

Министерство образования и науки Российской Федерации
Владивостокский государственный университет экономики и сервиса

ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА, НАУКИ И ТЕХНИКИ

Конспект лекций

по специальности

05.24.00 специализации «Дизайн среды»

Владивосток
Издательство ВГУЭС
2007

БКК

Конспект лекций по дисциплине «История дизайна, науки и техники» составлен в соответствии с требованиями государственного стандарта России. Предназначена для студентов 3-4 курса специальности 052400 «Дизайн».

Составитель: Вахрушева Л.Л., доцент кафедры Дизайна

Утверждена на заседании кафедры Дизайна мая 200 г., протокол №

Рекомендована к изданию методическим советом института Международного Института экономики и бизнеса ВГУЭС, протокол №.

Издательство Владивостокского
Государственного университета
экономики и сервиса, 2007

ВВЕДЕНИЕ

В последнее время термин «дизайн» стал необыкновенно популярен. С развитием массового производства мы все больше осознаем тот факт, что живем в «спроектированном» мире, что почти все, что нас окружает – результат проектной деятельности. В идеале – любое проектирование должно стать дизайнерским, то есть отличающимся неординарным подходом, эстетическим результатом, оптимальным и эргономичным решением. Лучший способ понять явление – изучить его историю, определить основные тенденции и на этой основе прогнозировать будущее.

Дисциплина «История дизайна» тесно связана с курсами «Мировая художественная культура», «История науки и техники», «История интерьера», «Теория дизайна».

В первой части конспекта лекций достаточно подробно были рассмотрены предыстория дизайна, основные тенденции и направления, сложившиеся в архитектуре и дизайне в период с начала века и примерно до начала второй мировой войны, выделены наиболее заметные работы архитекторов и дизайнеров.

Во второй части конспекта лекций будут рассмотрены работы наиболее выдающихся мастеров архитектуры и дизайна, созданные в период с 30-х годов XX века до настоящего времени.

1. ОРГАНИЗАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

1. 1. Цели и задачи учебного курса

Цель изучения дисциплины: формирование у будущих специалистов осознания сложной координирующей роли дизайна, обобщение и упорядочение отдельных фактов дизайнерской практики в цельную картину развития дизайна как одной из форм мировоззрения и мировосприятия действительности.

Задачи изучения дисциплины: ознакомление с хронологией и основными периодами развития дизайна;

- знакомство с основными течениями и направлениями, творчеством самых известных мастеров-дизайнеров и архитекторов и содержанием их творческих концепций;
- понимание перспектив и направлений будущего развития дизайна.

1. 2. Требования к знаниям и умениям, приобретенным при изучении курса, в соответствии с квалификационной характеристикой выпускника

В результате изучения дисциплины студент должен знать:

- основные стили и направления дизайна, их хронологические рамки;

- творчество известных мастеров дизайна и архитектуры;
- их творческие концепции и программные работы.

Студент должен уметь применять знания, полученные при изучении курса, в своей практической деятельности.

1. 3. Объём и сроки изучения курса

	Всего часов	Семестры (час)	
		6-ый	7-ой
Лекции	68	34	34
Виды контроля:		экзамен	экзамен

1. СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

Семестр 6.

Тема № 1.

Предыстория дизайна. Ремесленный дизайн с древнейших времен. Замена ремесленного производства крупной машинной промышленностью, массовое производство дешевых высококачественных товаров. Кризис художественной ситуации – упадок ремесел, разрыв между смыслом и формой, нарушение фундаментальных «вечных» принципов формообразования. Международные промышленные выставки. Лондонская выставка 1851 года. Хрустальный дворец Дж. Пэкстона - провозвестник современной архитектуры.

Значение самого слова “дизайнер” определяется его этимологией. Оно происходит от лат. “desinare” с двойным смыслом – обозначать и определять назначение. Соответствующее английское слово “design” также включает в себе двойной смысл – рисунок и проектирование и прекрасно выражает явление, заключающееся в определении функции предмета и установлении всех фаз его изготовления – формальных, концептуальных, утилитарных.

Дизайнер не занимается теми проблемами устройства предмета, которые являются областью инженера, в его компетенцию входит размещение, соотношение и контуры элементов, которые облачают конкретную функцию в оригинальную и притом выразительную форму. Дизайнер чутко прислушивается к художественным веяниям, подчиняет свой замысел программе, разработанной инженером, оценивает с помощью специалистов по сбыту реакцию потребителей, учитывает требования рентабельности, не становясь рабом “прибыли”, проектирует и продвигает новые модели, не позволяя себе полной свободы и художественных излишеств, словом, дизайнер должен сотрудничать с предприятием на всех стадиях

производства. В настоящее время человечество переживает период синтеза потребностей рынка и потребностей покупателя, при котором эстетическое качество предмета должно отвечать его назначению и вытекать из него. Кроме того, дизайн призван содействовать вращению нужного предмета в рамки повседневной жизни, на которую затем этот предмет сам оказывает решающее влияние.

Современные формы взаимодействия архитектуры и дизайна вытекают из общих задач архитектурного проектирования и из условий строительного и промышленного производства, приведших к выделению дизайна в самостоятельную область человеческой деятельности.

Первые орудия труда и механизмы.

История дизайна неразрывно связана с эволюцией предметного окружения человека, историей развития техники и технологии.

Первые орудия труда человека. Первые понятия об удобстве.

Изобретение рукоятки.

Изобретение лука и стрел.

Колесо и повозка.

Плетение и ткачество.

Первые предметы быта из керамики.

Литье металла.

Разделение труда и обособление ремесла.

Войны и развитие техники.

Ремесленное производство в средние века.

Доведенный до совершенства в средние века ручной труд, специализация мастеров привели к возникновению мануфактур, давших качественный скачок в развитии массового производства.

Книгопечатание и изобретение бумаги.

Изобретение компаса и развитие мореплавания.

Цеховые объединения ремесленников и первые мануфактуры.

Дифференциация инструментов труда. Гидравлический двигатель.

Изобретение часов и мельницы. Теория машин.

Промышленная революция в Европе. Научно-технические открытия и изобретения конца 17 – начала 19 века.

Промышленная революция конца 17 – начала 19 века привела к замене мануфактурного и ремесленного производства крупной машинной промышленностью появлению нового технического мира и массовому производству дешевых и высококачественных товаров.

3 основных этапа в промышленной революции:

Появление машин в текстильном производстве;

Изобретение паровой машины;

Применение машин в машиностроении.

Технический прогресс все больше входит в жизнь людей и начинает влиять на формирование их мировоззрения. К концу 18 века стало ясно, что

без освоения новых технических форм и созданных промышленным способом вещей невозможен дальнейший прогресс. Однако стало заметно резкое снижение качества индустриальных форм по сравнению с изделиями традиционного ремесленного производства, а также их инородность в окружающей среде. В середине 19 века понятия «искусство» и «художественное творчество» начинают употребляться по отношению к проектированию рядовых сооружений, созданию бытовых вещей и одежды. В употребление входит понятие “industrial art”.

Международные выставки.

История развития выставок делится на два периода.

Первый, национальный, период начался в Париже с открытием первой в мире промышленной выставки 1798 г., а завершился выставкой 1849 г.

Второй период, международный. Дух свободной конкуренции вместе со стремлением продемонстрировать достижения промышленного производства отчетливо проявился в Международной выставке, открывшейся в Лондоне, в Хрустальном дворце в 1851 г. (автор – Дж. Пэкстон). По признанию современников, Хрустальный дворец – это революция в архитектуре, которая положила начало возникновению нового стиля.

После триумфа выставки 1851 г. Англия провела всего лишь одну всемирную выставку в 1862 г., тогда как с 1855 по 1900 гг. пять выставок прошло во Франции. Эти выставки рассматривались французами как престижные мероприятия, которые позволяли бросить вызов британскому господству в промышленном производстве и торговле. Самая значительная выставка столетия в 1889 г. отличилась двумя уникальными сооружениями – Галереей Машин Виктора Контамена, состоявшей из трехшарнирных металлических рам и имевшей пролет 107 м, и башней Эйфеля, чей архитектурный облик не имел ничего общего с привычными образами башенных сооружений.

Международные выставки являлись своеобразным смотрам достижений передовой архитектуры и дизайна.

Тема № 2.

Становление эстетики как науки в девятнадцатом веке.

Практическая эстетика Готфрида Земпера.

Теории английских искусствоведов и художников, впервые поставивших проблему связи искусства с жизнью в условиях научно-технического прогресса. Недовольство последствиями механизации для эстетики предметов домашнего обихода и качества жизни в целом. Теоретические воззрения Рескина. Братство прерафаэлитов и их влияние на европейскую культуру. Уильям Моррис и Движение за Обновление искусств и ремесел.

История теории дизайна традиционно начинается с теории английских искусствоведов и художников, поставивших проблему связи искусства с жизнью в условиях научно-технического прогресса.

Большинство народа стало ощущать не прогресс, а ухудшение условий бытия. Господствующим стилем в архитектуре девятнадцатого века становится эклектизм. В начале и середине XIX века возникло осознание того, что существуют противоречия между трудом и искусством, тогда же появился и ряд учений о путях преодоления этих противоречий. Очень часто эти пути искали в сфере социальной и экономической.

Практическая эстетика Готфрида Земпера.

Всемирную известность Готфриду Земперу принес его фундаментальный труд – “Наука, промышленность и искусства” и “Стиль в технических и тектонических искусствах, или практическая эстетика” – исследование исторических закономерностей формообразования в искусстве, где аргументируется мысль о зависимости формы от функции, материала и технологии создания произведения.

Основное, что ввел Земпер в будущую теорию дизайна – это учение о причинах, определяющих характер форм вещей. По Земперу, форма каждой вещи определяется, во-первых, целью, которой эта вещь служит, то есть ее функцией; во-вторых, материалом, из которого она сделана; в-третьих, характером технологии производства этой вещи; в-четвертых, господствующими в обществе социально-политическими порядками.

Земпер по праву считается одним из пионеров дизайна. Он одним из первых сформулировал в середине девятнадцатого века положение о связи эстетики и техники. Его теоретические труды, во многом опередившие свое время, послужили основой для формирования в проектной идеологии концепции рационализма, сыграли большую роль в развитии промышленной культуры в Германии, Англии и других европейских странах, оказали влияние на становление педагогических концепций дизайна той эпохи.

Теоретические воззрения Рескина.

Выдающийся теоретик искусства девятнадцатого века Джон Рескин утверждал, что предметное окружение общества свидетельствует о его моральном состоянии. Критерий правдивости он выдвинул на одно из первых мест при оценке произведений искусства. В 1853 г., опубликовав книгу “Камни Венеции”, в главе, посвященной различиям между ремеслом и искусством, Рескин первым выступил против промышленного разделения труда и “деградации рабочего-станочника в машину”.

Для Рескина нет сомнения, что все должно подчиняться пользе. В его книге “Камни Венеции” есть глава “Природа готики”. Главная мысль, в ней заключенная, – настоящее произведение искусства может возникнуть только в труде, приносящем радость. Именно на том строит Рескин свое заключение, что продукты индустриального производства уродливы, т.к.

создание любой вещи расчленено на операции. Человек лишен возможности творчески участвовать в процессе производства.

Таким образом, промышленный дизайн с первых своих шагов был вынужден поставить вопрос о необходимости социальных изменений, о несоответствии социальных условий задачам производства.

Братство прерафаэлитов и их влияние на европейскую культуру.

Следующим этапом в развитии этих идей стало создание "Братства прерафаэлитов". В 1848 г. семь учеников Королевской Академии художеств в Лондоне организовали "прерафаэлитское братство" с целью совершить революцию в английском искусстве. Прерафаэлизм был проявлением процесса, затронувшего не только английскую, но и всю европейскую живопись. Придерживаясь старых, испытанных рецептов грунтовки, прерафаэлиты решительно высветлили колорит своих картин, что сохранило до наших дней ничем не смягченную резкость цветовых контрастов и безвоздушную жесткость их живописи. Фактически вдохновителем группы был Данте Габриэль Россетти.

Уильям Моррис и Движение за Обновление искусств и ремесел.

Идеи Россетти и Рескина подхватил Уильям Моррис (1834-1896 гг.). Его жизнь и творчество стали крупным явлением в культуре Англии и всей Европы второй половины девятнадцатого века.

Моррис был основателем "Движения искусств и ремесел", которое оформилось как художественный стиль во 2-ой половине 19 века. Постройка и обстановка им собственного дома, известного под названием "Красный Дом" (1860), явились попыткой перенести а жизнь и художественную практику морально-этические утопии Рескина, попыткой осуществления синтеза архитектуры, живописи и декоративного искусства. Красный дом - один из первых образцов архитектуры "Движения искусств и ремесел" - был построен архитектором Филипом Уэбблом в Бексли-Хис (ныне часть Лондона). Моррис с друзьями-художниками пытался превратить его в совокупное произведение пространственных искусств, гармоничную среду, которая послужит матрицей идеальных человеческих отношений, облагороженного искусством образа жизни.

Осуществляя утопии Рескина с ее идеалами простоты и справедливости, ансамбль дома следует традициям добротного средневекового ремесленничества.

В заключение следует отметить, что Движение за обновление искусств и ремесел охватило многие регионы Европы, т.к. идеи и цели были осознанной необходимостью – в разных странах развивались сходные процессы, порожденные бунтарством против рутины и пошлости. Моррисовские общества ремесленного, ручного дизайна возникли в Англии, а затем, по ее образцу, в некоторых других странах – Бельгии, Франции, Германии, Австрии, России. Эти общества интересны тем, что в материальных результатах их деятельности воплощались важные принципы

ремесленного дизайна – высокое качество, чувство материала, сочетание красоты и пользы. Художественная практика моррисовских мастерских и основанного им издательства иллюстрированных книг (Кельмскотская книгопечатня) подготовили в Англии искусство модерна. Но осознание того, что машина тоже может делать вещи красиво и без ложных украшений, что сама технология производства диктует красоту изделиям, пришло гораздо позже.

Тема № 3.

Стиль Модерн, его социальные и эстетические противоречия.

Единство выразительности и новое мировоззрение во всех формах искусства и дизайна в стиле «модерн». Стилистические особенности модерна. Творчество Обри Бердслея.

Модерн (стиль “модерн”) – от лат. “новый, современный” – период развития европейского искусства на рубеже XIX-XX веков, главным содержанием которого было стремление художников противопоставить свое творчество историзму и эклектизму искусства второй половины девятнадцатого века.

Новый стиль возник на рубеже 19-20 века почти одновременно во многих европейских странах. Его важной чертой стал возврат к функциональности, освобождение от излишков декора, обращение к национальным традициям. Хронологически рамки искусства модерна довольно узки, всего 30 лет: приблизительно 1886-1914 гг., однако модерн – это не один какой-либо стиль, а множество различных стилей и течений, составляющих период не менее важный, чем эпоха Возрождения.

Рубеж XIX-XX веков имел значение этапа, завершающего цикл развития европейской культуры. Предпринятая на рубеже веков попытка обобщения эстетического опыта человечества, синтеза традиций Запада и Востока, античности и средневековья, классицизма и романтизма сопровождалась кризисом сложившейся системы научных, эстетических и этических ценностей. Однако несомненно, что именно это искусство создало предпосылки радикальных изменений в мировой культуре двадцатого века. На искусство модерна возлагались большие надежды. Художники настойчиво искали ему историко-культурное обоснование. Многие видели тогда в модерне единый интернациональный стиль, хотя, рассматривая работы, выполненные в этом стиле, можно увидеть скорее больше различий, нежели сходства.

Основные течения искусства модерна

- флореальное, или AP-НУВО;
- неоромантическое (национально-романтическое);
- неопластицизм, или органическая архитектура;

- рациональное, или геометрическое;
- неоклассицизм.

Все эти течения объединяло общее мировоззрение, отличающееся, с одной стороны, растерянностью, духовной усталостью, кризисом идеалов, а с другой стороны, – поисками “большого стиля”, стиранием границ между элитарным и массовым искусствами. Главной особенностью искусства модерна является то, что новое в нем формировалось прежде всего в области архитектуры, декоративного и прикладного искусства, но не столько самими архитекторами, сколько живописцами и графиками.

Мотив изогнутой линии стал определяющим формальным элементом во всех видах искусства.

Уже предистория модерна предопределила ведущую роль Англии на раннем этапе развития стиля. Истоки стиля можно увидеть в творчестве Уильяма Морриса. Но главную роль в этом процессе сыграли художественные журналы. Так, в 1882 г. была организована художественная студия “Гильдия века” художниками А. Макмардо, С. Имейджем, У. Крейном при участии Ф. Уэбба и Н. Шоу. “Гильдия” издавала свой журнал “Конёк” – “The Century Guild Hobby Horse”. Кроме того, в “Гильдии” выполнялись проекты оформления интерьеров, изготавливались мебель, ткани, обои, светильники. Макмардо был редактором и главным художником журнала.

Творчество Обри Бердслея.

Гениальный английский художник, музыкант, поэт Обри Бёрдслей прожил короткую жизнь - он умер в возрасте двадцати пяти лет - но до сих пор его искусство остаётся непревзойдённым, уникальным. Большинство его работ были книжными иллюстрациями или рисунками. И тем не менее Бёрдслей - это удивительное и загадочное явление искусства и человеческого духа. Глубокое проникновение в традиции японского искусства позволило ему создать удивительный синтез Запада и Востока в собственных рисунках. Мастерски виртуозная линия Бёрдслея, играющая с чёрными и белыми пятнами силуэтов, буквально в год-два сделала его всемирно известным художником.

Тема № 4.

Основные региональные течения стиля модерн. "Сецессион" в Австрии и Бельгии. Работы Г. Климта, О. Вагнера, Й. Хоффмана, В. Орта. "Югендстиль" в Германии. "АР НУВО" во Франции. Работы Гимара, Эйфеля, Перре. Творчество Гауди. Работы Ч. Макинтоша. Школа в Глазго.

Англия, совершив скачок в начале развития стиля, в дальнейшем как бы приостанавливает свое движение. Новая фигура появляется в 80-х гг. –

Чарльз Рене Макинтош (1868-1928 гг.). Во время учебы в Глазго в Школе искусств он встретился с Гербертом Макнейром и двумя сестрами – Маргарет и Фрэнсис Макдональд, позже основавших Глазго-школу.

Они выработали свой неповторимый стиль, основанный на жестких прямых линиях и строгих прямоугольных формах, значительно отличавшийся от АР-НУВО, – рационалистическое, или геометрическое течение модерна. В целом “изысканный эстетизм” шотландцев носил национально-романтическую окраску, что выделяло его из более интернационального течения английского модерна.

В 1897-1909 гг. Макинтош возводит здание художественного училища в Глазго – массивный, резко очерченный объем, врезанный в холм. В здании Макинтош применил свой способ проектирования “изнутри наружу”, при котором рисунок фасада отражает функциональное назначение внутренних помещений.

Сецессион.

В девятнадцатом веке Австрия вступила в период промышленного капитализма, активного процесса урбанизации страны.

Неоспоримым авторитетом пользовался руководитель архитектурного отделения профессор Отто Вагнер.

Вагнер последовательно изживал в своей практике традиции исторической стилизации, был в числе первых борцов за новое искусство и тех, кто возглавил движение за современную архитектуру.

Работы над бульваром Рингштрассе способствовали созданию “Товарищества художников” во главе с живописцем Х. Макартом. Вышедшие из него художники назвали свое объединение “Сецессион” (от лат. “исход”). Своим президентом они выбрали Густава Климта.

Цели сецессионистов не были четко определены. Прежде всего, они желали освободиться от тирании официального вкуса. Эти довольно обобщенные намерения воплотились в двух конкретных решениях: издании журнала “*Ver Sacrum*” и создании нового выставочного зала. Для своего журнала, первый номер которого вышел в 1898 г., сецессионисты выбрали символическое название “*Ver Sacrum*” (“Весна священная”).

Журнал “*Ver Sacrum*” был своеобразной лабораторией дизайна, главная роль в создании графического оформления дизайна принадлежит Коломану Мозеру. Хофман и Мозер становятся открывателями и творцами геометрического черно-белого стиля. В основу его положены строгие геометрические модульные формы, среди которых главенствовали квадрат и формы, от него производные, – шахматная клетка и сетка. Новый стиль стал универсальным стилем венского дизайна.

Начало XX века отмечено в Вене созданием двух новых союзов. В 1903 г. Й. Хофманом и К. Мозером были созданы Венские мастерские – организация, как гласило ее объявление, намеревавшаяся объединить художников и художественных ремесленников, производящих новые

оригинальные изделия в строительстве и оформлении зданий и изготовляющих различные изделия из металла, дерева, стекла и фарфора. Второй союз – выдлившаяся из немецкого Веркбунда австрийская секция, насчитывающая уже в первый год своего существования более 600 членов.

Австрийский Веркбунд привлек к себе практически всех ведущих живописцев, архитекторов и скульпторов. Ведущей фигурой этого поколения был композитор Рихард Вагнер, провозгласивший идеи Гезамкунстверка (“ансамбля всех искусств”), а самым влиятельным философом – Фридрих Ницше. Воплощала идеалы Сецессиона его XIV выставка, получившая название “бетховенской”. Строилась она на гармоническом единстве, утверждая красоту порядка и нордический идеал торжествующего гения.

Модернизм.

Реконструкция и развитие Барселоны в конце девятнадцатого века положили начало каталонскому варианту АР-НУВО, получившему название “модернизм”. Наиболее яркой фигурой этого направления считают Антонио Гауди-и-Корнет (1853-1926). Он был великим художником. Его школы не существует, но выработанные им представления об архитектуре, черпающей вдохновение в формах живой природы, разработанные им средства пространственной геометрии, нашли множество поклонников.

Стиль Гауди сложился под воздействием двух весьма разных намерений – желания оживить местную национальную архитектуру и стремления создать абсолютно новую форму выражения. Заслуга Гауди заключается в том, что он сумел извлечь из природного окружения и ввести в мир архитектуры ряд форм, мимо которых проходили поколения зодчих. Это «простое» воспроизведение природы, «незамысловатое» подражание ей стали фактически подлинной революцией в архитектуре, осуществленной одним человеком – без манифестов и лозунгов.

Арт-Нуво в Бельгии и Голландии.

Наиболее полно новый стиль воплотился в особняке, построенном в 1893 г. архитектором Виктором Орта (1861-1947) для профессора Брюссельского университета Эмиля Тасселя. Этот дом был первым на континенте действительно смелым по архитектурному решению зданием. Этим сооружением восхищались по двум причинам: он точно соответствовал потребностям владельца, и в нем полностью отсутствовали черты прежних исторических стилей.

Перегородки из металла и стекла открывали доступ свету в любой уголок интерьера, а лестница становилась центром декоративной композиции здания. Архитектура и оформление составляют единое целое. Линии несущих конструкций переходят в узор гнутых металлических полос. Он начинается от опорных столбов и продолжается на полу, стенах, потолке, подчеркивая размеры интерьера. Все они заканчиваются особым

изгибом – “ударом бича”. В них ощущается жизненная сила растения, хотя и лишенная цветов и листьев. Для стиля Виктора Орта характерна подчеркнутая новизна и даже сенсационность. Он не только создал новый архитектурный декор, но и активно использовал те формы, которые уже широко бытовали.

Хендрик Петрус Берлаге (1856 – 1934) создал свою оригинальную интерпретацию «стиля модерн», в которую он внес много чисто национальных черт. Большое значение для развития рационалистического направления в архитектуре Запада имела пропаганда этической ценности «честной архитектуры», которую он вел. Берлаге защищал архитектуру, верно выражающую свое назначение, конструктивную структуру и материал, из которого создано здание. В 1885 году Берлаге построил здание Фондовой Биржи. Он применил формы, слегка напоминающие романскую архитектуру, но это не имитация стиля.

Генри Ван дер Вельде (1863-1957), один из основоположников бельгийской ветви «стиля модерн», стоит в ряду крупнейших архитекторов-новаторов рубежа XIX – XX веков. Он был одним из первых, кто наиболее яростно нападал на “зараженную атмосферу исторических стилей.” На формирование взглядов ван дер Вельде большое влияние оказали взгляды Уильяма Морриса.

В своих работах Ван дер Вельде пытался выразить идею “гезамткунстверка” – тотального произведения искусства. Он считал, что отдельный семейный дом является главным социальным инструментом, посредством изменения которого можно постепенно преобразовать и сами общественные ценности. “Безобразное портит не только глаза, но и сердце и ум”.

Ван дер Вельде в 1902 г. был приглашен в Веймар, где он реорганизовал институт искусств и ремесел. Он стал одним из организаторов Веркбунда и прославился как педагог, основав Высшее техническое училище прикладных искусств. Так был сделан первый шаг к Баухаузу.

В своих работах и публичных выступлениях ван дер Вельде соединил проблему стиля с проблемой синтеза искусств, что было характерно для эстетики модерна в целом. Он считал, что промышленность способна привести искусство к синтезу.

Югендстиль.

Колыбелью югендстиля был Мюнхен. Этот сравнительно небольшой в XIX веке город благодаря честолюбивой политике Виттельсбахов, правителей Баварии, превратился в ведущий художественный центр.

Одним из выдающихся представителей нового направления в Германии был Герман Обрист. В 1894 г. этот путешественник, знакомый со всеми течениями авангарда, перебрался вместе со своей мастерской вышивки из Флоренции в Мюнхен. Его настенные панно “Удар бича” стало образцом немецкого флорализма. Переплетение стежков на этой работе напоминает

клетки живого организма, отсюда и название характерной изогнутой линии модерна. Роль Мюнхена в художественной жизни связана с периодическими изданиями “Пан” и “Югенд”. Известный покровитель искусства герцог Гессен-Дармштадта Людвиг пригласил ведущих художников для оформления своего дворца. Так возникла Дармштадтская колония художников, стремившихся воплотить основной принцип югендстиля – синтез искусства и жизни. Мастера, собравшиеся в колонии, претендовали на выработку уникальной методики создания единой по стилю предметной среды. Вместе с тем, выполняя эскизы для крупных художественно-промышленных мастерских, они превращали этот стиль в массовый.

Модерн выразил ностальгию по прошлому, по первозданной природе, по негородскому и несовременному, по той асимметрии, которая была утрачена в индустриальную эпоху. После пышного расцвета в Европе модерн распространился по всему свету. Но первая мировая война нанесла сокрушительный удар по этому универсальному стилю. Звезда AP-НУВО закатилась в 20-е гг. Пришла угловатая функциональность конструктивизма.

Тема № 5.

Промышленные выставки в России. Расцвет русской инженерной школы. Появление решетчатых инженерных конструкций типа металлических ферм. Гиперболы инженера Шухова. Движение художников за обновление художественной культуры. Абрамцевская и Талашкинская мастерские. Создание первых учебных заведений по подготовке художников для промышленности в России. Творчество Врубеля.

Первые учебные заведения по подготовке дизайнеров.

Когда в девятнадцатом веке приходит осознание необходимости эстетической ценности промышленных изделий, в России возникают учебные заведения, готовящие кадры для нового рода деятельности.

Одной из первых была основана Строгановская школа живописи и ремесел. Основу художественной профессионализации Строгановского училища составляли учебно-производственные мастерские, которых к 1917 г. было около двух десятков. В 1918 г. на базе Строгановки были созданы Первые Свободные государственные мастерские, с 1920 г. – ВХУТЕМАС, который в декрете Ленина определялся как “специальное художественное высшее техническо-промышленное учебное заведение, имеющее целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности”.

Своим рождением второе российское учебное заведение для подготовки дизайнеров – Мухинка – обязана придворному банкиру Александру Людвиговичу Штиглицу, щедрому меценату, обратившему внимание “на разобщение ремесел и художеств” и на серьезный недостаток в высококвалифицированных специалистах, испытываемый бурно

развивающейся промышленностью. В 1918 г. Училище технического рисования было переименовано в государственные трудовые мастерские декоративного искусства, которые в 1922 г. слились с Академией Художеств. В 1945 г. они получают свое нынешнее название – **Высшее художественно-промышленное училище имени Веры Мухомовой**.

Всероссийские художественно-промышленные выставки.

В России XIX века в период бурного развития промышленного производства, ввиду специфического социально-экономического развития того периода, выявился ряд проблем, представляющих интерес для осмысления истоков становления отечественного дизайна. Все это в концентрированной форме отразилось в проведении Всероссийских художественно-промышленных выставок. В России идея учреждения общей выставки изделий русской промышленности впервые была высказана министром коммерции графом Румянцевым в 1807 г. Первая Всероссийская выставка мануфактурных изделий состоялась в Санкт-Петербурге 9 мая 1829 г. Всероссийские мануфактурные выставки к концу века были переименованы. Уже на Всероссийской мануфактурной выставке 1870 г. в Петербурге стало очевидным, что эти выставки переросли задачи демонстрации достижений только производственного характера и проблем сбыта продукции, а являются отражением всей культурной жизни страны. Поэтому следующая, 15-я выставка в Москве была с самого начала задумана как “показ всей совокупности производящей человеческой деятельности в целом” как промышленной, так и чисто художественной, поэтому она получила название Всероссийской художественно-промышленной выставки, как и все последующие.

Абрамцево и Талашкино.

Идеи движения за обновление искусств и ремесел проникают из Англии в другие страны Европы. В России это движение приобрело форму кружков и мастерских, созданных на базе школ грамотности (Абрамцево и Талашкино).

Начать надо с Абрамцевского кружка. Это было артистическое содружество, сложившееся в середине 1870-х вокруг Саввы Ивановича Мамонтова, промышленника, известного мецената, художественно одаренного человека. Кружок поэтому именуется часто мамонтовским. На протяжении четверти века подмосковное имение Мамонтова “Абрамцево” оказалось крупным очагом русской культуры, местом, куда иногда на целое лето, иногда на более короткий срок приезжали художники – от уже известных до совсем еще молодых – Репин, Полenov, Поленова, Васнецов, Серов, Врубель.

Художественная жизнь Абрамцева – это история формирования того самого “неорусского стиля”, который оказался одной из граней модерна в России.

Смешение техник и жанров, поиски синтетичности художественного языка по-иному сказались в прикладном и декоративном творчестве **Михаила Врубеля**.

Художественный центр **Талашкино** – известный историко-художественный заповедник на Смоленщине, также тесно связан с развитием русского искусства конца XIX – начала XX веков.

Организатором талашкинского художественного центра стала **Мария Клавдиевна Тенишева**, тесно сотрудничавшая с Мамонтовым и Дягилевым. В Талашкино существовало два направления возрождения народных промыслов: народным мастерам давали заказ на то, что они могут сделать, или поощрялось творчество профессиональных художников, которые работали в традициях древнерусского декоративного искусства.

При всем сходстве масштабов и общих контуров явлений, Абрамцево и Талашкино различны прежде всего в силу их оригинальности. В истории русской культуры им выпала одна роль, но играли они ее по-разному. Оба центра воплощали в себе прогрессивные художественные настроения своей эпохи. Но эпохи эти были разными (Талашкино на 15 лет позднее). С Абрамцево связано программное возрождение национального духа в русском искусстве, символом которого стал Виктор Васнецов. В Абрамцево сложился коллектив единомышленников, куда стремились, чтобы “приобщиться”, в Талашкино творческая атмосфера и дух общения были совсем другими, туда устремлялись, чтобы “уйти в себя”.

Тема № 6.

Русский модерн, его основные направления. "Неорусский" стиль в Москве. Творчество Шехтеля. "Северный" модерн в Петербурге. Объединение "Мир искусства", работы Л. Бакста.

В рамках русского модерна можно выделить два направления, различавшихся по содержанию и формальным приемам, но имевших общие корни.

Во-первых, “неорусский стиль” – отечественный вариант национального романтизма, сторонники которого искали прообразы органичности и своеобразия в зодчестве Новгорода и Пскова. Москва послужила благодатной почвой для распространения “неорусского” стиля.

Во-вторых, “северный модерн” – региональное ответвление АР-НУВО, проявившееся главным образом в Петербурге, столице, лежавшей у финских рубежей. Он развивался под воздействием романтизма Финляндии и Швеции. Развитию тесных творческих контактов способствовало не только территориальное соседство, но и деятельность в России финских архитекторов. Естественные материалы – камень, дерево – сообщали постройкам романтический оттенок, подчеркивали традиционный местный колорит. Стилистика “северного модерна” привлекала своей близостью к природным структурам, способностью создавать живописный и

рукотворный ландшафт. Под воздействием финской архитектуры была открыта выразительность неровной, шершавой поверхности, облицованной гранитом или горшечным камнем, – разнообразие и пластическое богатство разнообразных фактурных сочетаний естественных и искусственных, традиционных и новых материалов.

Если в столичном Петербурге одним из самых распространенных типов архитектуры “нового стиля” был **доходный дом**, то в Москве, по традиции, ведущим остался **частный особняк**, претерпевший в эпоху модерна серьезную трансформацию. Даже на центральных улицах Москвы существовала возможность свободной компоновки здания на участке, что предопределяло целостность, объемность композиции. Московские особняки эпохи модерна, в особенности те, которые находились в переулках, прилегающих к Арбату, будто специально предназначены являть зрителю своеобразие почерка таких мастеров, как **Шехтель, Валькот, Кекушев, Фомин**, интенсивно работавших в начале века.

Федор Осипович Шехтель (1859 – 1926).

Историзм мышления, стремление к многостильности сказались на первых образцах архитектуры модерна. В эпоху модерна стали ценить в готике не только причудливую архитектурную декорацию, романтичность художественного образа, но и присущую ей внутреннюю органичность, под которой стали понимать единство архитектурной формы и конструкции.

В одной из своих первых крупных работ – **особняке З.Г. Морозовой на Спиридоновке** в Москве, построенном в 1893 г. по заказу Саввы Морозова, Шехтель смело трансформирует композиционные и декоративные приемы “готики”. Увлечение Шехтеля “неорусским” стилем сказалось в **здании Ярославского вокзала в Москве** – компактная композиция разновеликих объемов, создающая строго выверенный силуэт, сочетающий в себе огромные щипцовые кровли, подковообразные дуги порталов, высокие балконы-крыльца, маленькие слепые окошки и огромные витражи, орнаментальные изразцовые вставки и стилизованные панно. Самая известная работа Шехтеля – **особняк Рябушинского** в Москве, построен в 1900-1902 гг.

Периодические издания модерна.

Как и в других странах, развитие модерна в России сопровождалось появлением периодических изданий, поддерживающих новое движение в искусстве и пропагандирующих его идеи в российском обществе.

90-е гг. прошлого века ознаменованы возникновением “**Мира искусства**” из небольшого кружка друзей, связанных совместным обучением в гимназии Мая, университетом, знакомством, родством. В 1889 г. несколько молодых людей во главе с Александром Бенуа создали кружок самообразования. Издание своего журнала, к которому члены кружка приступили в 1898 г., становится логическим продолжением их пропагандистской и культурной деятельности. Соиздателями журнала стали

владельцы Абрамцева и Талашкина – Савва Мамонтов и Мария Тенишева. Больше всего редакция “Мира искусства” ценила неповторимость творческой личности, а не “типовые признаки того или иного стиля”. Издавая свой журнал, члены объединения стремились придерживаться основополагающей для модерна моррисовской концепции книги: книга – произведение искусства, единый организм, в котором все компоненты равноценны. Сознательное подражание уже существующим зарубежным – берлинскому “Пан”, венским “Ver Sacrum” и “Симплициссимус” – помогло журналу “Мир искусства” быстро достичь зрелости. С “Миром искусства” связано творчество **Бакста** – разностороннего художника, одного из самых интересных деятелей русского модерна.

Тема № 7.

Особенности развития архитектуры и дизайна в США. Отличительные особенности развития американской промышленности. Поиск новых форм, созвучные времени и характеру индустриального производства. Чикагская школа. Работы Салливена. Дома-прерии Ф. Л. Райта. Значение Чикагской школы для истории архитектуры. Преодоление разрыва между конструкцией и формой, между инженером и архитектором. Появление промышленного дизайна как самостоятельной профессии.

Американский дизайн возник позже европейского, но именно он получил наиболее широкое распространение. Развитие промышленности в Америке началось значительно позже европейской. В отличие от Европы, Америка была богата сырьем, но бедна квалифицированной рабочей силой. Начавшаяся индустриализация коснулась прежде всего тех видов сложных ремесел, где требовался квалифицированный ручной труд. Необремененные вековыми традициями в области художественных стилей американские художники и архитекторы искали новые формы, созвучные времени и характеру индустриального производства. Начала рождаться новая профессия дизайнера.

Американцам принадлежит изобретение **нового типа деревянной рамно-каркасной конструкции**. Американский деревянный каркас состоит из неразрезных стоек с прибитыми к ним гвоздями горизонтальными элементами. Его использование дает возможность отказаться от услуг высококвалифицированных плотников.

Вторая американская находка в области строительства – **кирпичная плоская стена**, подобная кирпичной стене Амстердамской фондовой биржи. Американский жилой дом не отвечает устоявшимся европейским традициям, где это обычно солидное здание кубической формы. У американцев складывается совершенно другой подход к проектированию, они строят дом не в каком-либо историческом стиле, а в зависимости от

функционального назначения. Гибкий план в целом – продукт развития американской архитектуры.

Чикагская школа

Годом основания города Чикаго считается 1799 г. В 1871 г. сильный пожар почти полностью уничтожил город, а через два года разразился экономический кризис. В 1880 г. город вновь оживает, строится железная дорога. На тысячи миль к западу там тянулись прерии. На этих равнинах происходило изменение характера производства – превращение ручного труда в промышленное производство. По мере освоения среднего Запада Чикаго становится самым большим в мире центром по производству зерна. Прямой водный путь вел через озера и реку Св. Лаврентия к Атлантическому океану. Излишки зерна скармливались скоту, что предопределило развитие производства мяса и консервов. Рядом с бойнями возникают мыловаренные заводы. Чикаго, кроме того, становится крупным центром торговли лесом, а также центром по переработке медной и железной руды. Рост города приводит к невиданной по масштабам спекуляции землей.

Основателем чикагской школы стал **Уильям ле Барон Дженни**, создатель первого небоскреба – Дома страхового общества (1884-1885 гг.)

В своем эссе “Автобиография идеи” Луис Салливен пишет о предпосылках, приведших к созданию новых методов строительства и появлению “чикагской школы”:

“Высотные коммерческие здания появились из-за поднявшихся цен на землю, цены на землю увеличились из-за роста населения, рост населения был вызван притоком людей извне... Однако высоту конторского здания нельзя было увеличивать без средств вертикальной транспортировки. Эта задача была поставлена перед инженерами-механиками, а их созидательное творческое воображение в сочетании с промышленными методами производства породило пассажирский лифт... Активность Чикаго в возведении высотных зданий в конце концов привлекла внимание местных торговых представителей сталепрокатных заводов в восточных штатах, и они усадили за работу своих инженеров. На станах этих заводов прокатывали профили, которые в течение длительного времени использовались при возведении мостов. Проницательность торговли, сочетающаяся с инженерным воображением и техническими достижениями, предложила чикагским архитекторам идею стального каркаса, который сможет выдержать любые нагрузки...”

Луис Салливен.

Наиболее яркой фигурой “чикагской школы” был **Луис Салливен** (1856-1924 гг.) не только одаренный художник, но и мыслитель. Салливен понимал, что традиционные методы композиции являются искусственными в проектировании современных многоэтажных зданий, не имеющих ничего общего со структурой античных и средневековых сооружений. Ярусное

расчленение зданий с помощью ордера, аркад и промежуточных карнизов чуждо самой природе современного многоэтажного конторского здания-этажерки, состоявшего в основном из одинаковых по высоте и назначению этажей.

Размышляя о проблеме взаимосвязи формы и содержания, Салливен заинтересовался трудами естествоиспытателя Ламарка, который пришел к выводу, что любая форма органического мира создается под влиянием выполняемых ею функций. Эту мысль Ламарка Салливен распространил на архитектуру. **“Форма должна соответствовать функции”** – эта формула, выдвинутая Салливером, сыграла огромную роль в развитии чикагской школы. В дальнейшем она стала теоретической базой основного направления современной архитектуры.

Фрэнк Ллойд Райт.

Непосредственно влияние идей чикагской школы сильнее всего сказалось на творчестве **Франка Лллойда Райта (1869-1959 гг.)**. Поступив еще 18-летним молодым человеком в проектное бюро Салливена и Адлера в 1887 г., он глубоко воспринял идеи Салливена о единстве формы и функции в архитектуре. С 1894 г. Райт начал самостоятельную деятельность. В течение ряда лет он создал проекты жилых домов для средней части Соединенных Штатов, получивших название **“домов-прерий”**, хотя сам архитектор этого термина не употреблял. В этих проектах Райт обращается к “гонтовому” стилю и японской архитектуре с ее культом “чистоты”. Так рождались образы “домов-прерий” с их распластанным по земле силуэтом, низкими террасами и горизонтальным порывом кровель, контрастирующими с увенчанным трубой центральным объемом двойной высоты. Афоризм Райта “дом не пещера, а кров на открытом месте” лаконично формулирует философию такого жилища.

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

Многие потребительские товары в 20-е годы стали доступными большинству американцев, благодаря чему значительно ускорился темп жизни. В Европе Америка воспринималась кузницей нового стиля «машинного века».

Тема № 8.

Веркбунд и его влияние на формирование дизайна. Герман Мутезиус и его работа по популяризации нового искусства. Переход от стиля «модерн» к современному промышленному дизайну. Творчество П. Беренса в АЭГ. Разработка первой программы «фирменного стиля».

В конце девятнадцатого века Англия сочла более выгодным поместить свои капиталы за границу вместо того, чтобы модернизировать

производство внутри страны. Поэтому ускорение индустриализации в XX веке происходило не в Британии. Оно зародилось в более молодом промышленном государстве – в Германии, которая, стремясь выйти на новые заморские рынки, традиционно охраняемые старыми морскими державами, систематически изучала продукцию своих соперников и типологическим отбором и переработкой постепенно создала машинную эстетику XX века.

В течение 20 лет после объединения Германии в 1870 г. немецкая промышленность не имела ни времени, ни нужды обращать внимание на критику по вопросам искусства. Под твердым руководством Бисмарка она занималась исключительно вопросами развития и расширения. Решающим итогом этого стало основание Эмилом Ратенау Всеобщего Электрического Общества (АЭГ) в Берлине в 1883 г. За семь лет эта компания превратилась в огромный концерн. После отставки Бисмарка в 1890 г. в культурной жизни страны произошли значительные изменения.

Многочисленные критики считали, что улучшение дизайна как в ремесле, так и в промышленности положительно отразится на будущем процветании страны. Германия, не имевшая дешевых источников сырья и не обладавшая рынками сбыта для недорогих товаров, могла бороться за место под солнцем, лишь поставляя продукцию исключительно высокого качества. Индустриализация и германский национализм поощрили возрождение “исконно немецкой культуры”. С этой целью в 1896 г. Герман Мутезиус был послан в Лондон в качестве атташе германского посольства с поручением изучать английскую архитектуру и дизайн.

Герман Мутезиус (1861-1927 гг.)

Герман Мутезиус – немецкий архитектор, теоретик и публицист, активный участник процесса обновления материально-художественной культуры начала XX века. Мутезиус высоко ценил рациональный подход не только к архитектурному решению строительства дома, но и к выбору места его расположения, стремлению англичан к простоте и своеобразию во внутреннем убранстве. Его деятельность строилась на убеждении, что “постоянное улучшение продукции есть жизненно важный вопрос для Германии”.

Германский Веркбунд.

Это выступление спровоцировало продолжительные дискуссии, в результате которых в 1907 г. был создан **Германский Веркбунд**, объединивший 12 художников и архитекторов (среди них – П. Беренс, Й. Хофман, Й. Ольбрих) и 12 представителей промышленности и высококвалифицированных ремесленников. Согласно программе Мутезиуса, Веркбунд должен был стать местом сплочения всех, “кто хочет и может работать, добиваясь высокого качества”. Веркбунд положил начало организации масштабных, целенаправленных выставок промышленного дизайна.

До первой мировой войны наибольший успех выпал на долю выставки в Кельне (1914).

Все развитие Веркбунда неотделимо от творчества **Питера Беренса (1868-1940 гг.)**, крупнейшего немецкого архитектора и дизайнера, одного из основоположников современного дизайна.

В 1907 г. он принимает предложение главы **концерна АЭГ** Эмиля Ратенау занять пост главного художника фирмы – консультанта по вопросам архитектуры, промышленной продукции, графики. В этот период АЭГ превратилась в сверхмонополию: заключив договор с “Дженерал электрик”, она обеспечила себе постоянные сферы сбыта на мировом рынке. Была создана новая система обслуживания покупателей по всему миру через сеть филиалов, поэтому дизайнер должен был проявить особую заботу о единстве стиля изделий, об их фирменной идентификации. Концерн объединял в то время 2810 предприятий и фирм.

Формы, найденные художником, должны символизировать силу, достоинство всего предприятия. Вот задача, которая стояла перед Беренсом. Его позвали, поскольку его широко задуманный, немного насильственный стиль казался соответствующим характеру предприятия». Как видим, здесь присутствует лишь забота о «лице фирм». На это и была в первую очередь направлена деятельность Беренса, впервые разработавшего фирменный стиль. Большое значение для формирования имиджа АЭГ имела работа Беренса-графика, автора фирменного знака, рекламных плакатов, в которых использовался характерный, запоминающийся шрифт. Как архитектор АЭГ, Беренс известен прежде всего проектом турбинного цеха, построенного в Берлине и ставшего хрестоматийным образцом промышленной архитектуры начала века.

Создание Веркбунда стало в Германии своеобразным водоразделом в художественном формообразовании – границей, после которой произошел переход от стиля «модерн» к современному промышленному дизайну. Однако начало XX века показало, что мечта Веркбунда об изменении мира посредством “хорошей формы” и монополии промышленности оказалась несостоятельной, как и реформистские устремления осознающей социальные проблемы буржуазии, в течение пятидесяти лет оказывавшей покровительство Движению за обновление искусств и ремесел и Ар-Нуво – покровительство, конец которому положила первая мировая война.

Тема № 9.

Появление новой пространственной концепции в искусстве двадцатого века. Исследование пространства - кубизм. Исследование движения - футуризм. Работы Сент Элиа. Неопластицизм - движение "Де Стил". Ритвельд: новая эстетика - плита и плоскость.

XX век – время великих революционных переворотов, произошедших в художественной культуре и пережитых ею невиданных потрясений.

Особенности, свойственные этому переломному времени, охватывают социальные, национальные и эстетические аспекты искусства XX века, эпохи, знаменательной тем, что именно в это время формируется многоликая, противоречивая, но прочно взаимосвязанная культура XX века.

Кубизм.

Около 1910 г. во многих частях света возникает осознание того, что средства выражения художника потеряли связь с современной жизнью. Но впервые видимый результат эти мысли получили лишь с появлением **кубизма**. Самым ярким художником-кубистом считают Пикассо. Но кубизм не является изобретением отдельной личности. Это скорее выражение поиска многих художников.

Новая пространственная концепция приводит к расширению способов восприятия пространства. Кубисты не стремятся воспроизвести внешний вид вещей с одной-единственной позиции, они обходят их кругом, пытаются осознать их внутреннее строение. Кубизм уничтожил перспективу эпохи Возрождения. Кубисты рассматривают предметы как бы относительно, то есть с нескольких точек зрения, из которых ни одна не имеет преимущественного значения. Кубисты решают задачи выявления геометрической структуры видимых объемных форм разложением ее на составляющие элементы и организацией этих элементов в новую изобразительную форму с учетом специфики передачи пространственно-временных отношений.

Начиная с 1909 г. Пикассо и Брак приступают к исследованию живописного пространства, они восстают против колористического “взрыва” и сосредотачиваются на пластических построениях, намеренно ограничивая свою палитру коричневым, серым и черным цветами. Для этого **аналитического кубизма** характерен распад формы вплоть до полного исчезновения предмета, главное в нем – работа по комбинированию плоскостей в пространстве картины.

Кубизм и концептуальное искусство.

В 1912 г. Марсель Дюшан изобретает свой первый “ready-made” (готовое изделие). Знаменитое велосипедное колесо он устанавливает на табурете и демонстрирует как “передвижную скульптуру”. Это первая акция того, что потом станет “**концептуальным искусством**”. Суть оказывалась не в том, чтобы создать художественное произведение, – важно проявление мысли, духовной деятельности. Символы кубизма не были рациональными, и, хотя их не использовали непосредственно в архитектуре и дизайне, они все же способствовали развитию искусства во многих направлениях.

«Стиль» - неопластицизм.

Голландское движение “Стиль”, просуществовавшее лишь 14 лет, было связано с творчеством трех человек: художников **Пита Мондриана**, **Тео Ван Дусбурга** и **столяра-краснодеревщика Геррита Ритвельда**.

В 1917 г. Ритвельд создал знаменитый **красно-синий стул**. Этот простой предмет обстановки, за основу которого была взята традиционная идея раскладывающегося кресла-кровати, стал первым случаем применения принципов эстетики неопластицизма в трехмерном пространстве.

Самым известным архитектурным воплощением идей неопластицизма стал **дом Шредера в Утрехте**, построенный по проекту Ритвельда.

Футуризм.

Если общее для всех понятие “пространство – время” исследовалось кубистами путем моделирования пространства, то футуристами – путем изучения процесса движения. **Футуризм** был реакцией, протестом против “спокойствия могилы”, они призывали вывести искусство из сумрачных пещер музеев. Жизнь была их девизом, движение, действие во всех их проявлениях – в политике, в войне, в искусстве.

В 1910 г. благодаря **Умберто Боччиони** футуризм затронул и пластические искусства. “Мой идеал – не пирамидальная архитектура (статичное состояние), но спиральная архитектура (динамизм)””. Боччиони пытался охарактеризовать новое ощущение пластичности, которая присуща объектам в состоянии движения в своей программной работе “**Бутылка, развернутая в пространстве**”. Попытки внедрить непосредственно в область архитектуры принципы футуризма принадлежат итальянскому архитектору **Сант-Элиа**. В своем **проекте “Новый город”**, в частности в проекте жилых домов на разных уровнях, соединенных с метро наземной железной дорогой и транспортными магистралями, Антонио Сант-Элиа пытался облечь футуристическое пристрастие к процессу движения в форму художественного элемента современного города.

Тема № 10.

Новые художественные средства выражения. Экспрессионизм в живописи и архитектуре. Влияние современного искусства на художественную культуру.

Экспрессионизм.

Экспрессионистическим принято называть лишь такое искусство, которое во имя более страстного выражения чувств художника открыто изменяет, деформирует действительность, как ее понимает фотографический реализм с его единственной мерой – похоже-непохоже. **Экспрессионизмом** обычно называют лишь одно значительное направление в искусстве XX века. В живописи экспрессионизм теснее всего связан с **художественными объединениями “Мост” и “Синий всадник”**. Художники этого круга настаивали прежде всего на том, что творец имеет право на фантазию, на свободное выражение своего видения. В истории искусства часто видно, как чрезмерная регламентация, канонизация каких-то приемов рождает нигилизм, требование безграничной свободы, а

гладкость, слащавость вызывают жажду чего-то, пускай грубого, примитивного, но искреннего или таинственного, мистического.

Группа “Мост” была создана в 1906 г. студентами архитектурного факультета высшего технического училища в Дрездене – **Эрнстом Людвигом Кирхнером, Фрицем Блейлем, Эрихом Хеккелем и Карлом Шмидт-Ротлуффом**. В разное время к ней примыкали **Эмиль Нольде, Макс Пехштейн, француз Ван Донген**.

Явления в архитектуре, связанные с экспрессионизмом, развивались в двух направлениях. Одним из них была деформация национального романтизма, который стал неуравновешенно динамичным. В 1919-1924 гг. это направление затронуло Голландию, Швецию, Германию. Вторая линия была реализована в основном в бумажном проектировании.

Эта полуфантастическая архитектура связана преимущественно с Германией. Война, ноябрьская революция 1918 г., экономический кризис, инфляция подорвали устои буржуазной идеологии. Искусство виделось началом, вокруг которого мог бы выкристаллизоваться новый порядок вещей. Диапазон идей в бумажных фантазиях весьма широк. “Альпийская архитектура” Бруно Таута – это мечта о перестройке планеты, при которой горы и долины будут трансформированы ажурными конструкциями в пространственные города.

Самая известная постройка архитектурного экспрессионизма – **башня Эйнштейна в Потсдаме архитектора Мендельсона**. Мендельсон говорил, что его постройка – столько же скульптура, сколько и архитектура. Ее “эластичный динамизм” продиктован требованиями образных ассоциаций в большей мере, чем функцией или конструкцией. Пластика башни, как бы высеченной из монолита, не органична для ее материала – оштукатуренного кирпича, но связана со смысловой ассоциацией: Эйнштейн – ein Stein (камень).

Дадаизм.

Одним из заметных течений авангардного искусства XX века стал возникший в Париже в среде нигилистически настроенных поэтов, художников и философов **дадаизм**. Дадаизм отражал растерянность интеллигенции времен первой мировой войны и свидетельствовал о надвигающемся кризисе художественного мышления. Живописцы-дадаисты **Х. Арп, М. Дюшан, Г. Гросс, Ф. Пикабия, Х. Харгунг, М. Эрнст** и их вдохновитель поэт Л. Арагон провозгласили своей целью “антиискусство” и таким образом выражали свой протест против окружающей действительности. За откровенным хулиганством, шумными выходками, публичными скандалами, абсурдным языком, игрой стояли антиэстетизм, иррационализм. В свои картины художники-дадаисты включали нетрадиционные элементы, часто подражая наивному искусству дикарей, детскому рисунку или же практиковали полностью бессознательное “автоматическое письмо”. Дадаизм как течение

просуществовал недолго, до 1922 г. Но изобретенный дадаистами принцип “автоматического письма”, их культ абсурдности видимого мира подготовил почву для возникновения сюрреализма.

Сюрреализм.

С 1922 г. вокруг писателя Андре Бретона группируется ряд единомышленников: художники **Жан Арп, Макс Эрнст, поэт Луи Арагон, Поль Элюар**. Они не просто создавали новый стиль в литературе и искусстве, у них были более масштабные замыслы. Они были уверены в том, что бессознательное и внеразумное начало олицетворяет собой ту истину, которая должна быть утверждена на Земле. Независимо от группы Бретона работал Андре Массон. В 1924 г. они объединились, в этом же году был опубликован Первый манифест **сюрреализма**. Сюрреалисты, так же как и дадаисты, за главный инструмент творчества принимают случай. Художник бросает на холст краски, предоставляя красящему веществу и силе броска образовывать иррациональные сочетания. Тристан Тцара вырезал из газет отдельные слова и извлекал из кучи сырого материала отдельные фрагменты по методу лотереи.

К 1930 г. сюрреализм исчерпал свои возможности, но на его горизонте неожиданно появился новый художник – **Сальвадор Дали**, творчество которого открыло следующий этап “сверхреального” искусства. Дали наиболее полно воплотил бретоновский принцип “психического автоматизма”, доведя его до полного абсурда. В нашумевшей книге “Завоевание иррационального” (1935) Дали определил свой метод как “интуитивный метод иррационального познания, основанный на критической и систематической объективизации бредовых ассоциаций”

Тема № 11.

Баухауз: возникновение, цели и задачи, методы обучения. Баухауз – крупнейшее явление в мировой художественной культуре, широко известная архитектурно-художественная школа, одна из основоположников современного формообразования в дизайне, пропагандировавшая простоту и рациональность форм, красота и художественная выразительность которых должна вытекать из их практической полезности.

Главным явлением в культурной жизни межвоенной Европы была школа под названием Государственный Баухауз. Ее создание стало итогом большой работы по реформе системы обучения прикладному искусству в Германии на рубеже столетий. В 1919 г. Гропиус стал директором комплексного учреждения, объединившего Академию художеств и Школу искусств и ремесел, – совмещение, которое идейно разделяло Баухауз на всем протяжении его существования.

Вальтер Гропиус (1883-1969 гг.)

Вальтер Гропиус начал свою карьеру в Германии периода расцвета Веркбунда. После окончания учебы работал в мастерской Питера Беренса. Первый крупный заказ после открытия собственной конторы Гропиус получил от компании **Фагус. Фабрика сапожных колодок**, которую Гропиус построил по этому заказу в 1911 г., явилась неожиданным утверждением нового языка архитектурных форм. Следующая работа – фабрика-модель производственного и административного здания, которая демонстрировалась на выставке Веркбунда в Кельне в 1914 г.

Баухауз – цели и задачи.

Баухауз (в переводе – “дом строительства”) стал беспрецедентным экспериментом, проводившимся с целью достижения единства между промышленностью и искусством. Гропиус ставил перед собой задачу грандиозную и потому неосуществимую – распространить из одного центра влияние нового искусства на абсолютно все виды художественной деятельности, будь то производство или книгопечатание, так, чтобы конечным результатом было не создание индивидуального художественного изделия, а получение модели для последующего серийного промышленного воспроизводства.

Тема № 12.

Ведущий педагогический принцип Баухауза – соединение обучения и ремесла. Деятельность В. Гропиуса - первого директора Баухауза. Его педагогический кодекс, творческие работы. Деятельность В. Кандинского, Иттена и П. Клее как преподавателей Баухауза.

Организация учебного процесса в Баухаузе.

Весь **цикл обучения в Баухаузе** делился на 3 курса.

Подготовительный (пропедевтический), длившийся полгода, когда студенты получали элементарное обучение форме в специализированных мастерских. На этом курсе ставилась задача вывести индивид из состояния мертвого соглашения со всем, что ему встречается, разбудить воображение, от чего зависит правильное развитие творческих сил, данных от природы. Коллективная творческая работа на данном этапе нежелательна.

Практический, длившийся три года. Этот период студенты работали в специализированных мастерских. Основу педагогики Баухауза составлял следующий принцип: “каждый учащийся и сотрудник учится одновременно у двух мастеров – мастера-ремесленника и мастера художественной формы. Оба они тесно связаны друг с другом в процессе обучения. Баухауз рассчитывает на машину как на современное средство формообразования и стремится к контакту с ней. Практический курс Баухауза должен был подготовить учащихся к сфере нормированного производства. В Баухаузе не было специализированного инженерного обучения (статики, механики, физики и т.д.). После трехлетнего обучения студенты держали экзамен и получали звание мастера.

Строительный курс, длившийся согласно надобности. Он состоял в практическом участии в строительстве. По окончании этого курса студенты могли открывать собственное дело или остаться преподавать в Баухаузе.

Иоганнес Иттен и его пропедевтический курс.

Принципы обучения Иоганнеса Иттена базировались на интуитивном движении к цели. Он сформулировал принципы своего учебного курса в книгах «Искусство цвета», «Мой пропедевтический курс в Баухаузе. Курсы по формообразованию и цвету». Личным вкладом Иттена в науку о цвете было разработанное им положение о семи контрастах – семи способах построить гармоничную цветовую композицию и управлять колористическими сочетаниями с почти гарантированным результатом. Широко известны и воспринимаются как огромный вклад дизайнера 20-х годов в цветовую культуру XX века цветовые круги Иттена (12 градаций цвета) с вписанными в них большими и малыми треугольниками (по 3 градации цвета), «цветовая звезда» Иттена.

Баухауз в первые годы существования.

Переход от веймарского романтизма Баухауза первых лет к индустриальной эстетике происходил на основе разрабатываемого Гропиусом начиная с 1922 года модуля для односемейных домов с минимальной жилой площадью. Художественные аспекты проектирования сводились к нахождению оптимальных пространственных членений, к использованию цветовых контрастов в отделке интерьеров и созданию новых видов мебели, светильников, покрытий полов, ковров и тканей, позволяющих добиваться максимума вариантов при минимуме исходных материалов. Первый экспериментальный дом был выполнен в 1923 году вручную из шлакоблоков, но в расчете на дальнейшее механизированное строительство. В 1923 г. обострились разногласия Иттена и Гропиуса, первый получил отставку, его место занял венгерский художник социал-радикал **Ласло Мохой-Надь**.

В 1922 году в Баухауз пришел работать Василий Кандинский, принес с собой доминанту идеи духовного в искусстве, выражаемого абстрактно-экспрессионистскими средствами живописи и графики.

Тема № 13.

Баухауз под руководством Мейера и Мис Ван дер Роэ. Значение Баухауза и его роль в развитии дизайна.

В 1923 г. у руководства Баухауза возникли сложности с правительством Веймара. Предупреждая угрозу закрытия с его стороны, Совет мастеров Баухауза публично в 1924 г. объявил о своем роспуске. Учащиеся заявили о своем согласии с мастерами и объявили об уходе из Баухауза. Эта акция вызвала широкий резонанс, многие города обратились с предложениями о переводе к ним Баухауза. Весной 1925 г. Баухауз переехал в **Дессау**.

Дессау был крупным промышленным центром, поэтому так очевиден переход от традиции связи искусства и ремесла, что было характерно для XIX века, к принципу связи искусства с индустрией, наукой, что отличает дизайн XX века. В Дессау был развит цикл теоретических предметов, объединенных новой концепцией, получившей название “*Neue Sachlichkeit*” (новая вещественность).

В основе этой концепции лежало изучение формы и пространства и их психофизиологического воздействия на человека. Большое внимание уделялось также изучению цвета как одного из мощных факторов организации пространственного восприятия, стремления к научному познанию формы и цвета в композиции.

Сразу началась постройка нового здания по проекту Гропиуса, которое было закончено в декабре 1926 г. Характерной особенностью этого здания является отказ от обычной компактной планировки и дифференциация здания в зависимости от его функций. Помещения, одинаковые по своему назначению (учебные классы, производственные мастерские), размещены в отдельных корпусах, вполне соответствующих их назначению. Ядром комплекса явилось основное здание Баухауза с его знаменитыми стеклянными стенами, позволяющими наилучшим образом осветить большие производственные площади.

Это был первый крупный шедевр современного Движения. Здания Баухауза современны от начала и до конца. Это здание рассчитано на то, чтобы его рассматривали со всех сторон.

В программе практических работ основное место уделялось проектированию жилища и его оборудованию. Мебельные мастерские под руководством Марселя Брейера начали в 1926 г. производить легкие стулья и столы из стальных труб – удобные, хорошо моющиеся и экономичные. Эти изделия вместе с осветительными приборами из мастерской металлообработки были использованы для оформления интерьеров новых зданий Баухауза.

К 1927 г. лицензионное промышленное производство подобных изделий было в полном разгаре, включая мебель Брейера, ткани Гунты Штадлер-Штельц, элегантные лампы и металлические изделия Марианны Брандт. Книжная продукция Баухауза со строгой разметкой и гротесковым шрифтом стала всемирно известной из-за отказа от прописных литер. В 1927 г. также было создано отделение архитектуры под руководством швейцарского архитектора Ханнеса Мейера (1889-1954 гг.).

В начале 1928 г. Гропиус подал бургомистру Дессау прошение об отставке и назвал своим преемником Мейера. Относительная зрелость Баухауза, постоянные нападки в его адрес и рост практики – все убеждало Гропиуса в том, что настало время перемен. По разным причинам Мохой-Надь, Брейер, Байер подали прошение об отставке. Освободившийся от “звездного” профессорско-преподавательского состава, Мейер смог

перестроить работу Баухауза в соответствии с программой “социальной ответственности” проектирования. Появилась простая и дешевая мебель из клееной фанеры. Выпуск продукции Баухауза увеличивался, однако внимание уделялось скорее социальным, нежели эстетическим соображениям.

Мейер организовал в Баухаузе 4 отделения: архитектуры, рекламы, деревянных и металлических изделий и текстиля. На всех отделениях читались дополнительные курсы – организация промышленности и психология. Штат дополнили новые преподаватели.

Несмотря на попытки Мейера предотвратить превращение Баухауза в инструмент политики левых партий (он возражал против создания студентами коммунистической ячейки), безжалостная компания, начатая против него, в конце концов вынудила бургомистра потребовать его отставки.

Дальше политики стали требовать большего – закрыть Баухауз, изгнать эмигрантов с их непонятными произведениями искусства. В конце концов конфликт с муниципальными властями заставил Мейера в 1930 г. уйти с поста директора Баухауза.

По рекомендации Гропиуса, Баухауз возглавил один из виднейших германских архитекторов новой формации Мис ван дер Роэ. Но поднимающему голову фашизму был ненавистен демократический дух Баухауза, его идейная направленность. Все искусство, не отвечающее доктрине преемственности наследия средневековой “римской империи германской нации”, нацисты объявляли “негерманским и пробольшеви́стским”. В 1932 г. Баухауз переезжает из Дессау в полузаброшенные корпуса на окраине Берлина. В 1933 г. нацисты устраивают обыск, Мис добивается аудиенции у “эксперта” по культуре Розенберга. Беседа длилась более часа, но в результате было принято решение закрыть Баухауз.

Влияние Баухауза на развитие современной архитектуры и дизайна было значительно как в практическом, так и в теоретическом плане. Деятельность Баухауза явилась очень заметной вехой на пути развития функционализма. Преподаватели Баухауза создали в США ряд школ дизайна при Гарвардском университете, при Массачусетском и Иллинойском технологических институтах и т. д. В Западной Германии после второй мировой войны на основе принципов Баухауза создается одна из передовых организаций дизайна – Ульмская школа.

Тема № 14.

Русский авангард. Художественное конструирование в первые годы Советской власти. ИНХУК, ВХУТЕМАС (ВХУТЕИИ) - школа по подготовке дизайнеров в СССР. Производственное искусство: теория и

практика. Ярко выраженный социально-художественный характер производственного искусства. Работы Родченко и Степановой.

Авангард – условное название всех новейших концепций, школ, творчества отдельных художников XX века. Авангардизм – тенденция отрицания традиций и экспериментальный поиск новых форм и путей творчества, проявляющихся в самых различных художественных течениях, понятие, противоположное академизму. Авангард не является художественным стилем. Авангардизм порывает с художественной традицией как с источником, питающим творческое воображение художника. Авангардисты считают, что прошлое никак не связано с настоящим, а в искусстве нет развития.

Особенности становления дизайна в России.

Традиционный русский максимализм, ярко проявившийся еще в движении “передвижников” и “шестидесятников” девятнадцатого столетия, был лишь усилен русской революцией и привел к тому, что Советская Россия стала родиной авангардного искусства.

В Западной Европе формирование дизайна в первой трети XX века стимулировалось прежде всего стремлением промышленных фирм повысить конкурентоспособность своих изделий на мировых рынках. В России до революции подобный заказ со стороны промышленности еще не сформировался. Не было его и в первые послереволюционные годы. Промышленность находилась в таком состоянии, что вопросы дизайна не были первоочередными.

В нашей стране главным импульсом становления дизайна была не промышленность. Движение это зародилось вне промышленной сферы. С одной стороны, оно опиралось на художников левых течений, а с другой – на теоретиков (историков и искусствоведов). Поэтому производственное искусство и носило ярко выраженный социально-художественный характер. Производственники, как бы от имени и по поручению нового общества, сформулировали социальный заказ промышленности. Причем этот социальный заказ носил во многом агитационно-идеологический характер. Как было отмечено ранее, определяющей для становления советского дизайна стала концепция производственного искусства.

Производственное искусство.

Производственное искусство зародилось в ИНХУКе и было связано с движением Пролеткульта и конструктивизмом. Главный идеолог производственного искусства Б. Арватов отмечал, что конструктивизм был переходным звеном к идее производственного искусства, и долг пролетарского художника состоит в том, чтобы работать не у себя в мастерской, а в гуще народа, на производстве заниматься деланьем вещей. В эту работу включились художники-конструктивисты Родченко, Степанова, Попова, Ган.

Тем временем “информационные нужды” революции привели к “спонтанному” возникновению специфической пролетарской культуры. Она придала жизненность таким формам культуры, которые в противном случае были бы оторваны от действительности тех лет и от реальных потребностей населения, лишенного крова, голодного и безграмотного. Выдающуюся роль в распространении идей революции стала играть графика. Она приняла форму крупномасштабного искусства улицы. Художники Пролеткульта оформляли агитпроповские поезда и пароходы, а “Планом монументальной пропаганды”, официально принятым вскоре после революции, предусматривалось заполнение всех подходящих поверхностей зажигательными лозунгами. На этапе становления нового стиля, когда отвергнуты были стилистические формы прошлого, творческие концепции формировались на уровне фундаментальных импульсов формообразования. Одни искали эти импульсы в простых геометрических формах и чистых цветовых тонах, другие – в функционально-конструктивной основе здания и вещи, третьи – в потребности человека ориентироваться в пространстве. В России это привело к появлению трех оригинальных стилеобразующих концепций –

- супрематизма (Малевич),
- конструктивизма (Татлин, Родченко, Веснины),
- рационализма (функционализма).

Работы Родченко и Степановой.

Александр Михайлович Родченко и Варвара Федоровна Степанова принадлежат к ярчайшим представителям новаторского направления в искусстве 20-х гг. С их именами связаны все эти процессы. Они включились в развитие “производственного искусства”, оказались у колыбели советского дизайна, учили студентов новым специальностям, разрабатывали теорию конструктивизма. Родченко стал выдающимся фотографом, открыв для фотографии новые технические возможности. Он по-новому осмыслил роль плаката, рекламы. Степанова отдала много сил проектированию рисунков тканей. Разносторонность деятельности Родченко и Степановой продиктовало само время, которое открыло перед искусством новые горизонты. В области рекламы наиболее интересным представляется сотрудничество Родченко и Владимира Маяковского. Особенно активно этот творческий тандем работал в период НЭПа, когда активизировалась частная и государственная кооперативная торговля. Он назывался «реклам-конструктор Маяковский-Родченко». После получения заказа Маяковский писал текст, иногда делая при этом набросок «для ясности», а Родченко воплощал все это в виде готового графического оригинала для печати. В основе проектирования визуальной информации в рекламе Родченко исповедовал определенные пластические принципы. Как правило, в основе его композиций лежат простые формы: прямоугольник, круг, квадрат, треугольник. Используются рубленые брусковые шрифты типа гротеск с

преобладанием прописных букв (прямоугольный брусковый шрифт), ровная заливка крупных плоскостей, двухкрасочная печать. Родченко подчеркивает конструкцию, каркас.

Пути творчества Варвары Степановой также начинались с модерна и футуризма. Вслед за Алексеем Крученых она пишет беспредметные стихи. Это “визуальная” поэзия. Эти стихи можно было не только читать, но и рассматривать как некие визуальные структуры – с их особым ритмом, рисунком строк, силуэтом текста. Степанова приняла участие в том процессе сближения поэзии и живописи, который происходил в России в 1910-х гг. и наиболее полно воплотился в творчестве футуристов. Самая заметная работа, которую оставила Варвара Степанова – ее “Фигуры”, большая серия картин и графических листов. Композиции, как правило, состояли из одной или нескольких фигур, переданных схематично, но остро и экспрессивно.

ВХУТЕМАС и ВХУТЕИИ (1920-1930)

После 1917 г. В советской России была осуществлена реорганизация всей системы художественного образования в стране. Основной идеей создания художественных мастерских был отход от академических методов обучения, введение новой системы организации индивидуальных мастерских. Целью ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИИа была подготовка художников-мастеров высшей квалификации для промышленности. Он состоял из 8 специализированных факультетов. Начиная с 1920 года, рационализм как творческое течение в России развивался в тесной органической взаимосвязи с ВХУТЕМАСом. В целом создавалась новая методика обучения студентов в вузе, отвечающая требованиям современности и способной гибко реагировать на ее изменения.

Тема № 15.

Супрематизм Малевича. Творчество Эль Лисицкого.

Татлин – родоначальник конструктивизма.

Супрематизм Малевича.

В 1913 г. в Петербурге была впервые поставлена футуристическая пьеса Крученых “Победа над Солнцем” с музыкой Матюшина и сценографией Казимира Малевича. На занавесе, созданном для этой апокалиптической пьесы, Малевич в первый раз использовал мотив черного квадрата, которому суждено было стать главным образом супрематизма (супремус – от лат. высший, крайний). Это одно из основных течений абстракционизма, или “геометрический конструктивизм” как метод выражения “высшей реальности” – отсюда название – структуры мироздания в наипростейших геометрических формах: прямой линии, квадрата, круга. Основоположителем этого течения был русский художник, поляк по происхождению Казимир Малевич.

Работы Эль Лисицкого.

Лазарь Маркович Лисицкий (псевдоним – Эль Лисицкий). Его жизненный путь сложился так, что и в годы ученичества (до первой мировой войны) и позже (в 1920-е гг.) он долгое время жил и работал в странах Западной Европы, выступая как художник, теоретик, активный участник художественной жизни эпохи. Пожалуй, наиболее выдающимися в творческом наследии Лисицкого являются работы, которые художник назвал “проунами” (проект утверждения нового). В проунах нет фиксации верха и низа, равновесие существует за счет сильнейших взаимных притяжений между телами.

Лисицкий – мастер по оформлению грандиозных художественных и тематических экспозиций (Международные выставки – Кельн, Дрезден, Штутгард, Лейпциг). В 1935 г. Лисицкий становится главным художником Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Но его работы не отвечали изменившимся требованиям тоталитарного режима. Кризисные явления наблюдались в творчестве других мастеров русского авангарда. Присущие искусству авангарда рационализм, фанатичное увлечение техницистическими и социальными утопиями оказались в известной мере несостоятельными перед лицом действительности XX века.

Татлин.

Среди художников русского авангарда Татлин занимает своеобразное место. Если Малевич был великим пророком, Кандинский – проповедником духовного, то Татлин – великим мастеровым.

Контррельефы стали первым камнем в фундаменте конструктивизма, вторым камнем стал проект памятника Третьему Интернационалу (1919-1920 гг.). Башня Татлина проектировалась как грандиозное 400-метровое сооружение, предназначенное для размещения в нем главных учреждений всемирного государства будущего. Главная особенность в том, что образно-символическую роль он передал ажурной спиральной металлической конструкции. Несущая конструкция была не в теле сооружения, а оголена и вынесена наружу.

В 1927 г. Татлин пришел преподавать на дерметфаке ВХУТЕИНа – основном дизайнерском факультете, где предметом преподавания стало специальное проектирование – “конструктивное проектирование” и “культура материала вещи“. Анализ трех направлений дизайнерской деятельности Татлина в конце 20-х гг. (деревянные вещи, посуда, летательный аппарат “Летатлин”) выявляет важную особенность: разрабатываются изделия, форма которых зависит от их непосредственного соприкосновения с телом человека. Это стул и санки, керамический поильник и чайник без ручки (его форма рассчитана на вкладывание в ладонь человека), это “Летатлин“, внутри которого человек лежит.

Татлин помог многим архитекторам преодолеть определенный психологический барьер при оценке роли новых конструкций в создании архитектурного образа современного сооружения.

Тема № 16.

Развитие советской архитектуры 1917-1933 гг. Конкурс на Дворец труда. Полемика между конструктивистами и функционалистами - группами ОСА и АСНОВА. Работы К. Мельникова. Конкурс на проект Дворца Советов.

Одним из направлений русского авангарда была школа под руководством Николая Ладовского, созданная на базе первого и второго курсов ВХУТЕМАСа. Эта формалистская школа пыталась выработать совершенно новый синтаксис пластической формы, якобы основанной на законах человеческого восприятия. В 1921 г. Ладовский требовал создать во ВХУТЕМАСе исследовательский институт для систематического изучения восприятия формы. Главные проекты студентов ВХУТЕМАСа, выполненные под руководством Ладовского, всегда представляли собой вычерченные с определенным ритмом поверхности чистых форм либо эскизы увеличивающейся или уменьшающейся в соответствии с законами математической прогрессии динамической формы. Ладовский предпочитал геометрические объемы – сферы и кубы, то есть такие формы, которые могли бы ассоциироваться со специфическими психологическими состояниями.

ОСА и АСНОВА

Самая сложная проблема с точки зрения архитектуры – жилищное строительство. Столкнувшись с необходимостью решения этой проблемы, молодые архитекторы поняли, что не могут больше позволять себе формалистические опыты ОБМАСа. Эта ситуация ускорила образование новой группы – Объединения современных архитекторов (ОСА), в которое под руководством Гинзбурга вошли Барщ, Буров, Веснины. В 1926 г. ОСА начало пропагандировать свои взгляды в журнале “Современная архитектура”, в котором сообщалось, что “зодчий должен соединять в себе социолога, политика и специалиста в области техники”. Членов ОСА называли конструктивистами. Гинзбург был их ведущим теоретиком и разработал рабочий метод конструктивистов – метод функционального проектирования.

Между АСНОВА и ОСА шла острая политическая борьба. АСНОВА упрекали за формализм, а ОСА за недооценку значения архитектурной формы.

Конкурс на Дворец Труда в 1922-1923 гг.

Значительным событием в архитектурной жизни был конкурс на Дворец Труда в 1922-1923 гг. Дворец предполагалось разместить примерно там, где сейчас расположена гостиница “Москва”. Конкурсные проекты отразили различные течения: архаизирующая романтика, индустриальная символика, конструктивизм. Первая премия была присуждена проекту Троцкого, выполненному в духе романской архитектуры. Но самым значительным был

признан конструктивистский проект братьев Весниных. Зрительный зал в нем решен единым амфитеатром эллиптической формы и окружен пространством фойе. Горизонтальный висячий переход соединял объем зрительного зала с прямоугольным блоком, асимметрично завершенным двадцатипятиэтажной башней, придававшей динамичность всей композиции. Башня завершалась своеобразной решетчатой мачтой-антенной с растяжками, образующими на фоне неба легкий геометризированный ажурный абрис.

Творчество Константина Мельникова.

В 1920 г. Мельников начинает преподавать во ВХУТЕМАСе. С этого времени начинается разлад в патриархальной мастерской Жолтовского. Став педагогами, его ученики не приняли его педагогическую систему, а противопоставили ей нечто совершенно новое. Первой откололась от руководимого Жолтовским архитектурного отделения большая группа во главе с Ладовским – Обмас (Объединенные мастерские). Затем возникла мастерская Голосова и Мельникова Новая Академия. Общим для Обмаса и Новой Академии было стремление ориентироваться на требования современности, на то, что жизнь уже ставит перед архитектурой и будет в дальнейшем ставить во всевозрастающем объеме задачи, ответы на которые не могли дать ни традиционная архитектура, ни традиционная школа. Перед архитектурной школой стала очень трудная, но практически неизбежная задача – учить тому, чего еще никогда не было.

В 1923 г. проектировался и строился огромный комплекс сельскохозяйственной выставки на берегу Москва-реки. Мельников получил самый незначительный заказ – махорочного синдиката. “Махорка” – первое сооружение, выстроенное по проекту Мельникова. Оно было деревянным, обшито тесом, с односкатными кровлями. Но дело не в тщательности работы, а в том, что предполагавшаяся программой утилитарная постройка, почти сарай, стала архитектурной достопримечательностью выставки благодаря своему необычному, выразительному и запоминающемуся облику.

В 1924 г. после установления дипломатических отношений между СССР и Францией последовало приглашение Советскому Союзу принять участие в Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже. Это было первое выступление Советской страны на международном смотре. Проект павильона Мельникова был признан лучшим, ему поручили строительство. Прямоугольный в плане объем оживляла проходящая по диагонали лестница, которая разделяла первый этаж на два равных треугольника. Эта лестница, поднимаясь прямо к открытой деревянной конструкции, сформированной перекрещивающимися плоскостями, вела лишь на верхний этаж сооружения.

Клубы Мельникова – очень важная страница не только в истории архитектуры, но и в истории общественной и культурной жизни. Идеал советского рабочего клуба еще только формировался в общественном сознании. Заказчиками клубов выступали профсоюзы. Мельников спроектировал семь совершенно разных по композиции и образу клубов.

Конкурс на проект Дворца Советов.

Самым значительным событием советской архитектуры довоенного времени, подводящим своеобразный итог ее развития, был конкурс на проект здания Дворца Советов, объявленный в 1931 г. Было проведено четыре этапа конкурса. В конкурсе участвовало 160 проектов, в том числе из США, Германии и Франции. В первых турах не было принято ни одного проекта, три проекта были отмечены высшими премиями – проекты Жолтовского, Иофана – СССР, Гамильтона – США. Четвертый тур выявил проект Иофана, который развивал высотную ярусную композицию. Сооружение завершалось 18-метровой статуей “Освобожденный пролетарий”. Все сооружение предполагалось выполнить высотой 260 м. Совет строительства вынес решение о завершении композиции 50- или 75-метровой статуей Ленина. В окончательном варианте проекта высота здания достигала 415 м, статуя – 80 м.

Этот конкурс ознаменовал резкий поворот от “новой архитектуры” и изменение общей направленности архитектуры. На границе 20-30-х гг. в мировой архитектуре наметилась проблема, которая, казалось, была снята с приходом и развитием “новой архитектуры”. Это была проблема стиля, проблема поисков новой декоративной выразительности. Эта проблема очень своеобразно трактовалась в СССР. Первоначально критике подвергалась практика упрощенного по формам массового строительства типа “Коробочная архитектура”. Затем под сомнение была поставлена вся новая эстетика как неспособная решать задачи монументального порядка.

По сути дела, все архитекторы, избегавшие прямого повторения традиционного ордера, оказались в той или иной степени в сфере широкого и эклектичного течения, которое господствовало на Парижской выставке 1925 г. и получило название “ар деко”. К концу 30-х гг. в СССР восторжествовал неоклассический фланг этого стиля.

Семестр 7.

Тема № 1.

Стиль Арт Деко. Обтекаемая форма – результат внедрения новым материалов и технологий в массовое производство.

Термин Арт ДЕКО был выбран для обозначения декоративного искусства между двумя мировыми войнами. Как художественное течение он оформился в 1908 - 1912 году и достиг расцвета между 1925 и 1935 годом. Своим возникновением он обязан влиянию таких различных

источников, как Арт НУВО, кубизм и Баухауз с одной стороны, и древние искусства Африки, Египта, Востока и американских континентов с другой.

Новаторская идея Арт ДЕКО должна была выражать легкость и изящество новой жизни в век машин. Представители всех направлений современных изобразительных и декоративных искусств искали способ выражения скорости и напора, с которыми автомобили, поезда, аэропланы, радио и электричество изменяли существующий мир. Как художественный стиль Арт ДЕКО впервые получил признание в Европе, но очень быстро его влияние охватило Соединенные Штаты, где его популярности в немалой степени способствовало всеобщее увлечение голливудской кинопродукцией.

Термин Арт ДЕКО происходит от названия Exposition Internationale des Art Decoratifs et Industriels Modernes - Международная выставка современных декоративных искусств и ремесел 1925 года в Париже. Однако сам термин стал употребляться позднее - в 1966 году, во время возрождения выставки в парижском Музее декоративных искусств. Арт ДЕКО формировал сам образ жизни людей в межвоенные годы, их манеру одеваться, разговаривать, путешествовать, работать и отдыхать.

Триумф Арт ДЕКО состоялся во время Международной выставки декоративных искусств, проходившей в Париже с апреля по октябрь 1925 года, где было представлено большинство европейских стран. Выставка продемонстрировала огромный ассортимент декоративных предметов, тканей, мебели и скульптур. Все эти вещи создавались в духе постулата Арт ДЕКО, утверждающего, что форма должна следовать функции, однако при этом авторы все же считали, что мастерски исполненная изящная декоративная отделка может быть предназначена лишь для уникальных образцов или небольших партий.

В 1920-е годы небоскреб не мог уже считаться новинкой архитектурной мысли, но в Нью-Йорке он приобрел совершенно новый облик, что было связано с принятым в 1916 году законом о зонировании, установившем нормы уступов фасадов с целью сохранения хотя бы минимума света и свежего воздуха в быстро растущем городе.

Эти ограничения повлекли за собой изменение силуэтов новостроек, которые приобрели неправильную ступенчатую форму, что заставило архитекторов искать вдохновения в монументальной ступенчатой архитектуре древних цивилизаций майя, ацтеков и шумеров. Гонка за высотой и характерный стиль орнамента стали отличительными чертами небоскребов нового типа и выделили их из предыдущего поколения высотных строений. Первым зданием в стиле Арт ДЕКО в Манхэттэне стало Шанин-билдинг, построенное фирмой «Слоун и Робертсон» для архитектора и проектировщика Ирвина Шанина. Прошло немного времени, и Шанин-билдинг померк в лучах славы Крайслер-билдинг, спроектированного Уильямом Ван Алленом и законченного в 1930 году

Построенное по проекту Уильяма Лэмба в 1931 году здание Эмпайр Стейт-билдинг с его 102 этажами и 381 метром высоты перехватило титул самого высокого здания в мире и удерживало его до открытия в семидесятые годы башен-близнецов Всемирного торгового центра.

Ностальгические тенденции в области дизайна периодически возрождают формы Арт ДЕКО, чему способствует эффективность этого стиля при создании атмосферы элегантности и роскоши, свойственной эпохе ретро. Оптимизм, экзотика, фантазия, театральность и вера в способность человека одерживать победу в любых условиях соединились, чтобы создать стиль немеркнувшей привлекательности.

Тема № 2.

Лидеры Современного Движения. Их влияние на развитие архитектуры и дизайна. Универсальность подхода, строительство из облегченных конструкций, искусственных материалов и стандартных модульных элементов – характерная черта Современного Движения.

Долгое время архитектуру и дизайн XX века объединял так называемый Международный или Интернациональный стиль. Хотя во многих отношениях понятие Международный стиль - всего лишь удобное название. Его однородность весьма обманчива, так как облаченные гладкие формы немного изменялись в зависимости от различных климатических и культурных условий. Он подразумевал универсальность подхода, обычно тяготеющего к строительству из облегченных конструкций, искусственных материалов и стандартных модульных элементов, что облегчало возведение новых зданий.

Разговор о его возникновении и развитии в конечном итоге сводится к обзору творчества четырех величайших архитекторов XX века - Ле Корбюзье, Миса ван дер Роэ, Франка Ллойда Райта и Вальтера Гропиуса, бывших лидерами Современного Движения.

Тема № 3.

Творчество Ле Корбюзье. Развитие концепции "Дом-машина для жилья". Пространственная концепция Ле Корбюзье, сформулировавшая принципы создания современной среды обитания человека, включающей градостроительные структуры, архитектуру, предметный мир.

Универсализм Ле напоминает талант Леонардо, в его режиме утро было отведено живописи, а послеобеденное время - архитектуре.

Его учитель Шарль Леплатенье учил своих студентов использовать природные орнаментальные мотивы. Но гораздо большее влияние на молодого Ле Корбюзье оказал француз Тони Гарнье и его "Промышленный город": "Этот человек знал, что рождение новой архитектуры зависит от социального феномена". Затем была Германия, учеба у Питера Беренса.

Самостоятельную работу Ле Корбюзье начинает в Париже. Примерно в 1916 году начинается его совместная работа с художником Амедеом Озанфаном. В 1918 году они опубликовали манифест “После кубизма”, в котором провозглашалась идея “очищения действительности”, изображаемой художником. Согласно этой идее, объект отображения в его конкретном виде должен быть заменен “пластическим символом”, выражающим суть его внутренней конструкции, очищенной от внешних и несущественных деталей. Это направление впоследствии стало называться пуризмом. Пуризм - в широком смысле слова - чистота художественного стиля, эстетизм. Это направление провозглашает культ техники, воспекает красоту технических форм, машин, где все, несоответствующее функции - отброшено.

Основой творчества Ле Корбюзье во всех областях творчества была его пространственная концепция, в которой были сформулированы принципы создания современной среды обитания человека, включающей градостроительные структуры, архитектуру, предметный мир.

На Международной выставке прикладного и декоративного искусства в 1925 году в Париже Корбюзье построил павильон “L esprit Nouveau” (“Эспри Нуово”). В этом павильоне Корбюзье создал новую пространственную композицию жилой квартиры. Она состояла из общей высокой жилой комнаты с примыкающими к этому центральному пространственному ядру вспомогательными помещениями и спальней, расположенными в двух уровнях.

В 1926 году он провозгласил пять принципов единства архитектуры и конструкции, заключающихся в следующем:

колонна, которая свободно стоит в открытом пространстве жилища;
функциональная независимость каркаса и стены не только в отношении наружных стен, но и внутренних членений;
свободный план, при котором моделируется внутреннее пространство, а план здания становится фактором эстетического воздействия;
свободный фасад как следствие каркасной конструкции;
сад на крыше (плоская кровля).

Все эти принципы были воплощены в здании, ставшем классикой Современного Движения и установившем что-то вроде новой формы жилой архитектуры. Вилла “Савой” в Пуасси была построена в 1928 -1930 годах.

В 1927 году был объявлен конкурс на здание Лиги Наций в Женеве. Впервые новая архитектура проявила себя в проектировании монументальных общественных зданий. В проекте Ле Корбюзье вопросы стилевой направленности были второстепенными, главное же внимание уделено целесообразной функциональной организации. Корбюзье спроектировал асимметричное, очень простое по форме здание, хорошо вписанное в сложный рельеф участка, с плоскими крышами и ленточными окнами. Несмотря на очевидные достоинства, проект Корбюзье был

отклонен консервативно настроенным жюри по чисто формальным причинам - он был выполнен типографской краской. Протест против решения жюри принял форму международного скандала. Прогрессивно настроенные архитекторы многих стран решили создать Интернациональное объединение современной архитектуры в защиту ее прав. И в 1928 году в г. Сарра в Швейцарии был созван первый конгресс Международной организации современной архитектуры.

После второй мировой войны внимание публики и прессы привлек жилой дом особого типа - так называемая жилая единица, построенная Корбюзье в 1946 - 1952 году в Марселе. Для гармонизации пропорций Корбюзье применил здесь изобретенную им систему “модулора”, разработанную, исходя из пропорций человеческого тела. В “Марсельской единице” бетон впервые предстает таким, каков он есть. Это здание считается первенцем грубой эстетики необрутализма.

Потрясающей неожиданностью явилось следующее крупное произведение Корбюзье - капелла Нотр Дам дю о Роншан, построенная им в 1950 - 1955 годах близ небольшого городка Роншан, в 19 км от Бельфора.

Это сооружение, в котором нет прямых углов, стены произвольно меняют свое сечение, а прихотливо-изогнутой крыше придана форма, имеющая символический характер, меньше всего похоже на творчество Корбюзье предыдущих десятилетий. Стремление к мощной, почти скульптурной пластике бросается в глаза и в других произведениях Корбюзье второй половины 50х годов - в здании Верховного суда (1956 год) и Генеральной Ассамблеи в Чандигархе (Индия).

Практическая дизайнерская деятельность Ле Корбюзье опирается на три основные положения:

1. стандарт;
2. мебель и предметы домашнего обихода, рассматриваемые как “искусственные конечности”;
3. новая технология.

Понятие стандарта проходит через всю теорию Ле, и тому, кто знаком с его архитектурными проектами, оно встречалось много раз, однако в области дизайна это понятие способствует возникновению новой идеи: рассматривать предметы дизайна как искусственные конечности. “Наши умственные способности различны, но тела и мускулатура выполняют одни и те же функции”. Ле Корбюзье не ограничивается тем, что предлагает новые формы для отдельных предметов мебели, он выдвигает новую концепцию меблировки жилища: мебель заменяет обстановку. Ее основа - стандартные единицы, состоящие из унифицированных блокирующихся секций. Их можно встроить, использовать как перегородку. Впервые они появились в павильоне “Эспри Нуово” и представляли собой попытку отделить помещение от другого с помощью шкафов-перегородок,

состоящих из стандартных параллелепипедов на прямых ножках из металлических трубок.

Ле Корбюзье - автор многочисленных проектов жилых и общественных интерьеров, мебели, автомобилей. Для современного дизайна по-прежнему актуально освоение выдвинутых им теоретических принципов и проектных подходов.

Тема № 4.

Творчество Ф. Л. Райта. Дизайн - целостный образ человека в гармонии с природой, в социокультурном окружении. Принцип органического единства здания и его окружения, рассмотрение здания вместе с внутренней обстановкой, с пространством и внешним окружением как единого, неразрывного целого, гармонично развивающегося во всех частях и деталях.

Гропиус, Вальтер Адольф Георг (1883 - 1969 гг.) - архитектор, дизайнер, педагог, один из ведущих деятелей проектной культуры, с именем которого связано становление архитектуры и дизайна XX века.

Решающим фактором в становлении творческой индивидуальности Гропиуса была работа в ателье Питера Беренса, где тогда же работал Мис ван дер Роэ. У Беренса Гропиус почерпнул интерес к средствам и возможностям современной техники, к их влиянию на формообразование в архитектуре и дизайне. В 1911 году вступил в Германский Веркбунд.

Первая его самостоятельная работа - здание фабрики обувных колодок «Фагус» в Альфельде-на-Лейне (1911 - 1914 год) стала манифестом радикального рационализма. В этой работе заявлены принципы формообразования, основанного на соотношении объемов, прямо отражающего последовательность и характер функциональных процессов; в форме выявлены особенности конструктивной структуры сооружения из железобетона, стали и стекла, в которой ограждающие элементы отделены от несущих. В 1918 году он назначен директором Саксонско-Веймарской школы прикладного искусства и Школы изящных искусств в Веймаре. В 1919 году Гропиус добивается слияния обеих школ и образования училища «Государственный Баухауз в Веймаре».

Художественному индивидуализму, производству на заказ Вальтер Гропиус противопоставил серийное производство предметов, окружающих человека, усматривая в стандарте и серийности прежде всего средства решения социальных задач архитектуры и дизайна.

Одновременно с проблемами Баухауза Гропиус активно занимался творческой практикой. Вокруг Гропиуса в Веймаре собрался яркий, но разнохарактерный коллектив преподавателей, которых объединяло лишь безусловное отрицание господствовавших тогда мещанских вкусов и эстетике. Гропиус направлял их деятельность к выработке универсальных принципов формообразования, единых для архитектуры и дизайна, к

созданию новых методов преподавания, направленных на развитие способностей решать задачи, поставленные жизнью, без оглядки на образцы (что сближало Баухауз с московским ВХУТЕМАСом).

Однако скоро авангардистские тенденции этого учебного заведения вошли в противоречие с консервативными взглядами городских властей Веймара. Не идя на компромисс, Гропиус перевел Баухауз в Дессау, где в 1925 - 1926 годах по его проекту в сотрудничестве с Майером строится новый экспериментальный комплекс учебных зданий, мастерских и общежитий, в архитектуре которого утверждались рационалистические принципы современной архитектуры. В 1926 - 27 годах он расширил свою архитектурную практику и в 1928 году, покинув Баухауз, переехал в Берлин, где всецело посвятил себя ей. Руководство Баухаузом он передал швейцарцу Х. Майеру.

Перейдя целиком к архитектурной практике, Гропиус сохранил прежние социальные ориентации. Главное его внимание было направлено на разработку жилых зданий, которые при минимальной стоимости позволяют рационально организовать быт и обеспечить необходимый уровень комфорта и гигиенических условий. Гропиус разработал прием «строчной застройки», при которой стандартные корпуса домов располагаются параллельными рядами и все квартиры поставлены в равные условия. В 1923 - 1933 годах выполнял серию проектов автомобильных кузовов для фирмы «Адлер». В 1929 году он получил звание доктора Технологического института в Ганновере и был избран вице-президентом Международного конгресса современной архитектуры, основанного Ле Корбюзье, - должность эту он сохранял до 1957 года. Участвовал в конкурсах на проекты театров в Харькове (1930 г.) и Дворца Советов в Москве (1932 г.).

В 1934 году после прихода к власти нацистов, Гропиус эмигрировал в Англию, где занимался частной практикой. Построенное им здание средней школы в Импингтон Вилледже (1936 г.) послужило началом развития ставшего специфическим для Великобритании типа павильонной школы и способствовало внедрению идей рационализма в архитектуру Англии, отличавшуюся консервативностью.

В 1937 году Гропиус принял приглашение Гарвардского университета (США) и стал профессором, а потом и руководителем отделения архитектуры Высшей школы проектирования при университете. Для преподавания в школе он пригласил Брейера, с которым до 1941 года сотрудничал в проектно бюро, сделав с ним ряд совместных проектов. Помимо проектной работы Гропиус занимался организационной деятельностью: в 1938 - 52 годах - на посту вице-президента Американского института архитекторов, в 1949 - 50 годах проектировал корпус для аспирантов Гарвардского университета, в 1950-м выполнял проекты для мебельной фирмы «Братья Тонет». Во второй половине 50-х годов Гропиус спроектировал и построил несколько зданий, свидетельствующих об

отступлении от принципов ортодоксального рационализма: здание посольства США в Афинах (1956 - 1961 год), синагогу Охеб - Шалом в Балтиморе (1958 - 1959 год). Его архитектурная репутация в США была подорвана строительством тяжеловесного 49-этажного офиса компании "PANAM" в Нью-Йорке, на замыкании перспективы Парк-авеню (1958 - 1963 год).

Творчество Гропиуса имеет всеобъемлющее значение не только по достигнутым результатам, но и по широте поставленных задач.

Тема № 5.

"Интернациональный стиль" Мис Ван дер Роэ, его работа в Иллинойском технологическом институте.

Людвиг Мис ван дер Роэ (1886 - 1969) - немецкий архитектор и дизайнер, один из основоположников рационалистической архитектуры и дизайна в Германии, после второй мировой войны он вошел в число ведущих архитекторов США. Он стремился к предельной простоте своих сооружений: «Они должны быть простыми, и они просты, но они не должны быть примитивно простыми, а благородными, даже монументальными».

Родился Мис в Аахене (Германия), в семье мастера-камнетеса.

В 1905 году уезжает в Берлин, где проходит обучение вначале у Б. Пауля, одного из лучших в то время специалистов по архитектуре и оборудованию интерьеров, а в 1908-1911 годах - у Беренса, крупнейшего архитектора Германии тех лет, в мастерской которого воспринимает не только неоклассицистические идеи, но и технико-промышленные дизайнерские аспекты творчества учителя. На формирование творчества Миса ван дер Роэ оказали влияние также Ф.Л. Райт и П. Берлаге, с произведениями которых он познакомился в 1910- 1912 годах.

Воспитание в патриархальной католической среде привело его к идеям Фомы Аквинского и неоплатоников, согласно которым целью архитектуры должна стать гармония форм, отвлеченных от преходящего и случайного, интуитивное отражение абсолютной истины. В 1913 году Мис основал в Берлине собственное проектное бюро. В первые послевоенные годы возможностей для строительства в Германии не было. В 1919 году Мис публикует серию экспериментальных проектов, среди которых проекты небоскребов со стеклянными навесными стенами и сложным очертанием плана. Это была одна из первых попыток исследовать новый материал - стекло. Эти проекты были первой разработкой принципа, ставшего одним из определяющих в творчестве Мис ван дер Роэ, - принципа «кожи и костей», принципа полного отделения несущего каркаса от его заполнения.

В 1926-1927 годах Мис ван дер Роэ выступает одним из организаторов и авторов генерального плана поселка Вайсенхоф в Штутгарте, который был создан как международная выставка, демонстрирующая возможности

архитектурного авангарда в сфере жилищного строительства. Построенный им многоквартирный трехэтажный дом с лаконичной геометрией фасадов доминировал над комплексом, принципиально осуществленная в нем идея мобильного внутреннего пространства, организуемого передвижными перегородками. В квартале Вайсенхоф были сформулированы основные черты современной архитектуры, ее стиль. Вместо традиционной осевой композиции, наружных стен с неизбежными орнаментальными украшениями, новые здания демонстрируют выявление конструктивного каркаса, трактовку стены как несущей оболочки и решительный отказ от каких-либо декоративных элементов. После этой выставки известный архитектурный критик Г. Р. Хитчкок и будущий последователь Миса Филип Джонсон в своей книге впервые обобщили эти черты, присвоив новому направлению в архитектуре название «интернационального стиля».

Главной целью творчества Миса было поэтическое раскрытие высшего смысла жизни через гармоничное совершенство формы, созданной средствами современной техники. Манифестом, выразившим его концепцию, стал павильон Германии на Международной выставке в Барселоне (1929). Павильон не имел экспозиции и был чисто художественным объектом, задуманным как совершенное выражение возможностей германской промышленности. Для новой архитектуры, которая поначалу категорически отрекалась от какого-либо сосуществования с живописью и скульптурой, этот павильон неожиданно стал эталоном синтеза искусств XX века.

В 1930 году в Брно Мис ван дер Роэ строит дом Тугендхата - богатую виллу, трактовка главного помещения которой во многом перекликается с планом Барселонского павильона.

В Барселонском павильоне и вилле Тугендхата Мис ван дер Роэ продемонстрировал свое искусство проектировщика мебели.

Проектируя мебель, Мис ван дер Роэ предпочитал работать на контрасте, явно противопоставляя материалы: прозрачное стекло и хромированный металл, теплую кожу и холодную сталь. Он зрительно противопоставлял легкость конструкции изделия монументальности образного решения, любил использовать изысканное сочетание темной матовой кожи обивки кресла с блеском стальной рамы. Его мебельные проекты явились образным выражением новых материалов и технологий, конструкций и функций промышленных изделий XX века.

Авторитет создателя Барселонского павильона и виллы Тугендхата позволил Мис ван дер Роэ занять в 1930 году почетный пост директора Баухауза. Учитывая сложность обстановки, Мис стремится ослабить влияние политических факторов на школу и нормализовать учебный процесс. Учебный курс в мастерских, где до этого совместно трудились «мастера» и «подмастерья», еще до его прихода стал вытесняться традиционным учебным процессом с профессорами и студентами.

Возглавляемый нацистами муниципалитет Дессау сделал, однако, невозможной дальнейшую деятельность Баухауза. Мис переводит его в Берлин, а в 1933 году вынужден распустить. Невозможность свободного творчества в условиях нацистской диктатуры заставила его в 1937 году эмигрировать в США.

В 1938 году Мис возглавил Архитектурную школу Иллинойского технологического института в Чикаго. Одновременно ему было поручено строительство и проектирование нового комплекса сооружений института. Строительство было запланировано на десять лет, фактически же застройка заняла более чем двадцатилетний период. Предвидя затяжной срок строительства, Мис ван дер Роэ ставит перед собой трудную задачу - создать архитектуру зданий, морально и функционально не устаревающую в будущем, сделать так, чтобы здания выглядели современно и через много лет. Он понимал, что с развитием науки постоянно будут меняться требования к функциональному назначению лабораторий института и что эксплуатация зданий с застывшей планировкой, спроектированных и построенных однажды, по всем рецептам теории функционализма неизбежно вступит в противоречие с требованиями времени. Необходима была архитектура, свободная от конъюнктуры и моды, не подверженная влиянию времени.

Мис ван дер Роэ при проектировании комплекса вводит принцип универсальности. Этому принципу отвечает геометрическая прямоугольная сетка генерального плана с ячейкой размером 7,2x7,2 метра, регламентирующая как габариты самих зданий, так и свободного пространства между ними, а также единый вертикальный модуль, равный 3,6 метра. Принципу универсальности отвечает также конструктивная и планировочная основа здания - металлический каркас, при применении которого неизменными остаются его стойки, членение же пространства перегородками не является неизменным. Этот же каркас, четко выявленный на всех фасадах и в интерьерах, в сочетании с заполнением кирпичом или стеклом использован здесь в качестве единого стилиобразующего приема. Благодаря этому достигается неуловимая гармония и единство зданий и окружающей среды. В дальнейшем творчестве многообразие архитектурных задач Мис сводил к двум основным архитектурным темам.

Первая – «хрустальный ларец», распластанный параллелепипед с каркасом, вынесенным за пределы нерасчлененного внутреннего пространства, и непрерывным стеклянным ограждением. Первоначальной реализацией этой модели стал дом Фарнсворт в Фокс-Ривер, Иллинойс (1950) (рис.18). Он представляет собой простую структуру из восьми стоек. Между ними подвешены две одинаковые горизонтальные плоскости - пол и покрытие. Третья, меньшая по площади плоскость образует открытую террасу-крыльцо. Между двумя горизонтальными плоскостями заключено «универсальное пространство», не имеющее перегородок. Как смелый

эксперимент, как предельное выражение архитектурных тенденций XX века расценивала дом Фарнсворт критика: «Фарнсворт-хауз является, по всей вероятности, законченной формой архитектуры «стали и стекла», «кожи и костей», которую Мис или кто-либо другой когда-нибудь сможет осуществить».

Второй архитектурной темой стала вертикальная призма, в прозрачную оболочку стеклянных стен которой упакована сумма функциональных ячеек. Первой реализацией идеи стеклянной призмы, восходящей к проектам 1919 года, стала пара 25-этажных многоквартирных домов на Лейк Шор Драйв в Чикаго (1948-1951). Самым же большим достижением архитектора в области высотного строительства является здание Сигрэм в Нью-Йорке.

Видимая простота формы произведений Мис ван дер Роз обманчива: тонко модулированные ритмы индивидуальны, дополнены нюансами деталей, элементарность очертаний и непрерывность стеклянных ограждений обеспечены сверхсложными техническими решениями, обуславливающими, например, компенсацию разных коэффициентов теплового расширения стеклянных панелей и металлического каркаса наружных стен при их абсолютной герметичности. Осуществлять замыслы Миса позволила специфика американской техники с ее гибкостью и высокой культурой реализации.

В 50-е годы мода на «стиль Миса» стала международной. Однако содержание его символов и метафор игнорировалось, стиль использовался подчас вопреки условиям места и климата, а также возможностям строительной техники (как, например, в Москве). В окончательной оценке вклада Мис ван дер Роз наиболее выпуклы две грани его творчества.

Первая - это метод, определяемый его афоризмом «большое - в малом», благодаря которому в условиях ограниченного выбора изобразительных средств путем настойчивой проработки деталей и тщательной отшлифовки пропорций он так неподражаемо учит добиваться максимальной художественной правды и красоты.

Вторая особенность его творчества заключается в генеральной направленности его творчества, обращенного к объективной реальности, которая определяется тотальным внедрением науки и техники в строительство, массовым притоком в него новых материалов и конструкций, заменой привычного строительного ремесла машинным производством.

Тема № 6.

Творчество Франка Ллойда Райта.

Франк Ллойд Райт (1869-1956 гг.) - один из наиболее выдающихся американских архитекторов и проектировщиков, творческое наследие которого оказало огромное влияние на всю сферу предметно-

пространственного творчества - от архитектуры до декоративно-прикладного искусства.

Он был учеником Л. Салливена, основоположника «органической архитектуры», отца тезиса «форма следует за функцией». Салливен наставлял Райта проектировать здания «изнутри наружу», то есть от содержания к внешнему образу, а не наоборот, как это делалось прежде. Частные дома, построенные Райтом на Среднем Западе в окрестностях Чикаго в период с 1895 по 1910 год, называют «домами-прериями». В проектах этих небольших сооружений Райт выступил решительным реформатором традиционных методов проектирования жилища. Отвергая установившиеся приемы композиции жилых домов, господствовавшие в то время, он отошел от подражания каким бы то ни было историческим стилям и стремился в своих проектах исходить из условий местности, в которой строилось здание, из функции жилого дома в целом и отдельных его частей. В поисках оригинальной эстетики, которая избавила бы американскую архитектуру от комплекса заимствования европейских образцов и воплотила черты молодой культуры Нового Света, Франк Ллойд Райт обратился к «гонтовому стилю». Другим источником вдохновения для Райта стала японская архитектура с ее культом «чистоты».

В дальнейшем Райт сводит все в выработанный им интегрированный стиль, о котором писал в 1908 году: «У прерии своя собственная красота, и наша задача - распознать и подчеркнуть эту призрачную красоту, ее неброское очарование. Отсюда - нависающие карнизы, низкие террасы и уединенные частные сады, скрытые за оградой». Стиль «прерий» окончательно выкристаллизовался в проектах для журнала «Ladies Home Journal» в 1900 - 1901 гг. Среди его элементов - свободный план первого этажа, горизонтальные пологие крыши и низкие ограждающие стены, точно вписанные в ландшафт.

Термин «Узония» был изобретен Райтом в 1928 году для обозначения общества равных возможностей. Односемейный дом, с земельным наделом исходя из нормы 1 акр (0,4 га) на одного члена семьи, представлялся Райту идеальным жилищем для граждан этого общества. По окончании Великой Депрессии, с середины 30-х годов в США бурно развивалось заводское домостроение. Одноэтажные сборные и объемно-блочные дома сходили с конвейера, как автомобили Генри Форда. С 1934 года он принялся решать задачу проектирования домов для средней американской семьи со скромным доходом. Он построил их множество и, кроме того, опубликовал ряд образцовых проектов.

Поворотным пунктом в творческой жизни Райта 30-х годов явилась постройка дома для воскресного отдыха в Бэар-Ран (Пенсильвания), выполненная им для богатого владельца универмага в Питтсбурге - Кауфмана (1936 г.). Дом Кауфмана («Дом-водопад») поражает тем мастерством, с которым он вписан в окружающую природу. Нависающий

над ручьем и водопадом сложным ритмом своих консольных террас, он кажется выросшим из скалы.

Примерно с середины 40-х годов в архитектуре Райта появляются несвойственные ей ранее черты пластицизма. «Природа не знает балок и стропил, но строит прочнее нас... Пластичность можно увидеть в выразительной плоти, покрывающей скелет. Если форма, как утверждает Салливен, следует за функцией, то здесь мы имеем подтверждение более высокой идеи, а именно, что форма и функция едины».

Теория Райта широко известна под названием «теории органической архитектуры». Это определение связано с тем, что основу теории составляет принцип «органичности». Для Райта неразрывная связь человека и природы - это не только и не столько биологическая взаимосвязь, сколько культурная. Природа - источник творчества, которое во многом остается подражанием природе. «Свое ощущение форм человек берет из форм, уже сделанных и существующих в природном окружении. Не сходство внешних форм архитектуры и природы, а общие закономерности их внутреннего развития определяют «органичность». Чтобы стать «органичным» архитектурное сооружение должно создаваться подобно тому, как развивается живой организм, как вырастает, например, цветок».

Райт никогда не был чистым «функционалистом» и возражал против догматической трактовки «форма следует функции». Для Райта это положение означало только то, что эстетичная форма может быть создана лишь после функционального выражения. Из общих принципов органической архитектуры, из принципов целостности и гармонии вытекают и новые принципы созданного Райтом дизайна. Дизайн для него - целостный образ человека в гармонии с природой, но в социокультурном окружении. Основа дизайна Райта - это принцип органического единства здания и его окружения, рассмотрение здания вместе с внутренней обстановкой, с пространством и внешним окружением как единого, неразрывного целого, гармонично развивающегося во всех частях и деталях. «В органической архитектуре совершенно невозможно считать здание отдельной вещью, его внутреннюю обстановку - другой, его окружение - третьей. Ковер на полу - такая же часть дома, как штукатурка на стене или само здание. Все его окружение и внутренняя обстановка должны восприниматься «как единая вещь», как целостное произведение искусства». Райт как никто другой чувствовал архитектуру как отражение целостного образа жизни.

Тема № 7.

**Развитие скандинавской школы дизайна. Потребность вложить в серийное производство и стандартизацию более высокое эмоциональное содержание.
Работы Алвар Аалто.**

В 30-х годах появляется и потребность вложить в серийное производство и стандартизацию **более высокое эмоциональное** содержание.

В 30-е годы в **Финляндии, Швеции, Дании, Норвегии** складывается очень своеобразный стиль, который отличает уравновешенность, комфортабельность, естественность. Своими корнями он уходит в народное искусство: уклоняясь от геометрических пристрастий Баухауза, он стремится к конструктивной ясности и простоте решений. Архитектура скандинавских стран тяготеет к связи с природой, скромному масштабу, простоте форм, тщательному подходу к деталям. Скандинавские дизайнеры широко и многообразно используют различные породы древесины, обычно охотно применяя тик, кожу для обивки сидений, из всех металлов они отдают предпочтение хромированной стали.

Наиболее ярко новые тенденции проявились в творчестве **Эрика Асплунда (1885 - 1940 гг.)**, содействующего внедрению идей функционализма в проектное творчество Скандинавии.

Коре Клинт (1888 - 1964 гг.) - датский дизайнер, архитектор и педагог, во многом определивший лицо датского мебельного и интерьерного дизайна, широко известного в мире.

Наиболее яркой фигурой скандинавского дизайна и архитектуры по праву считается **Алвар Аалто (1898 - 1976 гг.)**. Он являет собой пример архитектора, который знает, как заставить стандарт служить эмоциональной стороне зодчества.

Около 1930 года имя Алваро Аалто стало известно за пределами Финляндии. Наиболее значительная работа раннего периода - **санаторий в Паймио**. Одним из немногих зданий, в котором Аалто мог как архитектор свободно проявить свою индивидуальность, было **здание городской библиотеки в городе Выборге**,

Стены **финского павильона на Всемирной выставке 1939 года в Нью-Йорке** После того, как Аалто придал гибкость потолку и внутренней стене, он занялся проблемой наружной стены, что видно на примере **здания общежития Массачусетского института**. Деятельность Аалто в Финляндии включала также значительные объемы проектирования промышленных объектов - от отдельного завода до целых комплексов в послевоенный период. Таким, например, был **целлюлозный завод в Суниле**, где Аалто позаботился о сохранении ландшафта, не тронув округлые гранитные скалы.

Архитектурная идея **проекта общественного центра поселка Сяюнятсало**, построенного в 1950 - 1952 году, заключена в следующем: здание, расположенное на довольно крутом рельефе, состоит из одно- и двухэтажных строений, сгруппированных вокруг двора.

Одним из основополагающих принципов функциональной организации **комплекса культурного центра в Сейняйоки (1952 - 1959 гг.)** было разделение автомобильного и пешеходного движения. Все автомобильное

движение вынесено на периферию, что позволило создать большие свободные зоны для пешеходов, образующие две связанные между собой городские площади. Аалто - автор проектов, осуществленных во многих странах мира. Среди них: **проект нового общегородского центра в Хельсинки (1959 -1964 гг.), библиотека Политехнического института в Отаниemi (1964 -1969 гг.), Дворец «Финляндия» в Хельсинки (1967 - 1971 гг.)** и т.д.

Если термин «органическая архитектура» оправдан, то он вполне подходит для работ Аалто. Аалто никогда не применяет алюминий, но часто выбирает медь, он редко прибегает к сплошному остеклению, но предпочитает дерево, кирпич, натуральный камень.

Архитектуру Аалто отличают пластичность, связь с природным окружением, свободное соотнесение внутренних и внешних пространств, а его дизайн - использование естественных материалов, наиболее пригодных для человека, стремление к достижению удобства, легкости, прочности изделий. Именно этим и обусловлена длительная работа Аалто над технологией обработки дерева. Все «аксессуары» архитектуры: мебель, осветительная арматура, скобяные изделия и т.д. - принадлежат конкретным зданиям, активно участвуют в построении композиции их интерьеров и экстерьеров. Но многие из них обрели и самостоятельное существование. Наиболее значительный вклад Аалто в дизайн связан с мебелью, лучшие образцы которой выдержали испытание временем.

В 30-х годах Аалто знакомится с Гарри и Майрой Гулликсен. Эта встреча открыла архитектору доступ к промышленному производству. Госпожа Гулликсен, наследница большого целлюлозно-бумажного концерна Альстрема, выпускавшего также и мебель, увидела изготовленную по эскизам Аалто мебель в магазине в Хельсинки и предложила ему разработать ряд моделей для серийного производства. Следствием этого было создание в 1932 году мебельной компании «**Артек**» для массового производства мебели. Следует отметить, что мебель Аалто исключительно удобна для массового производства.

В 1938-1939 году Аалто построил для своих друзей Гарри и Майры Гулликсен большой уютный особняк - **виллу «Майреа»**

Понятие «образ», связанное с особым характером архитектуры здания, содержит в себе и то единство с современным искусством, которого Аалто стремился достичь. Автор считает, что современное искусство подчеркивает материал и форму гораздо глубже и в своей основе более человечно, чем орнамент, применяемый в качестве архитектурного дополнения. По мнению Аалто, дом намного сложнее автомобиля, поскольку имеется существенная разница между объектом, в котором будет жить не одно поколение, и транспортным средством, которое можно менять каждый второй сезон. Но дом настолько глубоко действует на психику потребителя, что нельзя

допускать его полное заводское изготовление. Стандартизации подлежат не дома, а элементы.

В 50 - 60 годах, называемых иногда «золотым веком» скандинавского, и особенно финского дизайна вокруг Алвара Аалто складывается своеобразная школа дизайна.

Юрье Илмари Тапиоваара (1914 г.) - всемирно известный финский дизайнер мебели и интерьера. Его творчество, начавшееся в конце 30-х годов, стало связующим звеном между старшим поколением финских дизайнеров, традицией Алвара Аалто, и поколением 50-60-х.

Тапио Вирккала (1915 -1985 гг.) - один из ведущих дизайнеров Финляндии, способствовал становлению культуры дизайна Скандинавии в послевоенный период и его международному признанию.

Тимо Тапани Сарпанева (1926 г.) - один из наиболее известных и самобытных финских дизайнеров плеяды 50-60-х годов, художник, график, скульптор, педагог. Его творчество многогранно и универсально, свободно в освоении различных материалов - керамики и фарфора, металла и стекла, древесины и текстиля.

Юрье Куккапуро (1933 г.) - финский дизайнер и архитектор, широко известен своими новациями в области мебельного дизайна.

В заключение необходимо отметить, что замечательные работы скандинавских дизайнеров неподвластны капризам моды и популярны в наши дни.

Тема № 8.

Немецкая Ульмская школа дизайна. Деятельность Мальдонадо.

Влияние Ульмской школы на развитие всего последующего мирового дизайн-образования, ее методические и дидактические достижения, педагогическая мысль и содержание обучения. Стилль «Браун».

В послевоенный период наиболее известной и созданной специально для подготовки дизайнеров стала Высшая школа формообразования в Ульме. Она явилась, с одной стороны, продолжателем идей Баухауза, а с другой – образцом, по которому строились другие центры дизайн-образования во всем мире.

Ульмская школа создавалась в условиях усиливающейся стабилизации экономики, которая быстро возрождалась в Германии в послевоенные годы. В этот период в промышленных кругах стала осознаться потребность в дизайнерах. В начале 50-х годов возобновил свою деятельность Германский Веркбунд (Художественно- промышленный союз). По примеру США на крупных немецких предприятиях и в концернах открываются художественно-конструкторские бюро.

Естественным было обращение дизайнеров к опыту 20-х годов, к Баухаузу. Но дальше внешнего, чисто формального заимствования дело чаще всего не шло. Только Ульмская школа смогла достаточно глубоко

переосмыслить и применить опыт Баухауза. Относительная самостоятельность Школы как частного учебного заведения (ее финансировали семейства И. Шолл и О. Айхера) давала возможность поддерживать и развивать эти широкие идеи. Официальное открытие школы состоялось 2 октября 1955 года. В основу концепции Школы легла идея подготовки кадров, способных строить обновленную демократическую Германию.

В проект учебной программы был заложен принцип триады: теоретические дисциплины, исследования и разработки вплоть до создания опытных образцов. Ульмовцы же убеждены в высоком и самостоятельном значении искусства, в том, что дизайн не может ни отменить, ни заменить собой искусство. Он - не что иное, как проектирование промышленных продуктов. Следовательно, и история дизайна - это не история эстетического освоения искусством XX века техники, а история промышленного проектирования, а она также стара, как и история человечества и производства.

Возглавить Школу согласился Макс Билль, один из деятелей художественной культуры того времени.

В основе преподавания лежал следующий метод обучения – проектирование должно вестись на основе тщательного сбора фактического материала, его анализа и исследования с позиции научных и технологических знаний. Считалось, что чисто художественная подготовка не может принести положительных результатов. Макс Билль требовал от студентов не только художественных способностей, но и технических знаний по механике, физике, а также общего гуманитарного образования.

Школа была интернациональной по составу студентов и преподавателей. Основной состав преподавателей составлял примерно 15 человек, но ежегодно для чтения лекций и ведения занятий приглашались ученые, дизайнеры и архитекторы из разных стран.

Работало 4 факультета: дизайна промышленных изделий, строительства и архитектуры, визуальных коммуникаций, информации.

Поначалу в школе не предусматривалось живописных и скульптурных классов - считалось, что нет ничего опаснее, чем внесение в строительство или дизайн-графику элементов конкретного искусства. Правда, исходные намерения претерпели впоследствии изменения.

В Ульмской школе структура учебного плана получает четкое членение: половина времени отводится теоретическим дисциплинам, половина - проектированию. Основой преподавания была практическая работа. Научные дисциплины изучались не в общем объеме, а с акцентом на те разделы, которые необходимы для дизайна, т.е. например, из психологии – теория восприятия, из математики – комбинаторика, типология. На всех отделениях читался разработанный Биллем курс «Единое оформление среды». Курс давал студентам целостное представление об окружающей

среде как сфере практической деятельности дизайнера, рассматривая все визуальные явления современного мира в их универсальных взаимосвязях.

Но даже начальная реализация замыслов Билля показала их несостоятельность. Школа натолкнулась на те же преграды, которые стали перед Баухаузом. И если идеи социального переустройства 20-х годов имели под собой реальную почву, то в начале 50-х идеи гармонизации мира становились не только утопичными, но и чисто формальными.

Внутри преподавательского состава Школы создалась оппозиция, которая ясно видела неосуществимость предложенной Биллем программы. Среди тех, кто стремился поставить работу на новую основу, были **Мальдонадо, Айхер, Гугелот и Цайшег.**

В конце 1956 года Билль покинул Ульм. В дальнейшем взгляд на дизайн как на нехудожественное проектирование был разработан в Высшей школе формообразования в Ульме под руководством Томаса Мальдонадо.

Томас Мальдонадо (род. 1922 г.) - итальянский теоретик дизайна, педагог и живописец.

Наиболее полно взгляды Мальдонадо на возможности и методы дизайна были выражены в период, когда он был ректором Ульмской школы. Как педагог Мальдонадо большое внимание уделяет соединению в дизайне научно-технического прогресса и эстетики. Вместе с тем он пытается выявить особенности дизайна как общественного явления, активной социальной силы, воздействующей на сознание людей и на организацию окружающей среды. Чтобы повлиять на жизнь, дизайнеры должны использовать прежде всего возможности большой индустрии, укрупнять цели дизайна. Отсюда вытекает и тактика дизайнерской деятельности: сталкиваясь с требованиями конкуренции и другими особенностями капиталистического производства и потребления, дизайнер должен освоить все инструменты воздействия на них - прагматические, коммерческие, эстетические - и подчинить их главной, культурно-гуманистической цели.

Мальдонадо ввел и развил принцип системного подхода в дизайне, исследовал связи дизайна и науки в контексте теории информации, экспериментальной эстетики, теории деятельности. Он разработал теорию уровней сложности проектируемых изделий - от чашки до вертолетов и ЭВМ.

По мнению Мальдонадо архитекторы и дизайнеры утратили реальное представление о протекающих в мире жизненных процессах. Они попросту не находят себе применения в чрезвычайно усложнившихся условиях деятельности. Крупные производства, где принимаются наиболее важные решения, не привлекают этих специалистов к сотрудничеству чаще всего в силу недостаточности их специальных знаний. Но последнее - следствие недостаточности образования, не дающего дизайнеру знаний, необходимых для участия в решении сложных технических заданий.

Поэтому Мальдонадо приходит к выводу о необходимости создания нового типа учебных заведений, который бы ориентировался бы на новейшие научно-технические достижения индустриально общества. Мальдонадо предлагает отказаться от системы механического набора отделенных друг от друга учебных дисциплин, а также традиционного разграничения сфер деятельности на архитектуру, интерьер, мебель, текстиль, графику, керамику и т. д. В основе новой школы в представлении Мальдонадо должна лежать идея целостного формирования среды. Мальдонадо и его последователи переориентировали Ульмскую школу на сотрудничество с крупной промышленностью, работающую прежде всего на массовый рынок. Но здесь царила конкуренция, и никто из капиталистов не задумывался о гуманистической миссии дизайна. Мальдонадо понял, что в капиталистическом обществе высшие цели дизайна неосуществимы, т.е. фактически он считал, что существует как бы два дизайна – капиталистический и социалистический. Эта мысль была с энтузиазмом подхвачена в бывшем СССР. Мальдонадо неоднократно бывал с лекциями в СССР, он несколько идеализированно воспринимал первые шаги нашего дизайна, не замечая его противоречий. Он вполне искренне считал, что при социализме путь между проектом и его материальным воплощением может быть сведен к минимуму. Мальдонадо так и не понял сущность нашей бюрократической системы плановой экономики, которая сопротивлялась не только дизайну, но и элементарному инженерному улучшению выпускаемых товаров.

Этап развития Школы, начавшийся после ухода Билля, можно обозначить как фазу **«технологического» дизайна**. В этот период триумvirат, возглавивший школу, - Т. Мальдонадо, О. Айхер, Ф. Фордемберге-Гильдевард - продолжает углублять вводный курс. Курсы лекций приобрели экстремально техническую ориентацию. Тернистый путь шатаний и бросков из крайности в крайность подвел Ульмскую Школу к заключительному этапу своей деятельности - этапу **доминирования программного дизайна**. До этого момента Школа была частным предприятием, финансировавшимся из средств специально созданного частного фонда, а также дотаций земли Баден-Вютемберг. Под угрозой лишения этих дотаций Школе было предложено огосударствление и слияние со Штуттгардским университетом. Условия были заведомо неприемлемы - в 1968 году Школа была вынуждена прекратить свою деятельность.

Ульмская школа оставила после себя огромный позитивный опыт, отразившийся на развитии всего последующего мирового **дизайн-образования**. Исключительное значение имели ее методические и дидактические достижения, педагогическая мысль и содержание обучения.

Историческая заслуга Ульма в том, что он практически решал проблему «научной компоненты» дизайна, отнюдь ему не тождественной, но

рождающейся внутри его и существующей в нем, то есть теории и методики дизайна, рассматривающих проблематику природы дизайна, его места в социуме и культуре, в общественном производстве, образовании. Но мало того - Ульм практически подтвердил возможность подготовки профессионала, владеющего всем комплексом знаний.

Одним из примеров того, как с помощью дизайна можно было превратить небольшое производство в фирму с мировой известностью, является история немецкой компании «**Braun**». Компания была основана в 1921 году Максом Вильгельмом Брауном и специализировалась на выпуске кухонных машин и электроприборов. Фирменным знаком компании стала сама фамилия основателя фирмы. Когда в 1951 году фирму возглавили сыновья Макса Брауна – Артур и Эрвин, они начали приглашать для работы над изделиями дизайнеров. Первыми были искусствовед доктор **Ф. Эйхлер** и Г. Кирхе. С 1954 года они начали постепенно перестраивать фирму «Макс Браун», которая с 1962 года стала называться просто «Браун». Вскоре к работе присоединился приехавший из Швейцарии Г.Гугелот, руководивший в Ульмской школе отделением проектирования мебели. В 1955 году в эту компанию вошел дизайнер Дитер Рамс, вскоре ставший руководителем дизайнерской группы. К этому времени Г. Кирхе разработал фирменный стиль компании «Браун» (фирменные знаки, документация, оформление офисов и магазинов).

«Браун» стал руководствоваться единой концепцией формообразования в дизайне. Из небольшого предприятия он превратился в одну из крупнейших фирм, определивших лицо всей мировой электротехнической промышленности. Несомненно, что этот грандиозный успех во многом был предопределен разработками Ульмской школы.

Тема № 9.

Неоэкспрессионизм и символическая архитектура Й. Утцона, Э. Саарина, Л. Кана. Роль символического художественного языка и образной метафоры в их творчестве.

Функционализм в английской художественной культуре.

Необрутализм.

60-е годы были десятилетием, когда один за другим ушли из жизни «отцы-основатели» новой архитектуры - Ф. Л. Райт, Ле Корбюзье, В. Гропиус, Мис ван дер Роэ. С претензией на роль их приемников выступили мастера поколения, активное творчество которых началось в 50-е. Они были чужды социальной утопии, которая вдохновляла пионеров, они сконцентрировали свои усилия на разработке символического художественного языка, образной метафоры.

Если верить тому, что форма следует за функцией, как утверждал великий чикагский архитектор Луис Салливан, то не должно существовать двух зданий похожих друг на друга, поскольку не может быть двух таких

функциональных ситуаций, которые в точности повторяли бы одна другую. Большинство архитекторов были озабочены тем, чтобы здание выглядело функциональным. Когда появляется архитектор, стиль которого меняется с изменением функции, он, как правило, приводит критиков и теоретиков в состояние беспокойства, особенно, если изменяющиеся стили так резко отличаются один от другого, как у **Ээро Сааринена** (1910 - 1961 гг.).

Поразительным был его переход на позиции неоекспрессионизма, поскольку Сааринен имел репутацию одного из наиболее последовательных приверженцев школы Мис ван дер Роэ. Этот архитектор - автор известного комплекса сооружений исследовательского центра «Дженерал Моторс», расположенного в г. Уоррене, ставшего почти классикой архитектурного рационализма. Однако, уже в этом проекте проявилось новое - **формы-символы**.

Наиболее существенный вклад Сааринена в теорию архитектуры был связан с дальнейшей разработкой принципов «органической архитектуры» Ф.Л.Райта. Сааринен исходил из идеи, что развитие архитектурной композиции можно уподобить развитию биологического организма на основе заложенного в нем генетического кода. Следуя этому принципу, Сааринен создает здание аэровокзала им. Дж. Кеннеди в Нью-Йорке, аэропорта им. Даллеса в Вашингтоне и крытого хоккейного стадиона Йельского университета. Очевидно, что **не функции здания определили его форму, а то необычное, волнующее ощущение**, которое хотел вызвать автор обликом вокзала у пассажиров.

Сааринен считал, что наш век открывает эпоху «пластмасс», а ежегодно появляющиеся новые продукты промышленной химии дают дизайнерам материал, максимально отвечающий их запросам. Мебель, им спроектированная, служит доказательством того, что сегодня нет формы, которую нельзя получить. Так, стул-раковина Сааринена был удостоен премии в 1940 году и впоследствии стал одним из классических образцов фирмы «Кнолл».

Другое современное здание - **оперный театр в Сиднее** - вызвало невиданное изобилие метафорических трактовок как в широкой, так и профессиональной прессе. Причины этого заключаются в том, что формы были одновременно и необычными для архитектуры, и вызывающими иные визуальные образы. Большинство метафор связано с органическим миром: архитектор - **Йорн Утзон** - показал, как оболочки здания напоминают о сферической поверхности (подобно долькам апельсина) и о крыле летящей птицы. Они ассоциируются также с белыми морскими раковинами, и именно эта метафора, а также сравнение с белыми парусами, которые полонятся вокруг сиднейской бухты, стали журналистскими штампами.

Не менее ярко экспрессионистские тенденции воплотились в творчестве **Оскара Нимейера** - выдающегося бразильского архитектора. В начале своего творческого пути Нимейер находился под влиянием Ле Корбюзье, в

мастерской которого он одно время работал. Оно сказалось во многих его ранних произведениях. Наиболее известное из них - **здание министерства просвещения и здравоохранения в Рио-де-Жанейро**, спроектированное Нимейером и Лусио Коста при консультации Корбюзье. В дальнейшем Нимейер напряженно ищет новых творческих путей. Обогащение архитектурного языка, использование богатства криволинейных форм, органически вписывающихся в природу, проявилось в большом **комплексе спортивных и увеселительных сооружений в Пампулье**, близ города Белу Оризонте. Наиболее крупное и известное произведение Нимейера - **здание Национального конгресса в новой столице страны - г. Бразилиа**

Сложное и многогранное творчество О. Нимейера не укладывается в рамки какого бы то ни было одного архитектурного направления. Его нельзя считать только **неоэкспрессионистом**. Однако в его произведениях дань, отданная экспрессионизму этим незаурядным архитектором, несомненна.

Архитектурный рационализм школы Мис ван дер Роэ и неоэкспрессионизм представляют собой два полюса в архитектуре 60-х - 70-х годов. Между ними находился целый **ряд направлений** с различными оттенками одной и той же тенденции - **синтеза структурной, конструктивной логики и пластической выразительности**. Разные мастера по-разному подходили к этой общей проблеме.

К числу первых, в той или иной степени успешных попыток обогатить пластический язык современной архитектуры, не принося в жертву функциональную и конструктивную логику, относятся работы итальянского архитектора **Пьера Луиджи Нерви**. Главное его достижение - изобретение армоцемента - сборных тонкостенных элементов, выполненных из стальной проволочной плетеной сетки, покрытой несколькими слоями цементного раствора. С помощью сборных армоцементных элементов волнистого сечения инженером Нерви было выполнено в 1948 - 1949 году **перекрытие главного зала выставочного павильона в Турине** пролетом 95 метров. Из огромного количества сооружений Нерви, осуществленных с помощью сборных, замкнутированных на месте армоцементных элементов, выделяется **купольное перекрытие большого зала Дворца спорта в Риме**, построенного им и архитектором Пьячентини в 1960 году. Диаметр купола здесь достигает ста метров. Толщина стенок сборных складчатых элементов - 25 мм. Дальнейшее развитие получили и своды-оболочки из монолитного железобетона. Огромный треугольный в плане **зал Центра Национальной индустрии и техники в Париже** площадью 100 тыс. кв. метров перекрыт гигантским железобетонным балдахином, опирающимся на 3 опоры с пролетом между ними 216 метров. Этот балдахин образован комбинацией кривых поверхностей. Конструктивно он осуществлен с помощью двух тонких железобетонных оболочек, отстоящих друг от друга на 1,8 метра и связанных тонкими железобетонными мембранами. Большое

распространение получило применение сводов-оболочек двойкой кривизны (в форме гиперболических параболоидов).

Не меньшие возможности для перекрытия больших пролетов открыло широкое применение висячих вантовых конструкций и их комбинации с железобетоном.

Работы Нерви показали, что **развитие логических методов современного конструирования способно обогатить и пластическую выразительность новых архитектурных форм.**

В начале 60-х годов начинает развиваться стремление к отходу от элементарной простоты архитектурных форм и в творчестве американских архитекторов. Обогащению объемной композиции способствуют гибридные сочетания в одном здании помещений различного типологического характера.

Здание центра медицинских исследований Ричардса в Филадельфии, созданное архитектором **Луисом Каном**, отличается очень четкой дифференциацией помещений. Рабочие площади каждого этажа освобождены от всех вспомогательных устройств. Лестницы, вентиляционные, водопроводные и прочие каналы вынесены за пределы рабочей площади в специальные шахты.

Эта ясная и логичная функциональная организация получила столь же ясное отражение в объемной композиции, цельной и в то же время расчлененной. Внутренняя структура здания читается сразу же. В то же время ряд массивных башен придает зданию характер монументальности, почти исчезнувший в современной архитектуре.

Стремление индивидуализировать здание, выявляя особенности его структуры, ярко проявилось в ряде сооружений, созданных по проекту американского архитектора **Пола Рудолфа**. Очень характерна в этом смысле **ратуша в Сиракьюз** (США). Ядром композиции здесь служит полузамкнутый двор. Отступающие этажи рабочих помещений превращают этот двор в своего рода открытый амфитиатр, подчеркивающий общественное значение здания. Две наклонные ramпы, выступающие за габариты зданий, как бы втягивают внутрь потоки пешеходов и автомобилей. Отступающие во дворе этажи на внешних фасадах нависают друг над другом. Верхние этажи торцевой части здания выступают в виде огромной консоли, они прорезают вертикаль башни Совета. Эти крупные структурные части здания, выполненного из монолитного железобетона, определяют его внешний облик.

Тот же прием выявления крупных структурных элементов характеризует и другие здания, построенные по проектам Пола Рудолфа, в частности **административный центр в Бостоне, факультет искусств и архитектуры Йельского университета в Нью-Хевене, Колгетский университет в Нью-Йорке.**

К творчеству мастеров, стремящихся создать выразительный архитектурный образ сооружения путем выделения и подчеркивания в композиции крупных структурных элементов, часто применяется **термин «структурализм»**, довольно точно определяющий основную сущность этого архитектурного направления.

Приверженцы школы Мис ван дер Роэ стремились к простоте и односложности сооружений, к простейшей форме оболочки, охватывающей все здание своего рода футляром. «Структуралисты», обогащая пластику здания, прибегают к выделению на фасаде отдельных структурных элементов. «Структурализм» получил в последние годы широкое распространение в самых различных странах. Помимо реакции против однообразия стеклянных футляров, «контейнеров» школы Мис ван дер Роэ, развитию этого архитектурного направления способствует тенденция к созданию сложных, комбинированных, «универсальных» зданий, очень заметная в архитектуре 60-х - 70-х годов.

Среди различных направлений в 60-е - 70-е годы видное место занимал **необрутализм**. Сторонники этого направления признают функциональную и конструктивную логику ведущим фактором архитектурной композиции. Однако они стремятся противопоставить изощренности современной архитектуры с ее сложными техническими решениями и изысканной палитрой искусственных отделочных материалов **простейшие приемы конструирования, грубую выразительность фактуры естественного камня, кирпича, дерева**. Необруталисты стремятся возродить характерное для функционализма 20-х годов отношение к архитектурной форме, определяемое ее назначением. В противоположность функционалистам, последовательно отвергавшим применение естественных материалов, необруталисты пропагандируют широкое использование всей выразительности их цвета и фактуры. В этом и состоит основное и принципиальное отличие этих двух направлений.

Итак, в 70-х годах стало ясно, что **прогнозы** многих об утверждении в архитектуре и дизайне **единого «международного» стиля** решительно не оправдались.

Тема № 10.

Послевоенное развитие американского дизайна и архитектуры.

Лидерство США в экономике. Американское понимание дизайна как инструмента торговли. Работы Дж. Нельсона, Р. Лоу, Дрейфуса, Ч. Имза. Дизайнеры фирмы "Кнол Интернейшен".

Само понятие **«промышленный дизайн»** (industrial design), принятое во всем мире впервые было предложено в 1919 году **Джозефом Сайнелом**. Этим термином широко стали пользоваться с 1927 года, когда специалисты по сценографии, шрифтам и рекламе **Норман Бел Геддес** и **Уолтер Дорвин Тиг** открыли первые дизайнерские студии в США. В это время

промышленный дизайн оформился в самостоятельную профессию. После первой мировой войны и до конца 20-х годов в США наблюдается бурный промышленный подъем. К этому времени здесь производилось промышленной продукции больше, чем в Великобритании, Франции, Германии, Италии, Японии вместе взятых. Быстро росли новые отрасли техники - автомобильная, электротехническая, химическая, авиационная. Американская промышленность ориентировалась на частного потребителя. И промышленный дизайн в США возник не из движения художественного авангарда и желания индустриализовать бытовую культуру, как это было в Германии, и не из идей социальной революции, как это было в России, а в ответ на развитие самой промышленности.

Для американской промышленности начала XX века характерны явления, получившие название «тейлоризм» и «фордизм». Так называли системы научной организации труда и управления производством, основы которой были заложены американским инженером Фредериком Тейлором, и систему организации массового поточного производства, разработанную на автомобильных заводах Генри Форда-старшего. Обе системы связаны между собой, но в истории дизайна более известно имя автора второй из них – **Генри Форда-старшего. Автомобиль «Форд Т»** (1908 год) стал символом американского дизайна начала XX века, таким же как в Европе продукция фирмы АЭГ. Эта модель сохранял свою форму в течение двух десятилетий, настолько совершенным был его дизайн.

Кризис 1929 года остро поставил перед капиталистическими фирмами проблему повышения художественного качества как важного фактора победы в конкурентной борьбе. Американский дизайнер Р. Лоуи выдвинул лозунг **«продажи через дизайн» – «уродливое плохо продается»**. Несколько имен американских дизайнеров просто необходимо упомянуть в этой связи.

Норман Бел Геддес (1893-1958) – уникальнейшая личность в мировом дизайне. В 1927 году Бел Геддес зарегистрировал свою частную студию в Нью-Йорке как **проектное бюро промышленного дизайнера**, а через пять лет опубликовал книгу «Горизонты промышленного дизайнера». Он заложил основы аэродинамического стиля в футурологических проектах самолетов, океанских пароходов, сверхскоростных поездов. Во второй половине 30-х годов Бел Геддес работает над проектом идеального дома будущего, городской среды.

Вместе с Бел Геддесом занимался практикой и выступал в печати другой не менее известный художник – **Уолтер Дорвин Тиг** (1883- 1960). До первой мировой войны он получил известность как подающий надежды художник-полиграфист и оформитель выставок. Когда в 1928 году Тиг познакомился с сыном президента компании **«Истмен Кодак»**, он сначала оформил интерьеры его квартиры, затем стал консультантом по проектированию всей фотоаппаратуры. При его участии были выпущены

первые фотоаппараты из пластмассы. Кроме этого, Тиг разрабатывал интерьеры пассажирских поездов, конструировал оптические приборы. Его называют первым дизайнером-профессионалом США.

Рэймонд Фердинанд Лоуи (1863-1986) был одним из самых ярких и результативных дизайнеров. Он сменил здесь несколько профессий, связанных с иллюстрацией и декоративным искусством, затем в годы спада организовал собственное дизайн-бюро, став в 1930 году президентом дизайнерской фирмы. Как дизайнер, Лоуи был исключительно разносторонен: он проектировал мебель, ткани, посуду (столовую и кухонную), радио- и телеаппаратуру, автомобили, самолеты, пароходы, локомотивы, космические аппараты «Аполло», «Скайлэб», «Шаттл», скафандры астронавтов, интерьеры офисов, упаковку, фирменные стили (в том числе компаний «Шелл», «Кока-кола»). Р. Лоуи - кавалер трех степеней ордена Почетного легиона и Командор Почетного легиона Франции, член Английского королевского общества искусств, автор книг об индустриальном дизайне, в том числе **книги «Никогда не успокаивайтесь на том, что хорошо».**

Будучи признанным дизайнером, Лоуи все же главным своим делом считал не проектирование, а консультационную работу. Как и ряд других американских дизайнеров, Лоуи «вышел» из рекламной деятельности, именно она помогла ему понять психологию американцев, их стремление не просто к вещам, а к изделиям, демонстрирующим престиж владельца. Достаточно вспомнить выполненное им **рекламное оформление «Кока-колы»** или **сигарет «Лаки Страйк».**

Деятельность Р. Лоуи повысила интерес к дизайну со стороны предпринимателей. Вместе с тем она способствовала возникновению стилизации изделий – **«стайлинга»**, который сегодня определяет характер американского рынка.

Следует отметить также такую особенность американского дизайна: в нем было много эмигрантов. И все вместе они создали сплав культур, объединенных общими проблемами современной техники, экономики, эстетики, подготовив почву для интернационального характера дизайна конца XX века.

Значение и роль дизайна особенно возрастает после окончания первой мировой войны. Промышленность стремительно перестраивалась на выпуск мирной продукции, и при этом быстро выяснилось, что выпускающиеся в предвоенные годы товары не соответствуют ни уровню техники, ни изменившимся эстетическим взглядам. Впервые именно в США художественная форма изделия стала в большей степени определяться технологией изготовления, а не конструкцией и функцией – искусство и технология взаимно дополняют друг друга.

Чарльз Имз (1907-1978 годы) - известный американский дизайнер, педагог, архитектор. Он получил архитектурное образование и уже в 1930-м

году открыл свое проектное бюро. Впоследствии он подчеркивает роль знания основ архитектурного проектирования для дизайнера: «Я смотрю на все проблемы вокруг как на проблемы структуры». По мнению Имза, **«дизайн - это план группировки элементов для достижения определенной цели».**

Рубеж между 60-ми и 70-ми годами обозначается Р. Бэнэмом как конец движения модерна. В 1966 году известный **архитектор Роберт Вентури** пишет свою книгу «Сложность и противоречия архитектуры». Вместе со своей женой, архитектором Дениз Скотт Браун, он преподает архитектуру в Йеле и, как он сам говорит, занимается тем, что «открывает глаза новой генерации». Для Вентури и Браун архитектура находится за установленными правилами модерна: это среда, которая воспринимается более чем одним утвердившимся способом; это смесь противоречивых в своей основе импульсов; результат собственной (пусть даже противоречивой) логики и символической силы.

Вызов, который Вентури в свое время бросил, состоит в том, что **декорация не является грехом против прогресса, а представляет собой важный момент в визуальной традиции человека.** В его произведениях есть нечто от рекламной изобразительности поп-арта.

Тема № 11.

Изобразительный язык постмодернизма. Постмодернизм, четко характеризующий 70-е годы, отражал реакцию на сугубо функциональный и абстрактный интернациональный стиль.

Методика постмодернизма. Работы Джонсона, Грейвза, Бофилла. Концептуальные работы группы "Сайт".

Хай-тек. Творчество Нормана Фостера. Международный центр искусств им. Д. Помпиду в Париже.

Постмодернизм, точно характеризующий 70-е годы, отражал реакцию на сугубо функциональный и абстрактный интернациональный стиль, который господствовал в мире по крайней мере с 30-х годов.

Постмодернизм был стилем, основанным на возрождении знакомых архитектурных мотивов, которые могли бы создать «архитектуру иллюзий», полную образов и значений, колоритную, праздничную, оригинальную.

Самым живучим из наследия постмодернизма оказался не его стиль, а его **методика**. Архитекторов и дизайнеров постмодернизма занимает не только прошлое, но и живой контекст настоящего: стало необходимо строить новые здания так, чтобы они естественно вписывались в свое окружение.

Если рассматривать реальную практику, то можно выделить несколько приемов, активно используемых в творчестве постмодернистов.

Монотонные плоскости модернизма сменила неистовая артикуляция бетонных фасадов. Хай-тек вообще преодолел стену как традиционную

плоскость, массивную преграду. Пример этому - **Центр Помпиду** - англо-итальянская работа проектной группы **Ричарда Роджерса и Ренцо Пиано**

Следующим шагом в этом направлении становится «**слик-тек**» - стиль масляно-блестящей пленки. Развитие принципа «кожи и костей» Миса ван дер Роэ привело к немислимым даже для него уровням технологической обработки элементов, таким как в **здании Тихоокеанского дизайн-центра**, построенного по проекту **Сизара Пелли** в 1976 г

В ходу **все исторические стили** - в разной степени переосмысления и сплава с «современными формами». Эkleктика, которая для 20-х годов была табу и в самом крайнем случае - компромиссом и дурным вкусом, стала нормой и трактуется как средство связи со «многими культурами большого города».

Все эти тенденции в 1977 году получили общее определение - **постмодернизм**. Основной его характеристикой является так называемое «двойное кодирование», т.е. обращение и к элите, специалистам, и к рядовому потребителю, признающему только привычные мотивы. Так, идеолог постмодернизма Вентури призывает учиться у Рима и Лас-Вегаса. Противоположности сплавляет **поп-артовская ирония**. Почти все в работах Вентури - цитаты, каждая деталь преувеличивается, как бы берется в кавычки.

Окрашенная историзмом картина культурной жизни предельно пестра, главный признак ее - отсутствие критериев: очень легко принимаются любые формы. Это углубляет процесс дробления архитектуры на отдельные направления, течения, школы.

Филип Джонсон (род. 1906 г.), по утверждению журнала «Домус», - «последний архитектор эпохи мастеров и первый - без мастеров». Сам Джонсон называет себя по-разному, он пишет о «своих двенадцати поворотах на пути современной архитектуры».

Его **проект небоскреба АТТ** стал символом архитектуры постмодернизма.

Не менее сложна в своей символике и источниках цитирования остро характерная по языку архитектура **Майкла Грейвза**. **Традиция и современность** пересеклись в творческом сознании архитектора.

Весь арсенал языка, классического по своей основе и в то же время безусловно нового, рожденного в 70-х годах XX столетия, воплотился в работах Грейвза. Его творчество - типичный пример радикального эkleктизма нынешнего времени, сплавливающего модернизм и классику, где талант мастера прочно спаял казавшиеся чужеродными элементы в органичное целое - остро характерное и ярко индивидуальное, типично грейвзовское.

1980 год стал решающим для творческой карьеры Грейвза. Он выиграл конкурс на «портлендский дом» - **здание коммунальных служб города**. Эта работа притягивает концептуальностью своей архитектуры.

Еще один мастер постмодернизма - **Рикардо Бофилл**, создавая в Барселоне свои сооружения «захватывающей модерности», как полагает М. Рагон, лишь шокировал публику, и только погрузившись в откровенный историзм своих французских начинаний, приобрел мировую известность.

В 1964 году образовалось ядро «**Тальер де Архитектура**», архитектурной мастерской. Скоро «Тальер де Архитектура» насчитывала десятки человек. Здесь были профессионалы и дилетанты, студенты. Каждый отвечал за какой-либо участок: экономику, конструкции, социологический анализ, деловые контакты, но работа в целом была общим делом.

Неверно полагать, что историзм Бофилла вынырнул неизвестно откуда. Даже ранние его работы проникнуты местными традициями, всегда над творчеством Бофилла витал дух Гауди. Архитектурный мир конца 70-х был заморожен «**Цементерией**» - рафинированным ателье Бофилла, перестроенным из старого цементного завода с очевидным влиянием «рационалистической поэтики».

«Классические формы» жилых комплексов под Парижем осуществлялись **индустриальными методами** из предварительно изготовляемых крупноразмерных элементов. «**Аркады на озере** (1974 - 1981 годы) - первый такой комплекс. Береговая часть комплекса - система открытых к воде курдоньеров и за ними - четыре строго осевых, квадратных блока-квартала с «диагональными прострелами» многоэтажных проемов. Круглая площадь фиксирует главную ось композиции, которая должна замыкаться на противоположной стороне купольным павильоном. Классичность композиции буквально бросается в глаза: строго регулярными осями, всем строем форм.

«Версаль для людей» - такова новая жилищная программа «тальерцев», утопично мечтающих средствами своей архитектуры предоставить теперь многим то, что на протяжении веков было достоянием избранных.

Дженкс выделяет два революционных завоевания Борфилла. Первое: **он доказал, что современное сборное домостроение может успешно вестись в классических и любых других формах.**

Второе: **он доказал, что огромные масштабы нынешних построек не перечеркивают основ композиции традиционных систем, сформировавшихся в совершенно иной масштабной шкале.**

Лидером одного из направлений постмодернизма - **хай-тека** во второй половине 70-х становится **Норман Фостер**.

Это направление определилось терминологически во второй половине 70-х годов благодаря постройке Центра Помпиду в Париже и **Центра визуальных искусств Сайнебери в Норвиче.**

Согласно формулировке Ф. Ньюби, хай-тек – это эстетизация технологии, больше обязанная наперед заданному архитектурному представлению о ней, чем ее инженерной рационализации. **Хай-тек - это**

прежде всего эстетическая линия архитектуры экспрессионистического толка, эксплуатирующая визуальные эффекты применения новой и новейшей технологии, чаще всего заимствованной из таких сторонних областей как самолето- и автомобилестроение, космическая и военная техника (отсюда и название - стиль высоких технологий). Хотя в рамках хай-тека архитектор тесным образом сотрудничает с инженером, это направление фактически лежит вне инженерной традиции как таковой и имеет прежде всего дело с экспериментами в области технологической образности. По Дженксу, это типичный поздний модернизм, ибо «доводит идеи и формы Современного движения до крайности, преувеличивая конструкцию и технологический образ здания в попытке развлечь, принести эстетическое удовольствие. В 20-е годы модернисты нашли бы такое преувеличение неприемлемым...» Достаточно взглянуть на одну из работ «Фостер Ассоушэйшн» - **здания банка в Гонконге**

Поднявшаяся среди студенчества волна «великого отрицания», ниспровержения не только догм в архитектуре, но и архитектуры вообще, воплощается в **форму антиутопий**. В них есть и ирония, черный юмор, подчеркивание отрицательных черт буржуазной действительности получает характер некоторого злорадства.

В 1962 году две группы молодых английских архитекторов объединились вокруг журнала «**Аркигрэм**» - У. Чок, Р. Херрен, Д. Кромптон, П. Кук, Д. Грин, М. Уэбб. Первый выпуск «Аркигрэма» имел форму монтажа из «архитектурных телеграмм», сжатых в единый информационный образ. В нем утверждалось, что главные свойства современной архитектуры - текучесть, динамизм, изменчивость. Аналогичные объединения создаются в других странах – «Венский авангард», «ПСИ-АРХ» - «психоделическая архитектура», назначение которой перерабатывать действительность в иллюзию

Работы **группы «Сайт»**, считающейся одним из лидеров мирового дизайна, имеют много общего с этой концептуальной архитектурой.

В эту проектную организацию, основанную в 1970 году в Нью-Йорке, вошли Алисон Скай, Эмилия Соуса, Мишель Стоун, Джеймс Вайнс. Название группы происходит от англ. «SITE» - полного названия «Скульптура в окружающей среде».

Члены группы называют себя «творческим союзом единомышленников» или «междисциплинарной организацией». Они считают, что в художественной культуре страны идет процесс бурного взаимодействия пластических искусств. Группа расширила само понятие скульптуры, включив в нее здания, автомобили, мебель, одежду, часы и т.д. С другой стороны она подняла до уровня «высокого» искусства изделия дизайна. Мастеров «Сайт» объединяет неприятие формальной жесткости и безличности, присущих, по их мнению, архитектуре и дизайну функционализма. Взамен они выдвинули **концепцию «неожиданной**

образности» визуального языка, непосредственного как повседневная жизнь, способного передать иронию и гротеск. Одним из основных теоретических положений группы является утверждение автономии формы от функции и стремление к усилению ее коммуникативной роли. «Деархитектура» (так называет группа свои работы) отвергает вневременные ценности, ориентируясь на изменчивость, иллюзорность. Отказ от академического здравого смысла, признание, что законченное сооружение представляет собой функциональный абсурд, т.к. не способно установить контакт с окружением, - базовые установки группы «Сайт». Группа «Сайт» исходит из положения, что “законченная строительная коробка всегда «молчит». Чтобы ликвидировать это «молчание», чтобы возник диалог между зданием и окружением, необходима трансформация, смещение, разрушение хотя бы самой небольшой детали здания.

В работах группы легко обнаружить воздействие различных течений искусства XX века - дадаизма, сюрреализма, поп-арта. Если формальные открытия кубизма, конструктивизма были достаточно быстро освоены архитектурой и дизайном XX века, то видение сюрреалистов и дадаистов оформилось только в 70-х годах.

Работы «Сайт» демонстрируют поиски новых образных средств, направленных на развитие визуального языка метафоры и иносказания. В творчестве группы мир символов и мир предметов обретают новые связи.

Тема №12.

Итальянский дизайн 60-е - 90-е, основные периоды, работы известных мастеров. Триеннале в Милане - самая авторитетная европейская дизайн-выставка под девизом «единство искусств».

Италия пережила свою промышленную революцию двумя столетиями позже и дала миру нечто неподдающееся подражанию - **первый последовательный дизайнерский стиль для потребителей**, всеобъемлющую культуру дизайна в моде, изделиях, машинах и офисной технике, равнозначную современному Ренессансу». (Стивен Бейли)

Ответ на вопрос: почему Италия и, в особенности Милан, становится бесспорным лидером международного дизайна после второй мировой войны, является очевидным.

Долгое время в Италии не существовало большой разницы между промышленным дизайнером и архитектором. Экономические, политические и социальные условия поддерживали интерес архитекторов к промышленному дизайну после первой, и особенно, после второй мировой войны.

Джованни Понти (прозванный Джо) (1891-1979 гг.) - выдающийся итальянский архитектор, художник, дизайнер, деятель культуры, создатель и главный редактор международного журнала архитектуры, прикладного искусства и дизайна «Domus».

Среди многочисленных инициатив и направлений деятельности Понти, устремленных к этой цели: от широчайшей, поистине универсальной проектной практики, охватывающей фактически все виды художественной деятельности - архитектуру, прикладное искусство всех видов и разновидностей, «высокое ремесло», монументальное искусство, до организации проектно-производственных мастерских современной мебели, сотрудничества с множеством фирм в качестве художественного директора и консультанта, педагогической деятельности на архитектурном факультете Миланского политехнического института - наиболее существенными являются, безусловно, **создание в 1928 году журнала «Domus»** (бессменным главным редактором которого, за исключением краткого перерыва, Понти был до конца своей жизни) и **деятельность на поприще организации Миланских триеннале**. Именно в этих двух сферах Понти с наибольшей яркостью заявил себя как интеллектуальный авторитет, создатель культурной атмосферы.

В мебельном дизайне Джо Понти последовательно проводил в жизнь идею о том, что «идеальный стул, независимо от материала, можно поднять на двух пальцах, а сам он должен выдерживать вес любого толстяка». Стул **«Superleggera»** (фирма «Кассина», находится в производстве с 1957 года и до наших дней) вдохновлен формами народной мебели рыбацких поселений, деревянный с плетеным сидением, «совершенный стул» (рис.35).

Вещи, спроектированные Джо Понти, не утратили своей актуальности, их выпускают и продают до сих пор огромными тиражами.

Представители крупнейших фирм быстро поняли, что на мировом рынке, где технология, стоимость производства и обслуживания примерно одинаковы, дизайн и только дизайн способен выделить изделия среди других подобного рода. Замечательная плеяда итальянских промышленников-предпринимателей – **А. Оливетти, Дж. Брион, Б. Данезе, С. Камилли, Д. Гавина, Ч. Кассина, С. Гандини, Дж. Каstellи, Э. Джисмонди, А. Алесси, Дж. Дзанотта** и многие другие, - вписала в историю мирового промышленного развития особую главу - главу предпринимателей-художников, способных преодолеть унифицированную безликость “промышленной эстетики” и стать идеальными партнерами и первооткрывателями дизайнеров-художников и сделать индустриальный мир подлинным хранителем гуманитарных ценностей цивилизации.

В 1954 году **Ла Ринаскенте**, для которого ведущие дизайнеры создавали яркие коллекции мебели, установил **Премия Компассо Д Оро (Compasso d Oro Prize)**, так называемый «Золотой Циркуль», присуждаемый промышленной продукции за выдающиеся эстетические, технические и функциональные свойства. В последующие десятилетия эта премия должна была бы завоевать большой авторитет, но была дискредитирована тем, что будучи в основном справедливыми в своем выборе, ведущие дизайнеры, представленные в жюри, фактически присуждали его друг другу. Но,

несмотря на это, рынок и сегодня реагирует на товары, награжденные этой премией. Несмотря на свои элитарные эстетические стандарты, в послевоенные годы итальянский дизайн не утрачивает своей демократичности: именитые дизайнеры создают интерьеры, мебель для состоятельной верхушки и в то же время работают над изделиями для массового потребителя.

Наиболее показательна в смысле отношения промышленности и дизайна история деятельности итальянской **фирмы «Оливетти»**.

В послевоенные годы Оливетти пригласил возглавить конструкторское бюро фирмы **Марчелло Ниццоли** (1887 - 1969 гг.). Свою творческую деятельность он начинал как живописец, примыкающий к футуризму. Его дизайнерская деятельность началась в 30-е годы, когда Адриано Оливетти пригласил его спроектировать первую на фирме модель калькулятора. Эта пластическая тенденция складывается в абсолютно новаторский, самобытный формальный язык в легендарной модели **пишущей машинки «Ленсикон-80»** (1948 год), которая считается манифестом так называемого **«органического стиля»** в дизайне, введшим понятие «линия Ниццоли» в профессиональный обиход. Не менее известна **модель «Леттера-22»** (1950 год). Ниццоли использовал конструктивные детали машинки в качестве пластически выразительных и декоративных. Он упростил общее решение, убрал все лишнее, придав машинке в целом законченную элегантною форму. Ниццоли начинал разрабатывать модель изнутри, перекомпоновав узлы, спроектировав силуэт. Благодаря моделям Ниццоли фирма «Оливетти» выходит в группу лидеров отрасли, стремительно завоевывая мировой рынок. Идеи просвещенного предпринимательства, опирающегося на научную организацию производства и этические принципы, начинают оформляться в деятельности Оливетти в фундаментальную социально-политическую теорию. Важнейшим результатом этих усилий явилось формирование особого типа «просвещенного рабочего» на предприятиях «Оливетти», равного партнера не только дипломированных инженеров, но и прославленных дизайнеров-художников.

В середине 50-х годов к группе дизайнеров Оливетти присоединился архитектор, инженер и дизайнер **Этторе Соттсасс**, вскоре ставший ведущим дизайнером фирмы. Впервые он осуществил общее руководство проектированием калькулятора **«Элеа 9003»**. Но до этого в машинках **«Тетрактис»** и **«Электрон-сумма 22»** родился «второй стиль Оливетти» с заметным влиянием принципов электронной техники. В обеих формах еще имеются мягко округленные углы. Это «третий стиль Оливетти», или стиль Соттсасса, близкий к Баухаузу, говорящий о серьезности и пуризме.

В середине 50-х годов XX века наступает **эра пластмасс**. Новый материал сразу же заинтересовывает многих, оценивших его преимущества. В 1954 году **Джулио Натта** предложил промышленности **полипропилен**. Наравне с другими термопластиками он стал основным материалом 60-х

годов, заменив клееную фанеру, так полюбившуюся дизайнерам. Термопластики - сложные синтетические соединения - не нуждаются в дополнительном укреплении, и вместе с тем они легки, прочны, легко окрашиваются, имеют гладкую и блестящую поверхность с обеих сторон. Новые материалы идеально подошли для недорогого массового производства. Все было готово к наступлению новой эпохи - **эпохи поп-культуры**: «народной (массовой), - как определил ее Ричард Гамильтон. - преходящей, легко забываемой, дешевой, ориентированной на молодежь, остроумной, сексуальной, забавной, эффектной...»

Можно сказать, что большинство итальянских компаний и фабрик, таких как **Cassina, Kartell, Poltronova, Artemide, Zanotta**, проявили в этот момент редкую проницательность и смелость. Дизайнерам были предоставлены студии и производственные линии, путь от идеи до ее воплощения был сведен до минимума. В 50-х годах инициатива в этой области принадлежала компании **Kartell**, которая была основана только в 1949 году. Простые функциональные формы, локальные цвета изделий этой фирмы - соковыжималки, термосы, консервные ножи и многое другое - быстро стали классикой.

С пластмассой связано и творчество **Джо Коломбо**. Созданная им «**программированная система жилища**» экспонировалась на Триеннале в Милане в 1968 году. Она представляла собой набор полифункциональных элементов, трансформируемых и транспортабельных, способных применяться к любому положению в пространстве и во времени. Задуманная как жилая ячейка для одной семьи «система» осуществима лишь благодаря новым материалам, обеспечивая серийный выпуск по низким ценам. В 1969 году Коломбо разрабатывает проекты **жилища будущего** – «**Визиона**», рекламирующего синтетические материалы производства немецкого химического концерна «Байер». Этот проект иллюстрировал оптимизм, веру в технологии и их гармоническое сосуществование с человеком.

В конце 60-х годов в Европе возникает экономический кризис, вслед за ним в обществе разгорается «война поколений», когда к профессиональной деятельности приступают выпускники высших учебных заведений 60-х годов. Работы старых мастеров Джо Понти, Марчелло Ниццоли или братьев Кастиглионе больше соответствуют духу Международного Движения или функционализма и, по убеждению молодых, уже не отвечают духу времени. Поэтому в 60-е годы четко обозначаются некоторые перемены в общественном развитии западного мира. Это время студенческих волнений в Париже, зарождения новых форм в искусстве, в первую очередь **поп-культуры**. Эта культура возникла как критика общества благоденствия и протест против ценностей, пропагандируемых средствами массовой информации, так необходимыми для функционирования экономической машины, действие которой, в свою очередь, основано на постоянном

расширении потребления и рынков. Такая установка непременно требует возвращаемости средств, вложенных в технологические разработки и новое, высокопроизводительное оборудование посредством повышения прибыли от продажи. А базируется она на предпосылке неисчерпаемости ресурсов планеты и одностороннем оптимистическом восприятии научного и технологического прогресса без учета его негативных сторон. Философия «однократного потребления» влечет за собой стремление производителей к ускоренному моральному старению изделий с целью стимулирования продажи и смены обстановки. Такая политика, ориентированная на молодого потребителя - представителя «бейби бумерс» (послевоенное поколение), которая нацелена на то, чтобы смоделировать их поведение как потребителей и становится одним из движителей поп-культуры.

Фирма «Дзанота» выпускает некоторые новинки из числа самых новаторских дизайнерских решений 60-х годов, среди них и знаменитое **кресло «Блоу»** (1967 год), в создании которого участвовали **Донатто Д Урбино, Паоло Ломаци и Джонатано Де Пас**. В 1969 году **Пьеро Гати, Чезаре Паолине, Франко Теodoro** проектируют кресло **«Сако»** («Мешок»).

70-е годы - годы мирового экономического кризиса. Премия «Золотой циркуль» не присуждается в период с 1970 по 1979 год. Нефтяной кризис 1973 года ударил по экономике, особенно по производству пластмасс. Но итальянские дизайнеры не прекращают поисков нового. Это десятилетие отмечено созданием проектов, ставших классикой итальянского дизайна.

Осенью 1969 года улицы Италии были заполнены тысячами демонстрантов. Молодые архитекторы и дизайнеры их поддерживают, они ощущают угрозу безработицы и отвергают общественную систему, приведшую к кризису. Эти «молодые» отвергают эстетику функционализма, которая, по их мнению, не отвечает потребностям элегантной «итальянской линии» и устарела.

Молодые бунтари организуют несколько новых групп, их проекты и концепции придают новый импульс художественной жизни.

В 1966 году во Флоренции возникают группы радикальных архитекторов **«Superstudio»** и **«Archizoom»**, созданные по образцу музыкальных поп-групп. Их концептуальные работы в области «анти-дизайна», утопические, урбанистические проекты широко обсуждаются. Своеобразным манифестом проектного радикализма явилась совместная выставка этих групп **«Суперархитектура»**.

Анализируя творчество итальянских дизайнеров, можно прийти к выводу, что ориентировочно в 70-е годы итальянский дизайн разделяется. В нем наблюдаются две основные тенденции - с одной стороны, **коммерческий дизайн**, основанный на изучении маркетинга, логике рынка, в той или иной степени подчиненный политике предприятия-производителя, а с другой - **дизайн-эксперимент**.

В подавляющем большинстве своем итальянский дизайн 70-х годов - реформистского типа, противопоставленный технократическому и конформистскому дизайну. На протяжении 70-х годов радикализм проходит в своем развитии различные стадии, получая, соответственно, различные названия, и в **80-е годы** выливается в широкое архитектурное течение, названное **«постмодернизм»**.

Алесандро Мендини (род. 1932 году) получил архитектурное образование в Милане. В 1970 году был приглашен на пост главного редактора журнала «Casabella». Он выводит журнал из кризиса, журнал становится рупором итальянского проектного авангарда. Вокруг этого журнала складывается коллектив единомышленников (Пеше, Соттсасс). Мендини обращается к дизайнерскому проектированию, делая «острые радикальные» вещи (**стул «Лассу»**, сжигаемый после создания - своеобразное «аутодафе») традиционного дизайна («полезных вещей»).

В 1980 году Мендини становится главным редактором «Домуса», еще одного центра «нового» дизайна. Излюбленная форма реализации его проектов - **средовая инсталляция-перформанс**, осуществляемая либо в контакте с авангардными театрами, либо самостоятельно.

Этторе Соттсасс

В 1976 году в Милане Соттсасс организует **студию «Алхимия»**, поначалу как студию графического дизайна, которая в 1978 году становится центром пострадикального авангарда. Кроме Соттсасса в эту группу входят: **Микеле де Лукки, Андреа Бранци, Алесандро Мендини**. Студия «Алхимия» становится своеобразной галереей, где демонстрируются образцы современной мебели.

Датой основания другой студии – **«Мемфис»** считается 11 декабря 1981 года, когда в доме Соттсасса собрались единомышленники на знаменательную вечеринку. Они слушали песню Боба Дилана «Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again», когда у них родилась идея этого названия - оно ассоциировалось с блюзом, Теннесси, рок-н-роллом, урбанизированной Америкой и древним Египтом одновременно. Президентом объединения избрали **Эрнесто Джисмонди**. Первая выставка-продажа работ студии «Мемфис» прошла в 1982 году в Милане. Она продемонстрировала новый стиль - все их изделия - чистая декорация. Работы этой группы очень эмоциональны, пикантны и оптимистичны, но дизайнеры не стремятся шокировать публику.

90-е годы поставили перед дизайнерами жесткие коммерческие рамки. Проектировать домашнюю мебель стало менее выгодно, чем офисную, поэтому лаборатории крупнейших итальянских фирм, таких как «Cassina», занялись организацией офисного пространства. Производители не могли сотрудничать с модернистами - нерациональная, эксклюзивная мебель не окупает затраты на ее производство. Появляются ремесленные студии, в которых отдельные детали и мебель делаются вручную, - такова примета

времени. В 90-х годах разнообразие дизайнерских движений - от холодного хай-тека до функционализма, от причудливого постмодернизма до дорогого роскошного стиля, использующего высококачественные материалы - отражает **плюрализм мнений** в обществе, идет постоянное стремление к декоративности и обращение к прошлому.

Тема № 13.

Дизайн и современная архитектура Японии. Работы Танге и Курокава. Теория метаболизма. Постметаболизм и поиск новых форм на системы и макросистемы будущего.

З. Гидион в книге: «Пространство, время, архитектура» отмечает, что в послевоенный период большой вклад в развитие архитектуры и дизайна внесла Япония. На рубеже 50-60х годов в Японии сложилась **теория метаболизма**, получившая широкий резонанс среди архитекторов как в самой стране, так и за ее пределами. Следует выделить **два основных положения** теоретической доктрины метаболистов:

1. **необходимость рассматривать архитектуру как изменяющийся и развивающийся процесс, который, подобно биологическому развитию, не должен иметь завершения структур во времени, но должен обеспечивать и стимулировать периодическую “метаморфическую трансформацию” и “метаболическое восстановление”.**
2. **принципиальная идентичность формообразующих процессов в градостроительстве и архитектуре отдельных зданий с перенесением акцента в поисках новых форм на системы и макросистемы будущего.**

Лидером метаболистов становится **Кендзо Танге** - крупнейший японский архитектор нашего столетия. **Образная выразительность, «символическая функция»** для Танге - важная часть социальной роли произведения архитектуры, символ - необходимое средство сплочения людей.

Первая его всемирно известная работа - **мемориал в Хиросиме** (1949 - 1956 год). Он состоит из комплекса сооружений - памятника погибшим во время взрыва, здания музея, расположенного на главной оси комплекса, детской библиотеки и здания общественного центра района, расположенных слева и справа от музея. Рассматривая катастрофу в Хиросиме как трагедию мирового значения, Танге не стремился подчеркнуть национальную японскую специфику архитектуры.

Метаболизм исходит из аналогии с живыми организмами, а не с машиной. Самое большое отличие живого организма от машины в том, что живое может развиваться и расти”. В центр своей теории метаболисты ставили идею незавершенности и постоянного изменения архитектурной композиции, которая нашла свое выражение в проектах “города-стены” и “города-спирали”. В первом случае город спроектирован в виде изогнутой стены, внутри которой расположены горизонтальные и вертикальные

коммуникации, соединяющие все части и узлы города. По верху проходит монорельсовая дорога, к внешним сторонам прикрепляются жилые помещения с одной, а учреждения и промышленные объекты - с другой. Во втором случае город решается в виде пространственной системы спиралевидных башен.

Метаболистов привлекает **проблема “морального старения”** сооружений - им видятся гигантские пространственные “мегаструктуры”, стабильные и неизменные, к которым свободно подключаются периодически заменяемые - как листва на деревьях - ячейки жилых и рабочих помещений. Техническая мобильность кажется им способной решить их проблемы. Эти идеи нашли свое воплощение в утопическом **проекте “Токио-1960”**. Вершина творческой карьеры - комплекс спортивных сооружений к Олимпийским играм 1964 года в Токио, центр коммуникаций префектуры Яманаси в Кофу, а также проект реконструкции Скопье и комплекса Всемирной выставки ЭКСПО -70 в Осаке.

В своих работах Танге провозглашает отказ от стилизаторства: “я не верю, что традиции могут быть сохранены или превращены в движущуюся силу” (Из выступления Кендзо Танге на мировой конференции по дизайну). “Простое отрицание методов, которым учит традиция, нереалистично, однако новые методы должны быть найдены, сталкивая архитектуру лицом к лицу с реальной сегодняшней действительностью”.

Другой японский мастер **Кисе Курокава** - сегодня один из наиболее ярких и интересных японских архитекторов, пользующийся популярностью у широкой публики и авторитетом в профессиональном мире.

Творческая деятельность Курокавы в настоящее время определяется не столько поисками новых форм, близких по духу к традиционным, что было свойственно его предшественникам, сколько **поискам композиционно-пространственных решений** на основе использования внутренних законов и принципов традиционной японской архитектуры. Однако этому этапу его творчества предшествовала долгая эволюция. Свой творческий путь Курокава начал как метаболист. В 1960 году он заявил о себе, сформулировав вместе с Танге, основные положения метаболизма, которые затем Курокава воплотил в своих капсульных сооружениях.

Идеи **капсульной архитектуры** непосредственно развивают мобильную, легко трансформируемую систему, заложенную в метаболизме. Капсула представляет собой жилую или производственную ячейку, целиком изготавливаемую индустриально. Капсулы подвешиваются к основной несущей структуре и в случае необходимости могут легко заменяться новыми, более совершенными и более приспособленными к изменяющимся условиям жизни.

Капсульная архитектура - это качественно новый уровень в массовом производстве, поскольку это шаг от привычных методов стандартизации и унификации к попытке создания жилых пространств - капсул, способных

чутко реагировать на любые изменения в образе жизни людей.

Кардинальное отличие капсульной архитектуры от индустриального строительства, основанного на системе стандартных сборных элементов, состоит в обеспечении разнообразия и вариантности, так как возможность замены капсул открывает широкий простор выбора.

Эти идеи были ярко представлены в **капсульный дом Накагин в Токио**.

Начиная с 70х годов творческие поиски Курокавы приобретают иной характер и смыкаются с постметаболистами. Главным в **постметаболизме** - не поиск наиболее совершенных с функциональной и технической точек зрения архитектурных форм, а осознание их культурного значения.

Свою главную цель современные японские дизайнеры и архитекторы видят в «необходимости установить новые симбиотические отношения между человеком и техникой, взаимоувязать наиболее развитую технологию и традиционное мастерство, создать новое окружение, где природа и город, природа и архитектура могут свободно взаимопроникать».

Тема № 14.

Дизайн на рубеже тысячелетий. Дизайн как самостоятельный вид проектно-художественной деятельности со своим научно-исследовательским аппаратом, арсеналом проектно-художественных средств.

Современная архитектура и дизайн, претерпевшие за последние полтора-два десятилетия огромные изменения в своих профессиональных установках и стилистике, вместе с тем в плане общественного функционирования остались все теми же. Но профессиональные ответы на социальный заказ теперь существенно иные, чем двадцать лет назад. В поисках новых приемов сегодня все чаще обходят стороной или до неузнаваемости переосмысливают испытанный временем арсенал средств и форм, все чаще обращают свой взор либо в прошлое - еще недавно “запретное”, либо к “презираемому” - коммерческому сленгу современного города, откровенному китчу, либо к горизонтам “постсовременной” техники, изошренно ее эстетизируя.

Реально существующие архитектура и дизайн Запада пестры, как любят говорить - плюралистичны. Архитектура фактически уже не рассматривается как инструмент преобразования общества, а служит в основном как средство коммуникации, как язык. Функция высоко чтится, но не считается определяющей образ. Форма все реже ей следует, и отрицается необходимость выявлять вонне структуру и реальную конструкцию сооружения. Новейшие материалы и технические элементы утрируются и трактуются как декор. Орнамент больше не является преступлением.

Оценить каким-то образом стилистическую направленность архитектуры и дизайна можно лишь спустя довольно продолжительный

отрезок времени. Архитектура и дизайн 50-х годов нашего столетия сейчас кажется достаточно четким выражением модернистского стиля, но для современников она не была ни ясной, ни простой. На протяжении всей своей истории дизайн и архитектура проходили через периоды исканий, и сейчас, в отличие от прошлых лет, все это приветствуется, а не осуждается, считается преимуществом, а не недостатком.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В двадцатом веке дизайн становится главной чертой культурной и повседневной жизни. Амплитуда его деятельности очень широка – от трехмерных объектов и средового дизайна до систем графических коммуникаций и интегрированных систем информационных технологий. Определяемый в большинстве случаев как концептуальная и проектная деятельность, дизайн может рассматриваться в настоящее время как инструмент для улучшения качества жизни.

История дизайна берет свое начало в эпоху, открытую промышленной революцией, когда были созданы все необходимые условия для зарождения и развития новой сферы художественного формообразования индустриальных изделий. В начале и середине 19 века возникло противоречие между достаточно скромными возможностями машины и теми требованиями удобства и красоты, которые уже выработало человечество в процессе исторического развития. Одной из первых попыток разрешения этого противоречия стало учение Д. Рескина и У. Морриса и практическая деятельность последнего по воссозданию высокохудожественного ремесленного производства. Противоречие между техникой и искусством решалось им путем полного отрицания техники и машинного производства. Хотя попытка У. Морриса претворить свои идеи на практике была неудачна, его деятельность оказала огромное влияние на формирование Современного Движения. Уже в начале 20 века такие мастера этого движения как Вальтер Гропиус и Ле Корбюзье смогли соединить в своих работах теорию современного дизайна и практику индустриального производства. В 1919 году появляется первая в мире высшая школа художественного конструирования и индустриального строительства и одновременно научно-экспериментальный центр – Баухауз. Там были выработаны новые принципы дизайна в промышленности и архитектуре, во многом не устаревшие и по сей день. Преподаватели Баухауза создали в США ряд школ дизайна при Гарвардском университете, при Массачусетском и Иллинойском технологическом институтах. В Западной Германии после второй мировой войны создается одна из передовых организаций дизайна – Ульмская школа, продолжающая традиции Баухауза.

К концу 60-х годов 20 века почти все ведущие фирмы поняли роль и значение красиво сделанных товаров в процессе получения максимальной

прибыли от продаж. Доказывать преимущества дизайна стало ненужно. В структуре корпораций появились дизайнерские бюро и отделы, каждый товар проходил дизайнерскую проработку. Короче говоря, дизайн стал повседневностью, он сильно расширился. Если в 40-х – 50-х годах он ассоциировался с функциональным дизайн-стилем и забота об удобстве и рациональности изделий стояла на первом месте, то постепенно дизайн стал подчиняться моде. Стайлинг все более вытесняет функциональный дизайн, форма изделия может произвольно задаваться дизайнером-стилистом вне четкой зависимости от назначения и функции. Постепенно угасают декларативные заявления о социальной направленности дизайна, о его гуманистической миссии. Таким образом, можно считать, что в настоящее время мы переживаем время синтеза потребностей рынка и потребностей покупателя, при котором эстетическое качество предмета должно отвечать его назначению и вытекать из него. Кроме того, дизайн призван содействовать вращению нужного предмета в рамки повседневной жизни, на которую затем сам предмет оказывает существенное влияние. Истории и осознанию места промышленного дизайна на Западе посвящено достаточно большое количество литературы. Вопросы истории дизайна освещены и в работах русских исследователей. Данная работа не является новым исследованием по этим вопросам, оно лишь в сжатой форме должно осветить то, что уже было добыто другими авторами и не претендует на полное и подробное освещение вопроса. При изучении материала автор рекомендует обращаться непосредственно к первоисточникам.

3. Контрольные вопросы для самостоятельной оценки качества освоения дисциплины

6 семестр

1. Роль и значение труда дизайнера в современном обществе.
2. Влияние промышленной революции на развитие дизайна и архитектуры в XIX веке.
3. Значение Хрустального дворца для дальнейшего развития дизайна и архитектуры.
4. Деятельность Джона Рескина и ее значение для развития изобразительных искусств и архитектуры в Европе в конце XIX века.
5. Движение за обновление искусств и ремесел, причины его возникновения и значение.
6. Основные стилистические особенности модерна.
7. Развитие модерна в Англии и Франции.
8. Глазго-школа и ее влияние на развитие европейского дизайна.
9. Значение теоретических и практических работ Готфрида Земпера.
10. Идеи Гезамкунстверка в работах европейских дизайнеров.
11. Особенности развития венской школы архитектуры и дизайна.

12. Региональные течения модерна.
13. Творчество Гауди и Виктора Орта.
14. Югендстиль. Влияние региональных школ европейского модерна на архитектуру Владивостока.
15. Основные направления русского модерна.
16. Значение Всероссийских художественно-промышленных выставок.
17. Основные учебные заведения по подготовке кадров для художественной промышленности в России.
18. Творчество Шехтеля.
19. Роль кружков Абрамцево и Талашкино в формировании отечественного дизайна.
20. Деятельность объединения «Мир искусства».
21. Основные отличия американской школы архитектуры и дизайна от европейской. Чикагская школа.
22. Творчество Ф.Л. Райта, влияние его домов-прерий на формирование концепции современного жилого дома.
23. Особенности развития дизайна в Германии в начале XX века, цели и задачи Германского Веркбунда.
24. Деятельность Питера Беренса, первого европейского дизайнера.
25. Авангардные направления живописи XX века.
26. Цели и задачи Баухауза, основные направления деятельности, организация обучения.
27. Основные этапы деятельности Баухауза, его влияние и значение для формирования дизайна.
28. Русский авангард. Работы Малевича и Лисицкого.
29. Развитие архитектуры в первые годы Советской власти.
30. Концепция производственного искусства. Работы Родченко и Степановой.

7 семестр

1. Лидеры Современного Движения. Их влияние на развитие архитектуры и дизайна в середине XX века.
2. Творчество Ле Корбюзье.
3. Пять принципов современной архитектуры Ле Корбюзье.
4. Развитие концепции “Дом - машина для жилья”. Дизайнерские работы Ле Корбюзье.
5. “Органическая” архитектура Ф.Л. Райта.
6. “Интернациональный стиль” Мис Ван дер Роэ.
7. Творчество Алвара Аалто.
8. Скандинавская школа дизайна.
9. Немецкая Ульмская школа дизайна. Деятельность Макса Билля и Мальдонадо.
10. Необрутализм и структурализм в архитектуре 60-х годов.

11. Послевоенное развитие американского дизайна и архитектуры. Работы Дж. Нельсона, Сааринена, Ч. Имза. Дизайнеры фирмы “Кнолл Интернейшен”.
12. Неоэкспрессионизм и символическая архитектура Й. Утциона и Э. Сааринена.
13. Хай-тек. Творчество Нормана Фостера. Международный центр искусств им. Д. Помпиду в Париже.
14. Изобразительный язык постмодернизма. Работы Р.Вентури, Джонсона.
15. Постмодернизм: творчество Грейвза.
16. “Тальер де Архитектура” Рикардо Бофилла.
17. Концептуальные работы группы “Сайт”.
18. Итальянский дизайн 60-е годы.
19. Итальянский дизайн 70-е годы.
20. Итальянский дизайн 80-90-е годы.
21. Дизайн и современная архитектура Японии. Работы Танге и Курокавы.
22. Стиль Арт Деко и его значение.

4. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

4. 1. Основная литература

1. Михайлов С., История дизайна, - 2 тома, - М.: Союз Дизайнеров России, 2003
2. Воронов Н В., Очерки истории отечественного дизайна, - М.: издательство МГ художественно-промышленного университета им. Строганова, 1998
3. Charlotte & Peter Fiell “ Design of the 20th Century”, TASCHEN, 2001

4.2. Дополнительная литература

4. 100 дизайнеров Запада/ В. Аронов и др. – М.: ВНИИТЭ, 1994
5. Власов В.Г. Стили в искусстве, - Санкт-Петербург Кольна, 1995
6. Иконников В.А. Зарубежная архитектура: от “новой” архитектуры до постмодернизма, М.: Стройиздат, 1980
7. Рябушин А.В. Новые горизонты архитектурного творчества 1970-1980 годы, - М.: Стройиздат, 1990
8. Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн, - М.: Сов. Художник, 1990.
9. Бэнэм Ф. Взгляд на современную архитектуру. Эпоха мастеров. - М.: Стройиздат, 1980
10. Шукурова А.Н. Архитектура Запада и мир искусства XX в., - М.: Стройиздат, 1990
11. Фремington К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития, М.: Стройиздат, 1990

12. Гидион З. Пространство, время, архитектура, - М.: Стройиздат, 1984
13. Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн, - М.: Сов. художник, 1990
14. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма, - М.: Стройиздат, 1985

5. ГЛОССАРИЙ

Абстрактное искусство - отказ от реальных портретов, предметов и явлений в живописи, скульптуре, графике. Средства - линия, объем, цветовое пятно, фактура.

Авангардизм - (фр. *avant-gardisme* - впереди и стража) - общее название художественных направлений 20 века, для которых характерны поиск новых, неизвестных форм и средств художественного отображения, недооценка или полное отрицание традиций и абсолютизация новаторства. Характеризуется также разрушением объективно обусловленных границ между видами и жанрами.

Академизм - следование внешним признакам классического искусства. Сюжеты: античная мифология, Библия, древняя история. Разновидность – неоклассицизм.

Ансамбль - (франц. *Ensemble* – совокупность, стройное целое) - группа построек, объединенная художественно, функционально или исторически, которая также может включать элементы природного ландшафта.

Анфилада - (франц. *Enfilade*, от *enfiler* - нанизывать на нитку) Ряд последовательно примыкающих друг к другу помещений, дверные проемы которых расположены на одной оси, что создает сквозную перспективу интерьера.

Ар Деко - получил распространение в 1918-1939 гг. во Франции, отчасти в других европейских странах и США. В целом стиль «Art Deco» можно рассматривать как последнюю стадию развития искусства периода Модерна или как переходный стиль от Модерна к послевоенному функционализму, дизайну «интернационального стиля».

Ар Нуво - (франц. *art nouveau* — новое искусство), распространённое в некоторых европейских странах и в США название стиля модерн.

Архитектоника - (от греч. *Architektonike* – строительное искусство) – художественное выражение структурных закономерностей конструкции здания. Архитектоника выявляется во взаимосвязи и взаиморасположении несущих и несомых частей, в ритмичном строе форм, делающем наглядными статические усилия конструкции. В более широком смысле архитектоника – композиционное строение любого произведения искусства, обуславливающее соотношение его главных и второстепенных элементов.

Архитектура - искусство проектирования и строительства сооружений, решающее эстетические и социальные задачи. Архитектура входит в триаду главных искусств: живопись, скульптура, архитектура.

Архитектура ландшафтная - вид искусства, целью которого является организация пространственной среды с помощью природного материала, приводящее к гармонии пластические особенности существующего рельефа.

Барокко - (итал. barocco, буквально — странный, причудливый), одно из главных стилевых направлений в искусстве Европы и Америки конца XVI — середины XVIII вв. Тяготело к торжественному «большому стилю», отразило представления о сложности, многообразии, изменчивости мира. Барокко свойственны контрастность, напряжённость, динамичность образов, аффектация, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии, к слиянию искусств.

Баухауз (Bauhaus) - высшая школа строительства и художественного конструирования, основана в 1919 в Веймаре (Германия), в 1925 переведена в Дессау, в 1933 упразднена фашистами. Руководители (В. Гропиус, Х. Мейер, Л. Мис ван дер Роэ) разрабатывали эстетику функционализма, принципы современного формообразования в архитектуре и дизайне, формирования материально-бытовой среды средствами пластического искусства.

Бидермейер - направление в немецком и австрийском искусстве 1-й половины 19 в. Стили ампир и романтизм в духе интимности и домашнего уюта, безмятежности.

Веркбунд (нем. Werkbund — производственный союз), объединение архитекторов, мастеров декоративного искусства и промышленников. Немецкий Веркбунд основан в 1907 в Мюнхене, в 1933 упразднён фашистами, в 1947 воссоздан в Дюссельдорфе. Веркбунды способствовали становлению дизайна, реорганизации архитектуры и художественных ремёсел на современной промышленной основе.

Витраж - вставленная в оконный или дверной проем, либо в самостоятельную раму декоративная композиция, выполненная из кусков (в большинстве случаев разноцветного) стекла. В современной архитектуре - обширное остекление фасада крупноразмерными стеклами, закрепленными в металлических рамах.

ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские), московское учебное заведение, основано в 1920. Имел художественные и производственные факультеты; готовил в основном художников-

станковистов и архитекторов, создал основы подготовки художников-конструкторов. В 1926 Вхутемас преобразован во Вхутеин.

Галерея - франц. galerie, от итал. galleria – 1. Длинное крытое светлое помещение, в котором одну из продольных стен заменяют колонны, столбы или балюстрада, примыкающее к стене здания.

2. Удлиненный зал со сплошным рядом больших окон на одной из продольных стен -верхний ярус зрительного зала (т.н. галерка).

3. Название художественных музеев, преимущественно картинных галерей.

4. Крытый проход, расположенный по наружному периметру здания, опирающийся на несущие стены, колонны, аркады.

Дадаизм (dadaism) (франц. dada - деревянная лошадка), в переносном смысле - бессвязный детский лепет, авангардистское литературно-художественное течение в европейском и американском искусстве, возникшее как протест против традиционных моральных и культурных ценностей. Дадаисты не разрабатывали свой особый художественный стиль.

Дизайн (от англ. design — замысел, проект, чертёж, рисунок), термин, обозначающий различные виды проектировочной деятельности, имеющей целью формирование эстетических и функциональных качеств предметной среды. В узком смысле дизайн — художественное конструирование.

Дизайн-концепция (от лат. Conceptio) – единый определяющий замысел, ведущая мысль какого-либо произведения, основная образная, композиционная, функционально-технологическая, конструктивная идея, зачастую выходящая за рамки проектирования конкретного объекта, выражая художественно-проектное суждение дизайнера о явлениях более широкого масштаба.

Доходный дом - многоквартирный жилой дом, построенный для сдачи квартир внаем. Как тип сложился в европейской архитектуре 1830-40-х гг. и к XX в. стал одним из основных типов городского жилья. В кон. XIX - нач. XX вв. доходный дом обычно занимал по периметру весь принадлежавший домовладельцу участок с незастроенным внутренним двором-колодцем.

Железобетон - искусственный строительный материал, состоящий из стального арматурного каркаса, залитого бетоном, и конструктивно объединяющий рабочие свойства стали и бетона. При этом арматура работает на растяжение, а бетон - на сжатие.

Золотое сечение - принцип Золотого сечения издревле используется при нахождении максимально уравновешенных пропорций между архитектурными частями зданий или частями архитектурных сооружений. Заключается в следующем: деление целого на две неравные части

пропорционально в том случае, когда меньшая часть - "минор" (примерно 38%), относится к большей части - "майор" (примерно 62%), так, как большая ("майор") к целому и наоборот.

Интерьер (от франц. intérieur — внутренний) в архитектуре, внутреннее пространство здания или помещение в здании (вестибюль, комната, зал).

Классицизм - художественный стиль в европейском искусстве 17 - начале 19 вв. Обращение к античности как эстетическому эталону. Продолжение традиций Возрождения (вера в мощь человеческого разума, идеалы гармонии и меры). Строгая регламентация художественных правил, иерархия жанров от "высоких" (история, миф, религия) до "низких" (бытовые, массовые).

Конструктивизм - направление в искусстве 1920-х гг. (главным образом в СССР), выдвинувшее задачу конструирования материальной среды, окружающей человека. Конструктивизм стремился использовать новую технику для создания простых, логичных, функционально оправданных форм, целесообразных конструкций.

Концептуальное искусство - разновидность модернизма (1960-е годы), свободная от материального, предметного воплощения: графики, диаграммы, схемы с эстетическим содержанием.

Колонна - вертикальная линейная конструкция, высота которой значительно превышает ее поперечное сечение, предназначенная для восприятия вертикальных (в меньшей степени - горизонтальных) нагрузок.

Колоннада - франц. colonnade - ряд или ряды колонн, антаблементом, часто - общим перекрытием. В наружной композиции здания колоннада применяется в виде портиков и галерей, примыкающих к зданию, соединяющих его обособленные объемы и зрительно связывающих его с пространством двора или площади, а также с окружающей природой. Иногда колоннада является самостоятельным сооружением (преимущественно в садово-парковом искусстве).

Купол - покрытие в форме полушария или опрокинутой чаши, возведенное над круглым или многоугольным в плане сооружением.

Кубизм - модернистское течение в живописи 1-й четверти 20 века. Его возникновение относят к 1907 г. и связывают с творчеством Пикассо и Брака, в частности с картиной Пикассо "Авиньонские девицы", на которой изображены деформированные, огрубленные фигуры, а перспектива и светотень отсутствуют.

Минимализм - (от англ. minimal art) — художественное течение, исходящее из минимальной трансформации используемых в процессе творчества материалов, простоты и единообразия форм, монохромности, творческого самоограничения художника. Отвергая классические приемы творчества и традиционные художественные материалы, минималисты используют промышленные и природные материалы простых геометрических форм и нейтральных цветов, малых объемов, применяют серийные, конвейерные методы индустриального производства.

Модерн - стиль в искусстве Европы и США конца 19 - нач. 20 вв., охватывающий все виды художественного творчества: от архитектуры до костюма. Попытка создать новую цельную среду человека путем дизайнерского освоения жизненного пространства.

Модернизм (modernism) - общее название направлений искусства и литературы конца 19-20 века. В широком смысле охватывает кубизм, дадаизм, сюрреализм, футуризм, экспрессионизм, абстрактное искусство, функционализм и т. п.

Натурализм - преувеличенная достоверность. 1. Направление в литературе и изобразительном искусстве Европы и США конца 19 в.: точное и бесстрастное воспроизведение реальности, акцент на критической задаче художника. 2. Художественный метод в живописи 20 в., в основе которого внешне жизнеподобное воспроизведение реальности со всеми подробностями, возможно, с их идеализацией.

Органическая архитектура - направление в архитектуре XX в. (особенно распространенное в 30-50-х гг. XX в., в США и Западной Европе), провозгласившее своей задачей создание таких произведений, форма которых вытекала бы из их назначения и конкретных условий среды, подобно форме естественных организмов. Идеи органической архитектуры, впервые сформулированные в 1890-х гг. американским архитектором Л. Салливаном, были развиты его учеником Ф.Л. Райтом.

Ордера архитектурные — от лат. ordo - порядок

Система конструктивных, композиционных и декоративных приемов, выражающая тектоническую логику стоечно-балочной конструкции (соотношение несущих и несомых частей).

Орнамент - декоративный элемент в строительном, изобразительном и прикладном искусстве, состоящий из повторяющихся стилизованных природных или архитектурных форм. Основное предназначение: заполнение поверхностей, обрамление, разделение частей, украшение внутренних стен, потолков и фасадов зданий.

Перспектива - система изображения объемных тел на плоскости, передающая их расположение в пространстве, в том числе удаленность от зрителя.

Плакат - вид графики, произведение искусства, выполненное в агитационных, рекламных или учебных целях. Обычно - полиграфическое воспроизведение созданного художником оригинала (живописного, графического, компьютерного). Должен восприниматься на большом расстоянии. Часто используются метафоры, общепонятные символы, обобщение формы предметов и объектов.

Поп-арт - неоавангард 1950-60-х годов. Поп (англ. - pop) - от слов "популярный" и "отрывистый удар". Возник как реакция на абстрактное искусство с его отрывом от реальности. Провозглашает "возвращение к человеку", эстетизирует массовую продукцию - вещи, машины, товары. Пользуется привычным языком массовой информации - приемами рекламы, кино, документальной фотографии, комиксов. Яркие зрительские эффекты достигаются с помощью новых материалов и технических приемов. Иногда "звучат" ирония, разочарование, желание шокировать зрителя.

Предметно-пространственная среда – совокупность природных и искусственных пространств и их предметное наполнение, находящееся в непосредственном окружении и постоянном взаимодействии с человеком.

Постмодернизм - направление в живописи, скульптуре и архитектуре 2-й половины 20 в. Обычно так называют произведения, тяготеющие к предметно-натуральному восприятию жизни. Провозглашает возвращение искусства к зрителю, опирается на обыденные массовые вкусы, взгляды и настроения. Часто прибегает к театрализованной эклектике разных направлений, сопоставляя их необычным способом, с иронией и гротеском.

Рационализм— советский авангардистский метод (стиль, направление) в архитектуре, получивший развитие в 1920 - нач.1930 гг. Характеризуется лаконичностью форм, строгостью и подчеркнутым функционализмом.

Реализм - объективное отражение действительности. Проявление реалистических тенденций характерно для многих направлений и течений искусства. Они проявляются более или менее отчетливо, или вообще отсутствуют. Формы и приемы реалистического отражения действительности также разнообразны. В эстетике нет установившегося определения этого понятия. Не всякое внешне достоверное изображение является реалистическим (натурализм, гиперреализм). О реализме можно говорить, когда художественный образ выступает в единстве с другими сторонами окружающего мира.

Романтизм - направление в культуре конца 18 - 19 вв. Искусство, в котором сочетаются оптимизм и пессимизм, традиции и новаторство, восхищение и горькая насмешка, трагическое и комическое, высокое и низменное, мечта и разочарование. Впервые ярко проявилось осознание собственной творческой личности, провозглашение свободы творчества, индивидуальности.

Сецессион - стилистическое течение в искусстве Австрии периода Модерна конца XIX - начала XX вв. Название возникло оттого, что в тот период искусство Вены, как и другого центра искусства - Мюнхена, воплощало в наилучшей форме самые передовые художественные идеи Юго-Восточной Европы.

Символизм - направление в искусстве рубежа 19-20 вв. Мир видений и грез, ключом к которому является знак-символ или аллегория (смерть, любовь, страдание, ожидание, экстаз, воля и др.). Художник как посредник между реальным и сверхчувственным.

Стайлинг - особый тип формально-эстетической модернизации, при которой изменению подвергается исключительно внешний вид изделия и не касающийся улучшения его технических или эксплуатационных свойств. Стайлинг придает изделию новый коммерчески выгодный вид.

Стиль - общность образной системы, средств художественной выразительности, творческих приёмов, обусловленная единством идейно-художественного содержания.

Супрематизм - (от лат. *supremus* — наивысший) — направление в авангардистском искусстве, основанное в 1-й половине 1910-х гг. в России К. С. Малевичем. Являясь разновидностью абстракционизма, супрематизм выражался в лишённых изобразительного смысла комбинациях разноцветных плоскостей простейших геометрических очертаний (в геометрических формах прямой линии, квадрата, круга и прямоугольника).

Сюрреализм (Surrealism) - модернистское направление в литературе, изобразительном искусстве и кино, зародившееся во Франции в 1920-х гг. и оказавшее большое влияние на западную культуру. Для Сюрреализма характерно пристрастие ко всему причудливому, иррациональному, не соответствующему общепринятым стандартам. Само движение было разнородным, но ставило своей основной целью раскрепощение творческих сил подсознания и их главенство над разумом.

Техническая эстетика – дисциплина, комплексно изучающая социальные, эстетические, функциональные, эргономические и

технические аспекты формирования предметно-пространственной среды и создающая научно-методические основы дизайна.

Фактура - тип поверхности художественного произведения или ее обработки. В живописи - тип красочного слоя, например, "открытая" (широкий мазок, неровный слой краски) и "скрытая" (гладкая). В скульптуре и декоративно-прикладном искусстве - полированная, шероховатая и др. Намеренное усложнение фактуры - коллаж, введение в красочный слой опилок, песка. Фактура - одно из средств выразительности.

Фахверк (нем. Fachwerk, от Fach – панель, секция и Werk – сооружение) – тип конструкции преимущественно малоэтажных зданий. Фахверк представляет собой каркас, образованный системой горизонтальных и вертикальных элементов и раскосов из деревянного бруса (в архитектуре 2 пол. 19 – 20 вв. из металла и железобетона) с заполнением промежутков камнем, кирпичом и другими материалами. При этом фахверк играл роль не только конструктивного, но и декоративного элемента здания, расчленяя фасад на панели различной формы (а иногда и окраски) и придавая зданию своеобразный, живописный вид.

Фирменный стиль - это совокупность приемов (графических, цветовых, пластических, акустических, видео), которые обеспечивают единство всем изделиям фирмы и рекламным мероприятиям; улучшают запоминаемость и восприятие покупателями, партнерами, независимыми наблюдателями не только товаров фирмы, но и всей ее деятельности; а также позволяют противопоставлять свои товары и деятельность товарами и деятельности конкурентов.

Формообразование – категория художественно-дизайнерской деятельности, выражающая процесс создания формы изделия в соответствии с общими ценностными установками культуры и с теми или иными избранными концептуальными принципами, имеющими отношение к эстетической выразительности будущего произведения, функции, конструкции и материалу.

Фовизм (от фр. les fauves — дикие (звери)) - локальное направление в живописи нач. XX в. Наименование Ф. было в насмешку присвоено группе молодых парижских художников (А. Матисс, А. Дерен, М. Вламинк, А. Марке, Э.-О. Фриез, Ж. Брак, А.-Ш. Манген, К. ван Донген), совместно участвовавших в ряде выставок 1905-1907 гг., после их первой выставки 1905 г. Название было принято самой группой и прочно утвердилось за ней. Его участников объединяло в те годы стремление к созданию художественных образов исключительно с помощью предельно яркого открытого цвета

Функционализм - направление в зарубежном зодчестве XX в., утверждающее примат утилитарно-практической функции произведения архитектуры над его формой.

Футуризм - общее название авангардистских художественных течений 1910-20-х годов в Италии и России. Прокламация идей "искусства будущего", отрицание традиций, выбор соответствующей тематики и средств. Будущее принимается с экзальтированным оптимизмом, цивилизация видится как источник новых эстетических ценностей. Апология техники, урбанизма. Культ нового героя. Динамика жизни выражалась в оптических эффектах, нагромождении и деформации фигур, хаотичности цвета.

Хай-тек – стилевое направление в современной архитектуре, в формообразовании которого подчеркивается техницизм конструкций и инженерного оборудования, выявляются коммуникации, обыгрываются новейшие технологии и материалы.

Эклектика - формальное, механическое использование в композиции и художественной отделке зданий элементов стилей прошлых эпох.

Экспрессионизм - модернистское течение в западноевропейском искусстве, главным образом в Германии, первой трети 20 века, сложившееся в определенный исторический период – в преддверие первой мировой войны. Мировоззренческой основой экспрессионизма стал индивидуалистический протест против уродливого мира, все большее отчуждение человека от мира, чувства неприютности, крушения, распада тех начал, на которых, казалось, так прочно покоилась европейская культура.

Эркер, фонарь (нем. Erker) – полукруглый, треугольный или многогранный остекленный выступ в стене здания. Делается чаще всего в несколько этажей, иногда во всю высоту фасада (обычно кроме первого этажа); увеличивает площадь внутренних помещений, улучшает их освещенность и инсоляцию.

Эргономика – научная дисциплина, комплексно изучающая функциональные особенности и возможности человека (антропометрические, биомеханические, психофизиологические) в процессе деятельности и взаимодействия с техническими средствами производства и средой, с целью создания совершенных орудий труда, элементов предметной среды и условий комфорта для человеческой деятельности.