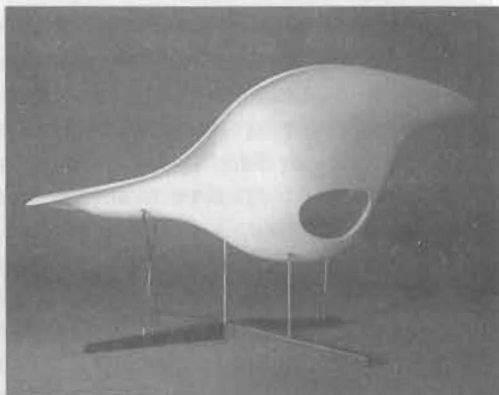
В 30-е годы Лоуи относился к выдающимся представителям стримлайна и по праву считался одним из основателей американского дизайна.

После второй мировой войны Лоуи продолжал оставаться промышленным дизайнером номер один в США. Формами бутылки для кока-колы (1947), Студебеккера "Коммандор", автобуса "Грейхаунд" и упаковкой и рекламной сигарет "Лаки-Страйк" он создал символ американской мечты. Секреты своего успеха Раймонд Лоуи изложил в книге "Некрасивое плохо покупается", вышедшей в 1951 году.

На становление профессионального кредо многих американских дизайнеров оказали военные заказы для армии во время Второй мировой войны. Удобство и простота наладки, безопасность эксплуатации и обслуживания - основные критерии проектирования таких объектов. Об этом Генри Дрейфус писал: "Война всколыхнула всю глубину знаний и показала (хотя это странно для неспециалиста, но будет вполне понятно эрудированному ди-

Истоки органического дизайна как единого, направленного на человека процесса формообразования, лежат в архитектуре Макинтоша и Райта к. XIX в., стремившихся к органическому искусству. Его главная цель заключалась в передаче сущности природы. В таком едином органическом образовании особое внимание уделялось визуальному и функциональному взаимодействию единичных деталей, равно как и объектов между собой, в интерьере, в целом в здании и его окружении. Именно эти внутренние взаимосвязи стояли в центре внимания органической архитектуры, в то время как внешнее копирование органических форм природы было достаточно редким.

Пионером органического дизайна считается финский архитектор Алвар Аалто, который в к. 20 – н. 30-х гг. XX в. разработал сомасштабный человеку органический язык формообразования. Его мягкие, плавные, текучие линии из гнутой фанеры и ламинированного дерева совершили революцию в мебельном искусстве, контрастируя со строгим геометрическим интернациональным стилем. Аалто отвергал такие авангардные промышленные материалы, как стальные трубы, отдавая предпочтение дереву – самому человеческому, по его мнению, материалу. Идеи Аалто вылились в целое стилевое направление – органический модернизм. Для его поддержки в 1940 году Элиот Фетте Нойес организовал беспрецедентный конкурс "Органический дизайн домашней обстановки" в Музее современных искусств в Нью-Йорке. Его победителями стали Ееро Сааринен и Чарлз Имс.



Чарлз и Рей Имз
Кресло "La Chaise", 1948

Чарлз Имз и Ееро Сааринен.
Мебель для конкурса "Органический дизайн в мебелировке жилища" Музей современного искусства, Нью-Йорк, 1940
Санитарные шины для раненых, 1942

A3501



зайнеру), что орудия, которые лучше работают, неизбежно лучше и выглядят. В этом и заключается секрет "хорошего проекта".

Хотя в основе новой профессии дизайнера лежало стремление к коммерческой выгоде, идеал дизайнеров состоял в том, чтобы придать индустриальному веку внешнюю упорядоченность и социальную гармонию. Многие мастера дизайна в США считали необходимым бороться за профессиональный дизайн, за развитие общественного вкуса; они полагали, что влияние дизайнера на общество значительно и в том случае, если он аргументированно отказывается работать при неприемлемых для него условиях. Одна из задач дизайнера - убедить заказчика в том, что продукция с его участием будет рентабельной и высококачественной [7, С. 69].

Органический дизайн

Уже в 30-х гг. с эмиграцией лидеров современных художественных течений из Европы и, прежде всего, из нацистской Германии США получили импульс в развитии искусства, архитектуры и дизайна.

Однако к формобразованию в Америке было несколько иное отношение. Пользовались спросом формы с определенной долей юмора и отсутствия консервативности, здесь были готовы не только удивляться, но и радоваться без каких-либо предрассудков. После того, как прошла фаза стиля строгой необходимости, стали ожидать, что вновь создаваемые формы будут отличаться большей оригинальностью и замысловатой фантазией. Органические формы, в противовес четким функциональным были восприняты как "свободные", как новое понимание, как придающие всему свежий вид [5, С. 163].

Музей современного искусства в Нью-Йорке уже с 1934 года владел обширной коллекцией дизайна и устроил с поддержкой торгового дома Блумингдалес в 1940 г. конкурс под названием «органический дизайн в домашней мебели». В результате конкурса, по замыслу его

устроителей, должны были быть найдены новые современные формы для предметов обстановки, "окрыленные" легкие линии в отношении человеческого тела. Призерами стали Ееро Сааринен и Чарлз Имз с их органическими колеблющимися линиями формы кресел, с применением в отделке коры дерева и кожи, объединившими в себе красоту и удобство.

Сааринен и Имз - выходцы Кранбургской академии и, наряду с Бертойя, относились к выдающимся представителям нового органического стиля. Они работали с такими материалами как полиэстер, алюминий, фанера. Их мебель начала производиться серийно только после 1945 года, когда закончилась военно необходимая экономия материала, и когда с новой техникой переработки древесины и искусственных материалов стали возможны мягкие, вибрирующие формы Имза и Сааринена.

Американский образ жизни - американское понимание дизайна

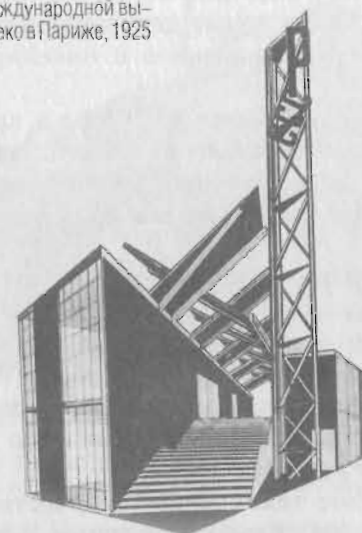
В 30-х годах в США образовалось собственное понимание дизайна. В противоположность европейским принципам, здесь в центр ставился дизайн как инструмент, способствующий сбыту товаров. Целью дизайна было формобразование изделий для широкого массового потребления. Несмотря на то, что в США во время и после войны работали в эмиграции многие выдающиеся дизайнеры-лидеры европейского функционализма, в промышленном дизайне продолжали отдавать предпочтение эстетическим идеалам предвоенного времени, обтекаемым и новым органическим формам.

Лидерами американского дизайна оставались такие известные имена 30-х гг., как В.Д. Тиг, Г. Дрейфус, Н. Бел Геддес и Р. Лоуи, определявшие дальнейшее развитие американского промышленного дизайна.

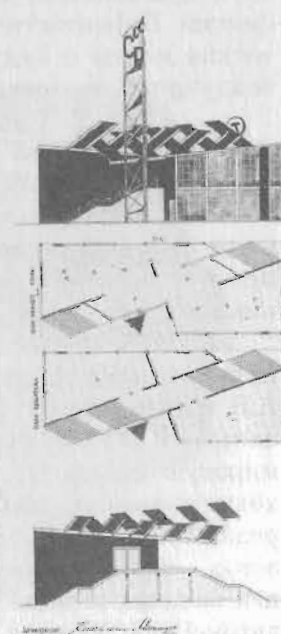
В молодой Советской России, в условиях отсталого, но находящегося на подъеме производства, художники становились изобретателями и пропагандистами вещей. Именно благодаря художникам, а не механизмам рынка, появлялись новые вещи, рассчитанные на нового потребителя, часто благодаря художникам перестраивалось производство. Попутно дизайнер (художник) выполнял на производстве и совершенно ему несвойственные функции: грамотного инженера, организатора оформления производственной среды. Идея стандартизации в 30-е годы шла в производство в том числе и из дизайна, и была связана с принципами авангарда 20-х годов, представлявшего весь мир, и предметный в том числе, в виде комбинаций из заданных форм-элементов [11].

Развитие советского дизайна в 30-е годы шло в трех основных направлениях: конструирование новой техники, оформительское искусство и самодеятельное техническое творчество и изобретательство [11]. В это время в СССР вводились первые общесоюзные стандарты на комплектующие изделия, широко внедрялась технология штамповки и объемного формования, помимо расчета конструкций на прочность, в условиях развития транспорта, новых скоростей, инженеры начинали учитывать и аэродинамическое сопротивление. Не только в авиации, автомобилестроении, электротехнике, но и в бытовых приборах,

К.Мельников. Советский павильон на Международной выставке Арт-Деко в Париже, 1925



Идеи конструктивизма сказались в создании национальных павильонов на международных выставках 20-х годов. Константин Мельников, отвечая на призыв организаторов Парижской выставки "Арт-Деко" проявить "максимум новизны и минимум традиций", создал павильон, который своим новаторским решением привлек всеобщее внимание, заставив говорить об успехе советской архитектуры. Языком архитектурных форм автор удачно преобразовал в стране Советов. Господство кривых линий, как бы отражало динамизм новой жизни. Новаторские архитектурные формы павильона и содержание его экспозиции раскрывали особенности нового социального строя, молодого многонационального социалистического государства [12, С. 38].



светильниках, мебели стали применять пластмассы (бакелит, целулоид, плексиглас) и новые декоративные защитные покрытия металла (хромирование и никелирование) [11].

Несмотря на то, что обтекаемые формы в критических статьях называли «буржуазной» модой, аэродинамичность форм нельзя было отменить правительственными постановлениями, она получала все большее распространение.

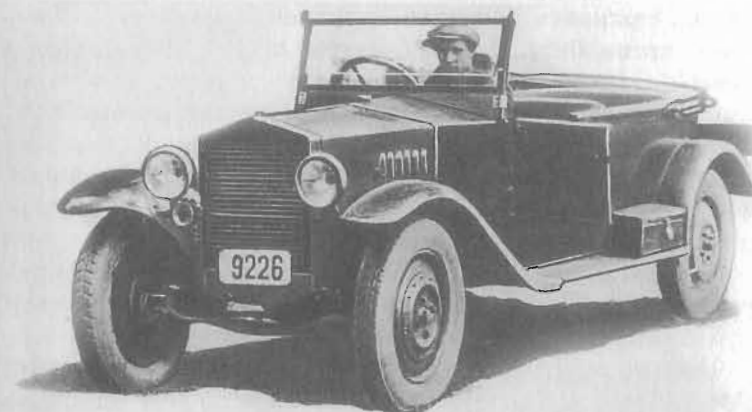
Появление аэродинамических форм было вызвано не только модой, но и новыми технологиями объемного формования, штамповки, которые все больше использовались в промышленности. От конструкций рам и внутренних каркасов дизайнеры и инженеры переходили к конструкциям-оболочкам. В автомобилестроении это получило название «несущий кузов» [11].

В 30-е годы массовое техническое творчество, изобретательство захватило не только инженеров и рабочих, но и художников, а также представителей других профессий. В фантастических проектах воплощались технические мечты о будущем, об освоении морских глубин и воздушных океанов, о новых скоростях и т.д.

Транспортный дизайн

Развитие транспортного дизайна в СССР в начале 30-х шло по пути функциональных поисков второй половины 20-х и подчинялось, как и проектирование промышленных изделий, общим закономерностям развития техники во всем мире.

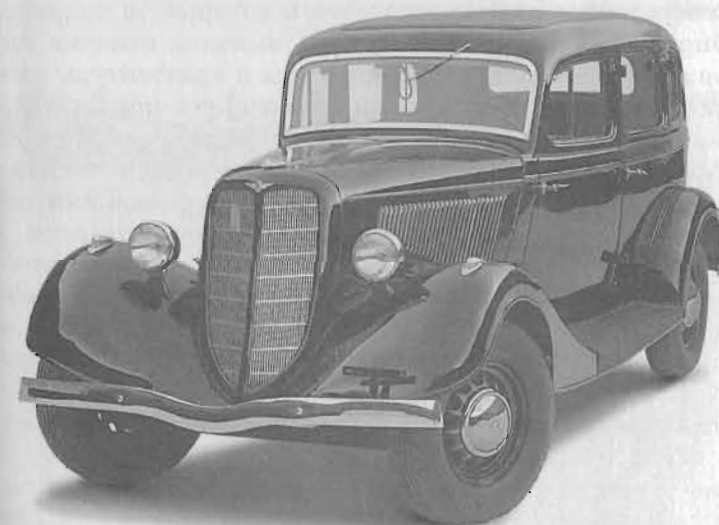
Один из первых в отечественной литературе серьезно поставил вопрос об эстетике автомобиля инженер А.Н. Кириллов, автор самого популярного из довоенных легковых автомобилей в СССР "М1" ("Эмка"). Рассмотрев мировую эволюцию внешних форм автомобиля, он приходит к выводу, что в начале 30-х гг. должен произойти резкий перелом в формообразовании автомобильных кузовов - переход к обтекаемым телам. А. Кириллов делает два важных вывода: каждая линия контура или отделки автомобиля, каждая его деталь, видимая снаружи, дол-



К.Шарапов. Первый советский малолитражный автомобиль "НАМИ-1", 1927

Форма "Нами-1" во многом напоминала одну из распространенных моделей "Татры". На заводе "Спартак" было выпущено первые 400 автомашин [14, С.8].

Кириллов А.Н. Один из самых распространенных довоенных легковых автомобилей в СССР "М 1", Горьковский автозавод

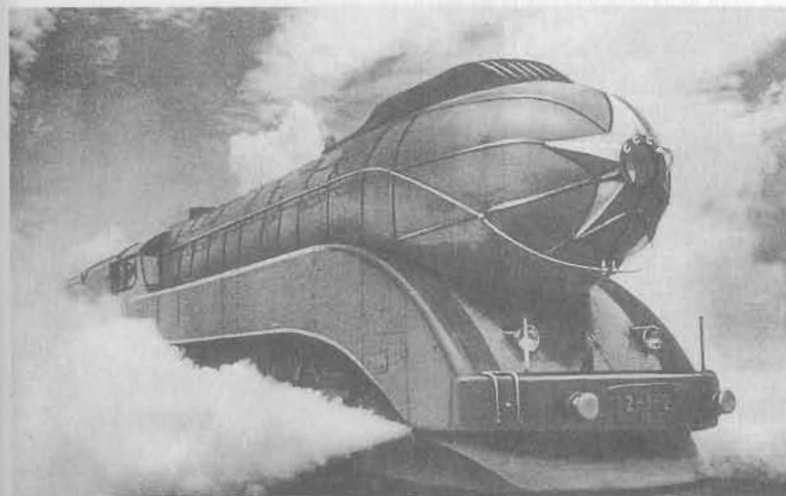


жна подчеркивать основное назначение машины — движение; автомобиль должен иметь легкие, скругленные формы с плавно переходящими друг в друга поверхностями [14, С. 47]. Согласно "законам эстетики автомобиля" А.Н. Кириллова в быстро движущихся телах горизонтальные линии должны преобладать над вертикальными, а у неподвижных, напротив — вертикальные над горизонтальными. По отношению к автомобилю это значит, что на его боковых поверхностях должны преобладать горизонталы, а спереди и сзади могут широко использоваться вертикали [14, С. 47].

Первые опыты по созданию обтекаемых конструкций в России еще в конце 20-х гг. начал адъютант одной из военных академий, инженер А.И. Никитин. В построенном им на шасси ГАЗ-А обтекаемый автомобиль был без традиционно выступающих частей: фары — утоплены в крыльях, подножка размещена внутри кузова, колеса в обтекателях, наклон переднего стекла определен в 45 градусов. В итоге такая форма дала также экономию мощности до 37%, а в расходе топлива — 21% [14, С. 46].

Определенную ценность представляют исследования и эксперименты Ю. Долматовского, в которых он подробно разбирал понятие красоты кузова, выявляя отличие динамической движущейся архитектуры и архитектуры статичных объектов. Для этого он анализирует пропорции и формы падающей капли, летящего голубя, плывущей рыбы, и обосновывает обтекаемость не только экономическими и техническими соображениями, но и требованиями достижения наибольшей эстетической выразительности.

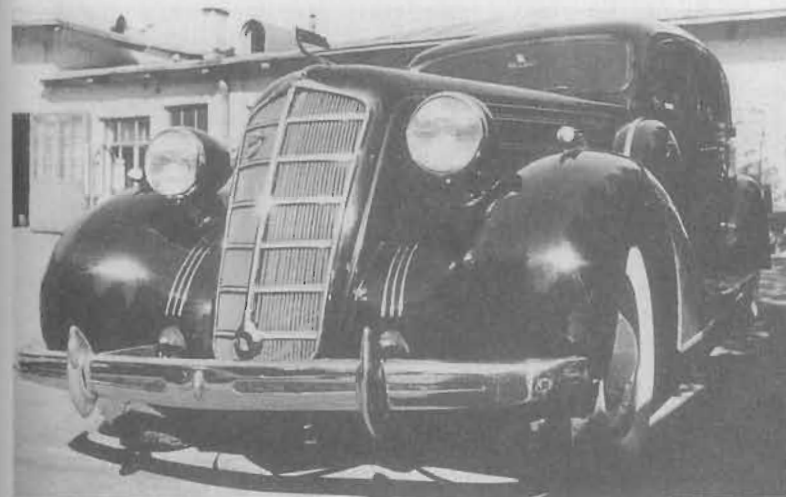
Большое внимание в работе Долматовского уделено пропорционированию частей кузова, ритмическим рядам и членениям автомобиля, причем автор настаивает на применении пропорций золотого сечения или производных от него. Ю. Долматовский проделал тщательный анализ самых известных моделей мирового автомобилестроения в течение 25-ти лет, с 1913 по 1938 гг. Исследовались как автомобили классической компоновки (Ярай 1922 г., Крайслер 1934 г., Мерседес-Бенц 1934 г., Ява 1936 г. и др.), так и заднемоторные (Румплер 1922 г., Мерсе-



Локомотив "2-3-2"
серия "V",
Коломна, 1938

Лимузин, Автозавод
им. И. Сталина, Москва,
30-е годы

Логично возникший в формах новых скоростных транспортных средств стиль обтекаемых форм "Стримлайн" нашел свое продолжение в формах мебели и оборудования станций метро, вокзалов, затем и предметов домашнего обихода. При этом в условиях планового советского хозяйства такие обтекаемые формы, распространившиеся во всем мире, были скорее данью моде нежели активным средством рыночной экономики, как это было в дизайне Соединенных Штатов.





Строительство Московского метро носило и ярко выраженный политический характер – строился самый лучший в мире метрополитен в столице первого советского государства. Это был образцовый объект. В начинку станций входили не только турникеты и разменные кассы, но и скамейки, специальные книжные и цветочные киоски, указатели [12].



Дежурная в фирменной форме на станции метро

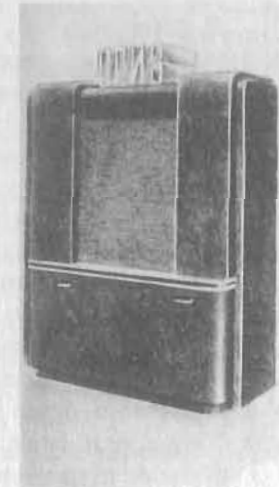
Эскалатор

Продавец мороженого в фирменной одежде на станции метро

Н.Ладовский
Станция Метро "Дзержинская", 1935

Проекты разменной кассы и раскладного книжного киоска для метрополитена

Московское метро является одним из первых примеров в отечественной практике решения широкомасштабной дизайнерской задачи комплексной организации предметно-пространственной среды, начиная от интерьеров станций и вагонов, заканчивая их предметным наполнением, системой визуальных коммуникаций и фирменной одеждой обслуживающего персонала.



дес-Бенц "130" 1934 г., Татра "77" 1934-38 гг., Стоут 1935-36 гг. и др.). В результате были получены цифровые значения пропорций автомобиля, которые оказались соответствующими как эстетическим закономерностям, так и законам аэродинамики.

В 1940 г. автор представил изобразительный ряд эволюции автомобиля (1925, 1929, 1933, 1937 гг.) и прогноз автомобиля будущего (1941, 1945 и последняя на перспективу). Прогнозируемый автомобиль 1941 года представлял собой модель, по форме близкую к будущей Победе, автомобиль 1945 г. - машину без крыльев и подножек с килем-стабилизатором, задним расположением двигателя и фальш-капотом - багажником. Автомобиль же еще более далекого будущего - каплеобразную машину с двигателем сзади, килем и полностью обтекаемой формой. Заднее расположение двигателя давало возможность получить в пассажирском салоне ровный пол, водителю обеспечить хороший обзор, надежно изолировать пассажиров и шофера от газов, излишнего тепла и шума двигателя.

Как показало дальнейшее развитие автомобилестроения, прогнозы Ю. Долматовского во многом оправдались [14, С. 54-55].

Метро

В 30-е годы в Советской России разрабатывалось несколько глобальных проектов с участием большого числа художников, архитекторов, оформителей и дизайнеров. Прежде всего, это строительство Московского метро и Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, проектирование Дворца Советов [11].

Московский метрополитен был первым крупным достижением нарождавшегося советского дизайна в сфере средств массового общественного транспорта [14, С. 59-60]. С самого начала его строительства была ориентация на создание лучшего в мире метрополитена, образцового по технике, точности, безотказности. Кроме того, в нем должно было быть преодолено ощущение подземелья, оторванности от внешнего мира.

Кiosки и разменные кассы для метро были решены

в характерном для транспортного дизайна 30-х годов «аэродинамическом» стиле с преобладанием мягких криволинейных поверхностей и блестящими металлическими накладными деталями. В такой стилистике прочитывался особый образ метро как технически безукоризненной системы, все детали которой подогнаны друг к другу и работают четко как часы. Особое место в метро занимали средства визуальной коммуникации. Необходимо было не только показать схему линий метро, обозначить места пересадок, но и выбрать хорошо читаемый шрифт, разработать технологию изготовления надписей.

Для машинистов, дежурных по станции, и даже продавцов мороженого в метро была разработана специальная фирменная одежда. Метрополитен получил единый фирменный логотип в виде буквы "М", имевшую плотную и устойчивую конструкцию (автор художнико-графика Лазарь Раппопорт) [11].

Чрезвычайно важен был так же и тот «невидимый» дизайн, который с первых дней составил гордость московского метро. Речь идет об исключительно точной и ритмичной работе службы движения метрополитена, графике движения, пунктуальности в прибытии и отправлении поездов - все это составляло славу советского метро с момента его открытия. И с этой точки зрения организация движения метро 1930-1950-х годов действительно являлась одним из первоклассных образцов дизайна, как дизайна процесса. [14, С. 63].

Московское метро стояло в одном ряду с лучшими мировыми достижениями дизайна. Известный немецкий архитектор Ханс Майер, предпоследний директор Баухауза, был восхищен великолепно продуманной архитектурной композицией станций метро, их световым и цветовым решением. Я вспоминаю, - писал он, - подземные станции Лондона, Берлина, Гамбурга. Их архитектурная ценность ничтожна. Их внутренние пространства убоги - это гигантские суповые миски, запроектированные бездушными рационализаторами [14, С. 63].

К чисто техническим новинкам для 1930-х годов

относились и движущиеся лестницы - эскалаторы. С инженерной точки зрения они были особенно интересны на станциях глубокого заложения. К использованию достижений автоматики, только что входившей тогда в практику, относилось устройство на станции "Охотный ряд" автоматического включения эскалатора с помощью фотоэлемента [14, С. 62]

Глиссер-экспресс «ОСГА-25»

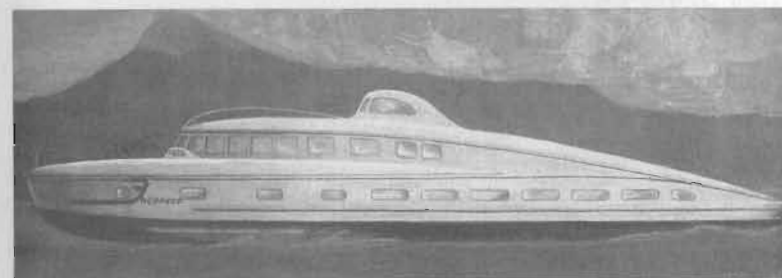
В середине 30-х гг. под руководством конструктора Владимира Гартвига в СССР началось проектирование гигантского пассажирского глиссера-катамарана «ОСГА-25».

Несмотря на значительные размеры (24 метра в длину и 12 в ширину), судно имело компактную и цельную форму. Конструкторам удалось зрительно объединить сложную конструкцию катамарана, выделив в передней части между поплавами смотровой салон. И мост, и поплавы были композиционно объединены плавной параболической линией верхней палубы.

Интерьер салона, выполненный выпускником ВХУ-ТЕИНа Владимиром Мещериным, имел подчеркнута вертикальные членения облицовки - как бы выделяя секции, из которых собран корабль. Динамичные по форме кресла имели сложную кривую трубчатого металлического каркаса, которая как бы взвивалась снизу и опоясывала сидения, создавая одновременно ощущение безопасности и защищенности. Остроумна идея крепления столиков буфета к потолку, чтобы не загромождать пол.

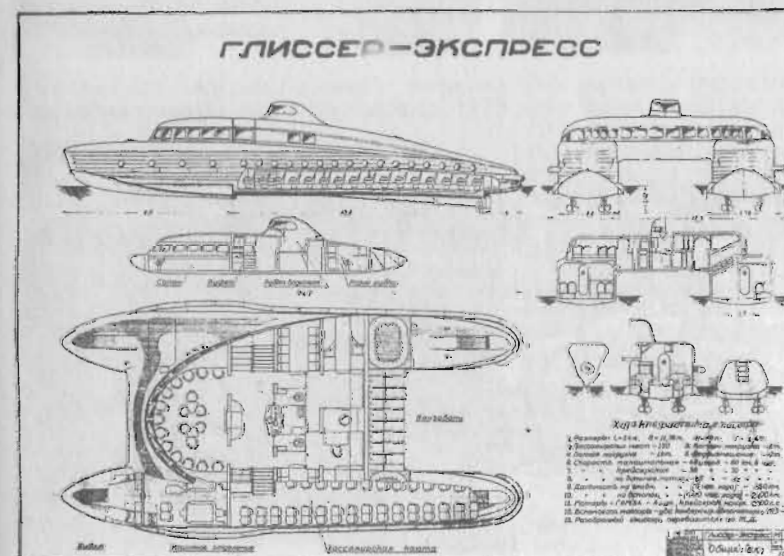
При постройке глиссера было налажено серийное производство отдельных деталей - кресел, столиков, окон, фасонных крючков и ручек, повторявших в своей форме все тот же каплеобразный аэродинамический силуэт корабля. Все эти детали выполнялись методом объемного формования из металла или только-только начинавшей применяться на транспорте пластмассы.

К 1938 году постройка была завершена, и глиссер



Владимир Мещерин

Глиссер-экспресс "ОСГА-25"
рисунки и чертежи внешнего вида, кресла
для 1-го класса, 1936-1937





Н. Мусатов, Б. Родионов, Н. Трошин.
Оформление пл. Свердлова в Москве 1 мая 1933 года. Декоративные установки "Блюминг" и "МТС"



В оформлении площади Свердлова в Москве к 1 мая 1933 года был применен метод комплексного художественно-агитационного показа средствами света, музыкального оформления, радио и изобразительного искусства. Неподвижные фанерные сооружения прошлых лет были заменены движущимися, пронизанными голубыми лучами прожекторов моделями [18, Табл. 370].



Агит-самолет "Максим Горький", внешний вид, кабина пилота, места пассажиров, 1935

Агитповозка "Красная повозка"



Передвижные агитстановки стали особой сферой творчества советских дизайнеров. Первыми такими объектами стали агитпоезда, затем агитпароходы, агитавтомобили, гужевые агитповозки и даже агитсамолет "Максим Горький". Агитавтомобили создавали широкие возможности конструирования на их базе самых различных в функциональном отношении элементов – библиотек-читален, киноустановок, театральные сцены. Широко использовался для передвижных агитстановок гужевой транспорт. Такие агитповозки проникали в самые отдаленные деревни и села [17, С. 133]

использовался на пассажирской линии Ялта-Севастополь. Он мог перевозить в пассажирских салонах обоих корпусов до 150 пассажиров со скоростью 80 км. в час. У глиссера было 4 двигателя от торпедных катеров для основного хода и два вспомогательных резервных двигателя. Это было уникальное по всем показателям судно. Своего рода чудо техники. И по скорости, и по чисто техническим, конструктивным новациям, и по внешнему виду.

В начале второй мировой войны, когда началась оккупация Одессы, корабль был уничтожен.

Агит-самолет «Максим Горький»

В 1934 году во многих газетах был опубликован призыв писателей помочь в строительстве гигантского агит-самолета «Максим Горький». Предлагалось вносить свои взносы, гонорары, сбережения на специальный счет постройки агитэскадрильи.

Самолет «Максим Горький» по конструкции был одним из вариантов военного транспортного самолета АНТ-20 (конструкторского бюро Туполева), который предполагалось использовать даже как авиаматку. Фюзеляж и крылья были склепаны из гофрированных листов дюралюминия. Такая технология не давала возможности сделать поверхности сложной двойкой кривизны, и самолет напоминал скорее корабль с закругленным носом, чем летательный аппарат. Для повышения мощности и увеличения подъемной силы на корпусе над крыльями было установлено еще два двигателя конструкции Микояна. Один был с тянущим, другой с толкающим винтом.

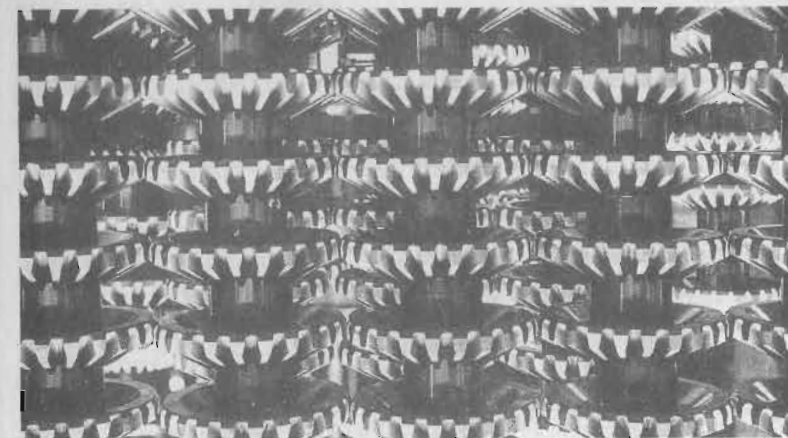
«Максим Горький» был наполнен совершенно уникальным оборудованием, разместившимся на площади около 100 квадратных метров: пневматическая почта для общения команды, кинопроекторное оборудование и складной экран размером 4,5х6 метров (при установке его конструкция служила одновременно и радиомачтой), киностудия, не говоря уже о буфете, умывальниках, душевых, туалетах. Впоследствии на самолете была установлена и типография - специально изготовленная и спро-

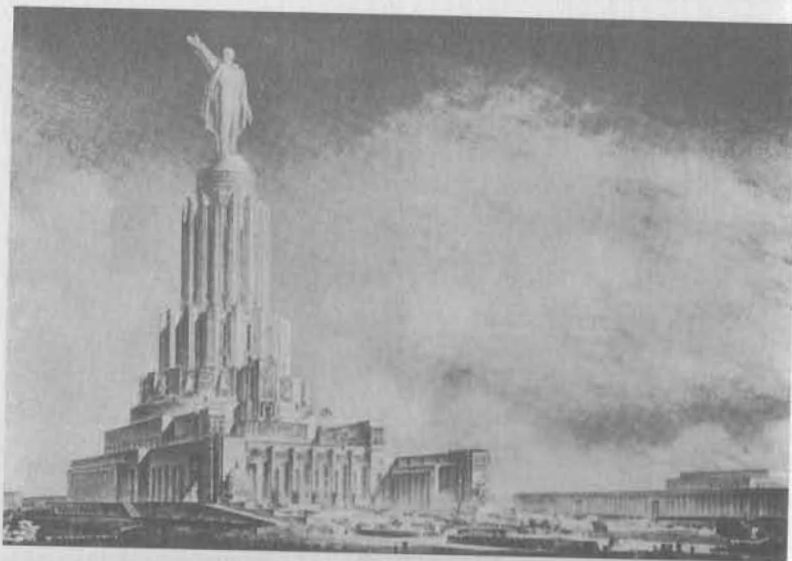


А. Родченко. Пожарная лестница (1925), Детали "АМО" (1922), Коленчатые валы (1929)

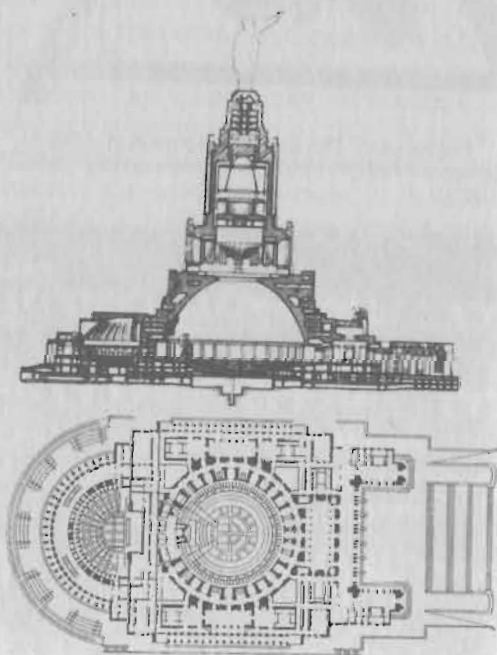
Мотивы футуризма в фотоработах А.Родченко: динамические ритмы и эстетика машин и техники.

Не имея возможности в условиях сталинских репрессий заниматься социальными репортажами, фотографы обратились к миру вещей и техники, передавая в своих снимках пафос времен первых пятилеток. Ракурс, наклон линии горизонта, контраст планов превращали банальное устройство в нечто невиданное, грандиозное.





Б.Иофан, В.Щуко,
В.Гельфрейх
Проект Дворца Советов в Москве, 1937-1939



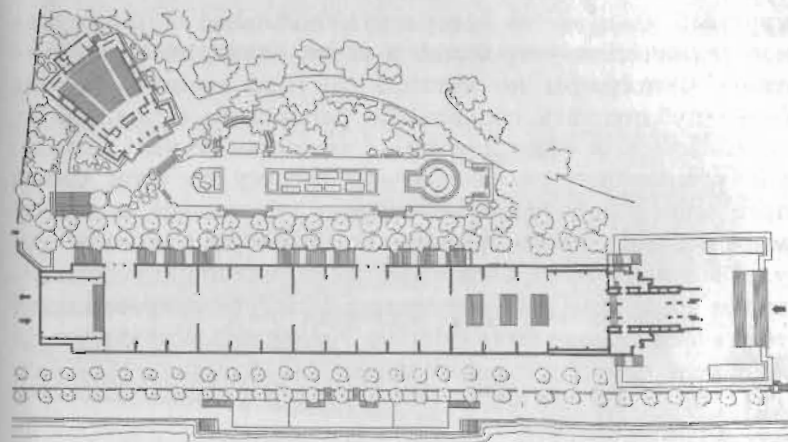
Неразрывное слияние архитектуры и скульптуры, синтез искусств в системе решения экстерьеров и интерьеров Дворца Советов явились высшим достижением задуманного еще В.И.Лениным плана монументальной пропаганды [15, С. 153]



Советский павильон на всемирной выставке в Париже. Архитектор Б.Иофан, скульптор В.Мухина, 1937

В 30-е гг. нужна была новая, иная, чем в 20-е, архитектура – непременно монументальная, чтобы средствами еще более внушительными, чем в прежние эпохи, запечатлеть величие новой действительности; непременно яркая, сразу же запоминающаяся, в каком-то смысле даже агитационно-пропагандистская, плакатная. Именно такую архитектуру и сумел предложить Б.Иофан [15, С.99].

В органическом слиянии скульптуры и архитектуры Б.Иофаном был создан шедевр синтетического искусства. Динамически устремленный вперед и ввысь павильон и его венчающая группа "Рабочий и Колхозница" В.Мухиной, выполненная из нового материала – нержавеющей стали, составляли одно гармоническое целое. Эта композиция стала своеобразным художественным гербом страны Советов, олицетворением его новой классовой сущности, неудержимости движения великого народа к светлому будущему [12, С.44].



ектированная в расчете на предназначенное для нее помещение.

Судьба самолета-гиганта оказалась трагичной. Во время воздушного парада над Москвой в мае 1936 года один из пилотов сопровождения задумал совершить мертвую петлю над гигантской машиной. Не рассчитав траектории, он врезался в крыло, и гигантская машина рухнула вниз. Весь экипаж погиб...

Романтизм техники

У техники в 30-е годы в Советской России сложился особый романтический образ. Этот образ поддерживали композиторы и поэты. В специальном авиамарше пели: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» или «Нам разум дал стальные руки-крылья, а вместо сердца - пламенный мотор». Прогресс техники воспринимался как следствие прогресса социального, как часть общего движения к светлому будущему. Техническое совершенство вещей, пусть и уникальных, было как бы доказательством совершенства социального. Все эти новые достижения многократно воспроизводились в печати в журналах «СССР на стройке», «Строим», «Наши достижения».

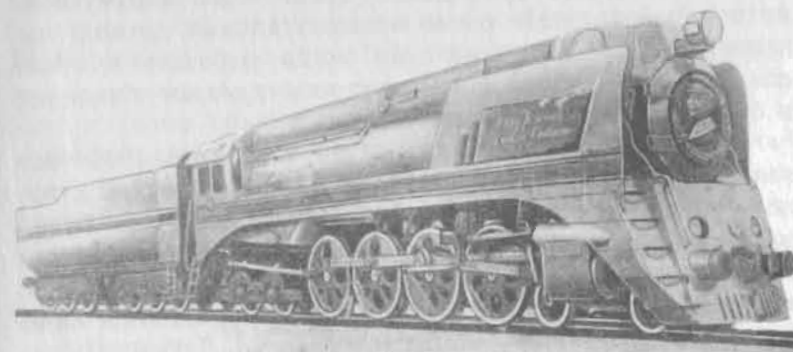
Советская фотография 30-х годов - это именно открытие техники как особой выразительной природы. Раккурс, наклон линии горизонта, контраст планов, сверхкрупный план могли превратить банальное и примитивное техническое устройство в нечто невиданное, грандиозное. Фотографы не могли в те годы снимать, а тем более публиковать социальные репортажи с подлинных драматических сцен жизни - тяжелого труда, голода, раскулачивания, репрессий - и потому со всем своим арсеналом выразительных средств обратились к показу мира вещей, техники, рядом с которыми иногда мелькали улыбающиеся лица. Они передавали пафос индустриализации времен первых пятилеток. Фотографы превращали технический дизайн в полное значения визуальное (а заодно и политическое) событие [11].



Политизация советского общества, набирающий силу культ личности Сталина и коммунистической партии нашли отражение и в творчестве художников и архитекторов. В дизайне серийно выпускаемых машин, механизмов, товаров потребления, подчиненных логике машинных технологий, это зачастую находило выражение в монументальных названиях крупных революционных событий, возвеличивающих имена выдающихся партийных и советских государственных деятелей и т.д.

Валентин Бродский. Первый малолитражный легковой автомобиль "Ким 1" (Коммунистический интернационал молодежи), 1940
Первый опытный пассажирский паровоз "ИС" (Иосиф Сталин), сер. 30-х

В конце 1930-х годов, благодаря некоторому техническому прогрессу и полному освоению импортированной ранее зарубежной техники, появилась возможность создавать более оригинальные модели в автомобилестроении, хотя еще и с помощью зарубежных фирм. Одной из таких моделей была советская малолитражка "КИМ". Это была достаточно экономичная, дешевая и надежная машина, предназначенная для самого широкого и разнообразного потребителя. "КИМ" был четырехместным двухдверным автомобилем с закрытым кузовом типа "седан" и открытым типа "фаэтон". В "седане" кузов был цельнометаллический, самонесущий. Передние сидения могли передвигаться вдоль оси автомобиля. Над формой этой машины работал художник-конструктор В.Я. Бродский. "КИМ" отличался простотой конструкции и легкостью управления. Форма его была обтекаема и в этом отношении "КИМ" был еще одним шагом к будущей "Победе". Первые автомашины "КИМ" участвовали в майской демонстрации 1940 года на Красной площади. Всего же их было выпущено под маркой "КИМ-10" около тысячи штук, так как начавшаяся Великая Отечественная война заставила свернуть производство этих машин [14, С.51].



Дизайн в условиях сталинского режима. Классические мотивы в предметном формообразовании

Сложившаяся к концу 20-х годов в Советской России система дизайна в 30-е, в условиях нарождающегося тоталитарного государственного режима, претерпела значительные изменения. То, что было задумано или построено в 20-е годы, становилось все больше идеологически несовместимым с теми эстетическими идеалами «социалистического ампира», которые диктовались сталинским режимом. "Формализм" - такова была общая официальная оценка предыдущего этапа предметного формообразования 20-х годов. К предметной среде в 30-е годы стали предъявляться повышенные идеологические требования - она должна была воспитывать у потребителя классовое чувство, побуждать к действию, создавать ощущения радости и приподнятости. Например, городская среда в идеале представлялась благоустроенным парком - с белыми деревянными эстрадами и беседками в формах классической архитектуры, скамейками и непременными статуями девушек с веслом, отлитыми из цемента и выкрашенными в белый цвет [11].

Однако несмотря на изменения в культурной политике, в дизайне в начале 30-х годов еще сохранялась инерция стилеобразования, характерная для функционализма и конструктивизма, основанная на обыгрывании простой геометрии и конструкции, подчеркивании структурности, контрастных соотношениях цветов. И, хотя архитекторам уже приходилось вводить дополнительные, не предусмотренные ранее орнаментальные детали, дизайнеры какое-то время еще могли работать в стиле позднего конструктивизма без угрозы прямых обвинений в буржуазном формализме.

На Первом съезде писателей в августе 1934 года выступил пролетарский писатель Максим Горький с изложением концепции социалистического реализма. Вслед за литературой, театром, кино, скульптурой, живописью и архитектурой стал меняться и дизайн - те его области, которые были связаны с интерьером, оформлением книг, плакатов и журналов, одеждой и тканью. Любая свобод-

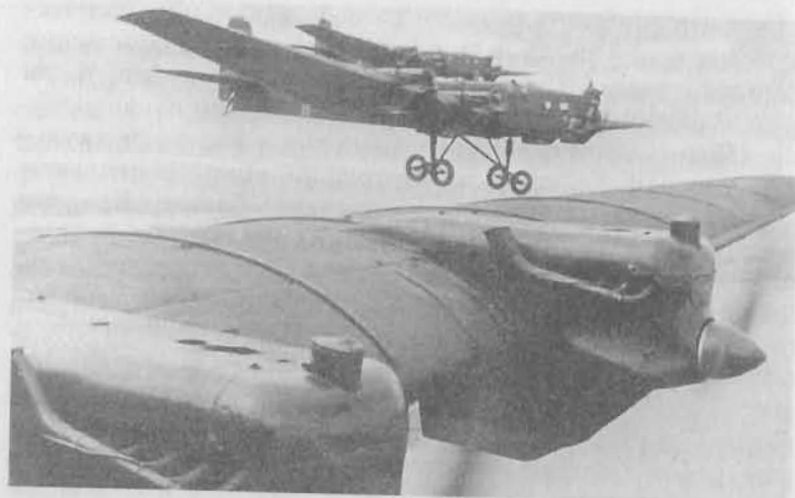
ная поверхность стала нести на себе некую идеологическую нагрузку то ли в виде орнамента из технических деталей, лент, звезд, колосьев и дубовых листьев, то ли в виде радостных картин светлой жизни при социализме.

Политически важными темами как в живописи, скульптуре и графике, так и в фотографии, кино, текстильном дизайне, росписи фарфора считались спорт, Красная Армия, авиация, индустриализация, ликвидация безграмотности, и, конечно, изображения Ленина и Сталина. Дизайн начинает использоваться в качестве политического и идеологического инструмента. Иллюстративность и сюжетность проникали не только в оформление поверхностей стен интерьеров общественных зданий, но и в роспись посуды, текстильные орнаменты [11]. Публикации работ близких по духу к конструктивизму или функциональному дизайну, после 1934 года фактически прекратились.

В основу формообразования были положены ордерная система и орнаментика классицизма как стили наиболее полно отвечающего образу нового государственного строя. Нередко даже принципиально новые в техническом отношении изделия должны были «камуфлировать» под классические образцы - например, светильники с лампами накаливания часто имитировали люстры с подсвечниками. Классические стили возродились и в оформительском дизайне [11].

Сталинское руководство нагнетало в стране атмосферу напряженности. Взаимная подозрительность и слежка стали одной из отличительных особенностей общества "победившего социализма". В середине 30-х СССР вступил в период массового террора государства по отношению к своим гражданам - от руководителей партии и правительства до рядовых инженеров, рабочих, служащих, колхозников [16, С. 921]. В 1935 г. в СССР был принят закон, установивший смертную казнь за побег за границу. С середины 30-х гг. профессиональные контакты с дизайнерами других стран практически прекратились [11].

Несмотря на очевидные достижения в создании



Туполев А.Н.
Тяжелый четырехмоторный моноплан бомбардировщик ТБ-3, 1930
Один из символов советской авиации 30-х. Самолеты этой конструкции впервые совершили посадку на Северном полюсе.

Кошкин М.И.
Средний танк А34 (прототип легендарного танка 2-ой мировой войны Т34) на испытаниях, 1940



М.Адамович
Тарелка с лозунгом "Кто не работает, тот не ест", и портретом В.Ленина, 1921

Митрофан Руковищников
Настольная лампа "Пограничный пост", 1934

Лия Райтсер. Ткань "Механизация Красной Армии", 1933

Янга Ю.А. Агитационная листовка "Готовься к обороне! Читай "Красную звезду", 1931



Курс на милитаризацию Советского государства нашел соответствующее выражение в тематике работы художников-дизайнеров.



уникальных объектов, профессия дизайнера в 30-е годы развивалась как бы в скрытой форме.

В 30-е годы дизайнеры были распылены и специализировались по отдельным отраслям промышленности. Первая дизайнерская организация универсального профиля была создана лишь по окончании Великой Отечественной войны [11].

Литература к Главе 1

1. Сюзанна А.Стерноу. Арт Деко.- Минск: Белфаксиздатгрупп, 1997-126 с., илл.
2. Юдит Зольте. Она совершила революцию на кухне. В журнале "Интерьер+дизайн. Тематическое приложение "Кухни". Весна 2001, с.40-42
3. Dumont-Schnellkurs Design/ Thomas Hauffe.- Koln: Dumont, 1995.- 192 S., ill
4. Джеффри Микл. Взгляд в прошлое. В каталоге к выставке "Дизайн в США", 1989, С. 8-13
5. Mobeldesign des 20. Jahrhundert.- Koln: Taschen, 1993
6. Рыжов К.В. Сто великих изобретений.- М.: Вече, 2000. - 527 с., илл.
7. 100 дизайнеров Запада/В.Аронов и др.- М.: ВНИИТЭ, 1994.- 216 с., илл.
8. Design im 20. Jahrhundert: die Eroberung des Alltag durch die Kunst/Penny Sparke.- Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 2001
9. Michael Tambini. The Look of the Century.- Munchen: Dorling Kindersley, 2000.- 512 S., ill.
10. 1 Jahrhundert 400 Designer 1000 Objekte] Uta Abendroth u.a.- Augsburg: Battenberg, 1999
11. A.Lawrentjew, Ju.Nasarow. Russisches Design. Tradition und Experiment. 1920-1990.- Berlin: Ernst & Sohn, 1995. - 176 S., ill
12. Кликс Р.Р. Художественное проектирование экспозиций. - М.: Высшая школа, 1978. -367 с., илл.
13. Рябушин А.В. Гуманизм советской архитектуры.-М.: Стройиздат, 1986- 376 с., илл.
14. Воронов Н.В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. Том 2.- М: "Союз Дизайнеров России", 2001.-392 с., илл.
15. Рябушин А.В. Гуманизм советской архитектуры.- М.: Стройиздат, 1986 - 376 с., илл.
16. Хроника человечества./Сост. Бодо Харенберг.- М.: Большая энциклопедия, 1996.- 1200 с., илл.
17. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. - М.: Галарт, 1995.- 424 с., илл.
18. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. Таблицы.- М.: Искусство, 1984
19. Современная энциклопедия Аванта+. Мода и стиль. - М.: "Аванта+", 2002. - 476 с., илл.



МАССОВЫЙ ДИЗАЙН
50 - 60 - X ГОДОВ

Глава 2.1. АМЕРИКАНСКИЙ ДИЗАЙН 50-Х - НАЧАЛА 60-Х

Государства-победители, и в первую очередь США, захватили лидерство в экономике и стали с 50-х годов ведущей нацией дизайна. Лидеры Баухауза эмигрировали в США еще во время господства национал-социалистов, продолжая там развивать идеи интернационального стиля в архитектуре и дизайне. После второй мировой войны уже из США в Европу реимпортировалось «современное движение» и одновременно распространялось американское понимание дизайна, как инструмента торговли. Американский образ жизни оказал значительное влияние на такие области культуры, как музыка, изобразительное искусство, а также и на повседневную жизнь европейцев. Американские фильмы и реклама принесли с собой в Европу новые идеалы красоты и моды. «Кока-кола» и «Лаки-страйт» стали символами нового жизнеощущения.

Вслед за адом второй мировой войны последовала холодная война, которая разыгралась между капиталистическими Соединенными Штатами и коммунистическим Советским Союзом. Соревнование двух сверхдержав, что символично, развернулось в области освоения космоса. Первый шаг был сделан СССР: в 1957 году стартует первый спутник, а в 1961 году советский космонавт Юрий Гагарин стал первым человеком, побывавшим в космосе. Только восемью годами позднее американец Нил Армстронг совершает большой шаг для всего человечества, вступив на Луну. Научная фантастика, мечты о полетах в космос стали всеобщими страстями, которые оказали влияние и на работу дизайнеров [1, С. 32].

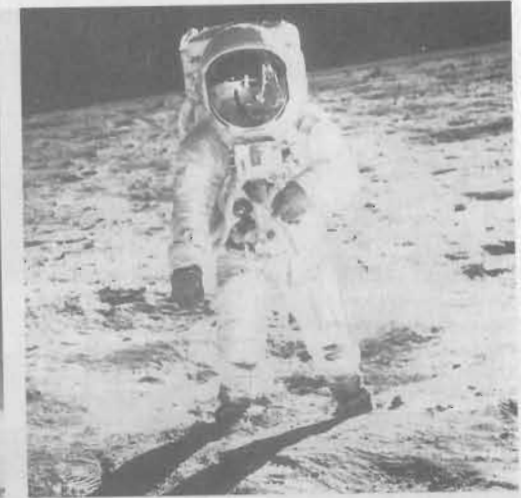


Старт Американского космического корабля "Аполлон I", 1961

Американский астронавт Эдвин Олдрин на Луне. В стекле его скафандра отражается фотографирующий его Нил Армстронг, 1969

Реклама кока-колы "Символ дружбы", 50-е гг.

Американский образ жизни оказал значительное влияние, на такие области культуры, как музыка, изобразительное искусство, а также и на повседневную жизнь европейцев. Американские фильмы и реклама принесли с собой в Европу новые идеалы красоты и моды. «Кока-кола» и «Лаки-страйт» стали символами нового жизнеощущения.



В ответ на запуск первого советского спутника в США в 1958 году была создана НАСА (NASA - National Aeronautics and Space Administration).

21 июля 1969 г. в 3 часа 56 мин. по среднеевропейскому времени американский астронавт Нил Армстронг, первый из землян, ступил на лунную поверхность. Вслед за ним из спускаемого аппарата вышел и Эдвин Олдрин. Третий член экипажа Майкл Коллинз в это время совершал облет Луны в командном отсеке корабля [7, С. 1029].



После реформ к началу 50-х гг. индустрия США выдвинула цель оживить потребительский спрос новыми моделями, формами и техническими новаторствами. При поддержке маркетинга и рекламы стали создаваться недолговечные модели, сменяемые вместе с модой.

Наряду с рекламой все большее значение стало придаваться дизайну упаковки. Домашнее хозяйство было до предела насыщено электрическими кухонными приборами, которые должны были облегчить жизнь домашней хозяйке.

Быстрое развитие телевидения и транзисторной техники обещало непрерывно растущий рынок. До конца 50-х гг. ситуация складывалась благоприятно, и американская экономика с оптимизмом смотрела в будущее.



Реклама стиральных машин от Вестингхэ, 50-е гг.

Радиоприемник "Sonora Excellence 301", ок. 1950



Транзисторный радиоприемник, 50-е гг.

Реклама холодильника от Вестингхэ, 50-е гг.



Кодак
Фотокамера Bantam
Colorsnap, 1955-1959

Экспериментальный
цветной телевизор от
RCA Victor, 1951



Во время послевоенного благополучия, в котором давно мечтали дизайнеры, многие из них стремились дать публике то, что она желала получить и что определялось коммерческим успехом.

Другая часть дизайнеров, напротив, культивировала элитарность, подчеркивая, что моральный долг дизайнера – эстетическое воспитание публики.

Элитарный дизайн. Стайлинг

Несмотря на то, что в основе профессии дизайнера лежало стремление к коммерческой выгоде, дизайнеры мечтали придать индустриальному XX веку внешнюю упорядоченность и социальную гармонию. Даже во время второй мировой войны, занимаясь военными проектами, дизайнеры заглядывали вперед, раздумывая над возможностями, которые появятся в эпоху послевоенного благополучия [2, С. 12].

После войны, однако, их идеи оказались под вопросом. Появление на поприще американского дизайна эмигрантов из Европы - Вальтера Гропиуса, Марселя Бройера и Ласло Мохой-Надя, оказало ощутимую поддержку критикам американского дизайна, которые отстаивали концепцию чистого, некоммерческого искусства и высоких моральных требований, близкую к идеям движения "Искусства и ремесла" [2, С. 12].

Несмотря на то, что большинство дизайнеров оставались зависимыми от промышленности, обеспечивавшей их работой, в послевоенной Америке сложились две тенденции формообразования в дизайне, представители которых с трудом находили общий язык [2, С. 12].

Одни из них сознательно культивировали элитарность, подчеркивали, что моральный долг дизайнеров - способствовать эстетическому развитию публики.

Представители другого направления придерживались более демократических взглядов и стремились дать публике то, что она, скорее всего, желала получить и что определялось коммерческим успехом.

В 50-е годы критики и теоретики присвоили работам нескольких мастеров дизайна статус произведений искусства, а остальных обвиняли в том, что они наводняют рынок безвкусными поделками. Лишь немногим дизайнерам удалось удовлетворить и критиков, и широкую публику. Одним из таких дизайнеров был Рассел Райт, чьи обеденные сервизы из керамики отличались теплыми терракотовыми тонами и скульптурными формами. Но обычно законодатели вкуса, такие, как Нью-Йоркский музей современного искусства, признавали только элитарный

Бомбардировщик
"Боинг Б-52"
Stratofortress, 1948-52



Пассажирский авиалайнер "Боинг Б-707",
1955-57

Уолтер Доруин Тиг
Интерьер самолета
"Боинг Б-707"



Уолтер Доруин Тиг построил модель пассажирского самолета "Боинг Б-707" в натуральную величину, чтобы определить для пассажиров нормы физического и психологического комфорта, которые с тех пор остаются неизменными в авиационной промышленности США [2, 12].





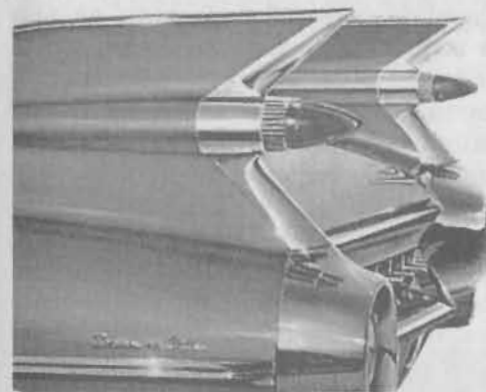
Автомобили Харли Эрла стали воплощением американской мечты 50-х. Их формы отражали технический прогресс, популярную научную фантастику. Ярким примером американского оптимизма 50-х является яркая, пронзительная форма кузова серийного автомобиля кабриолета "Эльдорадо", созданная под влиянием образа авиалайнера "Локхид Р38" Кларенса Джонсона [1, С.317].



Харли Эрл

Кадиллак "Эльдорадо" (кабриолет), 1959
Концепткар Firebird II ("огненная птица 2"), 1955

Панель управления для кадиллака, 1954



Харли Эрл (Earl, Harley, 1893–1969).

Выдающийся американский мастер автомобильного дизайна, один из родоначальников стайлинга. С его именем связывают создание автомобиля – американской мечты.

Родился в Лос-Анджелесе в семье каретника и изготовителя автомобилей по заказу кинозвезд. Учился в Стэнфордском университете. Затем работал в автомастерской отца над моделями класса "люкс". В 1919 году мастерская становится частью предприятия, выпускающего кадиллаки. В 1926–1959 возглавляет отдел дизайна корпорации "Дженерал моторс". Один из первых применяет в своей работе макетирование из глины, а затем из пластилина. По инициативе Эрла на ярмарках начали выставлять автомобили "dream" ("мечта") для проверки новых идей на публике. Безупречный вкус Харли повлиял и на дизайн множества электроприборов, выпускаемых корпорацией. Благодаря Эрлу легковой автомобиль в Америке из транспортного средства превратился в символ социального статуса своего владельца.

Первая работа Харли – бьюик "Ла Саль" (1927). Наиболее известные работы бьюик "Ле Сабр", лонтиак "Страто-Стрейж", кадиллак "Эльдорадо" [6, С.211].

дизайн. Известные кресла Чарльза Имса и Ееро Сааринена из клееной фанеры оказались по карману только для офисов крупных компаний и гостиных богатых домов, и так и не получили широкого распространения. Даже превосходный дизайн кофеварки «Кемекс», выполненный Питером Шлумбомом, не был принят публикой, в представлении которой кухонные электроприборы должны были сверкать никелем [2, С. 12].

Современные теоретики дизайна, считая дизайн и стайлинг противоположностями (первый занимается "внешними свойствами" изделий, последний - решением функциональных задач, выявляя сущность продукта, 9, 674) подчеркивают, что в истории существует своеобразный круговорот в промышленном формообразовании: дизайн (рационализм) выходит на передний план во время упадка экономики, стайлинг (анти-рационализм) - в период ее роста. Периодом расцвета стайлинга в США был Арт Деко в к. 20-х, стримлайн - в к. 30-х. В 50-е гг. развился биоморфичный стайлинг как противовес движениям "хорошая форма". Стайлинг внедрялся в США не только для того, чтобы сделать изделие более привлекательным, но и как маркетинговая стратегия американской индустрии, чтобы значительно ускорить цикличность смены внешнего вида продукта. В 50-е гг. эта тенденция достигла своего апогея в декоративном перенасыщении американских автомобилей "хромом". Иногда это заходило так далеко, что нарушалась безопасность транспортных средств [9, 674].

Автомобильный стиль

В 50-е годы в Америке пышно расцвел стиль, вызвавший возмущение ревнителей «хорошего дизайна». С легкой руки дизайнера компании «Дженерал моторс» Харли Эрла детройтские автомобилестроители позволили обычным людям войти в фантастический мир скорости и полета. Вдохновленный образами авиалайнеров, межпланетных ракет, Харли Эрл разрабатывает новый автомобиль - воплощение американской мечты - с длинными плавными линиями, с выступающими клыками на пере-



Раймонд Лоуи после войны, возглавляя дизайнерское бюро работает сразу над целым рядом значительных проектов для автомобильных компаний, большое внимание уделяет промышленной графике, выполняет проекты для Управления по космическим исследованиям США (НАСА). Его работы отличает безупречная графика, тонкое чувство материала, легкость единой стилистической проработки деталей, любовь к скруглениям, обводам, чистым, открытым цветам [6, С.97].



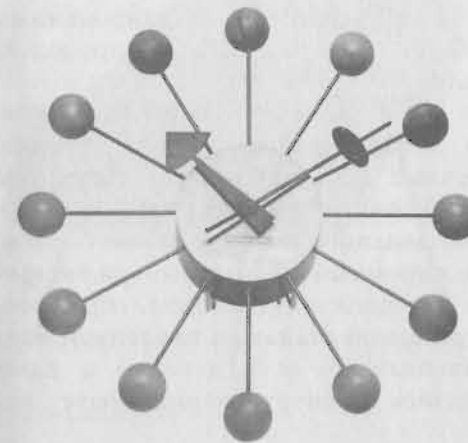
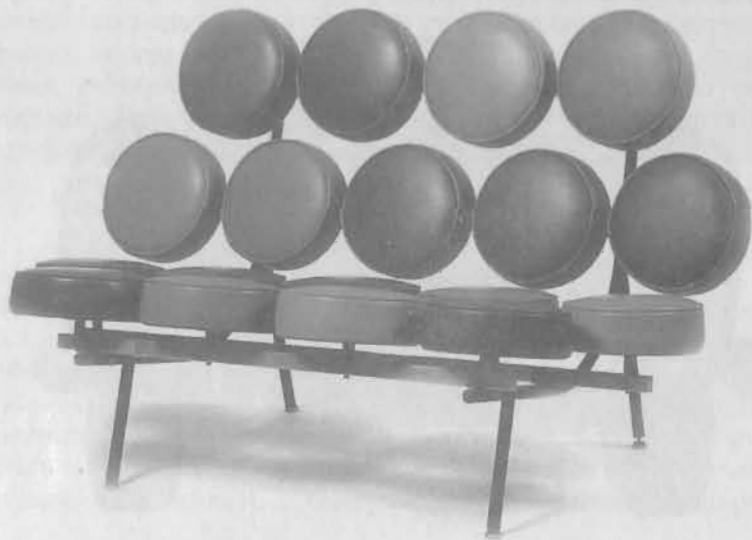
Раймонд Лоуи

Рейсовый автобус Scenicruiser, 1954
Питьевой автомат для кока-колы Dole
Deluxe, 1947
Студебеккер Commander, 1950





Жорж Нельсон
Кресло, "Кокос" 1955
Посуда из меламина
серии Prolon, 1952-55
Софа Marshmallow, из
сидений от барных
стульев, 1956



Жорж Нельсон
Настенные часы, 1950
Мобильное кресло для
бюро, 1958



Жорж Нельсон (George Nelson,
1908-1986).

Известный американский дизайнер, архитектор, критик и теоретик дизайна. Родился в Хартфорде, штат Коннектикут. 1928-31 учился в Йельском университете.

В 30-е занимался архитектурной критикой. Редактировал журнал "Architectural Forum" (1935-44).

С 1945 и более 20 лет сотрудничает с мебельной фирмой "Герман Миллер". В 1947 г. открыл свое дизайн-бюро. Проектировал осветительную арматуру, часы, мебель, упаковку, занимался выставочным дизайном. Наиболее известны: серия настенных часов 1949 г., диван «Слинг софа», светильники «Китайские фонари», набор посуды «Флоренс».

Автор дизайна Американской национальной выставки в Москве (1959), павильона фирмы "Крайслер" на Международной выставке в Нью-Йорке (1964), передвижной выставки "США. Первые двести лет" (1976) и др. Работы Нельсона отличаются ярко выраженным стилевым единством.

Как публицист и теоретик дизайна получил международную известность в 50-е. Его основная книга "Проблемы дизайна" (1957) [1, с.135].



дних бамперах, с опоясывающими ветровыми стеклами, широкими задними крыльями, яркой двухцветной окраской, с хромированными ободами и множеством приборов на передней панели, отделанной металлизированным пластиком. Эти автомобили вызвали в США беспрецедентную стратегию продаж.

Создатели других изделий массового спроса охотно переняли новые идеи автомобильного дизайна: панели управления посудомоечных машин стали походить на приборные доски автомобилей, причем для полноты картины дисковые таймеры делались в форме миниатюрного рулевого колеса. Даже скромный настольный радиоприемник приобрел линии мчащегося автомобиля, обрамленного, правда, не хромированной сталью, а пластиком «под золото». Ультрасовременные, то есть дерзкие и даже кричащие формы пришлось по вкусу американскому потребителю [2, С. 12].

Новые материалы

После войны в условиях дефицита материальных ресурсов все больше внимания стали обращать на искусственные материалы. Активное использование пластмассы изменило облик многих потребительских товаров. Изначально применяемые только как заменители искусственные материалы стали выбираться целенаправленно, с выявлением их специфики и преимуществ. Плексиглас пришел на смену стеклу. Прозрачная фольга, прежде всего ПВХ, была переработана на производство водонепроницаемых резиновых сапог и зонтов. Использованный для парашютов вооруженными силами США нейлон нашел применение в чулочной индустрии. В 1942 году Эрл Таппер выбросил свой товар на рынок. До сегодняшних дней они имеются в продаже в той же палитре цветов и отличаются особой прочностью. Одним из новшеств было применение искусственных материалов в изготовлении стульев. К пионерам в этой области относились американские дизайнеры супруги Чарльз и Рэй Имз и Ееро Сааринен. Еще во время второй мировой войны Имз работал со стеклоармированным полиэфиром для производ-



Эеро Сааринен

Кресло Модель № 70 "Вомб", 1947-48
Кресло Модель № 150 "Пьедестал",
1955-56



Эеро Сааринен (Eero Saarinen, 1910-1961)

Относится к поколению архитекторов и дизайнеров, благодаря которому США после второй мировой войны стали центром современного формообразования. Один из пионеров течения "органический дизайн" родился в Финляндии в городе Киркконумми. Сын выдающегося финского архитектора, Элиэля Сааринена. В 1929 учился скульптуре в Париже, 1930-34 архитектуре в Йельском университете (США). Вместе с Чарльзом Имзом побеждает на конкурсе Музея современного искусства "Органический дизайн домашней фурнитуры" (Нью-Йорк, 1940) с революционным проектом мебели из гнутой фанеры. Эти прогрессивные принципы получили дальнейшее развитие в творчестве Сааринена в мебельных проектах для фирмы "Нолл" - "Вомб N 70" (1947-48), "мебели для бюро" (1951), "Пьедестал" (1955-56), ставших классикой современного дизайна. Творческая жизнь Сааринена была недолгой, но необычайно яркой. Он оставил после себя целый ряд великолепных шедевров современного дизайна и архитектуры.





Дизайнерские решения Имза были радикальными для своего времени, как показала его выставка 1946 года. Провозглашенный им принцип экономии материалов и усилий получил воплощение в стуле из гнутой клееной фанеры. Плавные контуры сиденья и спинки контрастируют с линиями четырех легких стальных ножек-стержней. Эти тонкие металлические ножки стали отличительной чертой мебели Имза 40-х гг.

В 1951 году Имз первый применил в проектировании стульев пластик, усиленный стекловолокном. Его кресло-шезлонг с оттоманкой (модель "670" фирмы "Герман Миллер") тоже стало одним из классических образцов мебели XX века [6, С.74].

Чарлз и Рей Имз

Кресло, Модель "EA107", 1958

Кресло-шезлонг с оттоманкой Модель "670", 1951

Армированные кресла "РАС-1" (1950-1953) и ламинированные обеденные столы, Герман Мюллер, 1958
Стул, 1945-46



Чарлз Имз (Charles Eames, 1907-1978) Рей Имз (Ray Eames, 1912-1988)

Чарлз Имз – известный американский дизайнер, архитектор, педагог.

Родился в Сент-Луисе, Штат Миссури. Со школьной скамьи интересовался возможностями промышленного дизайна.

Начинал работать чертежником, позднее получил стипендию для учебы в Школе архитектуры Вашингтонского университета.

В 1930 году открывает свое проектное бюро. В 1936 году возглавляет мастерскую экспериментального проектирования в Кранбрукской академии искусств.

Здесь он познакомился с Элиелем и Ээро Саариненами и со своей будущей женой и соратником Рей Кейзер, скульптором по образованию (большинство проектов Имза создано с ее участием).

Совместно с Ээро Саариненом выполняет ряд проектов. Их совместный проект мебели из гнутой фанеры получает первую премию на выставке "Органический дизайн жилой среды" в музее современного искусства в Нью-Йорке (1940).

Многие из образцов мебели Имза стали классикой XX века. В 1942 году Имз увлекся съемкой кино. За 25 лет работы в кино он создал около 100 короткометражных фильмов. Один из первых начал делать полихромные слайд-фильмы для пропаганды научных идей и педагогических концепций.

Своим творчеством Имз доказал, что искусство и технологии в XX веке взаимно дополняют друг друга. Экспериментирование с возможностями новейших технологий характерно для большинства его проектов – от мебели и игрушек до научно-популярных фильмов [6, С.74].



ства радаров для военно-воздушного флота. Приобретенные им знания как никогда оказались кстати и он их перенес в производство мебели. В 1941 году он создал цельно отлитую чашу для сидения, известную под названием DAR-стул. В отличие от Womb-стульев Сааринена, стул Имза не имел обивки, так что можно отчетливо видеть стеклоармированную искусственную конструкцию.

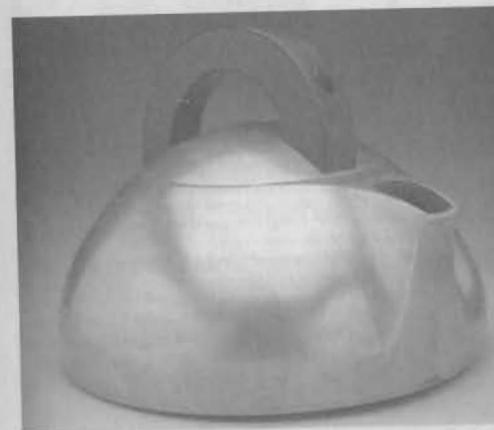
Развитие профессии "дизайнер". Большие заказы

В эпоху экономического бума 50-60-х годов по мере усиления деловой активности процветала и профессия дизайнера. С 1951 по 1969 год число членов Общества индустриальных дизайнеров Америки возросло с 99 человек до более шестисот [2, С. 12]. Причем, если в первые послевоенные годы дизайнеры работали в основном как независимые консультанты, то к 60-м они, как правило, были уже штатными сотрудниками фирм. Существовавшее ранее определенное недоверие к дизайнерам со стороны инженеров-производственников не только развеялось, но даже в таких отраслях, как медицинское оборудование и тяжелое машиностроение, где раньше производителей мало беспокоил внешний вид выпускаемой продукции, вопросы эстетики изделий стали играть существенную роль. Опасения, что включение дизайнеров в штат компаний приведет к их изоляции от профессионального цеха и застою не оправдались. Напротив, разнообразные профессиональные контакты и сотрудничество с независимыми дизайнерами-консультантами, приглашаемыми для разработки специальных проектов, стимулировали творчество.

Независимые дизайнерские фирмы расширялись еще быстрее. Нанимая нередко больше сотни чертежников, модельщиков, инженеров, делопроизводителей, секретарш, менеджеров, специалистов по рекламе, дизайнеры занимались не только формообразованием изделий, но и дизайном их упаковки, оформлением интерьеров торговых залов, витрин и выставок, дизайном средств общественного транспорта, изготовлением фирменных знаков, лого-



Гарольд ван Дорен
Чайник Magnalite, 1940
Кухонная плита, произведена впервые
корпорацией Филко в 1950 году



Гарольд ван Дорен (Harold van Doren, 1895-1957)

Пионер индустриального дизайна, мастер стримлайна, эстетики ярких целесообразных форм.

Родился в Чикаго, штат Иллинойс, США. Сначала изучал языки, позже получает должность в Лувре и переезжает в Париж. По возвращении в США становится директором института искусств в Миннеаполисе, однако, оставляет этот пост и начинает работать в молодой области промышленного дизайна. Его первым изделием стала серия весов. В них одним из первых был выполнен корпус из пластмассы.

В Филадельфии основывает собственное бюро и проектирует многочисленные изделия в стиле "стримлайн" для фирм Maytag, Goodyear, Ergy, Swartzbaugh и DeVilbiss. Совместно с Джоном Редебутом явился автором известного радиоприемника в форме зеленого небоскреба (1930-1931) и детских роликов (1936). В 1940 году он выпускает книгу "Индустриальный дизайн: практическое руководство по предметному дизайну и его эволюции". У ван Дорена был особенный талант — по-новому представлять товар, не меняя его конструкции.



Вилли Бим. Жилой автоприцеп "Airstream-Bambi", 1961-62

Раймонд Лоуи. Музыкальный автомат Jukebox "United UPA 100", 1957



Автор легендарного автоприцепа для жилья Вилли Бим (Wally Byam, 1896–1962) назвал его "Airstream", поскольку тот стремительно передвигался как ветер (1934). В 1936 г. его модель "Clippie" во время всемирного экономического кризиса, вопреки всем прогнозам, стала трендом продаж, несмотря на достаточно высокую стоимость. Возрожденный после войны (1952) гляцевый серебристый футуристический автоприцеп "Airstream" пользовался большим спросом, укрепив дух свободы путешествий и став символом американской мечты [9, С.16].

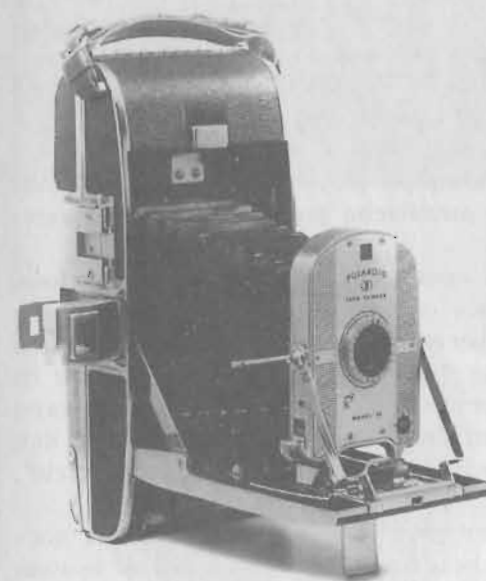
После второй мировой войны с неповторимого автомобильного дизайна музыкальных автоматов Jukeboxes началось "золотое время музыки эры "рок-н-ролла". С того времени яркие светящиеся цвета ассоциируются с Jukeboxes



Мотоцикл "Харлей-Девидсон", выпускался в 1948-1965 гг.

Фирма игрушек "Маттель"
Самая первая детская кукла Барби, 1959

Полароид-лэнд-камера, "модель 95", 1948
Первая камера моментальной фотографии Эдвина Лэнда



Символом американского индивидуализма стал легендарный мотоцикл "Харлей-Девидсон", получивший титул "король улиц".

Барби была первая кукла в мире, которая выглядела как взрослая, но задумана для ребенка. Свыше миллиарда кукол было раскуплено в 140 странах. В Европе и Америке свыше 90% девочек имеют по крайней мере одну куклу Барби.

Революционная идея моментальной фотографии пришла Лэнду во время рождественских каникул 1943 года после вопроса его дочери "почему я не могу увидеть фотографию сразу". После трех лет работы в феврале 1947 им была представлена на "Оптический Совет Америки" первая моментальная фотография.



типов, фирменных канцелярских бланков и, что особенно важно, разработкой общей концепции «имиджа» данной корпорации [2, С. 12].

Крупные независимые дизайнерские фирмы, имея возможность выполнять сложные комплексные разработки способствовали развитию серьезного дизайна в различных направлениях [2, С. 13]. Широко известны экспериментальные работы Уолтера Дооруина Тига для компании "Боинг", когда он после выявления норм физического и психологического комфорта пассажиров построил модель пассажирского салона самолета "Боинг 707". Составленные им нормативы до сих пор остаются неизменными в авиационной промышленности США. А Генри Дрейфус, начав широкое изучение человека и групп людей в целях оптимизации процесса труда, дал мощный толчок в развитии науки эргономики.

Фирма Раймонда Лоуи после войны работала сразу над рядом крупных проектов. В период 1947-62 гг. большая часть энергии была направлена на проекты автомобильной компании "Студебеккер", для которой Лоуи спроектировал новый стилистический ряд моделей с простыми элегантными линиями - "Чемпион" (1947), "Старлайн" (1953) и "Аванти" (1962). Эта стилистика проявилась и в работах Лоуи для автобусной компании "Грэйхаунд" (Greyhound, 1954). Благодаря Лоуи характерные линии стримлайна в дизайне автобусов стали широко распространены в США.

Среди дизайнеров-консультантов второго поколения, получивших специальное образование в области дизайна и начавших свою профессиональную деятельность после Второй мировой войны, чаще других высокой оценки со стороны критиков удостоивался Элиот Нойс, благодаря дизайну таких "промышленных символов 60-х годов", как компьютеры "IBM", пишущая машинка "IBM Selectric", бензоколонки «Mobil».

К концу 60-х годов многие дизайнеры в США достигли значительных успехов и профессия в целом вышла на передовые рубежи.

Элиот Нойс
Пишущая машинка для IBM "Selectric",
1961
Шаровая головка к пишущей машинке
"Selectric"



Элиот Нойс (Eliot Noyes, 1910-1977)

Известный американский индустриальный дизайнер и архитектор, автор фирменного стиля компании IBM. Родился в Бостоне. По окончании школы архитектуры Гарвардского университета (1938, ученик В. Гропиуса) работал в Кембридже совместно с М. Бройером и В. Гропиусом. По рекомендации последнего занимался в отделе современной архитектуры и дизайна Музея современного искусства в Нью-Йорке (1940-1945) и организовывал легендарную мебельную выставку "Органический дизайн в домашней мебели". В 1946-47 работает в студии Бела Геддеса. С 1947 г. имеет свою фирму. Был дизайнером-консультантом крупнейших промышленных корпораций США: "IBM", "Вестингауз", "Mobil". В 1948-53 гг. читал лекции о дизайне в Йельском университете.

Наиболее известные работы: фирменный стиль IBM, в том числе компьютеров "Система 379", пишущей машинки "Селектрик-11" (1971), бензоколонки "Мобил ойл" (1968), дом "Бабл" в Хоб-Саунде, штат Флорида (1954) [6, С. 138].



Стиль молодых. Прет-а-порте

"Мода в 50-е повернулась к молодым, а молодость сделалась культом. Новая, живая, бесконечно изобретательная мода перестала считаться с общепринятыми стандартами и нормами. Новое поколение могло надевать что угодно и когда угодно."

Молодежь послевоенного поколения ценила в одежде практичность и искала возможности самовыражения. В результате потребность в вещах не очень дорогих, но модных, выросла. Фабрики и небольшие фирмы стали ориентироваться на молодых покупателей и перешли к массовому производству готового платья. К концу 60-х гг. больше половины всей одежды в мире было куплено людьми моложе 25 лет [5, С.304].

С появлением в 50-х гг. рок-н-ролла началась эпоха американского влияния. Элвис Пресли, затянутый в брюки "дудочки", провоцирующе сексуальный, стал кумиром молодежи. Неприятие идеалов отцов соединялось у этого поколения с безудержной любовью к танцам и музыке. Остроносые черные штиблеты или замшевые туфли, узкие брюки, галстук-шнурок и набриолиненный кок сделались непременными атрибутами стилей рок-н-ролл и рокабилли.

В Голливуде появился новый герой - аутсайдер, меланхоличный и сильный одновременно, которого сыграл Джеймс Дин (погибший в автокатастрофе в 1955 г. в возрасте 24-х лет). Благодаря ему и Марлону Брандо в моду вошли рубашки с высоко засученными рукавами, футболки, бывшие до этого предметом нижнего белья, и джинсы.

С середины XX столетия принято отсчитывать историю "Прет-а-порте" (pret-a-porter, фр. - промышленная мода). Термин "прет-а-порте" введен впервые в употребление во Франции (1947) Альбером Ламперером после его двухлетнего изучения системы американского производства готового платья, которое в 40-е гг. составляло до 95% всей продававшейся одежды в США. В 1956 году в Версале состоялся первый Салон прет-а-порте, который продемонстрировал рождение индустрии моды, способной обслуживать тысячи людей [5, 305].



50-е годы отмечены происхождением новой молодежной культуры с собственным стилем в одежде, собственными отношениями, собственной музыкой и языком общения. Такие певцы, как Элвис Пресли и звезды кино, как Джеймс Дин, стали идолами молодого поколения [1, С. 33].

Король Рок-н-ролла Элвис Пресли
Кадр из фильма с Джеймсом Дином
Клер Мак-Карделл. Пляжный костюм, 1946



Клер Мак-Карделл (1905-1958)
Законодатель стиля американ-
лук (american look), который
позволил американкам отойти
от рабского подражания евро-
пейским образцам. Она зада-
вала тон в американской моде
40-х. Мак-Кардел понимала,
что требуется современной
женщине: удобная одежда,
сдержанная, плоского силуэта,
без оборок и буфов, модных в
40-х гг. Ее платье "pop over"
(1941), платье для ужина и
кухни, шикарное и недорогое,
продавалось тысячами экзем-
пляров. Мак-Карделл создала
новый силуэт, заколов юбку
сзади английской булавкой.
Клер Мак-Карделл всегда сама
носила то, что придумывала.



Глава 2.2. ПОСЛЕВОЕННЫЙ ДИЗАЙН В ЕВРОПЕ. ОРГАНИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН

Вторая мировая война оказала сильное влияние на весь предметный дизайн. Воюющие страны радикально сократили потребление сырья частными предпринимателями. Фабрики выпускали в основном военную продукцию. В Великобритании в 1941 году была введена специальная программа, направленная на экономию ресурсов. Обработка серебра и алюминия были практически прекращены. Применяемые в текстильном производстве краски требовали согласования. Дизайн-комитет под руководством Гордона Рассела разработал специальное положение о выпускаемой продукции. Согласно этому положению производимая мебель должна быть солидной и привлекательной, но при этом экономной в использовании сырья [8, С. 28].

Дизайн и экономия ресурсов

Военные ограничения на сырье и промышленное производство были введены не только Британским правительством. В большей части Европы, в Японии и США происходило нормирование использования стратегически важного сырья. В США и Японии производство товаров народного потребления было сокращено и введена карточная система. Многие дизайнеры были заняты выполнением госзаказов и испытанием новых материалов. Результатом такой экономии стало качественное производство изделий из простых доступных материалов. Они были функционально продуманы и достаточно дороги.



Дуглас Скотт

Лондонский автобус "Routemaster", 1959
Телефон-автомат (для General Post Office), ок. 1960



Дуглас Скотт (Douglas Scott, 1913–1990)

Первый профессиональный индустриальный дизайнер Великобритании [15, С.182]. После окончания Центральной школы искусств и дизайна в Лондоне (1929) работает в Лондонском бюро Раймонда Лоуи (1936–39). После второй мировой войны открывает собственное бюро и занимается образовательным процессом в Центральной школе искусств и дизайна в Лондоне.

Дуглас Скотт стремился в своей работе к тому, чтобы изделия были легко производимыми, пользовались успехом и были практичными. В промышленном дизайне, по его мнению, нет места для индивидуальной эстетики.

Самая известная его работа, ставшая классикой дизайна – двухэтажный автобус "Routemaster" (1954), который до сегодняшнего дня ходит по узким улицам Лондона, украшает английскую столицу и стал почитаемым и любимым ее символом.

Дизайн Телефона-автомата для британской компании GPO (General Post Office, ок.1960) соединил в себе американский стримлайн с традиционным британским консерватизмом, можно считать образцом дизайна Дугласа Скотта [9, С.463].

Робин Дэй. (Robin Day, 1915 " Хай Викомб, Бэкингемшир, Великобритания). Робин Дэй закончил королевский колледж искусств (1938). Вместе с женой Люсьен открывают собственное бюро и работают как независимые дизайнеры в области дизайна выставок, графики и индустриального дизайна. Самое известное произведение – "Полипроп-стул", в котором впервые продемонстрированы возможности термопластов в промышленном массовом производстве. С 1963 г. в 23 странах было раскуплено 14 миллионов полипроп-стульев.



Робин Дэй

Интерьер комнаты на Британском фестивале в Лондоне 1951 г.
Стул из полипропилена (Polyprop-Stuhl), 1963



Люсьен Дэй

"Зрители" (Spectators), текстиль, 1954
Сервис из фарфора "Regent Street" для немецкой фирмы "Розенталь", 1958-59



Супруги Робин и Люсьен Дэй в 50-е годы – ведущие дизайнеры Великобритании. Благодаря своей молодости, таланту и оптимизму они стали символом послевоенного времени, прославившим Великобританию во всем мире. Средства массовой информации присвоили им титул «представителей хорошего стиля».

Люсьен Дэй (Lucienne Day, 1917–Кулдсон, Серрей, Великобритания). Училась в Кроуденской школе искусств (1934 – 1937), затем – 2 года в королевском колледже искусств. Совместно с мужем открывают свое дизайн-бюро. Инновационный текстильный проект "Calyx" для фестиваля в Британии 1951, в котором впервые в британском текстиле используются абстрактные формы, получил "золотую медаль" на 9-ом миланском триеннале. Люсьен Дэй относится к выдающимся текстильным дизайнерам XX века, чьи работы нашли всемирное признание.

Правда, дизайн таких изделий иногда оставлял желать лучшего. Во многих европейских странах последствия войны чувствовались еще очень долго, что нашло выражение в непрекращающихся ограничениях для потребителей [1, С. 28].

Государственная поддержка дизайна

Одной из особенностей послевоенного развития дизайна было массовое появление различных административно-научно-пропагандистских структур, призванных содействовать его внедрению в производство. Государственная власть, заинтересованная в развитии национальной промышленности и торговли, очень быстро поняла значение дизайна в этом процессе. Наглядным примером служил предвоенный опыт Соединенных Штатов. Но этот опыт говорил о том, что проектирование любого вида продукции требует первоначального вложения средств и ведет к увеличению себестоимости изделий. Однако в послевоенных условиях ослабленной конкуренции и повышенного покупательского спроса трудно было ожидать от компаний и фирм вложений средств в дизайн. Развитие и внедрение дизайна в производство было стратегической задачей, рассчитанной на перспективу, промышленникам же нужна была прибыль сегодня, чтобы дополнительно инвестировать производство, используя существовавший дефицит мировой продукции. Все это и привело к мысли о том, что дизайну надо оказать государственную поддержку, заинтересовать фирмы в использовании его преимуществ. И наиболее приемлемый путь для этого - пропагандирование дизайна и оказание научной, консультативной, юридической, рекламной помощи предприятиям в использовании методов дизайна [10, С. 95].

Такая ориентация ряда европейских государств сыграла существенную роль в триумфальном шествии дизайна в Европе в конце 1940-х и в 50-х гг. В это время фирмы начинают успешно работать с дизайнерами, стре-



Эрнст Рейс (Ernest Race, 1913–1964)

Сыграл выдающуюся роль в становлении после второй мировой войны современного мебельного дизайна в Великобритании. Работы Рейса стали основой для последующего появления понятия "Contemporary Style" (Современный стиль) для легкой органичной мебели, отличающейся от выхолощенного предвоенного модернизма. Это был демократичный стиль современных изделий высокого качества, доступных широкому кругу потребителей.



Эрнст Рейс
Шезлонг "Нептун", 1953
Интерьер с мебелью Рейса:
"Дамский стул", "Кресло с ушами"
(Ohrensessel), кресло с нормальной
спинкой, журнальный стол, софа и обе-
денный стол и стулья, 1952



мясь захватить "просыпающийся" и спешно обновляющийся рынок. Возрождающаяся благодаря американскому плану Маршала европейская экономика охотно использует дизайн, понимая, что это не только средство завоевания рынка, но и вопрос национального престижа и гордости, содействующий укреплению патриотических идей [10, С. 96].

Дизайн Великобритании 40-х. Британский Совет по технической эстетике

Результатом осмысления сложившейся ситуации возможных перспектив развития экономики было создание в Англии в декабре 1944 года первой в Европе общегосударственной дизайнерской структуры - Британского Совета по технической эстетике, ставшего своего рода образцом для создания подобных организаций на континенте [10, С. 97]. Целью возникшего в преддверии победы над фашизмом Совета было оказание помощи промышленности в выпуске высококачественной продукции, способной конкурировать с зарубежными образцами, завоевывать внешние рынки на основе использования методов дизайнерского проектирования [10, С. 97].

Совет состоял из трех секторов: промышленности; информации и выставок; административно-финансового. В его состав вошли 29 членов, среди которых были наиболее известные дизайнеры и промышленники Англии, особенно успешно сотрудничавшие с дизайнерами. Аппарат Совета состоял из 220 сотрудников [10, С. 97].

Совет начал свою работу с широкой пропаганды дизайна через печать, систему высших и средних учебных заведений, торговую прессу, торгово-промышленные выставки. Кроме государственных дотаций он существовал на средства от собственных публикаций и рекламы в своих изданиях. К последним прежде всего относится начавший выходить с 1949 года журнал "Дизайн", который превратился вскоре в крупнейшее профессиональное издание [10, С. 97].



Алек Иссигонис (Alec Issigonis, 1906-1988)
Малолитражный автомобиль "Мини", 1959

Дэвид Бэхе
Легендарный внедорожник Лэндровер, Серия II, 1958

В конце 40-х Дэвид Бэхе (David Bache, 1926-1995) начал свою учебу дизайнера под руководством итальянского дизайнера Рикардо Бурци для автопроизводителей Аустин. С 1954 г. работает для британской автомобильной фирмы "Rover". Созданный им новый "Landrover" Серия II (1958) определил линию развития семейства Лэндроверов и стал примером классического британского дизайна [9, С.48].



Для учета дизайнеров и дизайнерских фирм, предоставления заинтересованным фирмам необходимых сведений о дизайнерах и их бюро создается специальный справочный фонд. Кроме того, при Совете организуются библиотека и фототека, где на коммерческой основе можно заказать фотокопии, диа- и кинофильмы; для организации выставочной деятельности - "Дизайн-центр"; для регистрации лучших образцов дизайна - "Дизайн-индекс"

Одним из первых крупных мероприятий Совета была выставка 1946 года под девизом "Британия может это сделать" [10, С. 99].

Работа Совета по технической эстетике периодически обсуждается на заседаниях парламента и Палаты лордов. 20 лучших изделий английской промышленности, ежегодно представляемых "Дизайн-центром" и включенных в "Дизайн-индекс", премируются. [10, С. 99].

Вслед за Англией Совет по технической эстетике возникает во Франции (1951), "Совет по формообразованию" в Западной Германии (1951), Государственный австрийский институт формообразования - в Австрии (1957).

Шведский модерн. Датский стиль тикового дерева

Хотя страны Скандинавии меньше других пострадали во время второй мировой войны, военные годы были не лучшим временем для скандинавского дизайна. В 1940 году Дания и Норвегия были оккупированы немецкими войсками: границы были закрыты, перемещения запрещены, введена карточная система. Такая изоляция, безусловно, повлияла и на развитие скандинавского дизайна. В Скандинавии в период 40-50-х гг. установился свой стиль в дизайне. Во время первой нью-йоркской ярмарки в 1939 году появилось название "Шведский модерн". Ключом этого дизайн-стиля были керамические работы Вильгельма Каге, стеклянные изделия Кая Франка и мебель Алвара Аалто. Отличительным знаком этих работ было естественное природное ощущение в мягких органических формах, чьи истоки были найдены в скандинав-



Первая упаковка "Тетра Пак", Швеция, 1951
Детская игра-конструктор "Лего", Дания, 1958



Основатель "Тетра Пак" (1951) - доктор Рубен Раусинг (Ruben Rausing, 1895-1983). Учился в Стокгольме в экономической школе, затем в Колумбийском университете в Нью-Йорке. Во время пребывания в Америке изучал опыт первых магазинов самообслуживания и вскоре пришел к убеждению, что эта идея рано или поздно придет и в европейские страны, что снова по возвращении в Швецию основал совместно с Эриком Валенбергом первое шведское предприятие со специализацией в области упаковки (в полном смысле). В 1943 году начал исследования и испытания новых видов упаковки для молока [9, С. 512].



После изобретения производства из термoplasta было изготовлено и распространено свыше 190 миллиардов штук "лего-деталей". По статистике на каждого жителя Земли приходится около 30 таких деталей. Никакая другая игрушка не может сравниться с детским конструктором "Лего" по популярности.

ском народном искусстве.

Если американский дизайн 40-х мы связываем со стилистическим направлением обтекаемых форм, итальянский - с экспериментами в области формы и новых материалов, немецкий - прежде всего с неофункционализмом, скандинавский же дизайн особенно проявился в жилищной культуре 50-60-х гг.

Многие образцы скандинавской мебели и предметов потребления, получившие известность после второй мировой войны, были спроектированы еще в 30-х гг. Изделия из серебра из Копенгагена, стекла и керамики финской фирмы *Litalla* и *Arabia* до сих пор являются эталоном на мировом рынке. [3, С. 125].

Поскольку в скандинавских странах индустриализация пришла намного позднее Великобритании, Америки или Германии, после второй мировой войны в мебельной культуре Швеции, Финляндии и Дании еще оставались достаточно сильными ремесленные традиции. Дерево с древности являлось излюбленным строительным материалом для стран Северной Европы. Однако, скандинавские мастера мебельного искусства, создавая органические формы, не только следовали историческим традициям обработки древесины, но и пробовали новые методы работы с фанерой. Особенно преуспели в этом датские дизайнеры. Старший, Кааре Клинт, еще до войны уделявший много внимания эргономике и работавший в направлении "органический дизайн", стал примером для подражания многим молодым дизайнерам [3, С. 125].

Дания была европейским поставщиком тикового дерева, которое после индокитайской войны в большом количестве появилось на мировом рынке. Это способствовало развитию "датского стиля тикового дерева". Увлечение тиковым деревом захватило и послевоенную Германию: легкая и практичная мебель была самой подходящей в стесненных жилищных условиях.

Распространяющаяся в европейских странах волна популярного "датского стиля тикового дерева" имела и

Поль Хеннингсен (*Poul Henningsen*, 1894–1967). Датский архитектор, писатель, режиссер и дизайнер по светильникам. Дизайном светильников занимается с 1924 г. В 1925 получает за свои светильники золотую медаль на Парижской выставке "Арт-Деко". С 1926 г. сотрудничает с Луисом Польсе-ном (*Louis Poulsen*) [11, С. 204].



Поль Хеннингсен
Люстра "Шишка"
(*HP Kogelen*), Дания,
1957



Хуго Бломберг
Первый телефон-
трубка фирмы Эрик-
сон "Эрикофон",
Швеция, 1956

Дизайн "Эрикофона" отличался четко сформулированными задачами в формообразовании. Шеф-инженеру и дизайнеру Хуго Бломбергу (*Hugo Blomberg*) после интенсивных поисков (1949–1955) удалось создать компактный аппарат, весом всего 400 г [12, С. 112].



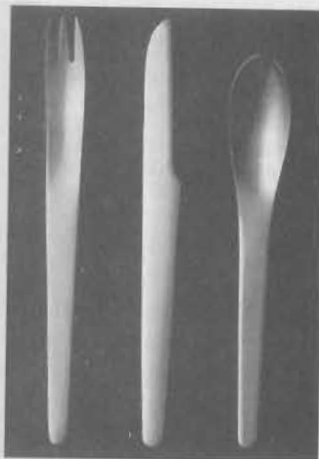


Арне Якобсен

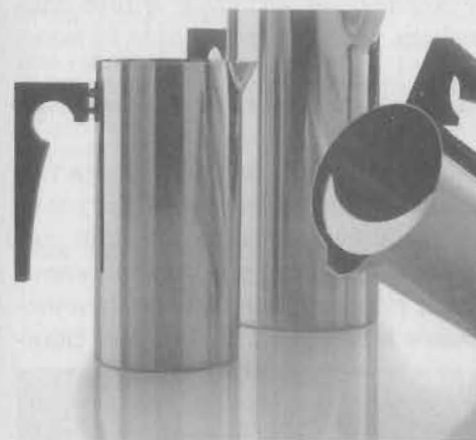
Кресло "Лебедь", 1958

Набор столовых предметов из нержавеющей стали, 1957

Известный стул "Ameise" (муравей) 1951-1952



На смену дизайну из стальных трубок 20-х и 30-х гг. пришел мебельный дизайн из фанеры. В 1952 году появилось сразу два шедевра мирового класса – стулья "PK-0" Пола Кжархолма и "Муравей" Арне Якобсена. Свыше миллиона стульев "Муравей" было распродано. Это первая настоящая промышленная мебель, ставшая иконой скандинавского дизайна. Датская почта выпустила марки с изображением этого стула [11, С.66].



Арне Якобсен

Кувшины "Cylinda-Line" для фирмы

Стелтон, 1960-е гг.

Кресло "Яйцо", 1958



Арне Якобсен (Arne Jacobsen, 1902-1971)

известный датский дизайнер по мебели, интерьерам, тканям, изделиям из стекла и металла.

Родился в Копенгагене. Здесь же получил архитектурное образование – в Королевской академии искусств (1924-27). С 1930 работал как независимый архитектор и дизайнер. С 1956 по 1971 – профессор архитектуры в Королевской академии искусств.

Наиболее известные архитектурные проекты: комплекс зданий авиакомпании SAS с отелем "Королевский" в Копенгагене (1959), Колледж св. Екатерины в Оксфорде (1961-65), культурный центр в Майнце (1970-73).

Классикой дизайна являются его кресла – скульптуры из литых стекловолоконных форм "Яйцо" и "Лебедь" (1957), серия штабелируемых стульев из отформованной фанеры с металлическим каркасом – "Ант" (1950) и др. Интерес к материалу и технологии как формообразующим пронизывает все работы Якобсена.

Большинство изделий Якобсена, созданных для своих проектов, было запущено в массовое производство и широко экспортировалось в разные страны [6, С.214].



негативные моменты: бесчисленные дешевые копии-подделки скандинавской мебели.

Культура жилища из Скандинавии. "Шведская кухня"

В 1940-х гг. появилась шведская модель государства. В 1945 году Швеция стала социалистическим государством. И здесь получает развитие демократический дизайн, в основе формообразования которого лежала адаптация функционализма как прогрессивного и политически корректного направления в эстетике. Возникает скандинавский стиль жилья со светлой, дружелюбной демократичной атмосферой. В центре внимания стали квартиры в жилых домах среднего слоя населения.

Под руководством теоретика дизайна Готхарда Йохансона (Gothard Johansson) была внедрена программа «Жилищный тест», которая привела к появлению 1952 году широко известной функциональной модели организации компактной кухни под названием «шведская кухня». Позже появилась и стандартизация кроватей, столов, шкафов, что в конце концов распространилось и на квартиры в целом. Социализация общего вкуса казалась неудержимой [11, С. 65].

Традиции и современность. Развитие органического дизайна в Скандинавии

После войны в Дании начали активно внедряться промышленные методы производства, которые принесли с собой и новые материалы. Вековые традиции и прогрессивные новации обогащали друг друга. Мебель имела современный внешний вид и одновременно продолжала оставаться необычайно уютной. Соединение интернационального стиля с традициями ручного изготовления в индустриальном производстве стало основой дальнейшего успеха скандинавской культуры жилища.

Одним из ярких представителей послевоенного скандинавского дизайна, соединивших в своем творчестве тра-

"Художник и технический инноватор, конструктивист и виталист, ремесленник и промышленный дизайнер. Идиома его творчества сродни природе, с другой стороны – мастер абстракции... Но одна черта пронизывает все его обширное творчество – поэтичность, которая идет от его рук, уважения к природе и человеку" – писал о Тапио Вирккала известный финский исследователь П.Сухонен [6, С.49].



Ваза "Лисички" (Kantarelli), 1946
Ваза из дерева в форме листа, 1951



Тапио Вирккала (Tapio Wirkkala, 1915–1985) Один из ведущих дизайнеров Финляндии послевоенного времени. Родился в Ханко (Финляндия) в семье художника-ремесленника. Получил образование скульптора и макетчика в Центральной промышленно-художественной школе Хельсинки (1933–36). Участвовал в первой мировой войне в качестве офицера артиллерии. По окончании войны оказался в эпицентре становления нового этапа развития финского дизайна. Широко известны произведения из стекла, фарфора, пластика, добился общего признания в области графики, дизайна выставок, педагогики. Работы Вирккалы выставлялись более чем в 50-ти странах. Его произведения представлены в коллекциях 35 музеев мира. [6, С.46].





Ханс Вегнер

Круглое кресло (стул) "Round", модель "JH 501", известное как "Классическое кресло" или просто «Chair» (стул), 1949
 Стулья "JH 501" в студии CBS во время предвыборных дебатов Джона Кеннеди и Ричарда Никсона, 1961
 Кресло "Циркуль", 1986
 Кресло "JH 501" с плетеным сиденьем, органичным перетеканием спинки в подлокотники и ножки создавало абсолютно комфортные условия для сидящего [3, С.125].



Ханс Вегнер
 Стул "Коммердинер", Модель "JH 250" со спинкой в виде вешалки, 1953
 Складной стул, Модель "JH 512", 1949



Ханс Вегнер (Hans Wegner, 1914) Дизайнер мебели, яркий представитель "Датского модерна" 50-х гг.

Родился в Тондерне (Ютландия) в датско-немецкой семье. Обучался в школе прикладного искусства в Копенгагене (1936-38).

Во время второй мировой войны работает под руководством Арне Якобсена в ратуше в Архусе. Начало карьеры тесно связано с ежегодными выставками столярного искусства, на которых Вегнер получил более двадцати призов (до 1968). Основной принцип работы Вегнера состоял в "освобождении исторических форм стульев от внешних проявлений стиля". Оставляя лишь чистую конструкцию, он дальше экспериментировал с ней [11, С.352]. С середины 50-х мебель Вегнера изготавливается индустриально. Производители образовали объединение для того чтобы обеспечить бурно растущий экспорт.

Вегнер не только "величайший столяр мира", как отмечают многие критики, который копировал исторические формы, но и сам создал более 500 моделей. Благодаря ему появилось много инноваций, как, например стул "Коммердинер" (1953), "Шален-стул", кресло "Циркуль" (1986), складной стул "JH 512" (1949).



диции и новаторство, был датский дизайнер Арне Якобсен, который как и американец Чарлз Имс использовал изогнутые линии из фанеры и стальных трубок. Его стул "Муравей" - первый датский стул, изготовленный массово - является классикой мирового дизайна и выпускается мебельными фирмами по сей день.

Другим не менее известным датским дизайнером является Вернер Пантон, который, в отличие от Якобсона, был больше ориентирован на культуру США и Италии и работал, в основном, со стальными элементами и цветными искусственными материалами.

Триумф скандинавского дизайна в Америке. Профессия-"дизайнер"

Финляндия, которая только-только начала переживать процесс урбанизации, была открыта для новых, необычных решений. Эйфория выразилась и в кофейных чашках красного, желтого и светлоголубого цвета Анти Нурмисниemi (1957), и в новой форме для повседневной посуды Магнуса Стефенсона «Король-Копенгаген» как для готовки, так и для переноски пиццы (1957), многофункциональных сервизах Эрика Магнуссена (60-е гг). С 1948 года скандинавские мастера начали явственно доминировать на миланской триеннале: Стиг Линдберг (медаль на первой послевоенной триеннале, на которой был представлен послевоенный вкус 1951 года), Тимо Сарпанева и Тапио Вирккала были первыми звездами дизайна Европы и завоевали славу великих мастеров.

Рыбная вилка Хеннинга Коппеля из серебра, Лист из фанеры Тапио Вирккала, ваза-кристалл Тимо Сарпанева, кресло "Chief" Финна Джулса, круглый стул Ханса Вегнера и сервиз "Kilta" Кая Франка - это творения классиков скандинавского дизайна, ставшие новой страницей в мировом дизайне 50-х.

С 1954 года 3 года подряд в Америке проходит выставка «Дизайн в Скандинавии», вызывая немалый успех: более тысячи посетителей в день открытия, аме-



Кай Франк (Kaj Franck, 1911-1989)

С конца 40-х - ведущий дизайнер Финляндии в области прикладного искусства. Обучался мебельному дизайну в Школе ремесленного искусства в Хельсинки (1929-1932), где в 60-е гг. преподает. В 1945 г. возглавляет отдел дизайна фирмы по производству фарфора АРАБИЯ, а в 1950 г. становится ее художественным директором. В 1955 г. Франк получает стипендию Асла для обучения дизайну в Америке. Изделия Франка отвечают современным функциональным требованиям и являются образцом простоты формы и эстетической чистоты.

Два экземпляра из серии "Кремлевские колокола", 1958

Сервиз "Kilta" из глазурованной цветной керамики, 1952





Сикстен Сасон

Пылесос для фирмы "Электрлюкс", Модель "Z 70", 1940
Автомобиль "Сааб 92", 1947

Выполненный в формах "стримлайн", один из самых современных автомобилей своего времени. Стильный, «интеллектуальный» дизайн, каплевидная форма кузова, чей профиль напоминал срез авиационного крыла, его скользящие линии с ярко выраженной аэродинамичностью создавали автомобилю потрясающе низкий коэффициент аэродинамического сопротивления 0.32. Причем, все это было создано без аэродинамических труб и компьютерных моделей. На формообразование во многом здесь оказало влияние самолетостроение, в котором одно из лидирующих позиций занимала фирма Сааб.



Сикстен Сасон

Поисковая модель (1947) и готовый образец (1948) легендарной зеркальной фотокамеры формата 6x6 "1600F" для фамильной шведской фирмы Виктора Хасельблада

После презентации в 1948 году в Нью-Йорке фотокамера Хасельблад стала во всем мире стандартом для студийной фотографии. Внешний вид камеры многие десятилетия оставался без изменений.



Сикстен Сасон (Sixten Sason, первоначальная фамилия Андерсон, 1912–1969)

Один из пионеров шведского промышленного дизайна. Получивший классическое художественное образование, начинал свою творческую карьеру как график. Во время 2-й мировой войны, будучи пилотом шведских ВВС, получает ранение. В течение 4-х лет заочно обучается машиностроению. После своего выздоровления продолжает работать как график и увлекается индустриальным формообразованием. Выполняет проекты для фирм Элетролюкс, Хускварна (стиральные машины, утюги, кухни), Хасельблад (фотокамера) а также занимается дизайном автомобилей автобусов и поездов.

Шедевром Сасона по праву считается автомобиль Saab 92 (1947), где он умело воплотил авангардные линии эксклюзивных авто в облике практичного «народного» автомобиля, создав хоть и массовую, но весьма оригинальную и современную модель.

Дизайн Сасона имел современный облик, при этом одновременно напоминал американский стримлайн 30-х гг.



риканские домохозяйки не переставали удивляться, школьники прилипали носами к витринам, средства массовой информации пестрели заголовками [11, С. 66]. В дизайн-компании всех времен принимала участие шеф-редактор популярного в Америке журнала «Красивый Дом» Элизабет Гордон. В ее журнале скандинавское ремесленное искусство было возведено в статус «самого красивого объекта года». В США бытовало мнение о Швеции как об идеальной картине социалистического государства. Популярный скандинавский дизайн отразился не только на американских торговых домах и интерьерах жилых помещений, но и в языке. Краткий слоган "Скандинавский дизайн" стал мифом. Тогда Каю Франку и Арне Якобсену впервые пришла в голову идея называться "дизайнерами" вместо бытовавших в то время понятий как «художник-ремесленник», «художник», «формообразователь».

В 1960 году телестудия компании CBS, в которой проходили предвыборные дебаты кандидатов в президенты Кеннеди и Никсона, была меблирована дюжиной круглых стульев Ханса Вегнера. Популярность круглого стула Вегнера "JH 501" из тикового дерева, который в Америке назывался просто «Chair» (стул), показывает отношения американцев к скандинавскому дизайну в 50-х. Скандинавский дизайн был адаптирован к американской культуре, стал культивированным элементом американского образа жизни среднего класса, искавшего эстетическое направление и идеал в непретенциозности, современности и в романтической домашней обстановке.

В конце 50-х - начале 60-х гг. Скандинавия начала уступать свое влияние на международной арене дизайна. На ее место вступала Италия. Джинсовое и рок-н-рольное поколение смеяло ухоженную домашнюю обстановку, возникшую благодаря скандинавскому дизайну [11, С. 67].



Финн Джуль
Кресло "Вождь" (Chieftain), Дания, 1949

Пол Кжархолм
Стул "PK-0", 1956



Послевоенный дизайн в СССР

Война практически прервала работы дизайнеров. Однако, проектирование легендарной "Победы", вышедшей сразу после войны, было закончено в 1943 году [14, С. 92]. В войну в штатах проектно-конструкторских бюро некоторых заводов транспортного машиностроения появились художники.

В условиях послевоенного возрождения промышленности и восстановления разрушенных городов потребовались дизайнеры-стилисты и художники-оформители. Для подготовки таких специалистов в 1945 году были воссозданы Строгановское училище в Москве и вслед за ним в 1948 году было открыто Ленинградское Высшее Художественно-Промышленное Училище им. Мухомовой.

Необходимо отметить, что война значительно двинула вперед развитие военной техники, в частности моторостроение, самолетостроение. Это оказало влияние затем и на "мирную" продукцию. Военная техника давала зачастую не только технический эталон для подражания, но и эстетический: реактивная авиация дала новые "динамичные", "обтекаемые" формы, оказавшие влияние на послевоенное формообразование транспортного машиностроения, судостроения, включая формы бытовых изделий - настольных ламп, телефонных аппаратов.

В послевоенные годы в СССР были созданы первые дизайнерские бюро широкого профиля. Одним из них стало Архитектурно-художественное бюро под руководством Юрия Соловьева. Среди крупных разработок этого бюро в 50-е годы - проект троллейбуса, интерьеры и общий вид прогулочного речного теплохода, оборудование кают атомного ледокола «Ленин», проекты трансформирующейся мебели. Одним из первых был проект модернизации пассажирского вагона (1945), в котором впервые был применен принцип наглядного сравнения. На подмосковном заводе в Лианозово были построены в натуре два варианта интерьеров вагонов: один - по проекту инженеров, и другой - по проекту дизайнеров Ю. Соловьева, Ю. Сомова и при участии Г. Лебедева и И. Кулакова. Ва-

риант дизайнеров оказался предпочтительней - более светлый, просторный и изящный интерьер. По стилю - это геометрический функционализм с элементами стримлайна (закругленные края лавок, светильников, полок, контуры окон). Рельефные ребра жесткости, накладные металлические декоративные полосы, уступы в формах для пепельниц и плафонов подчеркивали зрительное движение в глубину.

Авторы продемонстрировали завидную изобретательность в решении всех мелочей: трансформации полок, откидных столиков в проходах, пепельниц и ручек отлитых из алюминиевых сплавов. В итоге был обеспечен максимум возможного комфорта в ситуации крайней зажатости и экономии площади. Этот проект почти без изменений выпускается промышленностью до наших дней.

В 1946 году на Горьковском автозаводе начал выходить легковой автомобиль "М 20 "Победа", его автором был молодой талантливый дизайнер В. Самойлов. Имевший совершенно новые принципы компоновки: обтекаемая форма, гладкие боковины, отсутствие крыльев и подпорок, цельный единый кузов, накрывающий всю машину, - автомобиль стал событием в мировом дизайне. Форме "Победы" начали подражать не только в Европе (английский "Стандарт-Вангард"), но и на родине автомобилестроения - в США. Однако американский покупатель, привыкший к более дробным и расчлененным формам машин, не сразу воспринял новую архитектуру кузова. По сути дела бескрылые машины с гладкими боковинами утвердились в США на 10-12 лет позже, только к концу 50-х гг. [14, С. 94].

В 50-е годы были возрождены службы Аэрофлота и разработан ее фирменный стиль. Были построены новые аэропорты - в Москве и Ленинграде. Архитекторам и дизайнерам пришлось решать непривычные функциональные задачи - оборудование залов ожидания, устройство информационных табло, проектирование стоек для оформления билетов и сдачи багажа, разработку мобильных



Конструкторское бюро Андрея Туполева
Пассажирский авиалайнер "Ту-104", 1957
Значок 5-го Всемирного фестиваля
молодежи и студентов в Москве, 1957
Троллейбус "МТБ-82М" (1946), легковой
автомобиль "ГАЗ-20 "Победа" (проект
В.Самойлова, 1946) на улицах Москвы



Военная техника оказала влияние и на "мирную" послевоенную продукцию, став не только техническим, но и эстетическим эталоном, принеся с собой такие компоненты как эргономичность, динамизм и обтекаемость внешних форм изделий.

Всемирный фестиваль молодежи и студентов 1957 года в Москве стал началом оттепели времен Н.Хрущева, принесшей с собой после долгих лет изоляции в СССР новые моды, новые идеи, новую музыку. Начал раскрепощаться и быт.



В послевоенные годы в СССР создаются дизайнерские бюро широкого профиля. Одним из них стало Архитектурно-художественное бюро под руководством Юрия Соловьева. Среди крупных разработок этого бюро в 50-е гг. – проект троллейбуса, интерьеры и общий вид прогулочного речного теплохода, оборудование кают атомного ледокола «Ленин», проекты трансформирующейся мебели. Одним из первых был проект модернизации пассажирского вагона (1945).



Юрий Соловьев
Троллейбус "ЗИУ-5"
(внешний вид, кабина
водителя), 1946

Федор Прибыщенко,
Олег Фролов и др.
Судно на подводных
крыльях "Метеор",
60-е гг.



трапов. В эти годы на линии вышли первые реактивные и турбореактивные самолеты. Первые «ТУ-104», несмотря на сверх-современный внешний вид, внутри были оборудованы по типу интерьеров поездов мебелью в «русском стиле» с вышитыми занавесками и домашними настольными лампами.

В 1958 году в Горьком (Нижний Новгород) в Центральном конструкторском бюро по судам на подводных крыльях появилась группа художественного конструирования: Ф. Прибыщенко, О. Фролов, В. Квасов, А. Фролова, И. Медведев, В. Бойкина. Результатом ее работы стал дизайн судов на подводных крыльях серии «Метеор», «Вихрь», «Комета». Наиболее быстроходным было судно с газотурбинным двигателем «Буревестник», перевозившее 150 пассажиров со скоростью 97 км/час.

Во время Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 года в москвичи впервые после долгой изоляции в России, увидели иностранцев. Новые моды, новые идеи, новая музыка, новые люди. Это было началом оттепели времен Н. Хрущева. Вместе с жизнью начал раскрепощаться и быт. В 1962 году состоялось официальное возрождение дизайна, когда специальным постановлением Совета Министров СССР предписывалось создать специальные дизайнерские бюро для проектирования машин и бытовых изделий.

От большой робы к джинсам. Кристиан Диор. Новый взгляд на развитие моды

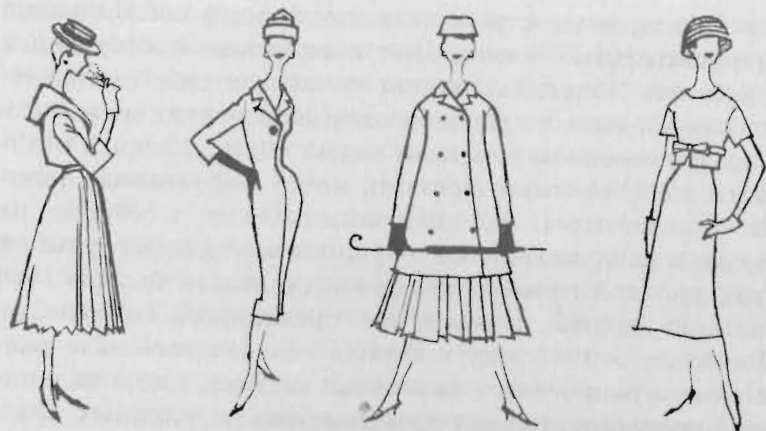
В первые послевоенные годы силуэты в моде изменились незначительно.

В 1947 году Кристиан Диор, в то время неизвестный модельер, показывает в Париже свою коллекцию женской одежды, которая становится новым взглядом (New Look) на моду. Он вернул блеск и очарование в мир моды. Ошеломляющий успех коллекции Диора показал, что он почувствовал стремление людей к красоте при всем их бедном и скудном послевоенном достатке. В конце 40-х

и в 50-е гг. люди стремились приглушить воспоминания разрушительных военных лет и вернуться к миру вещей и мелочей. Женщины, ничего не желали себе так заветно, как убежать от скудной одежды военного времени, и с воодушевлением переняли новый образ, который отличался женственными линиями, мягко закругленной талией, узкими плечами, длинными юбками и обувью на высоком каблуке. Многие женщины мечтали вернуться к традиционной семейной жизни и не видеть больше той тяжелой работы, которой им приходилось заниматься. Поскольку в 1947 году в Европе еще существовали различные ограничения и карточная система, масса материала, использовавшаяся для пышных и длинных юбок Диора, не всегда была в их распоряжении. Некоторые в новом образе видели чересчур экстравагантное и расточительное. Устраивались даже демонстрации протеста перед домом Диора, которые в итоге привели к его международной славе. Несмотря ни на что стиль элегантности быстро завоевал популярность [8, С. 29].

Благосостояние стало самым важным фактором, что и проявилось в моде. Возрождение и начинающееся процветание открыто проявились в осмыслении классических форм. Еще в 1899 году социолог Торштайн Веблен ввел понятие "демонстративного потребителя", когда мужчины формировали благосостояние, а их жены, богато одетые, демонстрировали уровень достатка своего супруга. Это положение, приемлемое для XIX века, было перенесено на 50-е гг. XX века, когда в Европе и Соединенных Штатах возник невиданный до сих пор уровень благосостояния. Снова вернулись к консервативным общим ценностям.

Примечательно, что мода послевоенных лет переняла многие черты моды XIX века: подчеркнутая талия, длинные широкие юбки с подъюбниками, узкие плечи. [5, С. 146]



Первая коллекция Диора "Чашечка цветка", показанная 12 февраля 1947 г. в Доме Диора произвела переворот в моде и принесла Диору мировую славу. Диор отказался от канонов суровой, экономной одежды военных лет: костюмы, напоминающие военную форму, — приподнятые квадратные плечи, прямые юбки длиной чуть ниже колена. Предложенный Диором силуэт (покатые плечи, тонкая талия, облегающий лиф, пышная удлиненная юбка) воплощал принципиально иной образ женщины — романтической, грациозной, хрупкой. Новации Диора оплошлись в историю как "новый стиль" ("the New Look"). В дальнейшем Диор продолжает поиски, идя постепенно к выпрямлению силуэта и его геометризации: линии "Н", "А", "У". Последняя коллекция "Веретено", в которой им переосмыслилась мода 20-х, предвосхищала переход к свободному крою 60-х.



Кристиан Диор (Christian Dior, 1905–1957)

Выдающийся французский кутюрье, создатель "нового стиля" ("the New Look") в моде послевоенного периода, основатель фирмы "Диор".

Родился в Гранвиле (Нормандия) в семье потомственного промышленника. После окончания Школы политических наук в 1925 г. изучает музыку, изобразительное искусство, архитектуру в Париже. В начале 30-х гг. пробует свои силы в качестве художника-модельера.

В 1947 г. открыл собственное предприятие. Уже первая коллекция "Чашечка цветка" принесла Диору мировую славу. Предложенный им силуэт воплощал принципиально иной образ женщины — романтической, грациозной, хрупкой.

За десять лет (1947–57) Диор становится законодателем мировой моды. В н. 50-х на Дом Диора приходилось 55 % экспорта французской "от кутюр" — Диору принадлежит исключительная роль в возрождении престижа парижской высокой моды [6, С. 66].

Модельные линии Кристиана Диора 1954–56
Платье от Диор, рисунок Рене Груау, 1946
У- линия (осень, 1955)
А-линия (начало 1955)
Юбилейная коллекция Диор, 1957



Глава 2.3. ИТАЛЬЯНСКОЕ ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ЧУДО. СТИЛЬ ОЛИВЕТТИ

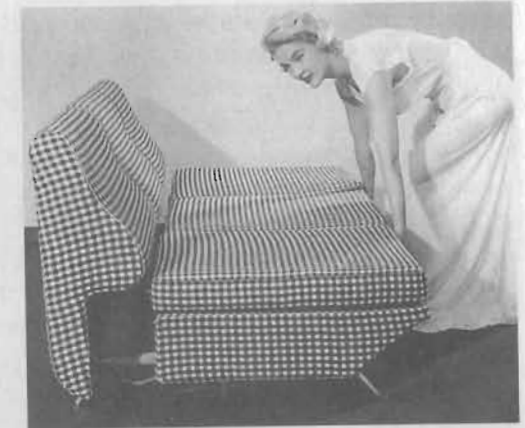
Склонность итальянской художественной культуры к авангардным формам, выразившаяся в движении футуристов, получила новый расцвет после второй мировой войны. Экономика Италии переживает бурное развитие и она выдвигается в области дизайна на первый план, становясь дизайн-нацией.

Поговорка – “итальянская радость эксперимента в сочетании с сильной ориентацией на экспорт сделали страну ведущей дизайн-нацией”. Особенно это проявилось в области обработки пластмасс – здесь возникли образцы новой для того времени пестрой пластиковой мебели. Большие предприятия признавали все большее значение дизайна для идентификации компании и сотрудничали с известными дизайнерами.

Итальянское экономическое чудо

После второй мировой войны в Европе на первый план в области дизайна выдвигается Италия, экономика которой переживает бурное развитие. Италия, ничем особенным в области дизайна до войны не выделявшаяся, становится дизайн-нацией.

Склонность итальянской художественной культуры к современным и авангардным формам наблюдалась уже в начале XX века в движении футуристов. Но это оставалось в рамках академических экспериментов без вы-



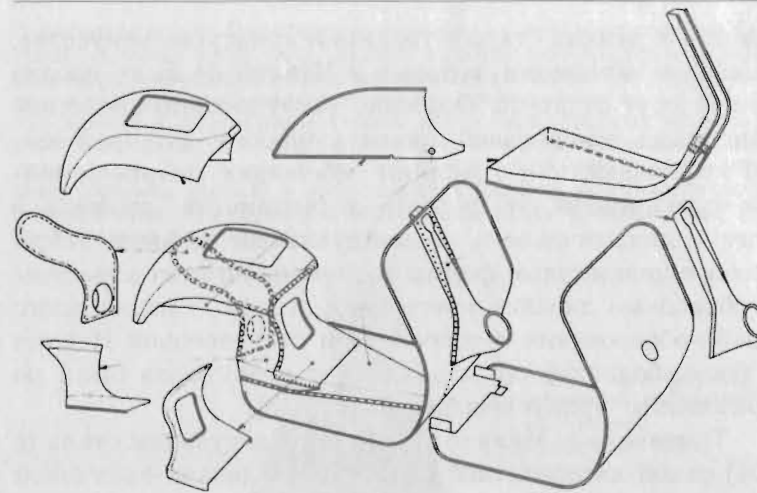
Марко Занузо
Диван-кровать, 1955

Коррадино д'Асканио
Мотороллер "Веспа",
Пиaggio, 1946



Мотороллер "Веспа" был спроектирован бывшим пилотом итальянских ВВС инженером Коррадино д'Асканио (Corradino d'Ascanio, 1897–1981) и запущен в серию в 1946 году на итальянском заводе Пиаджио. В 1948 году вышедшая на рынок "Веспа 125" стала инновационным транспортным средством XX века. Ее оригинальность заключалась не только в удивительно современном внешнем виде, но и в революционном ответе на вопрос "Как обеспечить перевозку большого числа людей в послевоенной стране". "Веспа" стала символом послефашистской демократической Италии. Недорогой, надежный и легкий в уходе мотороллер занял место велосипеда – основного предвоенного транспортного средства простых рабочих мужчин и женщин. "Веспа" была очень привлекательна и как идеальное транспортное средство для узких улочек итальянских городов.

Спортивная версия Веспы "150 GS" набирала скорость до 100 км в час и была продана миллионным тиражом.



Данте Жиакоса
Малолитражный
автомобиль "Фиат 500
Nuova", 1957
Модель из красного
дерева



"Фиат 500" "Тополино" (мышонок) Данте Джаикоса (1936) стал прототипом всех миниатюрных автомобилей. Со своими 13 лошадиными силами и весом всего лишь 535 кг он завоевал титул самого маленького автомобиля в мире. Туринским автогигантом до 1954 было выпущено более полумиллиона экземпляров по цене 8900 лир. Этот народный итальянский автомобиль пережил две реконструкции: в 50-е как "Нова 500" и в 90-е – "Чинквеченто". Недорогие автомобили "Фиат 600" (1955) и "Фиат 500 Нова" (1957), выпущенные в различных вариациях миллионным тиражом, привели к глобальной моторизации в Италии и стали символом итальянского экономического чуда.

визации в рамках старых традиций культуры, искусства, дизайна и экономики, которые в Италии не были изолированы друг от друга. Особенно заметно взаимодействие становилось в мебельной промышленности художественной креативности и традиций небольших гибких семейных предприятий, и "радость эксперимента" привела в итоге к динамичным и индивидуальным формам. Абстрактные динамичные формы современного искусства стали образцами дизайна кресел или столов. Специального дизайн-образования в довоенной и послевоенной Италии не было, большинство итальянских дизайнеров были по образованию архитекторами [3, С. 113].

Триеннале в Милане (1933), в последующем стала (с 1951) самой авторитетной европейской дизайн-выставкой под девизом «единство искусств».

Выдающиеся примеры синтеза искусств создавал Карло Моллино, которого называли "Итальянский Гауди". Со своей экспрессивно волнообразной мебелью из гнутой фанеры он стал экстравагантным представителем органического стиля в Италии. Его фантастические формы в стиле "туринского барокко" или "аэродинамического сюрреализма" порой было не просто осуществить даже в одном экземпляре, не говоря о массовом производстве. Наряду с мебелью Моллино проектировал самолеты и автобусы, которые водил сам, а кроме того - архитектуру и эротическую моду.

В производстве мебели с увлечением применялись новые материалы и технологии. Многие мебельные фирмы были большей частью семейными предприятиями, поэтому очень гибкими. Они обратились к новым материалам и технике. Своим успехом мебельные предприятия обязаны не только осмысленному обращению к искусственным материалам, но и сотрудничеству с известными архитекторами и дизайнерами. Их художественная индивидуальность, открытость к техническим инновациям обеспечили процветание итальянского дизайна на десятилетия. Важную роль сыграли также профессиональные

Существует легенда, что Генри Форд сказал однажды, что, когда мимо проносится "Альфа Ромео" он снимает шляпу. Форд относился к фанатам этой автомобильной марки с беспрецедентными моделями и скоростями, возникшей в Милане в 1909 г. Первоначальная деятельность фирмы была связана с военной авиационной промышленностью - производство авиамоторов. Это определило ее ориентацию на производство скоростных автомобилей. После второй мировой войны, несмотря на то, что на рынке пользовались спросом в первую очередь функциональные недорогие модели, Альфа Ромео не отказывается от своих "спортивных традиций" и решила выпускать доступные, но мощные автомобили. Вышедшие в сер. 50-х модели "Джульетта спайдер" (1955) и "Джульетта спринт" (1954) стали классикой автомобильного дизайна.



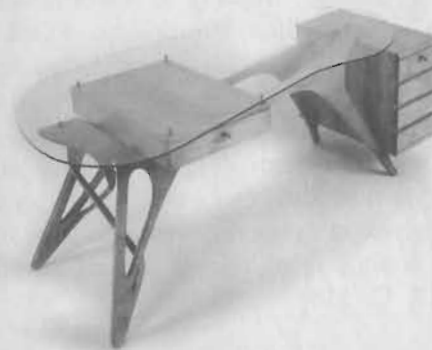
Баттиста Пининфарина
Спортивный кабриолет
Альфа Ромео
"Джульетта", 1954



"Итальянский Гауди", "последний футурист" Карло Моллино воспринимал технику и технологии как невиданную возможность воплощения самых фантастических почти бредовых, замыслов, что вполне отвечало эйфории послевоенного времени. Уже в к. 50-х эта художественно-романтическая установка была оттеснена процессом профессионализации дизайна и ужесточением сугубо прозаических требований, диктуемых массовостью производства и погрешения. В результате такой исторической смены вех Моллино оказывается забытым при жизни. [6, С.123]



Карло Моллино
10-ти петельный стул
из ясеня, 1949
Стол "Арабески"
(стекло, дерево), 1949
Радиоприемник с
фонографом, 1949
Кресло, 1950



Карло Моллино
Письменный стол, 1950
Кресло, 1952



Карло Моллино (Carlo Mollino, 1905–1973)

Один из самых эксцентричных представителей "Итальянского стиля" в дизайне.

Родился в Турине в семье архитектора Евгенио Моллино. Получил архитектурное образование в Туринском университете. С 1936 начал свою деятельность как архитектор. В 40–50-е практикует также в самых различных сферах проектирования: промышленный дизайн, мебель, интерьеры, экспозиционный дизайн, сценография, моделирование женской обуви, проектирование аэропланов и гоночных автомобилей, канатных дорог. Одновременно профессионально занимается фотографией, увлекается горными лыжами, высшим пилотажем, участвует в автогонках, является автором фундаментальных учебников по технике фотографии, горнолыжному спорту и акробатическому пилотажу.

Творчество Моллино выразилось в остроиндивидуальном "автобиографическом" стиле, получившем название "туринского барокко" и "аэродинамического сюрреализма", идущим от аэронавтики, инженерного изобретательства, органических форм, "ар нуво", сюрреализма и экспрессионизма, а также от новейших материалов и технологий [6, С.122].



выставки, конкурсы и журналы. Наряду с ежегодным триеннале особо ценным призом был «Compasso d'Oro», который предоставлялся с 1954 года Миланским домом Ля Ринасценте (La Rinascente) и журналами «Domus», основанным Дж. Понти в 1928 году, и «Casabelle» (1929), которые поддерживали экономически современный итальянский дизайн и предоставляли ему теоретическую платформу. В этих журналах обсуждались самые новые европейские разработки, а издатели позже стали влиятельными дизайнерами [3, С. 115].

Потребитель и техника

Если 50-е годы были периодом экономического "взрыва", то в 60-е итальянское экономическое чудо достигло своего апогея. Пережив послевоенный период лишений, широкие круги населения к этому времени значительно повысили свое благосостояние. После восстановления экономики стремительное развитие получила техника. Число электрических бытовых приборов, телевизоров, стереоаппаратуры и т. д. постоянно возрастало. Все больше семей приобретало автомобиль. Усиливалась тенденция приобретения собственного дома [3, С. 128].

Развитие техники и рост благосостояния населения оказывали в свою очередь влияние и на дизайн. В отличие от 50-х, итальянский дизайн спустя десятилетие интенсивного экономического развития страны был уже не столько направлен на искусство, сколько на науку, технику и современные методы производства.

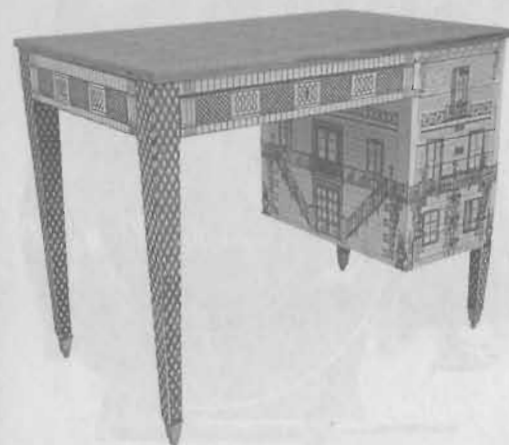
Особенности итальянского дизайна. Bel Design

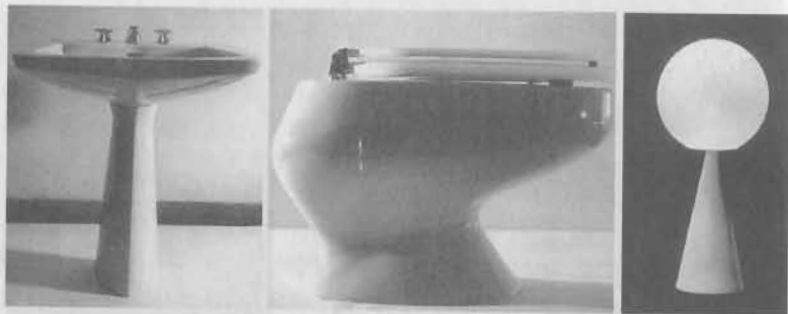
В Италии, аналогично германской "хорошей форме" возникла концепция "Bel Design" ("Красивый дизайн"), которая так же, как и в свое время обтекаемая форма в США, принималась влиятельными производителями, была рациональна и предметно ориентирована. Однако итальянский дизайн все же имел несколько другие ценностные ориентиры. Если названия моделей немецкого



Пьеро Форназетти (Piero Fornasetti, 1913–1988) Известный итальянский дизайнер, график. Родился в Милане. Обучался искусству в академии в Милане. Будущий гений ушел из академии после двух лет учебы (1932), поскольку не хотел следовать стандартным образцам обучения. Солнце, рыбы, цветы и архитектурные мотивы составляли мир Форназетти, в соответствии с которым он украсил изготовленные другими мастерами изделия – тарелки, мебель, чаши, вазы, ковры. Из-за фантастических сюрреалистических мотивов был прозван волшебником. Разработал свыше 11 тысяч предметов. На протяжении жизни работал в качестве художника, декоратора, занимался оформлением выставок и графикой. Парадоксально известным стал в 50-е гг, когда новый функциональный итальянский дизайн праздновал свой первый крупный успех. Особенно плодотворным было сотрудничество с Джо Понти. Многие образцы мебели и интерьеры декорированы его графическими мотивами. Особую известность получили интерьеры казино в Сан-Ремо (1950). В 1980-е гг возросла популярность произведений Форназетти, его преемником стал сын Барноба.

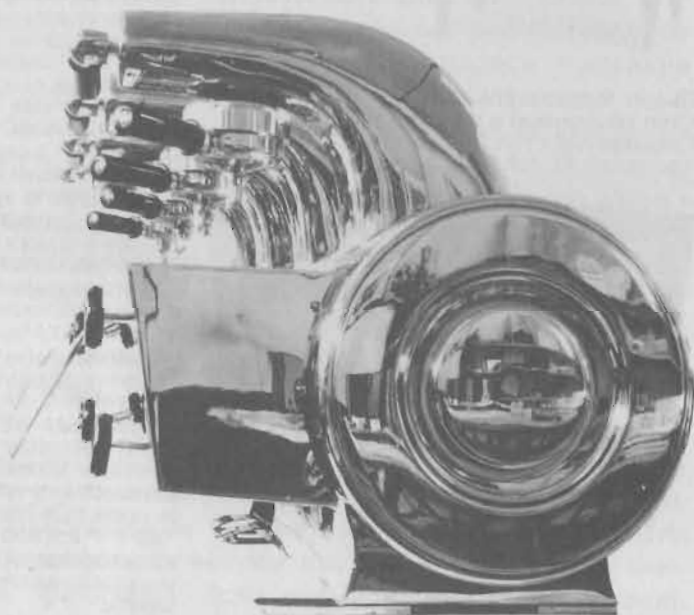
Пьеро Форназетти
Стул со спинкой в форме капители, 1950
Письменный стол "Архитектура", 1951





Джованни Понти
Приборы для санузла, Серия Р, 1953
Настольная лампа "Billa", 1931
Эспрессо-машина для приготовления кофе, изготовитель "Ла Павони", 1947

Деятельность Джованни Понти была направлена на серийное производство мебели и товаров повседневного потребления. Благодаря ему марка "Сделано в Италии" стала своеобразным знаком качества.



Джованни Понти
Стул, 1938
Коллекция бутылок, 1956
Стул "Суперлеггера", Модель № 699, 1957

Джованни Понти (Giovanni (Gio) Ponti, 1891–1979) — выдающийся итальянский архитектор, художник, дизайнер, создатель известного журнала "Domus". Родился в Милане. В 1921 закончил Миланский политехнический институт (архитектура). 1823–1930 художественный руководитель фабрики керамики Ричарда Джинори в Милане и Флоренции и за свои работы в 1925 получает "гран при" на парижской выставке "Арт-деко". 1926 основывает группу "новеченто" ("XX век") — одно из самых ярких и самобытных направлений европейского "арт-деко" [6, С. 153]. С 1928 издает журнал "Domus", оставаясь до конца своей жизни (исключая 1941–44, 1946–47) его главным редактором. В 1932 основывает фирму "Fontana Arte", для которой проектирует светильники. В 1936 получает кафедру архитектуры в Миланской политехнике. Параллельно своим легендарным мебельным проектам, таким как стул "Суперлеггера" (1957), активен как архитектор (высотный дом Пирелли в Милане, 1956–58), разрабатывает кофейные чашки, керамику, столовые приборы, интерьеры, а также декорации и костюмы для миланской Скалы (La Scala). Джованни Понти часто называют первым дизайнером Италии [8, С. 293].



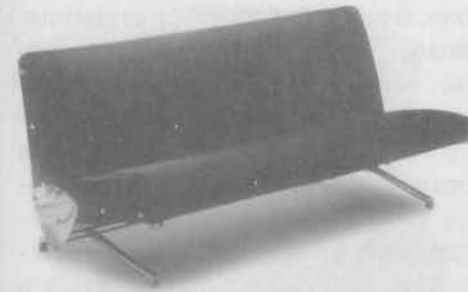
"Брауна" несли, прежде всего, определенные технические понятия, (как тюнер "TS-45"), то портативная пишущая машинка, Этторе Соттсасса для итальянской фирмы "Оливетти" (1969), называлась женским именем "Валентина", а известный складной стул Жанкарло Пиретти - "Плия". Предметы понимались как индивидуальные личности и могли символизировать определенный статус. Предметы стали объектами дизайна. Такое понимание дизайна было особенно важным для соориентированной на экспорт итальянской экономики.

Вторым важным аспектом было понимание дизайна как области культуры. Такие крупные предприятия, как "Оливетти" или "Фиат", сотрудничали с известными дизайнерами. В Италии возникла профессия дизайнера-консультанта, которые активно и независимо действовали в качестве советников и консультантов в различных фирмах. Идея фирменного стиля (Corporate Identity) получила в Италии широкий культурный размах.

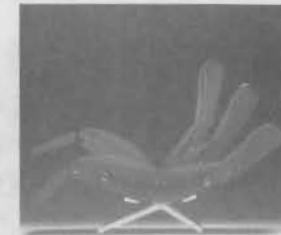
Известнейшим примером была политика фирмы "Оливетти", сотрудничавшей с такими молодыми перспективными дизайнерами и архитекторами, как Этторе Соттсасс, Марко Занузо, Марио Беллини. Соттсасс, активно работающий с 1958 по 1980 гг. в качестве дизайнера-консультанта в тогда еще новом отделении электроники, не только занимался функциональным формообразованием новых компьютеров, но и осуществлял контакт с магазинами посредством собственного отделения "по культурным связям и общественной работе" [3, С. 135].

Эта позиция уже тогда сделала дизайн одной из важнейших составных частей политики фирм. Кроме того, дизайн в Италии был не только специальностью инженеров, но и в равной мере архитекторов, философов, писателей.

Третья особенность итальянского дизайна - "радость эксперимента", связана с пластмассами, появившимися с середины 60-х гг. и предлагавшими новые,



Первая мебель фирмы "Техно" Борсани - кресло-шезлонг "P 40" и складная софа "D 70" были уже технически зрелыми решениями. Мобильные подножки, сидения и спинки кресла могли составить до 486 различных комбинаций, что стало своего рода рекордом [13, С. 51].



Освальдо Борсани
Раскладывающаяся софа,
Модель "D 70", 1954
Кресло-шезлонг, Модель № P40, 1954



Освальдо Борсани (Osvaldo Borsani, 1911-1985)

Родился в Милане. В 1937 завершил архитектурное образование в Милане. В 1953 году основал совместно со своим братом Фульгенцио мебельную фирму "Техно". Имя соответствовало ее программе: дизайн для Борсани означал ответ на "технический вызов" во всем. Это были позиции линии "Техно" Борсани, которой он на протяжении десятилетий оставался верен. Лишь с середины 80-х к этому направлению присоединились такие архитекторы как Гае Ауленти и Норман Фостер, проектируя для его предприятия конторскую и домашнюю мебель.



почти безграничные возможности формообразования. Италия стала лидером новых начинаний в дизайне. Это доминирующее положение особенно проявилось на выставке 1972 года "Италия. Новое внутреннее пространство", прошедшей в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Каталог выставки, продаваемый по цене более чем 50 долларов, как библиографический коллекционный объект, выявил лидирующее положение итальянского дизайна в мире. На выставке можно было увидеть "майнстримдизайн" и "антидизайн", элегантность и эксперимент, классику и провокацию. Выставка показала такие качества итальянского дизайна как открытость и доступность, которые его характеризуют до сих пор.

Стиль Оливетти

Итальянская фирма "Оливетти", один из крупнейших производителей конторского оборудования в мире, основана в 1908 году Камилло Оливетти как фабрика печатных машинок. Первым изделием стала пишущая машинка "М 1". Она была оценена как "крепкая и элегантная", отличающаяся быстрой скоростью каретки плавным ходом клавиш [9, С. 405].

Оливетти получила известность в истории бизнеса своими беспрецедентными для Италии социальными преобразованиями. Он учредил фонд социального страхования рабочих (1932), реализовал специальную программу льгот для сотрудников своей фирмы, включая летние лагеря на море для их детей, кафетерий, детский сад, библиотеку, решала вопросы обеспечения рабочих жильем.

Оливетти особое внимание уделяла на формирование ярко выраженной "корпоративной идентификации" (фирменного стиля). Сюда относился дизайн продукции, архитектура, дизайн экспозиций, реклама и графика. В послевоенные годы "Оливетти" стала одним из немногих предприятий в мире с действительно современным имиджем. Это привело к тому, что "Оливетти" стала влия-



Камилло Оливетти
Пишущая машинка "М 1", 1910-1911

Алдо Магнели
Рекламный плакат пишущей машинки
"MP1", 1932

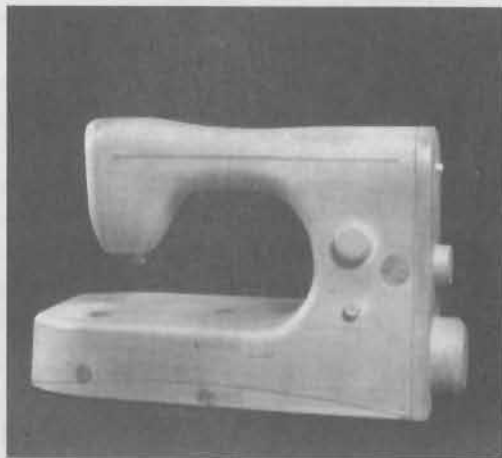


Камилло Оливетти (Samuel David
Camillo Olivetti 1868-1943)

Родился в Ивреа (Италия). Учился на инженера в Политехнике в Турине. Продолжил образование в Лондоне. Затем он в качестве ассистента электротехнического факультета Стэнфордского университета в США преподавал курс физики. По возвращении в Италию открывает маленькую фабрику по изготовлению измерительных приборов (1894). В 1908 г. создает первую в Италии фабрику по производству пишущих машинок и годом спустя представляет первую модель пишущей машинки "M1", прославившуюся быстрым ходом каретки и легким ходом клавиатуры. Предприятие быстро развивалось и в 1925 г. сын Камилло Адриано изучает в США новейшие методы массового производства. В 1931 г. представляется на рынок пишущая машинка "M 40", годом позже – модель "MP1" портативной пишущей машинки. Оливетти известен также своими беспрецедентными для Италии социальными преобразованиями: учредил фонд социального страхования рабочих, построил летние лагеря на море для их детей, кафетерий, детский сад, библиотеку, решал вопросы обеспечения рабочих жильем.

В 50-е годы Ниццолли, развивая и нюансируя и варьируя свой метод "органического формообразования", наряду с работой для "Оливетти" сотрудничает с фирмой швейных машин "Некки". Для нее он проектирует швейные машины "BU" (1953) и "Mirella" (1957). В них знаменитая "линия Ниццолли" выражена с наибольшей полнотой. Обе работы получают награды на выставке "Compasso d'Oro".

Другие разработки Ниццолли 50-х – н. 60-х, такие как конторский телефонный аппарат "Софнат" (1958), зажигалки для Ронсона (1959), бензопилка для автозаправочных станций (1963). Кроме того, он – автор целого ряда счетных машин как "Elettrosomma 14" (1946), "Divisomma 14" (1948), проекта жилья для рабочих. Обладая репутацией "дизайнер номер один", Ниццолли принимает активное участие в открытии института Дизайна в Италии [6, С. 136].



Марчелло Ниццолли

Швейная машина "Mirella" для фирмы Некки, внешний вид, модель формы из дерева, 1957

Пишущая машинка "Lexikon 80", 1948

Счетная машина "Elettrosomma 14", 1946

Портативная пишущая машинка "Литтера 22" для фирмы "Оливетти", 1950



Марчелло Ниццолли (Marcello Nizzoli, 1887 – 1969)



Выдающийся итальянский дизайнер, один из создателей т.н. "скульптурного дизайна" в его органической версии.

Родился в Боретто. Закончил школу искусств в Парме (1913). В 1918 году создает собственное дизайн-бюро в Милане и работает в области декоративно-прикладного искусства, рекламы, интерьеров, выставочного дизайна.

С 1931 сотрудничает с Оливетти в качестве свободного дизайнера-графика, с 1938 года – в штате отдела рекламы Оливетти, а затем как руководитель отдела дизайна продукции. В 1948 разрабатывает пишущую машинку "Lexikon 80", которая считается манифестом т.н. "органического стиля" в дизайне, шедевром скульптурного итальянского дизайна, введшим понятие "линия Ниццолли" в профессиональный обиход. "Лексикон 80", а также, вышедшая на два года позже, портативная пишущая машинка Ниццолли Lettera 22" обеспечили первый ошеломляющий успех итальянского дизайна на международной арене. "Lettera 22" на X Миланской триеннале "Compasso d'Oro" получает национальный приз в области дизайна "Золотой циркуль" (1954) [6, С. 136].

тельнейшим примером для других фирм в их корпоративной индентификации. Адриано Оливетти к работе над выпуском рекламы и постеры.

Особую известность фирма приобрела с приходом дизайнера Марчелло Ниццоли и с выпуском в конце 1940-х сенсационных по своим эстетическим качествам моделей пишущих машинок "Лексикон-80" и "Леттера-22". Тогда же возникает выражение "Стиль Оливетти".

При этом "Стиль Оливетти" в отличие, например, от дизайна АЭГ Петера Беренса не был приверженностью каким-либо определенным пластическим формам и приемам в оформлении, стремился не столько к формальному единству продукции, сколько к тому, чтобы сделать любую продукцию обязательно красивой: все должно быть привлекательным, первосортным, включая даже деловую корреспонденцию, исходящую от фирмы [16, с. 71]. "Стиль Оливетти", как отмечают теоретики современно дизайна, это особое орудие, которое позволяет фирме готовить, воспитывать потребителя для своей продукции, удовлетворяя реальные культурные запросы или льстя публике утверждением, что у нее есть реальные культурные запросы, а это, несомненно, самое интересное из того, что есть на фирме "Оливетти". [17, с. 73]. Ориентируясь на эти принципы, "Оливетти" и поныне остается в авангарде мирового дизайна.

Пластмассы, пластики, полиэстер

Еще во времена бакелита (с н. XX в.) пластмассы служили символом современного формообразования. И в Италии увлечение современностью было также ярко выражено, как и увлечение пластмассами [3, С. 137].

В 1952 году итальянец Ж. Натта (G. Natta) вместе с К. Циглером (K. Ziegler) изобрел искусственный материал полипропилен, за что он в 1963 году получил нобелевскую премию в области химии. Этому изобретению



В Италии в 60-е гг. возникла концепция "Bel Design" ("Красивый дизайн"), которая принималась влиятельными производителями, была рациональна и предметно ориентирована. При этом итальянский дизайн имел свои ценностные ориентиры, отличающие его, например, от германского дизайна. Если названия моделей "Брауна" несли прежде всего определенные технические понятия, то портативная пишущая машинка Этторе Соттасса, называлась именем "Валентина", а известный складной стул Жанкарло Пиретти "Плия".



Эторе Соттасс, Перри А.Кинг
Портативная пишущая машинка "Валентина", (выпущенная к дню святого Валентина в 1969 году)

Джино Вэйл
Кварцевые настольные часы "Цифра 3", 1965

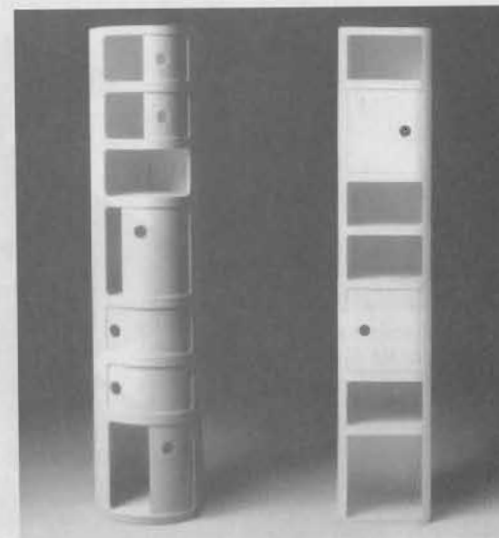
Жанкарло Пиретти
Складной стул из металла и пластмассы "Плия", 1967

суждено было произвести революцию в мебельном производстве. Стали возможны недорогие изготавливаемые индустриально прочные столы и стулья в самых различных формах. При этом многочисленные фирмы продолжали не только интенсивную работу по совершенствованию пенопластов, нейлона и полиэстера, но искали новые области применения этих новых материалов. Химическая промышленность предложила использование пластмасс в области хозяйственных товаров. При этом на производство предметов повседневного употребления был перенесен опыт военных технологий.

Картель

"Картель" была создана химиком Ж. Гастелли вскоре после войны (в Новиглио под Миланом, 1949) наряду с другими предприятиями, которые занимались товарами домашнего обихода, поставляя на рынок изделия из ярких цветных пластмасс. В Картели изготавливали детали из пластмассы для автомобилей, а с сер. 50-х гг. стали заниматься преимущественно бытовыми приборами. В 60-е гг. фирма обратилась к лампам и мебели и стала ведущим предприятием в области дизайна изделий из пластмасс. Наряду с "Радостью эксперимента" и открытостью по отношению к новым технологиям для политики фирмы было характерно то, что она сотрудничала с известными дизайнерами. Под художественным руководством архитектора и дизайнера А. Костелли-Фериерри с 1966 года Картель постоянно экспериментирует с новыми соединениями искусственных материалов, чтобы сделать мебель не только красивой по форме, но и прочной, и недорогой. К известным образцам продукции Картели относятся детский стул Марка Занузо и Рихарда Зеппира (1964), стул-стопка "4860" Дж. Коломбо и пластмассовые емкости ведущего дизайнера А. Костелли-Фериерри. В 80-е гг. фирма изготавливала пластмассовую мебель Ф. Старка, М. Туна и М. де Лучи и др.

В 60-е гг. фирма Картель стала ведущим предприятием в Италии в области дизайна изделий из пластмасс. Она сотрудничала с такими известными дизайнерами, как Марк Занузо, Рихард Зеппир, Джо Коломбо, Анна Костелли-Феррери. Картель постоянно экспериментировала с новыми искусственными материалами, чтобы сделать мебель не только красивой по форме, но и прочной, и недорогой.



Анна Кастелли
Феррери
Контейнеры 4966/67 и
4970/84, 1967

Рихард Заппер,
Марко Занузо
Детский стул, 1961

Джо Коломбо
Универсальный
стул-стопка "4856",
1965





Пьер Джакомо Кастильони
(Pier Giacomo Castiglioni,
1913–1968)

Известный итальянский дизайнер.

Родился в Милане. После окончания архитектурного отделения миланской политехники (1937) работает совместно с братьями: сначала с Ливิโอ, затем с Акилле. Специализируется на проектировании светильников, дизайне радиоприборов и мебели. В 1938 совместно с братом Ливлио и Луиджи Кассиа Доминиони (Luigi Caccia Dominioni, 1913) основывает дизайн-бюро по проектированию столовых приборов из серебра и алюминия. Наиболее известным проектом явился радиоприемник "Фонола 547" из бакелита, завоевавший золотую медаль на миланском триеннале (1940).

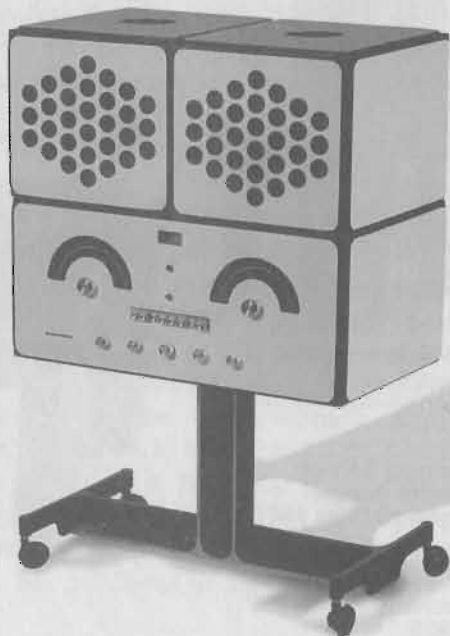
[14, С.158].

Совместная работа братьев Кастильони в течение двадцати пяти лет оказывала серьёзное влияние на итальянский дизайн. Они явились основателями известного миланского триеннале дизайна и Ассоциации индустриального дизайна ADI, а в 1954 году учредили премию "Золотой циркуль", которая до сих пор является одной из авторитетнейших в мире.



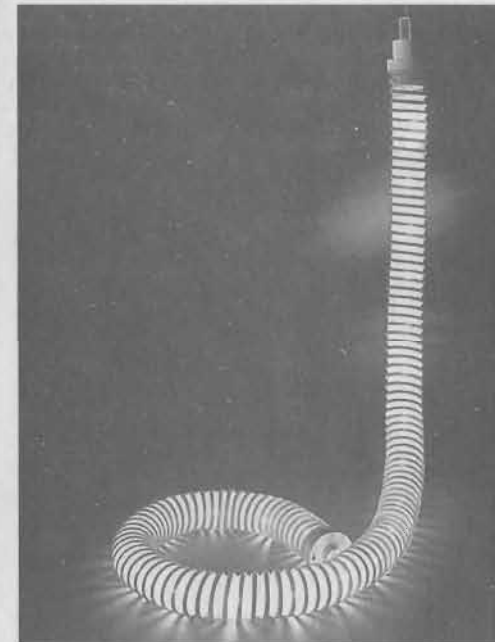
Ливлио Кастильони, Пьер Джакомо Кастильони и Луиджи Кассиа Доминиони
Радиоприемник Фонола 547, 1938-1939

Пьер и Акилле Кастильони
Стереосистема "RR 126 Nifi", 1965



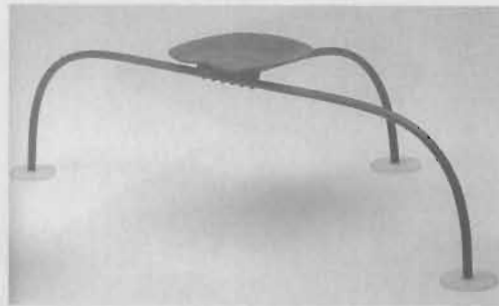
Акилле и Пьер Джакомо Кастильони
Стул "Mezadro" (Тракторное сиденье),
1957

Ливлио Кастильони
Светильник из пластиковых труб,
1969



Ливлио Кастильони (Livio
Castiglioni, 1911–1979)

Старший из трех братьев Кастильони Ливлио изучал архитектуру в политехнике в Милане и в 1936 году защитил диплом. В период 1940–60 гг. Ливлио Кастильони работает для фирм Phonola (1939) дизайнером-консультантом, до 1964 года – Брионвега. Он был президентом Ассоциации Индустриального Дизайна (ADI). 1959–1960 проектирует ряд аудиовизуальных презентаций. Совместно со своими младшими братьями выполняет многочисленные проекты осветительных приборов. Самый известный объект – лампа Voalum (1970). Проект выполнен совместно с Джиан-Франко Фраттини.

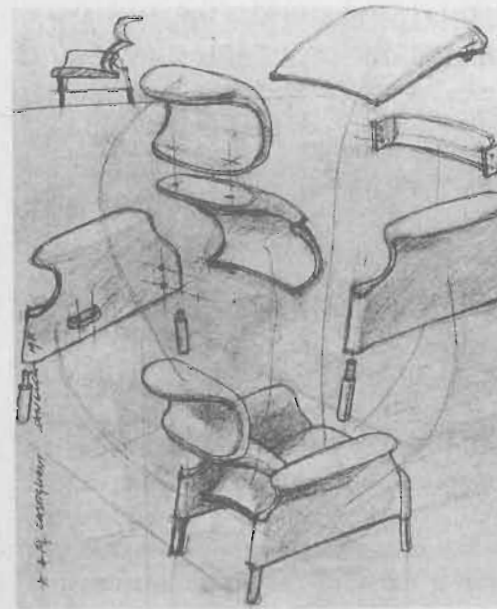


Знаменитое произведение братьев Кастильони – табурет "Allunaggio" (прилунение), получивший "Золотой циркуль" (1965) задуман как садовая мебель. Похож на гуляющее по лужайке животное. "Он не агрессивен и не громоздок. У него минимальное количество ножек – три, чтобы не мять травы", – говорит Акилле.

В 1957 году братья Кастильоне провели выставку "Формы и цвета в современном доме", на которой впервые демонстрировалась мебель, выполненная из готовых вещей. Знаменитый табурет "Mezzadro" (1957), первоначально был сделан из тракторного сиденья. Близкий по духу "брат" «Mezzadro» – табурет для телефонных разговоров "Sella" (Седло – «неваляшка», 1957) предназначен для того чтобы «сидеть стоя или стоять сидя». Велосипедное седло насажено на металлический стержень красного цвета на чугунном основании в виде полусферы. Для своего времени этот дизайн оказался непонятным. В производство модели были запущены лишь в 1983 г.

Акилле и Пьер Джакомо Кастильони

Табурет "Allunaggio" ("прилунение"), 1966
Табурет "Sella", 1957



Акилле Кастильони (Achille Castiglioni, 1918)

Известный итальянский дизайнер, одна из ключевых фигур среди дизайнеров XX века. Вечно молодой и вечно удивленный.

Родился в Милане. В 1944 году получил архитектурное образование в миланской политехнике. С 1945 года работает вместе с братьями Пьером Джакомо и Ливио. Автор многочисленных проектов мебели, светильников, электроприборов, посуды, для его дизайнерской фантазии не существовало рамок. "Задача дизайнера в том, чтобы вызывать любопытство, доставлять радость и будоражить чувства" – отмечал Акилле. О его необычайном трудолюбии и фантастической творческой энергии свидетельствуют девять "Золотых циркулей" на миланском триеннале, четырнадцать предметов, выставленных в самом престижном Музее современного искусства в Нью-Йорке. При этом дизайнеру как художнику Акилле отводит достаточно скромное место: "В конечном счёте, дизайн – это просто проектирование. Человек, создающий вещь, значит гораздо меньше, чем та польза, которую она принесёт. Главное, чтобы она была нужна людям и получилась доступной всем".

Акилле и Пьер Джакомо Кастильони
Кресло "San Luca", 1961



Глава 2.4. НЕОФУНКЦИОНАЛИЗМ. УЛЬМСКАЯ ШКОЛА ДИЗАЙНА. СТИЛЬ "БРАУН"

Послевоенное время и 50-е годы, о которых вспоминают сейчас с ностальгией как о "поворотных пятидесятых", принесли с собой основательные изменения не только в политике, но и в дизайне.

Побежденные страны Германия, Италия и Япония должны были заниматься прежде всего восстановлением собственного хозяйства и удовлетворять лишь основным потребностям населения: питание, квартиры, восстановление экономики, государственной управленческой системы. Многие заводы, находящиеся на их территории были закрыты, а их оборудование демонтировано и вывезено. Ощущался большой недостаток в сырье и рабочей силе [3, С.104].

Германия. От возрождения к экономическому чуду

Во времена нацистов Германия разорвала все связи с международным дизайном. Лидеры Баухауза вынуждены были эмигрировать. Промышленность находилась в упадке: многие предприятия были разрушены войной, либо демонтированы и вывезены после войны странами-победителями. В стране царил безработица. Война разрушила свыше 5 млн. квартир. Первоочередной задачей было восстановление и строительство небольших квар-



Послевоенный Берлин, 1945
Первая выставка новой мебели WK-Verbandes под открытым небом, Германия, 1949



тир, оснащение их легкой, вариабельной и многофункциональной мебелью, изготовленной из оптимального по качеству и цене материала. Уже в первые послевоенные годы состоялась выставка немецкого Веркбунда, которая, отвечая сложившейся ситуации, представила многовариантные и простые решения мебели: практичные складные кровати, кровати-шкафы, легкие стулья для жилых помещений. Кроме того, для населения выпускались специальные методические пособия по производству самодельной мебели.

С ростом экономики с середины 50-х росли и потребности населения. Простая практичная мебель начала уступать место сложным псевдоисторическим мебельным формам. Особенно ярко это проявилось в высших кругах общества.

Противоречивые 50-е. Резопал

50-е гг. были в Германии не только "свингующими пятидесятыми", но и очень противоречивым временем между затуханием старого и началом нового, между "Тельзенкирхненским барокко" и неофункционализмом [3, С.118].

Благодаря американской помощи в Германии по плану Маршалла в 1952-53 гг. начался быстрый экономический подъем. Органические формы стримлайна из США нашли в Германии свое продолжение. Многообещающий новый стиль стал своеобразной точкой отсчета, так называемым "Часом Ноль", началом новой эстетической ориентации, которая должна была помочь преодолеть прошлое. Жизнь начала наполняться стимулами и становилась все более красочной и оптимистичной. Все казалось возможным - это было признаком эйфории роста. В этой ситуации новый стиль был очень кстати для удовлетворения растущих потребностей населения.

В 50-е гг. в Германии в мебельной продукции получили широкое распространение цветные и узорчатые ла-



Вильгельм Вагенфельд

Хромаргоновые подставки для яиц, 1953-54
Комплект бокалов, 1950





Карл Потт
Столовый набор № 784,
1952

Исключая какой-либо декор, Карл Потт стандартизирует в своих сериях столовых приборов величину рукоятки, в итоге достигает создания простых единообразных форм с высокими эстетическими качествами [3, С. 277].

Экономическое чудо
Автомобили Фольксваген на фабрике в
Вольфсбурге, 1955



Кете Глейзер
Образцовая квартира № 1, Германский
Веркбунд, Берлин, 1953

Эгон Айерманн
Складной стул "SE 18", 1953

Относится к самым покупаемым деревянным стульям 50-х гг. Он применялся во всех общественных зданиях: залах городских собраний, ратушах, библиотеках, и т.д. Стул популярной модели "SE 18" производится по сей день [3, С. 268].



минированные поверхности из резопала - строительного материала (многослойного пластика), названного по имени ведущего немецкого изготовителя ламината "Резопал" (основан 1867).

Стримлайн в Германии быстро распространился на все потребительские товары, от детской коляски до зубной щетки, став символом новой динамичной жизни и прогресса. Новые материалы и необычные цветовые сочетания вошли в дизайн немецкого жилища. Броские узорчатые обои и занавески, кресла для коктейлей, покрытые резопалом цветочные тумбочки и мобильная мебель демонстрировали "современный" взгляд потребителей [3, с.119].

"Хорошая форма" (Gute Form)

Наряду с развитием под американским влиянием стримлайна в Германии возникают попытки возрождения существовавшего до войны функционального стиля, лидером которого был Баухауз. В Дессау, на территории бывшей ГДР, после войны возникает снова Баухауз. В 1947 году был воссоздан германский Веркбунд, а в 1951 году - в Дармштадте возвращен к жизни Совет по формообразованию, организован институт Германского министерства хозяйства, который вместе с Веркбундом и должен был способствовать развитию дизайна. Эти институты дизайна были последователями функционализма, рассматривая какие-либо другие исторические направления, включая органические формы, как чуждые немецкому дизайну. Они придерживались лозунга "Хорошая форма": хорошим в Германии еще в эпоху Веркбунда считалось все то, что было эстетически просто и функционально, без излишней декоративности.

В 1949 году лозунг "Хорошая форма" становится названием выставок Макса Билла в Базеле и Ульме. В 1957 году он выпускает одноименную книгу, которая



Автомобиль "Ханса 1500", 1949

Первая немецкая послевоенная автомашина с бескрылым кузовом, который получил развитие в США в конце 30-х. Для нее характерны размещенные в грязезащитном крыле фары, отсутствие порога (подножки) и низкая линия крыши [4, 290].

Фриц Фенд
Мотороллер с кабиной
"Мессершмит KR 200", 1956



должна была сделать это понятие известным в широких кругах населения. "Хорошая форма" - это не только эстетическая, но и одновременно моральная оценка которых, до 70-х гг. оставалась догмой в немецком дизайне, направляя его на простоту, предметность, дешевизну продукции.

Особое влияние на немецкий дизайн 50-60-х оказала высшая школа формообразования в Ульме [3, С.116].

Высшая школа формообразования в Ульме

Ульмская высшая школа формообразования была специально открыта для подготовки дизайнеров. С одной стороны, она явилась продолжателем идей и практики Баухауза, с другой - образцом, по которому строились многие другие центры дизайнерского образования в мире. Основана она в 1951 году Максом Биллом, архитектором и художником, известным своими блестящими искусствоведческими статьями и педагогической деятельностью. Швейцарец по происхождению, он учился в Баухаузе, работал в мастерских Ле Корбюзье, В.Кандинского, Л.Мохой-Надя. В своих воззрениях Макс Билл придерживался концепции чистого, функционального дизайна.

В 1953-55 гг. Макс Билл строит для школы специальное здание и до 1956 года является ее ректором. На торжественное открытие школы приехал первый директор Баухауза Вальтер Гропиус.

С 1957 года Ульмскую школу возглавляет Томас Мальдонадо. В 1968 году, после возникшего напряжения с реакционно-настроенным правительством земли Баден-Вюртемберг, Ульмская школа была закрыта.

В основе преподавания лежал новый метод обучения - проектирование должно вестись на основе тщательного сбора фактического материала, его анализа и исследований с позиций научных, технических и технологических знаний [10, С.110]. Более четверти своего времени в Уль-



Дизельлокомотив V200 001, Мюнхен 1953

V200 001 прославил германские дизельлокомотивы после второй мировой войны и открыл новое направление в локомотивном строительстве. Как готовый к серийному производству образец, он был представлен на германской выставке транспорта 1953 года. В 1958 году на всемирной выставке в Брюсселе получил высокую оценку [3, С.293].

К.О. Офельсмайер

Автобус для путешественников с двухцветным лаковым покрытием и профилированными декоративными деталями, 1953



ме студенты тратили на изучение эргономики, социологии, экономики и психологии, чтобы затем в профессиональной деятельности уметь применять системный подход к процессу проектирования.

Основной состав преподавателей включал приблизительно 15 человек, при этом для чтения лекций и ведения занятий приглашались из различных стран до 50 ученых, архитекторов и дизайнеров [10, С. 110]. Занятия велись на четырех факультетах: дизайна промышленных изделий, строительства и архитектуры, визуальных коммуникаций, информации.

Ульмская школа включала два проектно-конструкторских института, которыми руководили профессора школы: институт дизайна промышленных изделий и институт индустриальных методов строительства. В институтах велись дизайнерские и научно-исследовательские работы по заказам фирм и организаций. Тем самым обеспечивалась постоянная связь школы с промышленностью, оказывая на нее определенное влияние [10, С.111].

Ульмская концепция дизайна, имевшая принципиально антикоммерческую направленность и привлекавшая внимание к социально-гуманистическим аспектам оформления предметной среды, оказала глубокое воздействие на дизайн 60—70-х гг.

"Хорошая форма" и неофункционализм

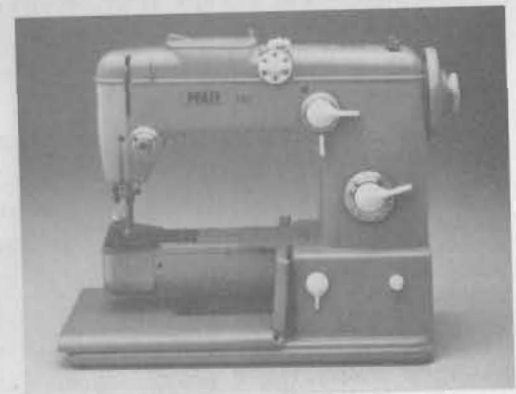
Ульм показал, что в немецком дизайне 60-х гг. стилевым принципом стал функционализм ("хорошая форма"), который даже стал представляться различным учреждениями, дизайн-центрами и советами по формообразованию как догма. Доценты Ульмской высшей школы работали для фирм "Браун", "Витсусе" и "Розенталь", чьи продукты во всем мире показали сущность "хорошей формы" и "германского дизайна". Функциональные и технологические аспекты все более выступали в дизайне на



Электроутюг с отпаривателем, Германия, 1952

Альберт Буске
Магнитофон "КВ 100",
Лейпциг, ГДР, 1957

Бытовая швейная
машина "Пфафф 362",
Германия, 1959



передний план и дизайнеры стали восприниматься главным образом как инженеры, а не художники. Эргономика стала новым важным полем деятельности.

"Прямоугольные" формы и ульмское мышление нашли выход в массовое производство: модульное изготовление и строительство давало возможность рационального производства с минимумом затрат.

Формы стали жестче, граненей, предметнее, отчасти – менее оригинальными. При этом плохо "скопированный" функционализм, который лишь намекал на прямые углы, слишком часто приводил к скучным массовым продуктам, а также нечеловечным панельным домам, которые часто становились социально проблемными точками.

Стиль "Браун"

Производители высококачественной радиоаппаратуры класса "хай-фай" и предметов потребления фирмы "Браун" в Кронберге, "Таунус" сотрудничая с такими выдающимися представителями функционализма, как Ханс Гугелот, Х.Хирхи, Дитер Рамс, Вильгельм Вагенфельд, реализовывали ульмское понимание индустриального качества. Фирма Браун стала для многих других предприятий образцом ясного функционального формообразования и образцового современного фирменного стиля.

Основанная в 1921 году М.Брауном во Франкфурте на Майне, фирма сначала занималась производством отдельных деталей для радиоиндустрии. Начиная с 1929 г. здесь производили радиоприемники, проигрыватели граммпластинок, а с 1936 г. – один из первых минирадиоприемников на батарейках. Во время второй мировой войны фирма "Браун" выполняла военные заказы.

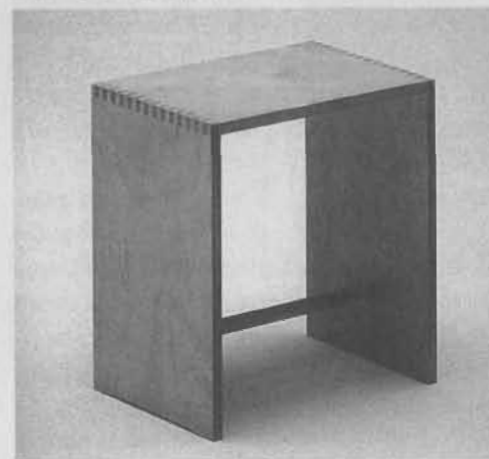
После войны палитра выпускаемой продукции значительно расширилась.

В 1954 г. ведущим дизайнером "Брауна" был назначен Фриц Айхлер. Проанализировав ситуацию, Фриц Айхлер совместно с владельцами фирмы разрабатывают



Макс Билл

Ручные часы для "Junghans", 1962
Настенные часы, Модель 32/0389, 1957
Ульмский табурет, 1954



Макс Билл (Max Bill, 1908) Крупнейший швейцарский художник, дизайнер, теоретик искусства, педагог. Один из лидеров европейского абстрактного искусства. Одна из ключевых фигур в мировой теории и педагогике дизайна.

Родился в Винтертуре. Окончил художественно-промышленную школу в Цюрихе (1927). Затем обучался в Баухаузе в Дессау (1927–29). В 1932–36 гг. входит в парижскую художественную группу "абстрактное творчество". Один из ведущих деятелей Швейцарского Веркбунда.

1951–56 гг. – руководитель Высшей школы дизайна в Ульме. Педагогическая концепция Билла явилась продолжением идей Баухауза о единстве искусства и техники. В дальнейшем – профессор Гамбургской Государственной академии изобразительного искусства. Как дизайнер-практик разработал серии рекламных плакатов для швейцарских кондитерских фабрик, проектировал бытовые электроприборы, настенные часы, мебель, много занимался дизайном выставок.

Значительное место в теории и педагогике Билла занимают проблемы формы. Автор концепции "Хорошая форма" (Die gute Form, 1949) [6, С.19]

программу ее деятельности, создав при этом обобщенный образ своего потребителя. "Мы представляем себе этих людей симпатичными, интеллигентными и естественными. Их квартиры представляют собой не сценические декорации, а убраны просто, со вкусом, практичны и уютны. Соответственно этому и должны выглядеть наши приборы. Их мы делаем не для витрин, а такими, чтобы с ними можно было долгое время жить" - такой портрет потребителя был представлен Артуром Брауном. Он уточняется через портрет изделий фирмы: "Наши электроприборы должны быть бесшумными, тихими помощниками и слугами. Они должны незаметно исчезать, так же как хороший слуга, когда все уже сделано".

Стиль Брауна - это отсутствие декора, ярких цветовых пятен, имитации материалов. Это скромная колористическая гамма, построенная на тонких оттенках серого цвета, сочетания черного и белого. Это создание цельного образа самыми простыми и минимальными средствами. Стиль Брауна - это "экономный" стиль.

Первоначальный успех Брауна отчасти объяснялся еще и тем, что в конце пятидесятых годов наступило пресыщение обтекаемого стиля линии Ниццоли [20, с.79], массовому потребителю хотелось чего-то нового. Геометрическая простота и лаконизм изделий "Брауна" пришлись как нельзя кстати. Товар пошел нарасхват не только у "простого" потребителя, но и у "элитарного", которого потянуло в это время к "упрощению" своего быта.

Дитер Рамс, пришедший в фирму в 1955 году, развил функционалистический имидж до апогея. Девизом был: "Меньше дизайна - это больше дизайна". Приборы Браун должны были быть в своем оформлении простыми наглядными и всегда современными, техника - совершенной до мельчайших деталей. Изделия Брауна стали образцом для подражания.

Продукция "Браун" была признана международно и



Макс Билл
Здание высшей школы дизайна в Ульме. Интерьер и фрагмент фасада

Учебное занятие по предметному дизайну под открытым небом в Ульме. На первом плане Ханс Гугепот



Студенческий проект автобусной остановки для Ганновера (1967-68, рук. Герберт Линдинген и Клауди Шнайрт)



получила на триенналях в Милане в 1957, 1960, 1962 гг. призы "Компассо де Орто".

Вопреки существовавшему в то время расхожему мнению "бессмертия" (долговечности) изделий, "Браун" всегда отдавал предпочтение в производстве своей продукции технически актуальным направлениям, и, если рассматривать точнее, то в каждой новой модели электробритвы или кофеварки нашел свое отражение вкус определенного времени.

Палитра выпускаемой продукции постоянно расширялась: электрофены, дорожные утюги, электрические зубные щетки и т.д. Кроме того, в 80-е годы появились еще часы и будильники. "Браун" изобрела функцию голосового и тактильного контроля.

Наряду с чрезвычайным ростом популярности на рынке Браун не всегда ожидал успех. В конце 80-х - начале 90-х гг. дешевая продукция японских компаний вытеснила с рынка радиоаппаратуру класса "хай-фай" "Брауна".

Традиции Баухауз в дизайне восточной Германии. Противостояние двух систем

Завершившаяся поражением Германии вторая мировая война разделила страну на две части: Западную Германию (ФРГ) и Восточную (ГДР). Развитие дизайна после второй мировой войны в социалистическом государстве было несколько иным.

До 60-х гг. существовала определенная параллель дизайн-развития обоих немецких государств, где своеобразным ориентиром служило наследие довоенного Баухауза. Если в ФРГ была создана Ульмская школа, то в Восточной Германии архитектурные традиции Баухауз продолжала Ваймарская высшая школа архитектуры и строительства, которая размещалась в зданиях бывшего Баухауза, построенных еще Анри ван де Вельде. Ведущей в области индустриального формообразования была



Ханс Гугелот

Диапроектор "Carousell S-AV 1000", 1964
Радиоприемник с проигрывателем "SK-4",
(в соавторстве с Дитором Рамсом) 1956
Вагон для Гамбургского метро, 1962



Ханс Гугелот (Hans Gugelot, 1920–1965)

Известный дизайнер и педагог, один из создателей Ульмской школы дизайна.

Родился в Индонезии в семье голландцев. Получил архитектурное образование в Высшей технической школе в Цюрихе. 1948–50 совместная работа с Максом Биллом.

С 1954 преподает в Ульмской школе, возглавляя отделение промышленного дизайна.

В сер. 50-х вместе с Вагенфельдом и Айхером становится консультантом фирмы "Макс Браун". Гугелот коренным образом изменил облик радиоприемников "Браун", сменив "мебельный" стиль на "технический": ввел простые прямоугольные формы, использовал новые искусственные материалы, предложил светлые тона вместо темных. Коллекция изделий "Макса Брауна" была отмечена Гран-при на Миланском триеннале (1957) и премией "Золотой циркуль" (1962).

В н. 60-х принимает участие в разработке поездов для гамбургского метро. Проектирует также мебель, швейные машины, музыкальные инструменты, множительно-копировальные аппараты. Шедевро его дизайна – диапроектор "Карусель" для фирмы "Кодак" (1962) [6, С. 56]

Высшая школа дизайна в промышленном городе Халле.

Ведущим стилем формообразования здесь был также функционализм.

Безусловно, развитие формообразования в более замкнутом в то время социалистическом государстве шло во многом с оглядкой на западных коллег, имевших для реализации своих идей и значительно большие информационные возможности, и большой экономический и технический потенциал.

Западные критики отмечают, что реально существовавший в ГДР социализм, базировавшийся на недостаточно развитой экономике и командных методах управления, сильно повлиял на развитие эстетического восприятия, приведя в отдельных случаях даже к отказу от того, что было найдено исторически в довоенной Германии. В качестве примера часто приводится восточногерманский "народный автомобиль" "Трабант" ("Trabant"), ставшим иконой-карикатурой того времени: массовый автомобиль из пластмасс в конфетных цветах - своеобразная торговая марка Восточной Германии.

Литература к Главе 2

1. Michael Tambini. The Look of the Century.- Munchen: Dorling Kindersley, 2000.- 512 S., ill.
2. Джеффри Микл. Взгляд в прошлое - в "Дизайн США" (каталог к выставке), 1989.
3. Dumont-Schnellkurs Design/ Thomas Hauffe.- Koln: Dumont, 1995.- 192 S., ill.
4. Heinz Fuchs, Francois Burkhardt. Produkt Form Geschichte. 150 Jahre deutsches Design. - Stuttgart, 1985. -338 S, ill.
5. Современная энциклопедия. Мода и стиль/Глав.ред. В.А.Володин.- М.: Аванта+, 2002.- 480 с.: ил.



Фирма "Браун" основана в 1921 году инженером Максом Брауном (Max Braun, 1895-1946) во Франкфурте на Майне для производства деталей для научной аппаратуры. С 1923 г. фирма начинает производить детали для нарождающейся радиопромышленности. В 1947 году предприятие запустило в тираж производство радиоприемников, а в 1950 - первых электробритв. В 1952 г. сформировалась существующая по сей день торговая марка "Браун", а годом спустя была сформулирована маркетинговая политика "Брауна": "честность, доступность, практичность и современная эстетика".

Вильгельм Вагенфельд
Проигрыватель "Kombi", 1945-55

Макс Браун
Одна из первых электробритв,
Модель "S 50", 1950



Первые шаги в дизайне Рамс делал, работая вместе с Гугелотом над проектом радиоприемника с проигрывателем "SK 4" (1956), который произвел на рынке сенсацию: белый аппарат прямоугольной формы без всякого декора был скорее похож на небольшой холодильник и получил в прессе из-за прозрачной крышки из плексигласа прозвище "троб для белоснежки". С этой модели началась серия "Штудио", затем "Аудио" высококачественной радиоаппаратуры фирмы "Браун". Определяя политику фирмы в области дизайна на протяжении многих лет, Рамс сумел создать беспрецедентное единство всей ее продукции – легкоузнаваемый и широко известный "браунстиль". Более 500 различных проектов, выполненных лично Рамсом или при его непосредственном участии, получили реализацию. Многие инновации Рамса вошли в обиход мирового дизайна: прозрачная крышка на проигрывателе, выпуклые кнопки управления на радиоаппаратуре (до него делались вогнутые), он предложил самую распространенную ныне компактную конструкцию кофеварки (цилиндр с фильтром и емкость для воды вставлены друг в друга). Основа профессиональной философии Рамса – установка на редуцирование. "Простое лучше, чем сложное, незаметное – чем броское, монохромное – чем ласковое, уравновешенное – чем экстравагантное". Он предпочитает непрерывное изменение, маленькое – большому, легкое – тяжелому, тихое – шумному. Рамс исповедует простоту вещей, считая, что она, образно говоря, должна быть сведена к кнопке. [6, С.162].



Дитер Рамс
Транзисторный радиоприемник, 1957
Кофеварка "Aromaster", Модель "KF 20", 1972



Дитер Рамс
Транзисторный радиоприемник,
"Т 1000", 1962
Проигрыватель "ТР 1", 1959



Дитер Рамс (Dieter Rams, 1932) Автор "браунстиля", один из самых известных и авторитетных современных дизайнеров. Родился в Висбадене, 1947–53 гг. – обучение в местной школе художественных ремесел с трехлетним перерывом (1948–51) на практику в столярной мастерской в Кельххайме. 1953–55 гг. – работа в архитектурном бюро Отта Апеля, с 1955 г. – фирме "Макс Браун" в должности архитектора, затем руководителя отдела дизайна (с 1961), генерального уполномоченного фирмы (с 1988). Свои идеалы "хорошего дизайна" сформировал в виде десяти правил: хороший дизайн – инновативный; хороший дизайн делает изделие полезным; хороший дизайн – эстетичный; хороший дизайн – незаметный; хороший дизайн делает изделие легко понятным (Рамс большое внимание уделяет узнаваемости, коммуникативности изделия); хороший дизайн – честный; хороший дизайн – долговечный; хороший дизайн – последователен до малейших деталей; хороший дизайн экологичен (имеется в виду не только природоохранительная позиция, но и защита от загрязнения визуальной среды); хороший дизайн – это, по мере возможности, минимум дизайна. [6, С.162].

6. 100 дизайнеров Запада/ В.Аронов и др.- М.: ВНИИТЭ, 1994.- 216 с., илл.
7. Хроника человечества / Сост. Бодо Харенберг. - М.: Большая энциклопедия, 1996. - 1200 с., ил.
8. Claudia Neumann. Designlexicon. Italien - Koln: DuMont, 1999. - 384 S., Ill.,
9. Charlotte & Peter Fiell. Industrie-design A-Z. - TASCHEN, 2001. - 768 S., Ill.
10. Воронов Н.В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. Том 1.- М: "Союз Дизайнеров России", 2001.-424 с., илл.
11. Bernd Polster.Designlëxikon Skandinavien - Koln: DuMont, 1999. - 384 S., Ill.
12. Design! Das 20. Jahrhundert. - Munchen: Prestel, 2000. - 184 S., Ill.
13. Uta Abendroth, Karin Beatle Phillips, Christian Pixis, Bernd Polster. Das Designbuch (1 Jahrhundert. 400 Designer. 1000 Objekte). - Augsburg: Battenberg, 1999, - 432 S., Ill.
14. Воронов Н.В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. Том 2.- М: "Союз Дизайнеров России", 2001.- 382 с., илл.
15. Design im 20. Jahrhundert: die Eroberung des Alltag durch die Kunst/Penny Sparke.- Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 2001
16. Холмянский Л., Щипалов А. Дизайн. - М.: Просвещение, 1985. - 151 с., илл.
17. Глазычев В.Л. О дизайне. - М.: Искусство, 1970. - 191 с.



ПОИСКИ И
ЭКСПЕРИМЕНТЫ В
ДИЗАЙНЕ 60 - 70 - X



Глава 3.1. ПОП-КУЛЬТУРА И ПОП-ДИЗАЙН 60-Х

В 60-е годы вместе с расцветом общества происходят радикальные изменения во всех областях его жизни. Теория функционализма больше не могла дать ответов на происходящие перемены. На смену эйфории массового производства и рационализма в формообразовании пришла его критика. Дизайнеры не хотят больше видеть себя "лишь продолжением рук индустрии". Вопрос о задачах дизайна в обществе в начале 70-х ставился уже по-новому - "вопрос о функции предмета в чисто техническом аспекте перерос в символическое и социальное". Эстетические образцы искали теперь в собственных областях дизайна. В США появились первые теории, которые ставили в центр культурные, психологические и семантические аспекты, и в критическом разделении с "Современным движением" предвосхитили зарождающуюся теорию постмодерна.

Смена приоритетов

На смену эйфории массового производства и рационализма в формообразовании пришла его критика. Если функционализм в архитектуре и дизайне европейских стран в период стесненных условий послевоенного восстановления был оправдан, то в 60-е годы он стал представляться догматическим, завязались дебаты об эмоциональном дефиците рационализма, направленном на исключительно рациональное массовое производство. Ставился вопрос о роли дизайна в капиталистическом обществе. Многие дизайнеры не желали больше видеть себя

Альтернативы сильно раскритикованному функционализму появились в 60-х гг. и были усилены молодежной культурой: британская поп-музыка, американское движение "хиппи" принесли язык формы "flower-power" (сила цветов), который вместе с поп-артом повлиял на графический дизайн, моду и экспериментальную мебель многих дизайнеров. Молодежная культура 60-х как и поп-музыка была протестом против традиционных способов существования.



Студенческие волнения. Париж, 1968

Демонстрация против Вьетнамской войны во Франкфурте

Выступление ливерпульского квартета Битлз на стадионе "Ши" в Нью-Йорке во время второго американского турне, собравшее 55 000 зрителей, август 1965





Рой Лихтенштейн
Девушка за пианино, 1963
Девушка с лентой в волосах, 1965



Рой Лихтенштейн (Roy Lichtenstein, 1923) Американский живописец, график и скульптор, крупный представитель поп-арта. Родился в Нью-Йорке, учился в Студенческой Лиге искусств в Нью-Йорке, затем в университете Огайо (1940-1943). После периода абстрактного экспрессионизма, в 1961 году Лихтенштейн нашел тот стиль, который стал характерным для его творчества в целом. Он черпает свои темы в банальном стереотипном мире массового потребления, комиксов, рекламы; какая-либо деталь этих образов увеличивается, заботливо обрамляется и изображается вместе с огромной типографской сеткой, так называемой "Бен Дэй". Лихтенштейн в своих работах не столько пытается перевести в сферу высокого искусства визуальные клише комиксов или рекламные способы выражения, сколько разоблачает механизм их действия, помещая в новый контекст. Лихтенштейн энергично отвергает ярлык "антиискусства": его работы — не простые воспроизведения: "я даю форму — вот что я делаю". Мощное увеличение и упрощение мотивов имеет эффект демистификации, который побуждает зрителя изменить способ видения. (2, 1997 с. 389)

"лишь продолжением рук индустрии", старались работать независимо, много экспериментировали [3, С. 140].

В 60-е годы происходили радикальные изменения во всех областях жизни, включая и смену ценностных ориентиров. Кроме того, массовые протесты против войны во Вьетнаме в конце 60-х, Пражская весна 68-го и студенческие волнения в больших европейских городах не оставили равнодушным и дизайн. Задачи дизайна в обществе в начале 70-х представлялись уже по-новому: "вопрос о функции предмета в чисто техническом аспекте перерос в символический и социальный". Теория функционализма больше не могла дать ответов на происходящие в обществе перемены. Эстетические образцы искались теперь в собственных областях дизайна. Инициативы прибывали во многом из молодежных субкультур. Сначала в Англии, затем в Италии и Германии образовывались радикальные течения против функционализма. В США появились первые теории, которые ставили в центр культурные, психологические и семантические аспекты. [3, С.140]

Поп-арт

В конце 50-х в обстановке процветающего "американского общества потребления" возникло новое течение в искусстве "Поп-арт" [4, С. 473]. Считается, что первое произведение поп-арта принадлежит кисти английского художника Ричарда Хамилтона "Что же делает наши современные дома такими особенными, такими привлекательными?". Оно было показано на выставке "This is tomorrow" ("Это завтра") в небольшой лондонской галерее «Уайтчепл» в 1956 году. В нем мелькнуло слово "поп" (англ. - "сухой звук взрыва, удара, хлопка вылетающей из бутылки пробки), давшее имя новому художественному течению. Большинство критиков, однако, считают, что речь идет скорее о словосочетании "популярное искусство" [2, С. 548].

Хамилтон утверждал, что "поп-арт" обращается к массовой, преимущественно молодежной публике и что ему присущи эфемерность и быстротечность, виртуозное мастерство и превращения [4, С. 473]. Сторонники поп-

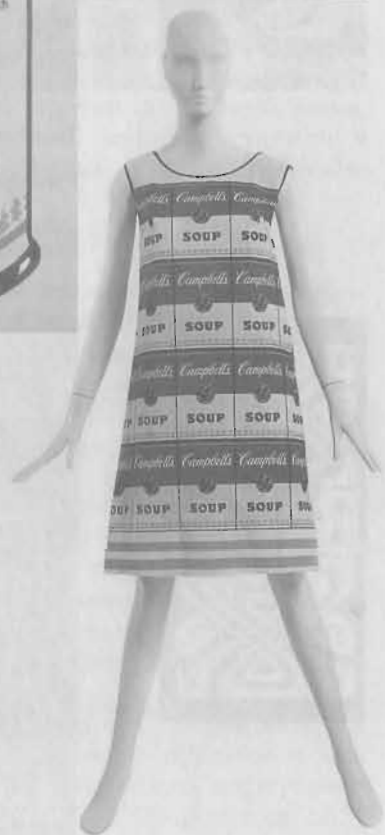


Текстильный дизайн, 1965

Ричард Хамилтон

Джон Макконел
Логотип "Биба" в мотивах Арт-нову, 1968





Энди Уорхол

Банка томатного супа,
1961-62
Одежда из бумаги
"Томатный суп",
1966-67



Энди Уорхол
Мерлин Монро, 1962

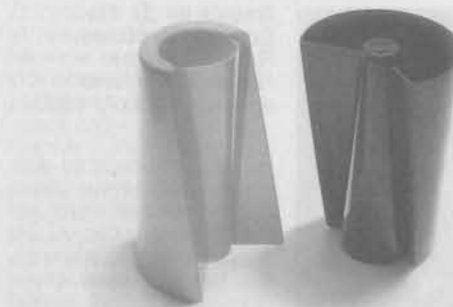
Энди Уорхол (Andy Warhol). Один из самых известных художников американского поп-арта. Уорхол воспроизводил вещи общества потребления, чтобы они говорили сами за себя. Основным средством выражения была шелкография. Его техника зачастую напоминает плохие газетные репродукции. Уорхол известен своими картинами популярных знаменитостей [2, С. 673].

арта стремились создать антиискусство, выведя на сцену цивилизацию потребления, возвышая ее самые обыденные, ординарные предметы, которых фабрикуются миллионы [2, С. 548]. Они черпали вдохновение из так называемого "низменного искусства". Тщательно изучая рекламу, мир средств массовой информации, они вдохновлялись комиксами, представляли в своих работах машины, электронику, консервные банки, страницы журналов, фотографии, банковские билеты. Взятые отдельно или вмонтированные в коллажи и в ассамбляжи, эти предметы словно насмеялись над зрителем, сбивали его с толку своими порой чудовищными размерами, производя впечатление отстраненности, анонимности, свойственным новой городской культуре [2, С. 548].

Самыми известными представителями поп-арта были Роберт Рашenberg, Рой Лихтенштейн, Джаспер Джонс и Джеймс Розенквист. Но бесспорным отцом поп-арта остается Энди Уорхол с его знаменитыми шелкографиями, прославляющими как Мерлин Монро, так и банк кэмпеловских супов [2, С. 548].

Поп-дизайн - культура для молодых

Не смотря на то, что в поп-культуре мастера оттачивались от т.н. "низменного искусства", это совсем не означало, что стиль "поп" был стилем товаров повседневного потребления. В отличие от приверженцев "хорошего дизайна" дизайнеры стиля "поп" искали менее серьезный смысл в своих произведениях. Стиль "поп" был стилем для молодых. К 60-м годам идея производства добротных и долговечных товаров уходит на второй план, уступая место лозунгу "сегодня использовал - завтра выбросил". Это был настоящий прорыв в философии промышленного производства и дизайна. Пятнистый детский стул Петера Мурдока из гофрокартона, цветное пневматическое кресло из поливинилхлорида Ди Паса, Д'Урбино стали одними из выдающихся представителей легкодоступной и широко распространяющейся "культуры недолговечности". В сверкающих глянцево обложках модных журналов рекламировались оригинальные идеи платьев из бумаги.



Энзо Мари

Вазы "Паго-Паго" (Pago-Pago) для "Данези", 1969
Календарь "Тимор (Timor)", 1966
Ваза "Путрелла" (Putrella), 1958



Энзо Мари (Enzo Mari, 1932) Известный итальянский художник, теоретик, дизайнер. Родился в Новара (Италия). 1952-1956 учился в Академии Изыщных искусств в Милане, затем работал в мастерской Данезе. Одним из его первых проектов была обучающая игрушка - детские паззлы, состоявшие из группы деревянных зверюшек (1957). В 1959 году он начал экспериментировать с пластмассами. Эти эксперименты привели к многочисленным высококачественным изделиям, которые так же были изготовлены Данезе. Среди них: цилиндрическая подставка для зонтов (1962) из ПВХ, и пластиковая ваза Паго-Паго. В 1963 году вступил в радикальное общество Nuove Tendenzen. Как ведущий дизайнер-теоретик, Мари был председателем ассоциации промышленных дизайнеров в период 1976-1979 гг. и преподавал в Риме, Милане, Парме и Карраре. Автор свыше 1400 промышленных изделий. Девизом Энзо Мари является: "хороший и доступный дизайн для всех". Обладатель более сорока архитектурных и дизайнерских премий (среди которых 3 "Золотых циркуля") Энзо говорил: "я работаю для фабрики, но не для бутиков".

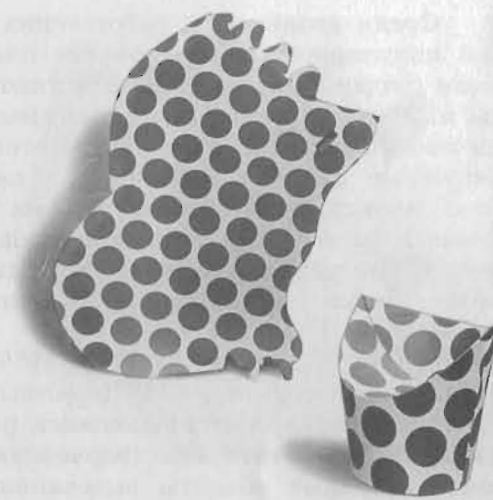


Джонатан Де Пас,
Донато Д'Урбино,
Паоло Ломати
Пневматическое
кресло "Sacco", 1968

На смену производству добротных и долговечных товаров в 60-е гг. приходит лозунг "использовал – и выбросил". Это был прорыв в философии промышленного производства и дизайна. Пятнистый детский стул Мурдока из картона, цветное пневматическое кресло из поливинилхлорида Ди Паса, Д'Урбино стали одними из выдающихся представителей легкодоступной и широкораспространяющейся "культуры недолговечности" [5, С. 565].



Детский стул Петера Мурдока из ламинированного картона с рисунком "в горох" (1963) является иконой эпохи "поп". Мурдок проектировал его во время своего студенчества в Королевском колледже искусств в Лондоне (1940). Низкая стоимость изготовления и сравнительная недолговечность определили объект как идеальное изделие массового производства в 60-е гг. В 1967 году Мурдок проектирует аналогичную группу Those Things, состоящую из стула, стола и табуретки. За этот комплект он был отмечен призом Британского консульства промышленного дизайна.



Петер Мурдок

Стол "Those Things",
1967
Детское кресло из
ламинированного
картона, 1963



Среди дизайнеров, работающих в стиле "поп", особой популярностью пользовался пластик. В 60-х годах были созданы многие виды пластиков и освоены процессы их производства. При этом самым большим преимуществом была низкая стоимость этого материала. Яркие радужные цвета и необычные и смелые формы стиля "поп" вытеснили последние остатки послевоенного аскетизма и дали новый стимул шагающему по миру оптимизму, который поддерживался беспрецедентным экономическим благосостоянием населения и сексуальной свободой [5, С. 566].

Одним из первых, еще в 1959 году, с пластиком начал экспериментировать известный впоследствии дизайнер Энзо Мари, отличающийся радикальными взглядами. В результате его творческих поисков возникли многочисленные объекты высочайшего качества, выпущенные фабрикой "Danese": цилиндрическая подставка для зонтов (1962), ваза «Паго-Паго» (1969), модульная система для оборудования выставок (1965).

В связи с тем, что поп-дизайн ориентировался, главным образом, на молодежный рынок, товары были дешевыми и, как следствие, часто посредственного качества. Эстетика недолговечности этих товаров была частью их стоимости, поскольку являлась противоположностью вневременной классики современности [5, С. 566].

Поп-дизайн развивал свои собственные принципы и закономерности формообразования, противоположные идеологии "современного движения", но при этом не находился с ним в противоречии. "Поп" означал быть современным, быть модным и в высшей степени соответствовать времени.

Поп-дизайн был неотделимо связан с американской мечтой абсолютно потребительского мировоззрения не прекрытого материализма, которая в начале 60-х овладела всем западным миром. Аппетит к "попу" был ненасытным и всеобъемлющим. Даже объекты "современного движения" становились воплощением поп-мечты. Ричард Хамилтон включал электроприборы Брауна в свои картины, возвышая их до поп-символов.

Поп-культура не только творилась из бесчисленных



Роберт Индиана (Robert Indiana)
Украшение "Кольцо любви", металл с позолотой, 1966

Аллен Джонс (Allen Jones)
"Стол, кресло и вешалка" из женских фигур, 1969





Поп-культура не только использовала бесчисленные источники рекламы, упаковки, комиксов, телевидения, но и создавала собственные галереи поп-героев и героинь.



Ив Сен-Лоран
Коллекция "Мондриан", 1965
Джанни Версаче
"Платье Уорхола",
созданное на основе
работ Энди Уорхола
Poster Dresses
Платье-постер "Боб
Дилан", 1967
Петер Блеке (Peter
Blake), Ян (Jann
Haworth)
Обложка альбома
Битлз "Клуб одиноких
сердца сержанта
Пеппера", 1967



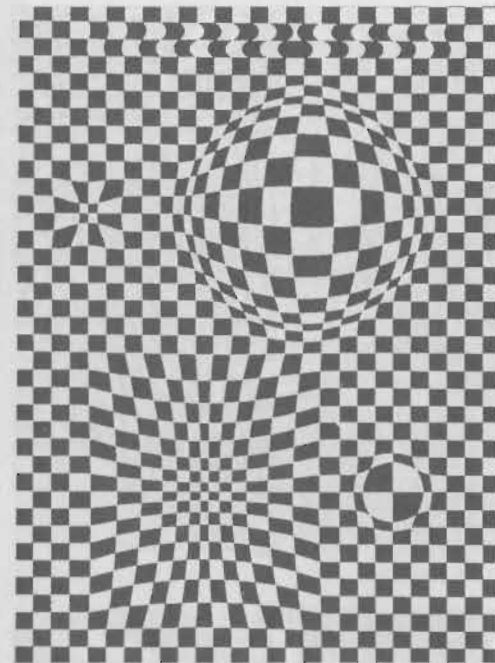
источников, но и создавала собственные галереи из ментально возникших героев и героинь. Оформленная в 1967 году Петером Блеком обложка альбома Битлз "Клуб одиноких сердец сержанта Пепперса" похожа на своеобразный иконостас поп-героинь и героев. Алан Джонс создал в натуральную величину полуобнаженных красавиц, которые одновременно служили предметами мебели. Тем самым он поставил под вопрос границы между искусством и функциональным дизайном [6, С. 56].

Художники начала 60-х видели одну из главных задач своей работы в том, чтобы публика принимала участие в их искусстве. Они стремились сократить дистанцию между своим произведением и зрителем, втянув последнего как активного участника в свое произведение. "Только двинься наблюдатель - произведение должно тотчас же измениться". Для этого художники рассматривали создание трехмерных конструкций, которые зритель должен пройти (или обойти). Иллюзия третьего измерения создавалась также оптическими и световыми эффектами. Так возникли новые направления в искусстве "Situation Art", "Op Art" (оптическое искусство), "Кинетическое искусство".

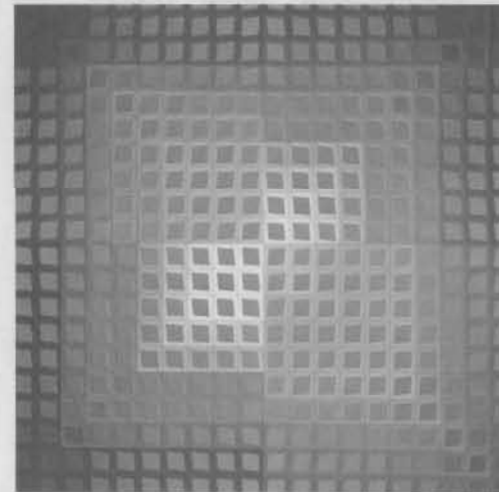
Оп-арт

Направление Оп-арт, названное из-за увлечения его сторонников оптическими эффектами, с учетом физико-психологических особенностей зрительного восприятия. Художники этого направления были, в основном, заняты созданием оптических иллюзий. Новым в подходе оп-арта было то, что это искусство являлось строго беспредметным. Оно развилось частично из геометрической абстракции, хотя его родословная восходит и еще дальше, к Мондриану. В то же время оп-арт стремился расширить мир оптической иллюзии всеми имеющимися в распоряжении художника способами, используя возможности новых материалов и технических средств, создаваемых наукой, в том числе и лазерной технологией.

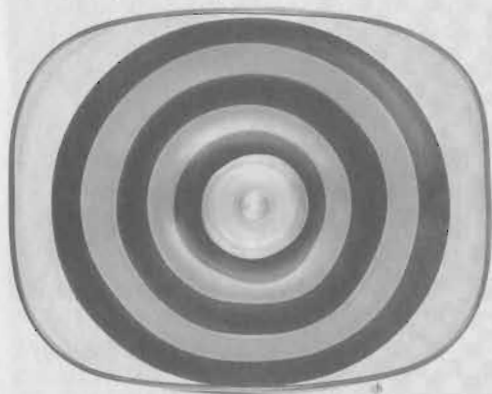
Значительное место в оп-арте занимают конструкции или "Инвайронменты", воздействие которых зависит от света и движения, и не может быть достаточно пере-



Виктор Вазарели
Bege, 1957
Звуки II, 1966



Виктор Вазарели (Vasarely, 1908–1997) французский живописец, график и скульптор венгерского происхождения, крупнейший представитель оп-арта. В 1917 году вступил в "Мухей" в Будапеште. Перехал в Париж (1930), работал в рекламных агентствах. С 1930 года начались поиски в области кинетического искусства, а с 1947 г. перевод рациональных концепций пространства, материи и энергии в область сенсорного восприятия. С 1951 разрабатывает репертуар чистых геометрических форм, производящих оптические эффекты. После экспериментов с плоскими черно-белыми структурами в 1955 году была создана серия кинетических картин, составленных из повторяющихся линий, изменяющихся в зависимости от положения зрителя. Вазарели интенсивно разрабатывал концепции кинетизма и двухмерности картинной плоскости. Применив аксонометрическую проекцию, он имитировал движение самого зрителя и тем самым достигал особой динамики. Теории Вазарели заложили основу для последующего развития оп-арта [2, С. 105].



Художники 60-х стремились сократить дистанцию между своим произведением и зрителем. Для этого художники создавали трехмерные конструкции, которые зритель должен пройти. Иллюзия третьего измерения создавалась также оптическими и световыми эффектами. Так возникли новые направления в искусстве "Situation Art", "Op Art" (оптическое искусство), "Кинетическое искусство".



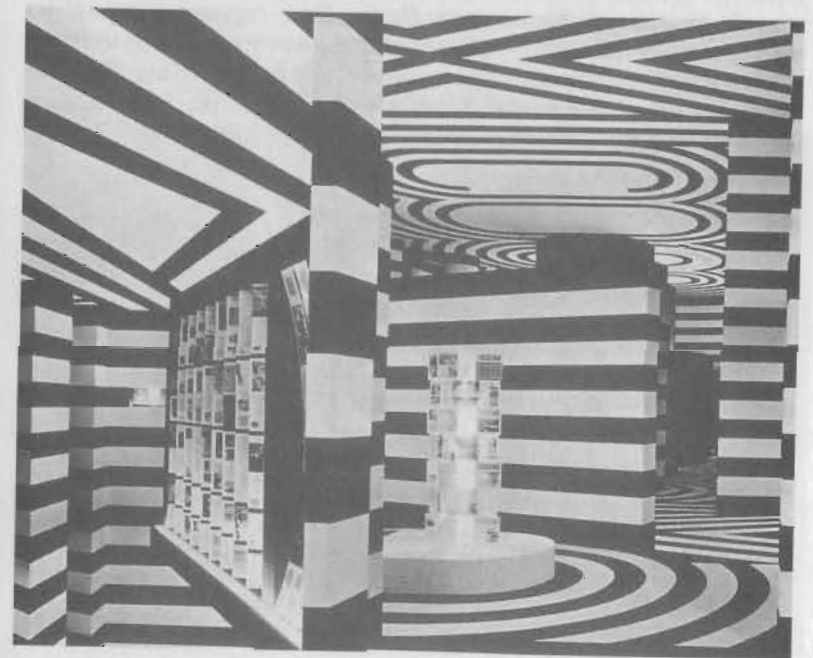
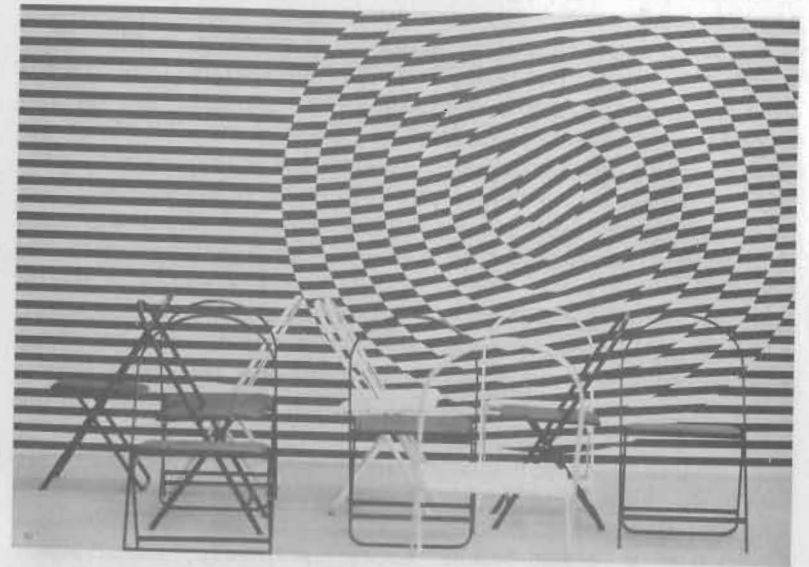
Людовико де Сантис-лана
Ваза из стекла для фирмы "Филипс", 1965

Обложка журнала "Vogue", 1965

Пирелли Чинтурато
Оп-Арт в рекламе, 1966-67

Гае Ауленти
"Черные и белые" складные стулья, 1966

Интерьер Мексиканского павильона на олимпийских играх 1968 года в Мехико.

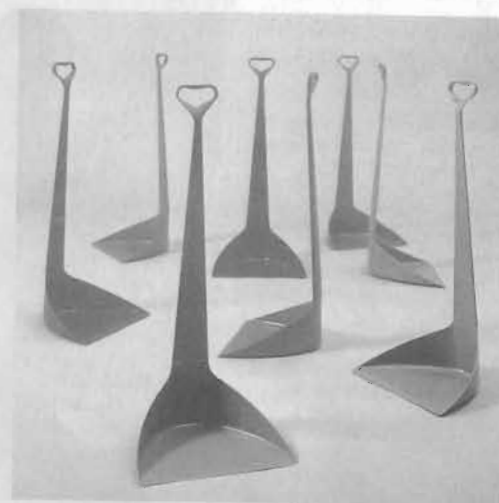


дано в альбомной репродукции.

Из-за опоры оп-арта на науку и технику его возможности казались практически беспредельными. Однако достигнув своей зрелости в конце 60-х - начале 70-х оп-арт в дальнейшем затормозился в своем развитии. Главное затруднение было связано с тематикой произведений. Оп-арт выглядит откровенно рассудочным и чрезмерно систематическим течением, сходным скорее с науками, чем с гуманитарными профессиями. И, хотя достигаемые им эффекты бесспорно потрясающи, они относятся к узкой области интересов, лежащих, как правило, вне основного русла современного развития искусства. Своим разнообразием и выразительностью, необходимыми для того, чтобы это искусство стало живой традицией, оп-арт обязан лишь небольшой группе мастеров.

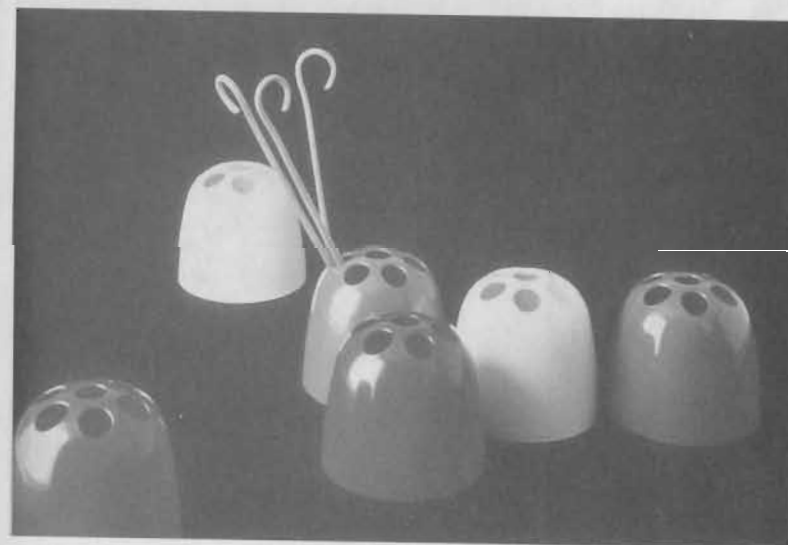
Главным теоретиком стиля оп-арт, как и его наиболее изобретательным практиком был французский художник Виктор Вазарели. Большая часть его работ выполнена буквально в черно-белой гамме, например, масштабное полотно "Вега", название которой происходит от самой яркой звезды в созвездии Лира. Это огромное поле из черно-белых клеток, правильность которых нарушается из-за изгибов линий, образующих квадраты. Картина побуждает нас двигаться взад-вперед, а когда мы делаем это, нам кажется, будто это само поле приходит в движение, то расширяясь, то изгибаясь, то сжимаясь. Если бы "Вега" была трехмерным объектом, разнообразий эффектов стало бы больше.

Поп-дизайн вместе с другими течениями анти-дизайнерской направленности противостоял "современному движению", заявлявшему "меньше - значит лучше" и привел к радикальному дизайну 70-х. Он черпал свое вдохновение из многочисленных источников Арт-нову, Оп-арт, Арт-Деко, "Футуризм", "Сюрреализм", "Психоделическое искусство", "Восточный мистицизм", "Кич", "Космических полетов". Средства массовой информации способствовали популяризации поп-дизайна. Нефтяной кризис начала 70-х годов снова вернул дизайн к рациональным принципам формообразования. Поп-дизайн сменили возрождающиеся ремесла, с одной стороны, и стиль Хай-тек, с другой, тем самым был положен фундамент для нарождающегося стиля "Постмодерн" [5, С. 566].



Джино Коломбини
Совок для мусора, 1958

Эмма Швайнбергер-Гизмонди
Подставки для зонтов из пластмассы,
1966



Мэри Каунт демонстрирует обувь "Daddy Long Legs", 1967

Мэри Каунт с манекенщицами демонстрирует свою коллекцию обуви и колготок, 1967

Видал Сассон делает стрижку Мэри Каунт, 1964

Вильям Клейн
Стиль Оп-арт для
фильма "Qui etes-vous
Polly Maggoo?", 1966



Мэри Каунт (Mary Quant, род. в 1934)
Посещала школу искусств Лондонского университета. В 1955 году открыла в лондонском районе Челси магазин "Bazaar". "Мне хотелось, чтобы у молодых была своя собственная мода совершенно в духе XX века". Так говорила Мэри Каунт, одним движением ножниц изменившая стиль жизни, привычки и поведение целого поколения. Ее девушка-подросток в мини-юбке из самого модного района Лондона - Челси (Chelsea girl) стала символом "революции молодых", иконой 60-х. И, хотя новая мода на очень короткие платья и пальто, геометрические рисунки и плоскую обувь была рассчитана только на молодых и стройных, к концу 60-х все женщины одевались так. Молодость стала культом.



Глава 3.2. **ЭКСПЕРИМЕНТЫ С НОВЫМИ МАТЕРИАЛАМИ И ДИЗАЙН-УТОПИИ**

Гонка за овладение мировым пространством в середине 60-х гг. охватила всеобщее сознание людей, моду, стиль, дизайн. Представление, что покорение мира человечеству по плечу, усилило общий оптимизм и глубокое уважение перед Вселенной.

Стартовый выстрел к покорению мирового пространства прогремел в 1957 году, когда советский космический спутник покинул Землю. Тремя годами спустя состоялся первый в мире полет человека в космос. Им был гражданин СССР Юрий Гагарин. Американский президент Кеннеди принял вызов, пообещав в 1962-ом году, что до конца десятилетия человек высадится на Луну.

"Стилистические намеки" на космические полеты вскоре стали неотъемлемой частью моды и предметного формообразования.

Футуристическая мода 60-х

В середине 60-х годов коллекция французского кутюрье Андре Куррежа (Andre Courreges, 1923), вышедшая в начале 1965 года, в корне изменяет моду. Коротко подстриженные модели, одетые в белое или черно-белое, в узких прямых брюках, коротких юбках и коротких белых сапогах, белых очках с прорезью для глаз, произвели сенсацию. Это была мода для молодежи, которая должна была сознательно выделиться из общепринятой моды. Она была составной частью нового красивого мира, в котором фантазии будущего с помощью технического прогресса переносятся в реальность. Ан-



Советский космонавт в открытом космосе



Тканезквивалентный фантом-манекен, 1968
Разработан в СССР для изучения воздействия космической радиации на человеческий организм.

Советские космонавты. Программа "Восток", 1963

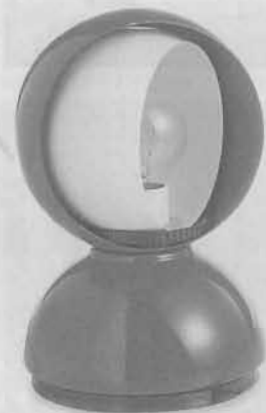




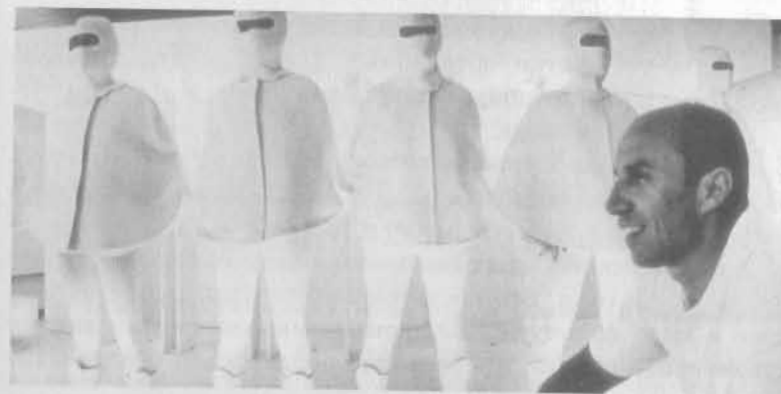
Юрий Гагарин
Советский космонавт,
свершивший первый в
мире полет в космос,
на орбитальном
корабле "Восток-1",
1961

Вико Магистретти (Vico
Magistretti)
Лампа "Eclipse", 1967

Телевизор-шар
произведено английс-
кой фирмой "Zarach",
конец 60-х



Начавшееся покорение кос-
моса человеком усилило об-
щий оптимизм 60-х. "Стилис-
тические намеки" на косми-
ческие полеты вскоре стали
неотъемлемой частью моды
и предметного формобразо-
вания.



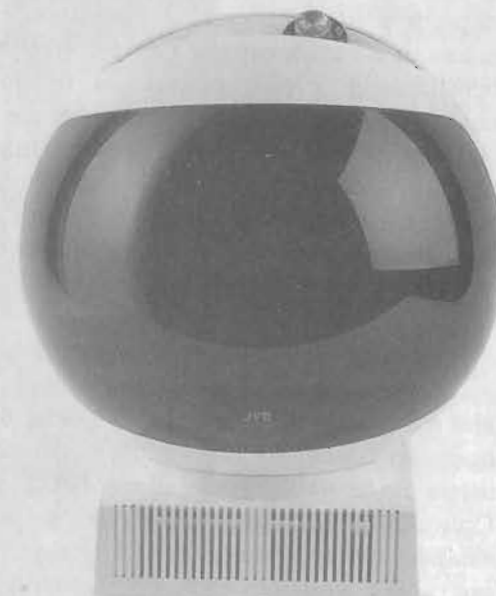
Андре Курреж
Коллекция "Зима 1968/69"

Пьер Карден
Головной убор в форме шлема косми-
навта, 1966

Телевизор
JVC, Япония, 1970



Футуристическая мода Андре
Куррежа и Пьера Кардена
создавалась для молодежи.
Она была составной частью
нового красивого мира, в
котором фантазии будущего с
помощью технического про-
гресса переносятся в реаль-
ность.



дре считал, что в будущем все будут одеваться подобным образом - в платья обтекаемых форм, носить плоскую обувь или комбинезоны астронавтов. Возник футуристический стиль в моде.

За успехом Куррежа годом спустя следовал триумф испанского законодателя мод Пако Рабанна, который в 1966 году стал известным благодаря личной интерпретации моды для молодых эмансипированных амазонок эпохи космонавтики. Его космические наряды, представленные в виде кольчуги из пластиковых пластин и пластин из легкого металла, превосходно поддержали футуристические настроения.

Одновременно известный парижский кутюрье Пьер Карден создал свой вариант космической коллекции. Его модели отличались шляпами в форме стилизованных космических шлемов или шлемоподобными кепи в сочетании с простой скромной одеждой свободного покроя.

К этому времени относится и появление в фотографии белого фона, на котором снимаемые модели как бы парили в невесомости. С помощью света фотографы создавали в своих студиях космическую атмосферу: светлые освещенные стены создавали целостный белый фон, в ослепляющих световых камерах не было больше точек соприкосновения с фотографирующимся человеком. Известный в то время фотограф Ричард Эведон (Richard Avedon) понимал белые помещения студии как проявление новой действительности во времени, которое было определено триумфом технологий.

Космическая одиссея в кинематографе

Эпоха космических полетов стала объектом визуальной фантазии в вышедших в конце 60-х двух совершенно противоположных по жанру фильмам, "Барбарелла" Роджера Вадима (Roger Vadim, 1967) и "2001: Космическая Одиссея" Стенли Кубрика (1968). В эротической комедии «Барбарелла» главную роль играет юная Джен Фонда в костюмах от Пако Рабанна. Она жила в мире фантазий,



Пако Рабанн
Модель, 1966
Платье из металла, 1969



Пако Рабанн (Paco Rabanne, 1934)
Экспериментатор и революционер, беспрецедентное явление в мире моды. Мастер, шагнувший далеко за порог своего времени. Изобретенные им новые формы оказали влияние на мировую моду.
Родился в Сан-Себастьяне (Испания) в семье генерала. С приходом к власти Франко семья эмигрировала в Советский союз, затем переехала во Францию.
Закончил Национальную школу изящных искусств в Париже, где получил диплом архитектора. Учился у Юбера де Живанши, Кристиана Диора. Самостоятельное творчество дизайнера началось в 60-х гг. 1966 - первая коллекция от-кутор "12 экспериментальных и негодных к носке моделей из современных материалов". Фантастические идеи Рабанн органично влияли в эстетику революционных 60-х. Изящные туалеты из алюминия, пластика, кожи появились на эстраде, причудливые "доспехи" проникли в кинематограф.
"Я воссоздаю свои воспоминания о прекрасных женщинах других цивилизаций" - так определил Пако Рабанн содержание своего творчества.



Широкое признание Карден получил как один из лидеров новаторской, экспериментальной, молодежной моды 60-х. В его коллекциях появились фасоны мини-платьев, расклешенные мини-пальто, макси-юбки с разрезом в комбинации с шортами. Он разрабатывал тему космической эры – комбинезон, темные очки и знаменитый "шлем астронавта" (1967)–, а также направление "юнисекс" (универсальные костюмы для обоих полов).

В его стиле заметна связь с искусством авангарда, оп-арта. Модели отличаются смелость и лаконизм кроя, четкость силуэта, уравновешенность пропорций [7, С. 77].



Пьер Карден
Мода будущего, 1967
Модели "Space Look", 1969



Пьер Карден
"Космическая коллекция", 1968
Модели "Тереза" и "Жиль", 1968



Пьер Карден (Pierre Cardin, 1922)
Известный французский кутюрье, эталон парижского вкуса и шика. Родился в Венеции. К 14-ти годам изучил портновское дело. С 1944 г. продолжает совершенствовать портновское мастерство в Париже у Жанны Пакен, затем у Эльзы Скиапарелли, с 1946 у Кристиана Диора. В 1949 г. открыл собственное предприятие, специализировался в области театрального костюма. В 1951 году показал свою первую коллекцию, которая имела оглушительный успех. Уже в н. 60-х он первым среди французских кутюрье объединил под крышей своего Дома моды "от кутюр" и "прет-а-порте" и стал подписывать не только уникальные изделия, но и модели для серийного промышленного производства. Кардена с полным основанием называют "человеком-оркестром", подразумевая масштабы его творческой и предпринимательской деятельности. Он – обладатель более 500 лицензий в сотне стран мира. Карден курирует сеть ресторанов, выпуск кондитерских изделий, вин. Под его контролем сеть ресторанов в крупнейших городах мира [7, С. 78].



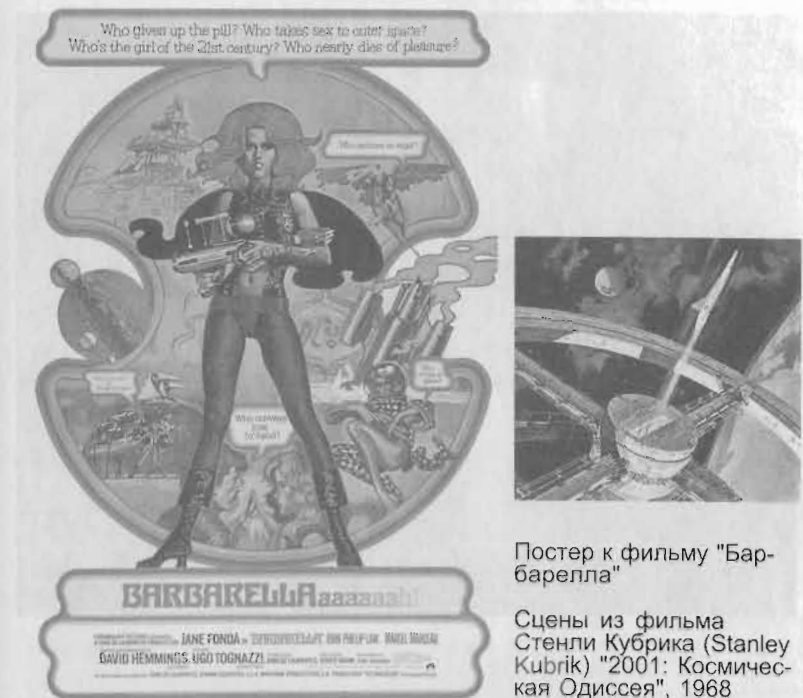
полном чувственных, осязаемых поверхностей из синтетического материала и меха. Результат - отборная чепуха, которая стилистически мастерски упакована в модную иконографию [6, С. 97].

Непонятный фильм "2001: Космическая Одиссея" вызывает скорее философские размышления, но представляет собой, тем не менее, грандиозную усладу для глаз. Во всех сценах фильма космическая станция - белое помещение, оборудованное плавной округлой мебелью по эскизам Оливера Морга (Oliver Mourgue). В стилизованном космическом корабле, в психоделических ландшафтных картинах оживали представления о Вселенной, о космическом полете с точки зрения поздних 60-х гг. [6, С. 98].

Предметная среда эпохи космических полетов

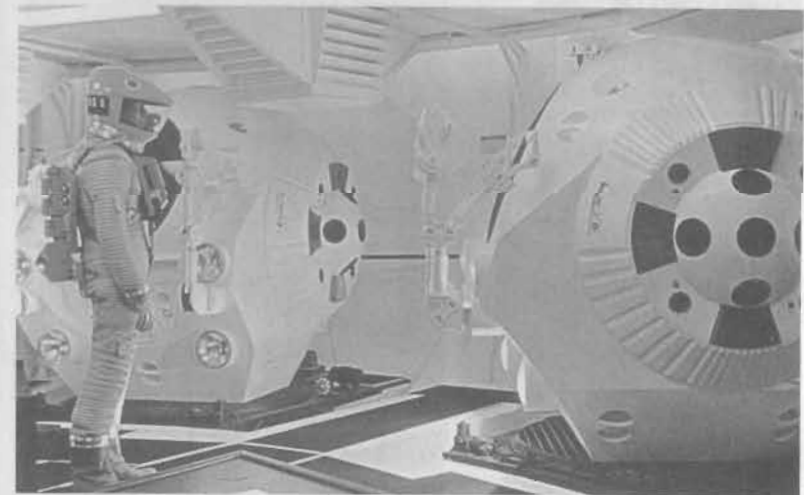
Цвета белый и серебряный доминировали в дизайне эпохи космических полетов. К выдающимся примерам дизайна мебели и предметов, которые сделаны в этом стиле, относятся кресло "Globe" (шар) Эро Арнио (1965) и шарообразные радио и телевизоры, которые выпускались разными производителями. Венскому художнику Вальтеру Пихлеру (Walter Pichler) удался образец в космическом стиле - кресло "Galaxy I", в котором он адаптировал форму кресла Ле Корбюзье "Grand Confort" (1928), оснастив его новым несущим каркасом из перфорированного алюминия. Известный художник поп-арта Энди Уорхол также поддавался вдохновению модного вкуса эпохи космических полетов, обив внутренние помещения своей мастерской материалами серебряного цвета и поставил в 1966-м прямоугольные баллоны, наполненные гелием, из серебряной пластиковой пленки.

В 1969 году американский астронавт Нил Армстронг первым вступил на Луну. Тщеславная мечта исполнилась и уже потеряла свой блеск. Холодная война сменилась открытой войной во Вьетнаме, что привело к тому, что чрезмерный оптимизм, который наложил свой отпечаток



Постер к фильму "Барбарелла"

Сцены из фильма Стенли Кубрика (Stanley Kubrik) "2001: Космическая Одиссея", 1968





Эро Арнио

Стол "Kantarelli", 1965
 Детское кресло-качели, 1968
 Кресло "Globe" (шар), 1965
 Кресло "Pastilli" (пепельница), 1968
 Кресло-Пузырь, 1965



Эро Арнио (Eero Aarnio, 1932)
 Известный финский мастер
 мебельного дизайна.

Родился в Хельсинки, учился в
 институте прикладного искус-
 ства в Хельсинки (1954–1957).
 В 1962 г. он открывает соб-
 ственное бюро и работает над
 интерьерами и промышленны-
 ми объектами, а также в каче-
 стве фотографа и дизайнера-
 графика.

В 60-х гг. экспериментирует с
 фибростеклом, в результате
 чего возникает его известней-
 шая мебельная серия, включая
 кресла Ball (Шар, Globe, 1963–
 1965) и Pastille (1967–1968), за
 которое он получил в 1968 году
 приз Американских промыш-
 ленных дизайнеров. Эти сме-
 лые, ломающие традицию
 объекты мебели, к которым от-
 носится и кресло из плексигла-
 за Bubble (1968), отражают ок-
 ружающий мир и дух дизайна
 60-х годов. Арнио занимался
 недолговечными и одноразовы-
 ми изделиями поп-культуры.
 Его проекты пронизаны интер-
 национальным духом и инди-
 видуальностью одновременно.
 При этом они отвечают сканди-
 навскому представлению о ка-
 честве и прочности изделия.
 Арнио оптимистически смот-
 рел в будущее, в котором дол-
 жны были сотрудничать инди-
 видуальная целостность про-
 шлого и роботомания будуще-
 го.

на начало и середину 60-х, как и на начало NASA-проектов, учитывая усиливающееся политическое разочарование, исчез. Программа космических полетов влияла как могущественный новатор на технологические исследования. Принимающие участие в программе индустрии в ходе исследований создавали многочисленные побочные продукты, которые позже использовались в "гражданской" промышленности. К таким продуктам относятся жаростойкие сплавы, миниатюрные электронные схемы и высокоразвитые компьютерные технологии. Авиационная индустрия развила компьютерную графику. Уильяму А. Феттеру дизайнеру самолетной фирмы Боинг в американском Сиэтле ставится в заслугу то, что он первым занялся компьютерными трехмерными изображениями. Исследования в авиационной промышленности дали основу, созданной компьютером, "виртуальной реальности".

Эпоха архитектурных утопий

После полных лишений послевоенных лет, программы массового обеспечения жильем в целом были решены, к людям вернулось благосостояние. Доминирующий в послевоенное время интернациональный стиль породил престижную архитектуру, которая нашла свое выражение в административных зданиях концернов и учреждений. Однако, планировка города означала значительно больше, чем просто проектирование отдельных башен из стекла и стали, формирующих новые административные и торговые центры. В 60-е гг. архитекторы снова вернулись к планировке городов. При этом они стремились провести в жизнь утопичные идеалы своей эпохи.

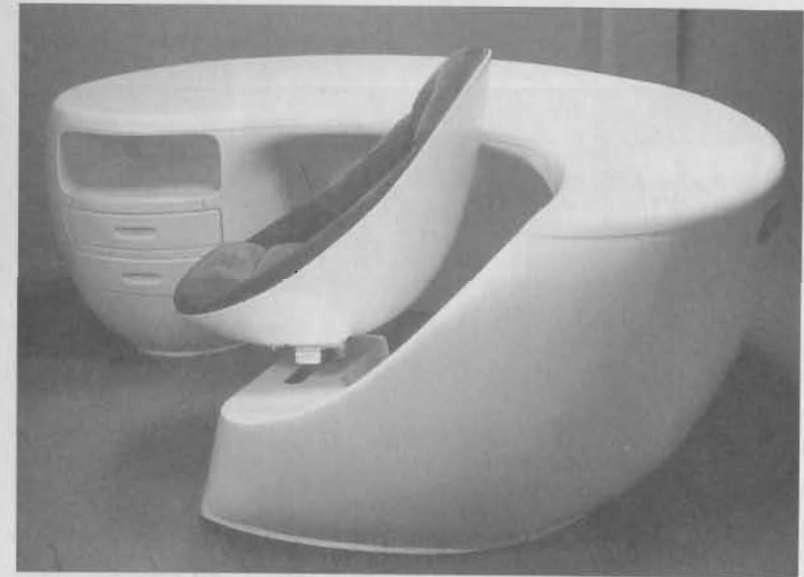
Соответственно их видению, тысячелетиями развивающиеся города должны были измениться революционно - превратиться в грандиозные строения, соответствующие новому стилю жизни людей эпохи космических полетов. Теоретические основы для таких городов были разработаны еще в 20 - 30-е годы Ле Корбюзье. Если бы Ле Корбюзье имел возможность, он бы уже тогда срав-



Марк Хельд (Marc Held), Кресло-качалка, 1970

Вальтер Пихлер, Кресло "Gaxy 1", 1966

Маурике Калка (Maurice Salka), Офисный стол с креслом, 1969





Джо Коломбо
Кресло "Elda", 1963-65
"Центральный жилой блок" на выставке
"Visiona", Кельн 1969
Вечерний интерьер для Сормани с
кроватью "Кабриолет", 1969
Проект жилой секции "Total Furnishing
Unit" на выставке "Италия: новые ланд-
шафты интерьера", 1972



Джо Чезаре Коломбо (Joe Cesare Colombo, 1930-1971) Известный итальянский дизайнер, яркий представитель футуро-дизайна 60-х гг. Родился в Милане. Получил художественное образование в Академии Брера и архитектурное – в Миланском политехническом институте. В начале профессиональной карьеры занимался архитектурным проектированием, живописью, графикой, организацией производства. В 1962 г. создает собственный офис в Милане и целиком переключается на дизайн. Автор множества проектных разработок мебели, комплектов жилого оборудования, светильников, фототехники. Его работы отличаются подчеркнутой технологичностью образа. В конце 60-х широкую популярность Коломбо принесли его концептуальные футурологические проекты мобильных многофункциональных микро-пространств – агрегатов для жилья. Будущее жилой среды он видел в высокотехнологизированных мобильных многофункциональных блоках-агрегатах ("островах"), свободно перемещающихся по единому пространству интерьера, практически лишенного внутренних перегородок, образующих, в зависимости от потребностей, разнообразные конфигурации [7, С. 87].

нял с землей переулки и улицы наших старых городов, созданных для пешеходов и лошадей. На их месте он и его ученики построили бы похожие на парки образования, с протянутыми сквозь них транспортными просеками, и с расположенными в строгом геометрическом порядке колоссальными сооружениями жилых, производственных, административных и торговых центров [6, С. 126]. В начале 60-х годов, с завершением строительства новой столицы Бразилии, эти утопические идеи стали реальностью. Спроектированная группой архитекторов под руководством Лусиа Коста (Lucia Costa) и Оскара Немеiera (Oscar Niemeyer) Бразилия с ее скандальными силуэтами и эффектными перспективами стала одним из материализованных памятников утопических идей 60-х.

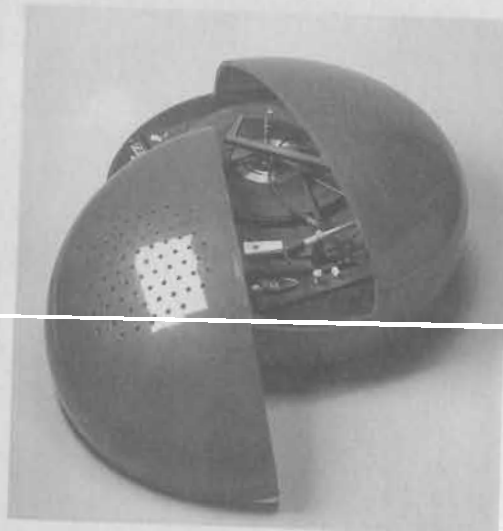
Теоретические взгляды Ле Корбюзье на градостроительство пользовались в 60-е гг. большой популярностью, оправдывая снос старой застройки и радикальную реконструкцию густонаселенных исторических центров, появление здесь безликих торговых центров с высотными зданиями. Но уже скоро градостроительная мечта о свете, пространстве и новом общественном порядке приобрела дурную славу перед лицом действительности мрачных жилых модулей и безликих, продуваемых площадей [6, С. 126].

В 60-е гг. появилось много футуристических предложений о новых формах расселения. Их авторы, вдохновленные научно-техническими достижениями человечества, предлагали города над землей, на водных поверхностях и даже в морских глубинах, а также города мобильные, перемещающиеся в пространстве.

В 1965 году в Париже на Конгрессе Международного союза архитекторов прошла выставка 12-ти проектов "городов будущего" группы французских архитекторов под руководством Мишеля Рагона. Одновременно с этим в начале 60-х гг. сложились и другие группировки "прогнозного направления": в Японии - группа 7 метаболистов, в Англии - группа "Архигрэм" [8, С. 7].



Петер Жичи (Peter Ghyczy)
Дачный складной стул "Яйцо", 1968



Неизвестный дизайнер
Проигрыватель грампластинок
"Tappo Kontakt"



Вернер Пантон

Пространственная форма из пенистого полиуретана "Пантовер" (Pantover), 1968-69
Пространственная инсталляция на выставке "Visiona II", 1970



Вернер Пантон

Пантон-стул, 1967
Комплект лампы и кресел "Луна", 1960



Вернер Пантон (Verner Panton, 1926–1998)
Известный датский архитектор и дизайнер мебели. Никогда не унывающий мечтатель [13, С. 282].
Родился в Гамтофте (Дания). Окончил архитектурное отделение Академии изящных искусств в Копенгагене (1951). В 1950–53 гг. работает у Арне Якобсена, совершает автобусные поездки по Европе. В 1955 г. открывает собственное дизайн-бюро. Космополит, антагонист датского стиля мебели из дерева, Пантон известен своими психоделическими произведениями – интерьеры на выставках "Визиона" (1968, 1970) и многочисленные эксперименты с пластическими материалами, в которых он добивается обобщенных, функционально оправданных форм, непрерывности замкнутых композиций со скругленными углами. Считается мастером цветовых решений, в которых преобладают чистые, локальные цвета, часто контрастные к естественным материалам. Стремится создать среду, нейтральную ко всем конкретным ситуациям и одновременно до предела универсальную, максимально удовлетворяющую потребности человека [С. 147].



Шагающий город Архигрэм

В группу "Архигрэм" вошли восемь молодых английских архитекторов - Уоррен Чок, Деннис Крэмpton, Питер Кук, Дэвид Грин, Майкл Уэбб, Рон Херрон, Питер Тэйлор и Бен Фитер.

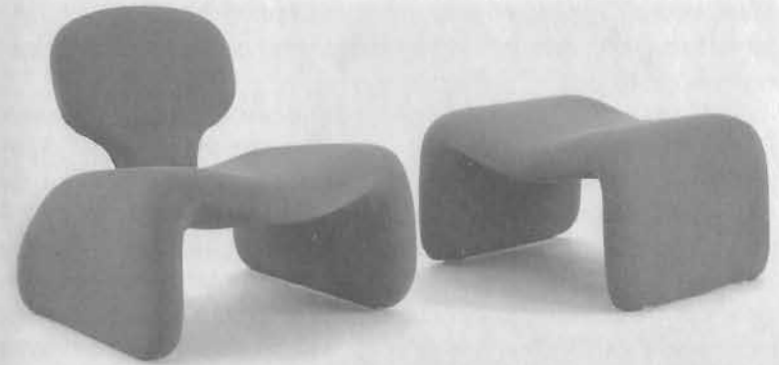
Они решительно отбросили все "правила архитектуры" и "архитектурные каноны". Для знакомства общественности со своими трудами "Архигрэм" основывает одноименный журнал, который издавался иногда в виде лент, разрисованных в духе поп-арта. В 1963 г. "Архигрэм" провели в Лондоне выставку под девизом "Живой город", пропагандирующую градостроительство в пространстве [8, С. 184].

Один из проектов группы - город "Мувинг-сити" ("движущийся город", 1964), способный менять свое местоположение в поисках удобной, свободной и красивой земли.

Основная идея большинства работ группы "Архигрэм" состояла в максимальном использовании достижений науки и техники (электроники и автоматики) в целях кибернетизации жизненной среды и программирования ее трансформации [9, С. 34]. При этом они развивают идею архитектуры "однократного использования". Все элементы города рассчитаны на эксплуатацию в течение срока морального износа. Наиболее короткий срок у жилой ячейки (15-20 лет) [8, С. 183].

Геодезический купол Фуллера

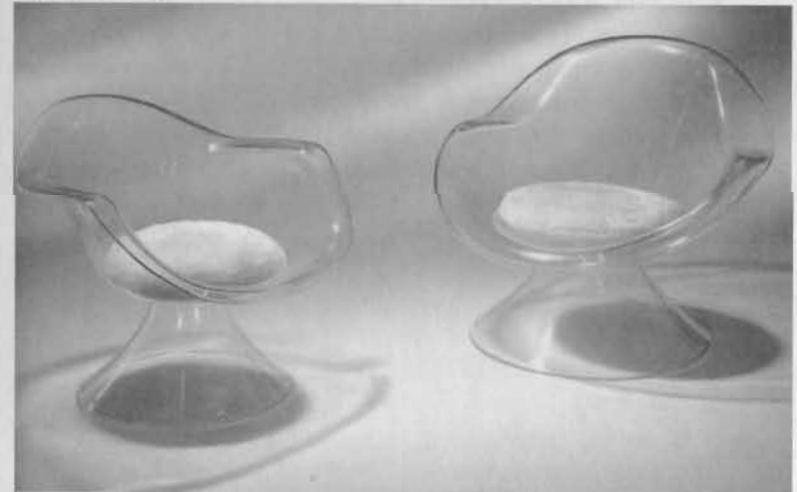
Широкое распространение в 60-е гг. получили "геодезические купола" Бакминстера Фуллера - пространственные конструкции, собранные из небольших сборных элементов заводского изготовления в форме тетраэдра. Элементы, изготовленные из металла, пластмасс, картона, стекловолокна или бамбука, поддерживаются стальной сеткой. Геодезические купола могут достигать гигантских размеров. Фуллер предложил проект купола из просвечивающих пластмасс, покрывающего весь остров



Оливер Мург (Olivier Mourgue)
Кресло и стул "Djinn",
1965

Марко Занузо (Marco Zanuso), Ричард Сэппер (Richard Sapper),
Телефон "Grillo", 1965

Эрвин и Эстель Лаверне (Erwine & Estelle Laverne)
Кресла "Daffodil" и
"Jonquil", 1957



Манхэттен. Таким образом, инженерное решение геодезических куполов дает возможность покрыть колпаком целый город.

Пожалуй, наиболее "утопическим" предложением Бакминстера Фуллера является светопропускающая сферическая оболочка вокруг земного шара, построенная по принципу геодезического купола. Центр тяжести оболочки, по замыслу автора, совпадал бы с центром тяжести Земли. Разумеется, воплощение этого фантастического проекта человечеству было не под силу. Наибольший геодезический купол диаметром 117 метров был построен Фуллером в Батон-Руж (штат Луизиана) в 1958 г. [8, С. 88].

Вплоть до 50-х гг. Бакминстера Фуллера считали чудачком и фантазером. Со временем его прозвища претерпели изменения, его чаще стали называть "первым поэтом техники", "величайшим гением в области индустриализации строительства". В 1952 г. Американская академия архитектуры награждает его медалью, а в 1959 г. избирает своим почетным членом. Бакминстер становится национальной гордостью США.

Машина для жилья

Фантастические проекты 60-х коснулись и жилья. Известный итальянский дизайнер Джо Коломбо разрабатывал трансформируемые многофункциональные жилые ячейки с агрегатами для жилья. Наиболее полное выражение это направление получило в двух его проектах:

обитаемая структура, состоящая из серии функциональных блоков, представленная на выставке "Визионе-69" в Кельне;

оборудованная жилая ячейка - обитаемый контейнер, который в духе идей архитектурного авангарда 60-х мыслился как комбинаторная структурная единица города будущего (представлена на выставке "Италия: новый домашний ландшафт", Нью-Йорк, 1972).

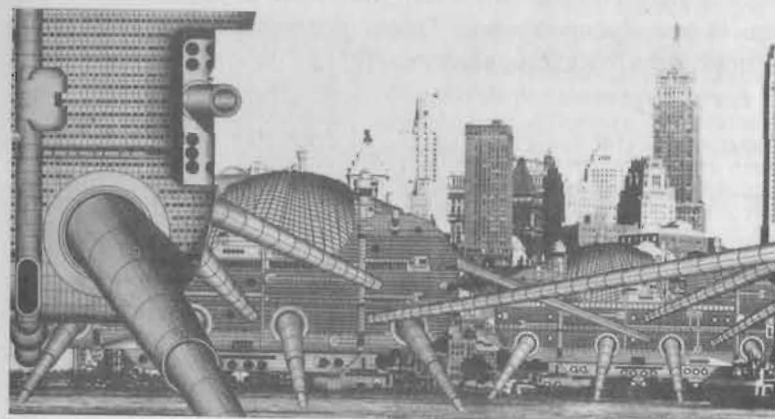
Будущее жилой среды Коломбо видел в радикаль-

Архитектурная идея высокой застройки в 60-е гг. обогатилась идеей градостроительного овладения пространством. Архитектура замкнутых объемов, присущая всем временам, уступает место раскрытым и сквозным архитектурным формам. Архитекторы и дизайнеры считали, что с переходом жилищного строительства на методы авто- и самолетостроения будет осуществлена величайшая за всю историю архитектуры революция [8, С. 40].



Архигрэм

Журнал "Архигрэм", 4-1964
Проект "Шагающего города", 1964



ном типологическом обновлении ее оборудования и самих пространственно-планировочных принципов на основе как проектного, так и бытового освоения четвертого - временного, динамического - изменения: интеграции смежных функций и потребностей в высокотехнологизированных мобильных многофункциональных блоках-агрегатах ("остовах"), свободно перемещающихся по единому пространству интерьера, практически лишенного внутренних стен и перегородок, и образующих, в зависимости от потребностей, от ритма жизни, разнообразные, меняющиеся во времени пространственные конфигурации [7, С. 87].

В 1964 году одна из авиационных фирм США произвела серийный выпуск варианта машины для жилья Бакминстера Фуллера "Димаксон" (динамизм + максимальная эффективность) под названием "Вичита-хауз". Еще перед второй мировой войной Фуллер заинтересовался проблемой подвижности жилых домов. Его проект дома "4 D" (предшественник "Димаксона"), который мог доставляться дирижаблем и переноситься с места на место, наиболее полно отвечал выдвинутой Ле Корбюзье концепции "машины для жилья". Для своего дома Фуллер изобрел ванную почти без необходимости стока воды. Вода в минимальном количестве распылялась специальным соплом и затем испарялась. В уборных использовалась механическая система упаковки и удаления отходов через мусоропровод. Пыль удалялась автоматически с помощью сжатого воздуха [8, С. 92].

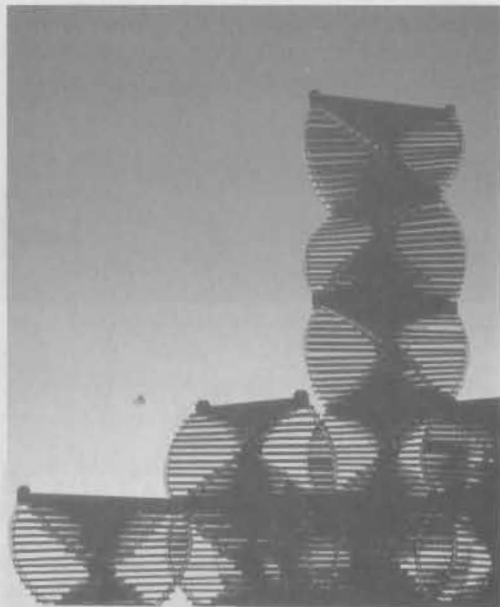
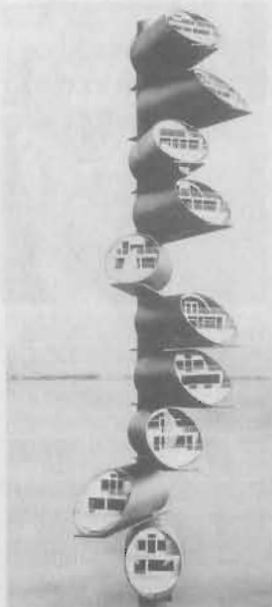


Бакминстер Фуллер

Геодезический купол в Сеегле, 1958
Машина для жилья "Димаксион" (Wichita-Haus), 1944-1946
Геодезический купол в Павильоне США на всемирной выставке в Монреале, 1967



Ричард Бакминстер Фуллер (Richard Buckminster Fuller, 1895–1983)
Известный американский дизайнер, изобретатель, архитектор, инженер и педагог. Родился в Милтоне (штат Массачусетс, США). Учился в Гарвардском университете. Во время первой мировой войны и до 1919 г. – офицер военно-морского флота. К этому времени относятся его первые изобретения: спасательный гидросамолет и самолет с вертикальным взлетом. Затем он приобретает к проблемам архитектуры и строительства, пропагандируя применение в строительстве принципов авиационного. Первым известным проектом Фуллера является его дом "Думаксион" (динамика + максимальная эффективность), собираемый на одной опоре из алюминиевых деталей фабричного производства (1927). В 1932 г. основывает фирму "Димаксион" и проектирует трехколесный автомобиль (того же названия) аэродинамической формы. С 1927 г. разрабатывает "геодезические купола".
Лауреат 47 международных и американских почетных премий в области архитектуры, дизайна, инженерии, изящных искусств и литературы [7, С. 202].



Гай Десаужес. Жилая башня из сборных цилиндров, 1966
 Кишо Курокава. Солнечный город, 1961
 Модульная система "Хабитет" (ЭКСПО-67, Монреаль)

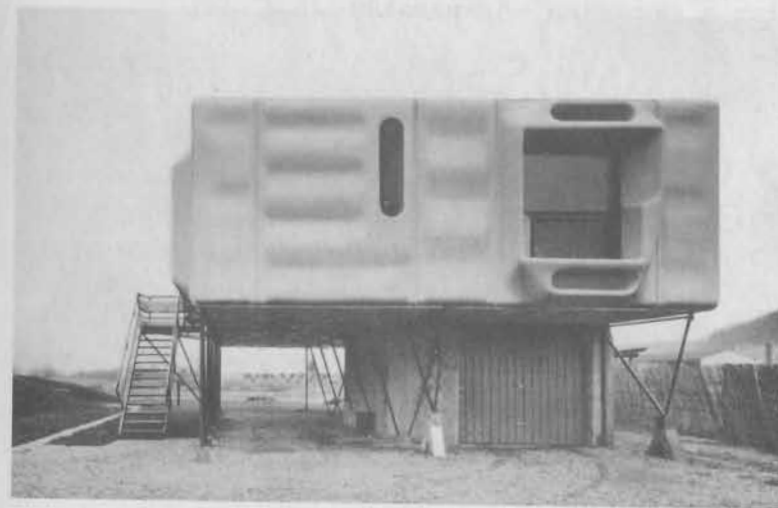
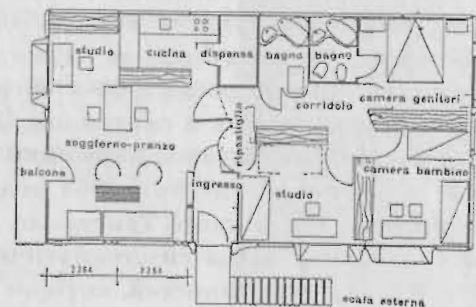


Годы послевоенных лишений прошли. К обществу вернулось благосостояние. Архитекторы в 60-е гг. снова обратились к планировке городов, к поискам нового и экспериментам. Утопические идеи о новых формах расселения, применении новых материалов и технологий проявились и в архитектуре.



"Суперстудия"
 Проект для Манхэттена, 1969

Дитер Шмид
 Первый полностью изготовленный из пластмассы дом, 1965



Глава 3.3. РАДИКАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН. АНТИДИЗАЙН

Несмотря на рост популярности в 60-е годы модернизма как стиля и идеологии, одновременно формировалась серьезная оппозиция пуристическим теориям и практике.

Хотя молодые архитекторы из Токио, Лондона, Вены и других метрополий создавали утопичные проекты городов будущего, некоторые из них стали уже сознавать, что будущее не может выглядеть только "розовым". Мечта ранних 60-х обернулась злобой, чувством разочарования и смятением. Оппозиционная культура хиппи, антивоенное движение в Америке, европейские волнения студентов 1968 года, как и оккупация студентами Миланского Триеннале, приведшая к закрытию выставки, были симптоматичными для радикального изменения ценностей, которое нашло свой эквивалент в движении «Антидизайн» [6, С. 99].

Поп-дизайн заново осмыслил тезис Миса ван дер Роэ «Меньше - значит больше» и заложил основу "радикального дизайна" семидесятых. Это поэтическое и иррациональное направление, выдвигая утопические предложения, боролось с геометрией модернизма. Более применимым на практике двойником радикального дизайна был так называемый "антидизайн".

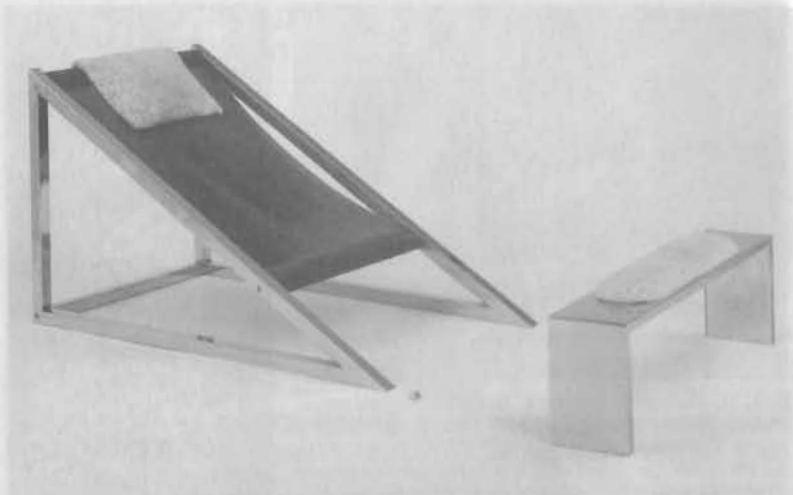


В сер. 60-х возникло движение "Хиппи": молодежь протестовала против буржуазных ценностей, в том числе и против общепринятой моды. Хиппи носили длинные волосы, в то время как были в моде короткие стрижки, одевали рваные джинсы и длинные юбки с аляпистыми этническими мотивами, когда были в моде мини и геометрический рисунок. Кульминацией движения стало лето 1968 ("Лето любви"), вылившееся в студенческие волнения. Движение хиппи пробудило интерес к этническому стилю, а в итоге - к рождению нового стиля "Flower-Power" (сила цветов).



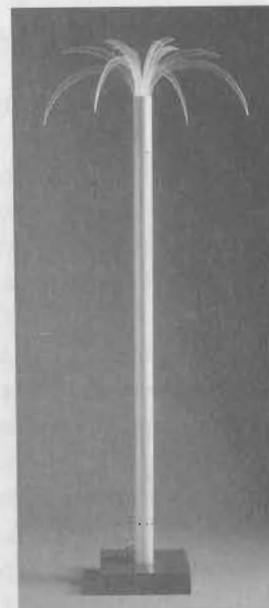
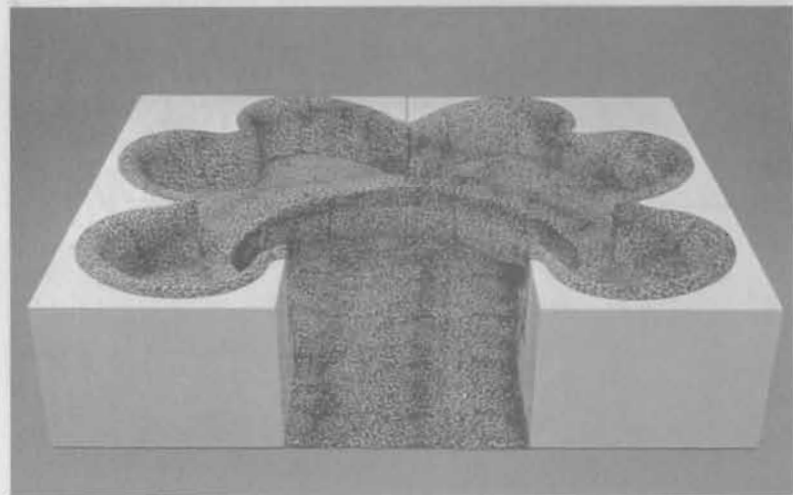
Студенческая демонстрация на Миланском Триеннале, 1968





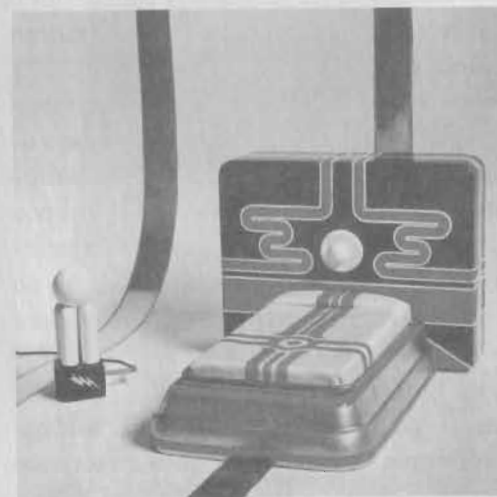
Группа "Архизум"

"Кресло "Мисс", 1969
Проект "No-Stop-City",
1970
Жилой ландшафт "Са-
фари" из модулей,
1968



Группа "Архизум"

Кресло "АЕО", 1973
Торшер "Санремо", 1968
Кровать "Elettro Rosa", 1967



"Архизум", "Суперстудия", группы "Струм" и "9999" считали, что модернизм больше не является передовым течением и движущей силой культуры и что он подвергся влиянию и промышленных интересов и конsumerистских настроений. Движение антидизайна исключительно критически относилось к развитию современных технологий и потребительскому настроению, поэтому они утверждали идею «бегства» и старались через провокационные действия показать, что логическое развитие рационализма ведет к абсурду.

Радикальный дизайн. Антидизайн

"Радикальный дизайн" возник в конце 60-х как своеобразная реакция протеста на господствующий в это время "Хороший дизайн". Возникший одновременно и близкий ему по понятию "Антидизайн" отличался несколько большей экспериментальной направленностью и политизацией. Он старался изменить общественное восприятие модернизма посредством утопических предложений и проектов [5, С. 589]. В рамках антидизайна утверждалось индивидуальное и эмоциональное начало, а явно провокационные проекты доказывали, что рационализм зашел слишком далеко и превращается в абсурд.

Историю возникновения и развития движения "Антидизайн" обычно тесным образом связывают итальянским дизайном. Здесь в конце 60-х гг. новое поколение архитекторов и дизайнеров было недовольно уровнем образования и условиями работы, а также ориентированным на потребителя "бел-дизайном" ("Bel-design") промышленных изделий. Желания проектировать элегантные изделия больше не было, старались думать, концептуальнее и глобальнее, по-новому смотреть на процесс предметного формообразования, как и на политические предпосылки в потребительском обществе.

"Мы хотим принести в дом все, что раньше оставалось снаружи: нарочитую банальность, сознательную вульгарность, урбанистические элементы и порок". Это написали в 1967 году члены итальянской группы дизайнеров "Архизум" (Archizoom) о своих преувеличенно "безвкусных" кроватях "Dream". "Радикальный дизайн" возник во второй половине 60-х в рамках течения "Радикальная Архитектура" (термин предложен Germano Gelant в 1966 году).

Основными центрами "радикального дизайна" в Италии были Милан, Флоренция, Турин, где объединенные

Ив Сен-Лоран
Коллекция "Русский балет", 1976-77



Ив Сен-Лоран (Yves Saint Laurent, 1936)
Известнейший французский кутюрье.

Родился в Оране (Алжир). После окончания лицея в 1954 г. переезжает в Париж, где обучается в школе при Профсоюзной палате высокой моды. В 19 лет становится победителем Международного конкурса на лучшее платье для коктейля. В том же году начинает работу у К. Диора, а после его смерти становится преемником Диора (1957). В 1961 г. открывает собственный Дом моды.

Внес заметный вклад в моду 60-х. С 1966 г. он один из первых кутюрье стал производить одежду прет-а-порте.

Навсегда связан с именем Лорана женский смокинг.

В 70-е Сен Лоран обрел репутацию "величайшего кутюрье мира". Отличительные особенности его творчества – неистощимая фантазия, экстравагантность, неожиданность сочетаний, живописность. Сен Лоран находит источники вдохновения в мировой культуре – в истории костюма, изобразительном искусстве, театре, литературе, фольклоре.

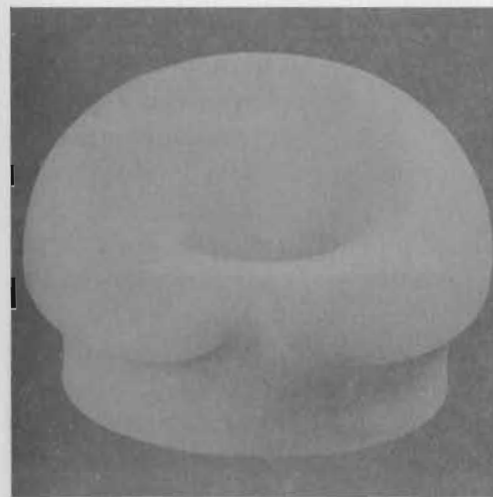
Обладатель трех "Оскаров" моды (1958, 1966, 1985), кавалер ордена Почетного легиона [7, С. 174]

В начале 60-х Пеше контактирует с высшей школой формообразования в Ульме. Затем он отказывается от жесткого социально-морализаторского рационализма и обращается к поискам более свободного и гибкого художественно-проектного языка. В 1967-68 гг. создает серию перформансов социально-обличительного толка, снижавших скандальную известность своим жестким натурализмом. В 1969 создает серию кресел "UP", ознаменовавшую его вступление в мир большого дизайна. Сразу же войдя в разряд классики итальянского дизайна она стала своего рода эмблемой триумфального прорыва "итальянской линии" сквозь заслоны академического "хорошего дизайна". Арт-дизайн Пеше убедительно показал, что акцентированно художественная установка может иметь не меньший проектный, технологический, социокультурный и производственный потенциал, чем унылое взывание профессиональной чистоты [7, С. 148].



Гаэтано Пеше
Кресло "Sit Down" из полиуретана, 1975,
изготовитель "Кассина"
Серия кресел "UP", 1969

Изготовленные целиком из полиуретана без какой-либо жесткой конструкции, кресла UP упаковывались под давлением и поступали к потребителю в сплюсненном виде, но при вскрытии упаковки начинали на глазах обретать форму и объем, подвергая людей в состоянии веселой жутки и одновременно пол-артистский вариант "открытой формы", характерной для программированного кинетического искусства [7, С.148].



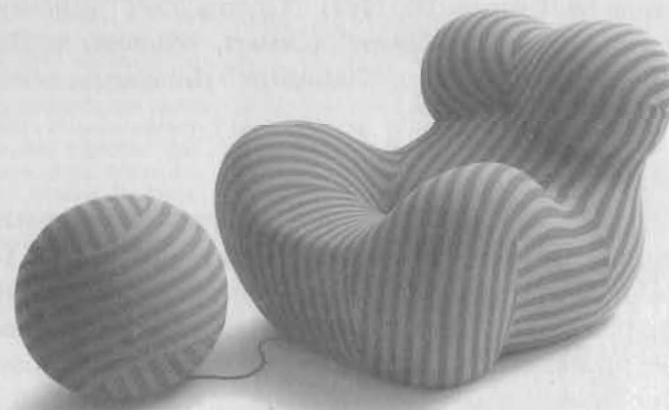
Гаэтано Пеше
Кресла "Up 3" и "Up 5 Donna"
из полиуретана, 1969

Пеше назвал свою эксцентричную серию пневматических кресел Up "мебелью превращений". Пеше отмечал, что в этом дизайне он стремился выразить свой личный взгляд на женщин, их сущность. Каждое из кресел – образ определенной женщины. Кресло "Донна" – образ женщины с мячиком в ногах – образ, соответствующий традиционной картине узника.



Гаэтано Пеше (Gaetano Pesce, 1939)

Выдающийся итальянский дизайнер, яркий представитель арт-дизайна. Родился в Ла Специя. В 1959 г. окончил архитектурный факультет Венецианского университета, затем посещал Институт художественной промышленности в Венеции. Несмотря на ясность и своеобразную гладкость творческой карьеры Пеше, его безоговорочное признание во всем мире, фигура мастера окружена аурой загадочности, свойственной явлению, которое больше своего времени, а поэтому не может быть в полной мере понято и оценено [7, С.148].



в группы дизайнеры занимались развитием кардинально нового направления в поисках "человеческого я". Протест против существующего дизайна, потребительского и предметного фетишизма выражался в рисунках, фотомонтажах и чертежах утопических проектов. Конкретные объекты создавались все реже, а если и создавались, то с политическим, ироничным, провокационным смысловым содержанием, так как философия "радикального дизайна" была полностью антикоммерческой. Формы заимствовались из поп-арта и дизайн-утопий, а руководящие принципы - из "Хепенинг" (Happenings), "Перформанс" (Perfomans) и др. направлений концепт-арта 60-х гг. Одним из основоположников движения "радикальный дизайн" считается Эторе Соттсасс, который уже раньше, в своих мебельных проектах и керамических изделиях, использовал формы поп-арта и проектировал утопические антимиры. Его объекты и теоретические взгляды до 80-х гг. оставались путеводными для итальянского "радикального дизайна" [3, С. 147].

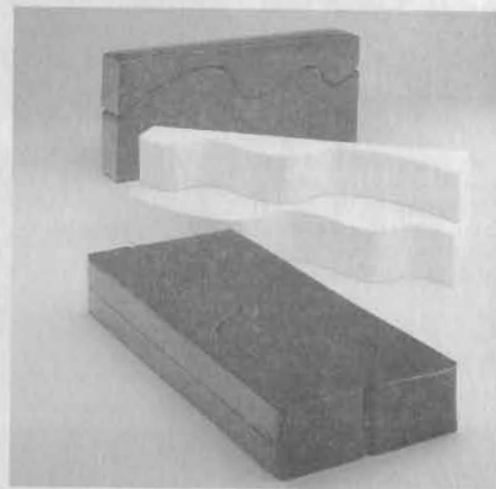
Вместе с "Архизум" основу движения "радикальный дизайн" составляли итальянские группы: "Суперстудио" (Superstudio, основана во Флоренции, 1966), "УФО" (UFO, основана во Флоренции, 1967), "Группа 9999" (основана во Флоренции, 1967), "Кэвэрт" (Cavart, основана в Падуа, 1973), "Струм" (Strum), "Либидаpx" (Libidarch, основана в Турине, 1971).

Архизум

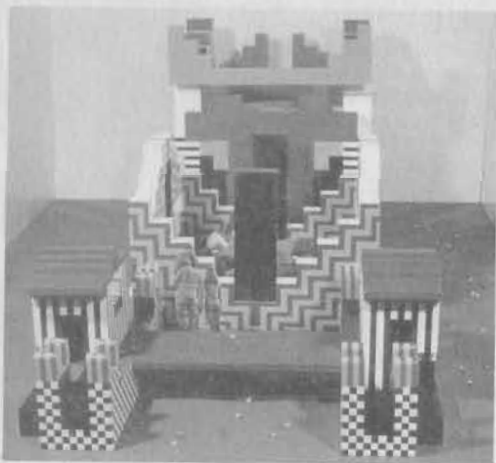
Группа "Архизум" возникла одной из первых во Флоренции в 1966 году. Ее лидерами стали Андреа Бранци (Andrea Branzi, 1941), Паоло Деганелло (Paolo Deganello, 1940), Гильберто Коретти (Gilberto Corretti, 1941), Массимо Мороци (Massimo Morozzi, 1941). Само название происходит от британской архитектурной группы "Архигрэм" и



Роберто матта
(Roberto Matta)
Жилой ландшафт "Малита" (Malitta), 1966

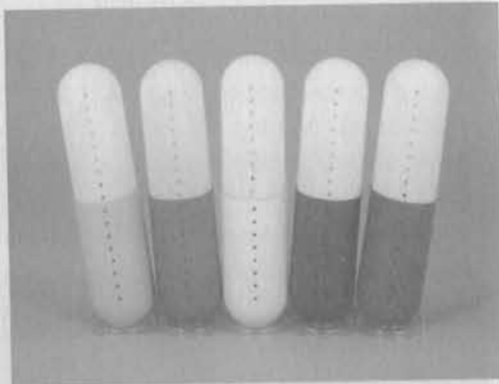


Группа "Архизум"
Жилой ландшафт "Суперонда" (Superonda),
1966
Жилой ландшафт из
серии "Serigrafia", 1970

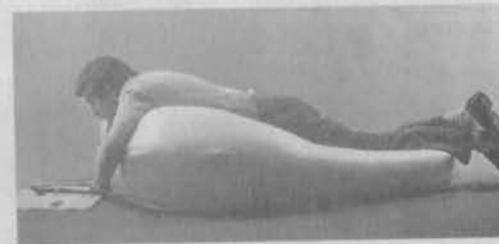


Одной из первых групп радикального дизайна в Италии была создана Архизум (Флоренция, 1966). Название происходит от авангардной британской архитектурной группы Архигрэм и от одного из выпущенных ими журналов "Зум". Архизум выступал против элитного дизайна. Он считал, что конечной целью современной архитектуры является уничтожение архитектуры как таковой. По стилю работы Архизума перекликаются с поп-дизайном и кичем.

Чезаре Касати (Cesare Casati), Эмануэль Понцио (Emanuele Ponzio)
Лампа "Пилуля", 1968



Пьеро Гатти (Piero Gatti), Чезаре Паолини (Cesare Paolini), Франко Теодоро (Franco Teodoro)
Кресло "Sacco", 1968



Кресло-"мешок" "Sacco" итальянских дизайнеров является классическим образцом "антидизайна".
"Хорошего дизайна" к середине 60-х стало "чрезмерно много" и он начал "утомлять". Радикально настроенная молодежь искала новые альтернативные формы. В итоге она предпочла делать "дизайн без предметов" – дизайн поведения, отказавшись от канонических методов проектирования и заменив их игрой.
Несмотря на ярко выраженную "антидизайнерскую" направленность кресло-мешок безупречно в отношении своей главной функции – на нем удобно сидеть. Кожаная оболочка туго наполнена пластмассовыми гранулами. Наполнитель легко принимает форму, удобную для сидящего.



Группа "Des-in"
Софа из автомобильных покрышек, 1974



Джонатан де Пас (Jonathan De Pas, 1932-1991), Донато Д'Урбино (Donato D'Urbino, 1935)
Паоло Ломатци (Paolo Lomazzi, 1936)
Кресло "Joe", 1970



Кресло-скульптура "Joe" в виде огромной бейсбольной перчатки названо в честь легендарного бейсболиста Joe DiMaggio. Отчасти кресло "Joe" можно воспринимать как своеобразную иронию на воспроизводство популярных баухауз-объектов в дорогих сортах кожи [1, С.111].



от одного из выпущенных ими журналов "Зум" (Zoom). "Архизум" известен как создатель радикальных архитектурных проектов, таких как Wind City, no-Stop-City. Они пытались показать, что если идти по пути рационализма, то он становится алогичным и в конце концов антирационалистическим. "Архизум" пришел к выводу, что конечной целью современной архитектуры является уничтожение архитектуры как таковой. В 1966 и 1967 гг. "Архизум" устроил две выставки «Суперархитектура» совместно с "Суперстудио". Все их работы имели смысловую связь с поп-культурой и китчем и в тоже время выражали насмешку над претенциозностью "Хорошего Дизайна".

"Архизум" представлялся на выставке "Италия: новые домашние ландшафты" (The New Domestic Landscape) в секции "Контрdesign и как постулат", которая прошла в 1972 году с большим успехом в Музее современного искусства в Нью-Йорке [5, С. 47].

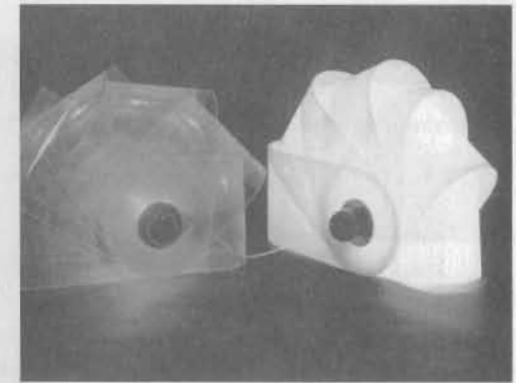
Суперстудио

Группа "Суперстудио" (Superstudio) была основана в декабре 1966 г. во Флоренции Адольфом Наталини (Adolfo Natalini, 1941) и Кристиано Торальдо ди Франция (Cristiano Toraldo di Francia, 1941) для проведения теоретического исследования градостроительства и системного дизайна. Год основания совпал с разрушительным наводнением одной из крупнейших рек Италии Арно. Оба события как бы символизировали разрушение сложившейся культуры, только в первом случае это разрушение - стихийное бедствие, во втором - осознанное, руками человека.

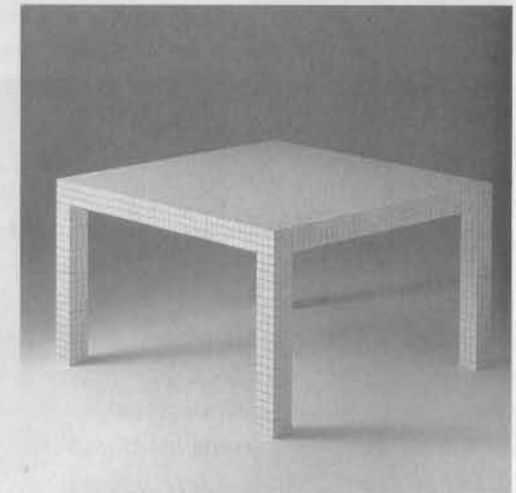
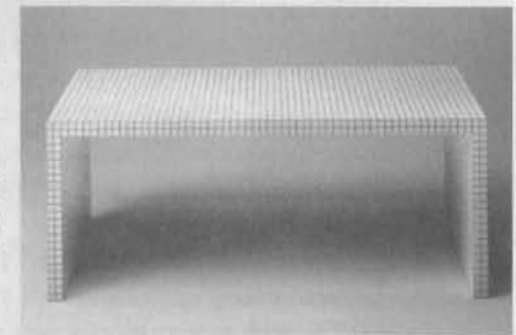
"Суперстудио" ставила под сомнение достоверность рационализма и пыталась заменить традиционный город новой суперструктурой, где архитектура должна стать либо нефункциональной и саморазрушающей, либо сим-

Группа "Суперстудио"

Настольная лампа
"Gherpe", 1967
Стол "Quaderna",
1971



Группа "Суперстудио" (Superstudio) образована в 1966 г. во Флоренции для проведения теоретического исследования городского планирования и системного дизайна. Она ставила под сомнение достоверность рационализма в дизайне и пыталась заменить город как систему социальной иерархии "новым свободным уравнительным государством".



воличной.

В 1972 году "Суперстудия" принимала участие в выставке "Италия: Новый домашний ландшафт" в Музее Современного Искусства в Нью-Йорке, представив свою концепцию в эскизах, коллажах, фотомонтажах [5, С. 678].

Группа Штрум

На Нью-Йоркской выставке "Италия: Новые домашние ландшафты" 1972 года, была ярко представлена также "Группа Штрум" (от слова "Strum", брнчание). Радикальная дизайнерская группа "Штрум" основана в Турине в 1963 году Жоржио Жиретти (Giorgio Geretti), Петро Деросси (Pietro Derossi), Карла Жиамарко (Carla Giannarco), Риккардо Россо (Riccardo Rosso), Маурицио Воглиаццо (Maurizio Vogliazzo).

Одна из самых известных работ группы - экзотическая "мебель" для сидения и лежания из полиуретана "Pratone" (большой луг, 1966-70).

В 60-70-х гг. "Группа Штрум" проявляла исключительную активность в продвижении радикального дизайна в Италии, используя трибуну различных семинаров, а также в своих публикациях по теории дизайна. Для выражения социального и политического содержания современной архитектуры группа прибегала к методу "историй в картинках" - наглядному и популярному в 60-х [5, С. 307].

Свободная школа-лаборатория дизайна "Global Tools"

В 1973 году члены различных групп радикального дизайна объединились вокруг журнала "Casabella", директором которого был Алессандро Мендини. Все это в итоге привело к организации во Флоренции в 1974 году "Global Tools" - школы радикальной архитектуры и ди-

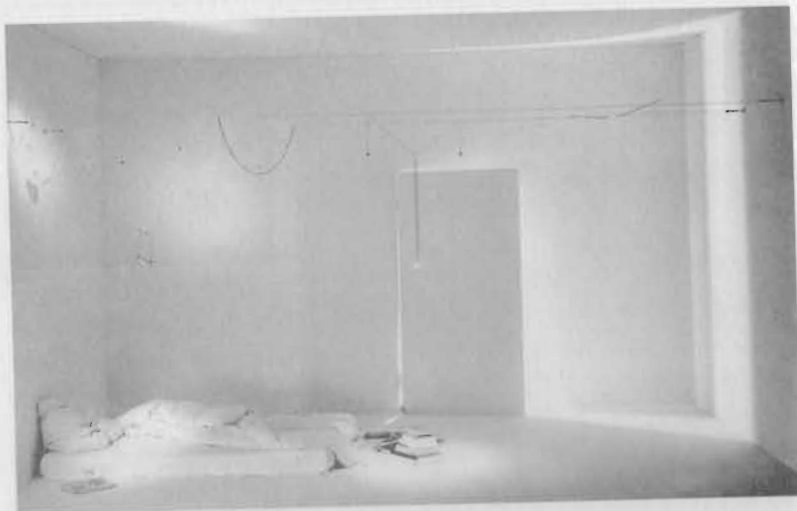


Жоржио Черетти (Giorgio Ceretti), Пьеро Деросси (Piero Derossi), Риккардо Россо (Riccardo Rosso) - Группа "Штрум"
Мебель для сидения и лежания из полиуретана "Pratone" (большой луг), 1966-70

Паоло Руффи (Paolo Ruffi)
"Гнездо", 1973

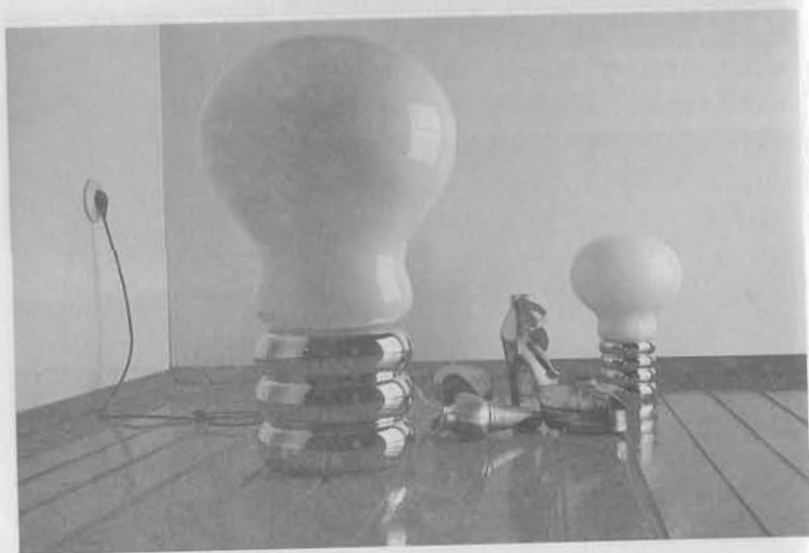
Гуннар Андерсен (Gunnar Andersen)
Кресло, Дания, 1964-65





Инго Маурер

Пространство с кроватью и низковольтными светильниками "Ya Ya Ho", 1984
 Светильники "Bulb" в форме колб электроламп, 1968
 Светильник "Lucellino", 1992
 Светильник "Zettel'z" (Листки), 1997



Инго Маурер (Ingo Maurer, 1932)
 Известный немецкий дизайнер. Поэт света. В галерее его объектов свыше 100 ламп и осветительных систем. Родился на острове Райхенау на Боденском оз. 1954–58 гг. – учеба на графическом факультете в Мюнхене. В 1966 г. открывает фирму "Дизайн М", специализирующуюся на проектировании светильников. Вначале был "Bulb" (1968) – огромная груша под стать мебели 60-х. Затем свет Маурера "научился летать". Низковольтная галогеновая система "Ya Ya Ho" Инго Маурера (1984) считается важнейшей инновацией последних 20 лет в области светильников. Покупатели "Ya Ya Ho" получали пособие по сборке и могли самостоятельно стать режиссером по освещению пространства. Просто и легко монтируемое, к тому же недорогое изделие – бумажный винт "Вилли Дилли", которое укреплено приложенными красными бельевыми прищепками к кабелю. Концепция творчества Маурера – создавать не осветительные приборы, а освещение – решать с помощью света пространство, причем каждый раз заново, не ограничивая себя жесткой творческой философией [7, С. 112].



зайна. Ее целью было развитие и исследование непромышленных способов производства, продвижение индивидуального творчества. "Global Tools" открыла несколько мастерских (лабораторий), развивающих подход в дизайне "сделай сам" и изучающих потенциальные прикладные характеристики технических материалов. Своими левой политической направленностью и научно-политическими тезисами "Global Tools" пытались на основе творчества объединить обычных людей и профессиональных дизайнеров в единый дизайн-процесс.

В 1975 году школа радикальной архитектуры и дизайна "Global Tools" была распущена и дебаты радикального дизайна быстро потеряли свой стимул. Во время своей деятельности "Global Tools" было центральным форумом радикального дизайна и его роспуск стал концом первой фазы этого движения в Италии [5, С. 590].

Подвергая сомнению установившееся в дизайне каноны, лидеры радикального дизайна заложили теоретические основы стилистическому направлению "Пост-Модерн", которое зародилось в конце 70-х, а получило расцвет в 80-х гг.

Вторая волна антидизайна. Студия "Алхимия"

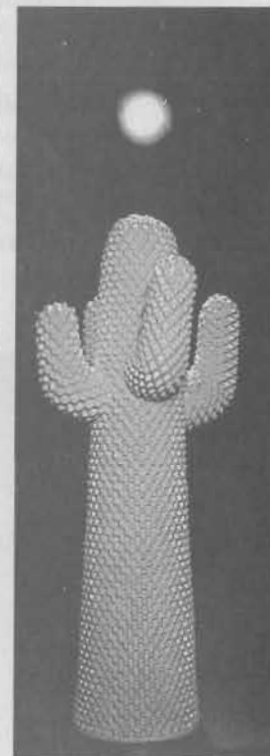
После некоторого спада в конце 70-х возникает вторая волна антидизайна. Во многом это связано с появлением студии "Алхимия".

Студия "Алхимия" (Studio Alchimia) была создана в 1976 году архитектором Алессандро Гурьеро (Alessandro Guerriero, 1943) как галерея экспериментальных работ, не предназначенных для промышленного производства. Само название "алхимия" было дано как насмешка над научными фундаментальными представлениями о стиле "модернизм". Ее коллекции 1978 и 1979 годов были иронично названы «Бау. Хауз 1» (Bau. Haus 1) и «Бау. Хауз



"Студио 65"
Кресло "Капитель",
1970
Софа "Восса", 1971

Пьеро Гиларди (Piero Gilardi),
Гuido Дрокко (Guido Drocco),
Франко Мелло (Franco Mello)
Вешалка "Кактус", 1972



2» (Вау. Haus 2). Они представляли собой головокружительное соединение популярной культуры и радикального китча.

Постепенно Студия "Алхимия" выросла в очень влиятельную творческую организацию. Ее лидеры ратовали за возвращение дизайну значимости и вместе с тем спонтанности.

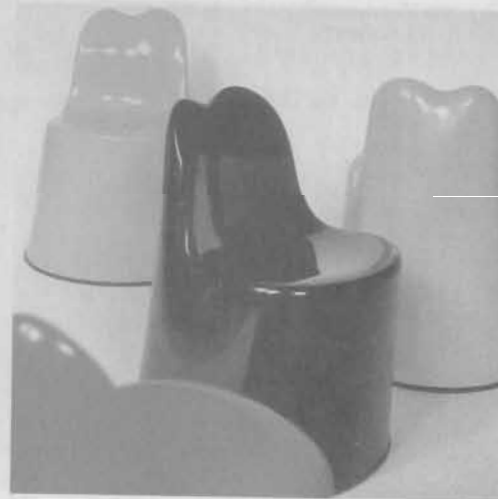
В восьмидесятые годы творческим лидером «Алхимии» стал Алессандро Мендини. Его мебель в стиле "Редизайн" (Re-design)- кресла "Суперлеггера" (Superleggera) Жюи Понти и "Василий" Марселя Бройера принесли веселое настроение в "надменность" "хорошего дизайна" и "хорошего вкуса". Серия Мендини "Бесконечная мебель" (Mobile Infinito, 1981) давала широкие возможности комбинаторики, позволяя потребителю самому составлять различные комбинации и участвовать, таким, образом в общем творческом процессе. Дизайн Студии "Алхимия" был мотивирован политически, элитарен и осознан интеллектуально. И он был важен для второй фазы итальянского радикального дизайна, который благодаря популяризации анти-дизайна достиг в 80-е гг. высшего пика [5, С. 32].



Луиджи Колани (Luigi Colani)
Прибор для сидения "Colani", 1972

Гюнтер Белциг (Gunter Belzig)
Стул "Florin", 1967

Венделл Кастл (Wedell Castle)
Кресло "Castle", 1969
Софа "Molar" (коренной зуб), 1969
Кресла "Molar", 1969



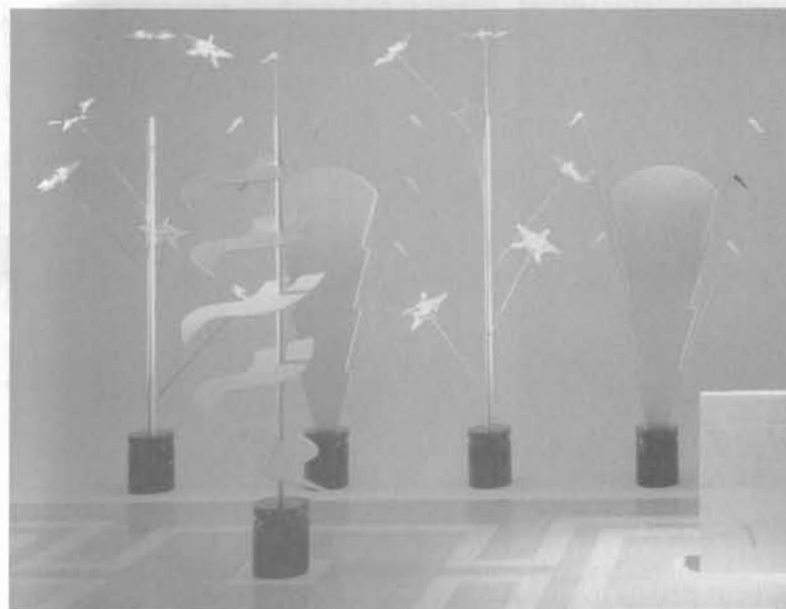
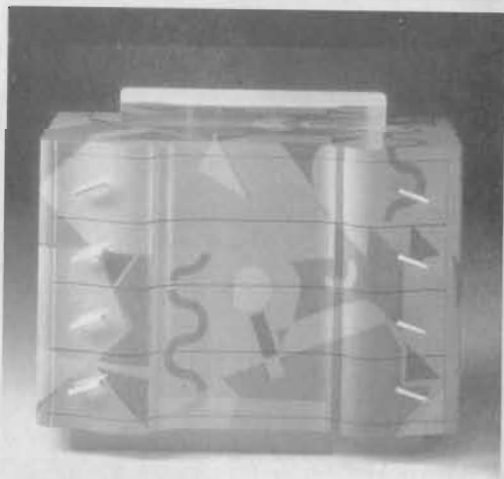
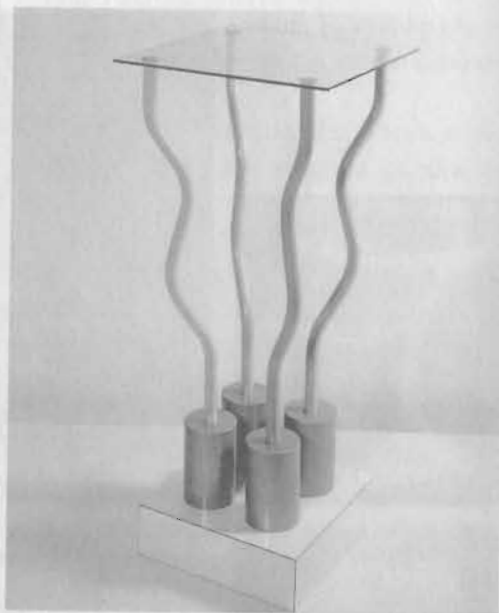
Известный мастер по дереву Венделл Кастл перевел органические формы в область пластика. Сюрреалистический мебельный гарнитур "Molar", состоящий из софы и ряда стульев был выполнен в образе коренных зубов. Изначально мебельный гарнитур не задумывался как серийная продукция.



Студия "Алхимия"
Шкаф из проекта
"Mobile infinito", 1981

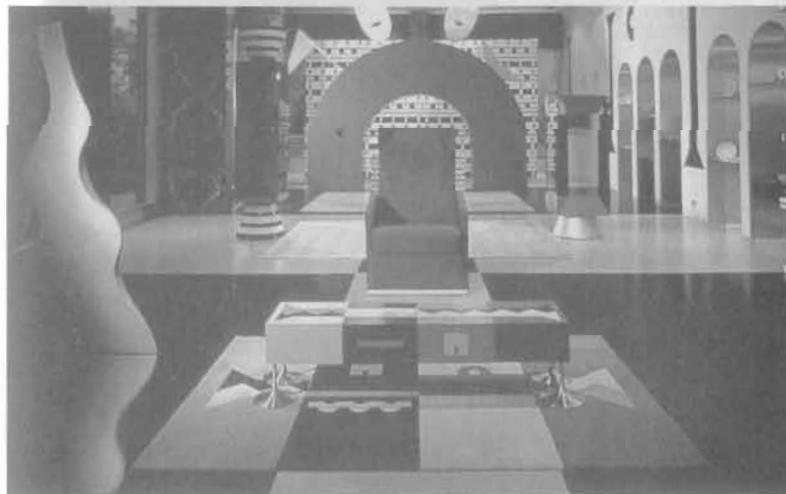
Эторе Сотсас (Студия
"Алхимия")
Стол "Le strutture
tremano", 1979

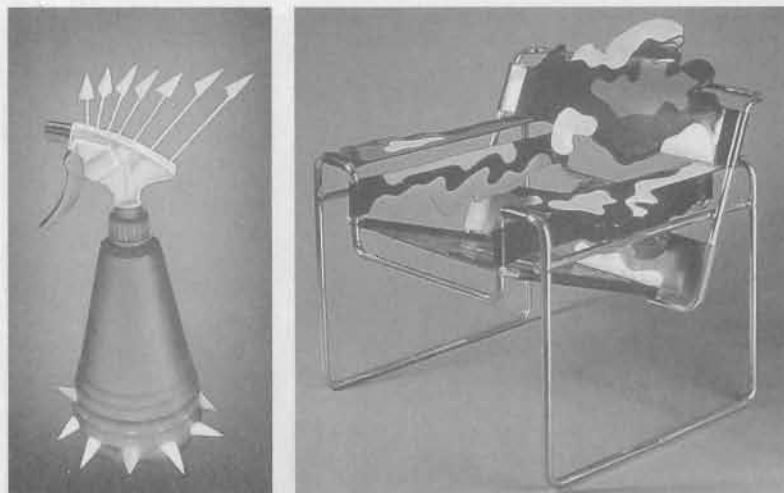
Алессандро Мендини
(Студия "Алхимия")
Комод "Cetonia", 1984



Студия "Алхимия"
"Мебельный сад", 1982

Студия "Алхимия".
Коллекция "Olli & Soli", 1988



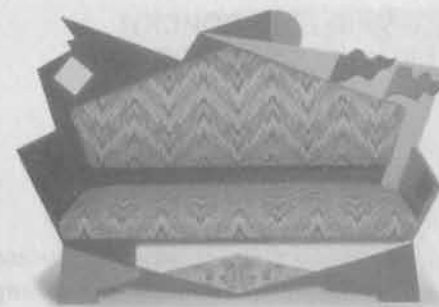


Алессандро Мендини

Ре-дизайн банального объекта с пестрыми стрелами и флажками, 1980

Ре-дизайн кресла "Василий" для Студии "Алхимия", 1978

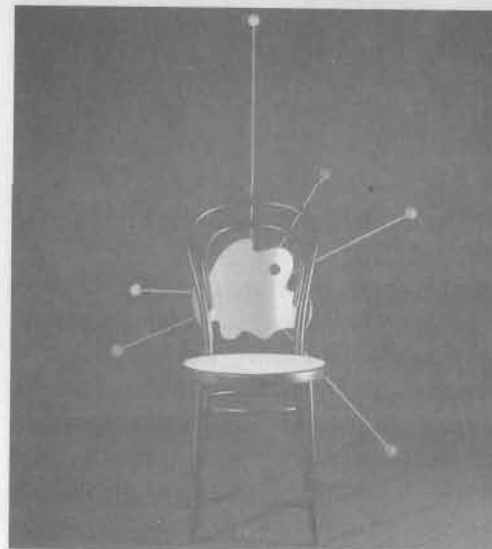
Кресло "Пруст" для Студии "Алхимия", 1978



Алессандро Мендини

Софа "Кандинский", 1979

Ре-дизайн стула Тонет, 1979



Алессандро Мендини (Alessandro Mendini, 1932).

Архитектор, дизайнер, художественный критик, историк и теоретик дизайна, выдающийся деятель "радикального", а затем "нового дизайна".

Родился в Милане. Получил архитектурное образование. В 60-е гг. работает в архитектурном бюро Ниццолли. С 1970 г. – главный редактор журнала "Casabella". Проявив незаурядный редакторский дар, быстро превращает его в передовое архитектурное издание – рупор итальянского проектного авангарда. Одновременно с издательской и теоретической деятельностью проектирует, делая острые, радикальные вещи.

В 1976 г. Мендини уходит из "Casabella" и создает журнал "Modo" (1977) – рупор пострадикализма и нарождающегося "нового дизайна". В 1980 г. становится главным редактором журнала "Domus", превращая его еще в один центр "нового дизайна". Активный член группы "Алхимия". Инициатирует и координирует множество проектных программ, учебных курсов, выставочную деятельность и пр., превращая каждую инициативу в своего рода проектно-поисковую лабораторию, объединяющую лучшие силы итальянского проектного авангарда.

Глава 3.4. **КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПОИСКИ
СОВЕТСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ**

К началу 60-х годов в СССР сложился целый комплекс условий, способствовавший началу дизайнерского движения. В обществе возник новый морально-правственный климат, оно стало более открытым к восприятию свежих идей и направлений в искусстве. Особенно это касалось искусства предметного мира. Здесь изменению вкусов и пристрастий способствовало не только новое строительство и появление малогабаритных квартир, но и целенаправленная и активная пропаганда "нового" журналом "Декоративное искусство СССР", начавшим издаваться с 1957 года.

Государственный дизайн. Всесоюзный институт технической эстетики (ВНИИТЭ)

В 1962 году специальным постановлением Совета Министров СССР был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ). На Институт возлагалась разработка и внедрение методов художественного конструирования, координация научно-исследовательских работ в этой области, методическое руководство работой специальных художественно-конструкторских бюро, обобщение и распространение



Конвейерная линия сборки автомобилей "Жигули" в Тольятти, 1971

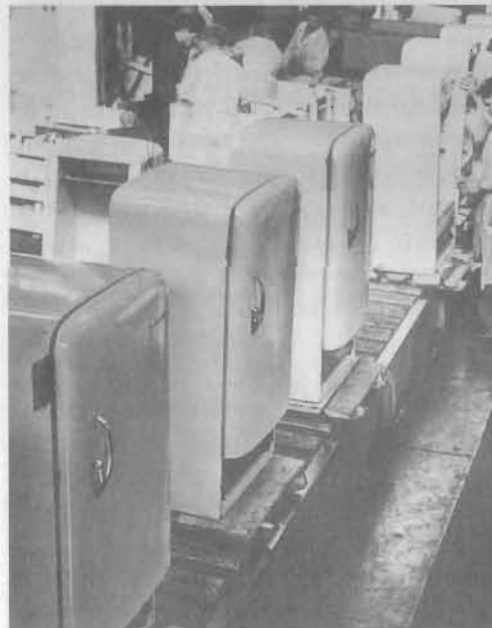
лучшего отечественного и зарубежного опыта в дизайне, а также разработка проектов отдельных видов массовых и наиболее сложных изделий машиностроения и товаров культурно-бытового назначения [10, С. 132]. С 1964 года стал издаваться специальный журнал "Техническая эстетика". Таким образом, с начала 60-х дизайн в СССР начал развиваться на государственном уровне. При этом необходимо отметить, что на первом плане "государственного дизайна" стояла продукция машиностроения и удобство эксплуатации, а не эстетические принципы и не товары непосредственно для людей. Тем самым было задано на много лет вперед и направление дизайна в СССР [10, С. 136].

Вслед за ВНИИТЭ в течение пяти лет было создано более полутора десятка крупных дизайнерских организаций (филиалы ВНИИТЭ и специальные художественно-конструкторские бюро) и около 200 художественно-конструкторских групп, отделов, лабораторий и т.д. на различных предприятиях, в проектных и исследовательских институтах. Кроме того, увеличилось значительно число и свободных дизайнеров, работающих по договорам. К середине 1960-х годов в стране в различных дизайнерских организациях работало более 10.000 человек.

Рациональный стайлинг

ВНИИТЭ занимался пропагандой дизайна, дизайнерским образованием, и проектированием. Причем для проектирования выбирались темы, позволявшие сделать вещи, образцовые во всех отношениях - с точки зрения стиля, моды, принципов графической подачи проекта, методики проектирования.

Одним из наиболее ярких для 60-х годов был проект специализированного автомобиля-такси (1963-1965), выполненный в реальном материале как действующая модель, в которой в реальной ситуации можно было увидеть все выгоды или просчеты дизайнерского решения. Автомобиль-такси был построен в опытных мастерских



Малый городской автобус "ПАЗ" вместимостью 45 мест (в том числе 20 сидячих) имел модификации - пригородный (повышенной проходимости и с большим числом сидячих мест) и туристский. Значительная площадь остекления придавала легкий и элегантный вид. Место водителя имело хороший обзор, а его кресло - регулировку положения в продольном направлении, по высоте и углу наклона спинки. Общая композиция автобуса достаточно проста и строга. Дизайнерам удалось умелыми горизонтальными членениями зрительно удлинить автобус и придать ему хорошие пропорции. Просторный и светлый пассажирский салон, пол которого покрыт резиной, имеет слева ряд двойных мягких сидений, справа - ряд одинарных. Для внутренних покрытий и деталей применены пластические материалы, что удешевляет производство, придает нарядный вид интерьеру и отвечает повышенным санитарно-гигиеническим требованиям. Автобус ПАЗ был вполне конкурентоспособным на мировых рынках.

Марк Демидовцев
Малый городской автобус "Паз-турист", Павловский завод, 70-е гг.

Грузовой автомобиль-рефрижератор "Зил 130", 60-е гг.

Холодильники "Зил" на конвейере, 60-е гг.

ВНИИТЭ. Сварная рама, на нее крепился корпус из стеклопластика с внутренней отделкой фанерой, имитировавшей пластмассовую облицовку с мягким ворсовым покрытием. Сидения, органы управления, приборная доска - все было настоящим и действующим. Когда директор института докладывал о новой машине в министерстве автомобильной промышленности, то скептики сказали, что такая машина вообще не сможет ездить. Здесь директор сделал театральный жест и сказал, что собственно они и приехали на этом автомобиле и он стоит во дворе. Все собрание ринулось на улицу... [11, С. 95]

В автомобиле-такси было все необычно: и внешний вид, до сих пор сохраняющий привлекательность, гармоничность, современность; и вагонная компоновка, широкая сдвижная дверь; и перемещение двигателя назад; и его поперечное расположение; и материал корпуса - стеклопластик.

Автомобиль-такси в сравнении с обычным серийным автомобилем «Волга», который использовался в качестве такси в те годы, показал удобство посадки пассажира и загрузки багажа, удобство работы водителя, удобство обслуживания, заметность автомобиля на улице, его компактность и маневренность в городе. Несмотря на то, что специализированный автомобиль-такси показал себя более пригодным и экономичным ему, как и многим другим прогрессивным проектам того времени, так и не суждено было реализоваться в промышленности в условиях планового социалистического хозяйствования.

Дизайн-программы

Во второй половине 1970-х гг. во ВНИИТЭ была выполнена пионерная работа по созданию фирменного стиля "Союзэлектроприбор" (Д. Азрикан и Д. Щелкунов) и приведению к эстетическому однообразию всей продукции этого объединения, включавшего более 30 предприятий, научно-исследовательских и конструкторских организаций. В 1975 г. "Союз электроприбор" выпускал

Если в западных странах основные силы дизайнеров работали над предметами быта, то "государственный дизайн" в СССР обратил свое главное внимание на сферу труда, общественного быта - общественное питание, транспорт, образование и воспитание, здравоохранение. Это соответствовало социальным особенностям и идейно-политическим основам советской системы.

Советский дизайн 60-70-х не имел четкого стилистического направления, стараясь внешне держаться на "современном уровне".

Развитие советского дизайна шло путем приказных мероприятий, спускаемых сверху. Внедрение новых методов художественного конструирования, снятие устаревших образцов и постановка на производство улучшенных моделей определялось не спросом на рынке, не анализом продаж и требованием покупателей, а путем насильственного внедрения, которому предприятия всячески сопротивлялись. В этом и состояло главное отличие социалистического дизайна от мирового. Между тем развитие мирового дизайна показало, что он, действительно, играет общекультурную роль, помогает воспитывать вкус, в ряде случаев облегчает трудовые процессы и способствует повышению производительности труда. Он, несомненно, ведет к гуманизации, очеловечиванию техники, приведению ее к тем нормам гармонии, красоты, пропорциональности, которые были выработаны человечеством веками истории культуры и генетически закреплены [10, С. 206].



Уральский филиал ВНИИТЭ
Трамвай, 70-е гг.

Лев Кузьмичев, Владимир Арьянов,
Александр Ольшанский
Пожарный тягач, 1974

КБ Камова
Вертолет "КА-26", 70-е гг.



более 1200 наименований продукции. Приведение к единству такой массы изделий было колоссальной задачей, над решением которой нужно было трудиться большому коллективу не один год. Как показали предварительные расчеты, число типоразмеров измерительных приборов после внедрения программы "фирменного стиля" должно было сократиться почти в два раза, число исходных размерных величин - почти в десять раз, число типов установочных элементов - с 200 до 52, количество конструктивных типов оболочек - почти в 10 раз и т.д. Вместо индивидуальных решений лицевых панелей предполагалась унифицированная система на базе единых принципов, что упростило бы работу операторов, сократило время их обучения и число всевозможных ошибок [10, С. 304].

Вскоре этой инициативе был придан почти общегосударственный масштаб [10, С. 305]. На Всесоюзном семинаре "Комплексные художественно-конструкторские программы" (1977) был сделан принципиально важный доклад заведующим отделом машиностроения ВНИИТЭ Л.Кузмичевым "Дизайн-программы в промышленности: проблемы и перспективы".

Новое понятие «дизайн-программа» - это метод, который включал в себя, помимо проектирования изделий, и управление проектной деятельностью, направленной на постановку проблем и целей значительного социально-культурного масштаба и сложности, реализация которых связана с длительными сроками, большими затратами, межведомственной кооперацией и ориентированной в конечном счете на формирование крупных многопредметных комплексов, целостных с точки зрения их социально-культурного функционирования [11, С. 99].

Идея «дизайн-программирования» весьма напористо пропагандировалась в стенах государственного института - центра дизайна. Эта ситуация имела значение для внутрипрофессиональной атмосферы, для определения приоритетов и ценностей профессии, для формулировки

К началу 1965 г. отдел транспорта ВНИИТЭ предложил принципиально новый автомобиль-такси с "вагонной" компоновкой пассажирского салона. Простой и современной формы автомобиль был очень заметен и легко узнаваемым в потоке городского транспорта благодаря своей яркой окраске. Машина имела широкий дверной проем и просторный пассажирский салон, позволяющий перевезти крупногабаритную вещь. В салоне - 3-х местный диван и одно откидное сидение. Место водителя отделено от пассажирского салона прозрачной перегородкой и ему не мешают разговоры пассажиров или сквозняк при открывании дверей. В перегородке переговорное устройство и касса. Аналоги подобных автомобилей-такси на западе появились лишь спустя несколько лет [10, с.268].



ЭЛЕКТРОМЕР



Эдуард Молчанов
Демонстрационный эскиз автомобиля-такси, 1964

Дмитрий Азрикан,
Петр Алексеев и др.
Серийный прибор и логотип "Электромера" производственного объединения "Союзэлектроприбор", 1980-81

тех или иных научно-исследовательских тем. Конечно, в этом сегодня можно увидеть и отголоски тоталитарной системы. И действительно, «программы» лучше всего «прижились» в министерских кабинетах и пухлых папках с делами. Это было скорее организационное усилие, очередная утопия - попытка управлять сразу всем, чем культурное и художественное событие. Потому что в художественном плане все свелось лишь к нескольким типам комбинаторных систем - конструктор для несущих элементов - стоек, щитов на уровне интерьера, конструктор для корпусов электронной аппаратуры, конструктор для шрифта и графики. Тем не менее, необходимо отметить, что для промышленности все эти системы унифицированного оборудования крайне необходимы, поскольку облегчают стыковку узлов, ремонт, комплектацию технологических агрегатов и аппаратуры, стандартизируют и удешевляют производство [11, С. 100].

Метод "дизайн-программ" в конце 70-х гг. был перенесен и в дизайн городской среды. Для целого ряда городов архитекторами, художниками и дизайнерами создавались специальные проекты комплексного архитектурно-художественного оформления, которые включали в себя наряду с документами градостроительного характера разработку комплектов уличной мебели и оборудования, созданных в едином стилистическом ключе с учетом архитектурно-художественных особенностей того или иного города.

Эксперименты и утопии. Сенежская студия

Реальная работа многих дизайнеров в Советском Союзе в 70-е гг. зачастую представляла собой дизайнерское проектирование в строгих рамках отраслевых конструкторских бюро. Это была скучная деятельность, когда мало, что внедрялось, превращала дизайнера в простого служащего, выполняющего однообразную и рутинную работу. Как своеобразный выход, а отчасти и протест сложившейся ситуации стало движение "Бумажное про-



Борис Михайлов
Номерные знаки для города, 1983



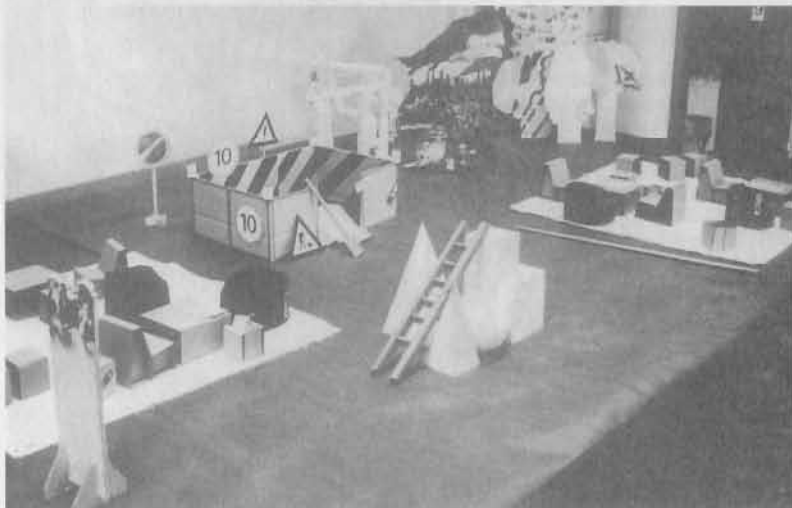
Александр Ермолаев
"Окно" и "Стул",
пластмасса, 1987

Александр Лаврентьев
Фото-кресло, 1986

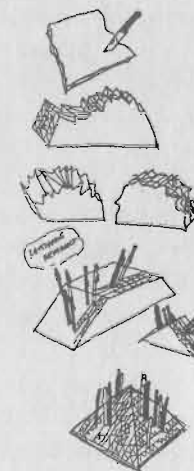
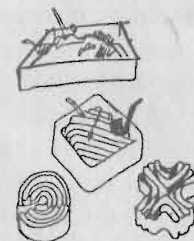


Не имея своей ясной концепции формообразования советские художники-конструкторы 60-х подражали своим западным коллегам. Происходило это вследствие определенной информационной изоляции восточного блока государств с некоторым опозданием. Известный историк российского дизайна Н.Воронов, описывая этот период, отмечает, что за 5 лет российский дизайн с точки зрения формально-эстетической проделал тот путь, на который у западного ушло, примерно, 15 лет. Мы показали себя восприимчивыми учениками и кое в чем достигли уровня учителей. На первых этапах развития нашего дизайна такая подражательность оправдана - не освоив всего богатства особенностей решения проблем внешнего, визуального формообразования, нельзя было двигаться дальше [10, С. 219].

В 1975 г. в Москве состоялся Международный конгресс Иксид (ICSID) под девизом "Дизайн для человека и общества". Это стало событием прежде всего, для советских дизайнеров, которым предстояло на равных участвовать в обсуждении всех насущных творческих вопросов мирового дизайна. ВНИИТЭ как коллективный член Иксиды стал центром подготовки к конгрессу. Дизайнеры, которые оформляли конгресс, рассматривали его как быстро разворачивающийся, стихийно складывающийся клуб общения. Поэтому появились "островки" для контактов и бесед – вокруг гигантской пепельницы, напоминающей детскую песочницу, вокруг картонных стендов с информацией, вокруг странных тут и там разбросанных объемных композиций. Это был национальный русский вариант оформления дизайнерского конгресса в конструктивных формах, дешевых и декорированных материалах.



Александр Ермолаев, Игорь Березовский и др. ВНИИТЭ
Мебель, канцелярские приборы, информационные стенды из картона для Международного конгресса ИКСИД в Москве, 1975



ектирование", "Бумажная архитектура", "Бумажный дизайн", которое особенно ярко проявило себя в архитектуре. Лидеры "Бумажной архитектуры" (начало 80-х) завоевали целый ряд наград на концептуальных международных конкурсах. Как и в 20-е гг. талантливые архитекторы, не имевшие возможности реализовать себя на практике, вынуждены были уйти в концептуальное проектирование.

В дизайне это нашло выражение в серии концептуальных выставок, прошедших в 70-80-е гг., а особенно в работах Сенежской студии.

Точно так же как в период 20-х годов конструктивисты сочинили себе некий определенный тип человека будущего - рационального, технически грамотного, целеустремленного, демократичного, также и в 60-е и 70-е годы в условиях учебно-экспериментальной студии, расположенной под Москвой на озере Сенеж, художники моделировали различные типы и группы потребителей, подразумевая их постоянное присутствие в своих проектах [11, С. 113].

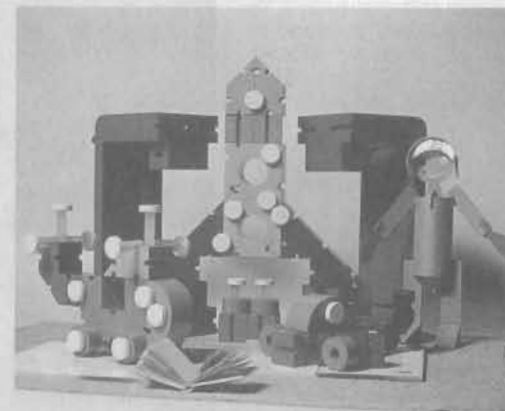
За более чем два десятилетия существования студии было выполнено множество комплексных перспективных проектов для Баку, Минска, Алма-Аты, Одессы, Красноярска, Коломны, Москвы.

Как правило, это большие макеты городской среды из бумаги. Они сопровождались предварительными клаузурами и развернутыми концептуальными пояснениями. Работы Сенежской студии демонстрировали синтез предметного творчества с архитектурой. Многие из них можно назвать театрализованной реконструкцией с учетом всех возможных историко-культурных реминисценций [12, С. 176]. Метод Сенежской студии нашел широкое распространение в реальном комплексном проектировании среды.

Если в дизайне 20-х гг., делая уникальный проект или модель, постоянно думали о массовом производстве, ориентировались на него - то в 70-е, наоборот, стандар-

Александр Лаврентьев
Детский строительный
конструктор, 1976

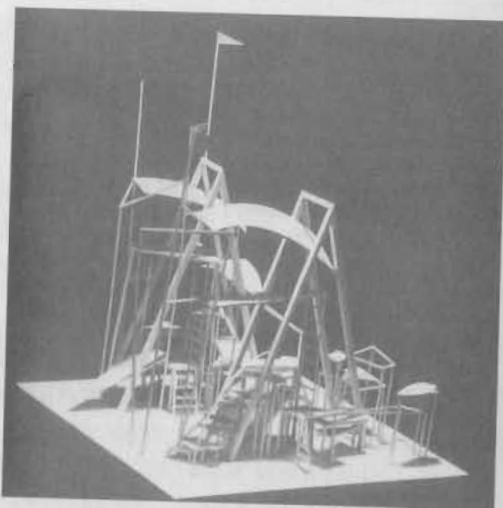
Александр Ермолаев,
Татьяна Рубцова, Алла
Симонова
Детский строительный
конструктор "Эпо-Кси",
1976



В 1976 году во ВНИИТЭ был разработан проект Экспериментального детского конструктора для сюжетно-ролевых игр (ЭПО-КСИ). Его авторы - А.Ермолаев, Т.Рубцова, А.Симонова создали максимальные возможности для детского участия. Деревянный каркас с разноцветными матрасами и мягкими игрушками - все это позволяло не просто комбинировать детали, а строить своеобразные смысловые ландшафты. Ситуации "Африканский пейзаж" или "Подмосковный июль", "Хижина" или "Автомобиль" - и масса других композиций акцентировали не столько возможности структурной комбинаторики, сколько образные и реальные ситуационные возможности конструктора. Это был один из первых конструкторов с помощью которого можно было моделировать не столько объемные абстрактные композиции, сколько осмысленные ситуации.

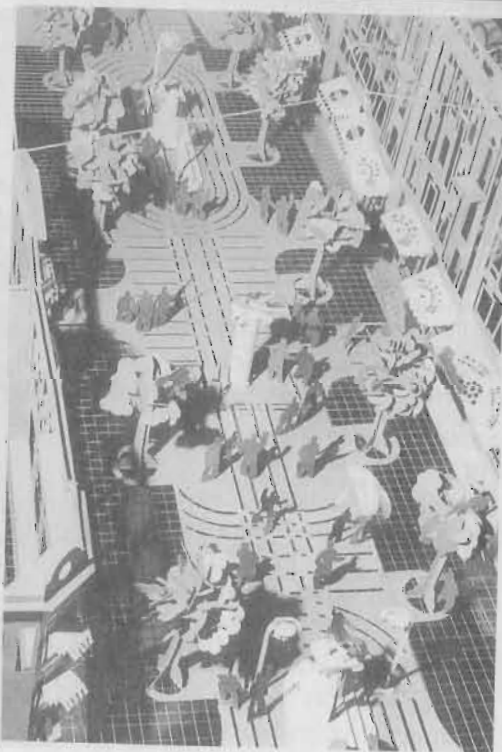


Одним из направлений т.н. "бу-мажного проектирования" является обучение художественному конструированию детей. Свой метод обучения детей творчеству, объединяющий различные дисциплины – черчение, графику, живопись, объемное макетирование – В. Кирпичев, руководитель самой известной детской архитектурной школы "Эдас" (1977) называет "динамическим". Все это – воплощение современного чувства формы, цвета, материала. Через моделирование человек познает мир.

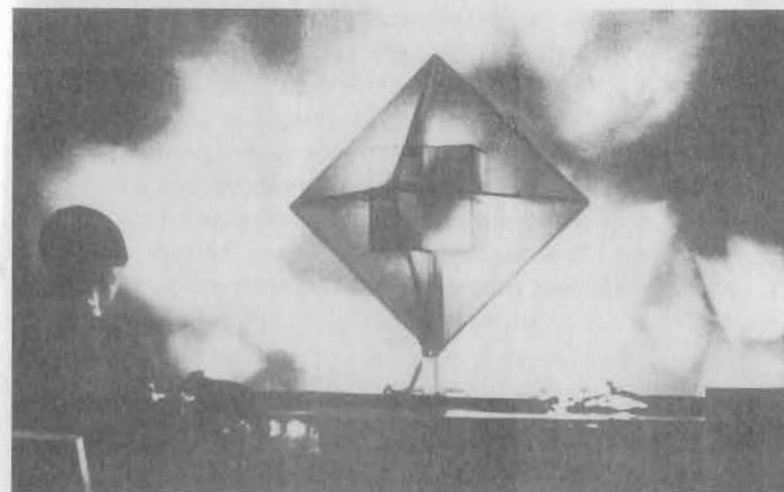


Владислав Кирпичев
Детская студия "ЭДАС"
(работа учащихся)

Сенежская студия.
Руководители проекта
Евгений Розенблюм,
Андрей Боков, Андрей
Скокан.
Проект реконструкции
Дерибасовской улицы
в Одессе, 1977



Макеты, выполненные в Сенежской студии, представляли художественный результат дизайнерского творчества, имеющий самостоятельное значение, независимо от того, будет ли реализован позже проект или нет. Самоценное, по существу, станковое изделие, (ибо никуда, кроме как на выставку оно не годилось) было эфемерно и уже через год-другой начинало разрушаться физически.



Широкую известность в 70-е годы получили эксперименты советских дизайнеров, связанные с художественным осмыслением новейших научно-технических достижений.

Одно из таких направлений – создание кинетических композиций. Его ярким представителем является архитектор Вячеслав Колейчук, член группы кинетического искусства «Движение», автор оригинальных вантово-стержневых конструкций.

Другое направление связано с изучением возможностей получения управляемого синтеза света, цвета и звука. Лидер этого направления – конструкторское бюро "Прометей" (Казань), названное так в честь русского композитора Александра Скрябина. Руководитель бюро Булат Галеев вместе с сотрудниками снимают светомузыкальные фильмы, конструируют сложные оптические системы, позволяющие создавать абстрактные светомузыкальные композиции.

СКБ "Прометей", рук. Булат Галеев
Светомузыкальная инсталляция
"Кристалл", Казань, 1970-е гг.

Вячеслав Колейчук
"Квази-костюм", 1990




тные материалы и технологии привлекались для того, чтобы создать вещи принципиально уникальные, единичные, выставочные. Уникальность и должна была сформировать ту самую неповторимую атмосферу «неформального общения». Вместо изобретения конструкций и форм идет изобретение еще не существующих вещей.

Но в любом случае дизайнеры показывали не столько проекты или образцы изделий, сколько особые экспонаты, раскрывающие творческую лабораторию художников. «Дизайнеры сделали выставку не вещей, но дизайна» [11, С. 123].

Литература к Главе 3

1. Charlotte & Peter Fiell. Modern chairs. - TASCHEN, 1993. - 160 S., III
2. Энциклопедия живописи.- Издательство "Акт", 1997.- 800 С., Илл.
3. Dumont-Schnellkurs Design/ Thomas Hauffe.- Koln: Dumont, 1995.- 192 S., ill
4. Холлингсворт, Мэри. Искусство в истории человека. - "Искусство", 1989. - 510 С., илл.
5. Charlotte & Peter Fiell.Design des 20. Jahrhunderts - TASCHEN, 2000. - 768 S., II
6. Philippe Ganer. Sixties Design. - Taschen, 1996. - 176 S., III
7. 100 дизайнеров Запада/ В.Аронов и др.- М.: ВНИИТЭ, 1994.- 216 с., илл.
8. Рагон М. Города будущего. Пер. с франц. В.Г.Калиша и ЖюС.Розенбаума. Под ред. Д.Б.Хазанова. Предисл. И.М.Смоляра.- М.: "Мир", 1969.- 296 с., илл.
9. Бархин М.Г. Архитектура и город. - М.: "Наука", 1979. - 222с., илл.
10. Воронов Н.В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. Том 2.- М: "Союз Дизайнеров России", 2001.-382 с., илл.
11. A.Lawrentjew, Ju.Nasarow. Russisches Design. Tradition und Experiment. 1920-1990.- Berlin: Ernst & Sohn, 1995. - 176 S., ill
12. Аронов В.Р. Художник и предметное творчество.- М: Советский художник, 1987. - 232 с., илл.



ДИЗАЙН
ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОГО
ОБЩЕСТВА

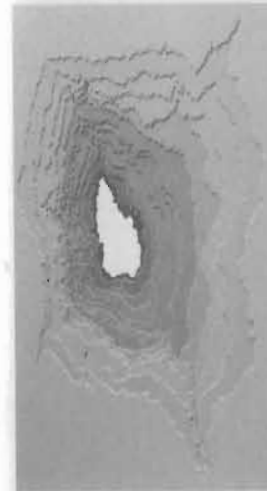
Глава 4.1. ПОСТМОДЕРН

В постиндустриальном обществе 80-х была окончательно разрушена господствовавшая до этого доктрина современного движения "форма следует за функцией" и семантическое значение объекта теперь стало столь же важным, как и его практический смысл.

На смену функциональному диктату модерна (современного движения) пришли поп-культура и различные течения радикального дизайна, подготовив почву для появления нового стиля - постмодерн. Плюрализм стилистических течений и эстетических взглядов стал общественным феноменом 70-80-х.

Постиндустриальное общество

Термин «постиндустриальное общество» родился в США - на рубеже 50-60-х гг. американский социолог Даниел Белл широко его использовал в своих лекциях. С конца 60-х начинает развиваться теория постиндустриального общества, отличительными чертами которого называют массовое распространение творческого, интеллектуального труда, качественно возросший объем и значение научного знания и информации, развитие средств коммуникации, преобладание в структуре экономики сферы услуг, науки, образования, культуры над промышленностью и сельским хозяйством. Постиндустриальное обще-



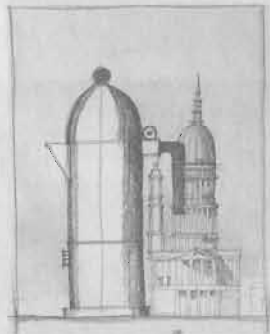
Джеймс Вайн (James Wines) и Элисон Скай (Alison Sky)
Дверь, 1983



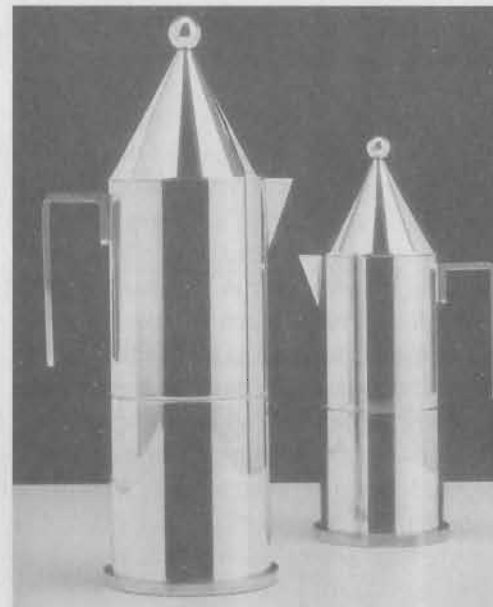
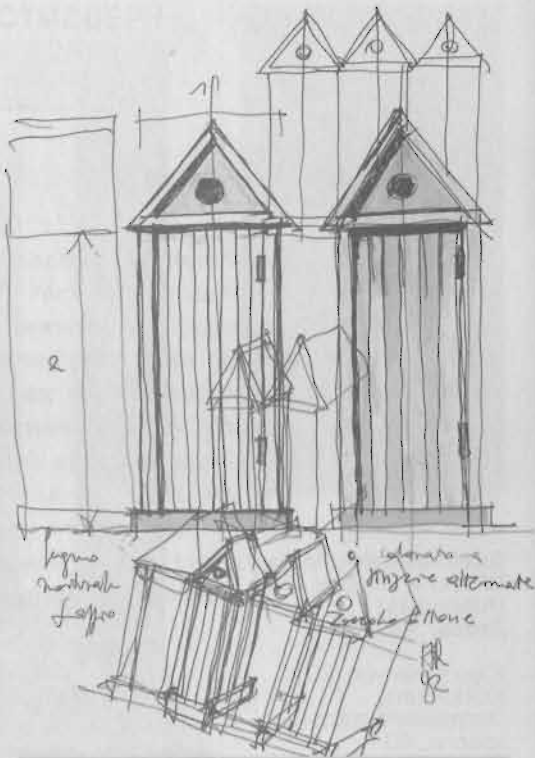
Юро Кукагуро (Yuro Kukkaruro)
Экспериментальные
кресла, 80-е



Корни постмодерна берут свое начало в поп-культуре и радикальных течениях дизайна. Во многом благодаря поп-культуре в конце 60-х возникли новые художественные направления, которые перестали делить категорично дизайн на "плохой" и "хороший", на "хорошую форму" и "кич", на "высокую культуру" и "обыденную". [4, С. 149].



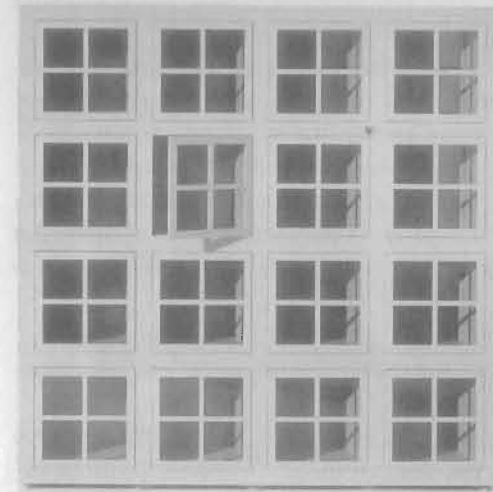
Альдо Росси
Программа "Шкафы",
1982
Эспрессо-кофейники
"La Cupola", 1988



Альдо Росси
Эспрессо-кофейники "La Conica", 1988
Полка "Cartesio", 1996



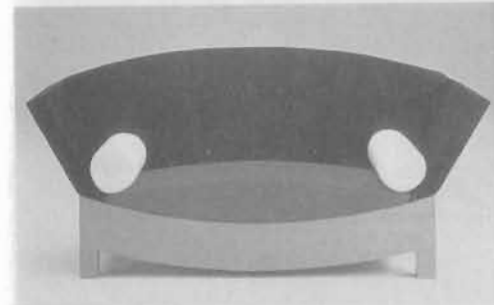
Альдо Росси (Aldo Rossi, 1931–1997)
Известный итальянский архитектор, дизайнер, теоретик, один из лидеров постмодерна. Относится к величайшим архитекторам 20-го века.
Родился в Милане. Изучал архитектуру в Миланской политехнике (1949–59). Во время учебы работал в бюро Игнацио Гартеллы и Марко Цанузо.
С 1965 г. – доцент, с 1970 – профессор Миланской политехники. Одновременно преподавал в различных университетах – в Полермо, Венеции, Цюрихе.
С 1975 г. профессор в институте архитектуры при университете в Венеции. Приглашался преподавать в высшие учебные заведения США.
К его наиболее крупным произведениям относятся театральные постройки в Генуе и Торонто, проекты предметов домашней утвари для фирмы "Алесси". Его монументальный отель "Палаццо" в Кукуоко (1989, Япония) отмечен высшим архитектурным призом "Pritzker Preis".
Как лидер постмодерна участвовал в 80-х гг. в проектах фирмы "Алесси". Он концептуально осмысливал архитектурные формы и получаемые абстракции переносил на свои промышленные объекты.



ство начинает рассматриваться как качественно новая ступень развития не только Запада, но и всего человечества. В 70-е и 80-е годы концепция постиндустриального общества развивается главным образом как футурологическая и социологическая теория, призванная описать воздействие новейших информационных технологий на социум. Так, Д. Белл заявляет, что в наступающем столетии решающее значение для экономической и социальной жизни, для способов производства знания, а также для характера трудовой деятельности человека приобретет развитие нового социального уклада, зиждущегося на телекоммуникациях. Становление постиндустриального общества он связывает с разворачивающейся революцией в организации и обработке информации и знаний, в которой центральную роль играет компьютер. Компьютер, по мнению американского социолога, является символом и одновременно материальным носителем технологической революции. Именно компьютер коренным образом трансформирует общество второй половины XX века. Таким образом, ключевая роль в новом обществе отводится информации и электронным средствам, обеспечивающим техническую базу для ее использования и распространения. В связи с этим, широкое распространение получил термин «информационное общество», в общем-то, дублирующий понятие «постиндустриальное общество», и используемый для обозначения цивилизации, в основе развития и существования которой лежит особая субстанция, именуемая «информацией», обладающая свойством взаимодействия как с духовным, так и с материальным миром человека и, тем самым, определяющая одновременно и социокультурную жизнь человека, и его материальное бытие.

От модерна ("современного движения") к постмодерну

Настроенные критически к пуризму "современного движения" поп-культура, различные течения радикаль-



Ханс Холляйн

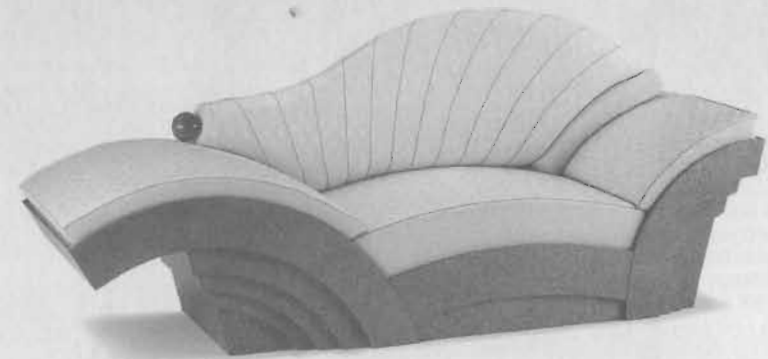
Софа, модель "D 90", 1981
Интерьер магазина фирмы Людвиг Бека, Нью-Йорк, 1981-83
Софа, модель "Мерлин", 1981

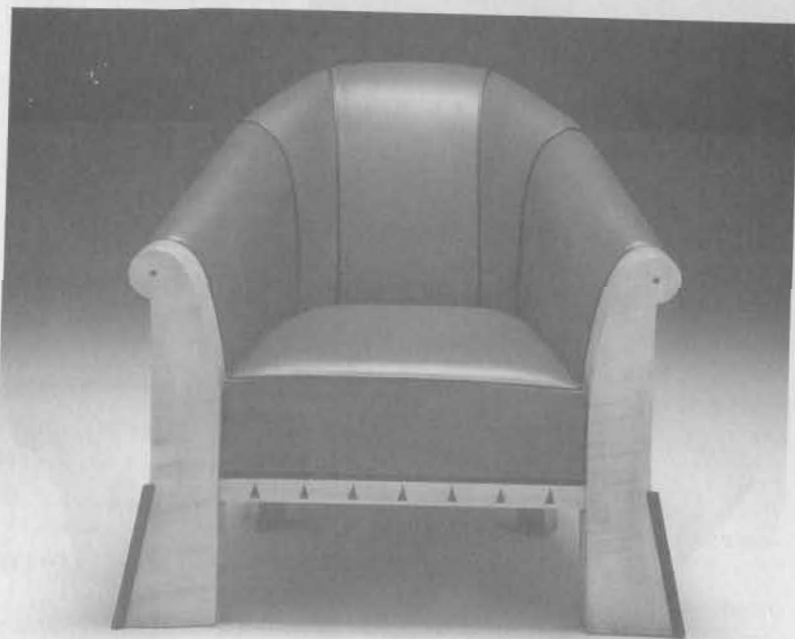


Ханс Холляйн (Hans Hollein, 1934)



Известный австрийский архитектор, дизайнер, педагог. Мастер постмодерна. Родился в Вене. До 1956 г. учился в школе прикладного искусства и академии художеств в Вене. Затем посещал Иллинойский технологический институт в Чикаго и Калифорнийский университет. В 1964 г. открыл в Вене свое бюро. После оформления ряда антикварных магазинов приобрел известность самого популярного дизайнера интерьеров в Европе. С 1979 г. - Холляйн директор Института дизайна Венской академии прикладных искусств и Академии художеств.





Майкл Грейвс

Чайник с птичкой, сахарница и молочник для "Alessi", 1985
 Кресло "MG 3", 1984
 Комплект из керамики "Corinth", 1984
 Мельница для перца, 1988

Майкл Грейвс (Michael Graves, 1934)
 Известный архитектор и дизайнер – ведущий мастер американского постмодерна. Родился в Миннеаполисе. Изучал архитектуру в университете штата Цинциннати (до 1959). С 1959 г. работал в фирме Жоржа Нельсона и практикует как свободный художник. С 1960 г. обучается в школе дизайна в Гарварде, Американской академии в Риме (1960 – 62). По возвращении преподает в Принстонском университете в Нью Джерси, где становится профессором. В 1964 г. открывает собственное архитектурное бюро. В начале 70-х становится членом группы Архитекторов-постмодернистов "Нью-Йоркская пятерка". Получает известность как дизайнер своими игривыми проектами для итальянской группы Мемфис (1980). С 1985 г. сотрудничает с итальянской фирмой "Алесси". В 1993 г. открывает магазин для продажи собственных произведений дизайна. Чайник Грейвса со свистком в виде птицы стал любимым для полумиллиона пользователей, а также ознаменовал переход шутилого поп-дизайна в жилище [3, С. 148].



ного дизайна 60-х гг., широко поддержанные средствами массовой информации, находили все большее распространение.

При этом в Германии продолжала вручаться федеральная премия "Хорошая форма" модернистским произведениям, тем самым продолжалась поддержка эстетических ценностей индустриального общества.

Благодаря такому множеству эстетических течений в искусстве и дизайне у потребителя расширился вкус, формировалась многогранность восприятия, плюрализм эстетических взглядов: существовавшему до этого единственному направлению "хороший дизайн" были противопоставлены новые стилевые течения. В обществе конца 70-х - 80-х гг. сформировалась сложная социологическая структура, которую практически невозможно было четко разделить на средние, низшие и высшие сословия. Вкус и стиль в различных слоях населения стал настолько многогранен, что нельзя было определить явные различия, как это было в эпоху функционализма [4, С. 148]. Этот плюрализм эстетических взглядов и мнений стал общественным феноменом 70-х, приведшим в итоге к возникновению нового художественного стиля, оппозиционного "современному движению", получившего название "постмодерн". Постмодерн разрушил постулат "форма следует за функцией" и перестал делить категорично дизайн на "плохой" и "хороший", на "хорошую форму" и "китч", на "высокую культуру" и "обыденную".

В целом постмодерн был менее политичным художественным направлением, а тем самым более успешным, чем существовавшие в это время в дизайне радикальные течения, и получил достаточно скоро международное признание [4, С.149].

Начало постмодерна

Корни постмодерна берут свое начало в поп-культуре и радикальных течениях дизайна. Само понятие "постмодерн" в архитектурной теории начало употребляться



Роберт Вентури (Robert Venturi, 1925)

Родился в Филадельфии (США). В 1943-50 гг. изучал архитектуру в Принстонском университете и работал позднее в бюро Ееро Сааринена и Луиса Кана. Как лауреат Римской премии окончил Американскую академию в Риме (1954-56). По возвращении преподавал архитектуру в Пенсильванском университете (1957-65). В 1964 г. вместе с Дж. Раухом открыл собственную фирму. В 1967 г. выходит книга Вентури "Сложность и противоречия в архитектуре", в которой он формулирует свои принципы подхода к проектированию. Благодаря книге получил широкую известность. Она появилась в период активных поисков новых путей в архитектуре и кризиса Современного движения. Его предметный дизайн - "коллекция Вентури" (1984) для фирмы "Кнолл" и чайно-кофейный сервиз "Пiazza" для "Алесси" (1983) стали символами и сущностью постмодерна.



Роберт Вентури

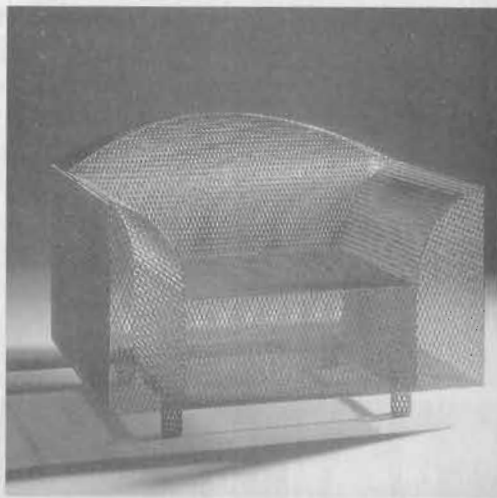
Чайный сервиз "" из четырех предметов, 1986

Стул "Chippendale", 1984

Стул "Королева Анна", 1984

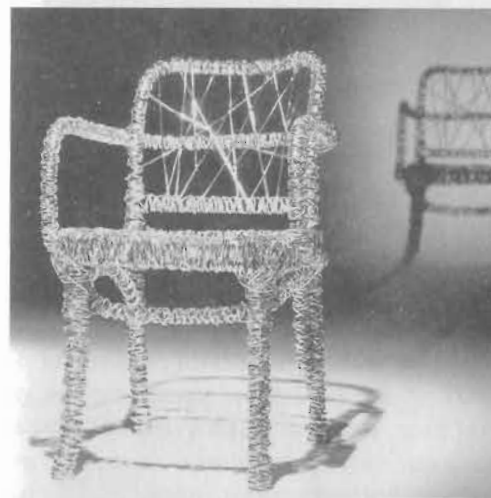
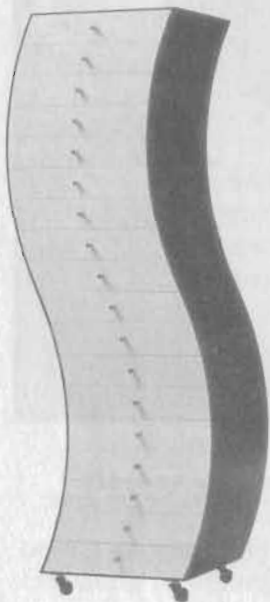
Стул "Арт-деко", 1984

"Как высока луна" – кресло под таким поэтическим названием сделано из металлической сетки. Сетку Курамата использовал не только в мебели, но и при оформлении интерьеров: делая из сетки колонны, перегородки навесы. Никелированный металл, из которого выполнено кресло, мягко мерцает, напоминая о бледном свете луны. При этом крупные вполне традиционные пропорции, эластичность сетки гарантируют комфортность мебели. Кресло – этот тяжеловесный символ буржуазной жизни – дизайнер переводит в эмоциональный образ постмодернистской индустриальной эстетики. "вынося" его из закрытой гостиной во внешний мир.



Широ Курамата

Кресло "Как высока луна", 1986
Шкаф "Сторона 2", 1970
Кресло "Miss Blanche", 1988



Широ Курамата

Кресло "Начало начал", 1985
Бар, 1989



Широ Курамата (Shiro Kuramata, 1934–1991). Величайший и успешнейший дизайнер современной Японии. "Поэт креативной пустоты", который изучил западный модернизм Баухауза вместе с сюрреалистическими и минималистическими элементами и соединил их с восточной философией. Его интерьеры бутиков и ресторанов повлияли на целое поколение дизайнеров всего мира. Через игру формы он стремился достичь ее функциональности [2, С. 65]. Родился в Токио. В 1953 г. получил диплом об окончании школы искусств в Токио, в 1956 – диплом об окончании школы дизайна Кувасава в Токио. В 1965 г. открывает собственное дизайн-бюро. 1981–83 гг. – совместная работа с Мемфисом в Милане. В 70–80-х Курамата используя новые материалы и технологии становится революционером в формообразовании. Он соединяет такие материалы как акрил, стекло, алюминий и сталь, чтобы создавать предметы, которые вырываются из серьезности в царство фантазий. Ключом формообразования Кураматы является прозрачность и легкость. Своим творчеством Курамата перевел обыденные индустриальные материалы в разряд поэтических объектов.



с начала 70-х гг. В 1966 г. в США вышла книга Роберта Вентури "Сложность и противоречия в архитектуре". В этой книге Вентури сформулировал тезисы антифункционализма и она стала называться "библией постмодернизма". Однако в более широком смысле это понятие начало применяться после издания книги Чарльза Дженкса "Язык архитектуры постмодерна" (1980).

В художественном формообразовании постмодерн обратился в противовес монохромным, рациональным формам и догмам "современного движения", к декоративности и красочности, китчу и шику, индивидуальности и образной семантике элементов, а часто и ироничности, к цитированию исторических стилей. Архитекторами и художниками постмодерна использовались цитаты не только из прошлых стилей - классицизм, арт-деко, конструктивизм, но и из сюрреализма, китча, компьютерной графики. Тенденции "ретро" и использование исторических цитат Дженкс объясняет глубоким разочарованием в архитектуре "современного движения", наступившим в 70-е гг. в профессиональном и широком общественном сознании, возникшей тенденции "ностальгии по прошлому". "Золотой век" все чаще виделся в прошлом как антипод современности. [8, С. 6].

Постмодерн как интернациональный стиль

В 70-80-х гг. представления о постмодерне были далеко не однозначными - шли дебаты о том - является ли постмодерн возвращением к "современному движению" и его развитием на новом этапе или это все же самостоятельное стилевое направление в дизайне. В Италии, например, представителями постмодерна являлись миланские группы "Алхимия" (сер. 70-х) и "Мемфис" (нач. 80-х). В их работах прослеживаются исторические формы, популярная культурная линия, встречаются эклективные мотивы. При этом Мемфис понятию "постмодерн" предпочитал название "Новый интернациональный стиль".

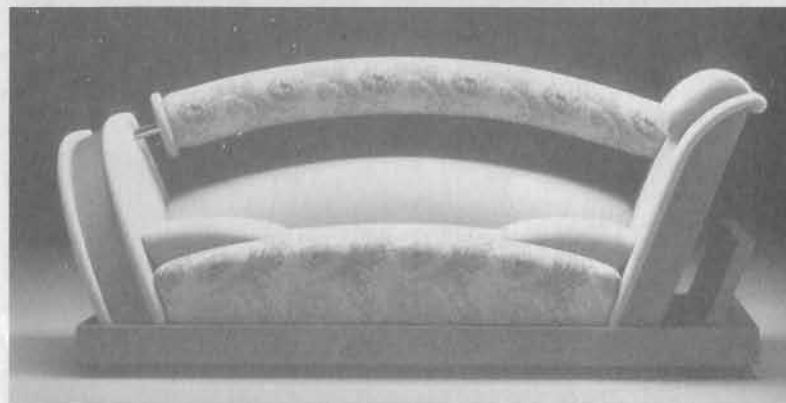
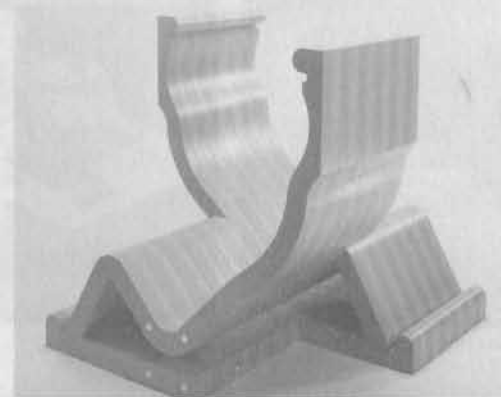
Однако, не смотря на существовавшие разночтения

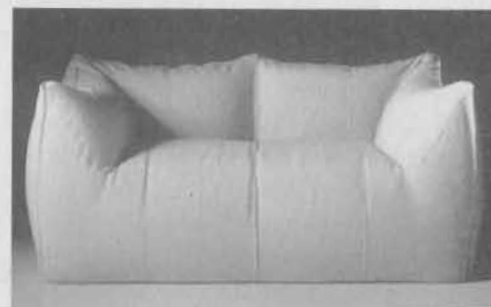
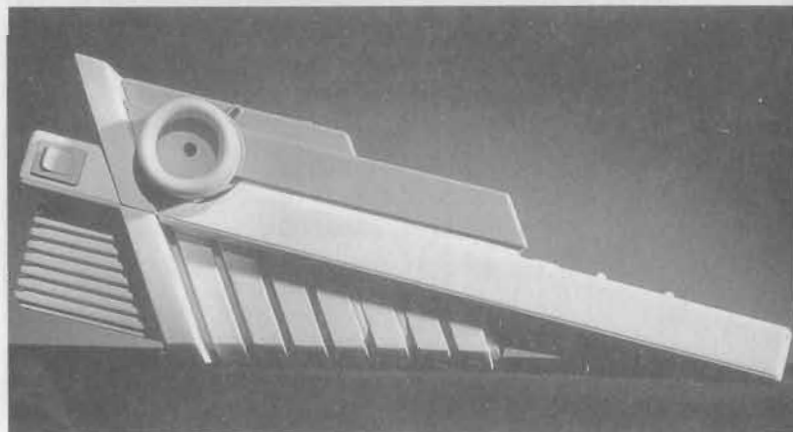
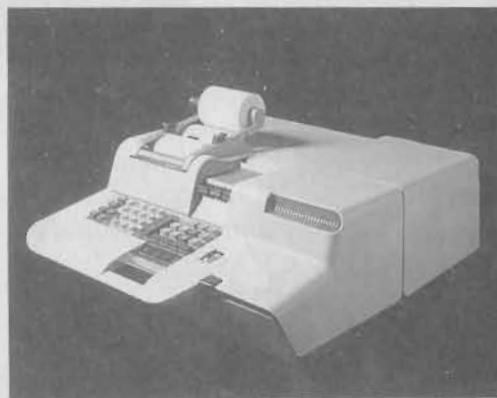
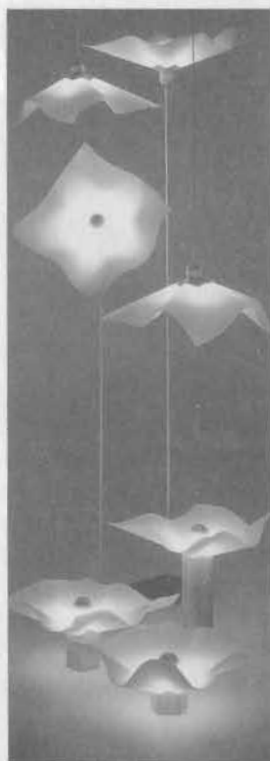
Франк Гери (Frank Gehry). Кресло "Little Beaver", 1980

Норберт Бергноф (Norbert Berghof), Майкл А. Ландес (Michael A. Landes). Франкфуртский стул "Звездное кресло", 1985-86

Стенли Тигерман (Stanley Tigerman). Кресло на двоих "Тет-а-тет", 1983

Матео Тун (Matteo Thun). Софа "Rainer", 1983





Марио Беллини

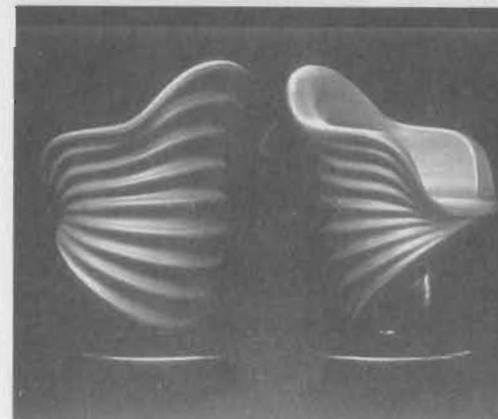
Лампа "Atea", 1974
 Калькулятор с печатающим устройством "Divisumma 18" для Оливетти, 1972
 Настольная счетная машина "Программа 1a" для Оливетти, 1965
 Электрическая пищащая машинка "ETP55" для Оливетти, 1987
 Софа из полиуретана "Le Bambole", 1972
 Кресло из полиуретана "Teneride", 1970

Марио Беллини (Mario Bellini, 1935)

Известный итальянский дизайнер. Родился в Милане. По завершении архитектурного образования (1959) начинает работать в сфере дизайна. С 1963 г. руководит отделом дизайна фирмы Оливетти. Автор нескольких десятков моделей электронной конторской техники, имевших неизменный успех на национальном и мировом рынке. С неменьшим энтузиазмом занимался дизайном мебели и светильников. Кресла "932/2" (1965), "Аманта" (1966), комбинаторная мебельная система "Камалеонда" (1970), "Ле Бамболе" (1972), легендарная серия полужесткой мебели "Каб" (1976-77) считаются символами "итальянской линии" в дизайне.

Своим творчеством Беллини показал, что он всегда и принципиально остается в рамках профессии, оправдывая свою репутацию "великого профессионала".

1969-1971 - вице-президент Ассоциации промышленного дизайна (ADI). Лауреат многочисленных национальных и международных премий, в т.ч. "Золотого циркуля" (1962, 1964, 1970, 1979, 1981). Многие его работы в постоянной экспозиции Музея современного искусства в Нью-Йорке [1, С. 13].

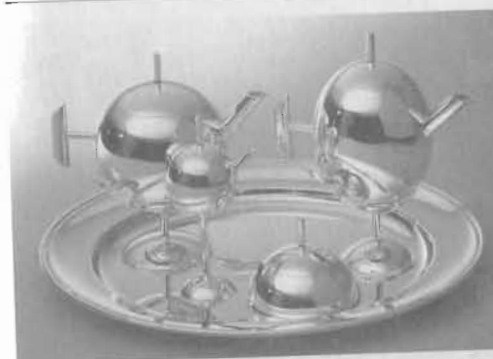


термина "постмодерн", в архитектуре и дизайне явно вырисовывался интернациональный стиль. В Финляндии яркий представитель "современного движения" Юро Куккапуро в 80-е гг. оставил свой строгий стиль "хрома и стали", предпочтя им красочные экспрессивные формы мебели. Осознанно отошли от постулатов "современного движения" испанец Жавье Марискал, англичанин Даниель Вейль. Япония, родина бытовой радиоаппаратуры, энергично вошла в русло потребительского дизайна, начав производство широкой палитры товаров, соответствовавших идеалам поп-культуры. При этом энтузиазм японских мастеров дизайна был направлен не столько на теоретические разработки, сколько на коммерческие аспекты дизайна [9, С. 239].

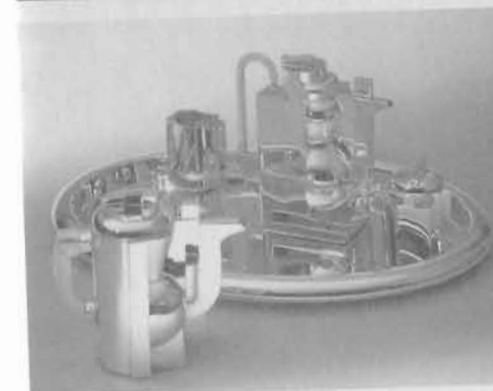
Яркими представителями постмодерна стали архитекторы: Роберт Вентури (Robert Venturi), Хельмут Джан (Helmut Jahn), Рикардо Бофилл (Ricardo Bofill), Чарльз Мур (Charles Moore), Роб Криер (Rob Krier), Майкл Грейвс (Michael Graves), Альдо Росси (Aldo Rossi), Ханс Холляйн (Hans Hollein). Многие из них работали и в области дизайна, пополнив мировую галерею икон дизайна произведениями в стиле постмодерн.

Волна ориентированных на продажу изделий постмодерна в 80-х гг. переполнила рынок. Начинаясь в архитектуре с теоретических предпосылок, постмодерн продолжился в дизайне в виде концепции коммерческой культуры, и в конце-концов стал всего лишь ее частью. Во многих смыслах постмодерн стал реакцией на слабые стороны своего предшественника - "современного движения".

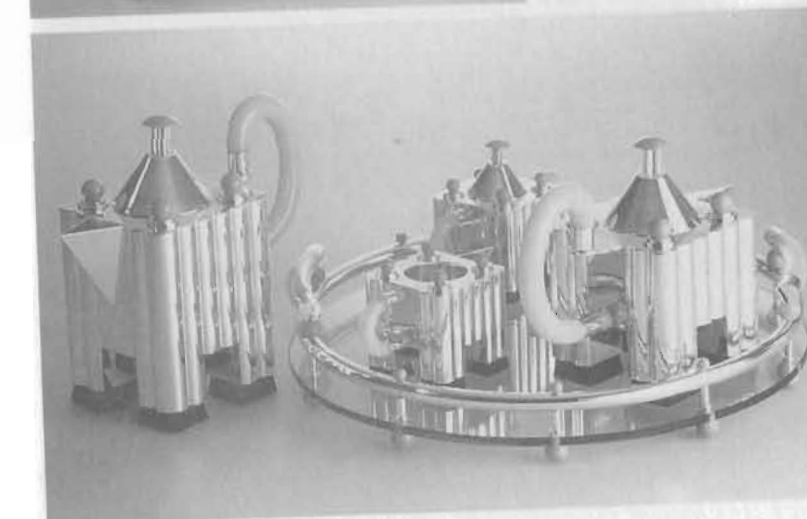
Постмодерн создал новое представление о дизайне как о проектировании, ориентированном на потребителя. Без постмодерна в конце XX века не стали бы возможными последующие за ним поиски яркого и значимого дизайна с новым смыслом и экологической моралью [9, С. 239].



Алессандро Мендини
Сервиз для чая и кофе
из 6-ти предметов,
1983

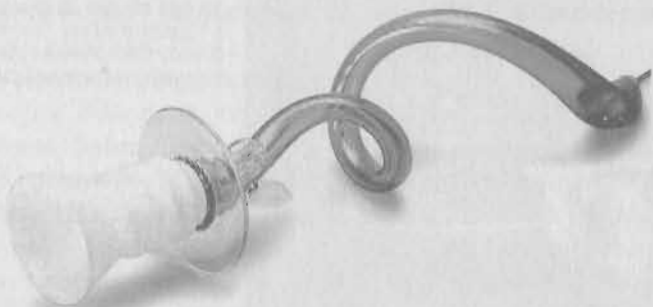
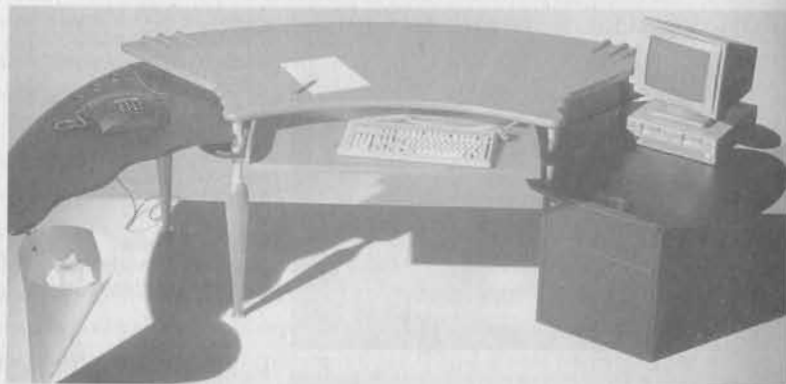


Ричард Мейер
Сервиз для чая и кофе
из 5-ти предметов,
1983



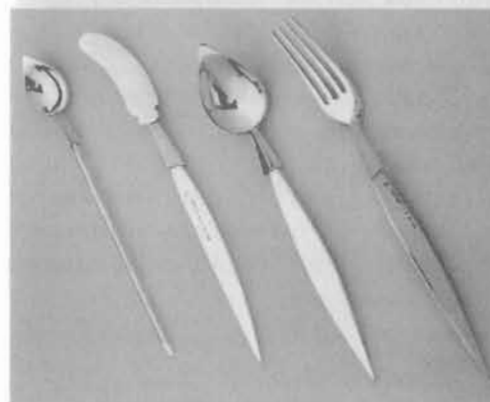
Майкл Грейвс
Сервиз для чая и кофе
из 6-ти предметов,
1983

Постмодерн разрушил постулат "современного движения" "форма следует за функцией" и семантическое значение объекта стало столь же важным как и его практический смысл.



Борек Чипек

Стол для бюро "Sedlak", 1992
 Салон обуви в Амстердаме, 1991
 Набор столовых приборов для десерта из серебра "Argentomamia", 1995
 Светильник "Luigi II", 1988
 Стол "PCSS", 1991



Борек Чипек (Borek Sipek, 1949) Известный чешский и нидерландский дизайнер. Родился в Праге. Учился в школе прикладного искусства мебельному дизайну в Праге (до 1968), затем изучал архитектуру в высшей школе искусств в Гамбурге, философию – в Штудгардском университете. Продолжил свое архитектурное образование в высшей технической школе в Делфте. 1977–1979 – технический ассистент в институте промышленного дизайна при ГанOVERском университете. Последующие 4 года читает лекции по теории дизайна в Эссенском университете. Затем переезжает в Нидерланды и организует дизайн-бюро "Альтерзго" в Амстердаме. В 80-е гг. стал известным благодаря своему мебельному дизайну со странными формами и необычными комбинациями материалов, а также современным изделиями из стекла, которые были произведены в Чехии. В своих проектах Чипек пытается достичь поэтически-экспрессивного выражения чувств и эмоций. Его гениальность в том, что при всей своей экстравагантности, его изделия эргономичны и прекрасно функционируют. Чипек работает в стиле "постмодерн", придерживаясь рационалистического индустриального направления.

Глава 4.2. СТИЛЬ "МЕМФИС". НОВЫЙ ДИЗАЙН

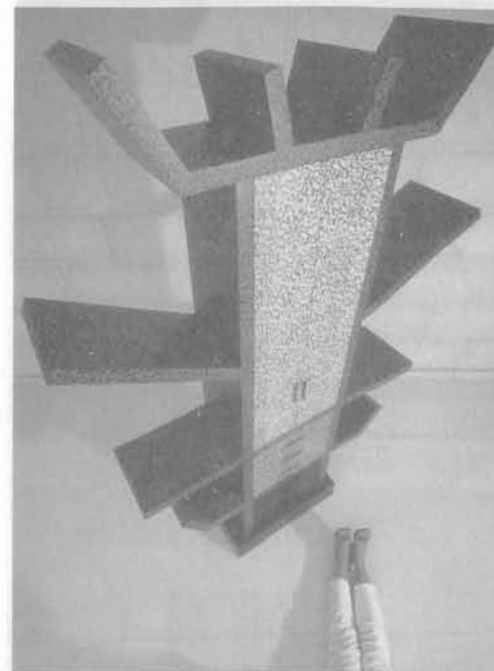
В 80-е гг. значительно ускорились темпы и расширился масштаб технического, экологического и культурного развития общества. Этим 80-е значительно отличались от всех предыдущих десятилетий.

80-е годы стали десятилетием дизайна. Дизайн начал играть ключевую роль не только в маркетинге и рекламе, но и в организации "личного жизненного стиля" потребителя. Дизайн предстал большим "спектаклем" выставок и массовой информации. Дизайнеры нового поколения уже больше не были только придатком определенных фирм, а сами стали успешными "media-stars" [4, С. 157].

Группа "Мемфис"

В 1981 г. Этторе Соттсас, Андрэ Бранзи и Микеле Де Лукки основали группу "Мемфис" как отделение студии "Алхимия". Затем "Мемфис" покинул студию из-за расхождения во взглядах с ее руководителем Алессандро Мендини: общее интеллектуальное направление и художественная атмосфера студии представлялась лидерам "Мемфиса" чересчур пессимистичными. Во главе угла своей деятельности "Мемфис" ставил отношения между объектом и потребителем. При этом в отличие от "Алхи-

Новый дизайн. Группа "Мемфис"

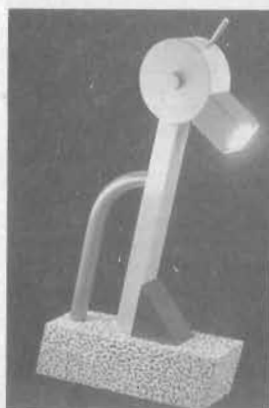


Стиль "Мемфис" стал настоящей "анархией" в дизайне. В нем сложно выделить "формирующие черты". Он ориентирован исключительно на выражение самобытности дизайнера. Но общее, объединяющее – это острота жеста, смелая игра материалами, фактурами и формами, виртуозное смешение стилей. При всем при этом стиль "Мемфиса" был привлекательным, остроумным и забавным, алогичным и "цветным". Он как будто кричал: "Не относитесь к дизайну слишком серьезно!"

Этторе Соттсас ("Мемфис")
Книжный шкаф
"Casablanca", 1981

Мазанори Умеда
(Masanori Umeda,
Memphis)
Подиум для сидения и
лежания "Tawaraya",
1981





Эторе Соттас ("Мемфис")
Настольная лампа
"Tahiti", 1981

Мартин Бедин (Martine Bedin, Memphis)
Лампа "Super", 1981

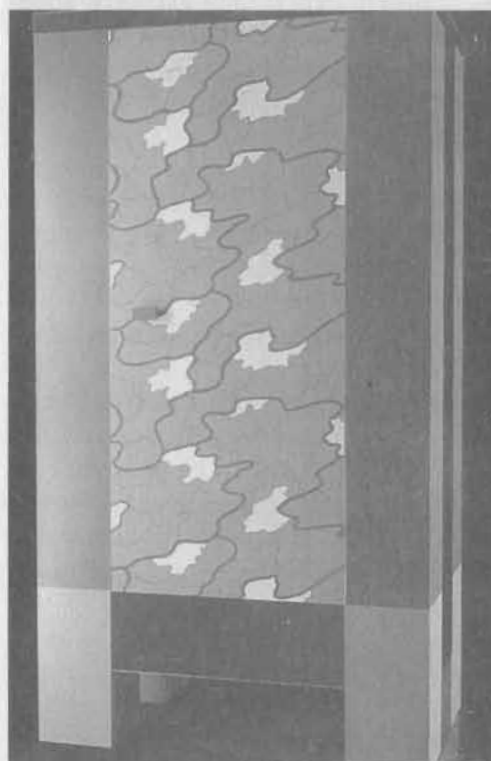
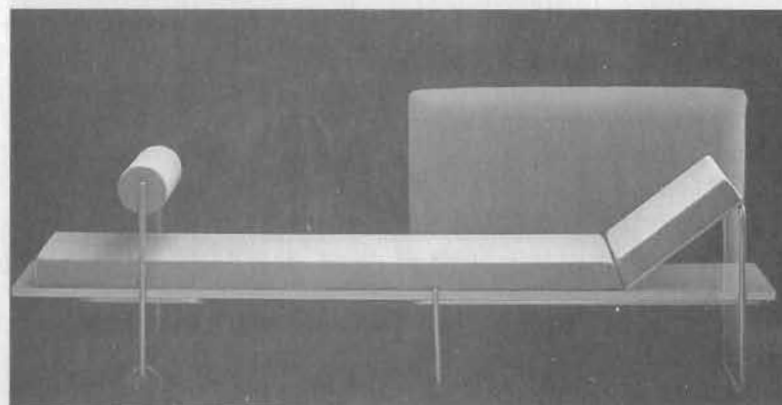
Плакат к выставке
"Миланский Мемфис в
Лондоне", 1982

Андре Бранзи (Andrea
Branzi, Memphis)
Софа "Century", 1982

Жорж Совден (George
Sowden, Memphis)
Шкаф "Luxor", 1982

MEMPHIS

Milano In London



Отделившись от "Алхими" и группа "Мемфис" ориентировалась на массовое производство. "Мир будней" стал для "Мемфиса" главной образной доминантой. Все было кричаще пестро, наиграно, образно и шутливо. Многие из объектов выглядели как детские игрушки. Использовались коллажи, построенные по принципу хаоса. Такими формами дизайнер стремился вызвать спонтанную связь между объектом и потребителем. В этом виделась параллель раскрепощенности и мобильности общества эпохи постмодерна. "Мемфис" стремился не просто снабжать рынок, а адресно с ориентацией на определенные социальные группы и структуры, с учетом их традиций и характера взаимоотношений. В итоге это привело как в эстетическом, так и концептуальном смысле к новому пониманию дизайна. Популярность работ группы "Мемфис" стала толчком для развития "нового дизайна" в 80-е гг.

мии" ориентация была не на манифесты, проекты-провокации, радикально порывающиеся связи с функционализмом, а на массовое производство. Быстрая смена моды в постмодернистском обществе стала стимулом для творчества "Мемфиса".

В своем творчестве "Мемфис" ориентировался на будничность жизни. Он перенес цветной ламинат из баров и кафе-мороженых 50-х и 60-х в жилые дома. Этот материал - метафора, вульгарности, бедности и плохого вкуса был стилизован как "мир будней" и стал новым "культурным носителем". Из повседневности был повзаимствован и декор: комиксы, фильмы, движение панков или китч. Все это представлялось кричаще пестро либо в слащавых пастельных тонах, наиграно, образно и шутливо. Такими формами дизайнер стремился вызвать спонтанную связь между объектом и потребителем. При этом утилитарные качества предметов зачастую отодвигались на второй план.

Также стекло, сталь, оцинковка, алюминий как и ламинат стали применяться в новых смысловых комбинациях. Многие из объектов выглядели как детские игрушки или экзотические экземпляры. Использовались коллажи, в которых на первый план выдвигалась декоративность и принцип хаоса. В этом виделась параллель раскрепощенности и мобильности общества эпохи постмодерна.

В своей деятельности "Мемфис" использовал новые знания в области социологии и маркетинга: стремились не просто снабжать рынок, а адресно с ориентацией на определенные социальные группы и структуры, с учетом их традиций и характера взаимоотношений. В итоге это привело как в эстетическом, так и концептуальном смысле к новому пониманию дизайна.

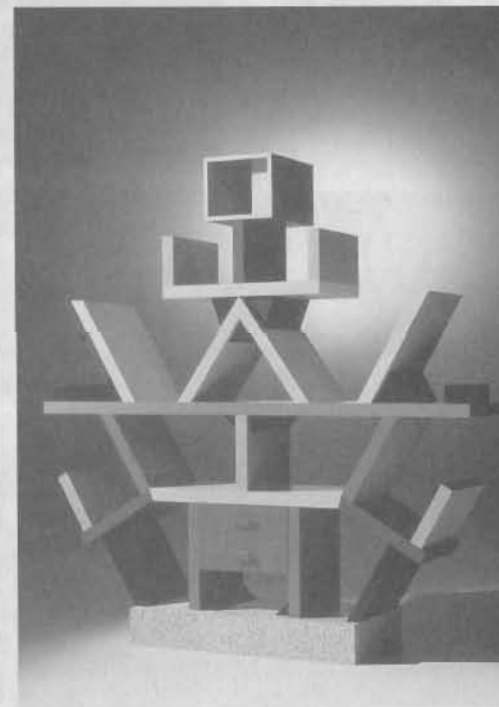
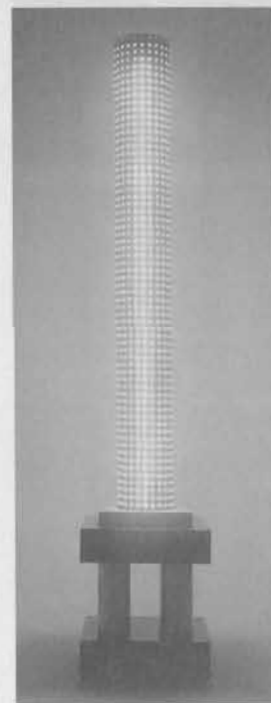
Популярность работ группы стали толчком для развития в 80-е гг. "нового дизайна" одновременно они стали образцом для плохих копий бездарных подражателей.

В конце XX в., когда произошло насыщение крича-

Матео Тун, Андреа Лера
Торшер "Chicago Tribune", 1985



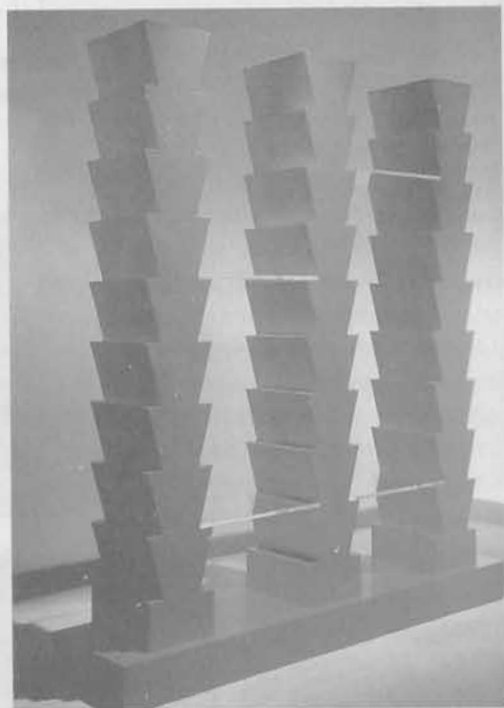
Эторе Соттсас ("Мемфис")
Ваза "Mizar", 1982
Книжная полка "Carlton", 1981



История дизайна

Эторе Соттас

Стеклянная емкость,
1995
Полка "Adesso Perro",
1992
Спальная комната с
серой мебелью "Mobili
grigi", 1970



Новый дизайн. Группа "Мемфис"

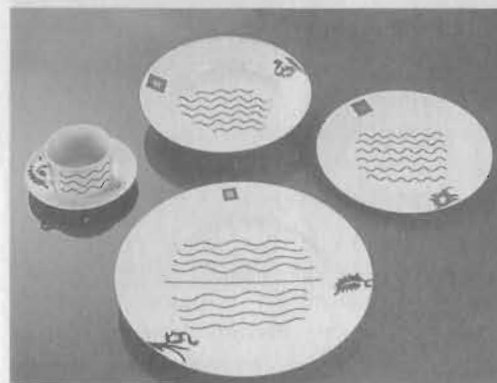
Эторе Соттас

Сервиз "Medic", 1985
Чайник "Basilico", 1969



Эторе Соттас (Ettore Sottsass, 1917)

Выдающийся итальянский дизайнер, архитектор, художник, теоретик и философ проектной культуры. Символ "итальянской альтернативы" в дизайне. Родился в Инсбурге (Австрия) в семье архитектора. Получил архитектурное образование в Туринском политехническом институте (1939). Работает у Жоржа Нельсона в Нью-Йорке (1956). С 1958 г. сотрудничает с Оливетти, проектируя целую серию пишущих и вычислительных машин. В 1959 г. получает первый "Золотой циркуль" за электронно-вычислительную систему "Элеа 9003". Один из основателей Global Tools (1973) и "Мемфиса" (1981). С равным успехом работает как в "серьезном" функциональном стиле, развивая идею "нейтральной" формы, так и в "альтернативном дизайне", став одним из его идеологов. Многие его работ стали легендой, сформировав "итальянскую линию" в дизайне. Среди них пишущая машинка "Валентина" (1969), контейнерное жилище (1972), серия мебельных проектов "Синтезис" (1970-80-е гг.). Многие его работы находятся в ведущих музеях современного искусства и дизайна.



щими цветами и "косыми" формами влияние "Мемфиса" начало терять свою силу [4, С. 156].

В разное время в "Мемфисе" работали известные архитекторы и дизайнеры из различных стран: Матео Тун, Майкл Грейфс, Арата Исозаки, Широ Курамата, Джавье Марискал.

Влияние "Мемфиса" вряд ли можно переоценить.

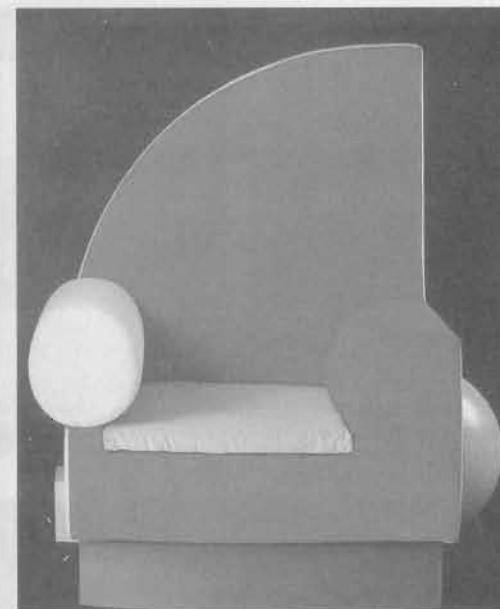
К тому же в 1980 г. в Линце (Австрия) состоялась значимая выставка "Форум дизайна", на которой обсуждалась общая история дизайна, значение и многочисленные функции дизайна, роль дизайнера, отношения между объектом и потребителем. Для дизайн-теории эта выставка имела очень большое значение.

Дизайн 80-х - это, прежде всего, стиль "Мемфис". Абсолютная свобода самовыражения (допустимо все!) и проектный реализм - Формула "Мемфиса". Объекты Мемфиса радуют глаз - это острота жеста, смелая игра материалами, фактурами и формами, виртуозное смешение стилей. Если проводить аналогии образного языка Мемфиса с языком вербальным, то это не просто живая речь, а сленг, который может быть вульгарным, даже неприличным, но всегда исключительно выразителен и точен.

Новое направление было заявлено его создателями как «новый международный стиль». И, действительно, очень скоро стиль "Мемфис" стал самым влиятельным в мировом дизайне.

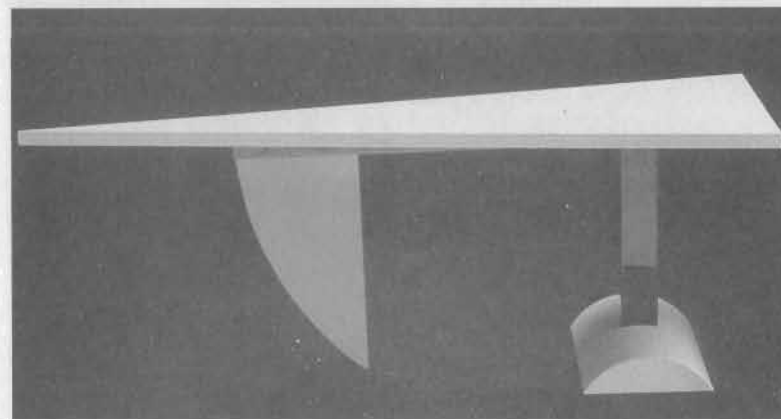
Новый дизайн

"Мемфис" открыл путь антифункциональным направлениям в европейском дизайне, которые получили название "новый дизайн". Вместе с тем в Германии, Испании, Франции, Великобритании новый дизайн имел свои отличительные черты и пути развития. Общим для них всех было то, что они стремились к независимости от жесткого диктата индустрии и рациональности функционализма, отражали в предметном формообразовании и про-



Эторе Соттсас
Настольная лампа "Treetops", 1981

Петер Шире (Peter Shire)
Кресло "Bel Air", 1982
Стол "Brasil", 1981

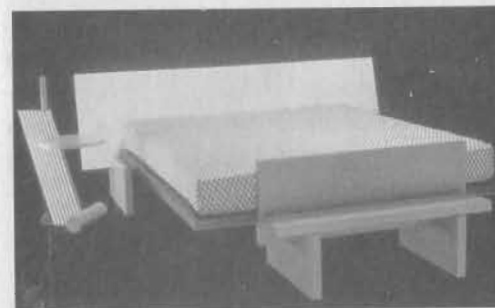
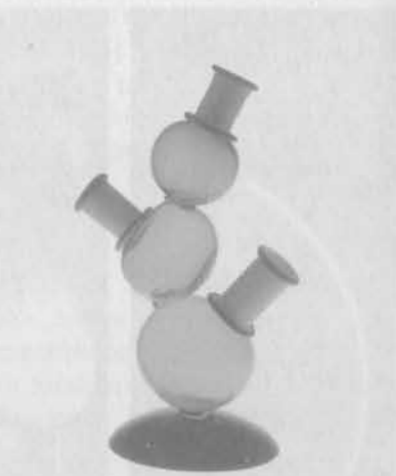
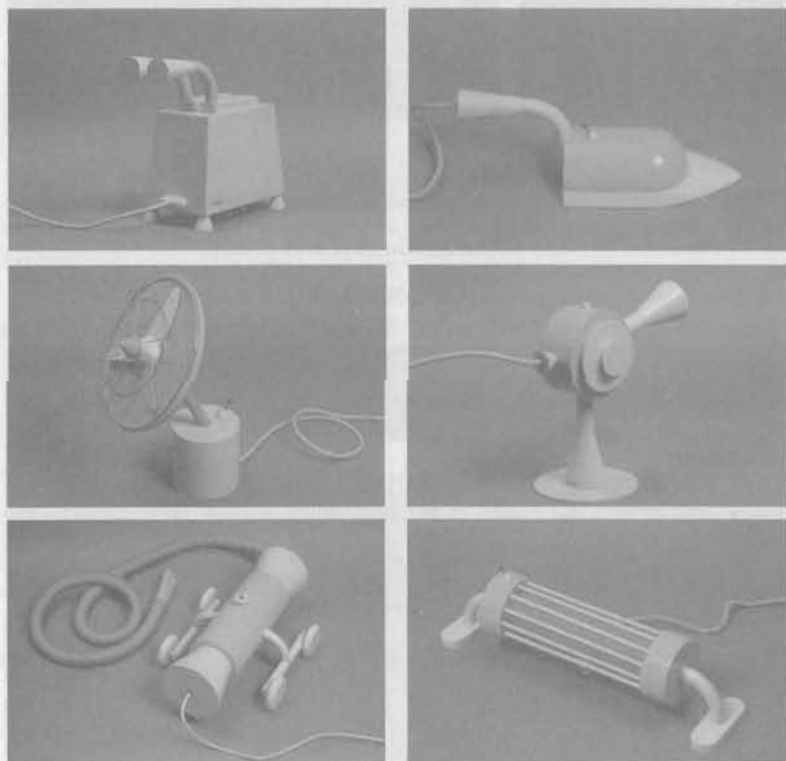


Широкая профессиональная известность пришла к Де Лукки с проектом коллекции малых электробытовых приборов "Джирми" (1979, проект остался в стадии прототипа и не был запущен в производство), выполненных с колористической и пластической раскованностью, характерной для стиля "Мемфис" [1, С. 59]

Мишель Де Лукки

Ваза "Antares" из стекла для выставки "Мемфиса", 1983

Бытовая техника "Джирми", впервые показана на миланском триеналле, 1979



Микеле Де Лукки

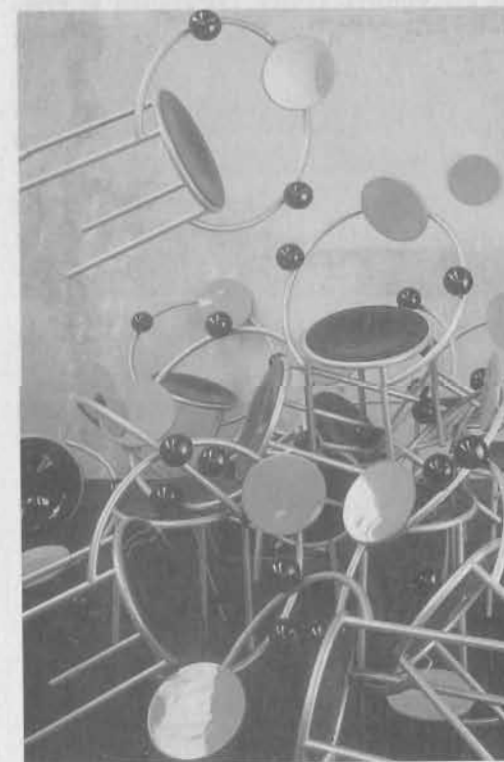
Кровать "Горизонт" для выставки "Мемфиса", 1984
Стул "First" из стали и лакированного дерева, 1983



Микеле Де Лукки (Michele De Lucchi, 1951)

Известный итальянский дизайнер и архитектор, яркий представитель направления "новый дизайн".

Родился в Ферраре. Обучался архитектуре во Флорентийском университете. Начало творческого пути связано с авангардной проектной группой "Каварт". В к. 70-х примыкает к "Алхимии", ведет ряд рубрик в журнале "Modo". 1981 – соучредитель группы "Мемфис". С 1978 г. – консультант фирмы "Оливетти". В 1984 г. совместно с А.Микеле, Ф.Лавиани, Д.Данци и Н.Бевином открывает проектное бюро широкого профиля: графика, реклама, промышленный дизайн, художественная промышленность, экспозиционный дизайн, дизайн интерьера, архитектурное проектирование. Среди многочисленных работ: мебель ("Мемфис"), оправы для очков ("Шарман"), канцелярские принадлежности ("Пеликан"), кухни ("RB Россана"), пластмассовые изделия ("Картель"), светильники ("Артемиде"), интерьеры магазинов (Фьоруччи). Лауреат профессиональных премий в Италии, Германии, Японии. Произведения широко представлены в собраниях музеев США, Голландии, Франции, Германии, Скандинавских стран, Японии и Италии [1, С. 59].

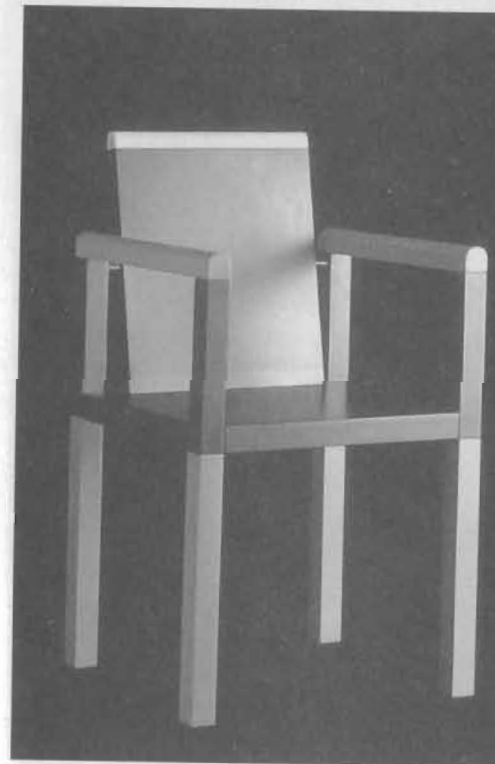
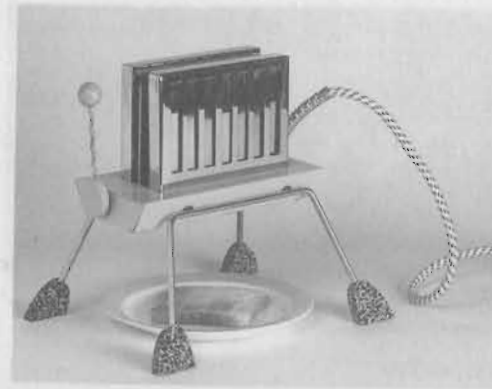


ектах ментальность большого города, веяния моды, влияние субкультур и обыденности. Их новаторством было то, что они впервые начали использовать средства массовой информации как своеобразный подиум для своей работы. Они устраивали презентации своих работ в музейных выставках, которые по посещаемости не уступали художественным [4, С. 158].

"Новый дизайн" в Германии

Несмотря на широкое распространение в Европе в 60-70-е гг. поп-дизайна и радикальных его форм в Германии, в промышленности, институтах и высших учебных заведениях продолжали придерживаться функциональных догм "Хорошей формы". Однако уже в 70-е гг. функционализм стали вытеснять более богатыми и красочными формами. С конца 70-х здесь во многих городах работали молодые дизайнеры - недавние выпускники архитектурных, художественных и дизайнерских вузов, экспериментируя в области предметного и мебельного дизайна. Недовольные существующим "официальным" промышленным дизайном, образованием и условиями работы в дизайн-бюро они создавали отдельные экземпляры ручным ремесленным способом. Эстетика этих произведений была эстетикой графических коллажей и индустриальных обломков. Создавались необычные комбинации материалов: необработанный металл, полированная сталь или камень и бетон с деревом, резиной, плюшем или стеклом. Полузаготовки со строительного рынка использовались как мебель. Объекты должны были шокировать, заставляя задуматься о традиционном понятии "дизайн".

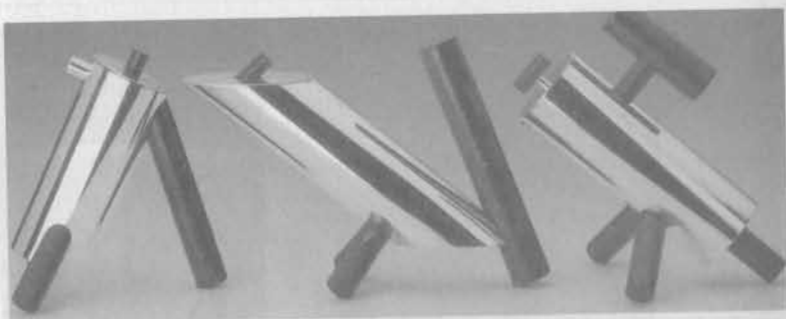
В 1982 году в Гамбургском музее искусств и ремесел прошла выставка, которая впервые связно представила новые тенденции. Под ироничным названием "Мебель для тебя - прекрасное жилье" участвовало 39 дизайнеров и дизайн групп из пяти европейских стран. Выставка и совместные экспериментальные проекты стали в дальнейшем важным кульминационным пунктом нового ди-



Маркус Боч (Marcus Botsch)
Тостер "Лошадь",
1986-87

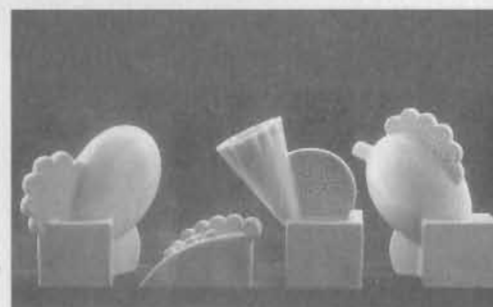
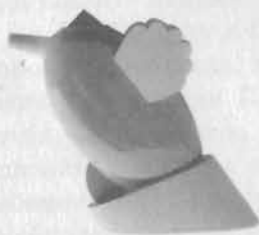
Эторе Соттсас
Ваза "Мурманск", 1982

Жорж Дж. Совден
(George J. Sowden)
Кресло "Palace", 1983



Матео Тун

Кофейный сервиз "Walking Coffee Post", 1987
 Фужеры "Think Big", 1989
 Кувшин "Passer Passer", 1982
 Столовые приборы "Homage a Madonna" позолоченное серебро, 1986



Матео Тун

Статуэтки "Ontario", "Erie", "Superior", "Michigan", 1982
 Керамика "Chad", 1982
 Кувшин "Danubio", 1982



Матео Тун (Matteo Thun, 1952) Известный итальянский архитектор и дизайнер. Граф Матхеус Тун'Хохенштайн родился и вырос в семейном замке в Бозене. Его отец производил керамические статуи и Матео с детства научился моделировать в тионе. Изучал архитектуру в университете во Флоренции (1975), затем в Академии Оскара Кокошки в Зальцбурге и, наконец, в Калифорнийском университете в Лос-Анжелесе. 1981-84 - член ассоциации Э.Сотсаса. Соучредитель "Мемфиса" (1981). В 1984 г. открывает собственную студию в Милане. 1990-93 - художественный директор известной фирмы "Свач". В своих проектах занимается "семантическим хаосом", комбинируя элементы дворцовых эпох с классикой современности, соединяя чистые линии и игривые орнаменты в неповторимый стиль, который он называет "Барочный Баухауз". По его мнению постмодерн - это язык не логики, а мифа, динамики проектов, находящейся в постоянном диалоге с модой. Я не специализируюсь ни на чем - так считает многогранный дизайнер и смешивает формы "хорошего" и "нового" дизайна в визуальный коктейль, который играет, поскольку изменяется [10, С. 209].

зайна и не только в Германии.

Течение "новый дизайн" было пестрым, охватывая от ироничных насмешек, необарокко и популярного китча до минималистичных проектов и концептуальных работ. Язык улиц и обыденности нашел отражение в работах многих немецких мастеров нового дизайна.

Кульминацией движения "новый дизайн" стала выставка "Gefuhlscollagen-Wohnen von Sinnen" (Коллаж чувств - жизнь разума), прошедшая в 1986 г. в Дюссельдорфе [4, С. 160].

В "новом дизайне" работали в Германии группы дизайнеров: "Mobel perdu", "Pentagon", "Cocktail", "Kunstflug", "Bellafast", "Berlinetta".

В конце 80-х "новый дизайн" в Германии был уже не столь провокационным как в начале. Однако, благодаря экспериментам, шоковой терапии, новой эстетике и новому опыту в проектировании были получены новые импульсы для промышленного и мебельного дизайна.

Англия - новая простота

Формы и материалы английского авангардного дизайна во многом были созвучны новому дизайну в Германии. Иначе чем итальянская группа "Мемфис" и элегантные французы "новые" британские дизайнеры работали с грубыми материалами, необработанной сталью и бетоном. Кроме того, отличия состояли и в особой простоте форм и применении материалов. Основными представителями "нового дизайна" в Англии являются Рон Арад, Джаспер Моррисон, Том Диксон.

"Новый дизайн" в Испании

Дизайн в Испании в 60-70-х гг. находился под влиянием немецкой "хорошей формы". В 80-е здесь произошел поворот от функционализма, во многом, под воздействием радикального итальянского дизайна. Столица Каталонии, которая в то время была уже центром искусства и литературы стала теперь и городом дизайна.

Жан Поль Готье

Мадонна в костюме Готье на мировом турне, 1990
Модель прет-а-порте, 1988-89



Жан Поль Готье (Jean Paul Gaultier, 1952)
Известный французский модельер. Его образы балансируют на грани между вульгарностью и произведением искусства, поражая откровенной сексуальностью.



Сегодня Frogdesign — одна из самых знаменитых немецких консалтинговых фирм в области дизайна. Имеет свои офисы в Германии и Японии, работает с такими клиентами как AEG, Erco, Apple Computers, Sony. Основная область профессиональных интересов — электроника и мебель. Их проекты, как правило, тщательно продуманы с точки зрения коммерческого успеха и имеют более яркий, выразительный немецкий дизайн, чем холодный стиль Дитера Рамса. Фрогдизайн также много вкладывает в собственные дизайнерские эксперименты. Среди таких разработок — предметы, предназначенные для помощи пожилым людям. Например, телевизор с вращающимся экраном, который можно смотреть из любого положения.



Фрогдизайн

Персональный коммуникатор, 1992
Роликовые коньки "Frollerskates", 1979
1982
Бинокль для "Цейс", 1991



Хартмут Эслингер (Фрогдизайн)

Насадка для душа "Tri-Bel" для фирмы "Hansgrohe", 1973
Персональный компьютер фирмы "Apple" "Macintosh SE", 1987



Хартмут Эслингер (Hartmut Esslinger, 1945)

Родился в Альтенштайге. Получил образование инженера-электрика в Штутгартском университете, позднее учился промышленному дизайну в Гмунде.

В 1969 г. получает национальную премию "Хорошая форма" и возглавляет собственное дизайн-агентство. После выполнения заказа фирмы "Wega" (позже вошедшей в корпорацию Sony) стал известным в Японии. Его функциональный дизайн стереосистем принес международную известность. В 1982 г. фирма Эслингера получает название "Frogdesign" (Frog-Federal Republic of Germany). В этом же году открывает в Калифорнии проектное бюро со специализацией в области компьютерной индустрии. Позже аналогичное бюро открывается в Токио (1986). В 1984 г. создает классический образец компьютера Макинтош для фирмы Эппл и становится лидером эстетики новых компьютеров. Кроме того, Frogdesign разрабатывает фотоаппараты, бинокли, синтезаторы, коммуникаторы для таких известных фирм, как RCA, Кодак, Полароид, Моторола, Сейко, Сони, Олимпикс, AEG, Ямаха [11, С. 246]

Такому развитию благоприятствовало вступление Испании в ЕС, которое открыло испанской промышленности новые рынки спроса и сделало дизайн важным экспортным фактором. Определенным толчком в развитии нового дизайна стала и подготовка к олимпийским играм 1992 года, проекты оформления которых были выполнены уже в 1988 году.

К "новым" испанским дизайнерам относят О. Тусквита (O. Tusquets) и Л. Клотета (L. Clotet), которые участвовали еще в дизайн-форуме в Линце, П.Кортес (P.Cortes), архитектор А. Аррибос (A. Arribas) и дизайнер-график, автор эмблемы олимпиады Джавьер Маррискал.

Звезды в небе французского дизайна

Франция в начале 80-х гг. также находилась под влиянием группы "Мемфис". Подобно Германии и Италии во Франции также образовались авангардные дизайн-группы ("Немо", "Тотем"). Отличительной чертой нового французского дизайна от немецкого и британского, пожалуй, является его большая элегантность.

Новый французский дизайн здесь в первую очередь проявил себя в авангардной моде. Ярким представителем здесь является Жан Поль Готье, который обратившись к "вульгарным" материалам из порнографической области – резина, лак, кожа, – спровоцировал раскрепощенность и вседозволенность. Этим он подверг разрушению не только эстетическое, но и моральное табу. В его эксцентричные творения одевались такие поп-звезды, как Нина Хаген и Мадонна.

В дизайне мебели и предметном дизайне новой звездой стал Филипп Старк. Старк – один из немногих французских дизайнеров, достигших мировой известности. Его одаренность и мастерство были высоко оценены международным профессиональным сообществом, где за ним закрепилась слава "мессии французского дизайна" (по выражению А. Мендини, [1, С. 185]). Он был творческим



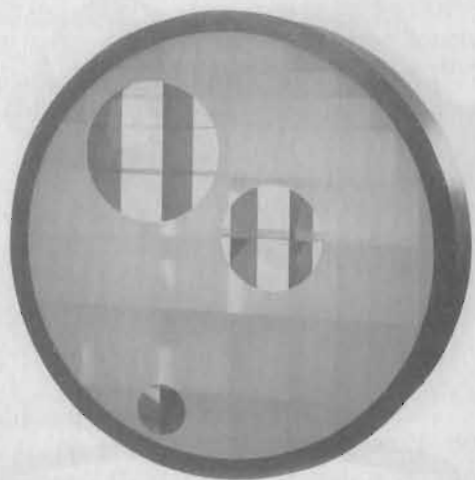
Джавьер Марискал

Официальный постер для XXV Олимпийских игр в Барселоне, 1992
Кресло "Alessandra", 1995



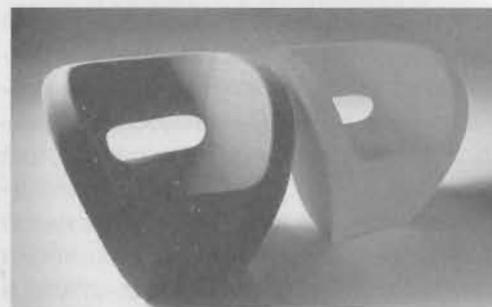
Джавьер Марискал (Javier Mariscal, 1950)

Известный испанский дизайнер, яркий представитель "нового дизайна" 80-х гг. Родился в Валенсии (Испания). Изучал философию в университете Валенсии и графический дизайн в школе Элисавио в Барселоне (до 1971 г.). После окончания начал публиковать комиксы. В 1981 г. на выставке "Muebles Amorales" в Барселоне представляет прототипы своей мебели в постмодерновом стиле. По приглашению Этора Солтаса сотрудничал в группе "Мемфис". Представил несколько своих проектов под девизом: "Форма следует за игрой". Дерзкий юмор, характерный для этого дизайна, отражает оптимизм постфранковской Испании, перспективы ее растущей экономики. В 1988 г. создает "COVi" – талисман XXV Олимпийских игр в Барселоне, который позже появился в мультипликационной серии "Группа Коби".



Рон Арад

Стулья "Tom-vac", 1997
Книжная полка "RTW",
1996
Кресло "Little Heavy",
1989
Интерьер ресторана
"Belgo Noord" в Лондо-
не, 1994



Рон Арад

Кресла "Victoria & Albert", 2000
Книжная полка "Книжник", 1992



Рон Арад (Ron Arad, 1951)
Одна из звезд дизайна XX века.
Ему удалось преобразовать
жесткий и холодный листовый
металл в пластичные, практи-
чески живые скульптуры, ме-
бель – в произведения искус-
ства.

Родился в Тель-Авиве. Окон-
чив два курса Иерусалимской
Академии Искусств, продол-
жил обучение в архитектурной
ассоциации Питера Кука.

В 1981 г. открывает бюро "One
Off", которое впоследствии
становится центром нового ан-
глийского дизайна. Дебют – вы-
ставка в Шоу-руме Ковент
Гардена произвела фурор и
принесла дизайнеру извест-
ность.

Рон Арад работает с самыми
новейшими технологиями в об-
ласти дизайна. Использование
современного лазера в поли-
мерном производстве позво-
лило ему делать светильники
невероятных форм.

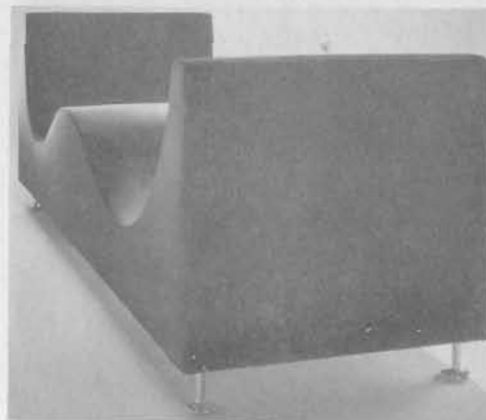
Рон Арад больше напоминает
путешественника-искателя, он
постоянно ищет необычные или
даже парадоксальные реше-
ния и технологии, "ведь только
тогда, – говорит дизайнер, –
проектирование имеет смысл".

упрямцем и одновременно рыночным стратегом, который искусно самовыразился в дизайне рекламы. Старк в отличие от других представителей нового дизайна не интересовался жестами протеста и провокационными деталями. Старк изобретал хорошо продаваемые и достаточно недорогие предметы для массового серийного производства. Он заимствовал элементы из исторических стилей дизайна: обтекаемо-динамические линии, органически сформированные ручки, ножки стульев в югенд-стиле и др. Его проекты отличают также необычные комбинации материалов, как пластмасса и алюминий, плюш с хромом, сталь со стеклом. Спектр его работ простирается от сенсационных интерьеров до таких бытовых предметов, как бутылки для минеральной воды и зубные щетки. В этом смысле он при желании сравним с Раймондом Лоуи, который в коммерции был столь же удачлив.

Кардинальная идея разрабатываемого Старком в последние годы "биомеханического дизайна" - установление нового типа аффективной связи между человеком и вещью. Наступает время "синтеза органики и механики": вещь будущего, синтезируя свойства механических протезов (каковыми и являются в большинстве своем привычные для нас вещи) и медицинских эндопротезов, сможет "проникнуть" в человека, - Старк предлагал вообразить, например, "подкожные" часы. "Биомеханический дизайн" - это и возможность приказывать вещам взглядом голосом, не прибегая к непосредственному физическому воздействию на них [1, С. 188].

Жаспер Моррисон

Кресло "Thinking Man's", 1987
Софа "Three", 1992



Жаспер Моррисон (Jasper Morrison, 1959)

Лидер современного английского авангардного дизайна. Представитель "новой простоты". В своей минималистической фанерной мебели с необработанными поверхностями выразил протест против неobarочных игрушечных образов дизайна роскоши. Творчество Моррисона в средстве массовой информации определяется как "но-дизайн". Родился в Лондоне. Обучался дизайну (1979-1985) в Кингстонской политехнике, Королевском колледже искусств в Лондоне, Высшей школе искусств в Берлине. По окончании учебы открывает собственное бюро "Дизайн-офис" (1986). Быстро добился успеха. Его произведения отличаются лаконичной простотой благодаря хитроумию, помноженному на практичность. Проектирует все: от дверных ручек и пивных бутылок до трамваев. Считает, что каждый аспект повседневной жизни достоин внимания и может стать предметом дизайна. Дизайн нужно рассматривать не как особую сторону процесса производства, но как метод, который можно использовать для любой ситуации, чтобы улучшить ее с точки зрения эстетики, функциональности и коммерции.

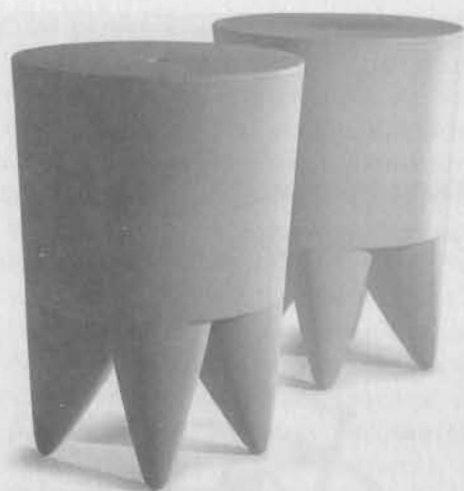
История дизайна

Филипп Старк в своем творчестве пытается сделать как можно более доступными красивые предметы, не снижая их качества. Он ставит своей целью "сделать людей счастливее, украсив их повседневную жизнь". Его творчество поистине безгранично. Выступая за промышленное производство, он превращает предметы повседневной жизни в образцы настоящего искусства.



Филипп Старк

Часы-браслет "Low Cost Watch", 1998
Табурет "Bubu", 1991
Мотоцикл "Moto 6,5", 1995
Плюшевая игрушка "Teddy Bear Band", 1998
Лимоновыжималка "Juicy Salif", 1990



Новый дизайн. Группа "Мемфис"

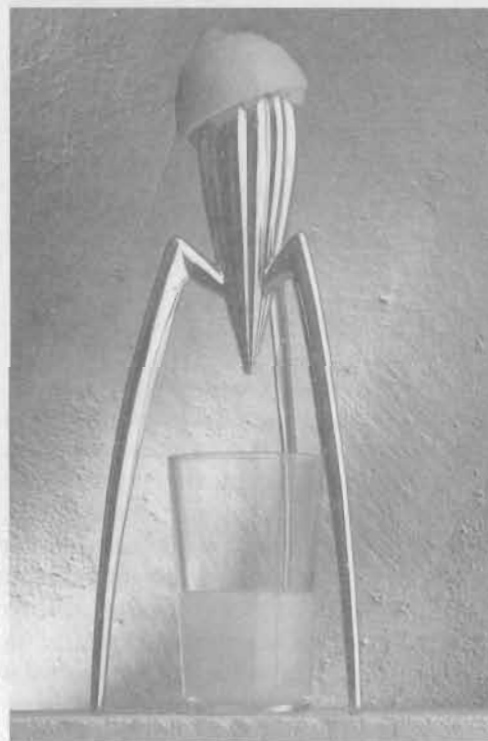


Филипп Старк (Philippe Starck, 1949)

Французский дизайнер и архитектор, звезда современного авангардного дизайна.

Родился в Париже в семье авиаконструктора. Получил специальность дизайнера по интерьеру в парижской Школе Н.Комондо. В 1968 г. открыл предприятие по производству надувных объектов. Крупный успех приносят проекты оформления престижных парижских ночных клубов "Синяя рука" (1976) и "Бани-душевые" (1978). Проекты декорирования апартаменты президента Франции Ф.Миттерана в Елисейском дворце (1982) и интерьеров кафе "Кост" (1984) делают из него настоящую звезду. Выполняет самые невероятные заказы со всех концов света: реконструкция старинных отелей "Ройялтон" и "Парамаунт" в Нью-Йорке, интерьеры ночных баров в Токио, здания офисов в Мадриде.

Ключ к многим загадкам Филиппа Старка в его увлечении научной фантастикой. Вещи часто получают имена из его любимых фантастических романов. Его биоморфические творения предстают как неопознанные объекты, заброшенные в наш мир другими цивилизациями [1, С. 187].



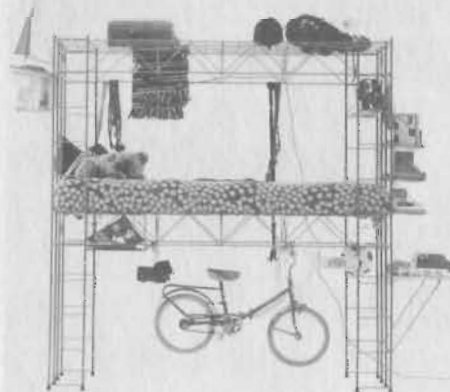
Глава 4.3. "ХАЙ-ТЕК" - СТИЛЬ ВЫСОКИХ ТЕХНОЛОГИЙ

"Архитектурность" машин к XIX века сменилась в к. XX в. "машинностью" архитектуры. Если ранее форма машины как бы свидетельствовала о правомерности введения ее в среду человеческого бытия, то теперь всю среду намеревались формировать по образу и подобию машины. В результате в 80-х гг. выросло достаточно пестрое направление поисков "хай-тек", образованного ироничным сопряжением "high-style" ("высокий стиль") и "technologie".

Почти религиозное преклонение перед техникой в н. XX в. сменилось спустя чуть больше полвека игрой атрибутами технического века, игрой подчас абсурдной, зрелищем полным двухсмысленных намеков, не рассчитанным на почтительное восприятие [5, С. 86].

Важной чертой 80-х гг. стала ассимиляция форм и приемов, ранее специфичных для техники, с художественным формообразованием в архитектуре и предметной среде. При этом перенос таких форм получил значение, прежде всего, символическое [5, С. 84]. В начале XX века методы формообразования в технике стояли вне художественной культуры, они были отделены от художественного формообразования. Теперь техническая форма вышла за пределы собственно техномира, проникнув в границы художественной культуры.

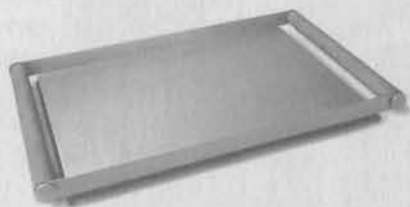
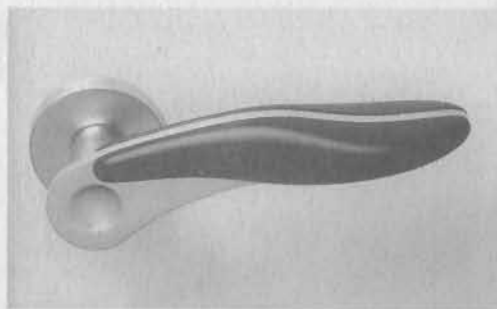
"Хай-Тек" - стиль высоких технологий



Ричард Роджерс (Richard Rogers) и Ренцо Пьяно (Renzo Piano)
Центр Жоржа Помпиду в Париже. Один из первых объектов в стиле "Хай-Тек", 1974-76

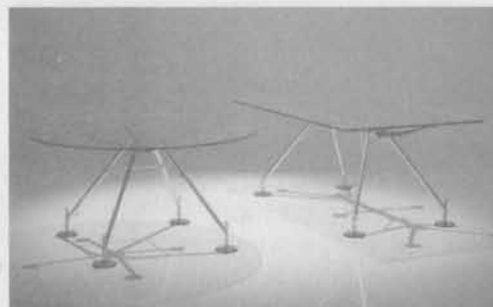
"Стальные деревья" на улицах города. Гамбург, 1999

Бруно Мунари (Bruno Munari)
Жилая структура, 1971



Норман Фостер

Дверная ручка, 1995
Поднос, 1998
Мебель для бюро
"Nomos", 1987



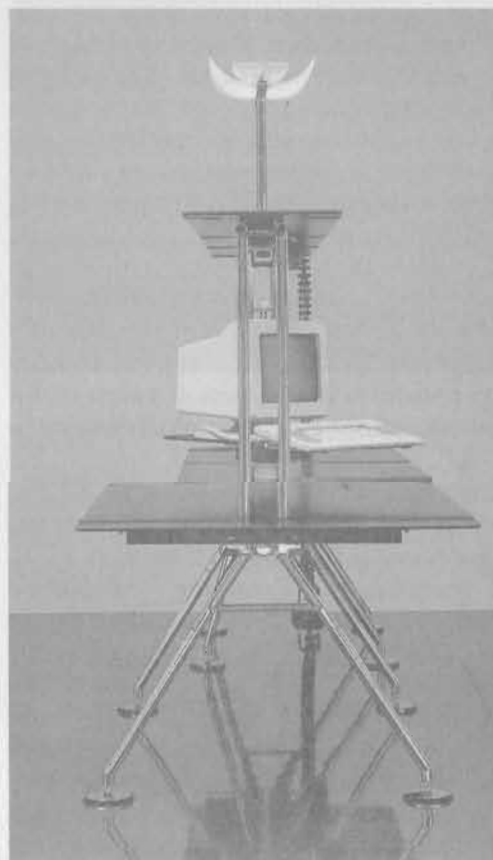
Норман Фостер (Norman Foster, 1935)

Известный английский архитектор и дизайнер, мастер хай-тека, создающий проекты для завтрашнего дня.

Родился в Манчестере. Здесь же в университете получил архитектурное образование (1956-1962), затем проходит стажировку у Бакминстера Фуллера в США (1968). В 1967 г. открывает собственное бюро. 1981 член дирекции Королевского колледжа искусств. Среди наград - золотая медаль Союза архитекторов Британии (RIBA, 1983), орден английской королевы "За заслуги".

Будучи одним из основателей архитектуры хай-тека, он боготворит современные материалы, драматические конструкции и игру лучей света. Его постройки, интерьеры и предметы совершенно "не британские", заказчики также в основном из-за рубежа [7, С. 178].

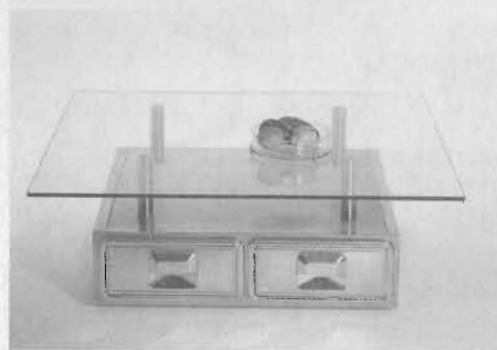
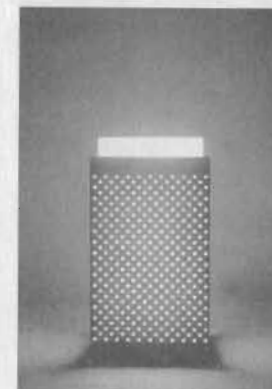
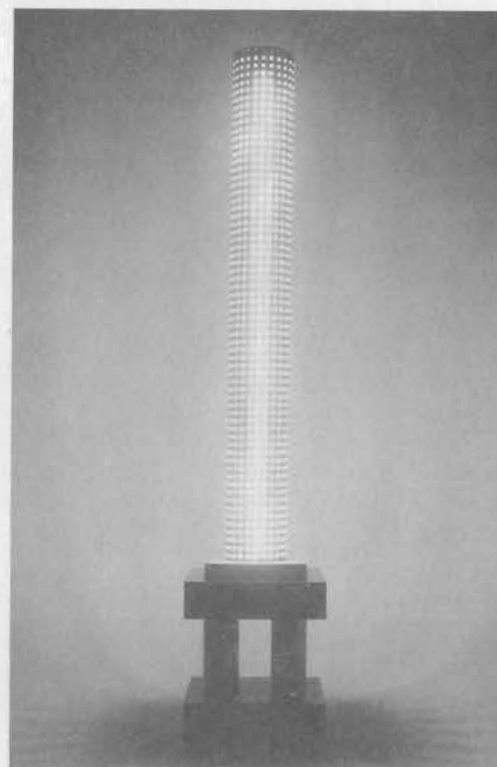
Наиболее известные работы в области дизайна: осветительная система для "Ergo" (1986), система конторской мебели "Nomos" для "Тесло" (1987), Дверная ручка для "Fusital" (1995), система скамей "Airline" для "Vitro" (1998), скамья "S 900" для фирмы "Тонет".



"Хай-Тек" в архитектуре

Понятие "хай-тек" как стиль в архитектуре и дизайне употребляется с опубликованием одноименной книги С. Слещина и Дж. Крона в 1978 г. Однако объекты, достаточно полно отражающие его содержание, стали появляться раньше - к ним, в первую очередь, необходимо отнести Центр искусств им. Ж. Помпиду (Р. Пиано и Р. Роджерса, 1976) в Париже. Именно здесь впервые появилось "метафорическое" использование привычных атрибутов современной техники. В результате противопоставления функции и привычных образов, нарочитого экспонирования и преувеличения технических атрибутов место традиционного "храма культуры" заняло подобие нефтеочистительной установки. Монументальность "архитектуры как искусства" сменилась деловитой нейтральностью. Вынесенные за пределы наружного ограждения, несущие стальные конструкции образуют подобие строительных лесов, в которых проходят коммуникации и сети инженерного оборудования. Метафоричность атрибутов техники здесь приводит к демистификации социальной функции: центр искусств преподносится как некое сложное устройство, обеспечивающее повседневное общение и потребление информации. За таким образом просматривается отражение сардонических метафор поп-арта и абсурдной машинерии дадаистов. Заряд отрицания переводит архитектуру в антиархитектуру [5, С. 87].

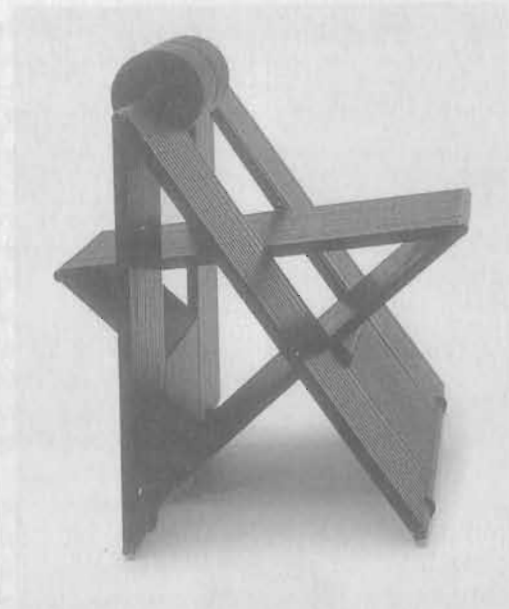
Исследователи ведут родословную "хай-тек" из XIX в. - от Хрустального дворца Пэкстона через идеологию "машинной эстетики" Баухауз - к Центру Помпиду [6, С. 31]. Возникновение и становление "хай-тек" связано с развитием производственной архитектуры которая после второй мировой войны была поставлена перед необходимостью создания технологически гибкого и подвижного сооружения, отсюда и раскрытие несущих конструкций и коммуникаций с целью ускорения их монтажа или демонтажа, дальнейшее облегчение ограждающих поверхностей, окраска конструктивно-технологических структур с целью эксплуатационного маркирования. Все эти



Матео Тун и Андре Лера (Andrea Lera)
Торшер "Chicago Tribune", 1985

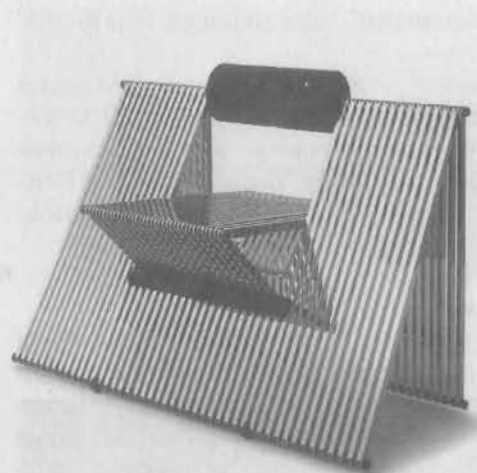
Матео Тун и Андре Лера
Светильник "WW Tower", 1985

Андреас Вебер (Andreas Weber)
Журнальный стол, 1985



Марио Ботта

Торшер "Shogun Terra", 1985
 Стул "Quarta", 1984
 Стол "Tesi" и стулья "Quinta", 1986
 Кресло "Seconda", 1982



Марио Ботта (Mario Botta, 1943)
 Известный швейцарский архитектор и дизайнер.
 Родился в Мендризью (кантон Тичино, Швейцария). 1961–64 – школа искусств в Милане. В 1965–1969 гг. обучался архитектуре в университете в Венеции. Параллельно работал в архитектурной мастерской Ле Корбюзье над проектом нового госпиталя в Венеции, затем в 1969 г. у Луиса Кана. В 1970 г. открыл собственную фирму в Лугано. В 70–е работает в основном над архитектурными проектами. В 80–е обращается к мебельному дизайну. С 1982 года сотрудничает с "Alias" над многочисленными проектами мебели. Его стулья "Quinta" (1986) и "Seconda" (1982) в коллекциях многих музеев. Их жесткие графические линии в сочетании с хорошо решенной геометрической структурой показали Ботту как хорошего художника и одновременно инженера. Торшер "Shogun Terra" для "Artemide", напоминающий тотемный столб, имеет смелую геометрическую форму, расчлененную черными белыми полосами. Это является подтверждением его тезиса "геометрия есть гармония". Музей современного искусства в Нью-Йорке посвятил Ботте специальную выставку.



приемы сделались "стилевыми" признаками "хай-тек" [6, С. 31].

Классические примеры «хай-тек»: музей Такасаки (А. Исодзаки), галерея визуальных искусств «Сайнсбери-центр» (Н. Фостер, 1980), Центр конгрессов в Западном Берлине (Р. Шюллер, У. Шюллер-Витте, 1979) "Гон-Конг-Шанхай банк" (Норман Фостер, 1981-1985) и здание "Лойдс оф Лондон" (Р. Роджерс, 1986).

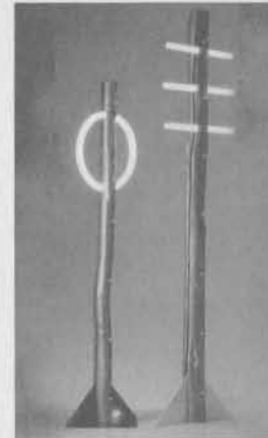
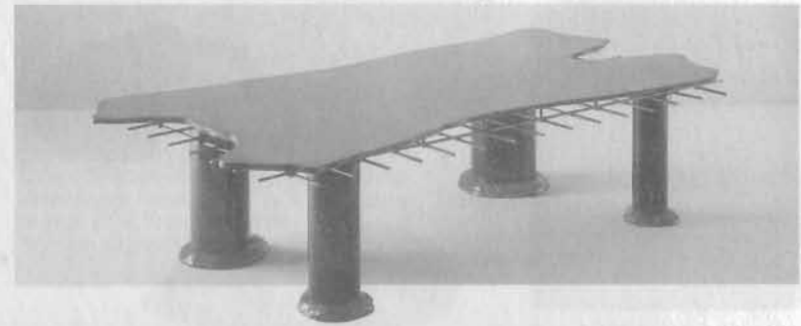
"Хай-тек" в дизайне

Наряду с архитектурой "хай-тек" с конца 70-х завоевывает дизайн жилой среды. Его основным методом здесь становится использование промышленного оборудования. Жилой интерьер зачастую рассматривается как ассамбляж из вещей, изготовленных для иных целей. Эксперименты в этом направлении имеют экономический подтекст: с одной стороны, в условиях нарастающих материальных затруднений люди среднего достатка ищут пути устройства жилищ по методу "сделай сам", обращаясь подчас и к неожиданным средствам; с другой стороны, эта потребность искусственно стимулируется рекламой промышленных фирм, стремящихся найти новые рынки сбыта своей продукции [5, С. 97].

"Хай-тек" пропагандирует внедрение в жилье мебели из стандартных металлических элементов, выпускаемых для стеллажей заводских складов или раздевалок в "бытовках". В обстановку жилищ стали вводить автобусные, самолетные и даже зубоорудные кресла, в качестве бытовой посуды использовать лабораторное стекло [5, С. 97].

В предметный дизайн хай-теком были привнесены новейшие индустриальные материалы и сборные элементы. В формообразовании мебели и других объектов дизайна или использовались технические детали из военной или научной областей электронного технического оборудования.

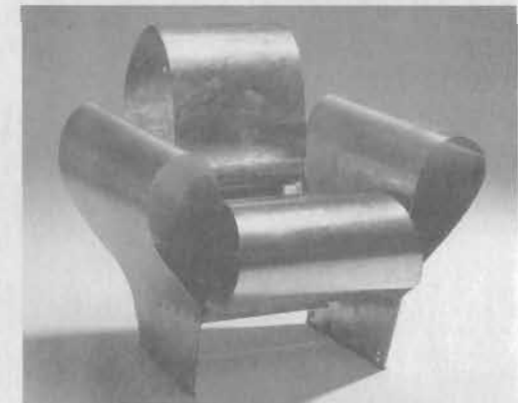
Классическими примерами "хай-тека" в предметном дизайне являются система канцелярской мебели "Номос" Нормана Фостера (1987) и шкаф-контейнер Матео Туна (1985).



Гаэтано Пеше
Стол "Sansonedue",
1987



Хейко Бартельс (Heiko
Bartels), Харальд
Хульман (Harald
Hullmann)
Торшеры, 1981



Филип Гарнер (Philip
Garner)
Диван в багажнике,
1974

Рон Арад
Кресло "Welltempered",
1986-87



Штефан Веверка

Тарелка и столовые приборы, 1985
 Стул-скульптура "Anlehnung", 1974
 Стул "Einschwinger" (качающийся), 1982
 Интерьер павильона для выставки "Документа 8" в Касселе, 1987
 "Кухня-дерево", 1983



Штефан Веверка (Stefan Wewerka, 1928)
 Известный немецкий дизайнер, художник и архитектор. Родился в Магдебурге. Получив архитектурное образование (1954), работал с 1959 г. в бюро Ханса Шарона. Уже в 60-е гг. становится известным будучи членом "Команды десяти" (Team Ten). Раннюю фазу в творчестве Веверки занимают аналитические поиски. С 1977 г. начинает проектировать мебель для фирмы "Текта", отличающейся модернистской направленностью и высоким функционализмом. В начале 80-х обращается к проектированию комбинированной мебели, которая позволяет трансформировать и расширять функции затесненного пространства. Ему принадлежит идея кухни, которая подобно дереву "осваивает" пространство. В 1985 г. появляется его знаменитая "Целла" - шкаф и кровать, рабочая плоскость и книжная полка в одном компактном блоке. Вершиной его архитектурных поисков стал "Остров для сидения" - сооружение из простых геометрических форм в стеклянном павильоне выставки "Документа-8" в Касселе (1987), служившее местом отдыха и свободного общения посетителей. [1, С. 43]

Глава 4.4. ДИЗАЙН НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

XX век по праву считают веком дизайна. Дизайн стремительно вошел в жизнь человечества и за чуть более чем столетнюю историю существования превратился в самостоятельный вид проектно-художественной деятельности со своим научно-исследовательским аппаратом, арсеналом проектно-художественных средств. У дизайна появились свои «иконны» - классические образцы и памятники, определяющие исторические вехи его развития. Для них построены специальные музеи современного искусства и дизайна, возникли отделы дизайна в музеях искусств.

Сегодня трудно представить себе какую-либо сферу человеческой деятельности, где бы не трудился дизайнер. В сознании масс сегодня сформировались представления о дизайне как равноправной части культуры.

Миниатюризация изделий

В 80-е гг. происходит значительный технический прогресс в области микроэлектроники. Многие из известных устройств создавались на основе микрочипов и минимальных размерах, насколько это вообще было возможным. Компьютер из многотонного "вычислительного центра" стал эффективным и портативным универсальным прибором, свободно помещающимся на письменном столе и даже в дорожном кейсе.

Карманный телевизор Сони "Вачмэн Вояжер" (1982)
Рекламный плакат плеера Сони "Вэлкмэн"
Плеер Сони Вэлкмэн "DD" (80-е гг.)



Пример Sony. Walkman

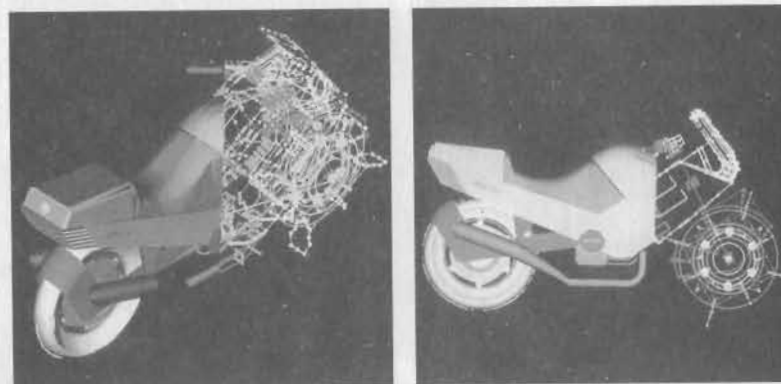
Эволюцию миниатюризации в области электроники можно проследить на примере известной японской фирмы Sony - одного из лидеров и законодателей моды в области бытовой теле-, радиотехники.

Может показаться банальным: в больших городах Японии площадь уже давно является дефицитом, отсюда - маленькие квартиры, требующие соответствующей мебели и оборудования. Это обстоятельство сыграло далеко не последнюю роль в появлении в японской радиоэлектронике "хай-фай-центров" в виде компактной вертикальной стойки с комбинированными друг над другом модулями. Дальнейшее развитие этого метода довела японскую промышленность до технического совершенства и, в первую очередь, в микроэлектронике [4, С. 168]. Одним из лидеров в этом направлении стала фирма Sony. Постоянно используя новейшие достижения научно-технического прогресса, она выпускает первый транзисторный приемник (1955), который за 3 года уменьшился до размеров дамской сумочки. В 1966 году был разработан первый цветной видеомонофон.

В 1979 году директор компании Sony А. Морита, не смотря на сопротивление менеджеров по продаже карманной продукции, решил на выпуск кассетных плееров Walkman. Появившееся в 80-х гг. это устройство на долгие годы изменило образ жизни, став одной из икон молодежной культуры. Оно дало возможность слушать музыку в метро, поезде и даже во время посещения магазина. Вплоть до сегодняшнего дня Walkman Sony и аналоги других фирм производятся в бесчисленном количестве вариантов моделей. Этот принцип был перенесен затем на телевизоры Watthman (1988), на видеомонофоны Camcorder (1983), как и на СД-технику Datadiscman (1991).

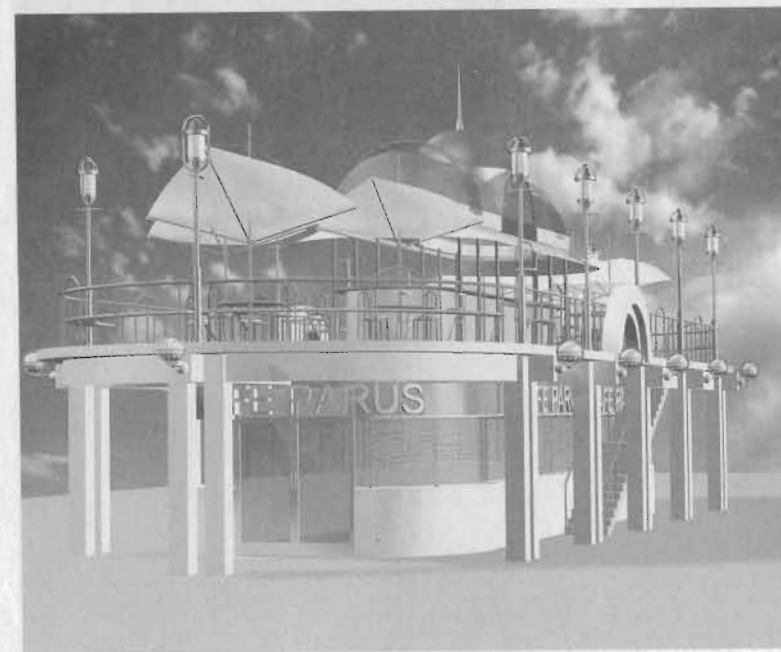
Исчезновение предметов. Бестелесый дизайн

Развитие микроэлектроники привело к феномену,



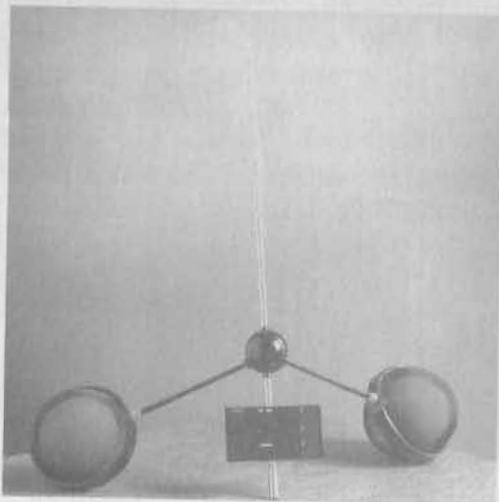
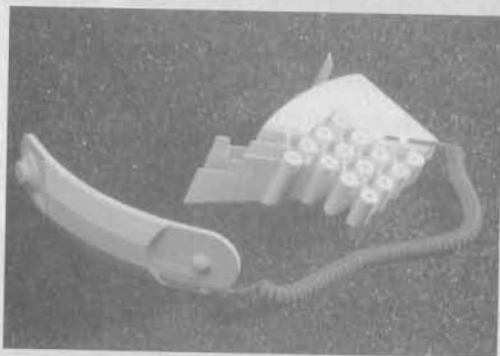
Фрогдизайн, "Студия Фрог 750"
Компьютерное моделирование мотоцикла для "Ямаха", 1985

Н. Алакаева, рук. С. Михайлов
(Институт Архитектуры и Дизайна КГАСА)
Трехмерная модель кафе "Парус" для г. Альметьевска, полученная с помощью компьютерных технологий, 2002

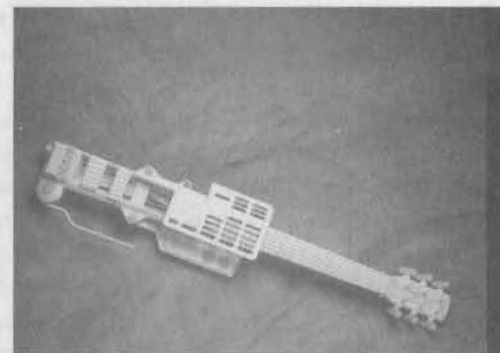


Дизайн-студия фирмы
Сименс
Луитпольд Хехт
(Luitpold Hecht)
Проект телефона
"Глазма", 1986
Юрген Хитцлер и
Вернер Шус (Jurgen
Hitzler & Werner
Schuss)
Проект телефона,
1986

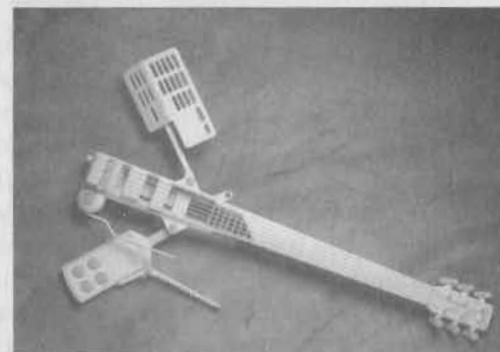
Томас Старк (Tomas
Stark)
Портативный радио-
приемник (модель)
1985-86



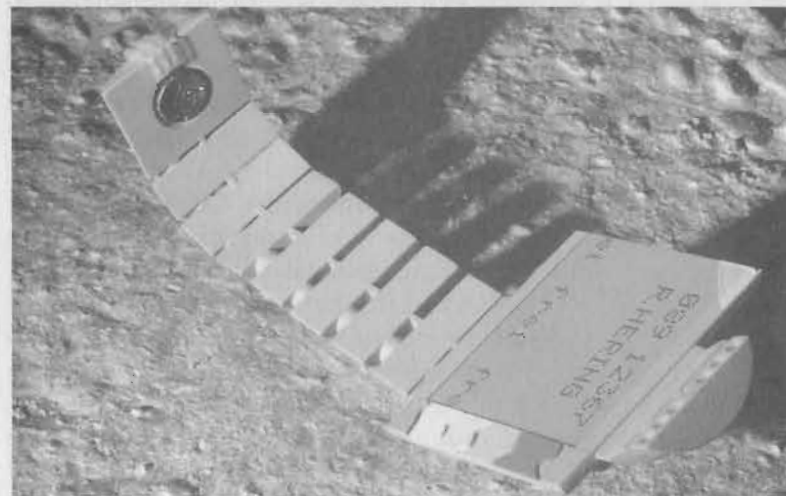
Изменение привычного вида
предметов как следствие раз-
вития технологий.



Сеймор и Повель
(Seymour & Powell)
Электрогитара, 1987



Дизайн-студия фирмы
Сименс
Рольф Херинг (Rolf
Hering)
Проект телефона
"Лобстер", 1986

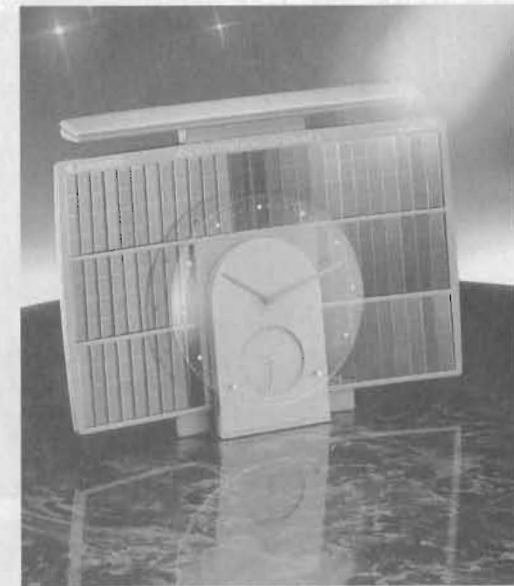


связанному с исчезновением предметов и функции в традиционном понимании. Эти самые важные факторы формообразования становятся незримыми. Если можно достаточно ясно определить функцию механической пишущей машинки и ее еще можно проследить в электрической, но функцию дискеты уже визуальнo определить невозможно, не говоря уже о более сложных миниатюрных процессорах. Одинаковые по внешнему виду агрегаты могут быть насыщены самыми различными функциями. В век микроэлектроники для дизайнеров ставятся совершенно новые задачи. Одной из них является помощь потребителю в осмыслении объекта, облегчение пользования этим объектом. Дизайнер занимается формообразованием, главным образом, внешней оболочки предмета, которое раньше называлось стайлингом. Центральной задачей становится формирование интерфейса между компьютером и человеком. Дизайн начинает все больше относиться не только к предметным формам, но и к организации неосознаваемых процессов и информации.

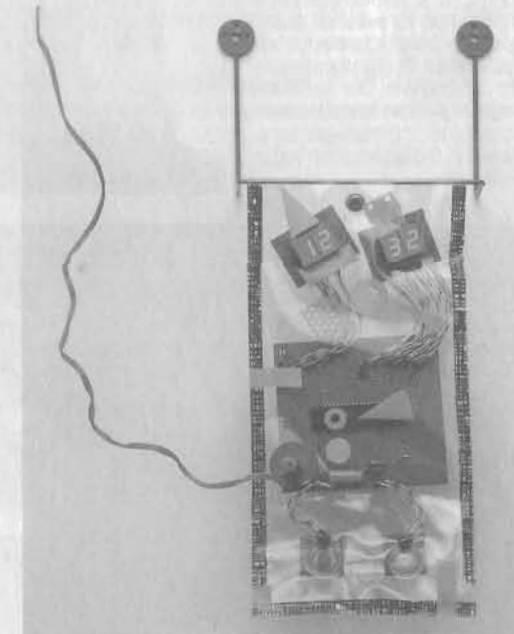
Начиная с 80-х гг. компьютеры прочно вошли и в процесс дизайнерского проектирования. Преимущества современных компьютерных технологий состоят в красочности и наглядности изображений проектируемого объекта, в многократном сокращении времени на рутинную механическую работу, в получении более точной проектно-технической документации, а в целом - в большей гибкости проектного процесса.

Дизайн, менеджмент и маркетинг. Свочеризация

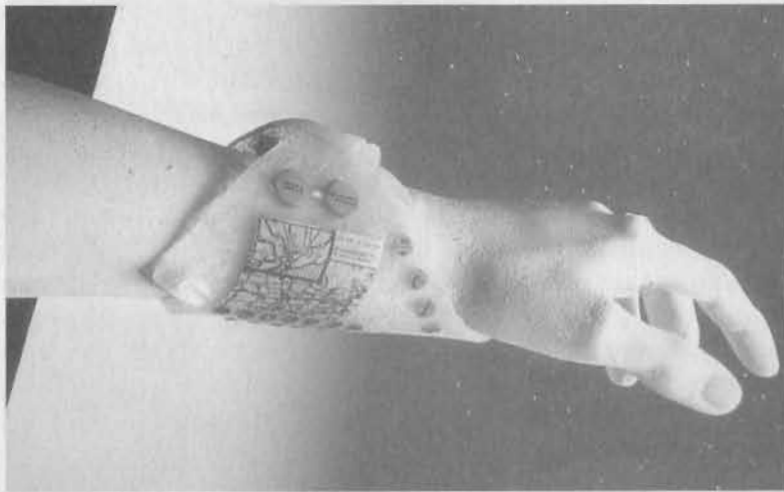
Бум дизайна 80-х привел к заметному росту роли дизайна в современной предпринимательской политике. Большинство предметов массового потребления у различных фирм-изготовителей к началу 80-х гг. и было уже технически зрелыми и имели приблизительно одинаковые цены при приблизительно одинаковом качестве. Дизайн оставался зачастую последним средством производителей в борьбе против конкурентов. Дизайн



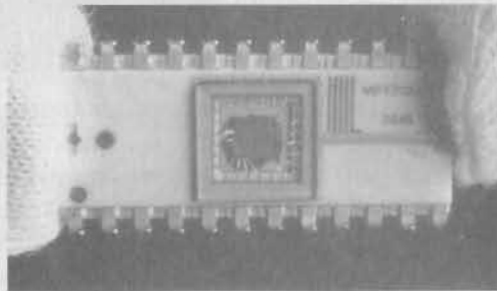
Фрогдизайн
Настольные часы
"RCS 1", 1986



Даниэл Вайл (Daniel Weil)
Цифровые часы "100
объектов отображают
молчаливо время...",
1982



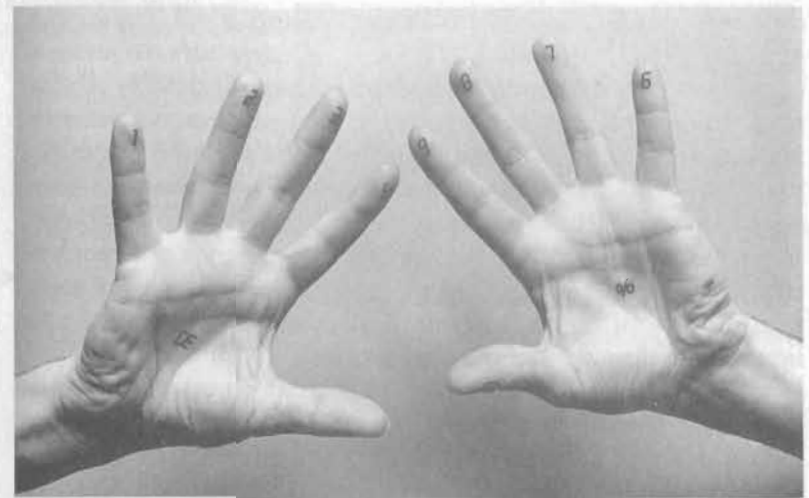
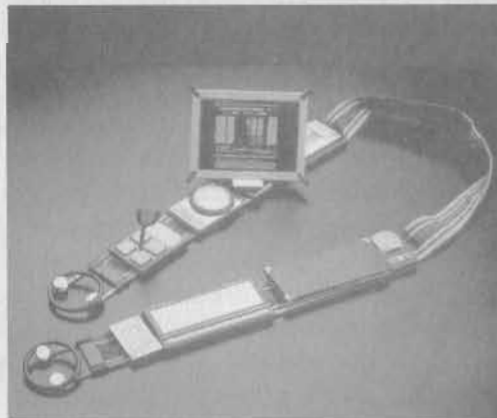
Развитие микроэлектроники привело к миниатюризации предметов. Их внешняя форма уже все более становится независимой от функционального содержания. Она все более подчиняется влиянию "внешних факторов": требования эргономики, ансамблевости изделий и пр.



Лиза Крон
Браслет-компьютер
(компас, часы, телефон, путеводитель по городу)
1988

Оливетти
Микропроцессор

Хагай Швадрон (Hagai Shvadron)
Портативный компьютер "Count Down 1990"
1987



Кунстflug
Электрокалькулятор на пальцах
1986-87

Перчатка-анализатор
1987

Развитие технологий в области микроэлектроники, медицины и биологии, работы в смежных областях постепенно ведут к созданию "человека-киборга", оснащенного различными техническими устройствами

Уве Берндт (Uwe Berndt)
Портативная коммуникационная система
1987



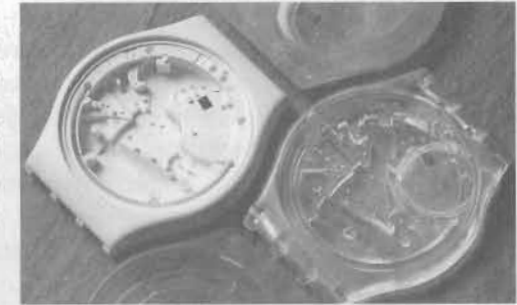
hey, alisa

охватывал все больше и больше предприятий, становясь естественной составной частью их фирменного стиля: оформление продукции, носитель имиджа. Фирмы не только принимали определенную дизайн-политику, но и зачастую использовали существовавшие популярные дизайн-продукты. Они готовы были выпускать более цветные, косые и кривые формы, подписанные именем известного дизайнера, лишь бы увеличить спрос. При этом, чтобы удовлетворить множеству различных вкусов, необходим был стайлинг: индивидуализация внешней формы и деталей, при неизменном техническом содержании.

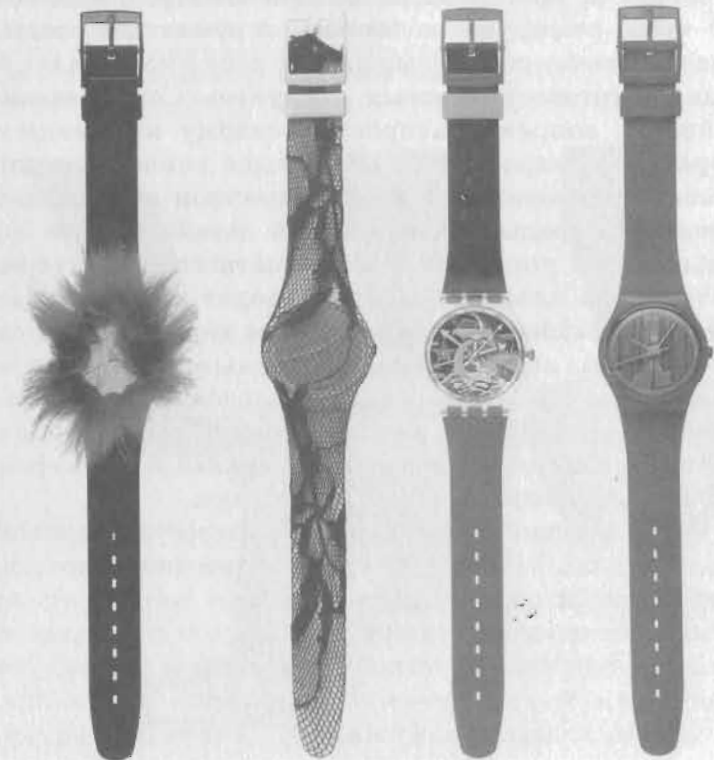
Известным примером такой индивидуализации является дизайн наручных часов молодой швейцарской фирмы "Своч" (Swatch). Сегодня говорят уже о "свочеризации". Фирма была основана в 1983 году в Билле как общественное предприятие большого швейцарского часового комплекса. Часы "Своч" задумывались как недорогие неремонтируемые, ориентируемые на последнюю моду, дух времени, стиль жизни. Первая коллекция довольствовалась одноцветными ремешками и четырьмя стилевыми направлениями: классика, хай-тек, фашин, спорт. Между тем палитра ремешков и циферблатов стала образцово красочно оформленной. Формы часов создавались известными дизайнерами: М. Туном, А. Мендине, использовались мотивы известных художников: К. Харинга, М. Полодине и др. В 80-х гг. "Своч" стал образцом применения стайлинга как маркетинговой стратегии для многочисленных предприятий.

Значимость дизайна как стратегического инструмента руководителей предприятий отразилась в новом понятии "менеджмент дизайна". Планирование продукта охватывает наряду с формой организационные, производственно экономические, юридические и рыночно ориентированные вопросы. Поле деятельности дизайнера расширяется: так, если сегодня говорят о фирменном стиле, то вместе с тем думают об оформлении рекламы, телефонных объявлений и программном обеспечении, причем ищется не суммарное

Классический пример маркетинговой политики швейцарской фирмы "Своч", направленной на индивидуализацию изделий в расчете на различные группы покупателей. Для запуска в серию новой модели требуется всего лишь 6 недель. За пять лет существования фирмы было продано свыше 62 млн. пар часов.



Корпус часов "Своч", изготовленный методом штамповочного литья из пластика позволил сократить количество деталей в несколько раз и уменьшить вес часов до 15 г.

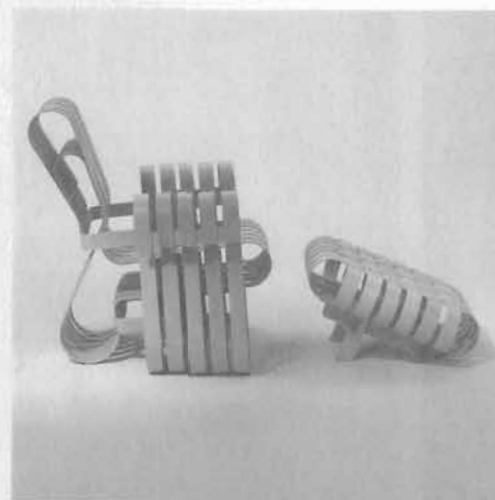


большинство, а только существенное - то, что играет роль в индивидуализации и самовыражении предприятия. Многие самостоятельные дизайнерские бюро предлагают полный сервис, который, в особенности в деловых центрах и местах отдыха, выходит за границы оформления до организационных форм и форм общения.

Дизайн и экология. Ландшафтный дизайн

Современное представление о дизайнерской деятельности тесно связано с экологией. "Хороший" продукт должен сберегать окружающую среду и ресурсы. Энерго и ресурсосбережение, экологическая чистота становятся такими же важными потребительскими качествами изделия как эргономичность, рациональность, экономичность, простота в пользовании. Потребители все более чутко реагируют на вопросы окружающей среды, заставляя дизайнеров размышлять больше о материалах и методах изготовления новых продуктов. Современные дизайнеры, вопреки распространенному их имиджу "декоратора и маркетинга", все больше демонстрируют социальные обязательства перед обществом и осознание окружающей среды. Экологический дизайн больше не довольствуется упрощенной альтернативной формулой: "джут вместо пластика", а производит комплексные продукты на высшем техническом уровне, которые являются долговечными, легко перерабатываемыми и при этом выполнены на требуемом индивидуальном эстетическом уровне. Шкала новых экологических идей сегодня охватывает от съедобной упаковки из крахмала или вафли до полностью утилизируемого компьютера.

Экологический аспект во многом затронул и дизайн городской среды. Техногенная среда современных городов, их интенсивный рост вызвали серьезные экологические проблемы, связанные не только с загрязнением окружающей среды, но и психологической изоляции человека, его оторванности от естественного природного окружения. Если первые являются прерогативой, в первую очередь,



Франк О. Гери
(Frank O. Gehry, 1930)
Кресло "Powerplay",
1990-92

Том Диксон
(Tom Dixon)
Стул "S", 1988

Возвращение к натуральным продуктам и материалам во многом стимулировали возникшие в процессе урбанизации и активной человеческой деятельности проблемы экологии.





Вид на здание с зеркальным фасадом, отражающим окружающую среду.

Зеркальные фасады дематериализуют среду, как бы растворяясь в ней, вносят иллюзорную жизнь: движение облаков, людей, транспорта. Район Де фанс (Париж)

Словно доисторические гигантские рептилии кинетические фонари-скульптуры в центре Роттердама, находящиеся постоянно в движении и формой и светом (в вечернее время) непрерывно изменяют образ пространства, внося в него жизнь.



Стальные деревья на одной из центральных улиц города (Гамбург, Германия). Создавая свои декоративные композиции в стиле "хай-тек" дизайнер "играет" в образы природных форм, проводя прямые аналогии.

Шелест листьев, мерцание воды, движение облаков полет птиц... движение – одна из важнейших составляющих живой природы. Фонтаны с кинетическими скульптурными формами у центра Помпиду в Париже. Вращение скульптур усиливает движение водных струй.

«Водопад» в центре города – скатывающаяся по отвесной гранитной стене вода, мерцающая в лучах солнца, – превращает каменную стену в "живую" (Роттердам).

Среда современного города преподносит прохожему много неожиданных сюрпризов: застывший в задумчивости горожанин (Бремен, Германия); чуть позже узнаешь, что он отлит из бронзы.

архитектуры и градостроительства, то проблемы психологического комфорта окружающего человека пространственной среды находятся в поле зрения дизайнера городской среды. И сегодня дизайнерами разработан целый арсенал средств включения природных компонентов в пространственную среду города на локальном уровне. Примером могут служить мировой опыт создания высококомфортных пешеходных зон и улиц. Делаются попытки использования в организации высококомфортной городской среды неординарных средств из арсенала индустриального дизайна - кинетические установки, подогреваемые и движущиеся тротуары, эскалаторы, повышенный комфорт в уличной мебели и оборудовании, высокие технологии в обработке традиционных материалов.

Дизайн в контексте современной проектной и художественной культуры

XX век по праву можно считать веком дизайна. Дитя промышленной революции, он молниеносно ворвался в нашу жизнь вместе с паровыми машинами Джеймса Уатта и локомотивами Раймонда Лоуи, электроприборами Петера Беренса и Дитера Рамса, печатными машинками Марчелло Ниццоли и Эттора Соттсасса, воздухоплавательными аппаратами братьев Райт и Сикорского, космическими фантазиями Стенли Кубрика и Вернера Пантона. Сегодня трудно представить себе какую-либо сферу человеческой деятельности, где бы не трудился дизайнер.

За чуть более чем столетнюю историю своего существования дизайн превратился в самостоятельный вид проектно-художественной деятельности со своим научно-исследовательским аппаратом, арсеналом проектно-художественных средств. У дизайнера появились свои «идолы» - классические образцы и памятники, определяющие исторические вехи его развития. Для них построены специальные музеи современного искусства и дизайна. Возникли отделы дизайна в музеях искусств. На выстав-

ке «documenta 8» 1987 года, пожалуй, самой значимой художественной выставки в мире, была впервые представлена секция дизайна. Прилив публикаций и радостные ретроспективы предшествовавших эпох сделали 80-е годы «ударным направлением» в истории дизайна [4, С. 173]. Все эти многочисленные выставки дизайна сформировали в сознании масс представление о дизайне как равноправной части культуры.

Получившие всемирную известность такие произведения дизайна как мебель Ле Корбюзье, Бройера, Макинтоша и Ритвельда, посуда Джозефа Хофмана, Карла Боты, Филиппа Старка воспроизводятся по сей день, становясь престижным украшением интерьеров офисов и дорогих салонов. Об истории дизайна сегодня мы можем по полному праву говорить, как говорим об истории искусств и архитектуры, как об одном из самых молодых, но стремительно развивающихся видов проектно-художественной деятельности.

Как и музыка, театр, кино и другие виды искусства дизайн все чаще становится предметом спонсирования.

По мере развития дизайна перед ним с течением времени ставились постоянно разные задачи. Они расширяются и усложняются, охватывая все большие области, нежели просто формообразование продукции. Приемы в дизайне становятся все сложнее.

Как и в других видах искусства и архитектуре историки, теоретики, критики и практики дизайна все больше посвящают себя специальным областям и отдельным проблемам этого сложного и многообразного вида современной проектно-художественной деятельности.

Литература к Главе 4

1. 100 дизайнеров Запада/ В.Аронов и др. - М.: ВНИИТЭ, 1994.- 216 с., илл.
2. Matthias Dietz, Michael Monninger. Japanese Design. - Taschen, 1994. - 176 S., Ill.
3. Uta Abendroth, Karin Beatle Phillips, Christian Pixis, Bernd Polster. Das Designbuch (1 Jahrhundert. 400 Designer. 1000 Objekte). - Augsburg: Battenberg, 1999, - 432 S., Ill.
4. Dumont-Schnellkurs Design/ Thomas Hauffe.- Koln: Dumont, 1995.- 192 S., ill
5. Иконников А.В. Функция, форма, образ в архитектуре. - М.: Стройиздат, 1986. - 288 с., илл.
6. Рябушин А.В., Шукурова А. Н. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. - М.: Стройиздат, 1985. - 272 с., илл.
7. Penny Starke. Design Lexikon Grossbritannien - Koln: DuMont, 2000. - 384 S., Ill.
8. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма/ Пер. с англ. А.В.Рябушина, М.В.Уваровой; Под ред. А.В.Рябушина, В.Л.Хайта - М.: Стройиздат, 1985.- 136 с., илл.
9. Penny Sparke. Design im 20. Jahrhundert. - Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 2001, - 272 S., Ill.
10. Eva Karcher, Manuela Von Perfall. Italienisches Design. - Munchen: Wilhelm Heyne Verlag, 2000, -329 S., Ill.
11. Charlotte & Peter Fiell. Design des 20. Jahrhunderts. - TASCHEN, 2000. - 768 S., Ill
12. Design Heute/ Masstabe: Formgebung zwischen Industrie und Kunst-Stuck. - Munchen: Prestel-Verlage, 1988, - 324 S.Ill

Михайлов Сергей Михайлович

ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА. Том 2

Учебник для бакалавров направления 521700 "архитектура"
и специальности 2902.00 "Дизайн архитектурной среды"

Дизайн - С.М.Михайлов
Верстка - С.М.Михайлов
Оформление обложки - М.И.Белов, А.С.Михайлова

Издательская лицензия ЛР № 030910 от 18.06.99
Подписано в печать 28.02.03
Бум. офсетная 60x90 1/16. Гарнитура "Jurat"
Печать офсетная
Усл.печ.л. 25,5. Уч.-изд.л. 25,7
Тираж - 5 000 (1-1000 первый завод)
Заказ № 8482

Издательство "Союз Дизайнеров России"
121106, Москва, Гостиничная ул., д. 7-а, корп. 2, офис 74

Отпечатано в ООО "Центр оперативной печати"
420107, г. Казань, ул. Хади Такташа, 105
Лицензия на полиграфическую деятельность
№ 0195 от 03.08.2000 г.