

А. Н. Лаврентьев

ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

*Допущено
учебно-методическим объединением вузов
Российской Федерации по образованию
в области дизайна и изобразительных искусств
в качестве учебного пособия для студентов
высших учебных заведений,
обучающихся по специальности
052400 Дизайн*

Москва
ГАРДАРИКИ
2007

- Лаврентьев, А. Н.**
Л13 История дизайна : учеб. пособие /А. Н. Лаврентьев. — М. :
Гардарики, 2007. — 303 с. : ил.

ISBN 5-8297-0262-2 (в пер.)

Агентство СІР РГБ

Курс истории дизайна охватывает период с древнейших времен, начала предметно-художественной деятельности человека, до рубежа XX—XXI вв. Представлены основные исторические эпохи, стилевые направления, тенденции в дизайне, а также ключевые фигуры. Отдельные главы посвящены эволюции отечественного дизайна, его месту в развитии мирового дизайна. В конце книги дается небольшой словарь ведущих стилей и стилевых направлений в искусстве и дизайне XX в.

Для студентов художественных вузов, специалистов в области дизайна и всех, интересующихся историей искусства.

ВВЕДЕНИЕ

Путешествие в мир дизайна

Слово «дизайн» используется сегодня почти повсеместно: от дизайна прически — до инженерного дизайна, от дизайна кинодекораций — до дизайна кондитерских изделий, от фитодизайна и ландшафтного дизайна — до дизайна среды и даже ТВ-дизайна. Встречаются словосочетания: «дизайнерская одежда», «дизайнерская мебель», «дизайнерский светильник» и т.д. Сама профессия дизайнера начинает терять свои очертания и растворяться в разных видах деятельности.

Подобная экспансия дизайна — естественный процесс. Культуре внутренне присуща проектность. Во всех видах деятельности содержатся элементы планирования и организации, структуры, последовательности действий, так или иначе характеризующие дизайн. Знание истории дизайна может способствовать не только осознанию профессии, но и внедрению методов образного моделирования, планирования, рационализации в другие области профессиональной деятельности.

Дизайн стал модной профессией, поскольку ряд поколений творческих личностей сделали его привлекательным, продемонстрировали возможности дизайнеров в организации жизни, развитии культуры.

Есть традиционно дизайн-ориентированные страны — Германия, Италия, США, Япония. Производство или торговля здесь являются постоянными заказчиками дизайна. Есть страны, в которых дизайн буквально пронизывает все виды деятельности. Среди них — страны Скандинавии, Япония, Италия. Есть страны с богатой и развитой культурой художественного, предметного, научно-технического творчества, например Великобритания, Франция, Россия.

Дизайн — вид проектно-художественной деятельности, связанный с разработкой предметного окружения человека, систем визуальной коммуникации и информации, организацией жизни и деятельности человека на функциональных, рациональных началах. В своей работе дизайнер пользуется всем арсеналом проектных средств: от технического конструирования, компоновки — до композиционного формообразования, стилеобразования; от функционального анализа — до организационных, концептуальных моделей предметной среды. Однако все эти средства подчинены выявлению общекультурного, художественно-образного понимания дизайнером всего комплекса проблем предметного мира и мира коммуникации. Разработка этой «второй природы» базируется на ряде принципиальных методов — функциональном анализе, компоновке, создании пространственной или графической композиционной структуры, стилизации и т.д. Цель дизайна — удовлетворение разнообразных потребностей человека, включая потребность в культурной идентификации, эффективная организация предметной и информационной среды жизни и деятельности на основе художественно-образных моделей. Это работа художника с формой, и потому процессы формообразования здесь принципиальны. Форма интегрирует понимание дизайнером всего круга стоящих перед ним задач: и утилитарных, и социокультурных, и художественных, и технологических. Через форму дизайнер общается с потребителем (понимая под формой не только оболочку или конструкцию материальных предметов, но и структуры, сценарии действия, те или иные правила и условия).

Зарождение дизайна как самостоятельной профессиональной деятельности связано с развитием массового производства, технологий, прикладных наук. Хотя его история многогранна и включает факты из области архитектуры, техники, изобразительного искусства, теории знаковых систем, социологии, культурологии, проблем коммуникации, рекламы и маркетинга, функционального анализа и эргономики, тем не менее XX век дал ряд фундаментальных исторических исследований, посвященных именно этой профессии. Первая книга в этом ряду — «Пионеры современного движения. От Морриса до Гропиуса» Николауса Певзнера — была издана в 1936 г.¹ История дизайна

¹ *Pevsner N. Pioneers of the Modern Movement. London, 1936.* Позже была переиздана под названием «Пионеры современного дизайна»: *Pevsner N. Pioneers of Modern Design. London, 1960.*

представлена в ней как история современности — стилей, мышления, как история актуальных направлений и идей в культуре. Модернизм, художественный авангард первой трети XX в. надолго стал ассоциироваться с дизайном.

История дизайна, так же как и сам дизайн, имеет свои внутренние жанры, области. Отдельно пишется история моды и костюма, отдельно — история графического дизайна и рекламы, история интерьера и выставочного дизайна, история посуды и мебели, ткани и бытовых приборов. Однако во всех этих областях, несмотря на узкую специализацию и свои проблемы, есть нечто, что их объединяет, а именно проектный подход, проектная культура, визуальная культура, функциональные, технологические и художественные проблемы.

В истории дизайна чаще обращаются к конкретным личностям, поскольку проектная культура развивается благодаря авторским творческим концепциям. До сих пор жива традиция, заложенная Певзнером, представлять историю как движение к модернизму, показывая в художественной эволюции дизайна роль тех или иных концепций формообразования, идущих от искусства. Искусство для дизайна играло роль своеобразного разведывательного отряда, осваивающего новые творческие технологии и приемы выразительности.

Есть и другой подход. Объектом изучения становится анонимный дизайн, впервые рассмотренный исследователем дизайна и архитектором Зигфридом Гидеоном в книге «Механизация слушается»¹. Другая его книга была целиком посвящена анонимным проектам стульев, находившихся в одном из американских патентных бюро. Повседневная, банальная часть предметного мира часто поражает нас своей непривычной красотой. Это то, что можно назвать техническим, проектным, дизайнерским фольклором. Фольклор, наряду с вершинами искусства, всегда питал культуру, в том числе предметно-художественную.

История дизайна как вида проектно-художественной деятельности разворачивается во взаимодействии с научно-технической и визуальной, художественной культурой, поэтому она обязательно отражает влияние новаций и изобретений в технике, инженерном и художественном творчестве. Дизайн — это одновременно и продукт культуры, инструмент культурного строительства, и фактор, активно формирующий культуру.

Краткий курс истории дизайна читается уже более 30 лет в Московском государственном художественно-промышленном университете им. С.Г. Строганова, в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии, в Уральской архитектурно-художественной академии в Екатеринбурге, однако полноценных учебников или учебных пособий явно не хватало. В 1990-х гг., в связи с открытием новых учебных заведений, готовящих дизайнеров, потребность в соответствующих учебных материалах стала еще более острой. Изданные при содействии Союза дизайнеров России «История дизайна» С.М. Михайлова в двух томах и «История дизайна. Краткий курс» С.М. Михайлова и А.С. Михайловой быстро разошлись по вузам, но все же не исчерпали темы.

При наличии общей исторической канвы у каждого преподавателя своя версия. Поэтому и предлагаемое учебное пособие не охватывает все проблемы. Это лишь итог работы автора как исследователя — сотрудника отдела теории и истории дизайна Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики и как преподавателя, ведущего эту дисциплину около 10 лет в Строгановке.

Книга была бы невозможна без помощи многих людей: первых читателей и советников — моих близких, коллег по ВНИИТЭ и преподавателей Строгановки, студентов, зарубежных коллег, авторов изданий, цитируемых в тексте, редактора и издателей. Всем низкий поклон...

ЧАСТЬ I

**ДИЗАЙН И ЗАРОЖДЕНИЕ ПРОЕКТНОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Глава 1

Что такое дизайн и что считать его историей

Определение дизайна

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

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

В англоязычной Библии времен Реформации во фразе «В начале сотворил Бог небо и землю» слово «сотворил» обозначено как «designed». Мир был Творцом «спроектирован»...

В современной англоязычной литературе под словом «design» может пониматься и стиль, и проект, и проектирование, и собственно дизайн как профессиональная деятельность, существующая наравне с архитектурой или инженерным проектированием, которое называется «engineering design». В этой размытости сферы деятельности и понятий есть плюсы и минусы. Минус — трудно ухватить суть. Плюс — в том, что дизайнер в наш век узких специалистов в науке, технике,

даже искусстве и культуре сохраняет программно заявленный в момент зарождения профессии пафос универсальности.

Первый журнал, имеющий в своем названии слово «дизайн», — «*Journal of Design*» — появился в Англии в 1849 г. Журнал был основан сэром Генри Коулом, государственным деятелем, художником-проектировщиком, инициатором проведения Всемирной выставки в Лондоне 1851 г. В предисловии к одному из первых номеров редактор журнала Ричард Редгрейв отмечал: «Дизайн имеет двойственную природу. На первом месте — строгое соответствие назначению создаваемой вещи. На втором — украшение или орнаментирование этой полезной структуры. Слово "дизайн" для многих связывается чаще всего со вторым, с независимым орнаментом, противопоставленным полезной функции, нежели с единством обеих сторон»¹.

Написано это вскоре после завершения промышленной революции, когда, собственно, и зародилась новая профессия — художник-проектировщик промышленных изделий.

Дизайн — вид проектно-художественной деятельности, сравнимый с архитектурой, книжным оформлением, театральной сценографией... Но, в отличие от них, он не имеет четких предметных границ. Считается, что дизайнер в принципе может заниматься всем, что его метод мышления — поиск эстетически осмысленных, оригинальных, остроумных решений на основе минимальных материальных затрат и минимального, экономного вмешательства — универсален.

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

Есть несколько официальных определений дизайна. Приведем два наиболее распространенных.

В 1969 г. на конгрессе ИКСИД (ICSID) — Международного совета по промышленному дизайну — было принято определение, предло-

женное еще в 1950-х гг. президентом этой организации, ученым и педагогом знаменитой Ульмской школы дизайна в Германии Томасом Мальдонадо: «Дизайн является творческой деятельностью, цель которой — определение формальных качеств предметов, производимых промышленностью; эти качества формы относятся не только к внешнему виду, но, главным образом, к структурным и функциональным связям, которые превращают систему в целостное единство (с точки зрения как изготовителя, так и потребителя). Дизайн стремится охватить все аспекты окружающей человека среды, которые обусловлены промышленным производством»¹.

Спустя более 30 лет Н.В. Воронов сформулировал еще одно определение, более точно отвечающее современным представлениям: «Дизайн — органичное новое соединение существующих материальных объектов и (или) жизненных ситуаций на основе метода компоновки при необходимом использовании данных науки с целью придания результатам этого соединения эстетических качеств и оптимизации их взаимодействия с человеком и обществом. Это определяет наличие присущих дизайну социальных последствий, проявляющихся в содействии общественному прогрессу и формированию личности. Термином "дизайн" может определяться собственно замысел (проект), процесс его реализации и полученный результат»².

Сами дизайнеры так говорят о сфере своих занятий:

«Что такое дизайн? Это план размещения каких-либо элементов таким образом, чтобы они наилучшим образом служили определенной цели» (Чарлз Имс, США);

«Хороший дизайн — минимум дизайна» (Дитер Рамс, Германия);

«Конструктивизм (в смысле дизайн. — Л.Л.) — есть искусство будущего» (Александр Родченко, СССР);

«Дизайнер — создатель среды будущего» (Джо Коломбо, Италия);

«Дизайнер может и должен участвовать в поиске смысла, в конструировании цивилизованного мира» (Филипп Старк, США);

«Техника не должна покупать культуру, она сама должна стать культурой» (Этторе Соттсасс, Италия);

«Не существует границ между художником и дизайнером» (Эйко Исиока, Япония)³.

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

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

³ Цит. по: Everything Reverberates. Thoughts on Design. San Francisco, 1998.

Первый вывод, следующий из приведенных определений и отзывов, — дизайнером может стать каждый. Это так же естественно, как жить, дышать, любить. Второй вывод: идеи и решения не приходят неизвестно откуда, они в нас самих и вокруг нас; дизайнер — человек, умеющий видеть, замечать, отбирать, комбинировать. Третий вывод: дизайн — это универсальная проектная деятельность, в орбиту которой входят и промышленные изделия, и мебель, и текстиль, и одежда, и объекты графического дизайна, и малая архитектура (городской дизайн, включающий витрины, вывески, остановки и т.д. и т.п.), и транспорт — как эксклюзивный, так и серийный. Во всех этих предметах обнаруживаются общие стилистические закономерности, общие соотношения материала, технологии и формы, общая проектная направленность. Дизайн, таким образом, отвечает за целостность предметного мира.

Кто же первый дизайнер?

Отсчитывая историю дизайна с момента возникновения должности дизайнера, мы отметим 1907 г., когда немецкий архитектор Петер Беренс получил пост художественного директора немецкой компании «AEG»¹. Он отвечал за дизайн электротехнических изделий, внешний имидж компании, рекламу продукции и архитектуру цехов.

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

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

¹ AEG — Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (Всеобщая электрическая компания).

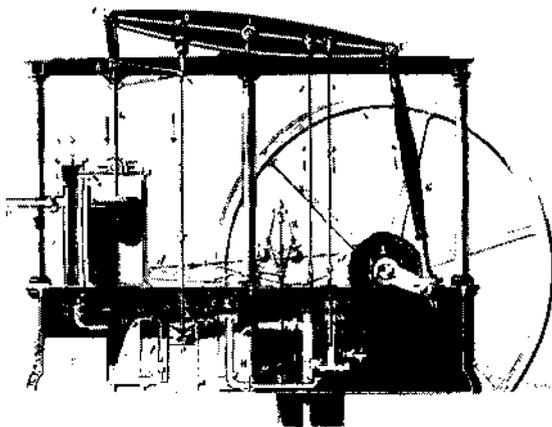


Рис. 1
Дж. Уатт.
Паровая машина. 1799

не существовало. Чертежи первой паровой машины Джеймса Уатта можно также отнести к жанру дизайнерской проектной графики (рис. 1). В петровские времена Андрей Нартов, русский изобретатель и инженер, разрабатывая проекты станков, старался придать им более гармоничный облик.

Среди вещей, которыми мы пользуемся, многие существуют не одно тысячелетие. Материальную культуру Древнего Египта или времен Античности часто называют протодизайном и также включают в историю дизайна. Здесь представляют интерес наиболее распространенные, анонимные, обыденные вещи, конструктивные принципы и устройства, в которых полезный эффект достигается минимальными средствами. Например, колесо, стул, обувь, одежда, оружие, письменные принадлежности, мотыги и лопаты, топоры. Все эти вещи роднит с современными дизайн-объектами то, что они создавались не для украшения, а ради выполнения определенных функций.

Вещь как инструмент

На некоторых островах Полинезии еще в конце XIX в. пользовались каменными топорами и каменными рубилами. Рабочие части этих «стамесок», предназначенных для выдалбливания лодок и черпаков для воды, изобретательно прикреплены к причудливо изогнутым ру-

кояткам. Столетиями выбирались единственно возможный угол наклона рубила, форма и длина рукоятки, расположение центра тяжести. В результате наклон угла режущей кромки и изгиб рукоятки совпадают с траекторией и кинематикой движения руки. Тем же объясняется и характерный изгиб серпа или косы.

Инструменты демонстрируют фундаментальный принцип дизайнерского проектирования — отношение к вещи как к продолжению тела человека, позволяющему преодолевать наши «несовершенства». Ложка или черпак — это сложенная лодочкой ладонь, топор — острый предмет, зажатый в руке, сеть — переплетенные пальцы двух рук, очки — дополнительные глаза, ходули — продолжение ног. Этот тезис функциональной антропологии был интерпретирован французскими учеными еще в 1960-е гг.¹

Инструментальная функция вещи определяет специфику ее формы и конструкцию. Но привычки и потребности меняются, и потому иногда трудно установить способы употребления и назначение старинных вещей. Как менялись традиции и условия жизни на протяжении веков, можно проследить на примере обыкновенных столовых приборов. У некоторых ножей и вилок XVI в. к рукоятке прикреплены на первый взгляд совершенно бесполезные «ножки», приподнимающие их на 5—7 см над поверхностью стола. Иногда «ножки» были даже складными, т.е. убирались в ручку. Благодаря таким приспособлениям можно было быстро взять вилку и нож, не запачкав стол или руки. Уже в последующие эпохи для этой же цели применялись специальные подставки.

Изготавливались и дорожные столовые приборы, которые знать возила с собой. Минимальный набор состоял из вилки, на которую при помощи трех дополнительных «ушек» можно было насадить черпак от ложки (юг Германии, XVII в.). Все эти предметы, богато орнаментированные на библейские сюжеты, иногда превращались в настоящие маленькие скульптуры.

Дорожный набор настоятеля собора (Германия, конец XVIII в.) в соответствии с принятым в те годы уровнем комфорта насчитывал 140 предметов, куда входили туалетные принадлежности, посуда и столовые приборы, косметика, ножницы и щипцы, сосуды с солью, сахаром и специями. Можно вспомнить и подробно описанную Н.В. Гоголем в «Мертвых душах» дорожную шкатулку Чичикова с

¹ См.: *Volli U. The richness of ambiguity // Stileindustria. 1996. № 8. P. 54.*

множеством отделений и ящичков для туалетных и письменных принадлежностей.

Вещи как связующее звено между людьми

Кроме функции инструментальной вещи выполняют не менее важные для человека коммуникативные, информационно-статусные (от родовых знаков и гербов до знаков различий, эмблем, систем информации и коммуникации), эмоционально-психологические и магические функции. В.Ф. Сидоренко, один из ведущих теоретиков дизайна в России, обозначил комплекс этих функций как интегративный¹.

К примерам чисто магического дизайна можно отнести татуировку, обрядовые маски и костюмы, орнаменты на воротниках и подоле, препятствующие проникновению злых духов под одежду. Магическая, волшебная функция столь же психологически реальна и потому требует для своего воплощения соответствующих средств — цветографических, орнаментальных, структурных, изобразительных, символических и т.д. Предмет, наделенный полезной рабочей функцией и неким магическим содержанием, становится уже не просто предметом, а коммуникативным инструментом, его использование связано с ритуалами для посвященных.

Особое место среди объектов протодизайна занимают лодки: выдолбленные из ствола дерева катамараны и тримараны (лодка с привязанными по бокам поплавками), конструкция которых позволяет при довольно больших парусах сохранять устойчивость. Аналогичные конструкции стали использоваться в легких судах Европы лишь в XX в. Долбленные стволы служат и в качестве сигнальных барабанов. Причем барабаны такой же конструкции встречаются и у племен Заира, и у папуасов Новой Гвинеи. Это ствол, вырезанный в форме тела какого-либо священного животного, с выдолбленной серединой и прорезью в верхней части. Обычно он устанавливается на невысоких опорах. Два типа колотушек дают различные звуковые тона. Для передачи сообщений существует система кодировки, ос-

¹ См.: Сидоренко В.Ф. Методика художественного конструирования. М., 1983. С. 47. Помимо инструментальной и интегративной функций вещи здесь представлены две другие: адаптивная (т.е. защитная, вещь-помощник) и результативная (вещь как результат определенного планирования развития той или иной проектной ситуации).

нованная на количестве ударов, высоте звука и длине пауз между ними, — прообраз азбуки Морзе, передающей своеобразные «биты» информации.

Протодизайн и технология. Плетенки и шарниры

Любой предмет, древний или современный, связан с суммой технологических знаний и процессов. Не так-то просто изготовить самый банальный каменный топор или рубило. Студенты-антропологи в США лишь путем проб и ошибок установили наиболее эффективные углы нанесения ударов одного камня по другому, позволяющие за минимальное число операций получить острые режущие кромки.

Но речь идет и о технологии применения вещей. Многие предметы доисторической, да и исторической поры до сих пор остаются загадками именно из-за незнания того, как они использовались.

В прошлом технология изготовления полностью определяла конструкцию и внешний вид вещи. Мастера умели обыкновенную деревянную ложку вырезать в 17 операций, оставлявших на поверхности следы. Отработанная веками совокупность ударов порождала предмет. Говоря об анонимном протодизайне, прежде всего подчеркивают естественность материалов и особенности их обработки, следующие за внутренней структурой и физическими свойствами. Работая с деревом, мастера искали эффективные технологии и конструкции. Готовые стулья и табуреты могли буквально «находить» в срубленных деревьях. Достаточно было выбрать кусок ствола с отходящими от него четырьмя сучками, обрезать лишнее — и сиденье готово. Широко применялось соединение плоских деталей или бревен «на врезках» или по типу сруба. Этот принцип наиболее распространен в простейших детских конструкторах, а также в абстрактных пространственных композициях художников-авангардистов. С той лишь разницей, что вместо бревен здесь используются листы картона или металла с прорезами на ширину материала и детали прочно удерживаются за счет силы трения. Обращение к технологии соединения деталей «на врезках» или использование модульно-пропорциональных соотношений размеров роднят русский конструктивизм с древнерусским деревянным зодчеством.

Самая древняя из сохранившихся технологий получения различных форм изделий — плетение. Эта операция легко поддается алгоритмиза-

ции и компьютерному моделированию. Наблюдая за тем, как мастер плетет, например, корзину, нетрудно заметить, что он автоматически придерживается неких модульных соотношений размеров (рис. 2).

Тот же принцип плетенки использовался и в русских берестяных изделиях. «Не будет преувеличением сказать, что в истории культуры Руси береста сыграла не менее важную роль, чем папирус в истории цивилизации Древнего Египта»¹.

Береста (верхний слой березовой коры; в разных районах ее называли по-разному: береста, берества, бересто, скала), гибкий, податливый, водонепроницаемый, «теплый» материал с белой гладкой поверхностью, не требующей дополнительной обработки, благодаря своим свойствам оказался универсальным.

Заготавливали бересту ранней весной. Саргу (берестяную ленту, или лыко) срезали со ствола по спирали, получая ленты длиной несколько метров. Перед началом работы саргу смазывали льняным маслом и приступали к плетению при помощи клинообразного инструмента — кочедыка. Сшивали полосы такими же берестяными лентами, иногда применяли принцип соединения в прорези.

На бересте писали, рисовали географические карты. Из бересты шили лодки. Берестяные пластины — скалы — подкладывали под тепловые кровли. Даже болотные сапоги, непромокаемые куртки и фуражки можно было сплести из бересты. Берестяными были и ведра, выполненные на основе сколотней — снятой целиком по кругу с деревянного чурбака коры, к которой приделывали дно и ручку.

Но самыми распространенными изделиями были коробка, тuesa, корзины, чехлы для ножей, плетеные бутылки и шаркуны — погрешки с сухими семечками или камушками внутри. Заплечные кошельки с лямками служили чем-то вроде рюкзаков. Они могли быть и двух-



Рис. 2
Мастер плетет корзину

¹ Блинов Г. Берестяные сказки // Знание — сила. 1986. № 5. С. 24.



Рис. 3

Ф. Гери. Кресло. 1991—1992.
Производство фирмы «Knoll». Гнутое
дерево с ламинированным покрытием

слойнными. Благодаря прекрасной теплоизоляции пища в них долго сохранялась горячей или холодной — по необходимости. Все это было легким и прочным, детали легко поддавались замене и починке.

Тюески, лукошки, коробки украшали росписью, тиснением, процарапыванием, а также прорезным орнаментом. В Вологодской области в начале XX в. в качестве сувениров для горожан и дачников делали футляры для очков, сухарницы, конфетницы и подстаканники.

Та же технология, несмотря на кажущуюся архаичность, часто встречается и в произведениях современных дизайнеров и художников. Используя переплетение широких полос, Фрэнк Гери сконструировал кресло с необычными свойствами (рис. 3). Вместо традиционных ножек, спинки и сиденья здесь комбинация нескольких плетеных поверхностей.

Переплетение двух фотоизображений в коллаже художника создает впечатление, будто одна фотография входит в другую и буквально растворяется в ней.

Один из конструктивных принципов, имеющий более чем тысячелетнюю историю, — шарниры.

В Римско-германском музее в Кельне хранится крошечный бронзовый экспонат — подставка для светильника, состоящая из трех взаимно соединенных шарнирных элементов, благодаря которым она складывается в небольшую палочку. По тому же принципу изготавливались складные стулья в Древнем Египте и Греции.

В Средние века на шарнирах мастерили откидные кровати, походные складные столы. Хитроумные шарниры и сочленения, напоминающие панцирь насекомых, применялись в конструкциях рыцарских доспехов. В устройстве тента кареты или автомобиля с откидным кузовом, в конструкции фотоаппарата с раздвижным мехом, рычажных весах, шатунах паровоза мы видим все тот же элемент. В одном случае он позволяет сделать вещь складной и в то же время точно соблюсти

необходимые габариты и размеры (например, дверь в троллейбусе). В другом случае служит для измерения веса. В третьем — это необходимая деталь механизма по превращению поступательного движения во вращательное.

Серия шарниров, соединенных друг с другом, напоминает уже переплетения ткани и превращается в конструкцию решетки. Универсальность ткани как материала объясняется ее гибкостью, способностью трансформироваться, принимать любую форму. На том же принципе шарниров основаны раздвижные кронштейны для ламп, решетки, потолки, столы и т.д.

Таким образом, историю дизайна можно рассматривать с самых разных точек зрения. Эволюция стилей дает смену форм в зависимости от культурно-исторических эпох и художественных открытий. Функциональные особенности вещи раскрывают изобретательность их создателей, условия использования. Конструктивный анализ помогает увидеть повторяющиеся на протяжении веков пространственные, динамические и модульно-геометрические структуры. Коммуникативные, магические функции объясняют социокультурную роль вещи. Способы изготовления свидетельствуют о происхождении тех или иных форм. Авторские наброски и идеи раскрывают методы проектирования.

Вопросы и задания

1. В чем специфика дизайна по сравнению с другими видами творческой художественной деятельности?
2. Назовите основные функции вещи.
3. Назовите некоторые повторяющиеся на протяжении веков конструктивные принципы организации формы и структуры вещи.
4. Что может быть объединяющим принципом в устройстве следующих вещей: полинезийский барабан, телеграф с азбукой Морзе и компьютер?
5. Что общего между носовым платком, волейбольной сеткой, радиобашней инженера В.Г. Шухова и лаптями?

Литература

Происхождение вещей. Очерки первобытной культуры / Под ред. Е.Б. Смирнитского. М., 1995.

Рунге В.Ф., Сеньковский В.В. Основы теории и методологии дизайна. М., 2001.

Соловьев Ю.Б., Сидоренко В.Ф., Кузьмичев Л.А. и др. Методика художественного конструирования. М., 1983.

Холмянский Л.М., Щипанов А.С. Дизайн. М., 1985.

Глава 2

От канона - к началам проектирования

Канон, ремесло и функциональные факторы

К 750-летию начала строительства Кельнского собора (1998) был приурочен фестиваль средневековых ремесел, проходивший под эгидой ЮНЕСКО. В нем участвовали представители главнейших профессий средневекового города — кузнец, пекарь, валяльщик шерсти, прядильщица, писец, гадалка, гончар, знахарка. Демонстрируя свое искусство, мастера пользовались старинными инструментами и технологиями. Сегодня от человека, осваивающего эти ремесла, требуется не только буквальное погружение в культуру многовековой давности, но и определенный артистический талант, вся эта деятельность сродни «кустарному» творчеству художника.

Влияние основных факторов — функциональных, технологических, социокультурных — на формообразование можно проследить на примере эволюции нескольких типов вещей — рыцарских доспехов, оружия и экипажей.

Рыцарские доспехи как тип вещи впервые появились в Европе в XII в. В XVI в. их производство достигло расцвета и еще через столетие практически исчезло.

Известны три типа брони: текстильные, мягкие доспехи (Китай, X—XI вв., 5—7 слоев шкуры носорога); кольчуга (Рим); металлические доспехи (Европа), защищавшие воинов с XIII в. до конца XVII в. Доспехи, полностью закрывающие конного рыцаря, получили распространение в XV в.

В создании доспехов, как нигде в другой области предметного творчества, требовалось учитывать не только размеры и строение че-

ловека, но и его подвижность, физические возможности. Все подвижные детали соединялись при помощи заклепок. Сочленения в локтях, коленях, запястьях невероятно сложны. Облачаться в доспехи следовало в строго определенном порядке, снизу вверх. Поверхность лат украшали выгравированный, а иногда и золоченый, орнамент и чеканка, имитирующие кружева или узоры на ткани. Эта внешняя оболочка — вторая одежда — без соответствующих атрибутов воспринималась как «нагота» и требовала дополнительных знаковых признаков для распознавания статуса, звания, рода.

Шлемы снабжались хитроумными запорами, сдвижными забралами, специальными окошками для вентиляции. Конец всему этому совершенству кузнечного мастерства положили в XVII в. арбалеты, ружья, мушкеты, пушки...

Формы и технологии изготовления лат возродились уже в XX в., но для совершенно иных целей. На основе конструкции кольчуги Пако Рабанн в 1960-х гг. проектирует платья из металлических колец и пластинок. Джордж Лукас одевает героев своей киноэпопеи «Звездные войны» в костюмы, весьма напоминающие средневековые латы, для того чтобы подчеркнуть их агрессивность, могущество, неуязвимость. К опыту прошлого обращаются проектировщики защитной спортивной одежды и военного снаряжения.

Качество изделий оружейников той поры свидетельствует о том, что рождение вещи — это ритуал посвященных мастеров. Абсолютно одинаковые предметы в такой системе практически невозможны. Все изделия чуть-чуть отличаются друг от друга в цепи непрерывного совершенствования подобно тому, как обтачивается морем галька.

В дизайне такой тип предметного воспроизводства называют каноническим.

«Канон — это система правил, принципов, норм, приемов работы, символических ценностей и социально-культурных значений данного общества, овеществляемых, в частности, в предметной форме ремесленного продукта»¹. Канон — это и есть проект, зафиксированный в культуре.

Из поколения в поколение ремесленники, объединенные в цехи, передавали навыки и профессиональные секреты в процессе работы. В этом причина сложности возрождения распространенных когда-то

народных промыслов — ложкарного, игрушечного, плетения из лыка и бересты и т.д.

Мастера прекрасно знали своих заказчиков, их вкусы, желания. У каждого перед глазами были реальные образцы-эталоны, которым нужно следовать. Не было необходимости в каком-то особом этапе — проектировании.

С началом промышленной революции ремесленный тип производства не исчез полностью. Он видоизменился, став одной из разведывательных областей производства. Создание уникальных научных приборов, разработка новых видов техники, моделирование структуры будущей вещи из подручных материалов с тем, чтобы проверить ее реальную кинематику и масштаб, даже отработка поверхности автомобиля на деревянных болванках — все это следы ремесленного производства, но уже в качестве составной части дизайна, этапа проектирования. Среди подобных кустарей в современном мире и художники-кинетисты, использующие механизмы и электронные устройства в интерактивных произведениях, и фотографы, владеющие сложными рецептами и технологиями обработки негативного и позитивного изображения. При всей своей технической и научной оснащенности дизайнер многое сохраняет от этой древней кустарной технологии, особенно в части, касающейся его авторской лаборатории формообразования. Для одного все сводится к рисункам и эскизам на бумаге, для другого — к макетам из подручного материала, третий пробует имитировать законченную промышленную технологию на действующем макете. Качество ремесленной технологии в прошлом определялось навыком и точностью движения рук. Дизайнеру, проектирующему в расчете на тот или иной вид промышленной технологии, все равно необходимо вживаться в технологию, часто представляя эти процессы опосредованно, моделируя их мысленно или при помощи материалов-заместителей.

На эволюцию форм экипажей существенное влияние оказали несколько факторов. Во-первых, материал, конструкция и скорость. Во-вторых, потребность в комфорте и безопасности.

Самым старым средством передвижения считаются сани и волокуши. Арбы и дорожные повозки сменились колесницами, которые представляют собой скорее спортивный и военный снаряд, нежели средство передвижения. Неуклюжие римские повозки с передними колесами без поворота соответствовали медленному и неторопливому

передвижению по прямым мощным дорогам Римской империи. Однако из-за отсутствия рессор передвижение в таких повозках было весьма утомительным, и путешествовать предпочитали верхом или в паланкинах и портшезах.

Впервые повозки, оснащенные кожаными ремнями, на которых подвешивали кабины, появились в XV в. Одна из таких карет была подарена в 1457 г. королем Венгрии Владиславом V королю Франции Карлу VII [см.: Рубец, с. 7]¹.

Конструкции совершенствуются с целью достижения все большего комфорта путешествий. Сначала это просто четырехколесная повозка с крышей. В дальнейшем добавляются пологи и двери, стеклянные окна, мягкая обивка изнутри, складные ступеньки для посадки и высадки. Для смягчения ударов колеса кабина подвешивается на ремнях на изогнутой в виде лука деревянной раме, пружинящей на неровной дороге (рис. 4). В XVIII в. в местах прикрепления ремней стали ставить металлические рессоры. Возникает и вторая промежуточная система амортизации — рессоры между осями кареты и рамой. В XIX в. более комфортабельным становится и место кучера — появляются мягкое сиденье и козырек. В XIX в. конструкция экипажа насыщается новыми деталями: складной верх, подножки, тормоза для замедления на спуске. Факелы сменились керосиновыми фонарями. Существовали даже специальные каретные часы с функцией измерения расстояния.

Многое в каретном ремесле отрабатывалось веками, превращаясь в правила и каноны, строго соблюдаемые мастерами, не задумывавшимися о причинах тех или иных решений. Примером такой, на первый взгляд малозначительной детали служит странный наклон оси колеса телеги или кареты, а также несимметричная, «блюдецобраз-

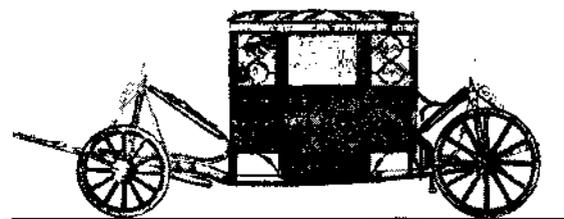


Рис. 4
Патриаршая карета. XVII в.

¹ Здесь и далее библиография источников, указанных в квадратных скобках, приведена в конце соответствующей главы.

ная» форма колеса. Английский дизайнер и психолог Брайан Лоусон описывает, как в XX в. исследователи тщетно пытались объяснить назначение такой конструкции¹. Одни считали, что наклон колеса внутрь позволял без затруднений перевозить свисающий с бортов груз, другие — что подобная конструкция гасила колебания из стороны в сторону, связанные с тянущими усилиями лошади, третьи полагали, что таким образом экипаж лучше держит дорогу. Однако реальное объяснение оказалось совсем иным. Наклон оси немного вниз и асимметричная форма колеса препятствовали спаданию колеса с оси, даже если запорная чека или штифт терялись. К тому же ось имела слегка коническую форму, и при взгляде сверху можно было заметить, что она стоит далеко не под прямым углом к направлению движения. Здесь тоже был небольшой угол поворота навстречу движению. Получалось, что при езде колесо за счет веса груза и этих небольших поворотов оси постоянно как бы накатывалось на ось. Коническая же форма оси позволяла избегать слишком большого люфта колеса.

В эпоху Средневековья повседневные вещи от начала и до конца изготавливали мастера-ремесленники, которые были одновременно и проектировщиками, и технологами, и исполнителями. Образ вещи и ее реализация в ремесленном производстве координируются постоянной связью между рукой, глазом, материалом и инструментом. Тот факт, что вещь изготавливалась целиком одним мастером, придавал ей человеческий масштаб и целостность. Не было необходимости в специалисте типа дизайнера, который бы рисовал для кого-то проект, определяющий внешний вид и структуру вещи, объяснял, как ее надо сделать, а затем наблюдал за работой.

Заметим, что в массовом индустриальном производстве процесс изобретения, замысла вещи отделен от процесса изготовления. Более того, сам процесс проектирования распадается на отдельные фазы и стадии, которые, так же как и в процессе производства, могут выполнять различные специалисты. Отделение проектирования от изготовления стало систематическим в архитектуре или инженерном деле в эпоху Возрождения.

¹ См.: *Lawson B. How Designers Think. Cambridge, 1995. P. 13.*

Картина мира и создание механизмов

С деятельностью итальянских инженеров эпохи Возрождения связано появление нового специалиста в технике и проектировании — изобретателя и одновременно реставратора знаний Античности из области механики и инженерного дела. Восстановление утраченных знаний античных авторов требовало недюжинных проектных способностей — не только владения языком и умения расшифровать тексты, но и таланта визуализировать описанное, поскольку в старинных трактатах иллюстрации и чертежи, как правило, отсутствовали. Основными потребителями продуктов их деятельности были процветавшие Флоренция, Сиена, а также образованные круги, группировавшиеся вокруг правителей. Ученых и инженеров больше всего привлекали военная тематика, благоустройство городов и быта их жителей, строительная механика.

Еще в первой половине XV в. Мариано ди Якопо, известный как Таккола («галка») и прозванный Архимедом из Сиены, создавал сложнейшие проекты, зарисованные в двух книгах-кодексах, — акведуки для доставки воды в пруды для разведения рыб, сифон как часть водной коммуникации, устройства для перевозки колонн по воде, водяное колесо для приведения в действие водяного насоса, лебедки для подъема строительных материалов, приводимые в движение лошадьми, парашюты и летательные машины. Новое, что приносили изобретатели, подобные Леонардо или Такколе, было связано с методами анализа и созданием опытных моделей.

Весьма практичны проекты Леонардо: экскаватор, устройство для навивки веревок. В любом из своих механизмов он видит действие четырех сил природы. Ему принадлежит термин «элементы машин», введенный по аналогии с «элементами геометрии» Евклида. Судя по сохранившимся фрагментам рукописи, можно предполагать, что его особенно интересовали теория функционирования и практическое использование рычагов, блоков, наклонных плоскостей¹. Исследователи этой рукописи считают, что она представляет собой теорию проектирования и построения машин, основанную на логических постулатах, сформулированных лишь в середине XIX в. французским ученым, преподавателем Политехнической школы в Париже Францем Рело в знаменитом труде «Общая теория машин». Машина в

¹ Ом.: The Art of Invention. Leonardo and Renaissance Engineers: Exhibition catalogue. Florence, 1999.

представлении Леонардо обладает своей внутренней структурой, анатомией, которые и распознает пытливый ум¹.

После 1500 г. основным объектом исследования с точки зрения механики для Леонардо становится человек. Он постоянно обращается к модели системы мироздания Птолемея. Мир для него не столько система универсальных связей и гармоничных пропорций, сколько единство процессов и функций, единство, основанное на движении, постоянстве механических законов и моделей для каждого отдельного организма, машины, здания, всего земного шара. Человек занимал центральное место в этом грандиозном исследовательском проекте, и Леонардо посвятил наиболее яркие рисунки и комментарии описанию замечательной машины под названием Человек. Он отмечает оси, рычаги, точки равновесия и точки приложения сил, структуру соединений в суставах и т.п. То есть то, в чем могут проявиться «элементы машин». Для Леонардо мир природы и человек — сложная машина. И наоборот, любой технический проект — это что-то вроде органического природного образования. С точки зрения современного дизайнера — это невероятное предвидение попыток органического дизайна и бионической архитектуры XX в.

Одни из древнейших приборов, сохраняющий свои функции и место в современном предметном мире, — часы. Измерение времени — своеобразное начало научного мышления. Первой наукой о времени была астрономия. Создание часов — проектирование на основе знания [см.: Пипуныров, с. 6].

История часов — это история двух взаимосвязанных вопросов. Первый — чисто умозрительный, духовный, образный: как мы «видим» наше время? Что важнее в нашем восприятии времени: мгновения, импульсы, циклы или равномерное движение?

Идея разделить сутки на 24 часа по 60 минут пришла из Древнего Вавилона около 5 тыс. лет назад. В Древнем Египте день и ночь делили на 12 часов, длительность которых менялась в разное время года. Днем пользовались солнечными часами, представлявшими собой устройства в виде лежащей буквы Т, перекладина которой была слегка приподнята и отбрасывала тень на лежащий брус, размеченный отрезками разной длины в зависимости от времени года. Ночью в храмах ставили водяные часы — емкости с дырочкой внизу и временной горизонтальной разметкой (вроде мензурок). Зимним месяцам, ког-

¹ См.: Ibid. P. 76.

да ночи длиннее, соответствовали более широко расположенные метки. Китайские водяные часы XI в. действовали по принципу наполнения чашечки, которая своим весом периодически поворачивала колеса. «Время истекло» — выражение, порожденное образом водяных часов.

С точки зрения считывания информации часы — это прежде всего шкала, линейка, циферблат. В солнечных часах использовались метки — отрезки прямой, знаки греческого, этрусского, латинского и рунического алфавитов (как на солнечных часах 1060 г. в Киркдельской церкви в Йоркшире), позже римские цифры.

Второй вопрос касается создания механизма, обеспечивающего скорость и точность хода. В солнечных часах роль механизма выполняет Земля. В водяных и песочных — процесс наполнения емкостей.

В Европе водяные часы разных конструкций получили распространение в каролингскую эпоху. В начале IX в. Карл Великий в качестве подарка от Гарун аль Рашида получает позолоченные часы с водяным механизмом. Во многих монастырях, соборах, дворцах солнечные и водяные часы — предшественники «больших орлогиев» Средневековья — извещают о времени богослужений, молитв, трапез.

В конце XIII в. появились механические часы с маятником-качалкой — регулятором хода наподобие коромысла с грузами, которое давало возможность храповому колесу провернуться на один зубец. Потребность в часах с более высокой точностью хода была вызвана развитием экспериментального естествознания, необходимостью определять долготу местонахождения кораблей при плавании по Атлантическому и Индийскому океанам и бурным развитием торговли. Назревшая потребность «была решена путем изобретения маятника и системы баланс-спираль, которые обладают собственным периодом колебания и применяются в качестве регулятора хода» [Пипуныров, с. 9—10].

Самые древние из сохранившихся механических часов с боем были установлены в 1309 г. в церкви Сант Этурджо в Милане. Часы должны были не столько показывать время на циферблате, сколько отмечать каждый час ударом колокола. У первых башенных часов точность хода из-за маятника-качалки и несовершенного механизма была очень приближительна. Их устанавливали по Солнцу и проверяли раз в два—три дня.

Синхронизация жизни (например, необходимость знать, когда открывается базар или магистрат) потребовала установления единого городского времени.

В Московском Кремле первые часы появились в 1404 г., их создал монах Лазарь Сербии. В 1625 г. на Спасской башне были установлены часы работы английского мастера Христофора Головея, которые в 1706 г. заменили курантами, купленными Петром I в Голландии. В 1763 г. установили куранты английского производства. Куранты, которые отбивают время сейчас, изготовлены в 1850-х гг. на московской фабрике Бутентопов.

Часы буквально вписывались в архитектуру, придавая ей, в дополнение к функциям организации внутреннего и внешнего пространства, защиты и престижа, еще одну — сигнальную, функцию «несения» времени. В то же время циферблат — это часть архитектурного фасада. Наиболее архитектурны римские цифры, они как колонны, как продолжение в графике все той же стоечно-балочной системы.

Астрономические часы «Орлой» на южном фасаде башни старой Пражской ратуши построили в 1490 г. часовщик Микулаш и профессор математики и астрономии Ян Шиндель. Часы имеют несколько циферблатов. На основном 12-часовом циферблате размещено дополнительное кольцо с символами знаков зодиака, оно также показывает время восхода и захода Солнца и Луны. В XIX в., после реставрации часов, художник Йозеф Манес нарисовал новый календарь (расположен в нижнем круге) с 12 медальонами-изображениями месяцев и шкалой с цифрами.

Карманные часы появились в начале XV в. Согласно биографу итальянского архитектора Ф. Брунеллески, тот любил мастерить для собственного удовольствия часы с различными видами пружинок. Плавность хода достигалась путем передачи усилия от пружины через цепь, намотанную на коническую спираль.

Непосредственным прототипом карманных часов послужили небольшие настольные часы с горизонтальным циферблатом. В Италии их использовали и как ароматизаторы воздуха (в корпусе имелось небольшое отделение для хранения благовоний).

Петер Хейнлен из Нюрнберга в 1504 г. сделал первые карманные часы в виде луковицы с заводной спиральной пружиной. Форма корпуса могла быть геометрической (овальной) либо стилизованной под крест или череп. Циферблат защищала крышка, в которой нередко делались прорезы в виде розеток с лепестками, позволяющие видеть положение стрелки.

У первых карманных часов-луковиц была всего одна стрелка — часовая, и этого было достаточно, чтобы ориентироваться во време-

ни. (Кстати, для коррекции хода ранние механические часы нередко снабжались складным гномоном — солнечными часами.) Но для полноценного комфортного ощущения себя во времени требовались дополнительные циферблаты, которые для современных часов

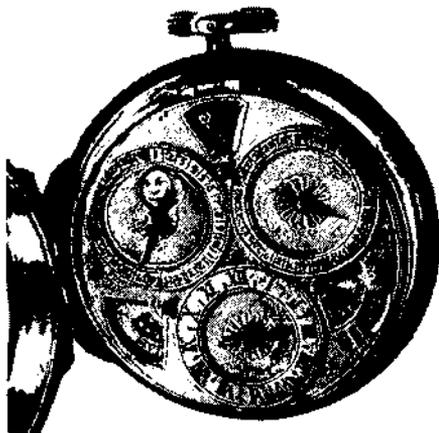


Рис. 5

Карманные часы с календарем, фазами Луны и знаками зодиака. Конец XVII в.

выглядят полной экзотикой. Помимо делений на 12 часов, обозначенных римскими цифрами, на циферблате были окошки для указания числа, месяца, дня недели (рис. 5). Дополнительные циферблаты информировали о фазах Луны и продолжительности лунного месяца. Потребность человека ориентироваться во времени суток была столь же велика, как и потребность соотносить свою личную судьбу с ходом планет. Человек рождался при определенном расположении небесных светил, жил под их

влиянием и умирал в такой же астрономически определенный миг. И эти часы, которые благодаря миниатюрности умещались в кармане, были маленькой моделью его мира, его судьбы. Стоили они невероятно дорого и, как драгоценность, передавались по наследству.

Пример уникального организационного проекта — перестройка календаря и всех мер на основе десятичной системы во времена Великой французской революции в самом конце XVIII в. Французская Академия наук вводит метры и килограммы, а также новые названия месяцев. Предлагалось и сутки разделить на 10 часов по 100 минут, в каждой минуте — 100 секунд. Для того чтобы люди с непривычки не путались во времени, были выпущены специальные часы с двумя циферблатами — обычным, 12-часовым, и десятичным, 10-часовым.

В 1820—1830-х гг. в часах появляется маленький органчик, часы с репетиром. Пушкинский Онегин ждет, «когда недремлющий брегет не позвонит ему обед».

В XIX в. уходят в прошлое богато инкрустированные и гравированные механизмы, нередко открывавшиеся для обозрения со всех сто-

рон, как бы вытуплявшиеся из своего яйца — твердой оболочки. Часы обретают свою типологию, основанную на размерах, стоимости, типах потребителей. С 1850 г. начинается массовый выпуск часов.

Циферблат был отдельной темой усовершенствований. Еще в XVIII в. в крышку было вмонтировано стекло-окошко, чтобы нетерпеливый военачальник или просто спешащий куда-то человек мог быстро узнать, который час. Позже диаметр стекла увеличили, и оно стало полностью закрывать циферблат, защищая стрелки от касаний с одеждой, грязью и пылью. В циферблатах появились окошки, указывающие дни, недели и месяцы. Пришла и секундная стрелка, отмерявшая еще более малые отрезки времени. Жизнь человека стала уподобляться расписанию курьерского поезда...

В начале XX в. были изобретены аналоговые часы: вместо часовой стрелки — окошко с часами, вместо минутной — окошко с минутами. Привычный циферблат, круговой, циклический, превращался в железнодорожное табло...

Дизайн, родившись в XIX в., черпал вдохновение в одной ключевой научно-технической идее века предыдущего: мир есть гигантский механизм. Отсюда возник миф о том, что все в мире можно вычислить и измерить, понять и спроектировать.

Создание часовщиками механических кукол-автоматов — попытка воплотить эту идею на практике. Двор французского короля в 1738 г. поражала механическая утка Вокансона. Она не только ела, пила, махала крыльями, но и переваривала пищу. В 1880-х гг. уже не работающая игрушка демонстрировалась в частном музее К. Гасснера, открытом в помещении магазина «Пассаж» на Невском проспекте Петербурга¹.

Часы стали первой областью предметного мира, в которой данные науки (изучение физических процессов, точная механика) стали определять форму вещей.

Вопросы и задания

1. Раскройте особенности ремесленного метода проектирования и изготовления вещей.
2. Как представления об устройстве мира воплощались в проектах инженеров эпохи Возрождения?

¹ См.: Сидоров А.И. Очерки из истории техники. М., 1925. С. 44.

3. Чем можно объяснить, что ось телеги расположена не строго горизонтально, а каждое колесо имеет развал (ось опущена немного вниз) и к тому же слегка повернуто в сторону движения?

4. Почему в карманных часах вплоть до конца XVII в. была всего одна стрелка, но много дополнительных циферблатов?

5. Для чего в карманные механические часы XVI—XVII вв. были вмонтированы компас и солнечные часы?

Литература

Глазычев В.Л. Гемма Коперника. Мир науки в изобразительном искусстве. М., 1989.

Персам Р. Краткий экскурс в историю антиквариата. Часы. М., 1997.

Пипуныров В.Н. История часов с древнейших времен и до наших дней. М., 1982.

Рождение времени. История образов и понятий: Каталог выставки. Мюнхен, 2000.

Рубец А.Д. История автомобильного транспорта в России. М., 2003.

Глава 3

Промышленная революция: конструирование, массовое производство и эстетика машин

Массовое производство и мануфактуры

Зарождение дизайна всегда связывают с индустриализацией и механизацией производства, обусловленными промышленной революцией в Британии в середине XVIII — первой трети XIX в. Промышленная революция — это прежде всего внедрение в процесс производства станков. Это замена уникальных движений ремесленника воспроизводимыми, повторяющимися движениями машины.

Первыми машинами, заменившими ручные операции, были ткацкие станки на мануфактурах. В движение все эти механизмы приводились либо животными, либо водяными колесами. В начале XIX в. был изобретен механизм для автоматизации ткацкого процесса, возникли перфорированные карты, на которых информация об узоре, выполняемом на жаккардовом станке, записывалась пробивкой отверстий.

Еще одна особенность промышленной революции — развитие массового производства, требовавшего механизации и упрощения технологий. В дальнейшем фабрики развивались в сторону все большей оптимизации, рационализации процессов, разделения технологических операций, применения паровых машин для приведения в действие все более совершенных обрабатывающих станков.

Традиционно наиболее точными областями производства были ювелирное дело, изготовление часов, механических и оптических приборов, измерительной техники. После изобретения печатного станка и наборного металлического шрифта к ним присоединилась и полиграфическая техника. Причем по степени массовости изготовле-

ния изделий — литер, по степени стандартизации — увязки и соблюдения размеров, по степени сложности самого процесса книгопечатания, распадавшегося на множество взаимосвязанных процессов и операций, этот вид производства вошел в число лидеров. Не случайно с середины XV в., со времен Гутенберга, лучших результатов в создании шрифта и всего комплекса печатной техники добивались люди, знакомые с тайнами металла, высокоточными и тонкими способами его обработки.

Само появление книгопечатания и тиражирования изображений также повлияло на вычленение дизайнера в самостоятельную профессиональную сферу. Уже с XVI в. известны книги и папки с листами, на которых изображены орнаментальные мотивы. Тонко исполненные гравированные узоры были необходимы мебельщикам, ткачам, ремесленникам, занимавшимся оформлением интерьеров. Художник не задумывался о том, в каком конкретном материале, в каком изделии его рисунки будут использованы. Так проектирование, рисование образцов начинает выделяться в самостоятельную профессию.

Подобное разделение проектирования и реализации мы встречаем уже в середине XVII в. в созданной при дворе французского «короля-солнца» Людовика XIV мануфактуре. Она более известна как фабрика гобеленов, однако здесь же производили инструменты, создавали и декорировали кареты и мебель, обучали подмастерьев. Фабрика поставляла все необходимое для внутреннего убранства дворца. Снабжал рисунками все производство ее директор, придворный художник Шарль Лебрен¹.

Проект Петра I

Все реформы Петра I — это грандиозный проект радикального переустройства России. За образец была взята Голландия — страна, передовая в мореходном и судостроительном деле. Петру импонировало общее ощущение жизни, равенство крестьянской и городской культуры, наук и ремесел, искусства и техники, ценность индивидуальной инициативы, изобретательности, относительная самостоятельность и благосостояние городов.

¹ См.: *HeskettJ. Industrial Design. London, 1995. P. 12.*

Началом этого проекта стало знаменитое Великое посольство, когда три посла — Лефорг, Головин и думный дьяк Прокопий Возницын, а также «Преображенского полка урядник Петр Михайлов» (т.е. сам царь) отправились в Европу. «В центре внимание — мануфактуры, верфи, арсеналы, порты, корабли, крепости, мастерские, монетные дворы, университеты, коллекции, музеи, анатомические театры, лаборатории, школы, дороги, мосты, средства передвижения»¹.

На верфях Ост-Индской компании при участии Петра как корабельного плотника был заложен фрегат «Святые апостолы». Через три месяца его спустили на воду. Это был подарок Амстердама Петру, и он тут же переименовал судно в «Амстердам».

В России по указу Петра была переведена на русский язык книга Карла Алларда «Новое галанское корабельное строение глашающее совершенно чинение корабля». В Голландии суда строили, в основном полагаясь на богатый практический опыт и чутье. Петру же нужны были ясные и твердые правила определения размеров и пропорций для того, чтобы самостоятельно строить отечественный флот в России. За знаниями о теории кораблестроения он отправился к английскому кораблестроителю Чарлзу Бентаму.

Вернувшись в Россию, Петр проводит ряд срочных реформ практически во всех сферах жизни государства. 2 января 1703 г. по его указу выходит первая русская газета — «Ведомости». Редактировал ее сам Петр. Светская полиграфия потребовала реформы шрифта, и в 1708—1710 гг. взамен прежнего церковно-славянского вводится гражданский шрифт, образцом для которого послужили голландские литеры. В Санкт-Петербурге в 1719 г. открывается для всеобщего обозрения Кунсткамера — музей диковин, привезенных Петром из Европы: приборов, моделей, медицинских препаратов. Голландская модель была взята в качестве образца и при создании Академии наук (1724). Здесь под одной крышей работали ученые, изобретатели и художники, учились переплетному делу и рисованию (вначале она называлась «Академия наук и художеств»), а в Инструментальной палате изготавливали и чинили гномоны, чертежные и навигационные инструменты.

Среди изобретателей и инженеров в России XVIII в. наиболее разносторонне одаренным был Андрей Константинович Нартов. Он конструировал промышленные, чисто функциональные механизмы и

¹ Андреев И. Путешествия Петра I. Диалог культур // Знание — сила. 2004. № 4. С. 86.

устройства (например, винторезный станок, токарный и копировальные станки, приводимые в движение ножной педалью, скорострельную батарею из 44 мортирок). С 1736 г. Нартов руководил Инструментальной палатой Академии наук. Ему приходилось проводить экспертизу проектов, самому придумывать механизмы для поднятия тяжелых колоколов на звонницы. Занимаясь также медальерным делом (в те времена большой популярностью пользовались всевозможные памятные медали), Нартов изобрел станок, позволявший вырезать в металле точные копии форм, сделанных в других, более податливых материалах — гипсе, воске. Один из таких станков был подарен Петром I в 1717 г. генеральному управляющему почт и сообщений Франции [см.: Гизе, 1988. С. 68—71].

Станки Нартова сохранились в музеях (в частности, в Эрмитаже) в виде натуральных образцов и на рисунках. По своим формам они напоминают модели архитектурных сооружений. Узнаются архитектурные детали: колонны, основания, карнизы. Тектоника статичных несущих и несомых частей передана при помощи элементов архитектурных форм господствовавших в то время стилей. В этих станках причудливо соединены машинная эстетика и архитектурный декоративный орнамент (рис. 6).

Свои проекты Нартов предлагал издать в виде иллюстрированного альбома с посвящением Петру I. «Театрум махинарум» — так называл он свою рукопись. Но подготовлена она была уже после смерти императора, и проект остался неосуществленным.

Среди последних работ Нартова — станок для изготовления многозаходных винтов с прямоугольной нарезкой. (Аналогичные станки были построены лишь в конце XVIII в. — Джоном Уилкинсоном в США и Генри Модели в Великобритании.) В этом станке уже предполагался механический

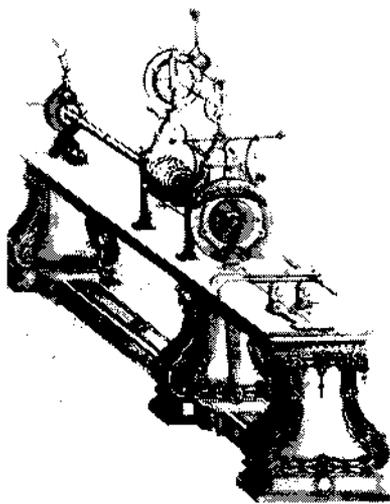


Рис. 6
А.К. Нартов. Проект токарно-копировального «овалистого» станка.
Из рукописи «Театрум махинарум».
1736-1755

суппорт, а также набор сменных зубчатых колес для разной скорости резания.

Всемирные выставки и Хрустальный дворец

В период промышленной революции техника превращается в непосредственный источник чисто дизайнерских методов проектирования. Использование металла, стандартизация форм и элементов требовали применения комбинаторных систем. Так были созданы знаменитый Хрустальный дворец в Лондоне (1851) и Эйфелева башня в Париже (1889).

Говоря об эпохе промышленной революции, мы впервые сталкиваемся не просто с дизайном как видом компоновочной и изобретательской деятельности. Мы отмечаем появление проекта как промежуточного продукта деятельности проектировщика. Проекта как некоего документа, модели, изображения внешнего вида будущего сооружения и записи алгоритма его создания. Лучше всего это иллюстрирует история создания Хрустального дворца.

Металлические конструкции применялись в строительстве еще в конце XVIII в. В 1779 г. берега р. Северн в Колбрукдейле (Англия) соединил мост из чугунных деталей. При возведении зданий использовались литые чугунные детали ограждений, лестницы, колонны и даже фермы перекрытий.

Знаменитая Эйфелева башня, ставшая символом Парижа, так же как Хрустальный дворец — символом Всемирной выставки в Лондоне 1851 г., — два наиболее ярких примера использования металла в строительстве. И тот и другой объект были смонтированы из деталей в сжатые сроки, по заранее намеченному плану, проекту, чертежам.

Примерно за год до проведения Всемирной выставки в Лондоне был объявлен конкурс на лучший проект центрального павильона — одноэтажного здания из огнестойких материалов, с освещением через крышу, площадью около 8 га. Ни один из 245 проектов не был принят. Все предлагали здание из камня, похожее или на готический собор, или на вокзал. В момент обсуждения в спор вмешался Джозеф Пакстон, управляющий садов герцога Девонширского, волею судеб оказавшийся знакомым с членами выставочного комитета. Получив заверение, что еще одно предложение будет рассмотрено при условии его соответствия всем требованиям комиссии, он вместе с инженером

по строительству железных дорог за восемь дней спроектировал здание принципиально новой конструкции, причем проект включал не только собственно чертеж здания, но и план его постройки. В столь же рекордные сроки — 4 месяца — павильон был возведен в лондонском Гайд-Парке¹. Всемирная выставка, как и планировалось, открылась 1 мая 1851 г., и многие восприняли Хрустальный дворец как ее главный экспонат.

Павильон достигал 555 м в длину и 124 — в ширину. В плане сооружение имело крестообразную форму. Центральный продольный неф, или «главный проспект», составлял 22 м в ширину и 20 м в высоту. Поперечный неф был на целый ярус выше (32,9 м) и имел арочное завершение (рис. 7)².

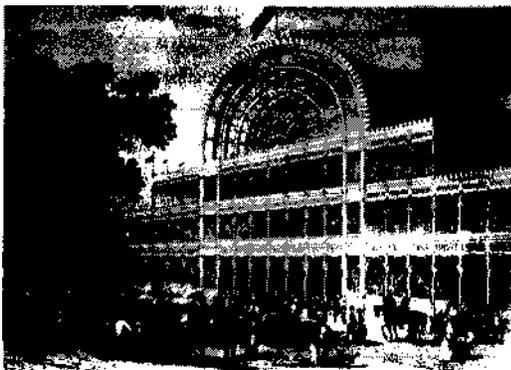


Рис. 7

Дж. Пакстон. Хрустальный дворец. 1851

Таким образом, в основе построенного Хрустального дворца лежал не столько опыт ремесленников в обработке материалов, сколько выполненный на бумаге проект с изображением внешнего вида сооружения, отдельных деталей, схем монтажа.

Секрет быстроты возведения — в способе проектирования по принципу конструктора. Из «конструктора системы Пакстона» можно было бы собрать не один десяток различных по планировке и высоте выставочных помещений. Использовалось несколько основных типов деталей: несущие чугунные колонны, пустотелые внутри для большей легкости и жесткости, а также для стока дождевой воды; поперечные балки-фермы (их конструкция заимствована из практики строительства железнодорожных мостов) с утолщениями в средней части, там, где наибольшие нагрузки; арки и детали стен — прозрачные рамы.

Секрет быстроты возведения — в способе проектирования по принци-

¹ В 1852—1854 гг. дворец разобрали и перенесли в Сайденхэм, где он простоял более восьми десятилетий, став для четырех поколений англичан местом развлечений, центром демонстрации достижений науки, здесь устраивались концерты и давались обеды. В 1936 г. Хрустальный дворец был уничтожен пожаром.

² См.: *Кихлиметт Ф. Т.* Хрустальный дворец // В мире науки. 1984. № 12. С. 68—80.

Крыша также монтировалась из стандартных деталей. Для их сборки и остекления применялись даже специальные тележки, которые передвигались по ребрам жесткости. Стабильность конструкции стен достигалась за счет стальных растяжек, связывавших прямоугольные секции здания по диагонали.

Разумеется, спроектировать подобное здание, не имея опыта создания аналогичных построек, невозможно. Пакстон еще лет за пятнадцать до постройки Хрустального дворца использовал ребристые крыши с наклонными листами стекла при проектировании теплиц и оранжерей. Наклон был необходим для того, чтобы солнечные лучи утром и вечером проходили через стекло перпендикулярно.

«Хрустальный дворец стал первым в мире большим металлокаркасным зданием и первым зданием со стеклянными стенами. В его конструкции применена не виданная ранее система порталных связей для компенсации возникающих при ветре боковых усилий, и кроме того, впервые в мире крупнейшее сооружение было возведено из заранее изготовленных модулей»¹.

Это была революция в строительстве: вместо возведения стен — монтаж, вместо неразборной кладки кирпичей или каменных блоков — механическая сборка. Хрустальный дворец повлиял не только на развитие архитектуры выставочных павильонов, но и на формирование совершенно нового типа зданий — универмагов и торговых пассажей со свободной планировкой и верхним светом. Рождался новый эстетический принцип освоения внутреннего пространства. Стены исчезают, легкость, нематериальность конструкций создает ощущение «дворца для сказочного принца», как восторженно писал о постройке Пакстона Уильям Теккерей.

Каждая страна-участница имела на Всемирной выставке свой стенд. Россия выставила каслинское литье, изделия из малахита, народные промыслы, учебные работы Строгановского училища технического рисования. Были и специализированные отделы — паровозов и паровых машин, каретный зал. Собственно, для экспонирования этой крупной техники и возникла необходимость в создании беспролетных галерей.

По окончании выставки многие экспонаты были закуплены и составили основу лондонского Музея Виктории и Альберта (музея при-

¹ *Кихлиштедт Ф.Т.* Указ. соч. С. 71.

кладного искусства королевы Виктории и принца Альберта, под патронажем которого и проходила выставка).

На этой же выставке демонстрировалась продукция Михаэля Тонета, уроженца Боппарда на Рейне, автора технологии и целой гаммы мебели, основанной на конструкциях из гнутой древесины. Свою технологию Тонет запатентовал еще в 1841 г. Его фирма была основана в Вене и зарегистрирована на имя сыновей, потому и получила название «Братья Тонет». В Лондоне Тонет представил уже развернутую серию изделий.

Классический стул № 14 (рис. 8) с 1859 по 1930 г. был продан в количестве 50 млн штук. Транспортировались стулья в разобранном виде, причем в 1 куб. м можно было уместить детали для 30 стульев.

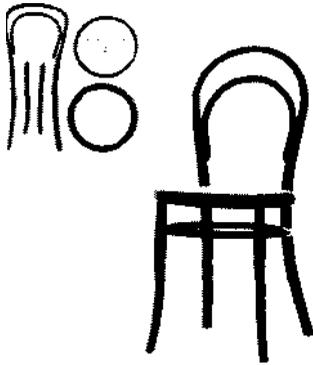


Рис. 8
«Потребительский стул» № 14
фирмы «Братья Тонет» в
собранном и разобранном
виде. 1859

Стул легко собирался даже неквалифицированным рабочим. Сиденье, четыре ножки, соединительный обруч, дугообразная спинка и соединительные детали спинки и сиденья — все это скреплялось при помощи двух типов шурупов: обычных со шлицем и более толстых, с квадратной головкой, которые затягивались специальным ключом. Если в процессе эксплуатации стул расшатывался, достаточно было снова затянуть винты — и он продолжал служить.

Благодаря своей простоте, минимальной конструкции, лаконичности стул оказался как бы вневременным, одинаково пригодным как для общественных заведений, так и для дома. Тонет разработал большой ассортимент изделий, построенных на едином конструктивном принципе — гнутые бамбуковые круглые в сечении детали и плоские фанерные вставки для сидений и спинок: столики, вешалки, кресла-качалки, табуреты, скамейки, кресла, несколько типов стульев — от элементарного № 14 до более дорогих и изысканных.

В год празднования юбилея Французской революции в 1889 г. в Париже открылась Всемирная выставка, уже четвертая во французской столице. Ее постройки и павильоны (прежде всего Галерея машин и Эйфелева башня) произвели не менее ошеломляющее впечатление, чем в свое время Хрустальный дворец в Лондоне. Уже немолодой Постав Эйфель в то время был известным инженером-

мостостроителем. Участвовать в постройке башни — символа выставки он согласился отчасти из-за того, что собирался исследовать вопросы воздухоплавания. И ему как ученому необходим был полигон — высокая точка в городе, где он мог бы испытывать свои модели. За эти годы было освоено производство стальных балок, Европа накопила богатый опыт мостостроения. Горизонтальное сооружение Пакстона стало возможным поставить вертикально.

Транспорт и связь - рационализация и инфраструктура

Первые сигнальные информационные системы появились в Европе на рубеже XVIII—XIX вв. В Батавии на плоском равнинном побережье Северного моря (нынешнее побережье Голландии) в 1798—1800 гг. были установлены сигнальные мачты с опускающимися и поднимающимися флажками в форме секторов окружности. Сообщения кодировались по типу сигналов морского телеграфа. Благодаря этому телеграфу было предотвращено вторжение англичан в Голландию в 1799 г. Не случайно одним из условий Амьенского мира, заключенного в 1802 г., была ликвидация телеграфа, который, однако, продолжал действовать, правда в упрощенном варианте, до 1813 г.¹

В 1802 г. изобретен электрический телеграф, а в 1866 г. телеграфный кабель, проложенный по дну Атлантики пароходом «Грейт Истерн», соединил Старый и Новый Свет. Газеты, почта и позже телеграф и телефон сделали мир более синхронизированным, новости в кратчайший срок становились всеобщим достоянием.

Промышленная революция охватила практически все стороны жизни — промышленное и сельскохозяйственное производство, торговлю и транспорт (железные дороги и паровые суда), системы связи (почта, телеграф, телефон, позднее — радио), строительство жилых домов и общественных учреждений, здравоохранение, социальную, юридическую и финансовую (биржи, банки) сферы, систему образования, мир театров, музеев, публичных библиотек, спорта. Во всех этих областях почти одновременно возникла потребность в оборудовании, системах коммуникации, графической информации, функциональной организации пространства.

¹ См.: The Art of Technology // The Navy Model Collection in the Amsterdam Rijksmuseum / Ed. H. Stevens. Amsterdam, 1995. P. 32.

На начальных этапах революции архитектура и прикладные искусства не проявляли интереса к механике и инженерному конструированию. Необходимость в удобной организации рабочего места также не сразу была осознана. Созданный в 1829 г. Джорджем Стефенсоном паровоз «Ракета» — чисто техническая конструкция, комбинация технических узлов. Рабочее место машиниста лишь минимально организовано небольшой площадкой без ограждения, к которой подведены рычаги и рукоятки. В последующих моделях английских и бельгийских паровозов появилось сначала ограждение и лишь в конце XIX в. в связи с увеличением скорости — навес и лобовые окна.

Разрыв между проектированием в социокультурной сфере (в архитектуре и прикладном искусстве) и созданием собственно индустриально-технической среды (инженерно-техническое конструирование) приводил к тому, что в технике использовались совершенно иные принципы и критерии отбора приемлемых вариантов.

Форма, планировка, компоновка станков и устройство фабрик определялись рациональными факторами. Так, применение паровых машин в качестве силовых установок на производстве обусловило планировку цехов: от единого привода на каждом этаже расходилась система валов со шкивами, приводившими в действие станки при помощи ременной передачи. В связи с этим производственные корпуса строились узкими, с окнами по бокам и световыми фонарями, чтобы максимально использовать дневной свет.

Большие производственные помещения, не разделенные перегородками, имели свободную планировку. Открытое пространство позволяло управляющему персоналу наблюдать за ходом работы, а при модернизации производства легко было менять станки.

Каркасные системы в производственной архитектуре возникли в конце XVIII в., задолго до их применения в офисных зданиях. Функциональные требования влияли на рационализированную техническую форму. Таким лишенным украшений стилем отличались чисто технические изделия: трансмиссии, больничные кровати, телеграфные аппараты. Ремесленное, ручное производство если и использовалось, то лишь в изготовлении товарных знаков, эмблем.

Планировка европейских вагонов по-прежнему заимствовалась у карет и повозок. Каждое купе было изолированным и имело выход на обе стороны вагона. Элементы частного элитного транспорта приспособляли к транспорту общественному. Эта старая традиция совер-

шенно не отвечала требованиям организации пространства и транспортных услуг. Новая модель вагона с единым пространством пришла из США и была внедрена на Вюртембергских железных дорогах в 1846 г. И хотя эта планировка очень медленно приживалась в Европе, тем не менее она сохраняется как основополагающая для всех видов общественного транспорта: два входа-выхода по концам вагона, размещение сидений двумя параллельными рядами, небольшие более свободные пространства у обоих входов образуют как бы прихожие. Этот принцип позволяет рационально использовать пространство, обеспечивает каждому комфортную зону и в то же время допускает свободу перемещения по салону.

Конструкция вагона, так же как и судна, основана на модульной каркасной структуре, которая, собственно, и является несущей рамой. Каркас обшивается наружной оболочкой, его основные членения определяют внешнюю форму: размещение и высоту оконных проемов, габариты панелей и т.д.

Железные дороги широко внедряли то, что можно назвать корпоративным стилем. Билеты, кассы, информационные табло, цвет, униформа служащих — все это было естественным и необходимым для слаженной работы всего механизма. Для прусских железных дорог в 1883 г. был разработан даже единый шрифт на основе безотсечного гротеска.

Точно так же и униформа в системе почты, ее сквозные атрибуты — эмблемы, марки, почтовые ящики и т.д. — служат для различения среди других организаций. Именно эти службы можно считать первыми крупными системными объектами дизайна, объектами инфраструктуры, т.е. такой системы, которая в любом месте предоставляет одинаковый набор услуг и позволяет потребителю попасть в любую точку своей инфраструктуры.

Изобретательский бум

Дизайн имеет много общего с изобретательством. И основное заключается в методе компоновки, соединения несоединимых ранее деталей, устройств, эффектов для создания нового целостного организма.

В XVIII—XIX вв. возникло множество совершенно новых вещей — и обиходных, бытовых, и в сфере транспортных средств. Но именно

во время промышленной революции темп изобретательной деятельности, ее масштабы возрастают во много раз по сравнению с предшествующими столетиями.

Деятнадцатый век обогнал восемнадцатый по числу изобретений, и многими вещами, появившимися на свет в то время, мы продолжаем пользоваться и поныне: консервы (1811), метроном (1812), стетоскоп (1815), театральный бинокль (1824), спички (1827), фотография (1826, 1837), лифт (1829), велосипед (1839), почтовая марка (1840), двигатель внутреннего сгорания (1856), швейная машинка (1858), почтовая открытка (1861), телефон, джинсы (1876), кока-кола (1886), граммофон (1888), целлулоидная фотопленка «Кодак» (1889), такси (1896), застежка-молния (1893) и т.д.

Какие-то новинки были чисто компоновочного характера — изобретатель или дизайнер просто взял имеющиеся детали и заново их соединил. Так ролики от рояля родили роликовые коньки (1760), так появились бутерброд — два кусочка хлеба с начинкой (1762) и троллейбус — автомобиль с электродвигателем (1882). Огромный пароход «Грейт Истерн», построенный в Англии в середине XIX в. по проекту инженера Изамбара Кингдома Брунела, был еще оснащен парусным вооружением как резервным видом тяги. Это судно — соединение огромного многомачтового парусника из металла с паровой машиной и гигантскими гребными колесами по бокам.

Бывает, что новые вещи рождаются чисто организационным путем. Например, такси — это обычный автомобиль в роли извозчика. Какие-то вещи невозможны без более решительной переделки деталей и их соединения в работающую конструкцию. К ним относятся вещи — родоначальники целых семейств и классов: телефоны, фотоаппараты, велосипеды, автомобили, самолеты. Инженер, часто сам того не ведая, выполнял и роль дизайнера, поскольку ему предстояло дать новой конструкции некий внешний вид. Иногда внешняя форма выглядела вполне естественно, иногда, как в случае с первым автомобилем, получалась карета без лошади.

В конце XIX в. велосипед был уже популярным видом транспорта. Упрощение его формы и конструкции стало итогом экспериментов и проб. В архивах патентных бюро сохранилось множество вариантов конструкций и способов использования велосипедов. Тут не только двухколесные, но и трех- и четырехколесные, воздушные и водные велосипеды, велодрезины для железнодорожных рабочих, велосипеды с ручным приводом.

А начиналось все с двухколесных деревянных самокатов. В 1801 г. крепостной крестьянин Ефим Артамонов приехал на своем двухколесном железном «коне» из Екатеринбурга в Москву на коронацию Александра I. Получил вольную и уехал обратно. В 1817 г. в Германии Карл фон Дрейс соединил перекладной два колеса, стоящие друг за другом. Сидя верхом, можно было передвигаться, отталкиваясь поочередно ногами. Такой экипаж использовался для развлечений и получил название «hobby-horse» — конек. Шотландский кузнец Киркпатрик Макмиллан в 1839 г. разъезжал на изобретенном им металлическом велосипеде с кривошипно-шатунной передачей.

Первые велосипеды с вращающимися педалями появились во Франции, а в 1860-х гг. получили распространение велосипеды с огромным передним колесом, известные в России под названием «паук», а в Англии — «penny-farthing» (четверть пенни). Их пропорции диктовались функциональными особенностями. Скорость передвижения зависела не только от быстроты вращения педалей, но и от размера колеса. Большое колесо за один оборот проезжало большее расстояние. Диаметр колеса, определяемый скоростью, при которой велосипед обретал устойчивость, а также длиной ног велосипедиста, достигал 120—130 см. Велосипедист, таким образом, сидел на высоте около полутора метров. Для того чтобы оседлать машину, требовалось разогнать ее, а затем по ступеньке над задним маленьким колесом быстро вскочить на ходу на сиденье, поймав ногами вращающиеся педали (рис. 9). В австрийской армии была даже предпринята попытка создать специальные велосипедные войска на «пауках».

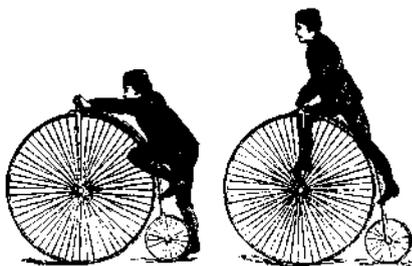


Рис. 9

Посадка на велосипед «паук». 1879

На смену этой конструкции в 1870-е гг. пришел велосипед Джона Кемпа Старли из Ковентри. Наиболее удачная его модель — «Ровэр» (1885) — предшественник современного велосипеда. В ней были усовершенствованы некоторые элементы. Во-первых, педали, закрепленные на оси ведущего колеса, заменила цепная передача. Это позволило уменьшить диаметр колес, сделать их равными и опустить седло. Посадка стала более удобной, безопасной. Во-вторых, вместо стальной дуги Старли установил ромбовидную раму. Причем с нача-

лом производства бесшовных стальных трубок рама стала пустотелой и более легкой. В-третьих, поворотное переднее колесо, укрепленное на изогнутой вилке, облегчило управление. Позднее к этим новациям добавились тормоза, пневматические шины, несколько передач, электрический фонарик — и велосипед приобрел законченный современный вид.

Оригинальна конструкция складного военного велосипеда, выпускавшегося рижской фабрикой «Лейтнер» с февраля по ноябрь 1917 г. (экспонат хранится в Политехническом музее в Москве). Он имел раму с вертикальным поворотным шарниром (разработана на московском автовеломотопредприятии «Дукс» Ю.А. Меллера); складной механизм был сделан по принципу ружейного затвора. Вес велосипеда — 16 кг. В сложенном виде он переносился на спине при помощи специальных ремней, закрепленных за тормозную втулку заднего колеса¹.

Дальнейшая эволюция велосипеда прослеживается уже в конце XX в., когда появились складные велосипеды со сверхмалыми колесами (проект англичанина Алекса Моултона), велосипеды с амортизаторами, веломобили. Особый рельеф местности и гонки на крутых склонах в Калифорнии стали факторами, породившими конструкцию горных велосипедов.

Форма велосипеда полностью определяется формой механизма. Это самый рациональный способ превратить мускульную силу человека в движитель. Электрогенераторы с велоприводом, водные велосипеды, велотренажеры и веломобили — вот области применения такой конструкции.

Красота в технике

В первой половине XIX в. дебаты среди историков искусства и культуры, архитекторов и эссеистов, писателей и художников сводились к поискам некоего «синтетического» стиля или к признанию правомерности использовать любые стилевые достижения прошлого. Одни считали, что достоинства промышленного продукта в открытости его формы, другие — в соответствии потребностям вкуса.

¹ См.: Памятники науки и техники в музеях России. М., 1996. Вып. 2. Экспонат № 17.

Английский художник, директор Государственной школы декоративного искусства Уильям Дайс в своей лекции, фрагменты которой публиковались в «*Journal of Design*» (1849), утверждал, что орнамент — необходимое дополнение для создания завершенного промышленного продукта. «Нет птицы без перьев, нет скелета без кожи. Орнамент — удовольствие для органов чувств»¹. Критики же орнамента в промышленном искусстве видели фальшь не столько в орнаментации вообще, сколько в том, что чугунные литые изделия воспроизводили формы деревянных или резных каменных изделий, искажая правду материала. Однако нередко именно орнамент позволял скрыть недостатки в отделке и некачественность отливок. В каких-то случаях он становился составной частью конструкции изделия.

Индустриализация привела к появлению двух концепций в мире дизайна. Первая, разделяемая большинством, заключалась в идее возврата к ремесленному производству, к целостности продукта, создаваемого одним мастером. Джон Рескин и Уильям Моррис — предшественники современных движений — по-своему пытались преодолеть разрыв между эстетичной формой и функцией, порожденной промышленной революцией, реформируя искусства и ремесла.

Смысл второй концепции — поддержка промышленности, хотя бы в виде пропаганды лучших образцов стиля и декора, которые можно было рекомендовать производству.

Между 1821 и 1837 гг. Карл Фридрих Шинкель и Питер Бейт собрали и издали в Берлине двухтомный альбом проектов под названием «Образцы для фабрикантов и мастеров». Здесь были примеры изделий времен Античности, Ренессанса, восточные текстильные орнаменты и многое другое. В предисловии настоятельно рекомендовалось не изобретать новые композиции, а повторять с верой и хорошим вкусом уже известное в истории культуры².

Известный теоретик промышленного искусства, архитектор Готфрид Земпер сам оказался на переднем крае буржуазной революции в Германии. После поражения революции он эмигрировал в Великобританию. Его интересовала проблема формообразования, проектирования (*Gestaltung*) продукции с точки зрения экономических и социальных условий. Он считал, что внешняя форма изделий не может рассматриваться как нечто самоценное. Используя в качестве от-

¹ Цит по: *Heskett J. Industrial Design. London, 1995. P. 21.*

² См.: *Beuth P. Vorbilder fur Fabrikanten und Handwerk. Berlin, 1821-1830. Bd. 1. S. 9.*

правной точки выставку 1851 г. в Лондоне, он исследовал экономическую и техническую базу индустриальной эстетики и представил результаты своих размышлений в книге «Наука, промышленность и искусство» (1852). Порядок понятий выбран не случайно. «Путь, по которому движется наша промышленность, а вместе с ней и искусство, теперь становится ясным: все рассчитывается и делается в расчете на рынок... Неизвестно, где он будет применяться, ничего не известно о характере человека, который будет им пользоваться. Следовательно, подобный объект должен обходиться без каких бы то ни было особых свойств, специфического цвета, он действительно должен быть способен встроиться в любое окружение»¹.

Земпер понимал, что необходимость в рациональном подходе к форме нельзя примирить с дизайном, предназначенным для рынка и производства. «Мы видим, что изобретения уже перестали быть инструментом осуществления потребностей или удовольствий. Потребности и удовольствия стали сейчас не чем иным, как способом продажи изобретений»².

Практический вывод, к которому приходит Земпер: социальные условия в обществе и современное состояние умов должны рассматриваться как существенные факторы стилиобразования в архитектуре при условии демократизации общества. Следует поднимать уровень вкуса публики. Необходимы мастерские, коллекции, широкие обсуждения для формирования в обществе сознательного отношения к качеству промышленных изделий.

Земпер понимал, что приемы художественного творчества, инструменты и технологии ремесленников не пригодны для решения проблем промышленного дизайна. Технологии резания, литья, вулканизации, гравировки, окраски, существовавшие в то время, должны осознанно использоваться проектировщиками.

Германия — мастерская Европы. Индустриализация в этой стране прошла позже, чем в Британии, но гораздо быстрее и эффективнее. И критический настрой «Движения искусств и ремесел» (о котором речь пойдет в следующей главе) здесь проявился не в защите ремесленных образцов, а в развитии рационально-технологического формообразования.

¹ *Semper G.* Wissenschaft, Industrie und Kunst. Brunswick, 1852 // *The Dominion of Design. History of Industrial Design.* 1919—1990. Milan, 1991.

² *Ibid.*

По-иному подходили к теории промышленного искусства инженеры. Попытки создать теорию конструирования предпринимались давно. Уже в трудах Леонардо да Винчи есть элементы теории изобретательства. Сочинение немецкого инженера Франца Рело «О стиле в машиностроении» (1862) касалось теории взаимоотношения искусства и техники, принципов формообразования, освобождения технических изделий от функционально неоправданных украшений. Рело выделял два вида форм машин: первый полностью определяется целесообразностью, второй — допускает свободу выбора конструктора. Формы машин, полагал Рело, должны создаваться по аналогии с архитектурой.

В конце XIX в. в России было популярно переведенное на русский язык его справочное руководство «Конструктор» (1878), в котором автор, «рассматривая различные части машин, дает не только их техническое описание, но и рекомендации по их формообразованию. В конструкцию некоторых из них он настоятельно рекомендует вводить архитектурные мотивы. Капители металлических колонн, иногда входящих в устои машин или служащих опорами для подшипников, Рело предлагал делать в виде римско-греческой, нормандской или упрощенной готической капители. Иногда он советует использовать в технике даже коринфские капители "простой и грациозной формы"» [Гизе, 1978. С. 231-232].

Промышленная революция вызвала не только организационное вычленение проектирования как самостоятельного этапа в создании продукции, но и стимулировала появление теорий промышленного искусства, философско-эстетических концепций. Одним из итогов промышленной революции стало введение единых стандартов — на крепежные детали, проектную документацию, размеры всевозможных комплектующих деталей и оборудования. Выделились четыре основные сферы дизайна: промышленный дизайн, средовой дизайн, дизайн одежды и моды, информационный дизайн. К области *промышленного дизайна* относятся средства транспорта, станки и технологическое оборудование, бытовые вещи, всевозможные устройства связи, коммуникации и т.д. К области *средового дизайна* — дизайн в архитектурной среде, интерьерный дизайн, дизайн мебели. *Дизайн одежды и моды* — это не только костюм и его разновидности, но и аксессуары, ткани. Под *информационным дизайном* понимается прежде всего графический дизайн, визуальные коммуникации, реклама, упаковка, дизайн изданий, дизайн электронных информационных средств и т.д.

Типология эта достаточно условна и подвижна. В одних и тех же вещах могут совмещаться усилия дизайнеров различного профиля. Например, мобильный телефон. Как продукт массового производства он подчиняется требованиям промышленного дизайна. Его форма эргономически проработана, максимально технологична, скульптурна и выразительна. Но по характеру использования — это постоянная принадлежность костюма. И в этом качестве он подвержен веяниям моды, становится аксессуаром, чем-то вроде украшения. Сменяющиеся маски на корпусе — это его «одежда». Дисплей, интерфейс, кнопки — все элементы графической композиции на плоскости в нем присутствуют. Поэтому в его создании в той или иной мере участвуют и дизайнеры-графики. По своей же основной функции телефон — элемент информационной инфраструктуры.

Вопросы и задания

1. Почему реформы Петра I в России можно назвать грандиозным дизайнерским проектом?
2. Что общего между теплицей и одним из павильонов Всемирной выставки 1851г.?
3. Почему сборочные фабрики мебели фирмы «Братья Тонет» было выгодно строить в портах или недалеко от железнодорожных станций?
4. Назовите общие черты дизайна и изобретательства.
5. Назовите две концепции развития дизайна, сформулированные в XIX в.

Литература

Аронов В.Р. Россия на первой Всемирной выставке в Лондоне 1851 г. История дизайна в контексте культуры // Проблемы дизайна — 2: Сборник статей. М., 2004.

Гизе М.Э. Очерки истории художественного конструирования в России. Л., 1978.

Гизе М.Э. Нартов в Петербурге. Л., 1988.

Кондратьева К.А. Проектная культура в России. М., 2001.

Михайлов СМ. История дизайна. М., 2000. Т. 1. Гл. 2.1., 2.2

Моран Анри, де. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней. М., 1982.

ЧАСТЬ II

ДИЗАЙН И ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ. ТЕХНОЛОГИЯ И КУЛЬТУРА

Глава 1

История фотографии: технология, дизайн и эволюция видения

Рождение фотографии

Львиную долю информации о дизайне, о новых проектах мы получаем посредством фотоизображений. Также благодаря фотографии с середины XIX в. зафиксирована и история предметного мира. Одновременно фототехника (и современная видеотехника) — обширная область предметного мира, которой занимается дизайнер. По сравнению с обычными инструментами действие фотоаппарата связано не с механической обработкой материалов, а с записью визуальной информации. Здесь свои традиции формообразования, особенности взаимоотношения с человеком. В фотоаппарате буквально овеществлены этапы научно-технического прогресса. Например, электронные устройства, автоматически устанавливающие диафрагму, основаны на изобретении А. Эйнштейна, сделанном еще в начале XX в.

С технической точки зрения фотография — это соединение трех типов достижений.

Во-первых, была создана светонепроницаемая камера. В конце IX в. арабские астрономы наблюдали затмения Солнца с помощью аппарата, которому позднее было дано латинское название «камера-обскура» (темная комната), — ящика с маленьким отверстием (позже — с линзой) в одной из стенок. Попыты по получению изображения в темной комнате при помощи маленького отверстия в ставне проводил и Леонардо да Винчи. Художники XVII в. также пользовались камерой-обскурой при рисовании с натуры. Темная комната — это образ корпуса фотоаппарата. Во-вторых, фотография невозможна без познания законов оптики. Галилей и Ньютон разрабатывали ориги-

нальные модели телескопов. Были изучены оптические свойства разных линз, вычислены фокусные расстояния. В-третьих, были изобретены светочувствительные материалы, фиксирующие изображение.

Первенство в изобретении фотографии и получении снимков оспаривают три человека: французы Жозеф Нисефор Ньепс и Луи Жак Манде Дагер и англичанин Уильям Генри Фокс Тальбот (Голбот). Сам

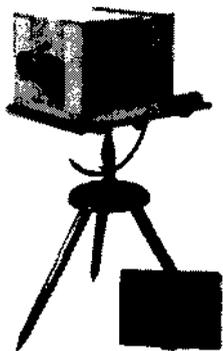


Рис. 10
Фотоаппарат
Л.Ж. Дагера
на штативе.
1830-е

ые ранние фотографии изображения (гелиография) получил в 1826 г. Ньепс. Оловянную пластинку он покрыл асфальтовым лаком на лавандовом масле, который под воздействием света твердеет и делается нерастворимым в воде. Части, подверженные воздействию света, затвердевали, а на тех, что были в тени, материал сохранял способность растворяться в воде. Время экспозиции достигало 8 часов.

В 1839 г. Дагер, художник-декоратор, используя опыты Ньепса, разработал первый практически пригодный способ фотографирования — дагеротипию. Его фотоаппарат состоял из двух аккуратно подогнанных друг к другу деревянных коробок, одна из которых могла двигаться внутри другой. Объектив прикреплялся к неподвижной

части, а двигалась посеребренная пластинка, изменяя расстояние, необходимое для фокусировки (рис. 10).

При всех достоинствах дагеротипа — точности в передаче изображения, относительной доступности — копировать его было невозможно, картинка была зеркальной, рассматривать ее можно было только при боковом свете.

В 1814 г. Тальбот изобрел негативно-позитивный процесс (калотипия). Ему же принадлежит первенство в изобретении оптического увеличения. С одного негатива стало возможным делать множество отпечатков. Книга Тальбота «Зарисовки природы» была первым изданием с фотографическими иллюстрациями. В 1850-х гг. он запатентовал технологию получения растрового изображения на стальных пластинах, печатая через сетчатые тканевые растры. Этот метод был предтечей изобретенной в 1880-х гг. цинкографии — перевода полутоновой картинки в клише для высокой печати.

В 1851 г. английский изобретатель Фредерик Арчер опубликовал описание процесса, которому суждено было заменить и дагеротипию,

и калотипию. В нем использовалась эмульсия, содержащая соли серебра и нанесенная на подложку из коллодия (раствора нитроцеллюлозы в смеси спирта с эфиром). Этот процесс получил название мокроколлодионного, так как снимать приходилось, пока чувствительный слой был влажным.

И лишь после изобретения английским врачом и фотографом-любителем Ричардом Мадоксом броможелатиновых эмульсий (1871) стало возможным высушивать фотоматериал т.е. готовить его заранее и экспонировать в сухом виде. Этот метод, существенно усовершенствованный и доработанный, используется и поныне¹.

Первые шаги фотоискусства. Фотоателье как театр и галерея

Среди первых дагеротипов преобладали пейзажи и натюрморты (жанровая структура и терминология в фотографии были заимствованы из области изящных искусств). Из-за несовершенства оптики и фотоматериала фотографируемому приходилось сидеть неподвижно 15—20 минут под лучами солнца. Чтобы облегчить участь модели, были придуманы подпорки для спины и рук, а также «головодержатели» — специальные захваты для головы. С появлением нового объектива и применением брома вместо йода выдержку удалось сократить до 15—20 секунд. Поэтому 1841 год можно считать временем рождения портретной фотографии. С этого момента число фотоателье резко возрастает. По данным отдела гелиографии Промышленной выставки 1849 г. в Париже, в то время ежегодно выполнялось до 100 тыс. дагеротипных портретов.

Дагеротипы были, как правило, небольшими. Иногда их оправляли наподобие драгоценных живописных миниатюр в кулоны, небольшие рамочки, вирировали золотом, раскрашивали. Для хранения использовали закрытые предохраняющие от света и окисления на воздухе футляры (нередко обитые бархатом изнутри).

Период мокроколлодионного способа — 1851 — 1880 гг. — стал расцветом портретной студийной фотографии. Почти все фотографы-профессионалы в те годы были преимущественно художниками, граверами, литографами, т.е. людьми, знакомыми с искусством и приемами композиции, освещения, принятыми в живописи.

³ См.: Оксфордская иллюстрированная энциклопедия: В 9 т. М., 2000. Т. 6. С. 361.



Рис. 11

Съемка в фотоателье в середине XIX в. Портретируемые одеваются в экзотические или этнические костюмы

Техника увеличения отпечатков была еще слабо разработана. Для того чтобы сделать большую фотографию, требовалась пластинка формата 30х40, 50х60 см и более. Соответственно увеличивались и размеры фотоаппаратов.

Первоначально общий вид мастерской фотографа (за исключением, пожалуй, темной комнаты, сложной системы штор на окнах для управления светом и деревянной камеры на деревянном штативе) почти ничем не отличался от ателье художника-живописца. Укоренилось и само название — «фотоателье».

Студийная фотография подражала живописи не только в устройстве ателье, но и в организации кадра, расстановке объектов съемки. Такой подход к фотографированию порождал целый ряд специфических именно для фотографии вещей и оборудования (рис. 11).

Героем этого первого этапа фотографии был, несомненно, Феликс Надар (псевдоним венгерского художника, мастера диорам Гаспара Феликса Турнашона, приехавшего в юности в Париж). До того как в 1853 г. заняться фотографией, был журналистом и карикатуристом. В 1860 г. открыл собственное ателье. Выполненные им замечательные по глубине психологические портреты деятелей культуры (Дюма, Гюго, Домье, Берлиоза, Россини, Сары Бернар) создали ему широкую клиентуру.

В 1874 г. Надар предоставил свое просторное фотоателье на бульваре Капуцинов для выставки, на которой демонстрировалась картина К. Моне «Впечатление. Восход солнца». Эта картина и дала название направлению «импрессионизм» (от *франц.* *V*impression — впечатление).

Самый известный российский художник-фотограф XIX в. — Андрей Карелин. Окончив Академию художеств (учился вместе с И. Крамским), он вернулся в родной город — Нижний Новгород и открыл фотоателье. Карелин пользовался мокроколлодионным способом, т.е. съемкой на свежеприготовленную пластинку большого формата — до 50х60 см. Его снимки — сюжетные постановочные

картины, по тематике близкие живописи передвижников. Среди жанровых сценок, созданных им в 1870-х гг., — «Подаяние». «Уличные музыканты», «Путешественники», «Сватовство». В качестве персонажей он использовал своих знакомых и близких — жену, дочерей, нередко позировал сам. Он мастерски строил композиции, пользуясь литературной основой при выборе аксессуаров, костюмов, поз, освещения.

Карелин известен и как портретист, и как фотограф-документалист. По заказу городской управы он снимал виды Нижнего, Кремль, пристани, пароходы на Волге. Его снимки — это историческая энциклопедия конца XIX в.

До начала XX в. наиболее распространенной продукцией массовых фотоателье были кабинетные портреты размером 10х16 см и небольшие визитки — примерно 9х5 см. Отпечатки тщательно наклеивались на плотный картон. На обороте типографским способом размещалась информация об ателье, включая награды на выставках. Постоянно повторялась фраза: «Негативы хранятся». Это означало, что в любой момент клиент мог повторить понравившийся отпечаток, заказать еще одну партию визиток. Именно эти крошечные фотопортреты и стали прототипом современных визитных карточек.

В своей студии, наполненной всевозможным реквизитом (мебелью, утварью, костюмами разных народов), фотограф мог воспроизвести практически любой тип пейзажа или интерьера для фона. В каталоге фотографического оборудования, выпущенном в начале XX в. в России торговой фирмой «И.К. Гек», приводились примеры фонов: «Беседка», «Море (несколько состояний)», «Аэроплан», «Автомобиль» — и фрагменты интерьеров различных эпох и стилей. Профессиональный фотограф, исходя из традиций культуры живописи, всегда ставил портретируемых на среднем плане — между плоским фоном (который на фотографии создавал иллюзию бесконечного пространства) и каким-либо реальным фрагментом среды (например, садовая скамейка, перила или калитка, валун, декоративное растение). Предмет на первом плане служил точкой отсчета глубины иллюзорного пространства и был как бы пластическим подтверждением реальности плоского, условного фона. Вся эта ситуация напоминала статичный театр, где человек играл роль, придуманную для него фотографом.

Массовая фотография. Фотография как визуальная память

Настоящую моментальность фотография приобретает после изобретения и патентования в 1871 г. сухого процесса. Усовершенствованные фотоаппараты — небольшие деревянные ящички с отверстием и парой рычажков — стали общедоступными. Через видоискатель-призму фотограф мог выбрать кадр, не переставляя каждый раз матовое стекло и кассету с пластинкой. В 1889 г. фирма «Кодак» изобрела роликковую фотопленку. Камеры, заряженные такой пленкой, были сравнительно небольшого размера, что позволяло снимать без штатива.

Увеличение числа массовых периодических изданий и появление технологий изготовления тоновых клише породили жанр репортажной фотографии. Фотографии стали основным видом иллюстраций в периодических изданиях. Просматривая старые журналы, мы замечаем, как кадры и сюжеты приобретают все большую динамичность. Бурная общественно-политическая жизнь давала неистощимый материал фотографу. Не случайно начало публицистической фотографии совпадает с новыми дизайнерскими решениями фотоаппаратуры, постепенно уходящей от стереотипа студийной камеры.

Если в середине XIX в. фотограф выходил на улицу увешанный многочисленными ящиками с громоздкой камерой, требовавшей перезарядки кассет, наводки на резкость перед вставлением кассеты с фотопластинкой, то к концу века фотоаппараты становятся компакт-

Складные ручные камеры.

Карманная камера „Атомъ“ мод. I.

Размеръ снимковъ 4,5 × 8 см.

ДЛЯ ПОЛНОЦЕННЫХ
И ПЛОСКИХ СНИМКОВЪ
ВЪ ВЕЩАХЪ. Ка-
мера „АТОМЪ“ въ
возможности не
больше, чѣмъ порт-
монъ. Это первая
и действительная
соответствующая
своему названію
камера для жи-
ллетного карма-
на.



Камера „Атомъ“

Рис. 12

Карманная фотокамера
«Атом». 1900-е

ными, теперь фотографировать можно с рук, не прибегая к штативу и без постоянного контроля поле съемки (рис. 12). В 1890—1900 гг. разрабатывается несколько типов видоискателей: призмы, зеркала, рамки-прицелы (сохранившиеся и поныне), которые позволяли фотографировать во время путешествий, спортивные игры и гонки.

Основная техническая и дизайнерская проблема того времени — компактность камеры и множественность снимков — нашла почти идеальное воплощение в модели пленочных аппаратов, ставших отныне самым распространенным типом. Ручной механизм транспортировки пленки, действовавший вместе с взводом шторного затвора, на долгие годы стал пружинно-механическим сердцем фотоаппарата.

В 1910—1920-е гг. окончательно формируется широко известный тип фотоаппарата: компактный, с закругленными краями, как бы воспроизводящими во внешней форме идею перемотки пленки с одной катушки на другую. В начале 1930-х гг. фотоаппарат приобрел четкую ориентацию «верх—низ» за счет темной отделки кожей или «под кожу» нижней части корпуса и более светлой верхней части — как бы надстройки с индикаторами скорости, видоискателем, ручками перемотки пленки и взвода затвора. Нижняя часть — для захвата руками, верхняя — для управления. Эта двухчастность фотоаппарата по горизонтали также стала одним из устойчивых формальных и образных признаков.

С переходом на новую технику эстетика статичного студийного портрета потеряла смысл. Утверждается эстетика динамичного видения. Она проникает во все области творчества, так или иначе связанные с фотографией: фотомонтаж, полиграфию, кинематограф.

Развитие художественных концепций фотографии немислимо без развития химии и тонкой оптической техники. В 1920 г. Германия (наряду с СССР) была одним из центров зарождения современной фотографии. Но в Германии этому способствовали не столько социальные условия, сколько производство качественной пленки и бумаги фирмой «Агфа», а также разнообразных моделей фотоаппаратов (на все форматы и виды пленки и пластинок). Уже в 1914 г. были сделаны первые снимки узкопленочным фотоаппаратом конструкции Оскара Барнака, рассчитанным на роликовую пленку. Этот фотоаппарат начал выпускаться с 1925 г. на заводах фирмы «Лейтц» Эрнста Лейтца под названием «Лейка».

Будущее фотографии виделось именно в ее массовости, повседневности. Девиз американской фирмы «Кодак» — «Вы нажимае-

те кнопку, мы делаем все остальное». И фотоателье, где когда-то снимались на заказ, становится лишь пунктом обработки фотоматериала... Фотоаппараты-мыльницы, да и цифровые камеры сегодня есть почти в каждом доме. Сбылось пророчество немецкого фотокритика Франца Роха, утверждавшего в конце 1920-х гг., что в будущем неумение человека фотографировать будет приравняться к неграмотности¹. Нечто подобное происходит сейчас с компьютерами. И фотоаппарат и компьютер — инструменты как любительские, так и профессиональные; как творческие, так и чисто технические.

Зарождение и развитие фотоискусства показывает, как технология превращается в искусство, формирующее видение. Эпоха дизайна, эпоха промышленной революции и последовавшие за ней стили дизайна и архитектуры запечатлены фотографией.

Фотография в каком-то смысле также проектна, результат зависит от степени планирования, учета многих факторов: как внешних, так и сугубо художественных. Фотография, как и дизайн, — средоточие научно-технической, проектной и художественной культуры.

Вопросы и задания

1. Почему на дагеротипе изображение зеркальное?
2. Почему на городских фотографиях первой половины XIX в. безлюдно?
3. Найдите общий принцип в устройстве глаза (человек прищуривается, глядя на солнце) и объектива фотоаппарата.
4. Для чего нужен был фон в фотоателье?

Литература

- Бажак К.* История фотографии. Возникновение изображения. М., 2003.
Морозов С.А. Фотография среди искусств. М., 1971.
Поллак П. Из истории фотографии. М., 1983.

¹ См.: *Roh F.* Mechanism and Expression. Photo-eye. Stuttgart, 1929. P. 14.

Глава 2

Строгановское училище и художественно-промышленное образование

Организация и этапы эволюции Строгановского училища

Промышленная революция вызвала потребность в кадрах дизайнеров и, как следствие, — в художественно-промышленном образовании. Уже в 1787 г. в программах, предложенных Советом Академии художеств ученикам 5-го курса, встречались, например, такие задания по классу часового мастерства: «заделать нутрь стенных часов с боем, репетицією и числами». По механическому классу предлагалось другое, чисто дизайнерское, задание: «заделать карманные универсальные часы с удобностию, чтоб каждый без всякого затруднения мог их ставить и употреблять с верностию»¹. Однако вскоре «низшие» искусства, связанные с механикой, приборами и т.п., были изгнаны из Академии.

В Европе XIX в. получили распространение доступные для многих рисовальные школы.

Парижская школа рисования, существовавшая с XVIII в., послужила прототипом для рисовальной школы в Москве, созданной графом Сергеем Григорьевичем Строгановым. Интересуясь археологией, историей искусства, он, естественно, обращал внимание на качество тех или иных декоративных изделий, на точность и выверенность линий, справедливо усматривая корни совершенства в умении мастера рисовать, детально представляя вещь до того, как он ее вы-

¹ *Гартвиц А.* Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. С.Г. Строгановым. Ее возникновение и развитие до 1860 г. М., 1901. С. 58.

полнит в материале, а также грамотно компоновать соответствующий предмету декор.

После поездки в Париж в 1822 г. Строганов обращается к министру духовных дел и народного просвещения А.Н. Голицыну с просьбой ознакомить императора Александра I со своим предложением о создании школы. «Сие заведение имеет целью ремесленников, подмастерьев, мальчиков и детей бедных родителей (свободного и крепостного состояния) без всякой со стороны их платы, обучить начальным правилам практической Геометрии, Архитектуры и разным родам рисования, относящимся к механическим искусствам, и через то доставить им средства самим собой, не прибегая к посторонней помощи, производить главные их ремесла с большей удобностию и совершенством»¹.

Новое учебное заведение, открывшееся в Москве 31 октября 1825 г. в здании на Мясницкой улице (д. 45), получило название «Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам». Почти 20 лет Строганов полностью финансировал школу. В 1843 г. она получила статус государственного учебного заведения.

В школу принимали детей с 10-летнего возраста, срок обучения составлял шесть лет. Существовали три класса — черчение, рисование фигур и животных, рисование цветов и украшений. Позже к ним добавился класс чистописания и технического рисования. Занятия проходили два раза в неделю.

В 1860 г., после слияния 1-й Рисовальной школы (Мещанское отделение, открытое в 1833 г.) и 2-й (собственно Школы рисования Строганова) и учреждения Строгановского училища технического рисования, начинается второй этап. На подготовительном отделении преподавали линейное рисование, черчение, перспективу, академическое рисование, пейзаж, вводилось рисование цветов, плодов и натуры. Специальное отделение делилось на два разряда: рисовальный (для набивного и ткацкого дела) и орнаментальный (сочинение и выполнение орнаментов для остальных отраслей прикладного искусства). Последние три года пятилетнего курса обучения посвящались специализации в каком-либо виде мастерства: по набивному и ткацкому делу, мебельному, керамическому, ювелирному и др. Для ознакомления с различными стилями в специальных классах был введен курс под названием «Краткие понятия и начала художества с очерком истории искусства».

В 1860—1870-х гг., во времена ректорства В.И. Бутовского, начинаются систематические поездки учащихся для зарисовок с натуры и обмеров памятников архитектуры, прикладного и монументального искусства Древней Руси. Копируются орнаменты древних рукописей, скульптурный декор владимиро-суздальских храмов XII—XIII вв. Собранный материал — скульптурные и графические копии — лег в основу открытого в 1868 г. при училище Художественно-промышленного музея. Это был один из первых публичных московских музеев. Здесь можно было изучать образцы русского и зарубежного искусства, ознакомиться с различными видами производства: гончарным делом, ткацким, мебельным, резным, эмальерным, стекольным, обойным, декоративным, литейным, чеканным.

В 1873 г. училище получает статус «центрального», а в 1892-м переезжает в здание на Рождественке, перестроенное из учебных помещений и клиник 1-го медицинского института, обосновавшегося на Пироговской улице.

В 1901 г. в связи с 75-летием училищу был присвоен статус Императорского. К тому времени сложилась двухуровневая система подготовки художников прикладного искусства. Пять младших классов составляли начальный этап, после их окончания выпускник получал звание «ученый-рисовальщик». Наиболее успевающие по художественным дисциплинам переходили в старшие (6—8-е) классы, после окончания которых получали звание «художник прикладного искусства».

Рисунок как центральная художественная дисциплина

При создании своей школы Строганов считал, что именно методично организованное обучение рисунку и шире — графической грамоте может помочь мастеру-ремесленнику в его труде. Такого же мнения придерживался и директор знаменитой Школы искусств в Глазго Френсис Ньюберри: «Все наши грандиозные отрасли промышленности — судостроение или строительство, инженерное конструирование или производство машин, рисование орнаментов или высшее искусство живописи — прежде всего должны найти свою основу в рисунке, и без этой основы ни одно из них не может существовать. Строитель корабля должен сначала нарисовать проект, архитектор — структуру дома, инженер — свою железную дорогу, свой док или мост, живопи-

сец — создать набросок, а дизайнер — представить свой идеал, прежде чем он может приступить к осуществлению»¹.

Особую роль в обучении рисунку играло рисование растений. Существовали две точки зрения — натуралистическая и более абстрактно-конструктивная. Кристофер Дрессер, проектировщик и дизайнер-практик, был также одним из ведущих ботаников. Как ученый он полагал, что должен строго воспроизводить все особенности реального образца.

Его оппонент — известный художественный критик и теоретик искусства Джон Рескин — отстаивал эмоциональность и непосредственность рисования, допуская модификации и стилизации в зависимости от назначения орнамента².

В Школе рисования учащиеся копировали выложенные преподавателем под стеклом графические оригиналы, которые Строганов выписывал из разных стран. Последний год обучения посвящался знакомству с теми предметами, которые должны «войти в их ремесла», т.е. изделиями золотых дел мастеров, чеканщиков, слесарей, рисовальщиков орнаментов и рисунков для ткани и фарфора и т.д.

В 1-й Рисовальной школе рисование начиналось в младшем отделении с линейной коллекции, а заканчивалось тональными изображениями геометрических тел: куба, четырехгранной пирамиды, шестигранной призмы, цилиндра, конуса и шара. Затем приступали к рисованию контуров цветов, опять же начиная с коллекции, выполненной преподавателем. После этого рисовали контуры характерных орнаментов английской коллекции или «итальянского стиля». В 3-м классе рисовали с оригиналов тушевальным карандашом орнаменты, головки и цветы, а также геометрические тела с натуры и занимались геометрическим черчением. Перспектива преподавалась практически при рисовании с моделей. После наброска с натуры вся группа тел вычерчивалась по правилам перспективы с обозначением теней.

Общая идея этой методики обучения рисованию состояла в постепенном переходе от копирования оригиналов к рисунку с натуры. От линейного рисования — к тональному с использованием разных техник.

¹ Цит. по: *Brett D., Mackintosh C.R. The Poetics of Workmanship. Massachusetts, 1992. P. 50.*

² См.: *Рескин Дж. Орлиное гнездо: Эссе. 1872. Цит. по: Brett D., Mackintosh C.R. Op. cit. P. 52.*

В 1890-х гг. на смену «срисовыванию» с гравюр приходит рисование с натуры. Вместе с альбомом каждый учащийся старших классов получал и «Наставление». На лето давалось задание — зарисовать все 40 листов альбома, соблюдая два условия: рисовать с натуры и рисовать добросовестно.

Зарисовывать следовало цветы и растения, а также вещи художественные, но непременно оригинальные по форме или украшающему их орнаменту. Цветы и орнаменты должны были пригодиться для составления на их основе собственных творческих композиций [Шульгина, Пронина, с. 120].

Методика преподавания рисунка в Строгановском училище считалась наиболее продуманной. Живописец Александр Шевченко вспоминал позже, как он пришел в 1898 г. в 1-й класс. «Нам выдали всем по папке, величиной больше целого листа бумаги, по несколько листов тонкой бумаги, лист глянцевой бумаги, по листу карточной (слоновой) бумаги, карандаши, уголь, резинки, снимку (липкая резина), по перочинному ножу. Рассказали в виде вводной лекции о выборе бумаги, для чего нужен тот или иной сорт бумаги. Потом оказалось, что сразу рисовать тушевальным карандашом нельзя, надо сперва сделать легко рисунок, углем, а потом только, когда уже все установлено безусловно верно, обвести контур карандашом, смахнуть все тряпочкой и протереть слегка мягкой резинкой.

Только после этого можно было начинать рисовать или, вернее, тушевать (наносить тени).

Во время подготовки нам рассказали о законах изображения предметов»¹...

В начале XX в. в Строгановском училище рисунок начинают вести известные художники и педагоги, среди них Д.А. Щербиновский, С.В. Иванов. В конце 1890-х гг. наряду с длительными постановками вводят краткосрочные рисунки, беглые зарисовки движущихся фигур на пленэре. Рисунок был способом познания композиции, пространства, формы в постановках.

Потребность в смене принципа рисования возникла в момент стиливого перелома. В проектах студентов все чаще использовались элементы модерна — тягучие плавные линии, стилизация растительных мотивов. Именно рисунок стал техникой изображения проектов изделий. С 1897 г., при ректоре Н.В. Глобе, стали ежегодно прово-

литься всероссийские конкурсы рисунков для художественной промышленности по разделам: декоративный, ткацкий, набивной, мебельный, серебряный. Возникла и форма «частных конкурсов» — по заявкам отдельных производителей. Но в любом случае на конкурс подавались именно графические листы, на которых в различных графических техниках, а также при помощи акварельной отмывки мастерски передавались все нюансы формы, цвета и материала изделия. Рисование и проектирование в подобной системе образования были слиты.

Стиль, стилизация, орнамент

Изучение характерных орнаментальных стилей лежало в основе проектно-художественного образования в училище. Качество вещи, стиль и мастерство всегда оставались в поле зрения С.Г. Строганова. В статье, опубликованной в журнале «Вестник Европы» (апрель 1826) под псевдонимом «Любитель полезных искусств», он изложил свое понимание задач школы рисования для ремесленников. Во-первых, школа должна быть общедоступной и бесплатной, во-вторых, связанной с конкретным видом ремесла, и, в-третьих, опираться на национальные традиции. Считая недопустимым положение, когда творения «чужеземцев» ставятся заведомо выше отечественных и препятствуют развитию собственных начинаний, Строганов писал: «Мы украшаем наши комнаты изделиями французскими, а все механические орудия употребляем английские. Роскошь делает нас данниками французов, а прихотливая страсть к совершенству покоряет англичанам. <...> Каждый народ может довести у себя искусства до такой степени совершенства, в которой они могут удовлетворять всем общественным его нуждам»¹. Подтекст этой статьи — русский народ достаточно талантлив, чтобы создавать удивительные вещи, конкурирующие с лучшими европейскими образцами. Его школа — лишь необходимый начальный этап, позволяющий хотя бы части ремесленного сословия применить навыки рисования к «механическим работам», т.е. за счет воспитания вкуса, чувства пропорций и формы улучшить внешний вид и качество вещи.

В 4-м классе училища в 1860—1870-е гг. 18 часов посвящалось композиции, преимущественно в русском стиле.

В музее Строгановского училища была собрана богатая коллекция предметов декоративно-прикладного искусства и графических материалов. При составлении текстильного орнамента ученики использовали музейные экспонаты, орнаменты из древнерусских рукописей. Расчлняя их на мотивы, украшали совершенно различные изделия.

«Методически в учебном процессе Строгановского училища отрыв орнамента от формы имел несколько стадий. Сначала он отделялся от своего места в книжном листе и с помощью циркуля переносился в альбом. Далее рисунок орнамента отливался в гипсе, и начинающий декоратор получал урок того, что орнамент не обязательно связан с определенным предметом и может быть выполнен в любом материале. Кроме того, декларировалось, что графический и рельефный, скульптурный орнаменты никаких различий по сути дела не имеют»¹. Именно по этому методу к Мануфактурной выставке 1865 г. в Москве учащиеся подготовили рисунки коллекций «по набивной, ткацкой и обойной части», исполненные из орнаментов, почерпнутых в молитвенниках и старопечатных книгах². Схожие методы использовали при работе с орнаментом и западноевропейские художественно-промышленные школы.

Интерес к национальным традициям был связан с общими тенденциями в культуре России, распространением славянофильства. Собранная Строгановским училищем во время изучения и копирования древностей коллекция (около 1000 экз.) демонстрировалась на промышленных и художественных выставках в Москве и Петербурге. На Всемирной выставке в Париже в 1867 г. училище получило три серебряные медали: две — за прикладное искусство и техническое преподавание, а третью — за рисунки и слепки русских древностей. В 1870 г. в технике литографии было осуществлено факсимильное издание собранных копий под названием «История русского орнамента с X по XIV столетие по древним рукописям».

На фотографиях различных экспозиций работ учеников Строгановского училища видно, что выполненные в материале изделия — керамические вазы, посуда, металлические люстры и светильники,

¹ Бесчастнов Н. П. История развития школы дизайна МГТА // Библиотека дизайнера. Московская школа дизайна: костюм и текстиль. М., 1994. С. 9.

² См.: Бутковский В.И. Русское искусство и мнение о нем Виолле-ле-Дюка, французского ученого архитектора, и Ф.И. Буслаева, русского ученого археолога. М., 1879. С. 157.

мебель, текстильные изделия — формируют целостную обстановку интерьеров. Качество изделий было настолько высоким, что они успешно продавались в открытом при училище магазине.

В 1892 г. был разработан новый устав Строгановки. В параграфе 3 в перечне художественных предметов среди существовавших ранее — начального рисования, рисования с гипсов, рисования цветов, орнаментов, лепки и чистописания — появился еще один, по сути проектный: «сочинение рисунков в применении к потребностям фабричной, заводской и ремесленной промышленности» [Шульгина, Пронина, с. 124].

В училище в то время было несколько отделений по специальностям: ткацко-набивной, металлообрабатывающей (чеканка, эмаль, литье и т.д.), деревообделочной (мебельная инкрустация, резьба и т.д.), графической (гравюра, иллюстрации, литография, печать и т.д.) и, наконец, декоративной, куда входили все специальности, «так как отделение это носило характер, если можно так выразиться, архитектурно-декоративно-монументальный»¹.



Рис. 13
Столик-тумбочка и стул
в русском стиле. Столярно-
резчицкая мастерская
Строгановского училища. 1900-е

«Я окончил пять классов по металлу, — вспоминал Шевченко, — затем перешел на декоративное отделение и для выпускного экзамена делал проект фойе театра с лестницей в два марша, плафонами, росписью стен, мебелью, арматурой и т.д. Для диплома — почти одновременно — проект Музея-памятника Отечественной войны 1812г.: наружный фасад и разрез по двум линиям — тоже со всем внутренним убранством, мебелью, коврами, арматурой и т.д.»²

Работа в стилях при создании курсовых проектов была формой развития вкуса и профессиональной подготовки. Выпускной проект можно было делать в любом стиле (рис. 13).

В годы, когда учился Шевченко, в училище ввели два новых предмета: «Стилизация растений» и «Упражнения в стилизации». Для пре-

¹ Шевченко А. В. Указ соч. С. 44.

² Там же.

Глава 2. Строгановское училище и художественно-промышленное 71 образование

подавания этих предметов Совет Строгановского училища пригласил такого мастера стилизации, как М.А. Врубель, а также других известных художников и архитекторов: С.У. Соловьева, Ф.О. Шехтеля, Л.Н. Кекушева, Л.М. Браиловского, С.В. Исаковского, К.М. Быковского, Н.С. Курдюкова, А.В. Кузнецова. Позднее эти предметы вели С.И. Вашков, А.В. Щусев, И.В. Жолтовский.

Преподаватели-архитекторы вели, как правило, сразу два предмета: «Композицию» и «Изучение стилей» (последний до 1898 г. назывался «История орнаментов»). Понятие стиля стало даваться более широко: изучался не только орнамент, как прежде, но и стильная вещь в целом — ее назначение и место в интерьере, пропорции и форма, материал, техника изготовления и т.д. Причем лекционный метод соединялся с обмерами в музее училища. Курс «Всеобщая история искусств» вел художник-архитектор С.В. Ноаковский. Он умел несколькими точными штрихами почти мгновенно нарисовать на доске план любого сооружения, его фасад, характерные для исторических стилей детали.

В числе изделий, проектируемых в училище, постоянно присутствовала церковная утварь. Младшим курсам предлагались несложные изделия, наподобие образов, крестов, подсвечников и риз. На старших курсах это могли быть лампы и люстры, переплеты Евангелия, иконостасы и маленькие часовни. Многие выпускники в дальнейшем работали на фабрике церковной утвари братьев Оловянишниковых. Стилистика строгановских проектов 1910-х гг. ближе всего к модерну, к его романтической, сказочной неорусской версии. В таком духе выполнены и работы графической мастерской — плакаты, макеты обложек путеводителя Русского общества пароходства и торговли на 1911 г. (рис. 14).

Строгановское училище стало основой сразу нескольких художественно-промышленных и дизайнерских школ в России. В 1920 г. оно

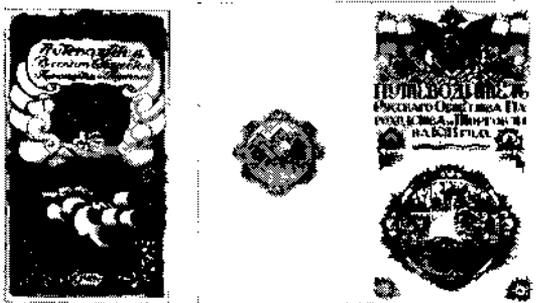


Рис. 14
П.И. Воронов и
В.С. Кондратьев. Макеты
обложек путеводителя
Русского общества
пароходства и торговли
на 1911 г.

вошло в состав ВХУТЕМАСа, где использовался опыт работы мастерских по разным отраслям декоративно-прикладного искусства. Московская школа текстильного дизайна оказалась наследницей и ВХУТЕМАСа и Строгановки. После того как ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН был расформирован (см. ч. II, гл. 7), подготовкой дизайнеров фактически не занимались до воссоздания Строгановки в 1945 г.

Вопросы и задания

1. Кого предполагали готовить в Строгановском училище?
2. Почему Строгановское училище называлось «Школой рисования в отношении к искусствам и ремеслам»? Какова роль рисунка в подготовке ремесленника?
3. Какие экспонаты составили основу художественно-промышленного музея Строгановского училища?
4. Проанализируйте причины, по которым срок обучения в Строгановском училище в начале XX в. достигал 8 лет.
5. Какова роль преподавания стилей в обучении художника прикладного искусства?

Литература

Московская школа дизайна. Опыт подготовки специалистов в Московском высшем художественно-промышленном училище (бывшем Строгановском) / Сост. А.Г. Устинов, Ж.В. Федосеева. М., 1991.

Строгановская композиция / Сост. О.Л. Голубева. М., 2005.

Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825—1918. М., 2002.

Глава 3

Европа и стиль модерн: «короткое замыкание»

Общие признаки стиля

В истории европейского искусства 1880—1890-е годы — время, когда стиль модерн утвердился во многих областях творчества, — называют французским термином «fin de siècle» (конец века), а в России — Серебряным веком. Этот «век» недолог, но за 30—40 лет он прошел путь от рождения к расцвету и завершению.

Модерн — первый стиль в искусстве, дизайне и архитектуре, который создан сознательно, спроектирован как единый для всех элементов предметной среды. Об этом свидетельствуют активная формоизобретательская деятельность художников и архитекторов, поиск выразительных «формул» стиля, т.е. полуабстрактных линейных и цветовых композиций, обилие текстов, статей, написанных самими творцами стиля, в том числе архитекторами и дизайнерами — Уильямом Моррисом, Анри ван де Вельде, Германом Мутезиусом.

Стиль обладал визуальным единством форм, основанным на общности пластического языка. Эта общность сложилась из ряда региональных разновидностей, стилевых направлений как творческих групп, так и отдельных художников. Во Франции и Бельгии он назывался «ар нуво»¹, в

¹ Этот термин впервые появился на страницах журнала «Современное искусство», который начал выходить в Брюсселе в 1881 г. Однако популярным он становится после открытия в 1895 г. в Париже галереи Зигфрида Бинга «Ар нуво» («L'art nouveau» — новое искусство) и салона-ателье французских художников «А мезон модерн» («A Maison Moderne» — для современного дома).

Англии — «Движение искусств и ремесел»¹, а позже «новый стиль» («Modern style»), в Италии — «либерти», по названию открытого Артуром Лезенби в 1875 г. на Риджент-стрит в Лондоне магазина «Либерти», сыгравшего большую роль в распространении этого стиля (филиал магазина был и в Италии). В Германии привился термин «югендстиль» — так назывался журнал («Die Jugend»), в котором часто публиковались образцы новейших изделий. В Австрии и Чехии художники, архитекторы, представители прикладного искусства объединились в группу «Сецессион» («Sezession»), давшую название выставочному павильону, выстроенному по проекту Йозефа Ольбриха.

Несмотря на различия в названиях, речь идет о едином европейском движении, близости художественных приемов, общности философии. Этот стиль оказал влияние не только на искусство, но и на повседневную жизнь, поведение, манеру одеваться. Причем в контрастных проявлениях: с одной стороны, дендизм, меланхолия, постоянная ирония, с другой — открытость жизни, идеал здоровья. Именно в 1896 г. возрождается олимпийское движение, в Афинах проходят первые со времен Античности Олимпийские игры.

В модерне использовались импульсы формообразования, идущие от природных форм или природных процессов. Это могли быть флоральные (формы растений), зооморфные (формы животных) и даже остеоморфные (колючие, костистые формы) мотивы.

Фигуры, предметы, фрагменты превратились в символы, пластические метафоры. «Наделение видимого мира определенной "жизненной силой", его "одушевление" подготовили появление модерна»².

При этом орнамент не просто заполнял поверхность предмета, а скорее подчинял себе его формы. В этих родившихся из орнамента вещах пластика рисунка имела, помимо символики или стилизации, еще и конструктивный, функциональный смысл. Именно поэтому модерн интересен в истории дизайна как особая стихия формообразования.

Историки архитектуры иногда называют этот стиль «коротким замыканием»³, имея в виду его быстротечность, концентрацию на орна-

¹ Созданное в 1883 г. выставочное объединение называлось «Общество искусств и ремесел», руководил им график Уолтер Крейн, начинавший вместе с Моррисом. Журнал «The Studio» популяризировал это направление.

² Монахова Л. П. Становление эстетического стереотипа предметных форм в период модерна // ВНИИТЭ. Материалы по истории художественного конструирования. М., 1972. С. 142.

³ См.: Dictionary of 20-th Century Architecture. London, 1997. P. 21.

менте, упругости линии. Художники, архитекторы, дизайнеры — все были озабочены идеями декорации плоскости. Объем превращался в орнамент, а орнамент — в объем. Всюду доминировали упругие линии «удара бичом» — и в контурах металлических деталей оград или ажурных решеток, оплетающих стекло, и в рисунках, иллюстрациях и плакатах, и в формах мебели, и в текстильном орнаменте, и в силуэтах платьев. Модерн существовал недолго, но успел охватить все области предметного мира. Он действительно был как вспышка орнамента, движущейся живой графической материи, стилизованной под формы природы.

Струится вода, колышутся травы, развеваются волосы, ткани. Чаще всего стилизовались растения — как правило, болотные, с большими листьями и длинными выющимися в воде стеблями, водоросли, лианы.

В Бельгии, Франции и Италии в графическом орнаменте и объемных мотивах преобладали криволинейные контуры на основе гибких, напряженных линий. В Южной Германии в работах Ричарда Римершмидта, Августа Энделла, Петера Беренса те же криволинейные абрисы сначала стали уточняться, а затем и вовсе геометризировались до стадии формальной композиции.

Ко времени «заката» стиля орнаментальность в архитектуре и дизайне начинает сходиться на нет. Орнамент трансформируется в конструкцию и структуру. Наиболее отчетливо тенденция к упрощению проглядывала в работах «четверки из Глазго» — Чарлза Ренни Макинтоша (рис. 15), сестер Макдональд, Герберта Макнейра и венских художников, где лидера этого течения — Йозефа Хофмана — называли не иначе, как «Господин Квадратль», из-за пристрастия к элементарной геометрии и квадратным формам.

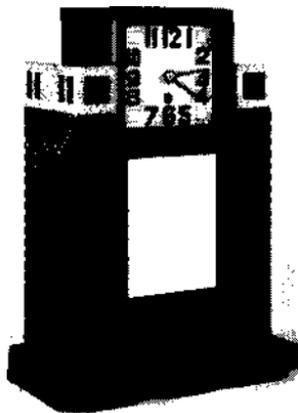


Рис. 15
Ч.Р. Макинтош. Деревянные часы с перламутровым циферблатом. 1919

Предыстория стиля

Модерн сложился на фоне общего интереса художников и архитекторов к стилям прошлого, к орнаменту. Неоготика британского декора-

тора Августуса Уэлби Пьюджина доминировала в деталях отстроеного в 1834 г. по проекту Чарлза Барри после пожара здания парламента в Лондоне. Стилизация и эклектика входят в моду. В трактате Оуэна Джонса «Грамматика орнамента» (1856) собраны все известные на тот момент стили в искусстве. Египетский и греческий, византийский и готический, индийский и китайский орнаменты, а также мотивы мусульманских стран были тщательно отпечатаны литографским способом. Во многих учебных заведениях эта книга служила пособием по историческим стилям и орнаментам. Во второй половине XIX в. плюрализм стилей стал повсеместным.

«Движение искусств и ремесел» в Англии было прежде всего эстетическим предприятием. Оно основывалось на эстетических концепциях Джона Рескина, Уильяма Морриса и Оскара Уайльда.

Рескин, художественный критик, теоретик искусства, талантливый акварелист, в своих книгах («Семь светил архитектуры» и «Камни Венеции») и гневных эссе критиковал промышленное производство машин и бытовых вещей из-за уродливости и отсутствия в их форме «правды материала». В качестве прототипов изделий фабричного производства в XIX в. часто использовались вещи, выполненные ранее ремесленниками. Орнамент переводился в формы литья, все пропорции вроде бы сохранялись. Однако многие экспонаты той самой знаменитой Всемирной выставки 1851 г. отличались безвкусицей. Идеалом Рескина был средневековый мастер-ремесленник, который сам выполнял вещь от начала и до конца, хорошо зная своих заказчиков. Он не достигал, конечно, точности станка, зато получал удовлетворение от целиком созданной вещи. Это восхищало Рескина.

Моррис разделял увлеченность Рескина средневековым искусством и также мечтал о возрождении средневековых ремесел. Его считают гениальным самоучкой. Он не имел художественного образования, но занимался проектированием шрифта, оформлением книг, составлением рисунков для ткани, гобеленов и керамической плитки, производством мебели по своим проектам. В 1861 г. создал фирму (немного позже получившую название «Моррис и компания»), где попытался соединить ремесло и фабричное производство. Ткани в мастерских Морриса печатались и запаривались вручную. Вручную изготовлена и мебель (рис. 16). Предмет, считал Моррис, содержит в себе не только форму, качество, но и эмоции мастера, его отношение. И чем более человек удовлетворен условиями своей жизни и своей работой, тем прекраснее вещи он производит.

Деятельность фирмы способствовала утверждению нового отношения к организации бытовой предметной среды, пустила воздух, свет и цвет в традиционно сдержанные викторианские интерьеры. Моррис предлагал своим клиентам не отдельные предметы обстановки, а стиль интерьера в целом — светлого, яркого и удобного для жизни интерьера. И хотя Моррис потерпел множество неудач — его вещи были чрезмерно дороги, среди покупателей преобладали его же друзья, не всегда складывались отношения с рабочими — тем не менее в те годы было важно, чтобы кто-то обратил внимание на эстетическое качество вещей.

По модели моррисовских мастерских его последователи организовали несколько «гильдий». Артур Макмардо и Чарлз Эшби, создатели «Гильдии века» (1882) и «Гильдии ремесленного мастерства» (1888), пытались реализовать идеи

Рескина и Морриса, проектировали мебель, керамику, дорогие изделия из металла и стекла. В этих более поздних работах (1880—1890-е гг.) декоративный орнамент на часах, серебряных коробочках, металлических ручках все больше утрачивает первоначальную средневеково-готическую основу и в нем все активнее проявляются растительные мотивы — стилизация под старину уступает место стилизации под натуру, природу.

Расцвет стиля. Композиция интерьера и «мелочи жизни»

Почти все зрелые проявления стиля модерн в Европе происходят одновременно в очень короткий период — с 1896 по 1900-е гг. В Париже

THE SUSSEX RUSH-SEATED CHAIRS
MORRIS AND COMPANY
449 OXFORD STREET, LONDON, W.

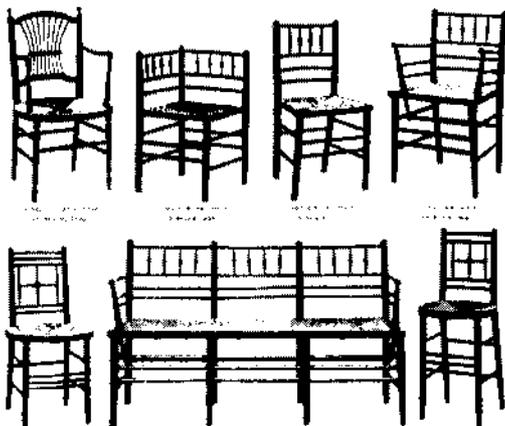


Рис. 16

Страница из каталога мебели фирмы «Моррис и компания». Ок. 1910



Рис. 17

Г. Гимар. Решетка входных ворот
в Castel Berange.
1894—1898

архитектор Гектор Гимар проектирует не только литые чугунные ограды выходов из метро, но и навесы со стеклянными крышами, указатели и шрифт (рис. 17). Все формы подчиняются тугим выющимся растительным мотивам. Используя такой же подход к организации композиции, Гимар выполняет проект и ажурных металлических ворот, и решетки радиоприемника, и асимметричного шкафа с причудливыми выносными элементами. Именно эта универсальность, способность стиля проявиться в самых разных областях предметного творчества — не только графическом, плоскостном орнаменте, но и конструктивно сложных про-

странственных сооружениях, в одежде и даже живописи — и сделала распространение модерна столь стремительным.

Модерн проявился и в стиле одежды благодаря работам известного модельера Поля Пуаре — реформатора женской моды XX в. Как никто другой, он умел устроить праздник из показа моделей. Граница между маскарадным костюмом и платьем становилась расплывчатой. Он творил моду как художественное действие, приглашая к сотрудничеству известных художников: Жоржа Лепапа, Поля Ириба, Романа Тыртоффа (Эрте), Рауля Дюфи.

Пуаре «освободил» женщину от корсета, под влиянием стиля модерн создал силуэт, повторяющий изгибы тела, заменил вялые сочетания блекло-розового с нежно-сиреневым смелыми цветовыми контрастами лиловых, желтых, оранжевых, зеленых цветов, ввел в европейскую моду мотивы Востока. Восток приходит в Париж и со знаменитыми дягилевскими «Русскими сезонами» (1900-е гг.).

Известный чешский плакатист и художник-декоратор Альфонс Муха, прославившийся своими афишами к спектаклям Сары Бернар, не менее изобретателен и в формах украшений, столовых приборов, мебели. Тяготясь своим положением «модного» художника, которому приходилось выполнять однообразные заказные оформительские работы, он решил опубликовать оригинальный труд, содержащий деко-

ративные элементы и вещи, в которых эти элементы можно использовать. Однако после выхода в свет в 1902 г. сборника «Documents decoratifs» (72 таблицы с проектами) поток заказов только увеличился. Издание сыграло роль рекламы стиля и автора рисунков.

Модерн сформировал понятие о художественной целостности жилища. «Для человека, верящего в новое искусство и новое общество, свой дом был тем ядром, вокруг которого сплетались любовные, семейные и дружеские узы, создавались духовные и деловые связи. Культурные городские обычаи, к которым добавлялись порывы великодушия и веры в человека, живущего в соответствии с законами естественной гармонии, требовали, прежде всего, достойного представительства. В связи с этим на выставках, в магазинах и в художественных салонах, а также в мастерских, выполняющих специальные заказы частных лиц, стали появляться мебельные гарнитуры, в которых все — от дверной щеколды до пепельницы — было выполнено в одном стиле, отвечая мыслям тех, для кого они были предназначены»¹.

В решении пространства интерьеров модерна появляются акцентированные композиционные центры — камин, лестницы, светильники, линии стыка панелей стен или потолка, декоративные скульптуры или живописные панно. В композиции столовой Эжена Валлена такой доминантой стал вырастающий на гибких прутьях из потолка светильник. У его основания, как цветки у подножья дерева, были прикреплены маленькие светильники с абажурами.

Чуть раньше, чем Гимар набрасывает эскизы павильонов метро в Париже, рядом, в Брюсселе, бельгиец Виктор Орта строит особняк инженера Тасселя (1893). По оформлению лестницы видно, насколько вездесущим оказался орнамент. Напряженные спиралевидные линии присутствуют в переплетах перил, оплетают колонну, переходят мозаикой в рисунок пола и прорастают цветными узорами на стене. Симметрия как принцип гармонизации уступает место динамике, свободному течению форм. Принцип лестницы как центра композиции дома потом будет использован во многих постройках особняков, в том числе и в России.

Здесь же, в Бельгии, начинал работать и Анри ван де Вельде. Как живописец он сотрудничал с Зигфридом Бингом, владельцем галереи «Ар нуво» в Париже, увлекался идеями Морриса. Плакат ван де Вель-

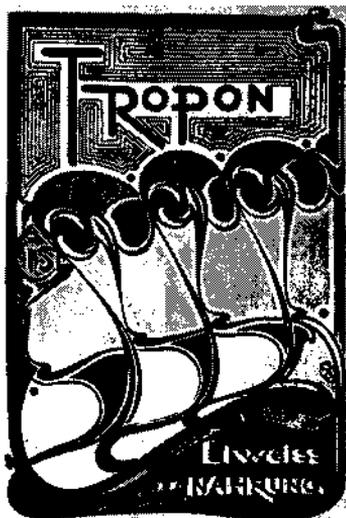


Рис. 18
А. ван де Вельде. Рекламный плакат для фирмы «Тропон», производителя пищевых концентратов. 1897

де для фирмы «Тропой», производящей пищевые концентраты, воплощает центральный для всего стиля модерн композиционный элемент — линию «удар бичом» (рис. 18). Энергетика взмаха перешла в контуры предмета. Этот плакат, а также мебель, в которой снова встречается тот же упругий линейный текучий контур, выполнены в самом конце XIX в., когда художник уже основал фирму под Брюсселем, занимавшуюся декораторскими работами, и мебельные мастерские.

В 1895 г. ван де Вельде писал: «Если промышленности снова удастся сплавить стремящиеся разойтись искусства, то мы будем радоваться и благодарить ее за это. <...> Промышленность приобщила металлические конструкции и даже индустриальное

строительство к искусству. Она возвела инженера в ранг художника и обогатила искусство, включив в его сферу то, что подразумевается теперь под широким понятием "прикладные искусства". Стремление к более полному объединению, к четкому выражению распространяется еще дальше: скоро, вероятно, заговорят об "искусстве промышленности и конструирования"» [цит. по: Сарабьянов, с. 43].

Здесь еще не употребляется термин «дизайн», но явно подразумевается именно эта сфера деятельности.

С 1900 г. ван де Вельде жил в Берлине, занимаясь практически всеми видами дизайна, включая рекламные плакаты. В 1902 г. ему было поручено организовать школу прикладного искусства в Веймаре, и он занялся проектированием для нее здания, в котором позднее разместится «Баухауз». Именно он предложил Вальтера Гропиуса в качестве своего преемника на посту директора школы.

Модерн и функционализм. Создание «Веркбунда»

Петер Беренс, разносторонний художник, архитектор и дизайнер, начинал свою творческую карьеру как живописец, в 1897 г. был одним из основателей Объединенных мастерских художников в Мюнхене. В 1903—1907 гг. он стал директором Школы прикладного искусства в Дюссельдорфе, а в 1905—1906 гг. был художественным директором «AEG» (см. ч. I, гл. 1).

Творчество Беренса одновременно лежит в русле стиля модерн и выходит за его пределы в следующую эпоху — в эпоху функционализма и геометризации форм. Беренс курировал все заводские постройки компании «AEG», включая знаменитый Турбинный завод, выстроенный по его проекту и считающийся убедительным примером нового фабричного здания, в котором обширные стеклянные плоскости сочетаются с монументальными элементами из бетона и железа. Он создал целостный стиль компании — от зданий до канцелярских принадлежностей, шрифта и логотипа, сохранявшегося и в 1920-е гг., проектировал плакаты и каталоги продукции, интерьеры и электробытовые приборы: часы, вентиляторы, посуду. Его восьмигранный электрический чайник со сферическим завершением напоминает своими классическими пропорциями купол флорентийского собора Браманте. У него учился размаху, ответственности и чувству современности будущий создатель «Баухауза» Вальтер Гропиус.

В начале XX в. Глазго был одним из центров судостроения в Европе. Школа искусств обеспечивала судоверфи кадрами художников. Работы хватало на всех уровнях — от проектирования интерьеров кают и мебели до разработки дверных ручек, крючков, занавесок и посуды. Часть проектов использовали и для оборудования вагонов, вокзалов, гостиниц, пансионатов. На верфях Глазго строились и огромный лайнер «Куин Мэри», и яхта Николая II. Студенты Школы искусств подрабатывали в качестве оформителей, чертежников, проектировщиков. Одним из выпускников школы был Чарлз Ренни Макинтош, также начинавший работать помощником архитектора, занимавшегося дизайном судового оборудования.

В 1896 г. в проекте перестройки здания школы он применил оригинальные конструктивные идеи из судостроения: металлическая каркасная конструкция, подвесные потолки, системы воздушного

отопления и единого времени (все часы управляются центральным механизмом). Библиотека напоминает кают-компанию, остекленный верхний этаж — палубу корабля, с которой открывается вид на город.

От тягучих мотивов модерна Макинтош приходит к элементарным геометрическим формам. Особого внимания заслуживает спроектированная им мебель: образ ее создается преимущественно за счет линейных ритмов — как чисто геометрических, так и искривленных, женственно-экспрессивных, поверхности лишены декорировки. Во многих его стульях спинки становятся доминантой композиции за счет высоты или детальной проработки. Таков и знаменитый стул-«камердинер», спроектированный для особняка Хилл-хаус. Тонированная в темный цвет мебель по своей структуре стала предтечей многих функциональных и конструктивных тенденций начала XX в.

Отдельную группу составляет «белая мебель», которую Макинтош делал для собственного жилища. В ней присутствует утонченность и сложность, скрытый символизм.

Немецкий архитектор Герман Мутезиус, торговый агташе в Лондоне, стал своеобразным «дипломатом от дизайна». Особенно его интересовали работы Макинтоша.

Позже, в 1907 г., именно в его доме в Мюнхене состоялось знаменательное собрание, в результате которого и был создан немецкий «Веркбунд» (Рабочий союз). В это объединение вошли не только художники и архитекторы, но и промышленники, ученые, педагоги, журналисты. Цель объединения: «облагородить промышленность через искусство». Идея Мутезиуса (а он был одним из руководителей «Веркбунда») — эстетическое качество как основа для экономического процветания и культурной модернизации.

Среди организаторов «Веркбунда» — ведущие дизайнеры модерна, работавшие в Германии: ван де Вельде, Гропиус, Мутезиус, Римершмидт. Все значительные творческие работы публиковались в ежегодниках Союза. Из наиболее интересных проектов следует отметить столовые приборы и обстановку универсальной комнаты для среднего класса Ричарда Римершмидта (1907), за свою скромность и рациональность получившую название «машинная мебель», станции и интерьер вагона берлинской надземки Альфреда Гренадера (1914), спальное купе вагона Метропа Гропиуса, где автор изобретательно и экономно использует ограниченное пространство.

В 1914 г. в Кельне состоялась выставка «Веркбунда», для которой Бруно Таут спроектировал круглый павильон из стекла с куполом, составленным из витражей-ромбов. Гропиус представил для экспозиции проект заводского корпуса с двумя прозрачными объемами лестниц по краям, ван де Вельде — театра в стиле модерн, Хофман и Мутезиус — павильона в неоклассическом духе. В рамках выставки состоялась конференция, на которой Мутезиус предложил обсудить проблему стандартизации в промышленности, считая этот путь единственно верным как для производства, так и для художника. Но разразилась Первая мировая война...

В 1925 г. «Веркбунд» начал издавал журнал «Die Form» — прообраз современного дизайнерского журнала, а в 1927 г. организовал выставку в Штутгарте, где демонстрировались образцы жилой застройки пригорода. Директором этого проекта был один из крупнейших архитекторов XX в. Людвиг Мис ван дер Роэ. В 1934 г. деятельность «Веркбунда» затухает, чтобы возродиться уже 1947-м.

Модерн конца XIX в. все еще был обращен в прошлое, его мотивы уходили корнями в историю искусства. В то же время он претендовал на универсальность и полную перемену стиля жизни. С потребностью в формально-композиционной точности орнаменты модерна быстро теряли свою привязку к флоральным мотивам, приближаясь к геометрическим формам. Подчеркнутая функциональность становилась средством формально-композиционного упрощения вещи.

Все приемы стилизации до модерна лишь возвращали к эстетике прошлых эпох, порождали ностальгическое чувство ущербности современности. Модерн пытался преодолеть это в своем пафосе оригинального, нового, самостоятельного стиля.

Уже одним своим стремлением уйти от эклектики XIX в. и выработать целостный визуальный язык, найти законы формообразования по аналогии с живой природой, наполнить предметное творчество актуальной философией и восприятием мира модерн, несомненно, был шагом вперед. А поскольку все это совершалось на фоне уже развитой промышленности, то стиль незамедлительно был подхвачен, превратившись в пластический язык как в плоскостно-графических, так и в объемно-пространственных видах дизайна.

Вопросы и задания

1. Почему У. Моррис и Дж. Рескин считали, что в промышленных изделиях нарушается «правда материала»?
2. Модерн иногда считают первым дизайнерским стилем. Почему?
3. Что общего между океанским лайнером и Школой дизайна в Глазго?
4. Назовите основные формообразующие принципы европейского стиля модерн.

Литература

- Сарабьянов Д.В.* Модерн. История стиля. М., 2001.
- Стивен А.* Путеводитель по стилю «Движение искусств и ремесел». М., 2000.
- 100 дизайнеров Запада. М., 1994. Статьи «Ван де Вельде», «Макинтош», «Хофман», «Ольбрих».

Глава 4

Русский модерн: поиски стиля

Дизайн и техника

Промышленная революция в России фактически началась в XIX в., когда в других странах Европы она была уже в разгаре. Первым испытал ее мощное воздействие транспорт. Железные дороги потребовали создания соответствующей инфраструктуры — от обслуживания и ремонта паровозов и вагонов до управления движением, создания системы сигнализации и телеграфной связи. Вспомним, что граф Строганов учился как раз в Институте инженеров путей сообщения.

Строительство первой железной дороги от Петербурга до Царского Села с веткой до Павловска началось 1 мая 1836 г. Главным инженером строительства был профессор Венского политехнического института Франц Герстнер.

Пригородная ветка кончалась в самом Павловске, в парке. Здесь и возвели большое здание с рестораном, концертной эстрадой и залом для балов, получившее название «воксал» (от *англ.* Vauxhall — увеселительное заведение близ Лондона в XVII в.). «Воксал» притягивал публику из Петербурга в летние месяцы. Постепенно вокзалом стали называть все крупные здания на станциях других железнодорожных линий.

30 октября 1837 г. состоялся первый рейс. Паровоз «Проворный», построенный на заводе Дж. Стефенсона по чертежам Санкт-Петербургского политехнического института, вел сам Герстнер. В поезде было 12 прицепных экипажей нескольких типов: «вагон» — открытая платформа, «берлина» — первый класс, «дилижанс» — второй, «шарабан» — третий.

Линия Москва—Петербург, начавшая функционировать в 1851 г., была самой протяженной в мире. Ее проект разрабатывал Павел Петрович Мельников, автор первого в России труда «О железных дорогах» (1831). С развитием железнодорожного строительства создаются концессии. Одной из самых коммерчески удачных была концессия Карла Федоровича фон Мекка, занимавшаяся строительством железной дороги Москва—Коломна, а затем Москва—Рязань.

Строительство новых железных дорог спровоцировало бум мостостроительства. (В России первый постоянный чугунный мост был сооружен через Неву в Петербурге в 1850 г.) В те годы в мировой науке отсутствовала единая теория ферм. Инженеры варьировали комбинации конструктивных систем — арочные фермы, коробчатые, консольные. Каждый патентовал свой тип решетчатых конструкций. Первое значительное исследование в теории стержневых систем было проведено Дмитрием Ивановичем Журавским. Для определения величины нагрузки ферм он использовал модель конструкции с горизонтально натянутыми струнами одинаковой толщины. Затем нагружал модель и при помощи смычка по высоте звукового тона определял напряжение той или иной части конструкции¹.

Российские инженеры зачастую решали не только технические, но и чисто дизайнерские вопросы — комфортабельность, стиль, внешний вид. Технические новации пытались приспособить к повседневным нуждам. Физик Б.С. Якоби создал электродвигатель и несколько типов телеграфных аппаратов, П.Н. Яблочков занимался системами электрического освещения. Из оригинальных технических сооружений стоит отметить и самолет А.Ф. Можайского, изобретенный в 1881 г.

Авиация становилась приметой нового, XX в. Журнал «Вокруг света» описывал перелет из Петербурга в Москву. На показательные выступления летчиков собиралось множество зрителей. В 1910 г. конструктор И.И. Сикорский, служивший в авиационном отделе Русско-Балтийского вагонного завода (ему был 21 год), поднял в воздух свой первый самолет. А спустя три года Николай II уже осматривал первый в мире четырехмоторный самолет «Русский витязь», похожий своими обводами на корабль. Название «воздушный корабль» привилось. Следующий самолет Сикорского — «Илья Муромец» — взлетел в 1914 г. Летом на нем совершили перелет из Москвы в Киев с промежуточной посадкой.

¹ См.: Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. М, 1996. С. 49.

«Полностью застекленная кабина экипажа стеклянной дверью отделялась от пассажирского салона с плетеными креслами, который отапливался выхлопными газами, проходившими по двум стальным трубам. За ним располагались спальня и туалет»¹. В один из полетов на борту было 17 пассажиров. Менее 10 лет назад считалось невероятным, когда летчик брал с собой одного пассажира, не говоря уже о невиданном по тем временам уровне комфорта в этом самолете.

В этот период многие технически сложные изделия для массового производства создавались по лицензиям европейских фирм, открывших в России свои отделения: «Мерседес», «Сименс и Гальске», «АЕГ». В Одессе по лицензии фирмы «Братья Тонет» собирали стулья, почти всюду можно было встретить телефоны шведской фирмы «Эрикссон», рекламировалась мебель производства «Северной компании» (Стокгольм—Санкт-Петербург). Русские инженеры учреждали и собственные фирмы по изготовлению и продаже патентованных изделий: бронзового литья, электрической арматуры, нагревательных котлов «системы Шухова», сельскохозяйственных машин.

Всероссийские мануфактурные выставки проводились с 1829 г. В течение почти 100 лет каждое лето проходила Нижегородская торгово-промышленная ярмарка, где демонстрировались всевозможные технические новшества: электрический трамвай, электрическое освещение. По количеству представленных изобретений — как технических, так и художественных — одной из крупнейших была ярмарка 1896 г.

Здесь посетители впервые увидели русский автомобиль конструкции П.А. Фрезе (в прошлом владельца каретных мастерских) и инженера-конструктора Е.А. Яковлева, основавшего в Санкт-Петербурге в 1889 г. небольшой завод по производству керосиновых и газовых двигателей. И хотя их автомобиль внешне напоминал построенный десятилетием раньше Даймлером—Бенцем самоходный экипаж в виде кареты без лошади, все его детали были выполнены на отечественных заводах.

К началу XX в. в России автомобили и коляски с бензиновыми двигателями производили: акционерное велосипедное и механическое общество «Старлей», акционерное общество «Дукс» (велосипеды, мотоциклы, паромобили и автомобили, впоследствии аэросани, дирижабли и аэропланы; основатель общества — инженер Ю. Меллер),

акционерное общество «Г.А. Лесснер» (грузовые автомобили, омнибусы, даже пожарные автомобили), а также Русско-Балтийский вагонный завод (Рига—Москва). В 1916 г. начал строиться завод Автомобильного московского общества (АМО).

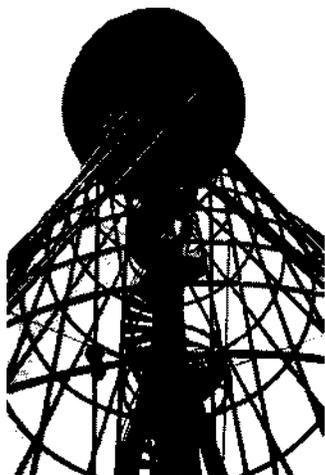


Рис. 19
В.Г. Шухов. Водонапорная башня Тимирязевской академии. 1900-е

Часть павильонов для Нижегородской ярмарки 1896 г. была спроектирована и построена фирмой «Бари» по проектам инженера В. Г. Шухова. Павильоны и водонапорные башни возвели бесплатно с одним условием: по окончании выставки их можно будет разобрать на детали и продать. Это была первая рекламно-торговая акция. Сами же сооружения — вертикально стоящие ажурные гиперболоиды вращения как основания водонапорных башен, легкие сетчатые перекрытия двоякой кривизны на ажурных столбах-фермах — представляли собой сборно-разборные металлические конструкции нового типа (рис. 19).

Башни собирались из колец, соединенных с помощью металлических стержней, составлявших каркас с изменяющимся углом ячейки. Именно за счет этого и менялась кривизна внешней образующей полученных объемов. Основной принцип стальных конструкций Шухова, в том числе перекрытий павильонов ярмарки, заключался в том, что они создавали пространственную сеть, которая воспринимала нагрузку как целое.

Ближайшая аналогия такого рода конструкциям — обычная ткань. Русский математик П.Л. Чебышев написал в конце XIX в. труд «О кройке одежды», в котором доказал, что сетью — структурой типа ткани — можно обернуть любую поверхность. При этом единственным изменяющимся параметром будут сетевые углы ячеек.

В работах Шухова мы видим сочетание технической изобретательности, математического расчета, моделирования (он постоянно экспериментировал с цилиндром, состоявшим из колец и стержней, их связывающих) и эстетических предпочтений. Именно поэтому его можно считать не только инженером, но и дизайнером. Качество проектирования для него определяется тремя основными критериями:

«достижением максимальной экономии материала и, следовательно, средств, наименьшей трудоемкостью при воплощении и быстротой сооружения или монтажа, т.е. экономией времени» [Воронов, с. 167].

Шуховская радиобашня по первоначальному проекту должна была достигать 350 м, но весить меньше Эйфелевой башни в шесть раз. Минимализм шуховских конструкций определял их эстетику, образную выразительность.

«Пропорции гиперboloида вращения, по мнению Шухова, определяются соотношением диаметров его нижнего и верхнего кольца. Чем больше это соотношение, тем выше «талыя» гиперboloида. Диаметр «талыи» зависит от поворота колец и наклона стержней¹. Надстраивая несколько секций гиперboloидов друг над другом, можно увеличивать высоту мачты или башни, сохраняя при этом ее жесткость. Именно так, по секциям, и строилась Шуховская башня в Москве (проект 1919, постройка 1922). Каждая последующая из шести секций собиралась на земле, внутри башни, а затем поднималась при помощи тросов и устанавливалась на место.

На той же Нижегородской ярмарке 1896 г. впервые были выставлены экспонаты, которые можно отнести только к промышленному искусству. Выполненные талантливыми мастерами при участии ведущих русских художников того времени — М.А. Врубеля, А.Я. Головина, К.А. Коровина, братьев А.М. и В.М. Васнецовых и многих других, они свидетельствовали о появлении нового стиля, отличавшегося ярко выраженным национальным колоритом. Кстати, часть павильонов была построена из дерева в национально-романтическом русском стиле.

Неорусский стиль как предшественник модерна

Поиск русского национального стиля как обращение к национальной истории был аналогичен по своему содержанию процессам, происходившим в предметной культуре, изобразительном искусстве, архитектуре других стран Европы и особенно Англии. Неоготика как стилевое направление получает распространение в первой половине XIX в.

¹ См.: *Смулова Н.А.* Эволюция инженерной формы гиперboloида вращения в творчестве В.Г. Шухова // Проблемы истории советской архитектуры. М., 1976. № 2. С. 15-17.

и в Англии, и в США. У. Моррис, возрождая ремесла, находит идеал в средневековом искусстве. Так же и неорусское направление середины—второй половины XIX в.: деятельность Абрамцевских мастерских и возведенный по проекту архитектора К.А. Тона храм Христа Спасителя (элементы этого стиля искали и в постройках Владимиро-Суздальской Руси, и в византийском орнаменте, использованном еще во времена Ивана Федорова в оформлении первопечатных книг) есть не что иное, как возрождение «наследия собственного средневекового искусства».

«Понятием *русский стиль* обозначается, таким образом, направление или творчество мастеров, основанное на использовании традиций русского национального искусства. С понятием *русский, русская традиция, национальная самобытность* вплоть до начала XX века связывается отечественная, отличная от западноевропейской художественная традиция, отражающая своеобразие истоков русской культуры. <...>

Модерн во многих странах, в том числе и в России, зарождается в ходе переосмысления традиции средневековья... первым и наиболее ранним его проявлением является неорусский стиль» [Кириченко, с. 8, 228].

В конце 1840-х гг. не только официальные лица, но и частные учреждения занимались документированием памятников русского зодчества и прикладного искусства. Обмеряли церкви, собирали народную утварь, произведения из металла, камня, глины, стекла, зарисовывали рукописные заставки, деревянную резьбу. Все это давало уникальный материал для близкого и непосредственного знакомства с русским стилем.

Художественно-археологическая деятельность Федора Григорьевича Солнцева, выпускника Академии художеств, началась в 1820-е гг. и закончилась изданием шеститомного труда «Древности Российского государства». Солнцев был первым, кто обмерял и зарисовывал древние храмы, костюмы разных местностей, оружие, церковную и дворцовую утварь, скарб, конскую сбрую и множество других предметов быта. Чтобы представить собранные предметы наиболее наглядно, он зарисовывал их в виде ортогональных проекций — так, как это принято у архитекторов: показывать фасады и планы, боковые виды. Солнцев как бы восстанавливал вещь в ее первозданном проектном виде, хотя мастер, реально создававший эти вещи, ничего подобного не делал (рис. 20). Но трансформация объемных предметов в форму

графических таблиц, в которых доминировала именно орнаментально-плоскостная манера, приводила к тому, что и художники XIX в., начиная работу над своими уже современными проектами, опирались на такой же метод, идя от характера графики к реальному материалу и объему.

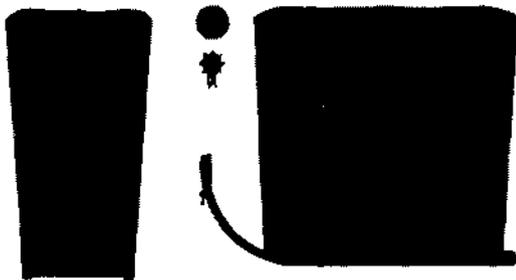


Рис. 20

Ф.Г. Солнцев. Царский возок. Обмеры.
Иллюстрация из издания «Древности
Российского государства». 1856

В близкой к солнцевским таблицам стилистике выполняли проекты В.А. Гартман, получивший в 1861 г. Большую золотую медаль за проект библиотеки, И.А. Монигетти в проектах оборудования, подсвечников и посуды для императорской яхты, В.О. Шервуд в проектах Исторического музея. Золотым веком для идеи русского национального искусства, в котором черпают вдохновение художники и архитекторы, графики и дизайнеры, становятся XVI—XVII столетия.

Сказочный стиль в русском модерне

В 1860-е гг., после отмены крепостного права, в земствах и помещичьих усадьбах крестьянам начинают подыскивать новые занятия. Считалось, что строительство железных дорог, привлекавшее многих крестьян, пагубно влияет на нравственность. В 1875 г. Московское губернское земство обследует кустарные промыслы. В Москве создается Кустарный музей — как музей образцов. Русский вариант «Движения искусств и ремесел», связанный с традиционными народными промыслами, был продиктован желанием занять освободившихся крестьян культурной деятельностью. Так возникли Абрамцевские мастерские, прославившиеся прежде всего своей резьбой по дереву и майоликой.

В 1898 г. начинает выходить журнал «Мир искусства». Его главным редактором до 1904 г. был Сергей Павлович Дягилев, затем — Александр Николаевич Бенуа. В первом же номере рассказывалось об усадьбе Абрамцево, превратившейся после ее покупки в 1870 г. С.И. Мамоновым в центр художественной жизни. Здесь гостили и

работали В.Д. Поленов, В.М. Васнецов, М.А. Врубель, И.Е. Репин, В.А. Серов, К.А. Коровин, М.В. Нестеров.

Абрамцевская церковь, возведенная по проекту Васнецова (1881—1882), была первой в ряду проектов и построек, в которых неорусский стиль воплотился столь ярко.

В столярной мастерской в Абрамцево мастерили шкафчики, полочки, стулья, пользуясь народными орнаментами и технологией резьбы, основанной на выемке трехгранных углублений (трехгранно-выемчатая резьба). Орнамент вырезался наподобие деревянной граюры — верхний слой сохранялся как единая поверхность.

Основная часть столярных изделий выполнялась по проектам Елены Дмитриевны Поленовой. В принадлежащих ей более ста проектах предметов мебели и прикладного искусства смело комбинируются детали и элементы, взятые из разных реальных прототипов или собственноручно сочиненных вариаций. Начав с росписи изготовленных крестьянами-кустарями предметов, она переходит к проектированию и компоновке самих предметов. Художественным руководителем этой работы был Васнецов.

Изделия Абрамцевских мастерских — мебель, рамки для фотографий, шкатулки, образцы обивочных тканей — продавались в Москве в магазине «Русские работы», интерьер которого был выполнен по рисункам Врубеля.

В отличие от строгого чертежного характера проектной графики Солнцева, Монигетти, художники «Мира искусства» и Абрамцевского кружка работали в свободной, эскизной манере. Они были живописцами по образованию и потому не столько отмывали акварелью со всеми деталями и падающими тенями проект, сколько свободно набрасывали цвета и формы, как будто рисуя с натуры. Соответственно и предметы получались более «теплые», «живые», объемные. Поленова писала В.В. Стасову, известному в те годы художественному критику: «В нашем русском орнаменте мне удалось подметить одну черту, которую я не встречала у других народов. Это пользование не одними геометрическими сочетаниями, всегда несколько суховатыми, но и более живыми мотивами, навеянными впечатлениями природы, т.е. стилизацией растений и животных, например, разработка листа, цветка, рыбы, птицы»¹.

¹ Цит. по: Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825—1918. М., 2002. С. 142.

Стиль оказался коммерчески выгодным, однако его повсеместное использование привело к потере непосредственности, эмоциональности, что огорчало его создателей.

Мастером сказочной стилизации был Сергей Васильевич Малютин. Выполненные по его эскизам предметы мебели, изразцы, ковры, шкафы, буфеты, рамы для зеркал буквально



Рис. 21

С.В. Малютин. Интерьер дома Перцова. 1907

насыщены сказочными мотивами. Но особенного своеобразия его творческая манера достигла при оформлении детских книг.

Для Нижегородской ярмарки 1896 г. Малютин выполнил несколько панно для павильона «Дальний Север», построенного по проекту Коровина. А в 1907 г. он создал проект доходного дома Перцова в Москве, причем не только здания, но и интерьера. Внутреннее пространство комнат было решено в манере сказочного ларца, наполненного персонажами, цветами, диковинными растениями (рис. 21).

С именем Малютина связано появление на свет «матрешки». Мамонтова привезла из заграничной поездки японскую игрушку — деревянную куклу, внутри которой помещались одна в другой еще две куклы. Токарь сделал образец, а Малютин его расписал в своем ярком «сказочном» стиле. Производство матрешек началось в Сергиевом Посаде в 1890-х гг., а в 1900 г. на Всемирной выставке в Париже игрушка завоевала золотую медаль.

В русском прикладном искусстве инициаторами стилевого обновления были живописцы и графики, в отличие, например, от Европы, где этим занимались чаще всего архитекторы.

«Значение абрамцевских работ 1880-х годов для истории отечественного искусства шире и существенней факта зарождения неорусского стиля. В них содержатся зерна художественного движения, направленного на преодоление традиций XIX века, более того, на преодоление традиций искусства» [Кириченко, с. 221]. Под преодолением традиций искусства имеется в виду равноправие высших и низших жанров, активная работа художников над предметами быта.

Модерн и интерьер, европейский вариант

Европейская модель русского модерна складывается почти одновременно с национально-романтической. Этап готической стилизации присутствовал и здесь, нередко в буквальных цитатах (например, в московских особняках З.Г. Морозовой на Спиридоновке и А.В. Морозова во Введенском переулке, построенных Ф.О. Шехтелем в конце XIX в.).

Частный особняк превращается в таинственный замок. «Постепенное размывание четкой границы между архитектурой и скульптурой, между функцией и украшением, реальной действительностью и фантазией уже во многом близко к эстетике модерна» [Борисова, Стернин, с. 150]. В двух упомянутых постройках все элементы интерьера можно было бы включить в «словарь» готических мотивов. Грифоны как продолжение линий перил или столбов на лестнице, опутывающие установленные на высоких стойках электрические светильники, вырастающие из потолка люстры, мотивы ажурных стрельчатых арок в спинках стульев. Шехтель работает с пространством как скульптор, как театральный декоратор.

Он обыгрывает скульптурно ту же идею доминанты лестницы в композиции пространства, которую реализовал В. Орта в особняке Тасселя в Брюсселе в 1893 г. Но Орта пользовался скорее графическими средствами, Шехтель — объемно-пластическими. Пластическая тема здесь — мотив волны.

В формах здания Ярославского вокзала в Москве (1902) преобладает новый стиль, а элементы национальной архитектуры используются как подчиненные. Творчество Шехтеля, а также таких архитекторов, как Г.К. Олтаржевский и Л.Н. Кекушев, можно отнести к «западной» версии русского модерна.

Московский архитектурный модерн реализовался в жанре особняка и доходного дома. Каждый архитектор включал в число объектов и элементы внутреннего убранства дома: дверные ручки, отделку стен, камин, интерьеры библиотек, гостиных и особенно лестницы. Задача модерна в интерьере — «приладиться прямо к жизни и создать для современного человека ту обстановку, в которой заботы его становились бы легче, отдых возможнее, а жизнь уютнее и отраднее»¹.

¹ Дягилев С.П. Современное искусство // В кн.: Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. 1. С. 164.

Время позднего модерна в Москве связано с элементами неоклассики. Примерами могут служить здания Шехтеля 1907—1909 г. — типография газеты «Утро России» в Страстном проезде (Б. Путинковский переулок) и Торговый дом Московского купеческого общества в Малом Черкасском переулке. Привычные экспрессивные витые формы исчезают, сменяясь классическими элементами. Однако колонны играют роль скорее выведенного на фасад каркаса сооружения, нежели намекают на строгую ордерную систему. Эта классика с минимумом элементов классической архитектуры. Ее выразительность основана на пропорционировании деталей.

Работы И.С. Кузнецова — Деловой двор на Варваринской (ныне Славянской) площади — это целый разветвленный комплекс с продуманной системой транспортировки и хранения товаров, с подвалами и внутренними дворами. Конструкция начинает играть роль орнамента, а орнамент — конструкции. Аналогичным образом выполнена и мебель архитектора И.А. Фомина, приближающаяся к неоклассике.

Поздний модерн трансформируется в сторону неоклассики, геометричности, лаконичности так, как это происходило в работах Макинтоша или Венских мастеров.

В начале 1900-х гг. мебель и обстановка в стиле модерн редко встречались в жилых домах и особняках. Заказчики среднего достатка и выше предпочитали проверенные, классические образцы. В магазинах можно было заказать не только планировку, но и развертку стен, мебель по специальным проектам.

В новом стиле обычно обставлялись банки, гостиницы, фабричные и заводские конторы, больницы, почтовые отделения, т.е. общественные учреждения, где была востребована простота, ясность, гигиеничность.

В начале XX в. прошли две выставки, решавшие общую задачу — показать широкому зрителю возможности нового стиля в создании интерьера.

Первая — «Архитектура и художественные ремесла нового стиля» — состоялась в Москве в декабре 1902 г. В ней, в частности, участвовали: Ч.Р. Макинтош, Й. Ольбрих, Е.Д. Поленова, И.А. Фомин. Мебель Макинтоша экспонировалась в отдельном выгороженном интерьере, имитировавшем реальную обстановку дома. Мебель Фомина во многом похожа на мебель Макинтоша: минимум декора, геометризация форм, впечатление спокойной созерцательности. В то же время

трапециевидные формы сообщают ей более устойчивый, основательный вид.

Вторая выставка — «Современное искусство» — открылась в январе 1903 г. в Петербурге в снятом на время помещении на Большой Морской. Целый этаж был отремонтирован и перестроен для того, чтобы представить ряд образцовых комнат со всем убранством. Инициаторами проекта были князь С.А. Щербатов и В.В. фон Мекк, владелец Московско-Рязанской железной дороги.

«Предполагалось,— вспоминал М.В. Добужинский о выставке, — что поистине необыкновенно красивое убранство комнат явится блестящим сюрпризом и ошеломит петербургскую публику, даст толчок вкусу, чуть ли не создаст новую эру... Так думал и предвещал энтузиаст Грабарь. Действительно, была великолепна темно-синяя столовая Бенуа—Лансере с белыми пилястрами, с бирюзового цвета панно, с белой мебелью и тяжелой хрустальной люстрой: был очарователен овальный будуар Бакста с малиновым ковром, тонкими трельяжами и зеркальными стенами, и очень уютная "чайная комната" Коровина с ткаными панно, изображающими осеннюю кленовую листву. Полуэтажом выше ютилась низенькая светелка, придуманная Головиным, в сказочном русском духе, с весело раскрашенной резьбой, совами, райскими птицами»¹.



Рис. 22
А.Н. Бенуа и
Е.Е. Лансере. Сто-
ловая. Фрагмент
экспозиции выстав-
ки «Современное
искусство». Санкт-
Петербург. 1903

¹ Цит по: Гусева Н. Н.Ф. Свирский поставщик двора его Императорского Величества и «Современное искусство» // Пинакотека. 1998. № 6—7. С. 53.

Эскизы художников были адаптированы на фабрике под реальную технологию, конструкцию, размеры. Мебель получилась необычно светлой, изящной, тонкой. Дягилев отмечал, что организаторы избегли «корявости и самодельщины», все качественно и функционально исполнено. На стуле можно сидеть, ящики шкафов запираются, все работает, как задумано. В столовой стоял овальный стол, у которого боковые полукруглые части могли либо опускаться на петлях, либо вся эта часть целиком могла отставляться и, стыкуясь с другой такой же, превращаться в круглый стол (рис. 22).

Будуар украшала мебель, выполненная по эскизам Л.С. Бакста. «Ножки шифоньерки, диванчиков и столиков были настолько тонки, что только мастерство Свирского обеспечило прочность этой нежной женственной мебели, от которой, по словам Бакста, должен был исходить "аромат духов и пудры"», — писал Шербатов¹.

Устроителям хотелось повторить опыт Макинтоша по созданию интерьеров. И все-таки это были скорее декорации, чем реальные жилые комнаты. «Нужен архитектор, который превратил бы сказочный замок в жилую комнату» — таковы были некоторые отзывы.

Модерн использовал технику, технические мотивы как одно из выразительных средств. Принципы мостостроительства повлияли и на работы уже следующего поколения дизайнеров — конструктивистов. Особой популярностью в России пользовались решетчатые каркасные конструкции: они представлялись идеалом не только технических, но и вообще любых сооружений и промышленных изделий. Именно в инженерном деле яснее всего проявлялась объективная база формообразования — видимое отражение работы материала, его сопротивление нагрузкам.

Модерн творчески переосмыслил формально-композиционный опыт народного искусства.

Тот факт, что модерн в России довольно быстро завершился неоклассикой в своих наиболее ярких произведениях, помог формированию конструктивизма на следующем этапе.

Рубеж веков стал временем появления в повседневной жизни массы технических новаций, изобретений. Стиль модерн — первый дизайн-стиль эпохи электричества. Так же, как стиль Эйфелевой башни или Хрустального дворца принадлежит эпохе паровых машин, а «измы» начала XX в. — эпохе радио, телеграфа и авиации.

¹Там же. С. 54.

Вопросы и задания

1. Проанализируйте роль русской инженерной школы в развитии отечественного дизайна.
2. Какие экспонаты Нижегородской ярмарки 1896 г. можно считать примерами дизайна?
3. В чем проявилась связь русского модерна, неорусского стиля и традиций Средневековья?
4. Почему при выполнении орнамента на мебели в Абрамцевских мастерских использовалась технология трехгранно-выемчатой резьбы?
5. Назовите характерные тенденции в проектировании мебели и интерьера в конце XIX — начале XX в. в России.

Литература

Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. М., 1994.

Воронов Н.В. Российский дизайн. М., 2001. Т. 1. Ч. 3.

Кириченко Е.И. Русский стиль. М., 1997.

Примаченко П.А. Русский торгово-промышленный мир: Фотокнига. М., 1993.

ЧАСТЬ III

ДИЗАЙН И АВАНГАРДНОЕ ИСКУССТВО XX в.

Глава 1

Футуризм: симультанизм (одновременность восприятия) и концепция динамической формы

«Измы» XX в. и дизайн

История русского искусства 1910 — начала 1920-х гг. была необычайно насыщенной, новые художественные системы провозглашались чуть не каждую неделю.

В 1925 г. русский живописец, архитектор, дизайнер Эль Лисицкий в Мюнхене вместе с немецким художником-дадаистом Гансом Арпом издал книгу «Kunstism 1914—1924» — «Измы искусства» (рис. 23).

К моменту выхода книги Лисицкий уже проявил себя как автор необычных проектов. Среди них: комната «Проунов» (Проект Утверждения Нового — серия архитектурных композиций, которые Лисицкий охарактеризовал как «промежуточную стадию между живописью и архитектурой») на выставке 1923 г. в Берлине, рекламные плакаты и графика для фирмы «Пеликан». Через год начнется проектирование зала нового искусства в Ганноверском музее, где будут созданы необычные условия для экспонирования абстрактных скульптур Наума Габо, беспредметной живописи Пита Мондриана и Василия Кандинского.

В книге «Измы искусства» Лисицкий выступал как дизайнер, автор-составитель и непосредственный участник художественного процесса. Он собрал под одной облож-

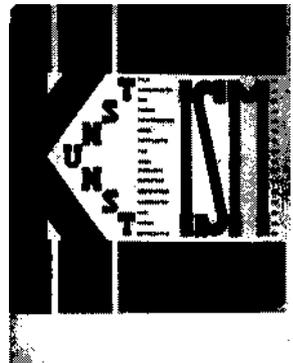


Рис. 23
Эль Лисицкий. «Kunstism»
1914—1924. Обложка.
Мюнхен, 1925

кой «измы» не только для того, чтобы отметить то новое, что появилось за последние 10 лет, но и с целью представить панораму концепций формообразования, имеющих предметный, архитектурный, проектный потенциал. Он отобрал авангардные направления современного ему изобразительного искусства именно как коллекцию неповторимых визуальных языков, выражающих общие пластические, философские, структурно-композиционные идеи средствами абстрактного искусства.

В книге на разворотах представлены 16 характерных «измов», среди них:

- конструктивизм (от контррельефов Владимира Татлина 1914 г. до конструкций выставки ОБМОХУ в Москве 1921 г. и работ Наума Габо 1921-1922 гг.);
- веризм (композиции немецкого художника-фотомонтажиста Джона Харфилда 1917 г.);
- неопластицизм (творчество дизайнеров и архитекторов группы «Де Стил», от абстрактных композиций Пита Мондриана 1916 г. до проекта архитектора Геррита Ритфелда 1923 г.);
- пуризм (посткубистическая живопись французов — архитектора и дизайнера Ле Корбюзье и художника Амедея Озанфана 1920—1922 гг.);
- дадаизм (течение в западном искусстве, связанное с абсурдистскими, спонтанными сочетаниями элементов готовых форм в коллажах, стихах, поведении, работы Ганса Арпа, Рауля Хаусмана, Макса Эрнста, фотоработы Ман Рея 1919—1922 гг.);
- симультанизм (живопись французских художников Робера и Со-ни Делоне 1912—1922 гг.);
- супрематизм (работы Казимира Малевича 1913—1920 гг.);
- абстрактивизм (живопись Василия Кандинского, Натана Альмана, Любови Поповой, Александра Родченко, Петра Митурича и венгра Ласло Мохой-Надя 1914—1920 гг.);
- кубизм (живопись Пабло Пикассо и Жоржа Брака, скульптура Александра Архипенко и Жака Липшица 1914—1920 гг.);
- футуризм (живопись Джакомо Балла, скульптура Умберто Боччони 1913 г.);
- экспрессионизм (живопись Марка Шагала и Пауля Клее 1914—1915 гг.).

Фактически это была первая попытка классификации авангардных течений как «стилей» по принципу визуальной общности и груп-

повой принадлежности. Какие-то названия утвердились в истории искусства, какие-то остались как характеристика более частных индивидуальных направлений. Наибольшее и непосредственное влияние на дизайн оказали футуризм и кубизм, супрематизм и конструктивизм, неопластицизм и «Проуны» Лисицкого.

Идеи футуризма

В 1909 г. поэт Филиппо Томмазо Маринетти опубликовал в газете «Фигаро» манифест нового течения в искусстве. Провозглашалось стремление к современности, техника объявлялась достойным объектом любования. Происходит реформация языка («слова отпущены на свободу»), изображение динамики становится ведущей темой в живописи и скульптуре. «Констатируем, — отмечалось в манифесте, — что красоты мира пополнились еще одной: красотой скорости. Ревущий автомобиль, который точно мчится против картечи — прекраснее, чем Ника Самофракийская» [цит. по: Бобринская, с. 11].

Скорость и динамика действительно были одной из творческих основ футуризма. Еще задолго до всех манифестов естествоиспытатели и фотографы пробовали фиксировать и исследовать реальные стадии движения. Э. Мейбридж в США и Э.Ж. Маре во Франции на своих кинограммах скачущей лошади, прыгуна с шестом и шагающего человека показали реальные мгновенные фазы движения, из которых складывается непрерывная динамика (рис. 24).

Продолжая те же опыты, но уже в художественном ключе, итальянец футурист Джакомо Балла пишет почти реалистическую картину



Рис. 24

Э.Ж. Маре. Хронофотография. Прыжок с шестом. 1890

«Дама с собачкой на прогулке» (1912). И у дамы, и у собачки гораздо больше ног, чем это есть на самом деле, художник пытается передать мелькание и ритмику шагов. Позднее он уходит от буквального изображения суммы стадий движения к выражению идеи динамики композиционно-пластическими средствами. Круглящиеся, ритмически



Рис. 25

Дж. Балла. Проект веера. 1918

повторяющиеся линии, как расходящиеся круги, окутывали изображение мчащегося мотоциклиста. Движение планет, небесных тел он передавал при помощи тех же упругих, множасьихся линий. Вместо одной какой-либо фазы (или их суммы) изображалась ткань движения, некий его срез. От изображения стоп-кадров художники переходят к передаче символического состояния динамики (рис. 25).

Передача всего комплекса ощущений, их одновременность, становится доминирующей темой произведений художников-футуристов, выдвинувших и концепцию симультанизма. Сам Маринетти работал в жанре графической поэзии — рисовал листы с наискосок бегущими строками, взрывающимися словами, разлетающимися буквами. В 1912 г. он создает графические композиции, в которых абстрактному впечатлению от динамики линий соответствует столь же отрывистая и наполовину абстрактная словесно-звуковая часть. Литература и графика порождают новый жанр — визуальную поэзию, рассчитанную на одновременность восприятия слова, звука и изображения. Сами выступления поэтов-футуристов и художников становились синтетическим действием, включавшим элементы эпатажа и театрального представления.

История футуризма в России начинается с поэтических альманхов и сборников. Художники активно вводят в изображение текст: цифры, надписи, вывески. Предметы демонстрируются одновременно с разных сторон, как в кубизме. Множасьихся контуры передают идею движения. Всюду виден принцип одновременности восприятия и синтез словесного и живописно-пластического начал.

Михаил Ларионов идет дальше. Он представляет весь мир как постоянно меняющуюся картину взаимных отражений света и цвета.

Согласно его концепции лучизма, художник изображает уже не предметы, а свето-цветовые потоки, лучи, которые испускаются предметами во всех направлениях и наполняют пространство¹.

Футуризм был необходимой ступенькой на пути к абстрактному, неизобразительному искусству. Футуристы в России на свой лад развивали идею соединения всех каналов коммуникации: живописи, поэзии, музыки. Русский художник Владимир Баранов-Россине сконструировал «оптофоническое писанино» — инструмент со светопроекционным устройством, наподобие рояля. Нажимая на клавиши, можно было управлять различными фильтрами и заготовленными прозрачными дисками с абстрактным рисунком. В своих опытах русские футуристы пытались дойти до первооснов искусства, до уровня «праязыка», в котором еще нет слов, но есть лишь сгустки идей, ощущений и эмоций. В живописи это выражалось в интересе к фольклорным мотивам, во включении в композиции простых геометрических форм.

Футуризм, театр и предметно-пространственное творчество

Футуристы часто работали с малыми, мобильными формами зрелища — кафе, кабаре, поэтические вечера.

В Москве и Петербурге они эпатируют публику своей внешностью. Ларионов и Гончарова раскрашивают лица. Малевич в честь приезда в Москву Маринетти ходит по Кузнецкому мосту с красной ложкой в петлице вместо гвоздики. Таково его понимание «алогичности» — т.е. внешней бессмысленности творческого жеста, который важен лишь сам по себе, лишь как возможность выделиться минимальными средствами за счет перенесения предмета из одного контекста в другой.

Футуристическая идея и кубофутуризм как стилевое направление оказались наиболее адекватными исполнительским видам творчества — театру, драматургии, а также литературе и поэзии. Многие мастера авангарда считали заслугой футуризма раскрепощение творческих потенций и отсутствие жесткой стилевой доктрины.

Художников-новаторов охотно приглашал такой признанный режиссер, как А. Таиров. В московском Камерном театре работали

¹ См.: Ларионов М.Ф. Лучизм. М., 1913. С. 12.

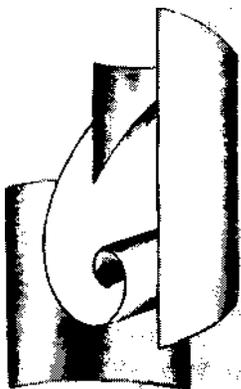


Рис. 26
А. Родченко. Проект
светильника для кафе
«Питтореск». 1917

А. Лентулов, А. Веснин, В. и Г. Стенберги, Г. Якулов. Александра Экстер в экспрессивной кубофутуристической манере создала модели костюмов и декорации к спектаклям «Фамира Кифаред» (1916) и «Саломея» (1917). Декорации не столько изображали какие-то конкретные предметы или постройки, сколько организовывали пространство при помощи цвета, объемов и плоскостей. На сцене преобладали диагональные и вертикальные композиции, экспрессивные сочетания простых геометрических форм.

В начале 1917 г. известный московский булочник И.М. Филиппов заказал молодым художникам оформление кафе «Питтореск» на Кузнецком мосту. Якулов сделал эскизы и пригласил молодых художников для окончательной проработки деталей. Владимир Татлин занимался угловыми рельефами, карнизами, витражами (вместе с Удальцовой), Александр Родченко спроектировал светильники из пересекающихся и изгибающихся плоскостей, задуманных как сочетание жести, стекла и раскрашенного картона (рис. 26).

Будетлянские книги, или Лаборатория графического дизайна

Русские футуристы называли себя вслед за Велимиром Хлебниковым будетлянами — жителями страны будущего. Идея будущего не ограничивалась технократическими фантазиями. Будущее — это неограниченная возможность общения, это свобода передвижения и творчества, это полет. Малевич размышлял о студиях художников на дирижаблях. Хлебников предлагал основать «Азийский ежедневник песен и изобретений», в котором «статьи печатаются на любых языках по радиотелеграфу из всех концов»¹.

Наибольшее развитие среди жанров предметного творчества русских футуристов получила книга. Часто это была рукодельная, автор-

¹ Хлебников В. Письмо двум японцам // Собр. соч.: В 5 т. Л., 1933. Т. 5. С. 156.

екая книга, в которой и текст, и иллюстрации, и печать выполнялись одним человеком. Сама техника тиражирования варьировала от обычной высокой печати и литографии до коллажа и стеклографии.

Среди первых российских футуристических изданий — поэтический сборник «Садок судей» (1909), необычный тем, что отпечатан на светло-голубых обоях. Во втором сборнике был опубликован манифест участников издания — Д. Бурлюка, В. Маяковского, А. Крученых, В. Хлебникова, в котором, в частности, говорилось: «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике»¹. То есть слово имеет не только смысл, но и графическую форму. Одновременно и новая живопись влияла на литературу. Виктор Шкловский заметил о поэзии Маяковского: «Он вдвинул образ в образ. Он работал в стихах методами тогдашней живописи»².

Книга оказалась на перекрестье совершенно необычных литературных, живописных и визуально-графических концепций. «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы — разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык)»³, — разъяснял поэт и художник Алексей Крученых.

В изданиях применялись три основные техники. Во-первых, авторская графика, будь то в работе над иллюстрацией или в написании текста от руки. Во-вторых, коллаж, наклейка, сборка книжки из разноцветных страниц, нередко неровно обрезанных и разного формата. И в-третьих — игра с типографским набором.

Художники и литераторы по-разному относились к визуализации текста. Когда Крученых сам переписывал свои тексты для издания на гектографе или стеклографе (печать спиртовыми красками со стекла), то более свободно и «антикомпозиционно» распоряжался пространством страницы. Буквы корчатся, налезают друг на друга, проваливаются, взлетают. В почерке проявляется личность автора «самописьма» и непосредственность обращения к читателю.

В 1918—1919 гг. Варвара Степанова, одна из «амазонок» авангарда, занялась исследованием словесного и звукового материала с точки зрения графики. Новизна ее метода заключалась в попытке ассоциа-

¹ См.: Садок судей II. СПб., 1913.

² Шкловский В.Б. О Маяковском. М, 1940. С. 37.

³ Крученых А.. Слово как таковое. М., 1913.

тивно соединить фактуру звучания текста с фактурой его написания. Абстрактный текст звуковой поэзии она иллюстрировала абстрактными цветографическими композициями.

Неистово экспрессивны литографированные рисунки Михаила Ларионова к книге Крученых «Помада» (1913). Фигуры, оборванные контуры напоминают скоропись художника, рисунки на полях. Техника литографии или линогравюры приводила форму книги и ее текстовое содержание к единству.

Книга могла превратиться и в совсем странную вещь. На обложку «Заумной книги» Крученых наклеены пуговица и вырезанное из красной бумаги сердце. Не только обложки, но и иллюстрации нередко выполнялись в технике коллажа из цветной бумаги, неровно обрезанной, с надорванными краями. В этой технике часто работала Ольга Розанова, расклеивая и раскрашивая от руки более 100 экземпляров.

Коллаж успешно конкурировал с гравюрой и литографией. На первый взгляд, это такой же ремесленно-рукодельный способ работы. Однако художник творит образы, не прикасаясь карандашом и кистью к бумаге. Он собирает, комбинирует варианты из заранее подготовленных элементов — кусочков яркой глянцевой цветной бумаги, обрезков обоев, кусочков фольги. Коллаж — это технологическая композиция. Текст в такой композиции может существовать лишь в качестве отдельного блока, напечатанного на бумаге и приклеенного к странице или обложке точно так же, как и все остальные детали.

Слово «коллаж» произошло от французского «coller» — клеить, наклеивать. Этим термином стали обозначать многослойные произведения графики, составленные из наклеенных кусочков цветной бумаги, текста, ткани, обоев, букв. Техника коллажа широко применялась в европейской авангардной живописи начала XX в. (в кубизме, футуризме, дадаизме). В его эволюции был момент, когда вместо фактур и цветов стали применять фотографии, газетные и журнальные вырезки, что привело к появлению фотомонтажа. Коллаж в пространстве превратился в объемный ассамбляж и инсталляцию. Эти жанры весьма популярны в современном дизайне и оформительском искусстве.

Наборные композиции футуристов преследовали те же цели, что и принципы «самописья»: акцентировка текста, сопротивление чтению, превращение букв в пластический материал для композиции.

Материалом здесь становился готовый типографский набор с его качеством прорисовки букв, законами комбинирования, стандартными промежутками, горизонтальными строчками. В итоге шрифтовые композиции получили определенный технологический оттенок. Футуристы превратили набор текста в игру, в которой редко соблюдались установленные для классической книги правила. Прописные буквы и знаки препинания были отброшены. Шрифт наклонялся, переворачивался, в одном слове соседствовали литеры из разных гарнитур и разных кеглей (рис. 27).



Рис. 27

В. Каменский. Железобетонные поэмы.
1914

Экспериментальная книга 1920-х гг. интересна своей связью с визуальным творчеством. Это была лаборатория не только стиха, позволявшая почти мгновенно видеть готовый результат (мгновенность творчества и мгновенность восприятия — главный принцип заумной поэзии Крученых и его авторских книжек и альбомов), но и живописи, графики, даже театра и дизайна. Книга еще раз проявила свою синтетическую сущность, впитав эксперименты сразу многих искусств.

Футуризм был первым течением мирового художественного авангарда XX в., который начал использовать в творчестве проектные методы, конструируя новую абстрактно-геометрическую реальность.

В футуристической художественной системе были и свои формально-композиционные закономерности, которые позволяют отличить это художественное направление от других. Во-первых, три принципа — одновременности впечатлений, глобальной метафоры и наложения картин и элементов друг на друга (образование новых смыслов за счет комбинаций). Во-вторых, подчеркнутая, утрированная динамика композиций; преобладание диагональных ритмов и линий; двоящиеся, напоминающие изображение стадий движения, или оборванные, незамкнутые контуры (пространство втекающее, входящее внутрь формы). Форма действует сама по себе, лишь своей экс-

прессивностью, направлением создает ощущение некоего целостного организма.

В-третьих, все композиции построены, как правило, из полупрозрачных, вьющихся, кружащихся, причудливо свернутых плоскостей наподобие завитых бумажных полосок, цвет которых меняется от одного края к другому. Эти расцветченные поверхности имеют четкие и острые грани, края плоскостей, отмеченные резкими линиями. Таковы приметы графики. Но когда те или иные проекты осуществляются в натуре, они полностью отражают заложенную в них графическую идею.

Русский кубофутуризм нашел свое место в создании декораций и костюмов для театра и кино, в проектах городского оформления в дни революционных праздников в 1918—1919 гг., в своеобразном символично-динамическом этапе архитектуры авангарда 1919—1921 гг.

Русские поэты-футуристы и художники авангарда обогатили книжный и графический дизайн новыми приемами. Характерный почерк автора задавал эмоциональную напряженность отпечатанных литографским способом рукописных книг. Принцип симультанизма — одновременности восприятия — использовался в равной степени как художниками, так и поэтами. И если сказать совсем коротко, то все они занимались переводом звука в типографский жест.

Футуризм был первым авангардным течением, проявившим себя в предметной сфере. Течением, которое выработало в лоне искусства целый мир, систему ценностей, визуальную проектную культуру, которые проявились в особенностях стиля.

Вопросы и задания

1. Какова роль динамики в футуристической живописи и скульптуре?
2. Назовите области предметного творчества итальянских и русских футуристов.
3. В чем проявлялось взаимовлияние живописи и литературы в 1910—1920-х гг.?
4. Проанализируйте основные графические приемы русской футуристической книги.

Литература

Бобринская Е.А. Футуризм. М., 2000.

Лаверентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. М., 2002. Гл. «Опыт 1».

Поляков В. Книги русского кубофутуризма. М, 1998.

Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм — концепция формообразования.
М., 2003. Гл. 3.

Глава 2

Супрематизм и «Де Стилль»: два взгляда на геометрию

Концепция супрематизма и предметный мир

Супрематизм — творческая концепция, созданная Казимиром Малевичем в 1915—1919 гг., — включал в себя формально-композиционный метод моделирования (канон супрематизма) и философию движения цвета и форм в отвлеченном многомерном пространстве. Это мир абстрактных сочетаний геометрических элементов, плоскостей, объемов. «Черный квадрат» Малевича — символ русского художественного авангарда и знак супрематизма.

Малевич своим «измом» возбуждает в среде авангарда, с одной стороны, волну подражателей, а с другой — соперничество изобретателей от искусства в создании наиболее универсальной художественной системы. Ценность супрематизма — в его пафосе освобождения творчества от изобразительности.

Концепция супрематизма была обнародована в 1915 г. на «Последней футуристической выставке 0,10» и представляла собой, по мнению ее автора, логическое развитие кубизма. Поначалу супрематизм заявлялся как концепция абстрактного, беспредметного творчества, как чисто духовное искание, как глобальная философия жизни, искусства, миростроения. В супрематических композициях комбинации из по-разному локально раскрашенных плоскостей свободно парят в белом пространстве, «белой бездне», по Малевичу. Пространство возникает за счет контрастов размеров, наклонов и поворотов перекрывающих друг друга форм. Контрасты в супрематических работах включают противопоставление статичных и повернутых фигур, черных и цветных плоскостей, вертикалей и горизонталей, размеров, сте-

пени удаленности от зрителя, прямоугольных и остроугольных конфигураций. В картинах и проектах Малевича всегда существует развернутая система композиционных контрастов. Эти контрасты и придают композиции динамику.

По поводу возможностей супрематизма Малевич замечал: «Супрематизм в одной своей стадии имеет чисто философское через цвет познавательное движение, а во второй — как форма, которая может быть как прикладная, образовав новый стиль супрематического украшения»¹.

Современники Малевича отмечали декоративный потенциал супрематизма как стиля: «Супрематизм в чистом виде декоративен и должен быть применен, как новый стиль, правда, стиль удивительный, сильный»².

Первая предметная область его применения — текстильный орнамент, рисунок на платях, сумках, платках, выполненных артелью «Вербовка», созданной в 1915 г. художницей Натальей Давыдовой недалеко от Киева. В 1916 г. художницы Надежда Удальцова, Ольга Розанова и Любовь Попова создают супрематические орнаменты для вышивки и аппликации. На основе их проектов крестьянки деревни Вербовка выполняли декоративные подушки, сумки, платки, кайму и ленты, небольшие панно.

Рамки привычной картины были разорваны. Супрематическая живопись вышла на поверхность вещей. В начале 1920-х г. эта концепция находит свое применение в архитектуре, суперграфике, графическом дизайне, мебели, лишней раз подтверждая свою универсальность как выразительной системы формообразования.

В своем докладе «Проуны», прочитанном в 1924 г. в Москве, Эль Лисицкий показал, что «Черный квадрат» — это, с одной стороны, люк сужающегося канала живописного творчества, эволюционировавшего от кубизма к супрематизму, к нулю формы, к концентрированному выражению плоскости, цвета, беспредметности, а с другой — фундамент для создания новых архитектурных и дизайнерских форм³.

¹ Малевич К.С. Супрематизм. Каталог 10-й государственной выставки. М., 1919.

² Степанова В.Ф. О беспредметном творчестве в живописи // В кн.: Степанова В.Ф. Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 52.

³ См.: Эль Лисицкий. Проуны (К поражению искусства). Доклад на заседании ИНХУКа 23 октября 1924 г. в Москве. Докладу автор предпослал эпиграф: «Ниспровержение старого мира да будет начертано на ваших ладонях». Машинопись, частное собрание.

Лисицкий одним из первых увидел и применил в проектах и печатной графике супрематический словарь Малевича. Здесь-то и выяснилось, насколько богаты плоскостно-декоративные возможности супрематизма, насколько естественны его формы на белом листе бумаги, насколько захватывающей становится работа со шрифтом и геометрическими иллюстрациями. Текст и иллюстрации выходят на самый общий, универсальный, философско-пластический уровень, где объединяется предельно абстрактное живописное и предельно абстрактное понятийное.

От УНОВИСа-к ГИНХУКу.

Школа и научно-художественные эксперименты

Малевич видел перспективы супрематизма в полном пересоздании земной поверхности по канонам нового стиля. Путь к такой глобальности лежал через формирование коллектива единомышленников — своеобразной партии в искусстве, через обучение, разработку максимально возможного числа элементов предметной среды на основе концепции супрематизма.

Таким полигоном для Малевича стала Народная художественная школа в Витебске, основанная Марком Шагалом. Малевич приехал в Витебск в октябре 1919 г. и фактически возглавил школу. В его мастерскую перешло большинство учеников, преподаватели Нина Коган, Эль Лисицкий и Вера Ермолаева стали приверженцами художественной системы супрематизма. В феврале 1920 г. родилось и название УНОВИС — Утвердители нового искусства.

«Педагогическая система Малевича в точности следовала его теории движения искусства от Сезанна к супрематизму и воспроизводила последовательность этой эволюции: постижение супрематизма должно было происходить по принципу восхождения от его художественных законов к истине супрематической философии. Новшество, появившееся в доктрине супрематизма, — мысль о его стилеобразующих возможностях и необходимости разработки супрематической архитектурной концепции, — также нашло отражение в учебной программе»¹. Студенты осваивали кубизм и приемы разложения формы,

¹ Горячева Т.В. УНОВИС: «Мы будем огнем и дадим силу нового» // [В круге Малевича, с. 14].

сдвиги, а затем переходили к чисто абстрактным плоскостным композициям.

Сам Малевич в статье «Супрематизм», датированной 15 декабря 1920 г., выстраивал трехступенчатую эволюцию своего стиля с точки зрения художественного эксперимента в живописи: черный супрематизм — супрематизм знаков (квадрат, круг, крест); цветной супрематизм — свободно парящие раскрашенные плоскости; белый супрематизм — распыление цвета и формы в безграничном белом пространстве. В то время он считал, что живопись как этап уже давно изжита, и «в данный момент супрематизм вырастает в объемном времени нового архитектурного построения»¹.

Написано это было уже после опыта создания Лисицким вместе со своими студентами проектов объемных сооружений на основе супрематических форм.

В задачи Лисицкого, возглавлявшего в школе мастерские графики, печатного дела и архитектурные, входило и обучение черчению. «Лисицкий в упражнениях по проекционному черчению приучал учеников видеть в этих плоскостных супрематических композициях лишь одну из проекций объемной композиции»². Фактически Лисицкий как профессиональный архитектор представил все плоскостные композиции Малевича в виде комбинаций объемных тел. Живописная или графическая композиция была для него планировкой, он придавал толщину, глубину этим плоскостям и в результате вышел на масштаб архитектуры и даже еще крупнее — масштаб градостроительный. Все «Проуны» Лисицкого — это архитектурные композиции из призматических объемов, по-разному комбинированных, стоящих или парящих под разными углами друг к другу (рис. 28). Важнее становится не то пространство, в котором они существуют, а то, которое они образуют между собой, внутреннее пространство.

В архитектурной мастерской Лисицкий должен был разработать канон супрематической архитектуры, а в типографской мастерской — канон супрематической книги, супрематического плаката. Здесь был создан знаменитый литографированный плакат Лисицкого «Клином красным бей белых». Геометрические элементы на белом фоне за счет

¹ Хан-Магомедов С.О. Новый стиль, объемный супрематизм и проуны // Лазарь Маркович Лисицкий. 1890—1941. Выставка произведений к столетию со дня рождения. Каталог. М., 1990. С. 39.

² Там же. С. 41.



Рис. 28
Разворот книги «Kunstism
1914—1924» с работами
Эль Лисицкого. Слева —
«Проун» 1919—1921,
справа — проект «Трибуна
Ленина». 1924

текста приобрели конкретный политический смысл. Абстрактная композиционная динамика — красный клин, врезающийся в белый круг, — стала отражением политического призыва.

В литографской мастерской печатались и произведения Малевича. В написанный от руки текст как зрительные и смысловые акценты вводились квадраты и прямоугольники. Самым радикальным опытом создания новой визуальной супрематической книги стал проект детской книги Лисицкого «Сказ про 2 квадрата» (1920)¹. В этом проекте в шести композициях, сопровождавшихся коротким текстом, автор объединил две языковые системы: вербальную и визуально-графическую. Эта книга — прообраз многих современных произведений компьютерной графики и анимации. В ней все построено с помощью минимальных и легко формализуемых средств выражения. Главные герои книги — красный и черный квадраты. Красный квадрат в супрематической иконографии — символ энергичного, деятельного, творческого, духовного начала. Черный — символ более устойчивого, земного, материального. Черный и красный цвета были основными и в проектах уличного оформления Витебска.

«Наступил первый май, и город зацвел новым супрематическим цветом», — писали в обзоре свершений УНОВИСа [В круге Малевича... с. 17]. К революционным праздникам архитектурная среда полностью изменялась при помощи супрематической суперграфики. Необычное ощущение от изменившегося цветового образа, от

¹ В Витебске был создан лишь макет. Саму книгу удалось напечатать лишь в 1922 г. в Голландии (с текстом на голландском языке) в журнале «Де Стил» по предложению Тео ван Дусбурга.

нарочито элементарного декора Сергей Эйзенштейн сравнивал с «супрематическим конфетти», разбросанным по улицам ошарашенного города¹.

Витебский УНОВИС, по сути дела, был центром системы аналогичных коллективов в других городах России. В плане работы Совета УНОВИСА содержались пункты, касающиеся организации производства проектов новых форм утилитарных сооружений, разработки заданий новой архитектуры, создания нового орнамента, проектов монументальных декораций для украшения города, росписи помещений, мебели, модели современной книги. Среди студенческих работ — оформление фасадов зданий, рисунки для ткани, плакаты, листовки и даже продуктовые карточки. Все это было построено на основе супрематической стилистики.

Именно супрематизм благодаря стилевой независимости цветографической системы стал основой формирования современной концепции суперграфики. Предельно простой белый объем как нельзя лучше приемлет свободные, динамично разлетающиеся графичные супрематические формы. Цветовая композиция в росписи трамваев, трибун или архитектурной полихромии независима от объема и, будучи зрительно более активной, определяет в итоге общую композицию.

Малевич в своем творчестве и педагогике отвечал за небо — «космическое измерение супрематической утопии», Лисицкий — за землю, воплощенные в формах архитектурных моделей и проектов [В круге Малевича... с. 47]. Студенты Лисицкого восприняли и его методологию, последовательность творчества: замысел, проект, модель, воплощение (рабочие чертежи). Эта последовательность, с которой привык иметь дело архитектор, будет определяющей в творчестве Лисицкого как дизайнера в дальнейшем. Лисицкий считается мастером, которой перевел плоскостные формы супрематических композиций в трехмерность, аксонометричность, создал новый тип визуальной книги. Таков был итог деятельности и самого Лисицкого, и его мастерских в витебском УНОВИСе.

После отъезда из Витебска большинства преподавателей в 1922 г. совместная деятельность «уновисцев» продолжилась в стенах созданного в 1924 г. в Ленинграде Института художественной культуры (позднее — Государственный институт художественной культуры; закрыт в

1926 г.). Отделом материальной культуры руководил до отъезда в Москву Владимир Татлин. Илья Чашник, Николай Суетин, Анна Лепорская — ведущие сотрудники института, разрабатывали проекты мебели и посуды, костюмов и рисунков для ткани, Казимир Малевич, наряду с теоретическими изысканиями, занимался созданием объемных супрематических архитектурных моделей — архитектонов.

Архитектоны — это составленные из однотипных геометрических объемов прямоугольных призм и кубов композиции, подчиненные вертикальным или горизонтальным ритмам. В них всегда присутствовали как минимум три уровня масштаба формы — крупная, промежуточная и мелкая. Однотипность элементов и повторяемость принципа их стыковки аналогичны принципу фрактальности в геометрии и компьютерной графике. По своей универсальности и всеобщности эта концепция сравнима с созданием новой ордерной системы — супрематического ордера.

В начале 1930-х гг. Суетин переводит эти опыты «слепой архитектуры» в модели керамической посуды, принципиально бездекоративной, но классицистичной по духу благодаря цвету и рифленным поверхностям, напоминавшим каннелюры колонн.

Из всех авангардных художественных систем, пожалуй, супрематизм обладал наибольшим архитектурным потенциалом, за которым стоят: работа с элементарными геометрическими формами, не имеющими своего «натурального размера»; принципиальность сочетаний ограниченного числа геометрических элементов, создающих за счет этих сочетаний характерные пространственные образные варианты; крупность членений и форм, одинаково пригодных как для настольных вещей, так и для градостроительных ситуаций; масштаб, сопоставимый с устройством земной поверхности.

«Де Стиль»: особенности пластического языка.

Универсальность графического и объемного формообразования

В 1917 г. в г. Лейдене (Голландия) по инициативе Пита Мондриана была создана художественная группа «Де Стиль». Одновременно начинается издаваться журнал под тем же названием. Его обложку украшал логотип, буквы которого были составлены из стандартных черных прямоугольников (рис. 29). К этому моменту уже написаны плоскостно-геометрические картины Мондриана, задавшие направление сти-

ля. Наиболее известные члены группы: архитектор и художник Тео ван Дусбург, основатель, живописец Пит Мондриан, архитектор Питер Оуд, скульптор Жорж Вантегерло, художник Вильмош Хусар. Тео ван Дусбург, издатель журнала, архитектор и живописец, с самого начала создания объединения ориентировал его деятельность на комплексное проектирование предметной среды. В следующих номерах журнала как примеры нового подхода к искусству и проектированию были опубликованы «Черный квадрат» Малевича и «Проун» (композиция из серии «Проектов Утверждения Нового», выполненная еще в Витебске) Лисицкого.

В своем манифесте члены группы призывали к созданию новой культуры, основанной на равновесии и интернациональной общности культур, отказе от изобразительности. Они считали, что искусство должно примирить полюса жизни — «природу и интеллект, другими словами, женское и мужское начало, негативное и позитивное, статическое и динамическое, горизонталь и вертикаль»¹.

В 1922 г. в журнале «Вещь», издававшемся Лисицким и И.Г. Эренбургом в Берлине, была опубликована статья ван Дусбурга о трех уровнях геометрических построений. Эта публикация — ключ к пониманию стиливого модуля группы «Де Стиль».

Первый уровень — графическое построение. В качестве базовых элементов использованы окрашенные черным цветом три прямоугольника и квадрат. Они расположены параллельно друг другу, образуя в сумме общую конфигурацию.

Мондриан так комментировал свои предельно геометризованные композиции:

«Разделяя прямоугольник при помощи вертикальных и горизонтальных линий, неопластицист достигает спокойствия, равновесия всеобщего и индивидуального»².



Рис. 29

В. Хусар. Обложка

журнала «Де Стиль». 1917

¹ Doesburg T., van. Der Wille zum Stil. Цит. по: Drosle M. Bauhaus. 1919—1933. Köln, 1993. S. 54.

² Neoplasticism // «Kunstism». München, 1925. S. X—XI.

Второй уровень — скульптурный. К тем же плоским формам добавлена глубина. Получаются стоящие рядом параллелепипеды, изображенные в аксонометрии. Черным цветом закрашены лишь уходящие в глубину плоскости, фронтальные оставлены белыми. Зрительно эти черные формы передают массивность, тяжесть объемной скульптуры.

Третий уровень — архитектурный. Предыдущая композиция, изображающая скульптуру, полностью сохраняется, но вместо сплошной заливки силуэта для выявления форм использован линейный контур. Получается ажурная каркасная пространственная структура.

В проектах зданий, мебели и интерьеров, созданных членами группы «Де Стил», как правило, присутствовали все три уровня композиционных решений. На уровне комбинаций плоских прямоугольных элементов, строго вписанных в прямоугольную систему координат, решены и плакаты, и обложки, и мотивы росписи стен, потолка, пола в интерьере. Мебель тяготеет к скульптурной концепции, к комбинации плотных монолитных объемов. В архитектуре вертикальные стойки, перила балконов, горизонтальные балки воспроизводят пространственный каркас кубической решетки.

Смысл публикации Дусбурга в журнале «Вещь» — привлечь внимание к тому факту, что рождается новое понимание монументального искусства, при котором человек оказывается не перед произведением, а буквально внутри него, если иметь в виду архитектурный объем, покрытый изнутри живописной композицией, внутренне связанной стилистически и формально с архитектурными объемами. Дусбург мечтал «поставить человека в пластическое искусство, а не перед ним».

Ядром художественной концепции группы «Де Стил» была идея неопластицизма. Этот термин привился в искусствоведении как калька с французского, хотя исходно был заимствован Мондрианом еще до 1920 г. из теософии (от *голл.* *nieuwe beelding* — новое представление об образах). Неопластицизм — это не столько идея использования конкретных форм, сколько область формально-композиционных ощущений, предощущений особого порядка, структуры образов, которые воплотились именно в том характерном для группы «Де Стил» словаре визуальных элементов — прямоугольников, окрашенных яркими локальными цветами.

Неопластицизм — ядро тектонического языка «Де Стиля», предельно упрощенного, архитектурного. Именно поэтому он и смог стать основой интернационального стиля.

При внешнем сходстве с супрематизмом «Де Стил» предполагает более определенные схемы построений на плоскости. Все размеры и пропорции элементов заданы прямоугольной сеткой. Квадраты и прямоугольники стыкуются здесь, как в мозаике.

И супрематизм, и «Де Стил» как цветографические системы активно работают с объемной формой, пространством, организуя его при помощи крупных цветовых форм и изменяя его восприятие при помощи цвета. Для супрематизма более характерна независимость цветографической композиции от формы, для «Де Стиля» — четкая привязка по размерам, членениям цветовой композиции к объемной композиции.

В работах членов группы «Де Стил» цвет выявляет и подчеркивает форму.

Это заметно в принципах использования цвета и в архитектуре, и в мебели ведущего дизайнера группы Геррита Ритфелда. Ритфелд познакомился с ван Дусбургом и Мондрианом в 1915—1916 гг. Быстро усвоив новый визуальный словарь, он тут же создает свое главное детище — так называемый красно-синий стул. Каждый объем или плоскость, из которых, собственно, и состоит его мебель, окрашены в свой цвет. Цветом же часто выделен и несущий каркас. Повторяя принцип живописи Мондриана, где цветные плоскости находятся, как в витражных ячейках, в черной прямоугольной сетке, Ритфелд также использует черный цвет брусков для выделения несущего каркаса стула с красной спинкой и синим сиденьем (рис. 30). Задуманный автором как «аппарат для сидения», он стал символом группы.

Итальянская мебельная фирма Кассина включила стул в свою коллекцию исторической мебели XX в. Несмотря на кажущуюся угловатость и механистичность, сидеть на нем вполне комфортно благодаря правильно заданной предельной высоте наклонного сиденья, понижающегося к спинке (33 см), и эргономически точно выбранному углу наклона спинки относительно сиденья.

Стул в представлении Ритфелда — приспособление для духовной активности. Под сиденья он приклеивал этикетку со строками немецкого поэта Кристиана Моргенштерна: «Пользуясь стулом, я бы



Рис. 30
Г. Ритфелд.
Красно-синий стул. 1918

хотел сидеть не так, как того желает мое сидалище, но как было бы угодно моему покоящемуся на стуле духу, если бы он свил сиденье для себя самого» [цит. по: 100 дизайнеров Запада, с. 164.]. Мебель по проектам Ритфелда серийно изготавливалась с 1923 г. фирмой «Метц» в Амстердаме.

Любопытна конструкция низкого столика, составленного из квадрата столешницы, круга основания, прямоугольника и вертикальной стойки в качестве несущей опоры.

Столик был частью обстановки сохранившегося и ставшего музеем «Де Стиля» дома, построенного по проекту Ритфелда в его родном городе Утрехте в 1924 г. для Трус Шредер, сотрудницы группы «Де Стиль». Это белое двухэтажное здание с контрастно выкрашенными в темно-синий цвет рамами. В некоторых помещениях окна сходятся под углом, так как вертикальные стойки каркаса расположены чуть в глубине. Благодаря такому приему в помещении столовой на втором этаже возникает эффект панорамного обзора. Внутреннее пространство дома решено как огромная увеличенная картина. Окраска стен, пола и потолка выполнена как единая композиция из геометрических форм.

Сила группы была в разнопрофильности ее членов. Они проектировали дома, мебель, картины, плакаты, тексты — и все под флагом «Де Стиля».

Как пример единого пространства, включающего в себя и живописное заполнение плоскости, и пространственные формы, и общее решение планировки, можно рассмотреть интерьер кафе «Одет» (Audette) в Страсбурге, созданный ван Дусбургом в 1928 г. Если Мондриан использовал в своей живописи вертикали и горизонталы и ван Дусбург считал это признаком классицизма, то сам он вводил активную диагональ как антитезу Мондриану. Это было его «барокко», его «контркомпозиция». Бар имеет два уровня. На нижнем — столики расставлены в отдельных боксах с невысокими стенами по периметру большого цветного прямоугольника в центре, служившего танцплощадкой. На стенах и потолке под углом размещалась композиция из простых прямоугольных и квадратных форм, окрашенных в триаду основных цветов: синий, красный, желтый на белом фоне. Прямоугольники вставлены в неглубокие рельефные рамы. Размещение форм не параллельно стенам и полу, а под углом 45 градусов придает помещению активную цветовую динамику.

После смерти ван Дусбурга в 1931 г. группа распалась. И хотя она не была так масштабна, как кубизм или футуризм, тем не менее ее

значение в формировании интернационального стиля в дизайне и архитектуре оказалось решающим.

«Де Стил» повлиял на развитие дизайна и архитектуры XX в., на то, что именуется модернизмом, благодаря подробной, всесторонней отработке пространственных и формально-композиционных решений. Его визуальный словарь был предельно ясным, визуальный результат — гарантированным, стилистические и формальные отличия от других направлений — предельно подчеркнутыми и очевидными.

Вопросы и задания

1. Какова роль белого фона в супрематических композициях?
2. В чем специфика соотношения объемной формы и цветографической композиции?
3. Что понимается под словосочетанием «визуальная книга»?
4. Раскройте черты сходства и различия художественных систем супрематизма и группы «Де Стил».
5. Почему мы можем назвать супрематизм универсальной художественной системой?

Литература

В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920—1950-х / Сост. Е.В. Баснер, И.Н. Карасик, Т.В. Горячева, А.Н. Марочкина, Т.Н. Михиенко, А.С. Шатских. СПб., 2000.

Михайлов СМ. История дизайна. М., 2000. Т. 1. Гл. 3.4.

100 дизайнеров Запада. М., 1994. Статьи «Ритфелд», «Ван Дусбург».

Хан-Магомедов СО. Пионеры советского дизайна. М., 1995. Гл. 3.

Глава 3

«Конструкция есть современное мировоззрение»¹

Что такое конструктивизм?

Конструктивизм возник в Советской России как концепция формообразования в художественном творчестве и «производственном искусстве» 1920-х гг. Но в ходе эволюции он стал отождествляться со стилем 1920-х гг. в целом. Иногда к конструктивизму относят вообще любое художественное произведение либо проект тех лет, где форма строится на основе геометрических элементов и есть четко выраженная технологическая, структурная и функциональная задача.

Сам термин происходит от названия творческого объединения художников, назвавших себя «группой конструктивистов». Группа возникла в феврале 1921 г., в число первых членов входили: А. Ган, А. Родченко, В. Степанова, В. и Г. Стенберги, К. Медунецкий и К. Иогансен. Название группы связано с характерным этапом художественных поисков русского авангарда, в ходе которых создавались абстрактные композиции с преобладанием структурных, геометрических, комбинаторных принципов. Эти композиции, выполненные в технике живописи или графике, объемных макетов, и получили название «конструкции».

Конструктивизм проявился в литературе — группа «поэтов-конструктивистов» и «литературный центр конструктивистов» (1924) и даже в музыке — идея «музыки машин» середины 1920-х гг. (Д. Шоста-

¹ Родченко А.М. Лозунги. 1921 // В кн.: Родченко А.М. Опыты для будущего. М., 1996. С. 126.

кович, А. Мосолов, В. Дешевов). Но особенно ярко он воплотился в архитектуре и дизайне.

Абстрактные конструкции - первый этап формирования концепции конструктивизма

Первый этап сложения концепции конструктивизма — экспериментально-художественный. Условно его границами служат 1914-й, когда живописцем Владимиром Татлиным были созданы первые контррельефы, и 1921 года, когда группа художников-беспредметников на выставке «5х5=25» объявила о конце лабораторных поисков и о переходе к «производственному искусству».

Контррельефы впервые экспонировались в мастерской Татлина на Остоженке после поездки художника в Берлин (1914), где он участвовал как певец-бандурист в рамках русской кустарной выставки. По окончании выставки Татлин посетил мастерскую Пикассо в Париже. Контррельефы представляли собой композиции, составленные из разнородных материалов — кусков жести, проволоки, дерева, обоев, штукатурки и стекла. Все эти материалы, минимально обработанные, вырезанные в форме элементов кубистической композиции (т.е. свернутые в цилиндр жестяные или картонные плоскости, деревянные бруски, куски стекла прямоугольной формы, полоски металла), были укреплены на деревянной основе. Получалась рельефная коллажная композиция. Из-за значительной высоты рельефа эти композиции и получили название контррельефов.

Девиз Татлина «Ставлю глаз под контроль осязания» можно расшифровать как подключение к восприятию произведений тактильно-осязательных впечатлений от сочетания материалов разнообразной фактуры и цвета. Контррельефы задали определенное направление. Художественные выставки превратились в своеобразное соревнование за предельную новизну авторских концепций, изобретательство, развитие профессиональных основ живописи, как тогда говорили, имея в виду мастерство живописной фактуры и композиции, умение работать с различными материалами.

Конструктивизм исходил из концепции построения форм, основанной на выражении внутренних структурных связей между абстрактными геометрическими элементами, изучении выразительности сочетаний различных материалов.

В своих «беспредметных» живописных и графических композициях из геометрических форм, фактур, цветов конструктивисты добивались эффектов пространственности, зрительной прочности связей между элементами, структурности построений.

Со временем конструкциями стали называть художественные произведения в области живописи, графики, абстрактной скульптуры, в которых преобладали линии, плоскости, объемные элементы, где акцентировались монтажные связи между ними. Целью творчества становилось изобретение конструкций.

Работы К. Иогансена, Г. Клуциса, А. Родченко, В. и Г. Стенбергов, выполненные в 1920—1921 гг., уже перешагнули рубеж, за которым то или иное построение не изображается, но проектируется, вычерчивается как точная проекция или аксонометрия объемного сооружения. Линия как графическая форма все больше связывается с передачей идеи конструктивности.

В начале XX в. в технике получили распространение ажурные, легкие конструкции в различных инженерных сооружениях: мостах, мачтах, каркасах башен. Аналогичные закономерности формообразования встречались в авиации, судостроении, автомобилестроении. Форма предметов как бы складывалась из отдельных элементов, ориентированных в пространстве, как правило, соответственно направлению и распределению реальных физических усилий в конструкции. При этом металлические детали конструкций различных каркасов имели протяженную форму, напоминающую стержень, что в графическом изображении эквивалентно линии. Следовательно, именно линия была способна стать графическим инструментом проектирования конструкции. Графическая линейная конструкция оказалась максимально приближенной к форме пространственной конструкции, являясь ее моделью.

Термин «конструкция» для творчества Родченко стал принципиальным в 1920—1921 г., в период зарождения концепции конструктивизма. Еще в 1915 г. в Казани, где он ранее учился в художественной школе, Родченко создал оригинальную серию графических работ. В ней не было ни одной линии, проведенной от руки, а только вычерченные тушью рейсфедером по линейке или с помощью циркуля. Гибкие линии модерна сменились геометрически точными контурами.

В 1918—1920 гг. в живописи и графике художник создавал композиции из геометрических форм или линий, в которых произвольный

вкусовой композиционный порядок расположения элементов заменялся математическими соотношениями, преувеличенным вниманием к пересечениям, врезкам, соединениям композиционных деталей. В 1920—1922 г. почти все свои работы он называет конструкциями, а объемные модели — пространственными конструкциями.

Художники авангарда придерживались нескольких универсальных правил моделирования. Прежде всего пространственная конструкция должна быть абстрактной, неизобразительной. Она не изображает ничего, кроме самой себя.

Не случайно Родченко в начале 1920-х г. собирал фотографии самолетов, вырезки из журналов с изображениями ажурных мостов, небоскребов, трансатлантических лайнеров. Он водил своих студентов в Политехнический музей на лекции по теории относительности, собирал радиоприемники, в его библиотеке были книги по астрономии, биологии, психологии и логике. Его интересовали самые современные идеи в науке и технике. Именно это новое абстрактно-философское ощущение мира и становилось содержанием его работ.

Пространственная конструкция представляет собой независимо стоящий (или висящий) трехмерный объект, рассчитанный на обозрение со всех сторон. Впервые серия таких композиций демонстрировалась в Москве в 1921 г. на выставке ОБМОХУ (Общество молодых художников).

Иогансен, Медунецкий, Родченко «вышли в пространство», их работы открыты со всех сторон, а висящие конструкции и вовсе не имеют точек соприкосновения ни с подставками, ни с плоскостью картины или рельефа. Скрепленные между собой детали ограничивают, обстраивают внутреннее пространство в конструкциях. Возникает соотношение двух пространств: внутреннего и внешнего, как в архитектуре.

Родченко строил конструкции из плоских элементов, считая, что «плоскость более пространственна, чем объемное тело». При работе с плоскими элементами, утверждал он, в пространстве острее выявляется контраст между резкостью граней и протяженностью поверхности. Тот же принцип моделирования он использовал в архитектурных проектах.

В своей серии конструкций «Круг в круге», «Квадрат в квадрате», «Овал в овале» (рис. 31) Родченко также применял общие принципы моделирования объемных структур из концентрически вырезанных из плоскости геометрических контуров. Линия на плоскости превратилась

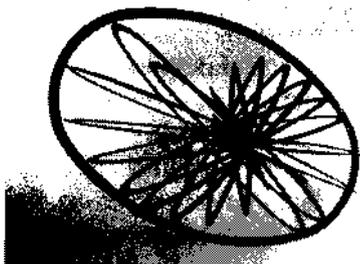


Рис. 31

А. Родченко. Пространственная конструкция «Овал в овале». 1920—1921

в линию разреза. Стыковка элементов под разными углами создавала впечатление богатой и интересной пластической формы, воспринимаемой со всех сторон.

В своей серии модульно-комбинаторных конструкций художник использовал стандартные блоки и бруски. Благодаря этому становилась очевидной логика визуальной связи между элементами. Серия называлась «По принципу одинако-

вых форм» и напоминала упражнения студентов-дизайнеров по комбинаторике.

Пространственные конструкции разрабатывались Родченко экспериментально. «Исключительно, чтобы связать конструктора законом целесообразности примененных форм, закономерным соединением их, а также показать универсализм, что из одинаковых форм можно конструировать всевозможные конструкции, разных систем, видов и применений. В данных работах, как реальных конструкциях, я ставлю неперменным условием будущему конструктору индустрии: "НИЧЕГО СЛУЧАЙНОГО, БЕЗУЧЕТНОГО"»¹.

Все созданные в те годы пространственные конструкции — это устойчивые и внутренне стабильные сооружения, в основе которых лежали как известные, так и совершенно новые конструктивные принципы. Родченко использовал принцип врезок. Братья Стенберги соединяли детали металлических конструкций, похожих на фрагменты мостов, при помощи сварки и пайки. Йогансен применял проводочные растяжки наподобие конструкций в самолетостроении (рис. 32). В его структурах минимальное число элементов, работающих и на сжатие (стержней), и на растяжение (вант). Сочетание из трех стержней и девяти вант представляет собой изобретение минимальной конструктивной ячейки нового типа. Во второй половине XX в. на основе таких модулей архитекторы и художники создавали конструкции перекрытий, декоративные скульптуры и даже мно-

¹ Родченко А.М. Лабораторное прохождение через искусство живописи и конструктивно-пространственные формы к индустриальной инициативе КОНСТРУКТИВИЗМА. 1917-1921 // Родченко А.М. Опыты для будущего. М., 1996. С. 114.

венно разворачиваемые радиотелескопы для космических станций.

Структура — основной принцип визуальной организации пространственных моделей. Каждая пространственная конструкция — это не столько законченное произведение, сколько фиксация одной из множества возможных комбинаций; это демонстрация принципа.

Проект памятника III Интернационалу

В первые послереволюционные годы казалось, что не только социальный, но и весь предметный и визуальный мир будет построен заново.

Кадры кинохроники 1918 и 1919 г., старые фотографии сохранили сцены революционных праздников. К первой годовщине революции Натан Альтман в Петрограде «одел» основание Триумфальной колонны и Зимний дворец в кубистический наряд из плоскостей и геометрических объемов. В Москве вывешивались декоративные панно в условно-символическом духе, проводились конкурсы на украшение города к октябрьским торжествам.

В 1919 г. подотдел художественного труда отдела изобразительно-го искусства Народного комиссариата по просвещению организовал конкурс на лучшие «киоски для распространения произведений печати». Книжные и газетные киоски рассматривались не просто как торговые точки, но прежде всего как центры информации и политической агитации. Родченко спроектировал трехгранный киоск с несущим центральным стержнем, подчеркивавшим развитие формы по вертикали. На устойчивые объемы трех-, четырех- или пятигранных призм проектировщики навешивали все остальные атрибуты: выставочные стенды, трибуны, экраны, часы. Текст лозунгов дня выполнялся характерным для тех лет трафаретным шрифтом. Окрашенные плоскости напоминали паруса, а сам киоск — плывущий по волнам улицы корабль.

В 1919—1920 г. в течение нескольких месяцев при архитектурно-строительном подотделе того же отдела изобразительных искусств

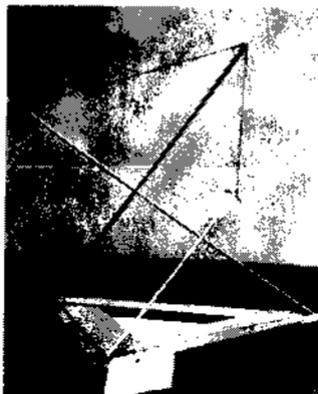


Рис. 32

К. Иогансен.

Пространственная конструкция по типу вантово-стержневой структуры. 1921

работала комиссия по живописно-архитектурно-скульптурному синтезу (Живскульптарх). Архитекторами Николаем Ладовским, Владимиром Кринским, живописцами Александром Родченко и Александром Шевченко, скульптором Борисом Королевым и другими участниками были созданы необычные и раскованные проекты планировки городов, домов-коммун и зданий для «совдепов». Архитектурные фантазии способствовали раскрепощению видения художников, помогали сформулировать новые в социальном отношении проектные задания.

Одновременно были объявлены конкурсы и на всевозможные Дворцы труда.

Свою концепцию нового в социальном отношении сооружения предложил и Татлин в проекте знаменитого памятника III Интернационалу. На Руси нередко памятники строились в виде масштабных архитектурных сооружений. «Небоскреб» Татлина предполагался и вовсе грандиозным — 400 м в высоту (одна стотысячная часть земного меридиана). Памятник был задуман как сложная инженерная структура с массой подвижных помещений, внутренними механизмами. Сама по себе архитектурная форма основывалась на пластической идее наклонной фермы (угол наклона соответствовал наклону земной оси) и двух пересекающихся спиралей. Внутри каркасной конструк-

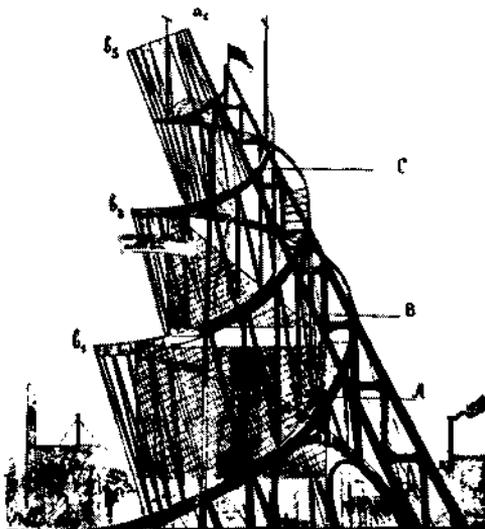


Рис. 33
В. Татлин. Проект памятника
III Интернационалу. 1920

ции размещались последовательно несколько объемов функциональных помещений.

«Нижнее помещение (А), представляя по своей форме куб, движется вокруг своей оси со скоростью одного оборота в год и предназначено для целей законодательных. Здесь могут проходить конференции Интернационала. <...> Следующее помещение (В) в форме пирамиды, вращается по оси со скоростью одного полного оборота в месяц и предназначено для целей исполнительных. <...> Наконец, верхний цилиндр (С), вращающийся со скоростью одного оборота в день, имеет в виду центры осведомительного характера: информационное бюро, газета, издание прокламаций, брошюр и манифестов...»¹ (рис. 33).

В 1920 г. модель была привезена из Петрограда в Москву и демонстрировалась в Большом театре. Характерен лозунг, который был написан на транспаранте под потолком: «Инженеры-мостовики! Делайте расчеты изобретенной новой формы». Художник своими инициативными проектами должен был стимулировать техническую и строительную деятельность.

Татлин спроектировал не столько здание, сколько модель общества. Хотя проект и остался нереализованным, но его неоднократно публиковали, а на праздничных демонстрациях 1920-х гг. нередко встречались самодельные макеты татлинской башни, служившие для оформления шествий.

В ноябре 1922 г. в Москве проходил IV Конгресс III Интернационала. Для установки плакатов, книжных витрин, радиорепродукторов художник Густав Клуцис спроектировал серию трансформирующихся вантовых (т.е. соединенных при помощи растяжек) конструкций. Некоторые из них с ярко-красной геометрической суперграфикой в раструбах рупоров он назвал «радио-ораторами» и нередко использовал позже как мотивы в оформлении книг (рис. 34).

И хотя реально была использована всего одна конструкция на крыше гостиницы, где жили делегаты, для истории русского дизайна эти проекты были принципиально новыми, поскольку соединяли яркую лаконичную суперграфику с необычной сборно-разборной конструкцией.

В том же духе сложного многофункционального коммуникативного объекта проектировались и киноавтомобили. По деревьям в те го-

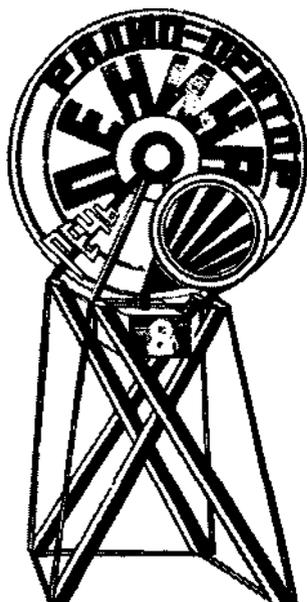


Рис. 34

Г. Клуцис. Проект «радио-оратора» — динамической агитустановки. 1922

ды разъезжало около тысячи кинопередвижек, походные библиотеки, клубы и выставки. Предполагалось, что они будут нести передовую культуру в глухую провинцию, агитируя за новый строй. Дизайнеры охотно участвовали в их проектах, предлагая различные варианты кинопередвижек-читален, передвижного театра, агитавтомобиля.

Теория конструктивизма

Развитие конструктивных тенденций в творчестве художников повлияло и на характер теоретического осмысления феномена конструкции в искусстве. Термин «конструкция» регулярно фигурирует в работах искусствоведов с начала 1920 г. Например, анализируя памятник III Интернационалу, Н.Н. Пунин отмечает, что художник работал как рабочий над тремя единицами современного пластического сознания: материалом, конструкцией и объемом¹. В справочнике отдела изобразительного искусства Наркомпроса, где указаны все стороны деятельности отдела (организационная, педагогическая, выставочная), термин «конструкция» часто упоминается в примерных программах и схемах учебного плана для Свободных художественных мастерских. Например, в программе по скульптуре сказано: «Главная роль (в учебном процессе. — Л.Л.) должна принадлежать изучению материала и формы конструктивных задач»². Термин «конструктивный» применялся для характеристики особенностей организации элементов произведения, и в первую очередь материала.

В 1920 г. при отделе изобразительного искусства по инициативе Василия Кандинского был организован Институт художественной

¹ См.: Пунин Н.Н. Указ. соч.

² Справочник Отдела ИЗО НКП. М., 1920. С. 44.

культуры (ИНХУК). В его задачи входили разработка науки об искусстве и поиск научных основ для создания «синтетического» монументального искусства, в котором был бы осуществлен синтез средств выразительности всех видов искусства — живописи, музыки, скульптуры, архитектуры и т.д. В качестве инструмента научных исследований был выбран принцип докладов о характерных элементах того или иного вида искусства с последующим обсуждением. Так, были прочитаны доклады об элементах музыки, скульптуры и даже математики. Делались попытки выявить универсальные закономерности психологического воздействия цвета, ритма, форм.

Однако «левых» художников и архитекторов — членов ИНХУКа (Бабичев, Бубнова, Древин, Кринский, Ладовский, Родченко, Попова, братья Стенберги, Степанова и др.) не устраивала неопределенная, эмоционально-интуитивная форма работы, и они решили изменить цели и методы исследования. Вместо поиска элементов художники занялись проблемами организации произведений, от докладов перешли к обсуждениям на заранее сформулированную тему. В отсутствие Кандинского летом 1920 г. в рамках ИНХУКа была создана Группа Объективного анализа, члены которой провели историческую дискуссию на тему «Анализ понятий конструкции и композиции и момент их разграничения». Цель дискуссии — установить объективные критерии оценки художественных произведений с точки зрения законов их организации.

Члены Группы обратились к анализу конструкции по двум причинам. Первая связана с отмеченными выше конструктивными тенденциями в художественном творчестве 1920-х гг., вторая — со специфической системного метода анализа произведений искусства. Выделив отдельные элементы, художники неизбежно должны были исследовать и закономерности организации этих элементов в произведениях искусства: ритм, композицию, конструкцию.

Группа Объективного анализа ИНХУКа изучала как абстрактные Цветовые построения, так и живописные работы Крымова, Куприна, Матисса, находившиеся в Музее живописной культуры и собрании С.И. Щукина.

В ходе обсуждения «происходило взаимодействие двух понятий конструкции — конструкции инженерной и конструкции как закона организации элементов художественного произведения»¹. Выясни-

¹ Хан-Магомедов С.О. ИНХУК и ранний конструктивизм. М., 1994. С. 38.

лось, что «настоящая конструкция появляется только в реальных вещах, оперирующих реальным пространством»¹. Отправной точкой при анализе работ послужило определение конструкции, сформулированное архитектором Н. Ладовским, исходя из особенностей инженерно-технических сооружений:

«Техническая конструкция — соединение оформленных материальных элементов по определенному плану-схеме для достижения силового эффекта»².

Дискуссия показала, что конструкция — это такое средство организации формы, которое связано прежде всего с функцией вещи, с рациональным использованием материала. В связи с определением Ладовского возник вопрос о ненужности создания художниками в дальнейшем отвлеченных внефункциональных конструкций. Мир индустрии становился своеобразным эталоном конструктивности и целесообразности. В заключительных выводах работы Группы Объективного анализа содержались призывы к художественному освоению утилитарных предметов на основе их конструирования. Художественная деятельность должна была слиться с инженерно-технической благодаря общности конструкторского подхода к творчеству.

«Изобретатели и есть художники, и художник, по существу, есть изобретатель, он им и должен быть. Это то, к чему мы стремимся сейчас, переходя из плоскости холста в конструктивное производство»³, — отмечал Родченко в заключительной части дискуссии о конструкции и композиции.

С анализом конструкции как центральной характеристикой формы вещей, в которой как бы сливаются художественное и техническое начала, связана и переориентация ИНХУКа от исследования законов «чистого» искусства к рассмотрению взаимоотношений художника и производства. В абстрактных конструкциях отсутствовали целесообразность, функциональность, технология — все то, что так привлекало конструктивистов в мире новой техники. От создания отвлеченных конструктивных композиций художники перешли к проектированию вещей, построенных по тем же законам вну-

¹ Дискуссия о конструкции и композиции: Протоколы ИНХУКа. 1920. Машинопись. Частное собрание.

² Там же.

³ Там же.

тренней логики и структуры. Складывалась и проектная философия конструктивизма как особого метода мышления художника, работающего для производства.

Характерны темы докладов 1921—1922 гг.: В. Степанова «О конструктивизме», А. Лавинский «Инженеризм», Б. Кушнер «Роль инженера в производстве», О. Брик «Что делать художнику пока». В эти годы в ИНХУКе выступал и Эль Лисицкий.

В итоге в выступлениях, а также в книге А. Гана «Конструктивизм» (Тверь, 1922) были сформулированы некоторые исходные позиции:

- конструктивизм является итогом художественных поисков 1910—1920-х гг., включая и беспредметное абстрактно-геометрическое творчество;
- конструктивизм отличается от стилей прошлого тем, что он не является стилизацией и не имеет «декора»;
- форма вещи рождается исходя из целесообразного использования материала и ее назначения;
- цель конструктивизма — организация жизни или, как писал Ганн, «коммунистическое выражение материальных сооружений».

С этим же пафосом грядущей индустриальной культуры написана книга И.Г. Эренбурга «А все-таки она вертится»:

«Искусство вчерашнего дня основано на торжестве ДЕКОРАТИВНОГО НАЧАЛА.

Новое искусство полярно противоположно в выводах, ибо строится на иной базе. Оно не только не углубляет рва, отделяющего его от жизни и от труда, но стремится во что бы то ни стало ров засыпать, ибо в этом видит залог своего спасения. Если б «она не вертелась» (имеется в виду эволюция планеты искусства. — А.Л.) и процветал бы прежний эстетизм, то лет через сто искусство бы стало мелкой прихотью сумасшедших. Но начато новое мастерство в недрах будничного быта, это и есть торжество

КОНСТРУКТИВНОГО НАЧАЛА <...>

Задача: построить вещь, которая летала бы. Безупречная точность исчислений. Экономия материала. Целесообразность каждой составной части. Обдуманность пропорций. Ясность плана. Тщательность выполнения. В итоге — воистину прекрасная вещь. Ибо Парфенон создавался согласно тем же принципам»¹.

Эренбург протянул нить преемственности структурного, рационального мышления от Античности до конструктивизма.

Конструктивизм - ранний функционализм

Второй этап формирования концепции конструктивизма — ранний конструктивизм — охватывает 1922—1924 гг. В это время окончательно складывается теоретическая концепция «производственного искусства», сформулированная в статьях Б. Арватова, О. Брика, Б. Кушнера, Н. Тарабукина. В марте 1923 г. выходит первый номер журнала «ЛЕФ» (в 1927—1928 гг. — «Новый ЛЕФ»). Это время разведки областей практики, в которых могли бы участвовать конструктивисты. Первыми предметными опытами конструктивизма стали декорации для спектаклей «Великодушный рогоносец» и «Смерть Тарелкина» в театре В. Мейерхольда (Л. Попова и В. Степанова), а также «Человек, который был Четвергом» в Камерном театре (А. Веснин). Во всех случаях художники конструировали единые театральные установки (иногда в несколько ярусов) вместо привычных задников и декораций, обыгрывали динамические возможности деталей конструкций.

Сооружения монтировались из однотипных деталей — деревянных брусков, соединенных по типу решеток или мостовых ферм. Попова и Степанова предложили также и театральные костюмы, которые создавались ими как варианты повседневной функциональной рабочей одежды, или «прозодежды» (производственной одежды) актеров. Считалось, что в театральном производстве свои функциональные требования: костюм должен графически усиливать актерскую игру, динамику человеческого тела. Упрощенность форм, контраст цветовых и фактурных сочетаний, обнажение конструкции кроя, подчеркивание функциональных и технических деталей (карманов, ремней, застежек) — черты конструктивизма в одежде.

Ранний конструктивизм попробовал себя в агитационном дизайне, в кино (динамические титры для кинохроники и монтаж документальных кадров в хроникальной серии Дзиги Вертова «Кино—правда»), полиграфии (верстка журнала «Кино-фот» А. Гана, конструктивно-геометрические обложки Веснина, Родченко, Поповой, Степановой). В 1922—1923 гг. зарождаются основы конструктивизма в полиграфии и

рекламе: применение фотомонтажа вместо рисованной графики, агитационная плакатность, использование брускового афишного шрифта, крупность форм.

Именно в это время благодаря журналу «Вещь», издаваемому Лисицким, слово «конструктивизм» становится известным на Западе.

Третий этап — классический конструктивизм — пришелся на середину 1920-х гг. Окончательно складывается методика проектирования не столько отдельных предметов мебели, сколько комплектов оборудования, многофункциональных трансформирующихся вещей-аппаратов. На Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности 1925 г. в Париже конструктивизм дебютировал как стиль и развитая система художественных приемов во многих областях творчества — архитектуре, дизайне мебели и интерьера, текстильном дизайне, дизайне одежды и т.д. Здесь демонстрировались архитектурные проекты, модель башни Татлина и Дворец труда Л., В. и А. Весниных (1923); рекламные плакаты А. и Л. Лавинских; театральные проекты В. и Г. Стенбергов и В. Шестакова; фотомонтажи Родченко к поэме В. Маяковского «Про это», обложки Г. Клуциса и Поповой; текстильные рисунки Поповой и Степановой для 1-й ситценабивной фабрики в Москве. Пожалуй, лишь в полиграфии и текстильном производстве удалось реализовать такое количество конструктивистских проектов.

При участии Маяковского, писавшего тексты к рекламным плакатам Моссельпрома, ГУМа, Резинотреста, Мосполиграфа и других государственных предприятий и учреждений, начинается история конструктивистской рекламы. «Реклам-конструкторы Маяковский — Родченко» — такова была подпись авторов под рекламой трехгорного пива, сливочного масла, папирос и конфет. Облик Москвы изменился благодаря ярким, броским, четко построенным плакатам, вывескам, витринам, выполненным по проектам Родченко, Степановой, Лавинского, А. Левина, киноплакатам братьев Стенбергов, Н. Прусаква, С. Семенова и Г. Вельского.

В 1925 г. возникает конструктивистское творческое объединение ОСА (Объединение современных архитекторов) (А. Веснин, М. Гинзбург, Я. Корнфельд, В. Владимиров, А. Буров, Г. Орлов, А. Капустина, А. Фуфаев, В. Красильников). С 1926 по 1930 г. объединение издавало журнал «СА» («Современная архитектура»), художниками которого были поочередно Ган и Степанова.

Четвертый этап — поздний конструктивизм конца 1920-х — начала 1930-х гг. — отличался более тонкой проработкой пропорций, появлением скруглений, расширением палитры материалов. В графическом дизайне больше внимания уделяли чисто функциональным вопросам удобства восприятия информации.

Несмотря на стилевой перелом середины 1930-х гг., наследие конструктивизма в той или иной форме присутствовало в функциональных подходах дизайнеров, в стилевом преобладании прямоугольных каркасных форм в архитектуре и технике, в сохранении модульной сетки и фотомонтажа в полиграфии. В связи с этим был предложен даже специальный термин — «постконструктивизм» [см.: Хан-Магомедов].

В отличие от супрематизма, где довольно легко увидеть стилевое ядро, единый стилевой модуль, в конструктивизме стилевые закономерности рождались исходя из конкретного материала той или иной области творчества. Силевые особенности конструктивизма в дизайне и архитектуре заключались в утроблении каркаса: структурной и несущей системы вещи; пространственном вычленении объемов, связанных с различными функциями; зрительном выделении всевозможных технических деталей — крепежа, рукояток, ручек и т.д. В графических видах творчества конструктивизм характеризовался применением фотографии и фотомонтажа вместо рисованной иллюстрации, предельной геометризацией графической структуры страницы, подчинением композиции прямоугольным ритмам модульной сетки, широким применением элементов наборной графики — шрифтов, акциденций, линеек.

В кино конструктивизм проявился прежде всего в принципе монтажа и преобладании документальных кадров над игровыми. В фотографии — в геометризации композиции, нарочитой съемке в ракурсах при сильном пространственном сокращении объектов. Стилистическая общность конструктивизма рождалась благодаря универсальности и разносторонности его мастеров, а также в силу повторения некоторых устойчивых архетипических схем: простого пересечения элементов под прямым углом (крестообразная схема), при многократном повторении создававших впечатление пространственной или графической решетки; зигзагообразной линии и диагональной схемы; откровенного использования нескольких наиболее часто встречающихся приемов симметрии: зеркальной, поворотной, переноса. Стабильной была и цветовая гамма конструктивизма: черный, красный,

белый, серый с добавлением небольшого количества основных цветов — синего и желтого.

Конструктивисты, дизайнеры-новаторы называли себя конструкторами. Этот термин в 1960-е гг. стал предтечей названия профессии дизайнера в СССР: художник-конструктор.

Конструктивизм можно считать ранней русской версией функционализма. С той лишь разницей, что в нем более значима чисто художественная составляющая. Эксперименты с конструкциями никогда не прекращались, постоянно шел поиск их выразительных возможностей, в том числе и на отвлеченном уровне.

Спустя годы различия между конструктивизмом и супрематизмом не кажутся столь принципиальными. В полиграфическом конструктивизме можно встретить элементы и приемы, характерные для супрематических композиций в плоскости (квадраты, плашки, круги, крупные слова и буквы на свободном белом поле, напоминающем о супрематической живописи). Обе системы продуктивно-конструктивны. В работе художников-оформителей, создававших объемные вещи и установки, использовался богатый арсенал моделирования пространственных структур, выразительные сочетания фактур, материалов и цветов, характерные как для конструктивизма, так и для супрематизма.

В 1989 г. в роттердамском Центре всемирной торговли проходили выставка и конференция на тему «Конструктивизм: человек против среды». Устроители отмечали, что конструктивизм до сих пор сохраняет свою плодотворность, поскольку эта концепция имеет социальную направленность и связана с активной творческой позицией художника.

Вопросы и задания

1. В чем смысл фразы В. Татлина: «Ставлю глаз под контроль осязания»?
2. Зачем художнику А. Родченко понадобились циркуль и линейка и какое отношение это имеет к конструктивизму?
3. Какова роль пространственных конструкций в сложении концепции конструктивизма?
4. Найдите общие черты между башней Татлина и Центром Помпиду в Париже.
5. Каково значение конструктивизма для развития отечественного и мирового дизайна?

Литература

Лаурентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. М., 2002. Гл. «Опыт 3-8».

Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм — концепция формообразования. М., 2003. Гл. 4, 5, 7.

ЧАСТЬ IV

**У ИСТОКОВ ФУНКЦИОНАЛИЗМА.
МОДЕРНИЗМ И СТАНОВЛЕНИЕ ДИЗАЙНА
КАК ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Глава 1

«Баухауз»: прообраз дизайнерской школы

От экспрессионизма - к дисциплине форм

В начале XX в. в Европе существовали четыре крупных центра нового стиля: Франция, Германия, Россия и Голландия. Но лишь в России и Германии возникли совершенно новые типы учебных заведений — школы универсального дизайнерского профиля с оригинальными и в чем-то похожими принципами построения учебных программ.

В 1919 г. Вальтер Гропиус был назначен главой двух художественных школ в Веймаре — Школы искусств и ремесел и Института изящных искусств — и объединил их в одну. Война разуверила Гропиуса в промышленности как движущей силе прогресса. Он обращается к предметно-художественному творчеству как к инструменту для построения гуманной среды.

Слово «Баухауз» Гропиус придумал сам (инверсия слова «Hausbau» — строительство домов), оно символизировало построение своеобразного храма искусства, в котором есть место всем ремеслам и искусствам под крышей архитектуры, при ее ведущей роли.

Манифест «Баухауза» состоял из текста, написанного Гропиусом, изображения готического собора с сияющими звездами на линогравюре Лайонелла Файнингера. Собор с тремя шпилями символизировал единство архитектуры, живописи и скульптуры. Гропиус писал: «Нет границ между ремеслом и скульптурой или живописью; они и есть здание. <...> Давайте вместе создадим это здание будущего, где все будет слито в единой форме. Архитектура, и скульптура, и живопись»¹.

¹ Droste M. Bauhaus. 1919-1933. Köln, 1993. S. 18.

Йоханнес Иттен, без сомнения, — самый влиятельный среди первых приглашенных Гропиусом преподавателей. Именно его «Вводный курс...», знакомящий с фундаментальными пластическими категориями, свойствами форм, средствами выразительности, заложил основу системы художественного образования.

Бритый наголо, он и своей одеждой напоминал монаха-буддиста. Иттен считал, что степень воздействия произведения искусства определяется не только выразительностью композиции вещи, но и тем состоянием, в котором художник его создавал. Главное в своих занятиях со студентами он видел в эмоционально-чувственном воспитании, умении контролировать себя и свои движения, творческую энергию. Иногда занятиям предшествовала дыхательная зарядка. Цикл упражнений 1921 — 1922 гг. начинался с тренировки моторики: круговые, волнообразные, зигзагообразные и волнообразные движения рук. Одно из частых заданий — композиции углем на больших листах бумаги — выполнялось с закрытыми глазами. Другое излюбленное задание — графические контрасты. Сначала тема контраста формулировалась письменно: право—лево; свет—тьма; линия—пятно и т.д. Затем начинался поиск графического выражения того или иного типа контрастов, с использованием заданных форм. Третий цикл упражнений — объемные композиции и рельефы, понимание негатива и позитива объемной формы, построение рельефа из разнородных фактур и материалов. Свалки мусора поставляли разнообразные материалы и неограниченные варианты их сочетаний. Среди «экспонатов» были объекты величиной с ладонь, куски досок или бревен, измазанные сажей, обмотанные проволокой, с кусками битого стекла или колбами от ламп. Студентам предлагалось самим выбрать наиболее интересный объект. Затем на основе этих натюрмортов студенты выполняли рисунки в различной технике. Отдельный цикл упражнений был связан с основной триадой цветов — красного, желтого, синего, а также с основными геометрическими формами.

Принципиальную схему обучения Гропиус изобразил в виде концентрических колец. Наружное кольцо — полугодовой вводный пропедевтический курс, в ходе которого изучали основные закономерности формы и цвета, знакомились с различными материалами в начальных мастерских. Следующие три года отводились, во-первых, на подробное изучение материалов: камня, металла, дерева, текстиля, стекла, глины, во-вторых — на освоение законов, правил, технологий, приемов работы с материалами через изучение инструментов и конст-

рукдий, наблюдения над природой, создание цвето-геометрических композиций. Предполагалось, что профессиональную специализацию в той или иной области художник получит, работая с «мастером формы» — ведущим художником-проектировщиком в той или иной области, и через овладение тайнами материала при посредстве «мастера материала». В центре схемы находился круг, означающий проектирование, строительную площадку, учет законов конструирования и техники.

Такое разделение формально-художественных и проектных дисциплин диктовалось опытом мирового художественного авангарда в начале XX в. В абстрактном искусстве многое определялось рационально сформулированными критериями и принципами. Эти принципы рассматривались как универсальные, как соответствующие новому духу времени. Уход от стилизации и декора привел к тому, что выразительность вещи стала строиться на основе выразительности сочетаний ее главных элементов. Элементарные формы искусства оказались созвучными, соответствующими тем деталям и формам вещей, из которых художники предполагали строить весь предметный мир. Поэтому и возникла идея разделения профессиональной подготовки дизайнера на два этапа: первый — абстрактно-аналитическая пропедевтика, второй — проектирование функциональных изделий из того или иного материала.

Среди преподавателей, приглашенных Гропиусом позднее, были такие художники авангарда, как Василий Кандинский, живописец-экспрессионист Георг Мухе, живописцы Пауль Клее и Оскар Шлеммер. Экспрессивный рисунок с фигуркой человека на печати «Баухауза» 1919 г. сменяет в 1922 г. более строгий, обобщенный геометризованный профиль, созданный Шлеммером (рис. 35). Этот стилизованный профиль, в котором квадрат изображал глаз, а три вертикальных прямоугольника, расположенных друг под другом со смещением, — нос, губы и подбородок, не случайно напоминал характерную графику голландской группы «Де Стил».

Прямые контакты с этой группой начались в декабре 1920 г., когда в Веймар приехал Тео ван Дусбург. Он увидел потенциал

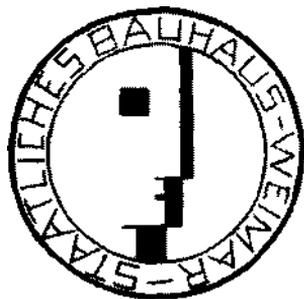


Рис. 35

О. Шлеммер. Проект печати «Баухауза». 1922

школы, но был удивлен отсутствием единого формально-стилистического принципа. И хотя он просил Гропиуса предоставить материал для своего журнала «Де Стиль», но, по его мнению, без строгой дисциплины формы нельзя и пытаться создать единое произведение, включающее в себя все виды проектного и художественного творчества.

В течение 1922 г. раз в неделю ван Дусбург читал лекции в Веймаре (частным образом). Его курс состоял из теоретической и практической частей. Первая включала объяснение принципов дизайна группы «Де Стиль». Во второй рассматривались особенности создания единого произведения на основе принципов, свойственных всем видам пластических искусств¹.

На многих студентов и преподавателей примеры произведений членов группы «Де Стиль», приведенные ван Дусбургом, особенно мебель Ритфелда, произвели сильное впечатление. Принципы неопластицизма, геометрической абстракции в духе Мондриана, ограниченный набор цветов — все это стало доминировать в формальных композициях студентов «Баухауза» как на плоскости, так и в пространстве. Те же прямоугольные бруски, ровные поверхности, локальный цвет, нарочитая угловатость, «колючесть». Йозеф Альберс и Марсель Брейер и позднее оставались верны этому стилевому направлению.

Обстановка директорского кабинета Гропиуса была собрана из уникальных объектов дизайна нового стиля. Люстра, составленная из трех люминисцентных трубок, напоминала светильник Ритфелда. На полулежал ковер, сотканный по рисунку Клее. Дизайн полок и шкафов был выполнен самим Гропиусом, а также Брейером и Альберсом. Вся мебель нарочито прямоугольная, деревянная. Кресло и письменный стол также были спроектированы Гропиусом.

Летом 1923 г. состоялась выставка «Баухауза» уже под новым девизом: «Искусство и техника: новое единство». Устройство выставки работ студентов было объявлено условием финансирования школы. На Совете мастеров школы (высший орган, созданный для обсуждения учебных и профессионально-творческих вопросов) было решено представить образцовый жилой дом со всем необходимым предметным наполнением. Это был первый пример комплексного проектирования жилища функционального типа. Квадратное в плане здание вмещало спальню, столовую, комнату для занятий, дет-

¹ См.: *Droste M.* Op. cit. S. 54.

скую, кухню, туалет и ванную комнату. Для детской комнаты были спроектированы не только мебель, но и игрушки. Особенно тщательно была разработана кухня по проекту Бениты Отте и Эрнста Гибхардта.

Один из самых известных проектов веймарского периода — настольная лампа со стеклянным полусферическим абажуром и металлической стойкой Карла Юккера и Вильгельма Вагенфелда (рис. 36). Когда этот светильник демонстрировался на Лейпцигской ярмарке 1924 г., представители торговли и промышленности высмеивали примитивность его форм. Хотя лампа и выглядела как относительно дешевая фабричная вещь, фактически она была довольно дорогим продуктом ремесленного производства. В этом противоречии — суть взлетов и неудач школы до середины 1920-х гг. Проектируя изделия для массового производства, студенты были вынуждены выполнять их ремесленным способом. Тем не менее этот светильник стал примером раннего промышленного дизайна. Уже позже, в 1982 г., он получил государственный приз за «хорошую форму» («Gute Form»).

Смена ориентиров в середине 1920-х гг. отразилась и на учебных планах.

От уклона в сторону ремесла школа поворачивает к индустриальному производству. В течение первых лет в Веймаре не только была заложена основа школы и сформулированы типы заданий, но и разработан сам подход, принцип обучения — акцент на геометрии как базе формообразования в мебели, посуде, проектировании светильников, металлической утвари. Все формы должны были быть подчеркнута технологичными, т.е. рационально выполняться на современных обрабатывающих станках.

В 1922 г. «мастером форм» и руководителем мастерской монументальной живописи становится Василий Кандинский. Он вел часть вводного абстрактного курса, связанную с цветом. Кандинский отдавал предпочтение трем основным цветам: красному, желтому и голубому, а также элементарным геометрическим формам — круту, треугольнику и квадрату. В сопоставлениях формы и цвета Кандинский

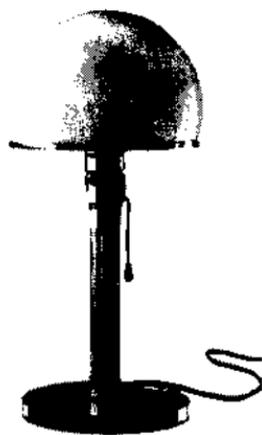


Рис. 36
К. Юккер и В. Вагенфелд.
Настольная лампа.
1923—1924

видел влияние определенных ассоциаций. Желтый, например, представлялся ему типично земным цветом, напоминающим звук трубы. Фиолетовый вызывал болезненные и грустные ассоциации. Кандинский шел к синтезу ассоциаций и видов искусств.

По курсу Кандинского студенты занимались аналитическим рисованием. Нужно было научиться абстрагировать натюрморт, выявляя в его формах геометрическую основу построения. Для Кандинского, так же как и для других преподавателей, важен был систематический, аналитический подход к творчеству. В 1926 г. среди изданий «Баухауза» выходит книга, посвященная анализу элементов живописи: «Точка и линия на плоскости».

Дессау: институт промышленного дизайна

После победы правых на выборах в Тюрингии финансирование «Баухауза» резко сократилось. К 1924 г. благодаря выставкам и публикациям работы студентов получили известность, школа имела прекрасную репутацию, и многие города были готовы ее принять. Гропиус нашел благоприятные условия в Дессау, где в то время у власти находились социал-демократы. В жизни школы начался второй этап. С этого момента архитектура начинает играть центральную роль в концепции школы, открывается отделение архитектуры (1927).

Дессау располагался в центре процветающего промышленного района: авиазаводы Юнкерса, мебельное производство, массовое жилищное строительство.

Новое здание школы и жилой корпус были выстроены по проекту Гропиуса (рис. 37). В композиции фасада школы с несущим внутренним каркасом преобладали ровные застекленные поверхности стен. Простота, легкость, обилие света в рабочих помещениях.

Преподаватели, так же как и студенты, жили фактически в пределах территории шко-

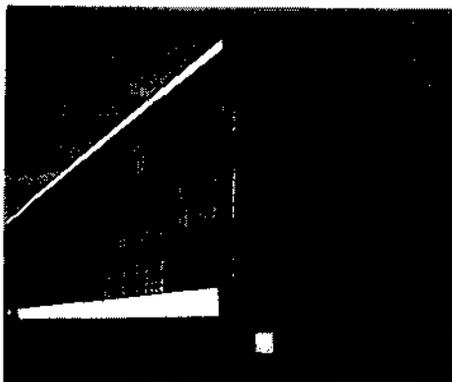


Рис. 37

В. Гропиус. Здание школы «Баухауз» в Дессау. 1925

лы. Студенты — в общежитии, преподаватели — в отдельных коттеджах. Внутреннее оборудование и мебель и для школы, и для общежития, и для коттеджей проектировались и выполнялись студентами и педагогами.

Здесь, в Дессау, Гропиус получил возможность построить целый жилой район для рабочих на основе новых принципов индустриализации строительства, рациональной планировки и обстановки.

Ласло Мохой-Надь был приглашен Гропиусом в качестве «мастера форм» на металлообрабатывающее отделение и как руководитель «Вводного курса» в 1923 г. Своей рационалистической концепцией формообразования он должен был заменить излишне иррационального, мистического, как казалось Гропиусу, Иттена. Мохой-Надь вводит все упражнения в русло проектирования. Сначала — графические проекты абстрактных композиций, выполненные в виде строгих геометризованных рисунков-чертежей. Нередко проекты выполнялись в технике линогравюры, где на черном фоне преобладали проведенные по линейке белые тонкие линии. На втором этапе на основе своих графических проектов студенты строили объемные композиции из промышленным способом обработанных материалов — кусочков дерева, металла, проволоки, стекла.

Под руководством Мохой-Надя создаются многие знаменитые проекты. Например, настольная лампа по проекту Вильгельма Вагенфелда или предельно упрощенный по формам, геометризованный кофейный сервиз работы Марианны Брандт.

Металл лидировал как материал в студенческих проектах. Из него выполнялись абстрактные пространственные композиции, мебель, осветительная арматура. Металлические трубки, профили, сварка — все это приходит во второй половине 1920-х г. в дизайн мебели вместо традиционного дерева и привычных соединений по типу врезок, шпунтов и т.д. Металл одинаково выразителен в сочетании как с лакированными деревянными поверхностями стульев, столов, полок и шкафов, так и с кожей кресел.

В 1927 г. «Баухауз» издает первый каталог стандартизованной мебели, выпускаемой в его мастерских. Если в первой половине 1920-х гг. ассортимент мебели, спроектированной деревообрабатывающим факультетом, включал стулья, кресла, прямоугольные и круглые столы, письменные столы, полки и шкафы, то после переезда в Дессау возникли новые типы мебели. Например, складные стулья с металлическим каркасом, поворотные стулья по типу офисных, сборно-разбор-

ные табуретки, столы, убирающиеся один в другой, как матрешка, шкафы для детских комнат, состоящие из массы отделений — для игрушек, одежды, обуви.

В 1926 г. Марсель Брейер проектирует даже стандартизованный цельнометаллический дом из модульных элементов. Его достоинство — легкость и быстрота монтажа, обилие света, дешевизна производства и строительства.

Принципиальным в эволюции студенческих работ было то, что если в веймарский период все проекты и макеты лишь намекали на возможность их изготовления в промышленности, то в Дессау в конце 1920-х гг. почти все изделия представляли собой промышленные образцы.

Появилось и новое отделение — рекламы, а позже еще два — полиграфическое и фотографическое.

Йоост Шмидт, бывший студент «Баухауза», вел занятия по шрифтовой графике. Темы композиций: контрасты, оптические эффекты, шрифтовые композиции в перспективе. Работа Франца Эрлиха 1929 г. «Проект шрифта "0"» по-своему отвечает условиям задания Шмидта: в построении беззасечного шрифта использовать схему квадрата. Эрлих разделил квадрат на 25 маленьких квадратов (каждая сторона была разделена на 5 равных отрезков). Толщина элементов букв — одна пятая квадрата.

В 1928 г. Йозеф Альберс, также бывший студент «Баухауза», возглавил пропедевтические курсы. Его система пропедевтики строилась на создании объемных композиций из плоского материала. За счет особого раскроя, перфорации (сгибов), прорезей бумага приобретала конструктивную жесткость. Получались высокие вертикальные башни, структурированная поверхность, выразительные скульптурные композиции.

В деревообрабатывающей мастерской всеми вопросами адаптации проектов к промышленной технологии ведал технолог Йозеф Захманн. «Мастером форм» становится сам Гропиус, а Марсель Брейер — его ассистентом. Еще в 1925 г. Брейер спроектировал кресло «Василий» (названное в честь Кандинского) — металлический трубчатый каркас с сиденьями и подлокотниками из текстиля. Это знаменовало переход от дерева как основного материала для мебели к смешанным моделям. Под руководством Брейера создавались образцы типовой мебели, некоторые из них были куплены фабрикой Тонета. В мастерских экспериментировали с новой технологией — ламинированием

дерева и клееной фанерой. После отъезда Брейера в Берлин пост руководителя мебельных мастерских занимает Альфред Арндт (1929), уделявший больше внимания социальным факторам.

Швейцарский архитектор Ханнес Мейер по предложению Гропиуса сначала возглавил архитектурное отделение, а затем, в 1928 г., и саму школу. Он обращал внимание студентов на связь между конструкцией вещи и обществом, на переход от интуитивного чувства формы к научным исследованиям, на удовлетворение потребностей людей, исключая потребность в роскоши. Мейер ввел новые предметы в программу обучения: социологию, экономику, психологию.

В 1929 г. в честь десятилетия школы в Цюрихе была устроена большая выставка «Баухауз». Среди проектов того времени — «обстановка народной квартиры», мебель для конкретных потребительских групп. Студенты большое внимание уделяли дешевизне производства и ограничению числа необходимых деталей. Среди такой мебели — складные деревянные столы и стулья, а также шкаф для холостяка (проект Йозефа Поля 1929 г.): прямоугольная призма на колесиках, дверцы открываются с обеих сторон. Этот шкаф — прообраз многофункциональных контейнеров для жилья, спроектированных много позже итальянцем Джiovанни Коломбо (1970-е гг.).

В конце 1920-х гг. «Баухауз» подписал контракт с фирмой «Швинцер и Графф» на проекты ряда металлических светильников. Но наибольший коммерческий успех выпал на долю обоев, созданных в мастерской настенной живописи. Вместо цветочков были использованы рисунки, напоминающие структуру ткани с мелким геометрическим орнаментом. Двенадцать типов рисунков выпускались в пяти разных расцветках компанией «Раш» из Ганновера с 1930 г. Преимущество этих рисунков заключалось в том, что, во-первых, было ограничено количество цветов, а во-вторых, рисунок был мелкий и нерегулярный, что позволяло легко подгонять полосы при оклейке стен. Маленькие помещения благодаря такому рисунку казались более просторными.

1 августа 1930 г. власти Дессау отстранили Мейера от директорства за левые политические взгляды. По рекомендации Гропиуса директором был назначен Людвиг Мис ван дер Роэ. Мейер постоянно говорил о зданиях, Мис ван дер Роэ — об искусстве строительства. В 1932 г. под нажимом нацистской партии городской совет закрыл школу. Мис ван дер Роэ пытался сохранить ее в Берлине как частное предприятие, однако и здесь ее пришлось закрыть, когда в 1933 г. здание заняли полиция и войска СС.

История «Баухауза» — это непрекращающийся конфликт между экспрессионистскими ощущениями и рациональными производственно-технологическими принципами. В годы директорства Гропиуса до 1930 г. рациональное начало постепенно отвоевывало позиции. С приходом Мейера оно стало доминирующим. В третьей фазе — под началом Мис ван дер Роэ в Берлине — социальные аспекты отошли в тень, а чисто формальная рациональность стала ведущей.

Семена «Баухауза» разлетелись по всему миру. В Чикаго эмигранты Мохой-Надь и Гропиус открыли «Новый Баухауз». Выпускники школы активно работали в графическом дизайне и архитектуре. В послевоенные годы они стали первыми преподавателями возрожденных и вновь созданных дизайнерских школ, таких, как, например, Ульмская школа в ФРГ.

Вопросы и задания

1. Раскройте суть новаций В. Гропиуса в организации системы обучения в «Баухаузе».
2. Почему Л. Мохой-Надь сменил Й. Иттена на посту руководителя преподавательских курсов?
3. Какова роль группы «Де Стил» в развитии системы художественно-выразительных приемов в дизайнерском проектировании в школе «Баухауза»?
4. В чем проявлялся комплексный подход к проектированию предметной среды?
5. Проанализируйте роль социальных проблем в развитии концепции школы в конце 1920-х г.

Литература

Аронов В.Р., Дижур А.Л., Шатин Ю.В. и др. Дизайн в высшей школе: Библиотека дизайнера и эргономиста. М., 1994.

100 дизайнеров Запада. М, 1994. Статьи «Гропиус», «Брейер», «Мохой-Надь».

Глава 2

Московский ВХУТЕМАС - школа конструктивизма

История школы

ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) создан декретом Совнаркома от 19 декабря 1920 г. путем слияния 1-х и 2-х Свободных государственных художественных мастерских (возникших в 1918 г. на основе Училища живописи, ваяния и зодчества и Императорского Строгановского училища) с целью подготовки «художников-мастеров высшей квалификации для промышленности» и педагогов для художественно-технического образования¹.

К концу 1923 г. во ВХУТЕМАСе сложилась двухуровневая система подготовки (ректор скульптор Е. Равдель). Первые два года студенты всех специальностей изучали пропедевтические курсы на так называемом Основном отделении, после чего переходили на один из восьми факультетов: архитектурный, живописный, скульптурный, металлообрабатывающий, деревообрабатывающий, керамический, текстильный, полиграфический (графический).

В эти годы на производственных факультетах — архфаке, дер- и метфаке — были заложены основы новаторских школ в области архитектуры и дизайна. Наиболее влиятельными были сформировавшиеся как течения в архитектуре рационализм (Н. Ладовский) и конструктивизм (А. Веснин), конструктивизм в дизайне и полиграфии (Эль Лисицкий, А. Родченко), школа В. Фаворского в графике, идеи функционализма и стандартизации (А. Филиппов на керфаке).

¹ См.: Декрет Совнаркома об образовании ВХУТЕМАСа. Цит. по: Ленин о литературе и искусстве. М., 1957. С. 537.

Большинство студентов обучалось на архитектурном, полиграфическом и живописном факультетах. Дерево- и металлообрабатывающий оставались малочисленными, но именно здесь впервые в России были опробованы новая методика преподавания и новые принципы проектирования, опирающиеся не на стилизацию, а на функциональные требования, учет культурной ситуации, промышленной технологии.

Разделение дизайнерской специализации по материалам — дереву и металлу — было связано с традициями подготовки художников прикладного искусства в России и условиями развития промышленности в те годы. Деревообрабатывающий факультет готовил мебельщиков и специалистов по малым деревянным архитектурным формам. Металлообрабатывающий — проектировщиков бытовых изделий, оборудования для учреждений и транспорта из металла. Над факультетами шефствовали соответствующие профсоюзы, перед которыми отчитывались деканы. Предполагалось, что профсоюзы будут направлять специалистов на работу по их профилю.

В 1927 г. ВХУТЕМАС был переименован во ВХУТЕИН — Высший художественно-технический институт (ректор социолог П. Новицкий). В 1929 г. вышел в свет «Проспект ВХУТЕИНа» с подробной информацией о факультетах и публикацией наиболее интересных дипломных работ.

Выпускники производственных факультетов получали звание «инженер-художник» или «художник-технолог» с указанием специализации по отрасли промышленности (дерево- или металлообрабатывающей, текстильной, керамической, полиграфической).

На обратной стороне диплома, который получили в 1929 г. первые выпускники металлообрабатывающего факультета ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, шел текст: «Нам нужен не просто специалист, а особый тип нового специалиста, способного не только руководить производством и вести научно-исследовательскую работу на основе последних завоеваний науки и техники, но и способного быть организатором и руководителем творческой инициативы масс».

Пропедевтические курсы

На Основном отделении студенты всех факультетов проходили пропедевтические курсы, включавшие дисциплины «Объем», «Простран-

ство», «Цвет» и «Графика». Вместо традиционной работы с натурой предлагалось создавать абстрактные геометрические композиции, выявлявшие пластические особенности элементов композиции в каждом из четырех состояний формы.

Здесь преподавали: А. Бабичев, Б. Королев и А. Лавинский («Объем»); Н. Ладовский, В. Кринский, И. Ламцов и М. Туркус («Пространство»); А. Веснин, Л. Попова, Н. Удальцова, А. Древин и Г. Клуцис («Цвет»); Л. Бруни, А. Родченко, П. Павлинов («Графика»).

В первой половине 1920-х гг. система пропедевтических упражнений по всем дисциплинам опиралась на «объективный метод преподавания», базировавшийся на результатах теоретических дискуссий ИНХУКа. Метод аналитических упражнений по формообразованию был опробован Ладовским еще в 1920 г. на архитектурном факультете. Он считал, что архитектура должна отвечать фундаментальной потребности человека — ориентации в пространстве. Следовательно, архитектурные формы должны выражать в своей пластике, соотношениях, взаимном расположении структуру и характер этого пространства. «Пространство, а не камень — материал архитектуры. Пространственное™ должна служить скульптурная форма в архитектуре», — утверждал он. На протяжении всех лет существования ВХУТЕМАСа эту дисциплину как общую для всех специализаций вели архитекторы. Именно поэтому она и сохранила свою первоначальную направленность на тренировку архитектурного мышления, на развитие фундаментальных представлений о пространстве.

В 1923—1926 гг. (ректор В. Фаворский) соотношение сил на Основном отделении между педагогами классического направления и «левыми» изменилось. «Графика» и «Цвет» превратились в обычные общехудожественные дисциплины «Рисунок» и «Живопись».

Графическая пропедевтика в годы ее наибольшего расцвета именно как аналитической учебной дисциплины включала несколько типов заданий. Так, Родченко из непривычных вещей — фарфоровой ступки, куска стекла, черной бумаги, трубки желтоватой бумаги, неровного согнутого листа картона, сплассированных складками листов глянцевой бумаги — составлял натюрморт. Студенты должны были сначала его реалистически изобразить, затем нарисовать только линейно и, наконец, построить на основе этого натюрморта композицию из геометрических форм. Таким необычным натюрмортом Родченко вводил студентов в новую для них область абстрактного искусства. Он считал, что, научившись изображать различные по фактуре



Рис. 38

Композиционные упражнения по курсу А. Родченко. 1921 — 1922

материалы, передавать контрасты объема и плоскости, строить завершенную композицию из отдельных деталей, художник легко перейдет к проектированию вещей, выразительность которых основана не на красоте орнамента или роскоши отделки, а на конструкции, характере соотношения форм и материалов.

Второй цикл заданий сводился к построению композиций из заданных однотипных элементов — графических контуров основных форм (треугольника, прямоугольника или окружности), линий прямых или криволинейных (рис. 38). Условия были достаточно строгими. В одном случае требовалось создать линейную композицию из заданных элементов на разграфленном квадратами листе. В другом — используя треугольник, круг и прямоугольник, выстроить комбинацию, подчиненную заданной схеме: вертикали, горизонтали, диагонали и т.д. При этом использовались только линейные контуры форм, которые должны были пересекаться друг с другом, образуя новые кон-

фигурации. Эти и подобные упражнения объясняют и другое название дисциплины Родченко: «Графическая конструкция на плоскости».

Отличительной чертой пропедевтики Родченко можно считать линейность, отражавшую особый принцип мышления, конструирования и формообразования. Линия — это не только контур, след, оставленный чертежным инструментом (циркулем, рейсфедером), но и «технологический разрез» плоскости, грань формы, каркас.



Рис. 39

Дисциплина «Пространство». Пространственная композиция на тему книг. 1923

Дисциплина «Пространство» Ладовского была основана, с одной стороны, на поиске конфигураций, размерных соотношений пространства и объема с помощью ортогональных проекций, а с другой — на создании пространственных композиций и макетов (рис. 39). В дисциплине «Цвет» ведущим было понимание плоскости как цветовой поверхности. «Объем» Бабичева и Лавинского базировался на понимании категории массы объемных элементов, внутренняя динамика которых выявлялась при сочетании нескольких врезанных друг в друга объемов.

Проектирование как профилирующая дисциплина

Профилирующей дисциплиной на дерево- и металлообрабатывающем факультетах было проектирование.

Цель учебного проектирования, как писал в учебной программе в 1924 г. профессор метфака А. Родченко, — в процессе работы над конкретной вещью «дисциплинировать студента на изложение в проекте своего художественно-технического понимания современного требования жизненных удобств и технических возможностей»¹.

Проектирование помогало выработать критическое отношение к устройству, конструкции, способу использования и производству существующих вещей. Родченко предполагал, что подробный функционально-конструктивный анализ предметов и потребностей может подсказать совершенно новые варианты. Выпускник метфака должен был стать «инженером вещи», способным дать ясное проектное предложение на спрос, умеющий учитывать потребности и социальные факторы, а также возможности промышленного производства.

Проектирование включало несколько этапов: от формулировки проектной задачи, анализа используемых материалов, особенностей назначения вещи, ее внешнего вида и стоимости — к подготовке рабочих чертежей и моделей в натуральную величину и в реальном материале. «Не просто проект, а изобретательское предложение, новое решение должен уметь делать инженер-художник металлообрабатывающего факультета»². Изобретательство включало оригинальное со-

¹ Родченко А.М. Цель проектирования: Учебные программы. 1922—1928 // Родченко А.М. Все — опыты. М., 1996. С. 173.

² Там же.

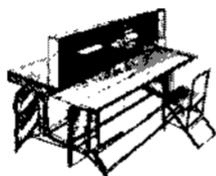
четание функций, применение сложной кинематики конструкции (складывание и раскладывание), поиск простой, ясной и композиционно острой формы.

Задания по проектированию подразделялись на две группы: так называемую «лицевую обработку металла» и «конструирование металло вещей». Под «лицевой обработкой» Родченко имел в виду информационно-рекламные проекты, например, указателя трамвайной остановки, значка, упаковки для продуктов, витрины или уличной рекламы. Такие задания предполагали грамотное решение графической композиции, знание различных технологий получения изображения на бумаге, стекле, металле, способы травления, эмали, трафаретной печати и т.д.

Второй тип заданий был рассчитан на тренировку конструкторских навыков. Начиналось все с простейших, элементарно устроенных вещей: дверной ручки, пепельницы. Затем предлагалось проектировать более сложные предметы: лампу, складной стул, театральный киоск. В конструкции таких вещей, как многофункциональный стол, полка для книг или убирающаяся кровать, ценилось остроумное решение пространственной структуры, позволявшее вещи динамично раскрываться в пространстве и компактно складываться.

В каждом задании была своя изюминка, даже в его формулировке. Проектировали не просто киоск, а складной киоск-витрину; не просто чайник, а походный чайник, он же котелок, сковорода и что-либо еще; не просто кресло, а кресло-кровать. Получались многофункциональные вещи-аппараты с разнообразной кинематикой и ажурной формой, откровенно показывавшей принцип их устройства. Курсовые проекты выполнялись в материале — либо в натуральную величину, либо в масштабе. Тут проверялось умение студента работать с разными материалами, знание станков и инструментов.

Яркий пример такого подхода — универсальный стол студента И. Морозова 1926 г. (рис. 40). Этот стол — целый комбинат из вещей. С одной стороны половина крышки стола откидывается вверх, открывая обеденный стол с укрепленными под крышкой столовыми приборами. Вместо скатерти — перематывающаяся с одного вала на другой широкая бумажная лента. На другой половине стола укреплена фиксируемая под любым углом доска для черчения. В нижней части хранятся складные металлические стулья. В эти же годы на де-



СТОЛ
 и стул
 И. Морозов
 1926 г.

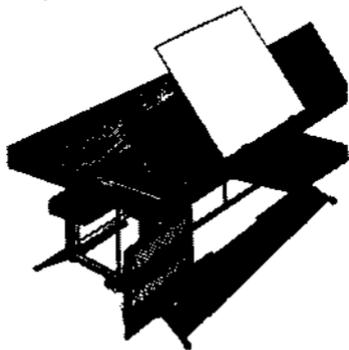


Рис. 40

И. Морозов. Универсальный трансформирующийся стол.
 Руководитель А. Родченко 1926

ревообрабатывающий факультет приходит архитектор А. Лавинский, автор фантастического проекта «Города на рессорах», обсуждавшегося в ИНХУКе. Он ввел новую, актуальную, тематику проектирования, отстаивал более лаконичные приемы оформления мебели, вводил принципы обнажения деревянной конструкции, ее геометризацию. Вместо изготовления традиционной резной мебели и деревянных павильонов перешли к проектированию внутреннего оборудования квартир и оформлению клубов.

В 1925 г. на деревообрабатывающем факультете начал преподавать вернувшийся из Берлина Эль Лисицкий. Тесно связанный с архитекторами, он участвовал в разработке образцовых проектов домов-коммун.

А студенты под его руководством выполняли проекты встроенной мебели. Лисицкий считал, что современную квартиру или комнату необходимо разрабатывать с максимально трансформирующимся стационарным внутренним оборудованием, наподобие кают парохода или купе поезда. В конце 1920-х гг. дипломники Лисицкого проектировали как стандартную унифицированную мебель, так и мебель для конкретных объектов — например, для каюты капитана рефрижераторного судна.

В 1928 г. Лисицкий выступил с докладом о художественных предпосылках стандартизации бытовой мебели на заседании одной из секции Совнархоза, посвященном производству мебели. Сформированные им пять основных принципов работы дизайнера-мебельщика актуальны и поныне.

«На чем основана выразительность современных вещей?

1. Они представляют самих себя, а не изображают что-то совсем другое. ОНИ ЧЕСТНЫ.

2. Глаз воспринимает их как целое, не блуждая и не застревая в путанице формы. ОНИ ЧЕТКИ.

160 Часть IV. У истоков функционализма. Модернизм и становление дизайна...

3. Они просты не от нищеты оформляющей энергии, изобретательской фантазии, а от богатства, стремящегося к лаконизму. ОНИ ЭЛЕМЕНТАРНЫ.

4. Их форма в целом и деталях может быть построена циркулем и линейкой. ОНИ ГЕОМЕТРИЧНЫ.

5. Их оформляла рука человека посредством обрабатывающей части современной машины. ОНИ ИНДУСТРИАЛЬНЫ¹.

Культура вещи и культура материала

С приходом Владимира Татлина на деревообрабатывающий факультет (1928) возник новый предмет — «Культура материала». В его лаборатории по изучению эстетических свойств материалов студенты выполняли отвлеченные композиции-скульптуры (сегодня мы бы назвали их «ассамбляжи» или «инсталляции», т.е. сложносоставные комбинации из фрагментов и обрезков разных материалов и частей предметов) из сочетаний стекла, дерева, металла, проволоки и т.д. Вторая часть упражнений — проектирование вещей с учетом эстетического сопоставления фактур. «При создании вещи художник вооружается палитрой различных материалов, которыми действует, основываясь на их свойствах. Здесь учитывается цвет, фактура, плотность, эластичность, вес, прочность»², — комментировал Татлин в 1929 г. проекты своих студентов. Базой для этих упражнений послужили «контррельефы» самого Татлина, выполненные им еще в 1915 г., выразительность которых определялась контрастными соотношениями фактур, цвета и форм реальных материалов.

В мастерской Татлина во ВХУТЕИНе были созданы и знаменитый рессорный стул (рис. 41), и сани из гнутого дерева, наподобие построенного Татлиным чуть позже Летатлина — мускулолета, напоминавшего по форме чайку. Упругость конструкции, ее податливость, гибкость, «рессорность» Татлин считал необходимым свойством вещей, вступающих в контакт с телом человека.

¹ Лисицкий Л. М. Художественные предпосылки стандартизации гражданской индивидуальной мебели. Доклад для секции стандартизации Научно-технического управления Всесоюзного совета народного хозяйства. 1928. Рукопись. РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 2361. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 6.

² Татлин В. Е. Проблема взаимоотношения человека и вещи // Рабис. 1930. № 16. С. 9.

В те же годы меняются учебные программы метфака. Выдвигается новое требование — комплексность проектирования. Речь идет уже о разработке на старших курсах не отдельных вещей, а комплекса предметов оборудования, например для фотомагазина, музея, зоосада, остановки транспорта. Возникает новое понятие — «культура вещи». Одно из первых заданий по проектированию — «Подбор готовых вещей». «Для ознакомления с самой жизнью, с промышленностью, выпускающей металлические вещи, а также с запросами потребителя, дается первое задание — составить подбор вещей для оборудования, например, канцелярии из уже существующих в магазинах Москвы вещей, представив их в зарисовках и общем виде канцелярии.

Через такой подбор студент знакомится с сегодняшними вещами рынка, критически их разбирает и показывает свой принципиальный взгляд на культуру вещи»¹.

Иными словами, речь шла о проектировании по каталогу, т.е. об умении компоновать вещи в пространстве и подбирать их по стилю, цвету, назначению. Родченко придумал и инструмент исследования вещей — «Техническое рисование». Такие дисциплины существовали и раньше. В программах Строгановского училища встречались задания по рисованию машин и станков. В курсе Родченко рисунок становится одним из этапов проектирования.

«Техническое рисование мною ведется... как подсобный предмет при проектировании вещей. Зачастую студент не может использовать ряд современных конструкций вещей, которые он видел, — он не разглядел принципов их устройства. Механизм современной вещи должен знать не только студент, но должен был бы знать и всякий человек, оканчивающий школу первой ступени»².



Рис. 41

Н. Рогожин. Рессорный стул.
Руководитель В. Татлин. 1929

¹ Родченко А.М. Материальное оформление: Учебные программы. 1922—1928 // Родченко А.М. Указ. соч. С. 179.

² Родченко А.М. Техническое рисование: Учебные программы. 1922—1928//Там же. С. 181.

С этой целью студенты сначала зарисовывали предметы с открытым устройством — перочинный нож, стул, затем — предметы с наполовину скрытым или совсем скрытым устройством — письменный стол, самопишущая ручка, электрическая печь. Последнее упражнение — перенести принцип устройства существующих вещей на вещи воображаемые, еще не спроектированные.

По логике построения новой учебной программы по проектированию, или «Материальному оформлению вещи», как назвал ее Родченко, после знакомства с рынком вещей студент переходил к заданиям: «Упростить уже существующую вещь», затем «Усложнить уже существующую вещь», «Новый тип существующей вещи» и, наконец, «Новая вещь». Упрощая вещь, студент снимал с нее декоративное оформление и решал ее форму более четко геометрически. Затем, усложняя вещь, он расширял ее функциональный диапазон (например, придавал большую подвижность плафону электрической лампы). Под «новым типом существующей вещи» имелось в виду применение какого-либо нового технологического процесса при производстве вещи, которое коренным образом изменило бы ее форму. Новая вещь — это уже проектирование без прототипа, опираясь лишь на функциональные, потребительские и производственные факторы.

Заключительные задания состояли из разработки комплекта вещей (например, светильников) и оборудования. В качестве примерных тем по разработке оборудования предлагались: общежитие, кинотеатр, улица, библиотека, столовая, парк культуры. Здесь уже возникали вопросы создания ансамбля, поиска средств достижения стиливого единства вещей, общности их цветовой гаммы, способа отделки и т.д.

В 1928 г. эта программа начала внедряться. Известна серия напольных светильников А. Дамского, которую можно считать ответом на задание «Комплект вещей». Разнообразие однотипным подставкам и плафонам придают различные конструкции меняющихся по высоте стоек и цвета деталей. Второй проект — построенный в мастерских института глассер ДМ-1 с толкающим воздушным винтом — можно отнести к заданию «Оборудование». В проекте В. Мещерина нашлось место и конструкции судна, и разработке кресел, и приборной доски вместе с рулем, а также суперграфике. Глассер был перевезен на Москву-реку. На нем студенты ВХУТЕИНа совершали экскурсии. Позже он использовался на пассажирских линиях.

История ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа — это история борьбы за новую профессию дизайнера, история сложения основ этой профессии.

В 1927—1929 г. защитили дипломы две группы студентов метфака и три — дерфака. Все они получили звание «инженер-художник». Темы были всесторонне продуманы и обоснованы (с социальной, конструктивной, экономической стороны). Например, проект санного поезда по бездорожью З. Быкова включал планшеты с чертежами и общим видом тягача и прицепных платформ. Из стандартных деталей, также представленных в чертежах, собирались различные типы платформ — грузовые, пассажирские, санитарные и жилые. Кроме того, был сделан проект тягача с шнековым двигателем.

Каждый диплом представлял собой своего рода набор конструкций, будь то универсальное выставочное оборудование А. Галактионова или унифицированные панели и мебель для междугородних автобусных станций И. Морозова. Дипломники демонстрировали свое понимание нового, современного мира техники. Статьи, посвященные их проектам, назывались: «От ризы — к автомобилю», «Конструктора внутреннего оборудования», «На путях к стандарту». Стандартизация была одной из актуальных задач промышленности, и дизайнеры видели возможности своего участия в создании удобно и рационально спроектированных вещей.

В 1930 г. ВХУТЕИН был расформирован, факультеты распределены по отдельным ведомствам и институтам. Архфак и архитектурно-строительный факультет МВТУ были реорганизованы в Высшее архитектурно-строительное училище (с 1933 г. — Архитектурный институт); живфак и скульптфак перевели в Ленинград, и они вошли в состав Академии художеств; полиграффак и текстфак перешли соответственно в Полиграфический и Текстильный институты; керфак был преобразован в художественный факультет Института силикатов. Студентов младших курсов метфака ВХУТЕИНа перевели в МВТУ, а студентов дерфака — в Лесотехнический институт, где готовили уже только инженеров. Лисицкий с грустью вспоминал однажды, что его талантливый студент, проектировщик мебели, стал директором лесопильного завода.

Вопросы и задания

1. Что общего между ВХУТЕМАСОМ и «Баухаузом»?
2. Объясните фразу архитектора Н. Ладовского: «Пространство, а не камень, — материал архитектуры».
3. Можно ли пообедать за чертежным столом?

164 Часть IV. У истоков функционализма. Модернизм и становление дизайна...

4. Объясните следующие понятия: «культура вещи» и «культура материала».
5. Какую роль играли принципы унификации и стандартизации в учебном проектировании?

Литература

Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. М., 1995.

Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм — концепция формообразования. М., 2003. Гл. 6.

Глава 3

Советский дизайн и выставка 1925 г. в Париже

Экспозиция

Советский раздел Международной выставки декоративных искусств и художественной промышленности, проходившей в 1925 г. в Париже, размещался в нескольких павильонах. Экспозиции, посвященные декоративно-прикладному искусству, полиграфии, рекламе, архитектуре, театру и художественному образованию, располагались в Гран-Пале (это здание с ажурным металлическим перекрытием было построено в 1900 г. к Всемирной выставке). Интерьеры демонстрировались в отдельной галерее на эспланаде Дома инвалидов. Кустарные промыслы, книги Государственного издательства и товары Госторга — в павильоне, построенном по проекту Константина Мельникова. Отдельно у набережной располагались 12 уличных киосков, спроектированных Мельниковым и оформленных Александрой Экстер.

Согласно девизу выставки, любая стилизация объявлялась недопустимой, экспонаты должны были воплощать новую эпоху железных дорог, аэропланов и автомобилей. Поэтому еще в 1924 г. параллельно со сбором экспонатов по разделам «Искусство улицы», «Искусство книги», «Архитектура», «Художественно-промышленное образование», «Искусство текстиля», «Народное искусство», «Искусство мебели» началось проектирование нескольких специальных объектов: самого выставочного павильона СССР, интерьера показательного рабочего клуба и избы-читальни. Павильон Мельникова — одно из наиболее ярких произведений архитектуры и дизайна 1920-х гг. Архитектор задумал это небольшое двухэтажное здание в форме прямоугольника, прорезанного по диагонали лест-

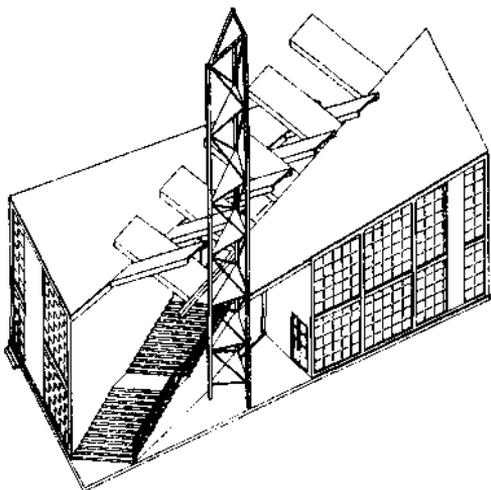


Рис. 42
К. Мельников. Советский павильон на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже. 1925. Аксиометрия

ницей. С открытой лестницы посетители и попадали либо на первый, либо на второй этаж (рис. 42). Илья Эренбург писал в газете «Экран» по поводу павильона Мельникова: «Индустриальный сон. Гараж, приснившийся поэту (неужели поэтам должны сниться обязательно шалаши?). Стекло устраняет двусмысленность — это ясность хорошей погоды и еще витрины»¹.

Мельников — архитектор дизайнерского склада. Композиция многих его построек 1920-х гг. — рабочих клубов, гаражей — рождалась исходя из организации функциональных процессов. Клуб им. И.В. Русакова в Сокольниках (1927—1929) получился похожим на фрагмент шестеренки с выступающими на уровне второго яруса объемами «зубьев». Эти объемы — не что иное, как дополнительные зрительные залы со сдвижными перегородками, расположенные на уровне бельэтажа и открытые в основной зал. При необходимости можно было проводить несколько мероприятий одновременно либо занимать все пространство.

Здание Бахметьевского автобусного парка (1928) имеет в плане форму параллелограмма. Въезды расположены на одной стороне гаража, выезды — на другой. (Это решение было запатентовано как прямоточное движение автобусов в гараже по системе Мельникова.) Автобусы, закупленные Моссоветом в Великобритании, были постав-

лены «елочкой» в несколько рядов. При таком размещении каждый автобус мог беспрепятственно выехать из своего ряда и выйти на маршрут, а по окончании работы так же свободно, не мешая другим, занять свое место в гараже.

Подобную «пилообразную» схему компоновки Мельников впервые опробовал при проектировании павильонов Сухаревского рынка в Москве в 1924 г. Каждый торговец получал не только собственный прилавок с вывеской, но и небольшое отгороженное углом следующего павильона пространство, где покупатель мог выбрать товар, примерить одежду, не мешая другим.

Одним из наиболее крупных экспонатов парижской выставки стал рабочий клуб, демонстрировавший новый в социальном отношении тип интерьера (рис. 43). Мебель и оборудование строили в Париже по чертежам, разработанным Александром Родченко. «Начинку» — книги, плакаты и фотографии — привезли из Москвы. Родченко задумал клуб как многофункциональное пространство. Центром трансформации помещения служила раскладная трибуна. Снабженная экраном, раздвижной стенкой для плакатов, горизонтальным подиумом для экспонатов или выступлений чтецов, она должна была служить своего рода универсальной декорацией для лекций, театрализованных вечеров и бесед.

Многофункциональными были задуманы и остальные предметы: стол читальни с поворотной плоскостью, фонарь с общим и направленным светом, шахматный столик на двоих с поворотной доской

Рис. 43
Интерьер рабочего
клуба, построенного
по проектам
А. Родченко для
экспозиции на
Международной
выставке в Париже.
1925



(устроенной так, чтобы игроки могли меняться цветом фигур, не вставая с мест).

Присмотревшись к проектам, постройкам, макетам и образцам графического дизайна советской экспозиции, помимо единства общего впечатления некой рациональной деловитости, аскетичности, нетрудно заметить ряд повторяющихся конструктивных схем: зигзагообразная линия, крест, квадрат с продолженными сторонами. Они встречаются в проектах и обложках Клуциса, Родченко, Гана, тканях и костюмах Степановой и Поповой, в архитектуре Мельникова и Веснина. Выразительность любого конструктивистского проекта, графической композиции зависела не столько от проработки деталей или тонких пропорциональных различий, сколько от принципиального соотношения основных частей (вертикали — горизонтали, темного — светлого, верх — низа, правого — левого), от четкости основной структурной схемы. В качестве таких исходных фундаментальных принципов построения могли выступать и симметрия — как зеркальная, так и динамическая, и отдельные простые геометрические формы: круг, треугольник, прямоугольник. Обыгрывание этих схем, графических архетипов составляло главную композиционную тему конкретного объекта.

Именно на выставке в Париже конструктивизм был столь концентрированно представлен как новая тенденция современного искусства.

Одежда и ткань

Конструктивистские ткани висели по бокам входа в советский раздел в Гран-Пале. В 1924 г. две художницы-производственницы, Варвара Степанова и Любовь Попова, откликнулись на обращение 1-й ситце-набивной фабрики в Москве к художникам. Они предполагали не только проектировать рисунки для набивных тканей, но и обсуждать производственные планы, оформлять магазин, сотрудничать с модными журналами, а также наблюдать за ходом производства. Производственники не представляли себе ткани вне костюма, вне той области, для которой ткань предназначалась.

Попова и Степанова обновили стиль рисунка, вычерчивая различные геометрические орнаменты с помощью циркуля и линейки (рис. 44). Поначалу это шокировало дирекцию, которая ожидала увидеть цветочки, листики или советскую символику. Рисунки казались

слишком механистичными, неподходящими для женской одежды. Однако ситец, фланель, бязь и эпонж (все это виды хлопчатобумажной ткани) с геометрическим рисунком бойко раскупались как в Москве, так и в провинции.

На совещании работников Левого фронта искусств в 1925 г. критик и один из теоретиков «производственного» искусства Осип Брик так оценил этот первый опыт работы конструктивистов для массового производства: «Фабрика "Циндель" обратилась в ИНХУК с вопросом, что нужно сделать, чтобы сдвинуть это производство с той позиции, на которой оно стоит. Опыт правилен — не по ситчикам, а по смычке с производством. Художник никогда раньше не интересовался вопросами производства. Ему и в голову не приходило, что он должен рисунки делать не из головы, не сдирая [копируя] с книг и альбомов, а исходя из потребностей покупателя и технических возможностей фабрики»¹.

Художницы-модельеры придумали и совершенно новый тип костюма — рациональной функциональной одежды, спроектированной в расчете на конкретное назначение, будь то спортивный костюм или комбинезон шахтера с различными дополнительными техническими устройствами.

На смену моде, как считала Степанова, идет функциональная одежда, или, как ее называли в 1920-е гг., — «прозодежда». В своей статье, опубликованной в № 2 журнала «ЛЕФ» за 1923 г., она показала, что эволюция костюма с неизбежностью следует за эволюцией техники и что только при том уровне развития, которого техника достигла к началу 1920-х гг., могли появиться костюмы пилота и шофера, непромокаемые пальто, специальные футбольные ботинки, военный френч. Система покроя, конструкция, форма одежды, по ее мнению, целиком вытекают из особенностей работы человека. Костюм следует не украшать, а конструировать.



Рис. 44

Л. Попова. Проект рисунка для набивной ткани. 1923

¹ Совещание работников Левого фронта искусств. Стенограммы выступлений. 1925. Машинопись. Частное собрание.

170 Часть IV. У истоков функционализма. Модернизм и становление дизайна...

«В зависимости же от характера производства — костюм ли это для машиниста в типографии, на паровозе или металлической фабрике — вносят индивидуальные особенности в выбор материала и детализацию покроя, оставляя нетронутой общую схему.

Особое место... занимает спецодежда, имеющая более точные специфические требования и некоторую аппаратурную часть в костюме. Таковы костюмы хирурга, пилота, рабочих на кислотной фабрике, пожарного, костюм для полярных экспедиций и пр.»¹

Эстетика конструктивистского производственного костюма (один из вариантов Степанова сшила для Родченко по его проекту, и он с удовольствием ходил в нем на занятия со своими студентами) пришла из техники, из заведомо неизящной сферы. Конструктивисты рисовали не изысканные туалеты, а искали геометрический силуэт, в котором максимально открыты все технические и конструктивные детали одежды: карманы, застежки, пояса, швы. Эта эстетика была обращена к повседневности.

Проекты как конструктивистов, так и ряда других модельеров одежды опирались на формально-геометрические структурные построения. Надежда Ламанова разработала целую систему построения костюма по плоскостям. «В целях наилучшего построения костюма надо мысленно разделить данную фигуру на геометрические формы, чтобы яснее представить себе ее настоящий силуэт. Переводя эту фигуру на плоскость, рисуя ее, мы должны рассматривать ее как ряд плоскостей. И если эти плоскости, вследствие недостатков данной фигуры непропорциональны, то путем деления этих плоскостей другими, различными по форме плоскостями, мы можем достигнуть более гармоничного соотношения частей, а тем самым и более построенного силуэта»², — писала Ламанова.

В 1926 г. популярный журнал «Красная нива» выпустил своеобразное дизайнерское приложение. Это была папка с большими красочными таблицами, отпечатанными литографским способом. На таблицах были помещены рисунки агитационных трибун, театральных декораций, клубной мебели, различных типов костюмов. Все это предлагалось выполнить самому, следуя несложным инструкциям, простым чертежам и из доступных материалов. Ламанова представи-

¹ Цит. по: *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М., 1994. С. 181 — 182.

² *Ламанова Н.* Построение костюма по плоскостям // *Красная нива.* 1924. № 26. С. 663.

ла для этого издания большую серию моделей одежды: спортивный и рабочий костюмы, школьный сарафан, платье из головного платка, пальто, а также модный в 1920—1930-х гг. тип верхней одежды — «толстовку» (рубашка навывпуск из плотной ткани, напоминающая куртку, с карманами, а иногда и с поясом). Толстовки благодаря своей универсальности, демократичности и функциональности были очень популярны. Их шили не только в ателье, но и дома по выкройкам. Другой тип стихийно сложившейся модной одежды конца 1920-х гг. — «юнгштурм» — спортивно-военнизированная молодежная униформа типа комбинезона. Этот тип одежды был заимствован у немецких скаутов.

Графический дизайн, реклама и торговля

Полиграфия, графика, книжный дизайн, графический дизайн в целом оказались ведущей областью дизайна 1920-х гг. Именно издательское дело благодаря общей ориентации на культурную революцию и ликвидацию безграмотности, а также дореволюционным традициям книгопечатания оказалось наиболее развитым по сравнению с другими видами производства.

Пропаганда книг, знаний, грамоты проводилась повсеместно. Большими тиражами выпускалась не только художественная литература, но и книги по общественным наукам, технике, выходили массовые популярные серии и иллюстрированные журналы. Вся эта продукция требовала, во-первых, своего дизайнерского решения, а во-вторых — рекламы и организации торговли.

Госиздат планировал не только построить серию книжных киосков в Москве, обновить витрины магазинов, но и изменить уличную книжную торговлю. Предполагалось изготовить специальные переносные складные лотки для книг, спецодежду и головные уборы для продавцов. Яркие рекламные закладки для книг должны были обращать внимание прохожих на книжные новинки.

В те годы дизайнеры решали обложку книги как маленький призывный плакат. Шрифт занимал, как правило, почти все поле изображения, оставляя лишь небольшие просветы фона. Часто повторялись элементы, акцентировавшие внимание: стрелки, восклицательные знаки, сверхкрупные заглавные буквы, прямоугольные полосы под текстом. Доминировал простой рубленый брусковый шрифт без засе-

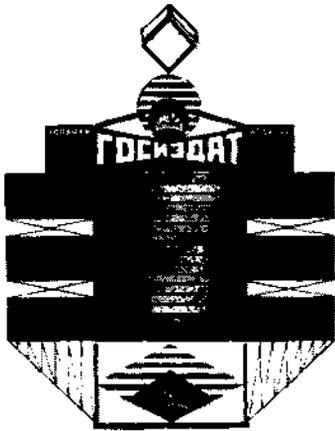


Рис. 45
А. Лавинский. Проект киоска для
Госиздата. 1924

чек — как воплощение идеи каркасной конструкции. Среди графических выразительных средств конструктивистской книги 1920-х гг. следует выделить: 1) принцип геометрической основы композиции, схематизацию изображения; 2) применение фотографии и фотомонтажа вместо рисунка; 3) использование элементов наборной кассы в качестве средств акцентировки текста, особое пристрастие к широким плашкам и линейкам.

Книжные киоски, по замыслу дизайнеров, должны были открываться наподобие книги, так, чтобы обеспечить максимальную поверхность для демонстрации. Вечером же вся конструкция компактно складывалась и запиралась. Наилучшим решением оказалось использование ставень в качестве лотков (рис. 45).

В середине 1920-х гг. было принято типовое оформление всех магазинов Госиздата, основанное на «фирменных» цветах — черном, золотом и красном. Повторялся и типовой шрифт, характерный для 1920-х гг., — прямоугольный брусковый шрифт без засечек. Деловой, демократичный, простой по своей графической схеме, он позволял создавать выразительные конструктивистские композиции из букв и слов.

Советская торговая реклама и прикладная графика 1920-х гг. получила признание в Париже. Она рассказывала миру о какой-то совершенно незнакомой жизни, в которой настойчиво предлагали покупать учебники, галоши, призывали пользоваться резиновыми сосками для детей, звали за покупками только в ГУМ, а на конфетных обертках знакомили с новой техникой и государственными лидерами.

В течение 1923—1926 гг. В. Маяковский сочинил сотни остроумных рифмованных рекламных текстов для Моссельпрома, Госиздата, Мосполиграфа и других государственных учреждений. В графической обработке А. Родченко, В. Степановой, А. Лавинского, В. Левина его тексты приобретали весомость, выразительность, легко запоминались. Это был своеобразный графический голос улицы.

Мебель

Первые конкурсы на разработку массовой мебели для рабочих были объявлены в начале 1920-х гг. В журнале «Искусство и промышленность» в 1924 г. был опубликован ряд конкурсных проектов тяжелой, перегруженной декором и эмблематикой мебели.

В противоположность декоративной традиции конструктивисты развивали более функциональный и лаконичный подход. Они старались максимально облегчить мебель, стандартизовать ее конструктивные элементы, сделать ее компактной и многофункциональной (стул-стол, диван-кровать, обеденный стол и он же чертежный и т.д.). Под руководством В. Татлина во ВХУТЕИНе был создан даже «рессорный», т.е. консольный, стул из буковых брусьев, мягко пружинящий под человеком.

В 1929 г. по заданию Моссовета выпускник деревообрабатывающего факультета ВХУТЕИНа инженер-художник И. Лобов выполнил макет оборудования типовой комнаты, рассчитанной на семью из двух-трех человек¹. В его проекте складные кровати отгораживались на ночь ширмой, откидные столы прикреплялись к стенам петлями, гардероб был задуман сезонным, в два яруса (вешалки с одеждой поднимались и опускались на блоках). Благодаря максимально экономному использованию площади и ширмам для зонирования пространства ему удалось одну комнату площадью 16,35 кв. м превращать из спальни в столовую, а затем — в рабочий кабинет.

Конечно, многие проекты унифицированной мебели выглядели сухо и аскетично. Но таковы были установки проектировщиков тех лет, изменивших акценты в работе художников: вместо отдельного предмета создавался комплекс, статика конструкции уступала динамике и трансформации, от украшения перешли к конструированию, вместо следования образцам занялись изучением потребностей и рынка.

В 1920—1930-х гг. возникает термин «минимальная жилая ячейка» — предельно малое по площади помещение с оборудованием, рассчитанным на одного человека. В условиях квартирного кризиса дизайнеры старались минимальными средствами организовать зонирование помещений, придумать компактное оборудование, а также рассказать как можно более широкой аудитории о своем опыте.

¹ См.: Лобов И. Рационализированная мебель для однокомнатной квартиры // Строительство Москвы. 1928. № 6. С. 9.

Примером может служить научно-популярный фильм «Как ты живешь» (1928, режиссер Г. Широков). Архитектор Г. Глушенко специально построил на кинофабрике Совкино интерьеры образцовой однокомнатной квартиры рабочего. Задача проекта и фильма — показать, как на небольшой площади рационально организовать функциональные жилые зоны: столовую, кабинет, спальню.

По сравнению со странами Запада российский дизайн имеет свою специфику.

Становление дизайна (конструктивизма и производственного искусства) как профессии совпало в России с двумя революциями. Первая — революция собственно политическая, вызвавшая изменение социальных установок искусства. Вторая — революция в искусстве, начавшаяся раньше первой и продолжавшаяся в течение целого десятилетия.

Политический переворот активизировал социальные, агитационные, демократические тенденции. В 1920-е гг. художники, выступая от имени новых потребителей — рабочих и крестьян, — сами формулировали себе задачи проектирования, включавшие и оформление массовых шествий и демонстраций, и фантастические проекты городов будущего. От художественного авангарда, порожденного второй революцией, дизайн воспринял как новизну художественного языка, так и собственно авангардную позицию по отношению к культуре прошлого. Отказ от стилизации, композиционная острота и динамизм, стерильность геометрических форм, преувеличенная конструктивность — таковы новые формальные ценности дизайнерской проектной культуры тех лет. Престиж профессии утверждался путем обнародования единичных новаторских, оригинальных проектов.

Однако новаторские по решению изделия, спроектированные дизайнерами высокой квалификации, почти всегда с трудом и многочисленными переделками доходили до массового производства. Как правило, этапные и интересные произведения дизайна существовали лишь в единственном экземпляре для демонстрации в качестве выставочного экспоната или образца для производства. Эти вещи могли лишь косвенно влиять на выпуск промышленной продукции — через модернизацию серийных изделий, развитие технической культуры проектирования.

Конструктивизм возвращается не только как история, но и как элемент современного стиля. В крохотных рекламных объявлениях из газеты «Экстра» и в больших уличных плакатах искушенный глаз лег-

ко узнает привычный для 1920-х гг. рубленый шрифт без засечек. Гарнитуру, получившую название «Родченко», сделал на основе шрифта обложек Родченко и плакатов братьев Стенбергов дизайнер Тагир Сафаев из фирмы «Параграф».

Нередко повторяются как цитаты и рекламные плакаты 1920-х гг., среди них — плакат Родченко «Книги» 1925 г.

Вопросы и задания

1. Какие павильоны вы отправились бы смотреть на Международной выставке в Париже в 1925 г.?
2. На чем основана выразительность конструктивистской вещи?
3. Почему К. Мельникова можно назвать дизайнером-архитектором?
4. Перечислите особенности конструктивизма как концепции формообразования в дизайне, архитектуре, полиграфии.
5. Почему модельеры-конструктивисты отдавали предпочтение кожаным пальто, мотоциклетным очкам и обилию карманов на одежде?

Литература

Воронов Н.В. Российский дизайн. М., 2001. Т. 1. Гл. 4, 5.

Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. М., 1995. Раздел II.

Глава 4

От ар деко до аэростиля

От кубизма - к функционализму

Стиль 1930-х гг. в европейском дизайне и архитектуре иногда определяют словом «точность», имея в виду соединение простоты, изящества формы и технически совершенного исполнения¹. Действительно, в произведениях дизайна этого периода — рафинированной и утонченной по формам фарфоровой посуде Эббе Садолин, зданиях Шароуна или кресле «Барселона» Мис ван дер Роэ, фотографиях моды Джорджа Хойнингена-Хюне для журнала «Vogue» — доминируют чистые линии, стремление к максимальной законченности, своеобразный классицизм. Такое же ощущение совершенства красоты есть и в бездекоративных столовых приборах из металла, и в корпусах автомобилей, и в форме самолетов. Этот элитный стиль дизайна был частью общего стилистического направления, получившего название «ар деко».

Строго говоря, ар деко не обладает таким же явным своеобразием, как, например, модерн, конструктивизм или функционализм. В этом явлении сплелись две противоположные тенденции. С одной стороны, связанный с геометрической абстракцией опыт кубизма, коммерческое использование модернистских экспериментов начала XX в., впечатления от дягилевских «Русских сезонов» и археологических находок в Египте, стилистика «Баухауза». С другой стороны, термин стал обозначать стиль фешенебельных салонов, роскошных дорогих интерьеров, созданных французскими дизайнерами в середине 1920-х гг.

¹ См.: *Sembach K.-J.* Into the Thirties. Style and Design 1927—1934. London, 1974.

Развитию стиля способствовала сильная французская традиция декоративного искусства, а известность принесла Международная выставка декоративных искусств и художественной промышленности 1925 г. в Париже.

Ар деко — это одновременно и стиль, и выражение образа жизни, атмосферы 1920-х гг. Творения ар деко тесно связаны с именами личностей того времени — актрисой и певицей Жозефиной Бейкер, поэтом Жаном Кокто, постановщиком и антрепренером Сергеем Дягилевым, художником Франциском Пикабия, модельерами Полем Пуаре и Коко Шанель, киноактрисами Марлен Дитрих и Гретой Гарбо, архитекторами Робером Малле-Стевенном и Пьером Шаро.

Это время Чаплина, время джаза и фокстрота, время черных эбонитовых грампластинок и патефонов, время первых радиол и массовой фотографии.

На выставке 1925 г. была представлена самая консервативная часть ар деко как продолжение наиболее близкого по характеру стиля Луи Филиппа. Для демонстрации роскошной мебели работы Жака Эмиля Рульмана, лидера ар деко в этой области, был выстроен даже отдельный павильон. В рецензии на выставку, опубликованной в журнале «L'Art vivant», критик Вольдемар Георг писал, что кроме проекта небольшой квартиры, представленного студией «Primavera», среди экспонатов невозможно было отыскать ни одного проекта квартиры для рабочих или хотя бы для человека, занятого интеллектуальным трудом. Во всем доминировала фальшивая роскошь¹.

Единичные примеры выбивались из этой массы. Например, павильон Ле Корбюзье «Эспри нуво» (L'Esprit Nouveau), средства на строительство которого дал автомобильный магнат Габриэль Вуазен. Это небольшое двухэтажное здание внутри имело двухъярусный интерьер. Белые стены, картины самого Корбюзье в стиле посткубизма, или «пуризма», кресла Тонет, удачно вписавшиеся в это пространство (рис. 46).

Сам павильон «Эспри нуво» и его чертежи, разработанные Ле Корбюзье и Амедеем Озанфаном, были впервые опубликованы в 1920 г. в манифесте под тем же названием.

В тексте говорилось о том, что во всем мире чувствуется новый дух времени — дух конструкции. Чистота мысли определяет суть совре-

¹ См.: *Noble! J., de. France: Modernism and Postmodernism in the French Manner//The Dominion of Design. History of Industrial Design. 1919—1990. Milan, 1991. P. 107.*



Рис. 46
Ле Корбюзье.
Интерьер павильона
«L'Esprit Nouveau» на
Международной
выставке в Париже.
1925

менности. Без конструктивности ни один гений творить не в состоянии, поскольку не сможет реализовать ни одно из своих вдохновений. Необходимо стремиться к синтезу разнообразных форм деятельности, установить тесный контакт между миром искусств, литературы, с одной стороны, и миром науки и индустрии (прикладными науками) — с другой.

В молодости, в 20-летнем возрасте, Ле Корбюзье (его настоящее имя Шарль Эдуар Жаннере) начинал проектировать в архитектурном бюро Огюста Перре в Париже, успел побывать в Вене и познакомиться с Йозефом Хофманом, поработать в берлинском бюро Петера Беренса, где изучал современные методы строительства. Тогда же сложились две его принципиальные идеи относительно архитектуры будущего: города на опорах, оторванные от поверхности земли, и дом как комбинация ячеек, как каркасная несущая система.

В своей книге «Декоративное искусство сегодня» Ле Корбюзье приводит много примеров анонимного дизайна начала XX в., демонстрируя на остроумно сконструированных вещах желанный для него «дух современности»: шкаф-градероб для путешественника, в котором есть не только отделение для висячей одежды, но и специальные выдвигаемые ящики для хранения мелочей, стальной комод «Ормо», металлическая конторская мебель, складные стулья¹. В своем журнале «L'Esprit Nouveau» он помещал фотографии домашней утвари, че-

¹ См.: Le Corbusier. L'Art decoratif d'aujourd'hui. Paris, 1925.

моданов и чехлов, фрагменты конструкции самолетов, как их видит пассажир со своего места, эволюцию форм автомобильных кузовов. Корбюзье интересовало не столько состояние дел в авиационной или автомобильной промышленности, сколько возможности современных техники и технологии, которые он желал бы использовать в строительстве.

«Невозможно дожидаться медленного сотрудничества землекопа, каменщика, плотника, монтажника, отделочника, водопроводчика... дома должны возводиться как единое целое, изготавливаться на станках на заводе, собираться так, как Форд собирает автомобили на движущемся конвейере...»¹

Архитектура становится в ряд с объектами дизайна, здание проектируется как законченная дизайнерская вещь. В этом оригинальность и сила Корбюзье, но одновременно — и уязвимость его концепции, его построек; они работают как машины именно для того, для чего предназначены; они полностью регламентируют такую сложную, изменчивую сферу, как быт.

Для обстановки спроектированных им вилл и зданий Ле Корбюзье нуждался в образцах столь же геометризованной, минималистской по форме мебели. Он разрабатывает серию кресел на трубчатом каркасе, конструкция которых обнаруживает влияние мебели Тонета. Самое известное из них — регулируемый шезлонг. Эта своеобразная «машина для отдыха» (перефразируя лозунг Корбюзье: «Дом — машина для жилья»), кажется, предельно воплощает идею рационализма в мебели.

«И качалка Тонета, и шезлонг Ле Корбюзье идеально сливаются с телом сидящего в них человека, но если вариант венского прототипа, как всякий старый предмет домашней мебели, создает ощущение покоя и уюта, шезлонг с регулированием заключает в себе "научную" суворость» [Фуско, с. 38].

Стиль ар деко нашел воплощение в графике, в плакате, в оформлении интерьеров кинотеатров, универмагов, кафе, в упаковке парфюмерии, сигарет, в кожаных изделиях, а также в модных аксессуарах и моде.

¹ L'Esprit Nouveau. 1920. № 2. Статья посвящена зданию «Буазен», спроектированному и построенному на основе авиационной техники и технологии — из легких материалов, с растяжками и несущими стойками вместо привычной стоечно-балочной системы. Цит по: Colomina B. Modernism versus Mass Culture // Ottagono. 1989. № 92. P. 54.



Рис. 47
Флакон духов «Шанель
№ 5». 1923

В 1920-х гг. художница и дизайнер по текстилю Соня Делоне смело вводит геометрический яркий цветной орнамент в одежду и даже роспись автомобиля. Симультанизм в живописи воплощал идею одновременности восприятия форм, цвета, пространства, текста. Симультанизм в моде стал воплощением идеи целостности.

Революцию в моде того периода совершила Габриэль (Коко) Шанель. Речь идет не только о знаменитом предельно лаконичном, откровенном графическом решении флакона духов «Шанель № 5» (рис. 47) или о самих духах, в которых впервые была использована смесь химических веществ для передачи естественных ароматов (1922), но о внедрении в повседневный стиль женской одежды из трикотажа. Этот материал считался пригодным лишь для спортивного костюма. Шанель перевела его в разряд элегантных. Точно так же стало символом элегантности ее простое «маленькое черное платье» для коктейля. Вместе с простотой кроя Шанель ввела в женскую одежду свободу движений.

Промышленный дизайн

Во Франции 1920-х гг. общественный транспорт быстро воспринял все инновации дизайна. Как только инженер Рауль Дотри возглавил управление государственными железными дорогами, он тут же заказал архитектору Анри Пакону разработку проекта нового подвижного состава. После создания обтекаемого локомотива 241-101 Etat Пакон спроектировал новые вагоны и типы железнодорожных станций. Дотри и Пакон старались создать целостную систему железнодорожных услуг и пригласили для разработки визуальных коммуникаций известного плакатиста Кассандра (Адольфа Муруна). Внедрение этой системы было приостановлено в связи с началом Второй мировой войны.

Престиж любой индустриальной державы во многом определяется состоянием ее морского флота. Французская трансатлантическая компания закладывает новый лайнер «Нормандия». Главным конст-

руктором этого судна был русский инженер, эмигрант Владимир Юркевич. Одна из новаций заключалась в использовании в носовой части каплеобразного пузыря, улучшающего обтекаемость судна. Позже, в 1937 г., «Нормандию» оснастили специальными четырехлопастными винтами, форма которых позволяла противостоять кавитации, уменьшить вибрацию и сохранять максимальную скорость при пересечении океана. Интерьеры судна (как и во всех лайнерах тех лет, напоминавшие фешенебельные гостиницы) были выполнены в более старомодном стиле ар деко.

В Германии, несмотря на сложную политическую и экономическую ситуацию, журналы публикуют материалы о новейших дизайнерских тенденциях в быту. На фотографиях интерьеров преобладают рациональная металлическая мебель на трубчатом каркасе, рациональные светильники, лишённые декоративных элементов кухонные шкафы, где все продумано и предусмотрено для хранения и быстрого доступа к продуктам и посуде. Такая нейтральная стилистика давала повод критикам в СССР самым негативным образом отзываться о современных тенденциях в оформлении быта в буржуазной Европе.

Между 1918 и 1922 гг. Италия, так же как и другие страны Европы, прошла через период конверсии экономики военного времени. Во время войны возросло производство металла, быстро развивалась новая отрасль — авиация.

Принцип работы компаний, производивших самолёты, автомобили, мотоциклы, оставался почти кустарным, по типу «индивидуального пошива» в модном ателье. В результате дизайн эволюционировал не в силу требований рынка или запросов массового потребителя, а скорее исходя из индивидуальных представлений о том, какой должна быть вещь сама по себе. В эту коллекцию элегантных находок можно включить шасси автомобиля «Лянчия Лямбда» (1922), гидросамолёт, мотоцикл «Мото-Гуцци» и кофейную машинку «Биалетти» (1930), коммерческий успех к которой пришел много позже.

Одним из участников молодого движения «Новеченто итальяно» (в котором преломлялись классические традиции) был Джованни Понти, архитектор, создатель и бессменный редактор до конца жизни журнала «Домус» (1928). Его можно считать классическим примером дизайнера, сочетающего проектную, художественную и популяризаторскую активность. С 1923 по 1930 г. он занимал должность арт-директора компании «Richard-Ginori». В круг ее объектов входили железнодорожные вагоны, кабины самолетов, роскошные виллы, а

182 Часть IV. У истоков функционализма. Модернизм и становление дизайна...

также фарфоровая посуда (впрочем, не имевшая коммерческого успеха). В 1933—1936 гг. Понти совместно с Джузеппе Пагано проектировал обтекаемую электричку «Бреда», новаторство которой состояло не только в аэродинамической форме, но и в решении салона на основе складывавшихся в то время тенденций в авиастроении.

Начиная с 1927 г. постоянно проводилась биеннале декоративного искусства в Монце, в 1930-м трансформировавшаяся в Миланскую триеннале.

В Италии эти годы — время двух различных стратегий дизайна массовой продукции. В автомобильной промышленности развивалась кооперация между двигательными и кузовными отделами. Авиацционная, железнодорожная и военная промышленности обменивались информацией и технологией. Примером такого сотрудничества стал автомобиль «Фиат Тополино». Его двигатель был разработан в конструкторском бюро авиационных двигателей, а конструкцию и аэродинамический кузов создал дизайнер Джузеппе Джакоза.

Другой принцип использовал Адриано Оливетти — с 1929 г. владелец фирмы «Оливетти». Как и многие промышленники, он бывал в США, гдезнакомился с принципами рационализации производства. Оливетти считал, что в производстве должны участвовать представители совершенно другой культуры — не технической. В 1940 г. он пригласил живописца Марчелло Ниццоли для разработки совместно с отделом компании новой счетной машинки.

Пионеры обтекаемых форм

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

Во Франции, например, на автосалоне 1935 г. демонстрировался обтекаемый «Пежо 402», спроектированный в тех же традициях, что и «Крайслер Эйрфлоу» в США.

Андре Ситроен представил переднеприводный автомобиль, обводы которого были нарисованы итальянским автодизайнером Фламинио Бергоне.

Первое упоминание о том, что аэродинамика будет влиять на формы автомобильных кузовов, встречается в ежегоднике немецкого «Веркбунда» в 1914 г. Дизайнер Эрнст Ньюмен писал, что конструктору приходится принимать во внимание фактор сопротивления возду-

ха, которое на больших скоростях забирает до трети мощности двигателя. «Меньшее сопротивление предполагает мягкие и гладкие формы. Отсюда возникает форма Торпедо»¹. Далее он доказывает необходимость создания каплеобразной формы автомобильных кузовов. Если воздух раздвигается по сторонам, он должен потом сомкнуться в одной точке. Чем естественнее проходит этот процесс, тем меньше препятствий встречает подобная форма на своем пути.

В этой связи любопытна эволюция образа обтекаемости в начале XX в.

Рекорд скорости для электромобиля был поставлен в 1899 г. необычным экипажем, напомиравшим огромный пушечный снаряд на колесах. Передняя и задняя части корпуса имели острое, как у ракеты. Каплеобразный кузов создал инженер Рикотти для «Альфа Ромео» в 1913 г. Не менее оригинальным был автомобиль конструкции англичанина Румплера 1928 г. Небольшой капот закруглен, как у лодки, в нишах спрятаны фары, плоское лобовое стекло сильно наклонено, задняя часть спадает к хвосту и постепенно утоньшается. Передние колеса выступали из корпуса и были закрыты плотно прилегающими щитками, подножки отсутствовали. Однако каплеобразные автомобильные кузова в то время не привились. В промышленности применялась традиционная угловатая форма.

В 1920—1930-х гг. инженеры совместно с дизайнерами продолжают эксперименты по созданию новых средств транспорта. На юге Германии, во Фридрихсхафене, строятся дирижабли конструкции Фердинанда Цепелина. Наибольшую известность получили «Граф Цепелин» (1928) и гигантский «Гинденбург» (первый полет в 1936 г.). Дирижабль «Граф Цепелин» произвел 590 вылетов, 144 раза пересекал Атлантику до своего списания в 1937 г. Это была первая коммерческая пассажирская воздушная трансатлантическая линия. «Гинденбург» за 10 регулярных рейсов между Германией и США перевез 1 тыс. пассажиров. 6 мая 1937 г. во время посадки у причальной мачты в Нью-Джерси дирижабль сгорел в считанные мгновения. И хотя дирижабли слишком уж зависели от порывов ветра, в 1930-х гг. их строили и в России, и в Италии, и во Франции. На дизайн интерьеров кабин и салонов повлияла авиационная стилистика, мебель из гнутых металлических трубок, кожаная обивка, как в креслах Марселя Брейера из «Баухауза».

¹ Moos S., von. Notes for a history of Swiss Design // The Dominion of Design. History of Industrial Design. 1919-1990. Milan, 1991. P. 203.

Создавая каплеобразные кузова, инженеры исходили из того, что достаточно просто поставить на колеса обтекаемую, каплеобразную форму (наподобие дирижабля) — и автомобиль приобретет аэродинамические свойства. И Норман Белл Геддес, и Бакминстер Фуллер в США твердо полагали, что этот принцип и составляет суть проектирования аэродинамического корпуса для автомобиля.

Первые серьезные исследования аэродинамических форм в автомобильном дизайне были проведены в 1920-х гг. в Швейцарии Полем

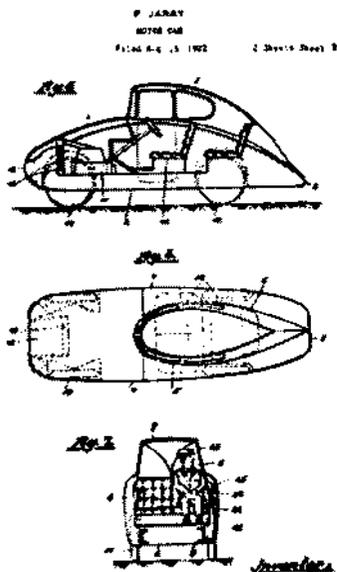


Рис. 48

П. Ярай. Чертежи обтекаемого автомобиля для патента. 1922

Яраем, инженером, конструктором дирижаблей, работавшим у Цепелина. Предложенные им формы стали классическими. Проводя эксперименты в аэродинамической трубе, Ярай обнаружил, что наиболее благоприятной с точки зрения аэродинамики является каплеобразная форма, но разрезанная пополам, с плоским днищем и небольшими закруглениями к верхней части. Ярай пошел дальше и разработал форму, соответствующую условиям движения четырехколесного экипажа по шоссе. Как писали эксперты по аэродинамике в те годы, Ярай фактически совместил кусок самолетного крыла, расположенный горизонтально, с обтекаемостью по бокам, наподобие корпуса дирижабля (рис. 48). На-

верху этой «полукапли» располагался объем кабины, который соответствовал форме самолетного крыла, но поставленного вертикально. Революционным, чисто дизайнерским шагом было и решение убрать колеса внутрь обтекаемого объема кузова, без каких бы то ни было намеков на подножки. За счет этого увеличивался объем внутреннего пространства.

Однако форма кузова получилась слегка наивной. При габаритах обычного среднего лимузина автомобиль производил впечатление увеличенной игрушки, казался слишком узким, напоминая скорее

подводную лодку. Позднее на основе патента Ярая был создан солидный обтекаемый лимузин «Майбах SW-38». Время аэродинамики пришло позже. По той же схеме — в нижней части кузова секция самолетного крыла, на нем, как на площадке, обтекаемый выступ кабины — уже в 1940—1950-х гг. строились гоночные автомобили.

Хотя проекты Ярая не были использованы в серийном производстве, они повлияли на развитие транспортных средств. Среди них: вагон электрички, дизельный поезд «Летучий гамбургец» и аэровагон Ганса Крюкенберга 1930 г. (обтекаемый вагон с толкающим воздушным винтом, достигавший скорости 160 км/ч).

Во многих европейских странах в 1930-х гг. пересматриваются традиционные компоновки автомобилей. В Италии строится прототип нового такси вагонного типа, в Чехословакии Ганс Ледвинка создает обтекаемый автомобиль «Тагра» с задним расположением двигателя. Фердинанд Порше проектирует обтекаемый народный автомобиль «Фольксваген». Продувка новых серийных моделей автомобилей в аэродинамической трубе превращается в обычную процедуру. Вместо угловатых, прямоугольных форм середины 1920-х гг. дизайнеры предлагают аэродинамичные, стремительные очертания.

Вопросы и задания

1. Назовите художественно-стилистические мотивы ар деко.
2. В чем проявилось взаимодействие функционально-конструктивных и художественно-декоративных тенденций стиля ар деко?
3. Что можно считать символом стиля 1920—1930-х гг. в европейской моде?
4. С чем связана мода на обтекаемость в дизайне 1930-х гг.?
5. Почему, определяя характер форм европейского дизайна 1930-х гг., историки иногда употребляют слово «точность»?

Литература

- Долматовский Ю.Л.* Автомобиль за 100 лет. М., 1989.
- Соловьев Н.К.* История современного интерьера 1850—1910. М., 2004.
- Фуско Р., де Ле Корбюзье* — дизайнер. Мебель, 1929. М., 1986.
- Хиллер Б.* Стиль XX века. М., 2004. Гл. «1920—1940».

Глава 5

Советский дизайн 1930-х гг.

Дизайн и общество

Сложившаяся в 1920-е гг. сфера дизайна претерпела изменения. К предметной среде предъявлялись высокие идеологические требования — она должна была воспитывать классовое чувство, побуждать к действию, создавать ощущение радости и приподнятости, т.е. выполнять агитационно-политические функции. Требования эти стали реализовываться на основе классического наследия ордерной архитектуры и орнаментики.

В 1930-х гг. дизайн развивался в трех основных направлениях: конструирование новой техники, оформительское искусство и самостоятельное техническое творчество и изобретательство.

Проектирование промышленных изделий и средств транспорта подчинялось мировым закономерностям развития техники. В СССР вводились первые общесоюзные стандарты на комплектующие изделия, широко внедрялась технология штамповки и объемного формования. Помимо расчета конструкций на прочность, инженеры начинали учитывать и аэродинамическое сопротивление. Не только в авиации, автомобилестроении, электротехнике, но и в бытовых приборах, светильниках, мебели стали применять пластмассы (бакелит, целлулоид, плексиглас) и новые декоративные защитные покрытия металла (хромирование и никелирование).

В довоенные годы в ряде отраслей и конструкторских бюро сложились группы, которые с успехом решали дизайнерские задачи для создания уникальных образцов и для серийного производства (Метрострой, ЦАГИ, ЗИС, а также коллективы, занимавшиеся проектиро-

ванием Дворца Советов). И хотя большая часть работ выполнялась архитекторами, они нуждались в профессиональных дизайнерах для создания специфического оборудования, осветительной арматуры и т.п.

На переломе стиля

В начале 1930-х гг. завершалось строительство некоторых зданий по проектам 1920-х гг. В это время в дизайне еще сохранялась инерция стилеобразования, характерная для функционализма и конструктивизма, основанная на обыгрывании простой геометрии, структурности, контрастных соотношений цветов и фактур. Пример такого рода — оборудование для здания редакционного и полиграфического комбината газеты «Правда», построенного по проекту П.А. Голосова к 1934 г.

Для редакционных помещений и типографии А.И. Дамский, выпускник метфака ВХУТЕМАСа, разработал функциональные светильники с изменяющимся углом наклона абажура, для лестничных клеток, фойе и холлов — оригинальные световые скульптуры из молочного стекла: висящий на цепи около зеркала шар, а также напоминающую цветок структуру из шести листов с загнутыми краями.

Некоторые универсальные светильники, спроектированные Дамским во Всесоюзном электротехническом объединении, выпускались массовыми тиражами. Настольная лампа со штампованным металлическим абажуром сложной кривизны почти без изменений производилась до 1960-х гг. В каждом учреждении можно было встретить стеклянную потолочную лампу «Люцетта», форма которой состояла из двух усеченных конусов. Более нарядный вариант был снабжен металлическим ободком. В последующие годы Дамский проектировал люстры для метро и высотных зданий. Работы середины 1930-х гг. принадлежали уже к иной стилиевой системе. Вторично дизайнер сменил стилистику в конце 1950-х, когда, отказавшись от украшательства времен «сталинского ампира», русский дизайн вернулся в русло интернационального стиля.

Стиль интерьеров, мебели редакционных помещений комбината «Правда» можно определить как «пластичный конструктивизм» (рис. 49). В формах стульев, диванов, даже столов и книжных полок появился намек на обтекаемость. Конструкция кресел выполнялась



Рис. 49
Н. Боров, Г. Замский,
В. Янг. Проект интерьера
кабинета главного
редактора для
комбината «Правда».
1934

на металлическом или деревянном каркасе, изгибы которого соединяли вертикальные и горизонтальные поверхности. Профессиональная пресса оценила этот проект положительно, однако уже появлялись первые замечания по поводу формализма и следования западным образцам. «В общем проект является несомненным достижением уже в силу самой постановки проблемы целостного архитектурно-художественного оформления интерьера громадного комбината. В то же время надо отметить некоторую связанность проекта традиционными модернистскими штампами, досадно тормозящими работу бригады»¹, — заключал автор критической статьи об интерьерах комбината.

Издание работ, близких по духу к конструктивизму или функциональному дизайну, фактически прекратилось после 1934 г. Большую часть того же номера журнала «Архитектура СССР», где публиковались проекты интерьеров для комбината «Правда», занимали неоклассические проекты реконструкции набережных Москвы-реки, здания Коммунистического вуза на Воробьевых горах. Статья об интерьере иллюстрировалась фотографиями палатки XII в. и лестницы Микеланджело во Флорентийской библиотеке. В искусстве уже обозначился стилевой перелом. На Первом съезде советских писателей в августе 1934 г. выступил Максим Горький с изложением концепции социалистического реализма. Вслед за литературой, театром, кино, скульптурой, живописью и архитектурой менялся и ди-

¹ *Луццкий И.* Интерьеры комбината «Правда» // *Архитектура СССР.* 1934. № 7. С. 29.

зайн — те его области, которые были связаны с интерьером, оформлением книг, плакатов и журналов, одеждой и тканью. Любая свободная поверхность теперь несла на себе идеологическую нагрузку — то ли в виде орнамента из технических деталей, лент, звезд, колосьев и дубовых листьев, то ли в виде радостных картин светлой жизни при социализме.

Политически важными темами в живописи, скульптуре и графике, фотографии и кино, текстильном дизайне и росписи фарфора считались спорт, Красная армия, авиация, индустриализация, ликвидация безграмотности и, конечно, изображения Ленина и Сталина. Художники проявляли массу изобретательности, чтобы перевести сюжетную картину на язык орнамента. Одни рисунки для ткани превращались в агитационный плакат, другие, несмотря на идеологическую нагрузку, сохраняли точность и изящество, плоскостность и условность изображений, свидетельствовавшие об усвоении опыта геометрического конструктивного орнамента в текстиле 1920-х гг. Были даже решения, предвосхитившие идеи оп-арта в сюжетных изображениях. В конце 1930-х гг., когда идеологические требования еще больше ужесточились, было решено уничтожить «политически вредные», «формалистические» рисунки и сточить гравировку на валах для печати набойки.

Метро

В 1930-е гг. разрабатывалось несколько крупных проектов, к которым привлекались многие художники, архитекторы, оформители и дизайнеры. Прежде всего это строительство Московского метрополитена, Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, проектирование Дворца Советов.

Московское метро задумывалось как образцовая транспортная система. Ее дизайнерская суть рассматривалась в демонстрационных рисунках 1931 г., где намечена связь метро и города, показан принцип движения пассажиров по эскалатору, расположение перронов, входов и выходов.

Внешним атрибутам придавалось такое же значение, как и непосредственно архитектурно-строительным работам. Художник-график Л.А. Раппопорт придумал логотип — ту самую стоящую на двух ногах букву М. Модельеры разработали несколько типов форменной одеж-

ды — для машинистов, дежурных по станции, даже для продавцов мороженого в метро. Станции, их убранство и конструкцию проектировали многие известные архитекторы, среди них А.Н. Душкин, И.А. Фомин, Н.Д. Колли, Д.Н. Чечулин.

В оборудование станций входили не только турникеты или разменные кассы, но и скамейки, книжные и цветочные киоски, указатели. Этим занималось 12-я архитектурная мастерская Моссовета, в

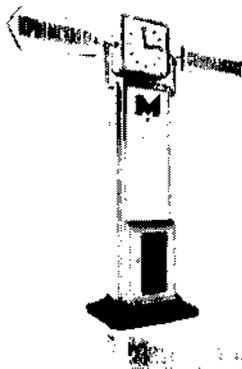


Рис. 50
Информационный стенд
для московского метро.
1934

которой работали и проектировщики интерьеров комбината «Правда». Киоски и кассы были решены в «аэродинамическом» стиле, характерном для транспортного дизайна 1930-х гг., — скругленные формы, обилие металлических накладных деталей. В такой стилистике прочитывался образ метро как технически совершенной системы, все детали которой работают как часы. Особое место занимали средства визуальной информации и коммуникации (рис. 50). Необходимо было не только показать схему линий «подземки», обозначить места пересадок, но и выбрать хорошо читаемый шрифт, разработать технологию изготовления надписей.

За основу конструкции вагонов московского метро был взят берлинский образец, но вместо трех дверей было сделано четыре, изменилась и внутренняя отделка сидений и стен (вагон типа А). В 1940 г. художник-дизайнер В.А. Стенберг по заказу метрополитена разработал интерьер вагона типа Г. В салоне были удобные мягкие кожаные диваны, закругленные металлические поручни, светильники полусферической формы. Кресла предполагалось размещать не вдоль стен, а устроить внутри вагона своего рода небольшие секции, купе. В дальнейшем от идеи купе отказались, но абрис поручней, тип светильников, сам рисунок стен, контуры дверей и окон сохранились вплоть до 1970-х гг.

Транспортный дизайн и аэродинамика

Московское метро оказало влияние не только на мировую практику проектирования подземного транспорта, но и на характер и облик

транспорта наземного. Был разработан новый тип московского троллейбуса и трамвая, появились экспериментальные автобусы с «вагонной» компоновкой. На базе грузовика с обтекаемой кабиной 1938 г. начали выпускать автобус ЗИС-16. На той же основе были созданы образцы специализированных фургонов аэродинамической формы для перевозки продуктов. Обтекаемость, стремительность пришла и в железнодорожный транспорт, где были построены в одном-двух экземплярах пассажирские паровозы серии ИС с обтекаемым кожухом и автоматриса, курсировавшая между Москвой и Ленинградом.

Существовала и другая тенденция в проектировании технических изделий, связанная с украшением и символикой. На некоторых паровозах серии К-1 Коломенского завода по бокам котла прикрепляли два листа железа, вырезанных в форме знамени, а на передней части — позолоченный герб СССР и пятиконечную звезду с барельефом Сталина в центре. Известен и более курьезный объект. Один из самолетов агитэскадрильи «Максим Горький» принадлежал сатирическому журналу «Крокодил». По рисунку графика Б.Е. Ефимова инженеры В. Ушаков и Б. Шавров модифицировали стандартную носовую часть самолета ПС-9 конструкции Туполева, превратив ее в голову крокодила, а на фюзеляж укрепили пластины, напоминающие гребень¹.

Идеологическая декорация техники играла особенно важную роль в дни праздничных демонстраций. Автомобиль полностью декорировался щитами, превращаясь в платформу, на которой устанавливались объекты, имевшие символическое содержание (например, макет земного шара с ярко выделенной территорией СССР, статуя вождя), или спортсмены демонстрировали свое мастерство, создавая сложные пирамиды.

Аэродинамические формы начинают преобладать в экспериментальных проектах с середины 1930-х гг. Паровозы серий К-2 и В с обтекаемыми кожухами (конструкция инженера Д. Львова), построенные в конце 1930-х гг. в Коломне по схеме «2—3—2» (два катка впереди, три больших ведущих катка в центре и еще два катка под кабиной машиниста), казались более скоростными (и, возможно, эконо-

¹ Подробнее о соотношении агитационного и функционально-конструктивного подходов в транспортном дизайне 1930-х гг. см.: Антонов Р.О. К проблеме взаимоотношений инженерной мысли и художественного образа в транспортном дизайне 30-х годов // Труды ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика». М., 1980. Вып. 23.

192 Часть IV. У истоков функционализма. Модернизм и становление дизайна...

номичными), чем обычные. В пристрастии к обтекаемым формам был, конечно, и стилистический смысл. Авиация в те годы служила как бы символом прогресса. Стремительности и чистоте форм самолетов старались подражать дизайнеры, работавшие в самых разных областях. Историки техники свидетельствуют, что обтекаемость в авиации появилась реально в 1933—1934 г. Тем не менее за несколько лет до этого уже существовали экспериментальные модели скоростных транспортных средств, которые специально испытывались на сопротивление среды в аэродинамической трубе ЦАГИ (например, шаропоезд инженера Н. Ярмольчука).

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

Фактически все серийно выпускавшиеся во второй половине 1930-х г. типы автомобилей были модификациями зарубежных аналогов. ГАЗ А М-1 («Эмка») представлял собой вариант «Форда». Несмотря на это, при доработке внешнего вида, создании шаблонов и штампов поверхностей сложной кривизны требовались инженеры и художники высокой квалификации (Н. Борисов, А. Кириллов, И. Герман, В. Ростков, Д. Конанькин).

В конце 1930-х г. появились и самостоятельные модели. Среди них — обтекаемый грузовик ЗИС. Незадолго до начала Великой Отечественной войны был освоен серийный выпуск малолитражки — автомобиля «КИМ» (Коммунистический интернационал молодежи). Дизайнер автомобиля — В. Бродский — создал единый скульптурный кузов с утопленными подножками, обтекаемыми обводами. О родстве с «Фордом» напоминал серый цвет кузова и общий силуэт автомобиля.

Символом же послевоенного автомобильного дизайна, полностью оригинальным и самостоятельным образцом стала «Победа», проектирование которой завершилось в 1943 г. Специалисты считают, что художник В. Самойлов не только подвел итог предыдущему зарубежному и отечественному развитию обтекаемых форм, но и сделал эстетическое открытие, создав убедительный каплеобразный силуэт автомобиля с почти полностью утопленными в корпус крыльями. Силуэт этот возродился уже в 1980—1990-е г. в различных модификациях автомобилей с кузовом типа «хэтчбэк».

Уникальные объекты: «Максим Горький» и ОСГА-25

В 1934 г. газеты опубликовали призыв писателей материально помочь строительству гигантского агитсамолета «Максим Горький». Гонорары и сбережения предлагалось перечислять на специальный счет.

Самолет «Максим Горький» по конструкции представлял собой вариант военного транспортного самолета АНТ-20. Фюзеляж и крылья были склепаны из гофрированных листов дюралюминия. Такая технология не позволяла сделать поверхности сложной двоякой кривизны. Для повышения мощности и увеличения подъемной силы, кроме имевшихся шести двигателей конструкции А.И. Микояна в крыльях, на корпусе было установлено еще два.

«Максим Горький» был наполнен совершенно уникальным оборудованием, разместившимся на площади около 100 кв. м: автоматическая телефонная станция, портативная типография, пневматическая почта, кинопроектор и складной экран размером 4,5х6 м (при установке он служил одновременно и радиомачтой). Была своя киностудия, не говоря уже о буфете, умывальниках, душевых, туалетах.

На фотографиях интерьера видны многие из этих технических деталей — телефоны, радиостанция, легкие металлические кресла. Даже для скатертей на столах выпускники текстильного факультета ВХУТЕМАСа придумали особый, «авиационный» орнамент.

Самолет потерпел катастрофу во время воздушного парада над Москвой в мае 1936 г.

Второй самолет-гигант, построенный по тому же проекту, перевозил пассажиров по маршруту Москва—Ялта до начала войны.

Еще в 1920-е гг. при Автодоре — добровольном обществе содействия развитию автомобилизма и улучшению дорог в РСФСР — был создан специальный проектно-конструкторский отдел строительства глассеров и аэросаней.

В середине 1930-х гг. под руководством главного конструктора В. Гартвига началось проектирование гигантского пассажирского глассера-катамарана ОСГА-25. В создании проекта принимал участие и выпускник ВХУТЕИНа В. Мещерин. Как дизайнер он проектировал салон, кресла, светильники, суперграфику, элементы фирменного стиля, киоски для продажи билетов. В композиции салона облицовки секций, из которых собирался корабль, подчеркивались вертикальными членениями. Кресла были весьма динамичны по своему облику — сложная кривая трубчатого металлического каркаса как бы взви-

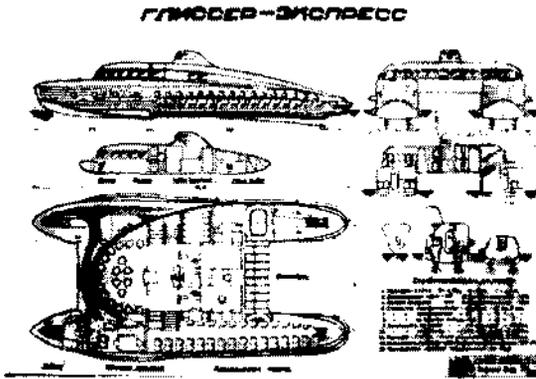


Рис. 51
В. Мешерин. Боковой вид,
план и разрезы глиссера-
катамарана ОСГА-25.
Главный конструктор
судна — В. Гартвиг. 1937

валась вверх и опоясывала сиденья, создавая одновременно ощущение безопасности и защищенности.

ОСГА-25, несмотря на значительные размеры (24 м в длину и 12 — в ширину), имел компактную и цельную форму. Проектировщикам удалось зрительно объединить сложную конструкцию катамарана, выделив смотровой салон в передней части между поплавками, где и размещалась основная масса пассажиров. И мост, и поплавки выглядели как единый ансамбль. Плавная параболическая линия очертаний верхней палубы начиналась в кормовой части и как бы охватывала весь корпус судна (рис. 51).

К 1938 г. постройка была завершена. Глиссер курсировал на пассажирской линии Ялта — Севастополь. Он мог перевозить до 150 пассажиров со скоростью 80 км/час.

Быт и городской дизайн

В довоенных художественных фильмах часть действия обязательно происходила на улицах, в основном летом, чтобы показать, насколько прекрасен облик социалистических городов, насколько они удобны для жизни. Городская среда в идеале представлялась парком — с белыми деревянными эстрадами и беседками в форме классической архитектуры, скамейками и непременно статуями девушек с веслом.

Желание городских властей благоустроить город реализовалось архитекторами и дизайнерами в серии проектов летних кафе с балстрадами и навесами, отдельных образцовых проектах торговых киос-

ков. Проектирование летних кафе требовало известной изобретательности, поскольку оборудование должно было быть легким, складировемым, дешевым.

Как дизайнерские произведения уживались в перенасыщенной декоративными и изобразительными элементами среде — показывают выставки второй половины 1930-х гг. Прежде всего речь идет о тщательно подготовившихся экспозициях на международных выставках в Париже (1937) и Нью-Йорке (1939), для которых создавались дорогостоящие павильоны со скульптурой на крыше — «Рабочий и Колхозница», «Рабочий со Звездой». Внутренняя отделка включала все виды изобразительного и прикладного искусства: роспись стен, витражи, мозаику, лепные барельефы, гигантские фотопанно, скульптуру, керамические вазы и т.д. Здесь, так же как в Париже в 1925 г., было своего рода единство экспозиции. Однако задача была другой — не столько показать демократический функциональный срез жизни, сколько поразить воображение богатством и мощью. Вкрапления техники в этих экспозициях имели уже меньшее значение, чем собственно сам фасад. По тому же пути развивалось и оформление главной экспозиции страны — Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, открывшейся в 1939 г. и претерпевшей за свою историю несколько трансформаций.

Молодежная мода 1930-х гг. складывалась под влиянием спортивных парадов, спартакиад и физкультурного комплекса зачетов на значок «Готов к труду и обороне СССР» (ГТО).

Несмотря на очевидные достижения в создании уникальных объектов, профессия дизайнера в 1930-е гг. развивалась как бы в скрытой форме. Стране были известны имена актеров, писателей, ученых, изобретателей, летчиков, иногда — художников и архитекторов, в то время как дизайнеры оставались в тени. Они не имели собственной профессиональной организации по типу Союза художников, композиторов или писателей. Если в 1920-е гг. существовали неформальные объединения («Группа конструктивистов», Левый фронт искусства, «Октябрь», частично дизайнеры сотрудничали с объединением архитекторов «ОСА»), члены которых создавали оригинальные проекты, вырабатывали направления развития дизайна, то в следующее десятилетие дизайнеры оказались расплывены и вынуждены были специализироваться по отдельным отраслям промышленности.

Вопросы и задания

1. Назовите характерные особенности стиля 1930-х гг. в советском дизайне.
2. Какую роль сыграли уникальные технические объекты в истории советского дизайна?
3. Проанализируйте особенности концепции городского пространства 1930-х гг.
4. В чем заключалась роль агитационно-политической функции дизайна в промышленных изделиях?
5. Представители каких профессий работали в сфере дизайна 1930-х гг.?

Литература

- Воронов Н.В.* Российский дизайн. М., 2001. Т. 2.
- Гранин ДА.* Ленинградский каталог. Л., 1986.
- Лаврентьев А. Н., Назаров Ю.В.* Дизайн и советское общество // Проблемы дизайна—2: Сборник статей. М., 2004.
- Хан-Магомедов СО.* Пионеры советского дизайна. М., 1995. Раздел III, гл. 3.

ЧАСТЬ V

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ ДИЗАЙНА
И ГЛОБАЛЬНОЕ ПОЛЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Глава 1

Скандинавский функционализм

Мир послевоенного дизайна столкнулся с общими для разных стран проблемами. Во-первых, с конверсией, переводом предприятий военных отраслей на мирные рельсы. Во-вторых, с демократизацией, сопровождавшейся выпуском массовых, социально необходимых дешёвых товаров. В-третьих, с глобализацией производства, средств коммуникации, транспорта. Каждая национальная модель дизайна по-своему решала эти проблемы.

Функционализм — общая стратегия мирового дизайна 1950—1970-х гг., давшая название характерному образному строю промышленных изделий — от бытовых предметов до технических устройств и аппаратуры. Функциональный дизайн подразумевал минимум декора, действительные, а не мнимые полезные свойства вещей, в которых максимально учитывается эргономика и психологический комфорт, а также используются рациональные технологические процессы. Функционализм — наследник модернизма в искусстве и дизайне 1920-х гг. Благодаря своей нейтральности он стал интернациональным дизайн-стилем.

Понятие «интернациональный стиль» используется по отношению к архитектуре и связано с обликом офисных зданий крупных корпораций, банков, аэропортов, а также с массовым жилищным строительством. Функционалистский дизайн — это предметная начинка архитектуры интернационального стиля. Графический язык этого периода и все многообразие средств графической коммуникации — наследники функциональных, стерильных и точных тенденций в швейцарском графическом дизайне, ставшем родоначальником мирового интернационального стиля.

Эстетика дома

Общая для многих стран тенденция рационализма, внимание к бытовому дизайну ярче всего заявили о себе в Скандинавских странах еще в 1920-1930-х гг.

В то время как в 1920-х гг. в Германии, Голландии, России, Италии и Франции складывались центры нового стиля, на севере Европы дизайн развивался в русле традиционного декоративно-прикладного искусства и инженерно-технического конструирования. Книга Г. Паулссона «Эстетика домашней утвари», вышедшая в Стокгольме в 1919 г., была первым изданием, посвященным проблемам стиля, промышленного искусства и дизайна. Идея этой книги: вещам должна быть придана форма, отражающая технические и технологические особенности производства, и не нужно имитировать стили предыдущих эпох и изделия ремесленника. Форма должна возникнуть из фундаментальной потребности в честности. Простота и красота станут основой эстетики вещи, рассчитанной на массового потребителя.

Оставалось неясным лишь одно: кто же будет заниматься дизайном этих изделий? Художники Скандинавских стран по-своему откликнулись на европейское «Движение искусств и ремесел», затем подхватили эстетику и формы стиля модерн. Но все это сводилось к облагораживанию домашнего ландшафта. Телефоны, утюги, пылесосы и другие предметы быта пока еще рассматривались как что-то внешнее, чисто техническое.

В 1917 и 1920 гг. прошли две выставки, посвященные жилищу. Для первой, открывшейся в Стокгольме, художникам были заказаны проекты изделий для производства на ткацких фабриках, стекольных и керамических заводах. Выставка послужила сигналом и образцом для создания изделий, позже ставших известными как «современный шведский стиль». Вторая выставка — «Новый дом», — устроенная на окраине Осло, представила малогабаритные двухкомнатные квартиры с недорогой меблировкой и полной обстановкой, рассчитанной на массовое производство.

Эти события, равно как и попытки Каре Клинта, дизайнера из Копенгагена, найти объективные закономерности построения промышленной формы в мебели, определили критерии дизайна, «правильной», рациональной, логически объяснимой формы, формы, выразительность которой заключалась бы в пропорциях, соотношениях, ясности структуры.

Фирма Луи Пулсена в 1926 г. начинает выпуск настольной лампы — лишенной декора, с абсолютно ясной структурой. Ее автор — дизайнер Пул Хенингсен — считал анахронизмом украшение современных осветительных приборов алебастровыми деталями, имитирующими подсвечник. Большую часть времени проектирования он отвел на расчеты формы абажура, добиваясь наиболее комфортного светового потока. Датский дизайнер Эйнар Кор в 1928 г. в содружестве с санинспектором Ридтером проектирует столовые приборы для больниц. Выполненные из цельного куска листового металла, они должны были отвечать трем условиям: легко стерилизоваться, дешево стоить и иметь гармоничный облик.

Традиционные и новые материалы

В 1930 г. Алвар Аалто, финский архитектор, скульптор, художник и дизайнер, начинает эксперименты по созданию совершенно нового типа мебели на основе клееной фанеры, изогнутой по шаблонам. Когда-то эту технологию использовали на фабрике Тонета. Но, в отличие от канонического стула на ножках Тонета, стулья и кресла Аалто скорее представляли собой пространственную композицию на тему плавно изогнутых плоскостей (рис. 52). Они демонстрировали, что современность в мебели совсем необязательно связывать с металлическим трубчатым каркасом. Березовый шпон — «родной» материал для Финляндии. В результате у этой мебели получился своеобразный «скандинавский» облик.

В 1931 г. шведская компания по выпуску электротехнических изделий («Elektric Bureau Company of Oslo») выпустила первый телефон с бакелитовым корпусом. Формование корпуса и трубки из бакелита позволяло заменить три трудоемкие и тонкие операции по монтажу электрической схемы, наборного диска и микрофона с наушником всего одним технологическим процессом — формованием с уже заготовленными гнездами для начинки. Ранее телефон приходилось семь раз покрывать крас-



Рис. 52
А, Аалто. Кресло для санатория
«Паймио». Клееная фанера.
1928—1935

кой. Бакелит же имел готовый товарный вид. Время производства сократилось с семи дней до семи минут. Жан Хейберг, член Норвежской ассоциации художников прикладного искусства, придал новую форму этому телефону, ставшему классическим для 1930-х гг.

Второй центр довоенного функционализма сложился далеко за пределами Скандинавии — в Швейцарии. В истории интернационального стиля и функционализма особую роль сыграл швейцарский дизайн 1930-х гг., в частности компания «Wohnbedarf», созданная в 1931 г. в Цюрихе инженером, архитектором и историком дизайна и архитектуры З. Гидеоном, а также В. Мозером и Р. Грабером. Компания выпускала мебель на металлическом трубчатом каркасе, складные легкие столики, удобные простые шкафы, пружинящие кресла и функциональные торшеры. Рекламой занимался не кто-нибудь, а основоположник швейцарского графического дизайна Рихард Пауль Лозе, а также мастера из Германии — Герберт Бауэр, Макс Билл, Курт Швиттерс.

В разработанных Биллом рекламных плакатах, брошюрах, объявлениях для компании коммерческие интересы плавно перетекали в пропаганду нового стиля жизни, для которого, собственно, и были созданы все эти остроумные складные столы, простые трубчатые каркасы, удобные светильники.

В послевоенные годы Билл работал здесь же как проектировщик мебели и осветительной арматуры. Он перешел к языку органических форм, близкому ван де Вельде или Карло Моллино, сохраняя при этом приверженность функционализму. В 1949 г. Билл стал инициатором проведения в Цюрихе конкурсов «Гуте Форм» («Gute Form») под эгидой «Веркбунда».

Лучшее для большинства

Скандинавские дизайнеры придерживались принципа: лучшее для большинства. После Второй мировой войны поколение, родившееся в 1920-е гг., старалось так обставить свои квартиры, сформировать такую предметную среду, которая помогала бы возродить утраченное за годы войны представление о прекрасном, вернуть красоту и гармонию в жизнь. Даже простейшие вещи — повседневная посуда или емкости для масла и уксуса для сервировки стола — проектировались после долгого предварительного функционального анализа: кто и как

подает посуду на стол, жаропрочность посуды, взаимозаменяемость, крышки емкостей и т.д. И лишь потом начиналась работа над скульптурной формой.

Элегантный стул «Муравей», спроектированный датчанином Арне Якобсеном в 1950-х гг., до сих пор сохраняет популярность. Его иногда называют символом модернизма, понятным для масс. Конструкция навеяна экспериментами с гнутой фанерой американского дизайнера Чарлза Имса. Когда смотришь на безукоризненно отточенные по пропорциям стеклянные бокалы Тапио Вирккалы (1956) или на посуду работы Тимо Сарпаневы, кажется, что сама природа породила такие выверенные контуры.

После войны начинается дизайнерское освоение высокотехнологичных изделий. Первая аэродинамичная модель шведского автомобиля «Сааб», форму которой разработал Сикстен Сасон, была запущена в серию в 1950 г. Связь с аэродинамикой и авиацией здесь не случайна, поскольку фирма «Сааб» также конструирует и выпускает самолеты.

Годом раньше Сасон спроектировал для Виктора Хассельблада, который во время войны работал для фирмы «Сааб», новую широкоформатную зеркальную фотокамеру. Фотоаппарат выпускался без изменений более 40 лет. Самая яркая страница в биографии этого профессионального фотоаппарата — съемка на Луне во время американской экспедиции 1960-х гг.

В 1950-х гг. в США и Канаде прошли выставки скандинавского дизайна. Критики удивлялись: в чем причина высшего качества этих изделий, их авангардного облика? Мировой дизайн еще не знал столь красивых вещей. Искали объяснение в холодном климате, традициях близости к природе, в отсутствии урбанистического наследия. Ответ же заключался в том, что скандинавские производители приглашали к сотрудничеству талантливых дизайнеров.

В дизайнерской коллекции Музея современного искусства в Нью-Йорке немало вещей, созданных скандинавскими дизайнерами. Стулья и кресла Аалто для фирмы «Артек» (1934, 1945), его же органические по формам вазы (1930), бокалы Вирккалы.

Послевоенная Европа была готова к приятию функционального стиля. В нем видели примету нового времени.

С рационализацией торговли, с расфасовкой товаров связано и появление фирмы «Тетра-пак». В 1952 г. фирма начинает выпуск молочных пакетов в виде тетраэдров вместо привычных молочных бутылок.

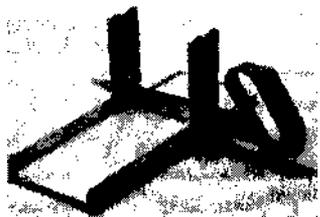


Рис. 53
М. Бенктзон и С.Э. Юхлин
из группы Эргономического
дизайна. Кухонный нож
для инвалидов. 1974

В 1990-х гг. повсеместно эта технология начала применяться ко всем видам жидких продуктов. Тетраэдры сменились прямоугольными объемами.

В 1960-х гг. спектр скандинавского дизайна еще более расширился. Копировальные аппараты, слайд-проекторы, телевизор с поворотным экраном, светильники, строительная техника. При сохранении социальной, гуманистической направленности в работах дизайнеров тех лет все ощутимее становилась научная подоплека. Одна из форм при-

влечения данных исследований — использование достижений эргономики. Отдельные проекты связаны с изделиями для инвалидов и пожилых людей. Рукоятка специального ножа для людей, страдающих мышечной дистрофией, сделана наподобие ручки пилы-ножовки, под углом, что позволяет легко резать хлеб, используя все мышцы руки (рис. 53). Появлялись и революционные предложения, наподобие знаменитого стула норвежца Свена Гунсруда, на котором человек сидит, упираясь коленями в мягкий валик. Такая поза, по мнению эргономистов, способствует исправлению осанки, более естественна для человека.

Вещи для всех высокого качества и недорогие — вот этический принцип скандинавского дизайна. Промышленность — лишь средство реализации этого принципа.

Отсюда понятен и современный феномен фирмы ИКЕА.

В 1943 г. Ингвар Компрад организует специализированный магазин, доставляющий товары по почте. В 1951 г. был издан первый каталог фирмы, а в 1952-м на мебельной выставке товары произвели сенсацию. От торговли по каталогу ИКЕА в 1965 г. переходит к сети магазинов. Примерно в это же время в Лондоне Теренс Конран открывает свой «Habitat» (см.: ч. V, гл. 3).

Принцип «Сделай сам» исповедовался с момента основания компании. Его реализация требовала совершенно особого характера мебельного производства. Была разработана предельно рационализованная и стандартизованная мебель, которая легко собиралась из модулей даже непрофессионалом. ИКЕА заключила ряд договоров с фирмами о поставке серий товаров для жилища: мебели, текстиля,

светильников, посуды. Среди дизайнеров, вещи которых делаются по заказу ИКЕА, — Тапио Вирккала, Вико Магистретти, Томас Эрикссон (стул на колесиках и E-образная полка), Эрик Санделл (шкафы на колесиках, стулья). Консультант компании по дизайну — датчанин Нильс Гамильгарт.

Девизы фирмы: «Мы не перевозим воздух» (все товары в плоских упаковках, которые легко штабелировать и перевозить); «Мы не храним на складе» (фактически магазин — это и есть склад, открытый для доступа покупателей, где каждый сам выбирает товар); «Мы делаем прочно» (качество изготовления и качество дизайна — часть престижа фирмы).

Для открытой в России сети магазинов ИКЕА 15% заказов выполняются на российских предприятиях.

Фактически функционализм — движение двухстороннее. С одной стороны — это подход дизайнера, максимально думающего, заботящегося о потребителе. С другой — доверие потребителя к дизайну, согласие с теми моделями образа жизни, которые предлагает дизайнер.

Вопросы и задания

1. Что привлекает массового потребителя в скандинавском дизайне?
2. В чем секрет эффективности организации деятельности компании ИКЕА?
3. Оцените роль эргономических исследований в повышении потребительских качеств изделий.

Литература

Михайлов С.М., Михайлова А.С. История дизайна: Краткий курс. М., 2004. Лекция 5.

100 дизайнеров Запада. М., 1994. Статьи «Аалто», «Сарпанева», «Якобсен».

Глава 2

Дизайн США: искусство, наука, технология и коммерция

Первое поколение дизайнеров - чародеи формы

Артур Пулос, один из ведущих историков дизайна, считает, что дизайн — неотъемлемая часть американского образа жизни. «Соединенные Штаты стали первой спроектированной нацией. Они явились на свет в результате последовательности действий людей, которые вычленили проблему, а затем решали ее к общей выгоде. Америка не взялась неизвестно откуда — она была спроектирована»¹.

Знаменитый принцип архитектуры и дизайна «Форма следует функции» был сформулирован в 1900-х гг. Луисом Генри Салли венном — лидером Чикагской школы. Проектируя новые универмаги в Чикаго, он обратил внимание на выразительность конструктивного каркаса здания, который обычно закрывался декоративным фасадом в духе исторических стилей. Салли вен заявил, что формы здания должны быть органически связаны с его структурой и внутренней планировкой.

В мастерской Салли вена начинал свою творческую карьеру Фрэнк Ллойд Райт — один из величайших американских архитекторов. От Салли вена он перенял стремление к органике (создав в дальнейшем особое направление — «органическую архитектуру»), чувство пространства, творческую независимость. Да и сам лозунг «Форма следует функции» на деле оказался не так прост: функции вещей могут быть не

¹ *Pubs A. American Design Ethic: A History of Industrial Design.* Цит. по: *Dilnot C The State of Design History — Design Discourse. History. Theory. Criticism / Ed. V. Margolin.* Chicago; London, 1989. P. 214-215.

только утилитарными, но и информационными, культурными, знаковыми, символическими, технологическими, даже познавательными.

Философия Райта воплотилась в его концепции идеального дома под названием «Талиесин»¹ (правда, этот идеальный дом, построенный архитектором для себя, дважды горел и оба раза отстраивался заново) и в таких известных постройках, как Дом у Медвежьего ручья (1936) и нью-йоркский Музей Соломона Гуггенхайма (1943—1946). Дом у Медвежьего ручья органично вписан в ландшафт. Формы здания развиваются во всех направлениях, включая в свою композицию ручей, скалы и деревья. Дом выстроен по свободному плану, внутренние помещения как бы перетекают одно в другое. Райт был сторонником единых пространств (в том числе и для офисов), которые он членил на зоны с помощью металлической мебели и невысоких перегородок. Формула архитектуры и дизайна у Райта проста — это торжество воображения над материалами, методами и человеком.

Одним из истоков американского дизайна была реклама. Рекламные компании в США уже в начале XIX в. торговали печатными площадями в газетах, журналах, на уличных щитах. В 1920-х гг. художники-графики по заказу рекламных агентств создавали для рекламируемых товаров более привлекательную, «облагороженную» внешность. Представители первого поколения американских дизайнеров — Лоуи, Дрейфус, Тиг и Геддесс — были в прошлом художниками рекламы, декораторами, иллюстраторами моды.

Реймонд Лоуи, один из самых удачливых дизайнеров Америки, приехал в Нью-Йорк из Парижа в 1919 г. Оформлял витрины магазинов, рисовал для журнала «Харперс». В 1929 г. его назначили арт-директором электрической компании «Вестингауз», вскоре он открыл собственную фирму. Его ставшая классической работа 1929 г. — переделка дубликатора (небольшой печатной машины) для фирмы Гестетнера. Лоуи закрыл кожухом металлический каркас машины, добавил ящик для бумаги и канцелярских принадлежностей. Машина стала удобнее и безопаснее в эксплуатации, а ее форма — более компактной и плавной. Многие работы Лоуи получили мировую известность, среди них: упаковка для сигарет «Lucky Strike» с двухсторонней этикеткой, лаконичный логотип компании «Shell», внешний облик между-

¹ Талиесин — в переводе с валлийского «лучистая бровь». В мифологии валлийских кельтов так звали бога, прославившегося поэтическим талантом и даром пророчества. Это же имя носил один из первых валлийских бардов (VI в.). (Кельтская мифология: Энциклопедия. М., 2002. С. 360.)

городного автобуса и даже интерьер «Skylab». Лоуи создавал имидж американского образа жизни. И одновременно — имидж дизайнера как специалиста, которому подвластны красота и удобство всех вещей, окружающих человека.

В 1934 г. в музее «Метрополитен» (Нью-Йорк) на выставке «Современное промышленное искусство» демонстрировался фрагмент идеального дизайнерского бюро. Лоуи играл роль «живого» экспоната. Мягкий свет, белые стены, блестящие металлические накладные элементы, как в кабине космического корабля, стремительно обтекаемая мебель и столъ же стремительно обтекаемая модель автомобиля на вращающейся стойке (рис. 54)¹. Фактически Лоуи превратил ар деко в коммерчески-массовый стиль — с характерными сочетаниями ровных, качественно выполненных поверхностей из крашеного металла



Рис. 54

Р. Лоуи в дизайн-бюро. Имитация дизайн-бюро была выстроена в качестве действующего экспоната на выставке современного промышленного искусства в музее «Метрополитен». 1934

или бакелита с накладными блестящими хромированными деталями. Вещи обретали дорогой, стильный, престижный облик.

В начале 1930-х гг. дизайнеров считали национальными героями, способствовавшими выходу страны из кризиса, чародеями, творящими красоту. В 1934 г. Музей современного искусства в Нью-Йорке устроил выставку «Машинное искусство», на которой наряду с шарикоподшипниками или многожильным стальным тросом для подвесного

моста демонстрировались бытовые вещи и произведения авангардного искусства. Эстетика вещи, техники и авангард приравнялись друг к другу.

Дизайн обеспечивал устойчивый спрос на бытовые изделия. Как подметил К.М. Кантор, «покупая на рынке товар, человек покупает не только вещь для удовлетворения своей потребности, он как бы занимается самопроизводством себя, собирает себя «по частям», иден-

¹ См.: *Loewy R. Pioneer of American Industrial Design.* Munich, 1990.

тифицируется с той общественной ролью, которую он играет¹. Это более всего относится к американской модели дизайна. Ее патриарх и создатель Лоуи говорил, что обвинять дизайнеров в вульгарности, дешевке — неправомерно, поскольку из всей массы покупателей лишь несколько процентов умеют ценить простую, красивую, функциональную вещь. Ориентация лишь на этот сегмент рынка приведет к тому, что будут выпускаться вещи, не находящие сбыта, тысячи рабочих окажутся безработными². Это соображение касается феномена американского массового коммерческого дизайна, получившего в литературе название «стайлинг».

Историки дизайна определяют стайлинг как поверхностное изменение формы, не затрагивающее внутреннее устройство. Цель стайлинга — игнорировать или усилить соотношение внешней формы и функции. В широком смысле стайлинг включает все направления формообразования в дизайне.

Основной тезис книги Лоуи «Не останавливайся на хорошем» («Never Leave Well Enough Alone») с подзаголовком «Личный опыт промышленного дизайнера от губной помады до локомотива» — уродливое не продается. Суть коммерческого дизайна в сочетании реальных и выдуманных удобств, понимании психологии покупателя, который с радостью примет новые, еще не испытанные функции и приятные для глаза формы.

В отечественной литературе стайлинг критиковали за неправдивость формы. Да, это явление — часть товарной эстетики, но одновременно оно связано со знаковым выражением функции, сложностью взаимоотношения формы с образным и символическим началом в предметном творчестве. Стайлинг «несет в себе программу возможных изменений формы, свободу выбора по отношению к одной и той же функции. В некоторых отраслях промышленности без стайлинга вообще трудно обойтись — при изготовлении часов, радиоприемников, при создании систем аттракционов, игровых автоматов и т.д.»³.

В эволюции американского дизайна XX в. американский критик дизайна Г. Джексон выстроил пять рядов стилизации форм (рис. 55): ступенчатый (характерный для небоскребов 1920—1930-х гг., близкий

¹ Кантор К.М. Правда о дизайне. Дизайн в контексте культуры доперестроечного тридцатилетия. 1955—1985. История и теория. М., 1996. С. 101.

² См.: Там же. С. 100.

³ Аронов В.Р. Стайлинг как социокультурное явление и художественное средство // Техническая эстетика. 1981. № 12. С. 5.

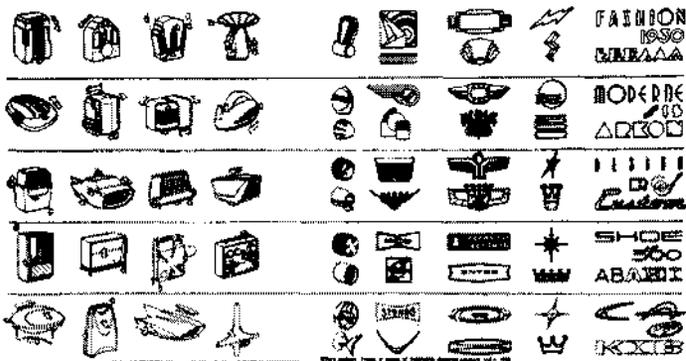


Рис. 55

Г. Джексон. Тенденции американского стайлинга.

Таблица формально-композиционных признаков направлений. 1962

формам ар деко), аэродинамический, конусный (все вещи имеют трапециевидные формы, сужаются к задней стенке), ящичный (стиль проборов из физических лабораторий), скульптурный (пластика поверхностей сложной кривизны). Все эти «стили» трансформировались в самостоятельные композиционно-образные системы, применявшиеся независимо от их уместности и превратившиеся в штампы дизайнерского формообразования.

Новации Лоуи сложились под влиянием творчества Норманна Белла Геддеса — пионера обтекаемых форм. Геддес начинал как сценограф

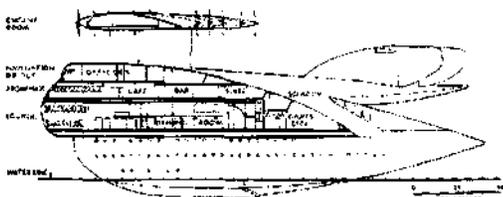


Рис. 56

Н.Б. Геддес. Проект гидросамолета. 1929

спектаклей, в том числе и в «Метрополитен-Опера»), оформлял витрины универмагов, рассматривая их как театральные декорации. В 1932 г. он выпустил книгу «Горизонты», в которой поместил перспективные про-

екты транспортных средств будущего: междугородний двухэтажный автобус, океанский корабль-катамаран, гигантский гидросамолет для полетов над океаном (рис. 56). Все они имели обтекаемую каплеобразную форму.

Источником подобных форм для Геддеса стало творчество немецкого архитектора Эриха Мендельсона, с которым он был знаком лично. В 1921 г. Мендельсон выстроил в Потсдаме здание обсерватории с астрофизической лабораторией, получившее название «Башня Эйнштейна». Кажется, что ветры сгладили его формы, придав им причудливую пластику. Геддес воспринял это здание, равно как и другие проекты архитекторов, входивших в немецкую группу «Стеклянная цепь», как предвестие стиля будущего и старался убедить в этом художников и промышленников. Он консультировал проект обтекаемого автомобиля «Chrysler Airflow» 1934 г. («Крайслер обтекаемый»). Хотя эта модель, усиленно рекламируемая как современная, удобная и просторная, не имела коммерческого успеха, но аэродинамика уже входила в моду. Даже на холодильниках и радиоприемниках появляются скругленные углы и горизонтальные полосы, напоминающие о скорости.

В 1939/40 г. в Нью-Йорке состоялась Всемирная выставка. В павильоне «Дженерал моторе» со сглаженными формами, спроектированном Геддесом, размещалась его же «Футурама»: грандиозный макет Манхэттена с развязками автомобильных дорог и скругленными башнями. В выставке участвовали и два других представителя первого поколения американских дизайнеров: Вальтер Тиг был членом Дизайнерского совета выставки, Генри Дрейфус проектировал павильон «Демократия».

Перед вступлением США во Вторую мировую войну Эллиотт Нойес, в будущем главный дизайнер компании IBM, а тогда заведующий отделом дизайна Музея современного искусства в Нью-Йорке, организовал конкурс «Органический дизайн в домашней мебели». В нем участвовали многие известные художники. Первый приз получили Чарлз Имс за серию стульев из гнутой фанеры и Эро Сааринен — за ламинированные стулья. Выставка стала предвестием стиля 1950-х гг.

«Американская мечта» и автомобиль

В американской цивилизации есть вещи культовые. Среди них — супермаркеты и автомобили. Автомобиль — постоянная тема для живописи, графики, фотографии, кино и дизайна. В 1950-х гг. оформилась «американская мечта»: стандартный набор предметов и благ, которые ассоциируются со счастливым, удачным образом жизни. Послевоенная Америка открыла для себя ценность мирной жизни. Гигантские расстояния можно преодолеть при помощи огромных и прожорливых

автомобилей. Автомобиль превращается во второй дом, приспособленный для длительных путешествий.

В начале 1950-х гг. в США было 47 млн легковых автомобилей.

Три ведущих дизайнера определяли автомобильную моду: Эрл работал у «Дженерал моторе», Экснер — у «Крайслер», Уолкен — в «Форд-компани». В те годы у дизайнеров и проектировщиков существовал термин — «dream-car», автомобиль мечты. Под таким названием на автомобильных салонах выставлялись перспективные модели, которые должны были сформировать потребительские ожидания, спровоцировать спрос, желание купить новый автомобиль. Каждый год или два менялись фасоны «плавников», крыльев, подфарников, появлялись новые материалы отделки салона. Дизайнерам надлежало постоянно совершенствовать такие модели, фабрикуя автомобильные грезы примерно так же, как фабрикует грезы жизни кино или реклама.

Харли Эрл, возглавив дизайн-бюро компании «Дженерал моторе» еще в 1927-м, ввел принцип макетирования кузова в натуральный размер из глины, сохранившийся на многие годы. С 1937 г. бюро стало называться отделом стайлинга. Эрл стоял у истоков зарождения тен-



Рис. 57

Х. Эрл. «Шевроле Корвет». 1963

денции использования в автомобильном дизайне мотивов и форм из области реактивной авиации. Лобовое стекло изгибали на манер кокпита кабины истребителя, плавники над задними крыльями напоминали самолетные крылья, детали хромированного бампера — дюзы реактивного самолета (рис. 57). «Самолетные» ассоциации вызывала и приборная панель кадиллака 1954 г. Эрл стремился спроектировать автомобиль таким образом, чтобы «каждый раз, садясь в него, вы бы расслаблялись, получая хотя бы на время маленькие каникулы...»¹.

В 1960-х гг. многое изменилось. В автомобильной индустрии все больше внимания начинают уделять таким факторам, как безопасность, рациональный расход топлива (особую роль этот фактор приобрел в связи с энергетическим кризисом 1970-х гг.), складывающаяся на автострадах инфраструктура. Покупатели стали предпочитать

¹ Цит. по: The Conran Directory of Design / Ed. S. Bayley. London, 1985. P. 44.

более компактные автомобили из Европы и Японии, что потребовало от дизайнеров иного отношения к задачам проектирования. Вместо ежегодной смены моделей возникла установка на более долгоживущие в стилевом отношении кузова.

Разрабатывались и перспективные проекты развития общественного транспорта, например поездов монорельсовых дорог, системы городского транспорта для Нью-Йорка и Сан-Франциско.

На основе новых материалов и конструкций в дизайн-бюро Вальтера Тига, представителя старшего поколения американских дизайнеров, проектировался интерьер салона самолета «Боинг-707». На макете в натуральную величину проверялись новые компоновочные решения, система освещения, сигнализации. Возросшие требования к безопасности и комфорту потребовали привлечь к разработкам эргономистов. В 1959 г. Генри Дрейфус, один из пионеров американского дизайна, издал фундаментальный труд — первое пособие для дизайнеров по эргономике.

В дальнейшем бюро Тига занималось и интерьерами сверхзвукового лайнера. В 1987 г. для той же фирмы «Боинг» был разработан новый концепт салона пассажирского самолета: летающий офис. В салоне первого класса часть кресел расположили как обычно — по два, часть — по одному, а в образовавшемся пространстве в средней части салона друг за другом разместили шестигранные кабинки со столом для работы.

В 1990-х гг. в автомобильном дизайне становится популярной так называемая ретротема. «Крайслер» выпустил автомобиль, напоминавший лимузины 1930-х. К концу 1990-х относится и проект американского дизайнера Дж. Маиса — редизайн знаменитого «Фольксвагена» «Жук». В представлении многих легендарный «Фольксваген» (первая партия — 1939 г., серийный выпуск — 1950-е гг.) немецкого инженера и дизайнера Фердинанда Порше (рис. 58) ассоциировался с движением хиппи, гастрольными турне группы «Битлз», с пляжными автомобилями, со специфическим рокотом установленного сзади двигателя. Абрис «Фольксвагена» соответствовал пониманию аэродинамики автомобиля 1930-х гг., эта же арочная форма в 1960-е воспринималась как знаковая, совершенная, дизайнерская.

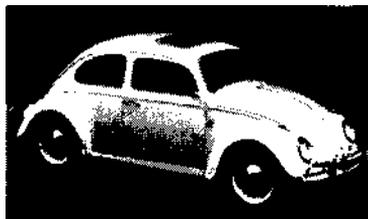


Рис. 58

Ф. Порше. Автомобиль
«Фольксваген». 1950-е

Занимаясь разработками для компании «Форд», Майе вводит такие новшества, как тонирование стекол в янтарный цвет, соединение достоинств лимузина и пикапа в одном автомобиле, богатые возможности трансформации внутреннего пространства.

Дизайнер считает, что при покупке человек руководствуется скорее эмоциональными, чем рациональными, мотивами¹. Несмотря на применение современных компьютерных технологий, создание глиняного макета в натуральную величину остается важным этапом работы автодизайнера. Одна из причин — необходимость ощутить в реальном времени впечатление от разглядывания автомобиля со всех сторон.

Детройтский автосалон 2000 г. выявил новые тенденции, связанные с альтернативным топливом и гибридными силовыми установками.

Многие считают современное увлечение внедорожниками реакцией автомобилистов «на исчезновение большого американского автомобиля, мощного, комфортабельного, но необыкновенно прожорливого... В итоге, становясь все комфортабельнее и роскошнее внутри, солиднее снаружи, утилитарные некогда машины во многом подменили в США традиционный легковой автомобиль»². Актуальный на сегодня динамичный, спортивный, рекреационный стиль жизни требует и своего «автомобильного» подкрепления.

1950-е годы: «золотой век» дизайна

В книге классика американского дизайна Джорджа Нельсона «Проблемы дизайна» (первое издание — 1957 г., в 1960-х гг. была переведена на русский язык) есть крылатая фраза: «Никогда не говорите дизайнеру, что вам нужен мост, говорите, что нужно спроектировать переправу». Нельсон предпочитал сам формулировать проектное задание, решая проблемы заказчика. Дизайн-бюро Нельсона специализировалось на широком спектре дизайнерских услуг — от разработки графических систем и упаковки до архитектуры, оборудования офисных помещений, новых видов промышленных изделий. Такой тип организации дизайнерской деятельности, получивший название «consult-

¹ См.: *Blair D. Auto-Emotive Design: Interview with J. Mays (January 1999) // Let's entertain. Life's Guilty Pleasures. Walker Art Center. Minneapolis, 2000. P. 58.*

² *Сунтева А. Автодизайн из Детройта // Мир дизайна. 2000. № 1. С. 92.*

tancy» — проектно-консультационного бюро, на рубеже XX—XXI вв. стал наиболее распространенным. Дизайнерский проект, разработанный в проектно-консультационном бюро, содержит множество других сведений и материалов: расчеты эффективности, эргономические исследования, рекомендации по организации производства и сбыта. Качество проекта определяется его всесторонностью.

В 1950-х гг. дизайнером-графиком Полом Рэндом был разработан логотип знаменитой ныне фирмы IBM — буквы, напоминающие развертку телевизионного экрана.

Именно дизайнеры пришли к необходимости упорядочить визуальный облик компании, сделать его узнаваемым и отличным от других фирм.

IBM производила компьютеры, занимавшие в те годы целые помещения. Архитектор Эллиотт Нойес задал модульно-блочный стиль первого компьютерного оборудования. Ему удалось зрительно объединить процессоры, вводные устройства, шкафы для дисков, придав этим разнородным предметам общие мебельные габариты и в едином стиле оформив панели.

Дизайнер-график Алекс Бродович в корне изменил облик иллюстрированных изданий и особенно журналов моды. Ему принадлежит авторство характерного для 1950-х гг. разворота из элитарного дизайнерского журнала «Портфолио»: знаменитый дизайнер Чарлз Имс и его жена Рей лежат, раскинув руки, как бы прикованные каркасами своих стульев. На другой странице — текст, поясняющий, как именно возникла идея формы этой мебели. Имс изучал архитектуру, работал в архитектурной фирме в Сент-Луисе, в конце 1930-х гг. стал директором отдела экспериментального дизайна Художественной академии Крэнбрук в Детройте. Вместе с Эро Сааринненом исследовал возможности пластмасс и новых материалов и технологий в мебельном дизайне. Новые пластиковые по форме стулья из клееной фанеры предполагали появление новой эстетики «сидения». Рей Имс занималась абстрактной живописью, затем — проектированием детских игрушек, конструкторов, которые, как любые модульные системы, не устаревают со временем. В 1960-е гг. Имсы построили свой дом из стандартных заказанных по каталогу деталей, снимали фильмы, проектировали универсальную офисную мебель на алюминиевом каркасе, широко используемую в 1970—1980-х гг. в залах ожидания аэропортов и вокзалов. Кресло Имса считается одним из самых удобных. Прототипом для него послужила мебель... старых английских клубов. Вершиной

мебельного дизайна 1950-х г. стали кресла и стулья из стеклопластика в виде распустившихся цветов.

В 1950-е гг. американцы заново осознали ценность уюта и домашнего очага. Для рационализации домашнего труда, более эффективного использования пространства проводились исследования функциональных процессов на кухне. На основе графиков, фиксирующих движения домохозяйки, были спроектированы идеальные кухни будущего с встраиваемым оборудованием. В 1959 г. один из действующих образцов демонстрировался в Москве на национальной выставке США. Вокруг него вспыхнул спор между Ричардом Никсоном, тогдашним президентом США, и Никитой Сергеевичем Хрущевым. Никсон доказывал, что такая кухня благодаря разнообразной механизации и электрическим приборам позволяет ускорить процессы приготовления и освобождает женщину. Хрущев отвечал, что это лишь еще одна капиталистическая уловка для того, чтобы закрепить хозяйку на кухне.

Для этой выставки по проекту Бакминстера Фуллера в Сокольниках был сооружен павильон шарообразной формы, прослуживший более 30 лет. Стены и покрытие купола собирались из небольших пространственных ячеек — по типу геодезической решетки — из металлических трубок и пластиковых панелей.

Фуллер — основоположник высокотехнологичного направления в дизайне и архитектуре, изобретатель геодезических куполов, т.е. безопорных оболочковых конструкций, способных перекрывать гигантские пространства. Он предложил даже накрыть таким куполом центральную часть Нью-Йорка вместе со всеми небоскребами, чтобы создать более мягкий климат, защитить город от осадков.

Само понятие «хай-тек» пришло в дизайн жилища в связи с книгой американских дизайнеров Дж. Крона и С. Слизина «Хай-тек»¹. В ней не столько были собраны спроектированные специально для жилища высокотехнологичные изделия, сколько показывалось, как элементы оборудования супермаркетов, сборочных цехов, предприятий складских помещений и прочих технических объектов могут с успехом адаптироваться к жилой среде, формируя совершенно необычное пространство и стиль квартиры-мастерской.

Второй раз американский дизайн демонстрировался в России на специализированной выставке «Промышленная эстетика в США» в

¹ *Kron J., Slesin S. High-Tech. London, 1979.*

1967 г. В качестве эффектной иллюстрации того, чем же занимается, в конце концов, дизайнер, был выбран способ сравнительного показа однотипных вещей. Старая пишущая машинка соседствовала с новеньким «композером» — электрической пишущей машинкой фирмы IBM, разработанной Нойесом. Станок для безопасной бритвы лежал рядом со станком, в котором привычное тогда лезвие заменяла стальная полоска. Рядом с фотографией автомобиля «Форд Т» 1912 г. висела фотография только что сошедшего с конвейера бьюика «Ривьера».

Самостоятельный раздел выставки был посвящен подготовке дизайнеров. На тот момент получить профессию дизайнера можно было более чем в 50 высших учебных заведениях США. Старейшая школа дизайна — Технологический институт Карнеги в Питтсбурге, выпустивший первых специалистов в 1936 г.

Импульс развитию дизайнерского образования дал переезд в США 1930-х гг. многих педагогов немецкого «Баухауса», включая Вальтера Гропиуса, Мис ван дер Роэ и Ласло Мохой-Надя. «Новый Баухаус» был открыт Мохой-Надем в Чикаго. Это была «прививка» европейского опыта рационального дизайна, позволившая выйти на интернациональный уровень.

Искусство, наука и технология как источник идей и форм в дизайне

С 1960-х гг. актуальные художественные течения все активнее использовались в дизайне. Среди них: американский поп-арт и его лидер Энди Уорхол. Поп-арт утвердил ценность иронии над повседневными вещами и сделал еще более подвижными границы искусства. Новые направления появляются и в абстрактном искусстве. Такие художники, как Эллсворт Келли, Кеннет Ноланд, Фрэнк Стела, работали с крупными геометрическими формами, сильными цветовыми контрастами. В результате с этим периодом стали связывать упрощенность графического языка, яркость форм, а также — вслед за живописью художницы Бриджит Рейли — применение оптических эффектов. На основе ее картин, формы в которых легко алгоритмизировались, были созданы первые программы компьютерной графики.

Стремление художников ввести зрителя в свои произведения приводило к тому, что картины превращались в объемные инсталляции. Насыщая композиции динамикой, электронными устройствами и

датчиками, реагировавшими на присутствие человека, художники создавали интерактивные произведения.

История развития компьютерного дизайна — это история соперничества двух фирм, двух концепций. Первоначально фирма IBM специализировалась на офисных машинах, фирма «Apple» — на персональных.

Стив Возник и Стив Джоб создали свой первый «Apple» в гараже и зарегистрировали компанию в 1977 г. Данные в компьютер можно было вводить с клавиатуры по типу пишущей машинки, а за результатами операций следить на экране обычного телевизора. Компьютер продавался по почте в виде набора деталей. Следующий шаг — изобретение флоппи-дисков для считывания и записи данных. В ответ в 1981 г. IBM разработала РС, ставший стандартом персонального компьютера. Спустя три года появился компьютер с графическим интерфейсом, управляемый мышью, — «Apple Macintosh». Графический интерфейс программ, общее решение устройства были более дружелюбными, эмоциональными, человечными. Многие элементы современных программ — и заставки, и графика иконок, и звуковые сигналы — все это результат проектного дизайнерского творчества, опирающегося на эксперименты современного искусства компьютерной графики.

Адаптации компьютера как культурного инструмента помогло современное искусство и его технонаучная ветвь, связанная с кинетическим и оптическим искусством. В 1967 г. американский художник Фрэнк Малина основал журнал «Леонардо», посвященный взаимоотношению науки, искусства и технологии. Проблемы визуального восприятия, программирования художественного творчества, создание видеoinсталляций, экологических форм искусства (искусственных ландшафтов) — все это темы публикаций. Фактически статьи журнала представляли собой что-то вроде разведки новых дизайнерских полей. Подобные новации были отражены и в книге Д. Дэвиса «Искусство и будущее. История / Прогноз сотрудничества искусства, науки и технологии». Книга начиналась с проектов и работ футуристов и русских конструктивистов, а заканчивалась инсталляциями, светодинамическими устройствами и программированным искусством¹.

На заре XX в. в искусстве доминировали криволинейные контуры модерна. Век спустя сложная кривизна поверхности повторилась в

¹ См.: *Davis D. Art and the Future. A History / Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art. New York; Washington, 1973.*

разработках главного дизайнера компании «Apple» (с 1992 г.) Джона-тана Ива. Он ввел в моду «ледяной», прозрачный тип корпусов компьютеров. Тогда же родилась идея сделать прозрачные окошки или части корпуса и в других элементах компьютерной системы. Подобное окно в виде яблока появилось и на поверхности мыши. «Через логотип "Apple" вы видите всю эту мышиную фабрику в действии. Это довольно интригующее зрелище»¹. В 1998 г. на презентации моноблока «iMac» с прозрачной задней стенкой корпуса поклонники «Apple» могли увидеть и новый ноутбук. С непривычки он напоминал микросхему, залитую желе. мода на такие решения охватила и другие электронные изделия — от мобильных телефонов и коробок компакт-дисков до принтеров и сканеров.

В 1990-х гг. в число приоритетных направлений входит дизайн, связанный с индустрией отдыха и спорта, прежде всего с производством обуви и одежды. В дизайн-бюро фирмы «Nikes» разрабатывается до 10 тыс. проектов в год, из них более 300 — обуви. Здесь же был создан и проект Центра спортивной обуви, открывшегося в Нью-Йорке в 1996 г. В нем выставлены модели обуви для различных видов спорта, а благодаря компьютерным программам можно точно подобрать обувь по размеру, характеристикам, стилю. Подобные центры предполагалось построить в Лондоне, Париже, Берлине и Токио².

Путешествия — также часть новой стратегии дизайна. Так, в мае 2001 г. в залах ожидания Нью-Йоркского аэропорта им. Джона Кеннеди вместо привычных реклам сигарет пассажиров ожидала видеоинсталляция на тему путешествий, созданная в архитектурной студии «Diller+Scofidio». Дизайн-студия «Machine Graphics» предложила своему заказчику — компании «American Tourister» — новую экипировку для туристов на 2001 г. В качестве дополнения к жакетам и жилеткам со множеством карманов, удобной одежде для путешествий, предлагались выпущенные в ограниченном количестве костюмы, навеянные фильмом Стэнли Кубрика «2001: Космическая одиссея». В этих костюмах использованы достижения космической эпохи: антистатическая и антимикробная ткань, сохраняющая температурный режим тела. Дизайн-студия помогла сформировать новый имидж туриста, предложив более высокий уровень удобства в путешествии.

¹ Blair D. Bondi Blue: Interview with Jonathan Ive (June 1998) // Let's entertain. Life's Guilty Pleasures. Walker Art Center. Minneapolis, 2000. P. 67.

² См.: Blair D. Fast on His Feet: Interview with Gordon Thompson III (October 22, 1996) // Ibid. P. 85.

Американский технический, инженерный дизайн всегда славился своей реалистичностью, работоспособностью, долговечностью. Так, например, знаменитый армейский джип конца 1930-х гг., облик которого воссоздали в модели «Крайслера» конца 1990-х.

К числу принципиально беспрототипных изделий, опирающихся на оригинальные инженерно-технические и дизайнерские разработки, относится созданный Дином Кейманом в 2001 г. двухколесный роллер «Джинджер» — средство передвижения XXI в. Он сохраняет вертикальное положение при помощи нескольких гироскопов и приводится в движение электромоторами, достигая скорости 20 км/ч. В условиях скученности и пробок на улицах современных городов такой транспорт незаменим. Архитекторы уже включают в планировку новых районов специальные роллерные дорожки.

В 1995 г. отдел дизайна Музея современного искусства в Нью-Йорке организовал выставку с необычным названием: «Материалы-мутанты в современном дизайне». Среди экспонатов преобладали серийные изделия, выполненные из новых материалов или новых комбинаций уже известных материалов — металла, пластика, дерева.

Пример предельно простой и в то же время оригинальной и работоспособной конструкции — универсальный контейнер из полиэтилена высокого давления, созданный Сэнфордом Редмондом. При сдавливании в средней части емкость разрывается, и содержимое легко можно выдавить. Такой контейнер удобен для фасовки лекарств и одноразовых инъекций, пищи для космонавтов в условиях невесомости. В числе других экспонатов: сваренные ультразвуком рюмки из акрилового стекла, беспроводная мышь фирмы «Logitech», роликовые коньки, в которых несущим элементом конструкции служит ботинок из композитных материалов, пустотелая мачта современной яхты, выполненная из углепластика. Встречались и совсем непривычные для художественного музея вещи. Например, гидрокостюм из неопрена с нейлоновыми трикотажными вставками и специальными кольцами жесткости. Действительно, новые технологии способны породить новый дизайн, новую стилистику. И одновременно современная технология позволяет осуществить самые дерзкие замыслы художников.

Несмотря на то что изданная в США в 1984 г. книга В. Папанека «Дизайн для реального мира» появилась на русском языке спустя 20 лет, она до сих пор актуальна в понимании дизайна как деятельности, опирающейся на здравый смысл и реальные гуманистические цен-

ности. «Мы начинаем понимать, что основная задача нашего общества заключается уже не в производстве товаров. Делая выбор, мы должны теперь задаваться вопросом "насколько полезно?", а не просто "сколько?". <...> Нравственные, эстетические и этические ценности будут меняться вместе с ситуациями, к которым они применяются. Может быть, мы все еще считаем, что религия, секс, нравственность, структура семьи или медицинские исследования далеки от дизайна? Но расстояние между ними быстро сокращается. Дизайнер может и должен быть полностью вовлечен в круговорот этих изменений»¹.

Вопросы и задания

1. Почему американских дизайнеров 1930-х гг. называли «чародейми» формы?
2. Найдите общие черты между автомобилями «Дженерал моторе» 1950-х гг. и истребителем.
3. Как вы понимаете высказывание Р. Лоуи «Дизайн нужен для того, чтобы заставить кассу звенеть»?
4. Найдите черты отличия между дизайн-студией и консалтинговой дизайн-фирмой.
5. Какова роль дизайна в организации досуга и отдыха?

Литература

Иконников А. В. Зарубежная архитектура. От «новой» архитектуры до пост-модернизма. М., 1982.

Рачеева И. В. Движение и обтекаемая аэродинамическая форма в дизайне: Методические материалы. М., 1989.

100 дизайнеров Запада. М., 1994. Статьи «Лоуи», «Геддес», «Эрл», «Имс», «Дрейфус», «Нойес», «Фуллер».

¹ *Папанек В.* Дизайн для реального мира. М., 2004. С. 307–308.

Глава 3

Великобритания: дизайн на службе общества

Музей дизайна

Недалеко от моста Тауэр в Лондоне в простом прямоугольном белом здании, напоминающем об архитекторах Малевича или постройках голландской группы «Де Стил», расположен Музей дизайна. Он открылся в 1989 г. в перестроенном здании склада на Батлерской пристани Докленда — бывшего района доков и торговых складов, тянувшихся на многие километры вниз по течению Темзы. По проекту предполагалось создать здесь новый район с развитыми общественными и культурными функциями при сохранении характера застройки и фасада набережной.

«Сэр Теренс Конран (руководитель всех проектных разработок в этом районе. — *А.Л.*) справедливо замечает, что идея смешения функций вовсе не является современным феноменом, как считают архитекторы и планировщики, на самом деле она лишь следует образцу любого европейского городка»¹.

В экспозиции музея сочетается несколько подходов: исторический (эволюция бытовых вещей на рубеже XIX—XX вв.), стилевой (стили XX в. — от модерна до авангарда и постмодерна) и проектный (раскрыт процесс создания вещи). Можно посидеть на стульях, выпущенных по проектам Макинтоша или Ритфелда итальянской фирмой «Кассина». Можно проверить, насколько удобны новые ручки у щеток для одежды или обуви. Экспозиция раскрывает подходы дизайнера: учет эргономики и возможностей современной технологии, использование в бытовых вещах передовых технических решений.

¹ *Коккинаки И.В.* Музей дизайна в Лондоне // *Дизайн на Западе.* М., 1992. С. 18.

О том, что приемы конструирования и понимание рациональности, мобильности, трансформации вещи составляют сквозные, универсальные для дизайна принципы, свидетельствует история создания складной детской коляски. Бывший авиационный инженер Оуэн Макларен, выйдя на пенсию и занимаясь внуками, решил облегчить поездки с детьми в общественном транспорте. Детская коляска его конструкции состояла из складной рамы на шарнирах и двойных колес, по типу самолетных, вместо жесткого корпуса — сиденье под крышей из тентовой ткани.

В современном дизайне особое внимание уделяется экологической тематике. Новый дизайн-проект вещи имеет шанс получить признание, награду лишь в том случае, если детали, из которых она состоит, могут быть переработаны или использованы вторично хотя бы на 30%. Не менее важны проблемы, связанные с повторным использованием отходов и мусора. Например, на отдельном стенде Музея дизайна представлен процесс превращения полос вышедших из употребления жалюзи в линейки с различной графикой.

Дизайн: проблемы организации деятельности

В 1930-х гг. британский дизайн представлял собой пеструю картину. Промышленными товарами занимались художники, архитекторы, ремесленники, инженеры, изобретатели, технологи, служащие низшего ранга в компаниях. Преобладала анонимность. В 1934 г. американский дизайнер Реймонд Лоуи открыл первое консультативное дизайн-бюро в Лондоне. Среди заказчиков такие фирмы, как «Электролюкс», «Филко» и др.

В Британии не было авангардного дизайна, аналогичного существующему в Германии или Голландии. Здесь развивалось то, что можно отнести к стилю ар деко или к минимализированной версии функционализма 1930-х гг. Пионером новых форм был архитектор, дизайнер, ученый Уэллс Коттс. Его компания «Изокон» выпускала мебель на трубчатом каркасе в духе «Баухауза». Он же спроектировал необычное оформление студий Би-би-си, радиоприемники для фирмы «Экко» (Ексо) со строгим черным корпусом из бакелита простой цилиндрической формы, с геометрическим рельефным рисунком на передней панели из вертикальных прямоугольников.

Англичане первыми ввели единый фирменный стиль для метро еще в начале XX в. Шрифт лондонского метро без засечек был разработан

в 1916 г. художником, скульптором Эриком Гилом. Первые схемы линий метро были привязаны к топографии, т.е. реально накладывались на план города. В начале 1930-х гг., с расширением «подземки», требовалась новая схема, поскольку в местах пересечения нескольких линий разобрать что-либо было уже невозможно, свободного места не оставалось даже для названия станций. Независимую от топографии схему разработал в 1933 г. Генри Бек. Кольцо превратилось в прямоугольник с закругленными углами. Все направления движения были сведены всего к нескольким осям: вертикальной, горизонтальной и под углом 45 градусов. Даже Темза «текла» на схеме, подчиняясь тем же законам. Для ориентации в городе река на схеме крайне необходима. Правый и левый берега — это исторически различные районы города. Мосты — ориентиры направления. Каждой линии на схеме соответствует свой цвет. Эта же кодировка сохраняется в обозначениях на станциях пересадок и в цветных полосах на стенах переходов. «Лондонские» принципы использовались при строительстве метро в Мадриде, вплоть до шрифта и схемы построения знака — круг и пересекающий его прямоугольник с названием станции.

Послевоенная история английского дизайна — это история не только проектов, но и государственных и общественных организаций.

Еще не окончилась Вторая мировая война, а в британском парламенте уже обсуждалась проблема: как развивать гражданские отрасли промышленности, как сделать предметное окружение человека более совершенным, эстетически выразительным, достойным. Идея повышения среднего уровня жизни приобрела особую популярность.

В 1944 г. при Министерстве торговли для улучшения качества промышленной продукции был основан Совет по промышленному дизайну (Council of Industrial Design). Возглавлял его с 1947-го и до 1959 г. Гордон Рассел, сам дизайнер-текстильщик. Предполагалось соединить достижения модернизма в дизайне европейских стран с социальным и художественным потенциалом «Движения искусств и ремесел».

Первым шагом Совета стало устройство выставки «Британия это может» с подзаголовком: «Хороший дизайн — хороший бизнес» (1945). Экспозиция была необычной. Более 5 тыс. экспонатов, размещившихся в едином, плавно перетекающем из раздела в раздел пространстве полок, стеллажей, подиумов, казалось, буквально вписаны, вставлены в гигантскую абстрактную композицию. Все восторгались изделиями из пластмассы, представленной как материал будущего: посудой, велосипедом (рис. 59) и совсем футуристической, в форме обтекаемой капсу-

лы кроватью с кондиционированием воздуха. И хотя злые языки прозвали выставку «Британия не может этого иметь», тем не менее она пользовалась популярностью. Ее посетило более 1,5 млн человек.

В 1948 г. Совет по дизайну обновил свой список удачных с точки зрения формы и качества промышленных товаров. В самом начале в нем значилось всего 28 наименований. Но постепенно список рос и в результате стал основой банка данных Лондонского дизайн-центра, созданного в 1956 г.

В дизайн-центр сходилась вся информация о производимых в стране товарах. Информацией пользовались владельцы магазинов и оптовых рынков, поэтому производители были заинтересованы в том, чтобы попасть в этот список. Марка дизайн-центра стала своеобразным знаком качества товара. Для стимулирования развития дизайна с 1957 г. центр стал присуждать ежегодные премии.

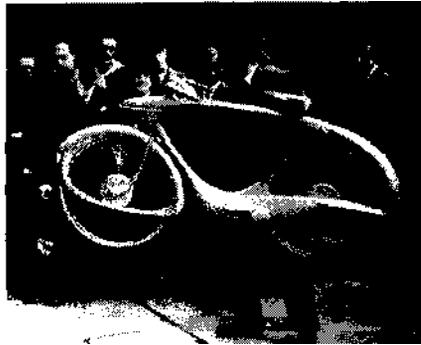


Рис. 59

«Велосипед будущего» из пластмассы.
Экспонат выставки «Британия это может». 1945

Образцы британского дизайна

В 1949 г. вышел первый номер журнала «Дизайн», в котором была помещена критическая статья по поводу американского стайлинга. Редакция журнала, члены Совета по технической эстетике считали, что Британии не подходит чересчур коммерциализированная модель американского дизайна, часто добивавшегося лишь внешнего эффекта в проектах промышленных изделий.

Из-за сложной экономической ситуации судьба промышленного дизайна в Великобритании, как считают исследователи, в первые послевоенные десятилетия была не особенно счастливой¹. Prestиж дизайна в 1950-х гг. оставался низким, а профессия — малооплачиваемой. По-прежнему сохранялся принцип анонимности. Тем не менее уже появлялись консультативные дизайн-бюро. Дуглас Скотт, Эрик Маршалл,

¹ См.: *Sparke P.* Great Britain: Eclecticism, Empiricism and Anti-Industrial Culture // *The Dominion of Design. History of Industrial Design. 1919—1990.* Milan, 1991.

Кеннет Грейндж, Дэвид Огл и горстка других своим трудом формировали приемлемый для промышленных изделий дизайнерский стандарт.

Один из классических образцов мирового дизайна — автомобиль «Мини».

Конструктор (в английском языке «конструктор» и «дизайнер» обозначаются одним и тем же словом; чтобы подчеркнуть чисто технические, инженерные особенности, говорят «инженерный дизайн», «технический дизайн») Алекс Иссионис начал разрабатывать этот автомобиль в 1949 г. по заказу компании «Остин». А спустя десять лет «Бритиш мотор корпорэйшн» выпустила его под названием «Моррис Мини Майнор».

Кузов крохотного двухдверного автомобиля как бы вывернут наизнанку. Сварные швы, обеспечивающие жесткость и соединяющие отдельные штампованные детали, расположены снаружи. Примерно так, как в джинсах, где швы подчеркивают конструкцию, особую технологическую эстетику одежды.

Но основное достоинство автомобиля заключалось в максимальном использовании внутреннего пространства. Двигатель стоял поперек между передними колесами, которые и стали ведущими (применялась перспективная в то время торсионная подвеска). В моторном отсеке был расположен и бензобак. Внешне незаметный, но вместительный багажный отсек находился позади сидений. «Моррис Мини Майнор» воплощает один из лозунгов дизайна: максимум эффекта при минимуме затрат и возможностей. Об актуальности этого лозунга в автомобилестроении свидетельствует и последняя модель — своеобразный римейк классического автомобиля. Сохранив образ и пропорции, дизайнеры «BMW» придали ему современную динамичность.

В 1953 г. на смену угловатому, неповоротливому лондонскому автобусу пришел популярный «Рутмастер» («Routmaster»). Дизайнеру Дугласу Скотту, до войны работавшему у Реймонда Лоуи и усвоившему приемы стилизации, аэродинамики, удалось создать компактную и цельную машину. Алюминиевый кузов, собранный по авиационной технологии, получился сравнительно легким и прочным. Сложные лекальные кривые, небольшие наклоны обводов кузова придают форме зрительную стройность.

В Великобритании большой популярностью пользуются велосипеды, особенно складные модели с колесами маленького диаметра. Самый первый из них, конструкции инженера Алекса Моултона, получил в 1962 г. приз герцога Эдинбургского за лучшее произведение

промышленного дизайна. Велосипед Моултона был задуман как запасное или дополнительное транспортное средство автомобилиста. Он легко убирается в багажник, его можно провезти в автобусе или метро. Вся конструкция, хотя и складная, но достаточно прочная в разложенном состоянии благодаря тому, что три основных несущих элемента пересекаются в центре в форме треугольника жесткости.

Первенство в изобретении мини-юбки оспаривают два модельера — Мери Куант, американка, жившая в Лондоне, и Анри Куреж из Парижа. В 1955 г. двадцатилетняя Куант открыла в британской столице магазин под названием «Vazaar», где продавались как готовые модели, так и отрезки ткани с выкройками. Она попыталась сделать в моде то, что осуществил Теренс Конран своим магазином «Habitat», формировавшим из разрозненных вещей от разных производителей новый молодежный стиль жилой среды. Куант совершенно не устраивало то, что «женщины делали с собой». Она предлагала модели одежды, подчеркивающие юность, юмор и удовольствие. В день открытия магазина толпа людей собралась у входа, к вечеру весь товар был продан. Это было не просто начало новой моды, а реализация того факта, что среда магазина есть непременно часть розничной торговли.

От поп-арта до «нового» дизайна

«Поп-революция» в Британии стала не просто выражением нового мироощущения молодежи, проявившегося в музыке, кино, театре, журналистике. Она затронула и материальную среду: интерьеры, моду, мебель. Особую роль играли так называемые артефакты — небольшие вкрапления в обычный интерьер, коренным образом изменяющие его: подносы и кофейные кружки, бесформенные кресла и пуфики, оптический орнамент интерьерных тканей и психоделическая графика. Пластмассовые изделия — часы, посуда, кухонная утварь — все это приобрело яркий, открытый цвет, броскую форму. Понятие «хороший дизайн» уходило в прошлое. Формировались новые критерии: забавно, ярко, быстро, экспрессивно.

На поп-арт в дизайне 1960-х гг. оказала влияние группа художников «Независимые», собиравшаяся время от времени в период 1952—1955 гг. в лондонском Институте современного искусства. Они и считаются пионерами этого направления в Великобритании, первыми воплотившими оригинальные идеи организации среды.

Искусствовед Лоренс Эллоуэй, автор термина «поп-арт», пишет, что вначале термин относился скорее к поп-культуре, складывавшейся под воздействием массмедиа¹. В середине 1950-х гг., после ряда обсуждений и выставок «Независимых», сформировалось отношение к массовой культуре не как к развлечению или средству бегства от жизни, а как к нормальному объекту искусствоведческого анализа с точки зрения композиции, эстетики, содержания. Особенно большое впечатление произвела выставка «Человек-машина и движение», организованная в 1955 г. членом группы «Независимые» Ричардом Гамильтоном. Собственно, на этой выставке и родилась идея коллажа Гамильтона «И что же делает наши современные дома такими особенными, такими привлекательными?». Коллаж был представлен публике год спустя и считается первым произведением поп-арта. На фоне фотографии интерьера с белыми стенами, неоновыми рекламами за окном стоит культурист. В руке он держит, как теннисную ракетку, огромный леденец на палочке с надписью «Pop». На прямоугольном диване у телевизора полулежит вырезанная из какого-то журнала обнаженная девица. На голове — вместо шляпы абажур. В качестве символов поп-культуры в коллаж были вставлены фотографии портативного пленочного магнитофона, банки консервированной ветчины. В рамке на стене висела вырезанная из какого-то комикса сцена — прообраз будущих картин американца Роя Лихтенштейна.

В задачи выставки 1956 г. «Это — завтрашний день» входила демонстрация синтеза абстрактного искусства и архитектуры. Однако наиболее интересными экспонатами оказались не отдельные произведения, а пространство инсталляций. Гамильтон участвовал в создании стенда в духе пародии на архитектуру. Внутреннее пространство было темным, с нарушенной перспективой, мягким полом. На наружных стенках наклеены вырезки на тему поп-культуры, различные фотографии, в том числе и Мэрилин Монро. Художники приняли индустриальную культуру и вводили ее аспекты в свои произведения². Эдуардо Паолоцци и Гамильтон даже преподавали в Королевском колледже искусств. «Внедрение» поп-арта в педагогику было связано не столько с инициативой дирекции, сколько с настроениями студентов.

На волне поп-арта 1960-х гг. — времени мини-юбок и поп-музыки, появления дешевых товаров и услуг — в дизайне возникают новые

¹ См.: Alloway L. The development of British Pop // Lippard L.R. Pop Art. With contributions by Lawrence Alloway, Nancy Marmer, Nicolas Calas. London, 1970. P. 27.

² См.: Ibid. P. 40.

концепции, новые материалы, новые принципы создания вещей. Большим спросом пользуются вещи-одноразовки из бумаги, картона или пластмассы: одноразовая посуда, одноразовая скатерть, одноразовое платье. Характерен стул Питера Мердока из картона разнообразной расцветки, который продавался в сложенном виде.

В этот период начинается новый виток футурологических разработок. В начале 1960-х гг. формируется нонконформистская группа архитекторов, занимавшихся экспериментальным проектированием. В нее вошли Д. Грин, М. Вебб, Д. Кромптон, П. Кук, У. Чок, Р. Херрон. Название группе — «Аркигрэм» — дал одноименный журнал, рассчитанный на международную аудиторию единомышленников. Члены группы публиковали проекты планетарного масштаба — от поселений на Луне до системы «Plug-in-City» («Город, построенный по принципу электрической вилки, вставляемой в розетку»¹). Город представлял как глобальная инфраструктура, в любой точке которой можно было получить жизненно необходимые услуги, а также подключиться к глобальной информационной сети радио и телевидения. «Будущее жилище рассматривается как сфера творческой и научной деятельности, духовного роста и общения между людьми», — писал, анализируя эти и другие подобные проекты из Италии, Японии и Австрии, архитектор А. В. Рябушин, занимавшийся во Всесоюзном научно-исследовательском институте технической эстетики в Москве футурологией жилища [Рябушин, с. 10].

Магазин «Habitat» (условно это название можно перевести как «обитаемое пространство»), открывшийся в 1964 г., воплощал не только новый подход к организации розничной торговли. Теренс Конран, дизайнер-текстильщик, попытался выстроить целостные типы интерьеров. Здесь продавались не столько отдельные товары, сколько «стиль жизни» (рис. 60). Идея предлагать потребителям целостные интерьеры, образ жилья принадлежит Уильяму Моррису. В своих салонах он продавал мебель вместе с гобеленами, изделиями из керамики. Конран подбирал по каталогам предметы, которые, по его представлению, подходили друг другу стилистически и эмоционально. Точно так же и в магазине «Habitat» посетитель мог выбрать наиболее соответствующий ему по вкусу, стоимости, пространству тип интерьера либо дополнять свое жилище понравившимися деталями. Этот тип магазина отражал одну важ-

¹ Лучкова И.В., Сикачев А.В. Жилая ячейка как объект дизайна // Техническая эстетика. 1969. № 8.



Рис. 60
Т. Конран. Товары магазина
«Habitat». 1960-е

ную мысль — понимание того, что не все люди одинаковы, что интерьер есть предметное продолжение личности человека.

«Наши потенциальные покупатели, — разяснял Конран, — молодые люди, возможно, впервые заводящие свой дом, — образованная и интеллигентная прослойка общества. <...> Изделия должны быть функциональны, отличаться высокими технико-эстетическими качествами.

Мы не стремимся к неким переворотам в дизайне, напротив — хотим создавать простые, отлично изготовленные изделия, сходные по цене. А поскольку все изделия проектируются одной дизайнерской группой, обеспечивается общее стилевое единство товаров, продаваемых в магазине»¹.

Конран не только организовал дизайн-бюро для проектирования самых разнообразных товаров для дома, но и впервые ввел принцип организации торгового зала по типу открытого склада. Вся мебель продавалась в разобранном виде в компактных картонных упаковках. В 1995 г. «Habitat» вместе со всеми филиалами в Париже, Нью-Йорке и Токио купила фирма «ИКЕА». Теперь те же идеи торговли интерьерами, стилями, принцип открытого склада развиваются в рамках этой шведской фирмы (см.: ч. V, гл. 1).

Дизайн-студии: новые идеи

В 1970-х гг. в дизайне быстрее всего рос сектор услуг, связанных с разработкой корпоративных стилей, прикладной графики. Активная консультативная деятельность дизайн-фирм приводит к тому, что в 1980-х гг. слово «дизайн» становится синонимом «большого бизнеса». Если в Германии и Франции дизайн был тесно связан с производством, то в Британии на его развитие влияла прежде всего розничная торговля, организация торговых пространств, подбор товаров и т.д.

¹ Английские дизайнеры о себе. Теренс Конран // Техническая эстетика. 1977. № 6. С. 22.

Именно в начале 1970-х была создана знаменитая дизайн-студия «Пентаграм». За ней последовали: «БИБ и партнеры», «Могридж и партнеры» и многие другие.

«Пентаграм» первоначально существовала как «федеративное» объединение практикующих дизайнеров Лондона. Костяк составляли дизайнеры-графики — Алан Флетчер (среди его известнейших проектов — логотип Музея Виктории и Альберта, одного из богатейших в мире собраний изящных и прикладных искусств и дизайна, основанного после памятной Всемирной выставки 1851 г.), Колин Форбс и Боб Гилл. В 1972 г. к ним присоединились график Мервин Курлянский и промышленный дизайнер Кеннет Грейдж — тогда, собственно, и родилась студия, сохранив свою междисциплинарную направленность, универсальность. И открыв филиалы в Нью-Йорке и Сан-Франциско, «Пентаграм» не превратилась в транснациональную консультативную компанию (как это происходило со многими дизайн-бюро), а сохранила свой статус студии, во главе которой стоят художники, дизайнеры.

Студия выпустила три альбома. Это было сделано не ради рекламы, а из желания познакомить публику с тем, что такое дизайн, как работает дизайнер, в чем он находит источник той или иной формы¹.

Например, объяснялось, что вагон скоростного поезда, спроектированный Грейнджем, целиком подчиняется требованиям аэродинамики и представлениям о современности (рис. 61).

Другая, не менее известная английская дизайн-студия — «Аттик», основанная Саймоном Нидхемом и Джеймсом Соммервилем. Находится она в местечке Хаддерсфилд, имеет филиалы в Лондоне, Нью-Йорке, Сиднее и Сан-Франциско. За время своей 16-летней эволюции студия прошла путь от панков до визита к королеве. Премьер-министр Тони Блэр назвал ее «послом новой Британии».



Рис. 61
Дизайн-студия «Пентаграм». Разворот альбома «Идеи дизайна» (показана разработка головного вагона скоростного поезда, дизайнер К. Грейндж). 1986

¹ См., например: Pentagram Ideas on Design. London, 1986.

«Аттик» специализируется на проектировании брендов. Среди заказчиков такие фирмы, как «Adidas», «Nike», «General Motors» и «Toyota». Реклама изделий фирмы «Nike» для женщин вылилась в создание новой торговой марки и даже философии спортивных товаров серии «Nikewoman». Реклама автомобиля «Toyota Scion» реализовалась в серии плакатов, на которых автомобиль был изображен через его восприятие молодыми людьми разных профессий — фотографом, татуировщиком, художником инсталляций и т.д. Когда для новой модели автомобиля «Форд» потребовался новый принцип решения приборной панели, студия разработала проект компьютеризованного интерфейса, заменившего разрозненные приборы. Проект графического представления информации включал создание пиктограмм и интерактивной графики. Лаконичные символы на основе угловых элементов и точек нашли продолжение в таком же простом, но артистичном алфавите.

По тому же принципу объединения информации о дороге, режиме работы двигателя, скорости и местоположении автомобиля пошли и дизайнеры японской фирмы «Ниссан» в модели «Ideo» 2002 г. Компьютерная графика становится доминирующим инструментом не только плоскостного, но и средового дизайна (с точки зрения погружения человека в мир типографских символов и надписей, текстовой рекламы и информации).

Вопросы и задания

1. Почему выставку дизайна 1945 г. англичане прозвали «Британия не может этого иметь»?
2. Как повлиял поп-арт на дизайн 1960-х г.?
3. Каковы основы средств художественной выразительности стиля хай-тек?
4. Проанализируйте особенности сценарного подхода к разработке проектов музеев и культурных центров.
5. Перечислите общие черты в организации торговли шведской фирмы «IKEA» и британской «Habitat».

Литература

- Рябушин А.В.* Футурология жилища за рубежом. 60—70-е годы. М., 1973.
ХиллерБ. Стиль XX века. М, 2004. Гл. «1960-1980».

Глава 4

Германия - страна функционализма

Традиции немецкого дизайна

Традиции функционализма всегда были особенно сильны в Германии. Функционализм в дизайне пропагандируется как национальное достояние. В технике, производстве культивируется особое отношение к дизайнерскому качеству, безопасности, производственной технологичности, экономичности производства, удобству пользования.

Уважительное отношение к технической вещи было заложено еще в XIX—XX вв. трудами Г. Земпера, Ф. Рело, Г. Мутезиуса. Сложилось понимание того, что новая техническая вещь обладает собственной выразительностью, основанной на правде материала и выраженной функциональности. Благодаря наследию «Баухауза» немецкий дизайн традиционно был связан с модернизмом, с ориентацией на минимализм выразительных средств.

Во времена Третьего рейха развитие дизайна прервалось. Вся промышленная мощь была направлена на производство вооружения. В архитектуре преобладали неоклассика, гипертрофированные по своим размерам интерьеры, во всем доминировал имперский стиль. Считалось, что творчество «Баухауза» чуждо немецкому духу, что вещи должны отражать «здоровое, присущее немецкому народу чувство формы»¹.

В годы послевоенной реконструкции, особенно в западных секторах Германии, под влиянием американских оккупационных войск, а также благодаря новой власти культура, в том числе и дизайнерская, вернулась в русло европейского модернизма и далее — интернационального стиля.

¹ См.: *Lindinger H. Germany: The Nation of Functionalism // The Dominion of Design. History of Industrial Design. 1919-1990. Milan, 1991. P. 92.*

«Веркбунд» организует в 1951 г. Институт новой технической формы. Устраиваются временные передвижные выставки. Немецкие дизайнеры, выключенные из мирового процесса дизайна на 15 лет, жадно интересуются работами Чарлза Имса, Джорджа Нельсона, Марчелло Ниццоли, мебелью американской фирмы «Кнолл».

С 1958 г. выходит журнал «Форм», среди инициаторов создания которого был и Вильгельм Вагенфелд, выпускник «Баухауза», специалист по проектированию осветительной арматуры. Он выступал за более разнообразную и свободную трактовку дизайна и его художественных потенций.

Ульмская школа

Ульмской школа (Высшая школа проектирования) была основана в 1949 г., а в 1953-м состоялось ее официальное открытие. Создавалась она в память о Гансе и Софии Шолль, членах группы сопротивления «Белая роза», замученных нацистами. По замыслу Отла Айхера и Инге Шолль это должна была быть не только школа промышленного дизайна, но и школа демократии, поскольку «в конечном итоге демократия также может рассматриваться как форма»¹.

Ее первым ректором стал художник, архитектор и скульптор Макс Билл, в прошлом выпускник «Баухауза». Школа базировалась на рациональных методах обучения; как и в «Баухаузе», практиковались пропедевтические упражнения на абстрактное формообразование. Новым стало привлечение к преподаванию практикующих дизайнеров со своей тематикой и своими заданиями, в частности Дитера Рамса.

В 1955 г. Ульмская школа переехала в здание, выстроенное по проекту Билла. Место было выбрано удаленное от крупных городов для того, чтобы студенты здесь не только учились, но и жили, по типу американских кампусов, чтобы само окружение создавало атмосферу профессии. На открытии присутствовал Вальтер Гропиус, «благословивший» возрождение «Баухауза» и универсальный подход к проектированию, выразившийся в девизе школы — «От ложки до города».

Новый поворот школы связан с преподавательской деятельностью философа и теоретика дизайна Томаса Мальдонадо, графика Отла Ай-

хера, голландского архитектора Ганса Гугелота и одного из членов группы «Де Стиль» Вордемберга Гильдеварта. С начала 1960-х гг. не менее половины учебных часов отводилось на изучение современных тенденций и научных методов проектирования. Среди новых дисциплин были не только передовая технология, но и человековедческие науки, методология, эргономика, семиотика. Один из авангардных проектов, в котором участвовали и студенты, заключался в разработке корпоративного стиля и всего имиджа продукции компании «Браун». Руководили им Гугелот и Айхер. Позднее этот проект был существенно развит Рамсом. Деятельность Ульмской школы буквально входила в реальную жизнь и реальное дизайнерское проектирование.

Дипломные работы сопровождались теоретическими разработками. Среди педагогов школы были такие известные теоретики дизайна, как Ги Бонсьеппе и Абрахам Мольт. Дизайн как дисциплина формы еще более сблизился с наукой и технологией. Возникло то, что можно назвать ульмской моделью. Вместо талантливых одиночек, работавших над отдельными изделиями, школа ставила целью готовить специалистов, умеющих работать в коллективе, рядом с учеными, в исследовательских центрах, технических бюро и коммерческих дизайн-центрах.

Ульмская школа концентрировалась на исследовании сложных предметных комплексов и систем. Здесь создавались проекты комбинированной мебели и новых бытовых радиоприборов, отличавшихся лаконизмом, простотой форм. В 1962 г. был разработан фирменный стиль авиакомпании «Люфтганза», сохранявшийся вплоть до конца 1980-х гг. Престиж школы рос, и многие промышленные предприятия начали обращаться к ней с заказами. Расширилась и сфера приложения дизайна: транспортные системы (оборудование для остановок городского транспорта), автомобильный транспорт, радиоэлектроника. Изделия рассматривались более как инструменты, услуги, полезные агрегаты, нежели как форма для самовыражения. Объектом проектирования становилась не вещь сама по себе, но та функция, ради которой вещь замышлялась.

Эта новая концепция дизайна была отражена и в журналах, издаваемых школой. «Ульм разрывался между понятием "нравственная вещь" и промышленной реальностью»¹ — как точно подметил теоретик и педагог дизайна Майкл Эрлхоф. С конца 1960-х гг. собственно

¹ *Leuschel K.S. Stages in the History of German Design // From Industrial Design to Contemporary Design. — Design. — Developments in Germany. With contributions by Bernd Busch, Klaus Stefan Leuschel and Horst Oelke. Bonn, 1992. P. 18.*

дизайнерские проблемы начинали отходить на второй план. Усиливалось давление со стороны враждебных школе политических сил. Она казалась слишком радикальной в социальном смысле. 5 декабря 1968 г. Ульмская школа закрылась.

Однако идеи ее живут. Выпускники школы преподают более чем в 50 учебных заведениях в Германии и за рубежом. Выпускник школы Ганс Рерихт, бывший ученик Ульма, прославился своими проектами модульной керамической посуды и табуретом на полусферической опоре, на котором можно сидеть «стоя». Многие дизайнерские проекты были бы невозможны без опыта этой школы, ставшей уже легендой дизайна, а разработанные ею принципы оказались универсальными и широко применяются в промышленности. Как, например, идеи системности и функционального анализа, которые Гугелот использовал в создании знаменитого диапроектора «Кодак» с вращающимся барабаном.

Дитер Рамс и стиль компании «Браун». Идеал дизайна 1960-х гг.

В послевоенной Германии рынок был готов к приятию функционального стиля. Этот стиль воплощал веру в то, что общество можно сделать более совершенным с помощью развития массового производства товаров для «лучшей жизни», основанного на по-настоящему функциональных проектах. Цель дизайна, как она понималась в Ульме, — привести порядок в кажущийся хаос промышленных товаров, так, чтобы их назначение и способ использования были понятны потребителем. Чтобы достичь этого, отбрасывается второстепенное и выделяется главное в компоновке, функциональной структуре и формальной композиции вещи. Но что именно важно, а что неважно — решает дизайнер и результат предоставляет пользователю с позиций своего понимания вещи, культуры, потребителя.

Дитер Рамс — автор оригинальной и последовательной концепции дизайна электробытовых приборов компании «Браун». Ее владельцы уже в начале 1950-х гг. понимали, что качественный дизайн — важный элемент коммерческой стратегии. С 1955 г. с компанией стали сотрудничать сначала Ганс Гугелот, уже преподававший в Ульме и особое внимание уделявший инженерно-конструкторской стороне дизайна, а затем и Дитер Рамс. За 30 лет Рамс спроектировал более 500 изделий. В 1961 г. он был назначен директором дизайн-бюро, а в 1988-м — гене-

ральным уполномоченным компании. Благодаря ему дизайн «Брауна» для многих стран стал образом «хорошего дизайна».

Прежде всего Рамс ввел в радиотехнику более светлую гамму, отказался от тяжеловесных темных ящиков с лакированной поверхностью, накладными металлическими полосками и затянутым тканью репродуктором. Среди его первых проектов радиоаппаратуры — радиола со светлым деревянным корпусом, белой панелью и белой металлической крышкой, которую из-за вибрации пришлось заменить прозрачным полистироловым колпаком (из-за этого колпака журналисты прозвали радиолу «гроб для Белоснежки»). За ней последовали и другие удобные, стильные и качественные приборы: тепловентиляторы,

электрические часы, портативные проигрыватели для грампластинок (предшественник нынешних портативных плееров для CD), бритвы, кофеварки и утюги. Все формы имели прямо-



Рис. 62

Д. Рамс. Блочно-модульная аудиосистема.
Портативный проигрыватель и
радиоприемник. 1959

угольные очертания со слегка скругленными углами. Как будто лист пластика оборачивался вокруг начинки, вставлялись передняя и задняя стенки — и вещь закончена. Эта концепция формообразования, связанная с блочно-модульными принципами (рис. 62), а также сформулированные Рамсом принципы «хорошего дизайна» («хороший дизайн» — незаметный и честный, это минимум дизайнера; он долговечен, экологичен и инновативен¹) оказались универсальными.

Развивая свою концепцию, Рамс включил в число функций вещи, помимо чисто инструментальных, и психологические. «Надо осознавать, что у вещи есть и психологические функции. Она должна разъяснять себя и быть легко понятной»².

По модели компании «Браун» строят свою производственную, дизайнерскую и рекламную стратегию «Ровента» и «Телефаль». В 1980-х гг.,

¹ См.: *Rams D. Omit the Unimportant // Design Discourse. History. Theory. Criticism / Ed. V. Margolin. Chicago; London, 1989. P. 111-114.*

² *Rams D. Funktionelles Design ist eine Zukunftsaufgabe // Design—Dasein: Exhibition catalogue. Hamburg, 1987. S. 155.*

при сохранении фундаментальных принципов, происходят изменения в детальном различении формы, более тонкими становятся ассоциации, с которыми дизайнеры связывают восприятие вещи.

Системный подход и человеческий фактор

Пример мультидисциплинарного дизайн-бюро в Германии — «Гугелот-дизайн», основанное голландским архитектором и дизайнером Хансом Гугелотом. Открытое в 1958 г., бюро за 16 лет превратилось в фирму, состоящую из шести отделов: промышленный дизайн (точные приборы, станки, транспорт, интерьер, электронно-вычислительная техника); графика (разработка этикеток и графики на изделиях, надписи и символы на циферблатах и шкалах, цветовая композиция изделий); визуальные коммуникации (создание рекламного образа продукта); фотоотдел (фотолаборатория, фототека работ бюро, а также фотоархив по дизайну в целом); модельная и макетная мастерская; выпускающая мастерская (окончательная отделка макетов, тестирование изделий, сборка и проверка прообразов)¹.

Такая модель дизайн-бюро 1970-х гг. диктовалась структурой и организацией немецкой промышленности. Среди заказчиков «Гугелота» были такие фирмы, как «Варта», «Браун», «Дорнье», «BMW», «Кодак».

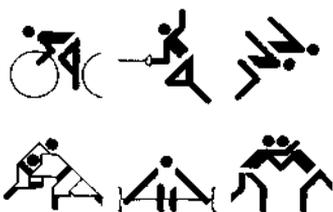


Рис. 63

О. Айхер. Система пиктограмм для мюнхенской Олимпиады. 1972

Бюро располагалось в новом районе Ульма, поскольку сам Гугелот продолжал преподавать в Ульмской школе, будучи главой отделения промышленного дизайна. В 1960-х гг. это бюро стало чем-то вроде «института Гугелота», международного исследовательского дизайн-центра. Как хорошо отлаженный механизм, Оно продолжало работать и после смерти Гугелота в 1965 г.

В истории мирового дизайна разработка графического стиля мюнхенской Олимпиады 1972 г. считается образцовой (рис. 63). Дело не только в том, что бюро Отла Айхера попыталось предусмотреть все возможные информационные ситуации, в

¹ См.: *Negreanu G. Une organisation au service de l'industrie // «Cree». Mai 1974. № 28. P. 32-37.*

которых потребуются пиктографические сообщения. Главное — в развитии и стилистическом единстве системы знаков, цветовой гаммы, правил их использования. Все пиктограммы были построены на основе единой графической сетки с вертикальными и диагональными (под углом 45 градусов) направлениями. Элементы фигур спортсменов, олицетворявших различные виды состязаний, были геометризованы с учетом сохранения характерных движений.

Архитектор Отто Фрай и сотрудники возглавляемого им Института легких сооружений в Штутгарте создали совершенно новые конструкции мобильных и легких навесов на основе сетчатых подвесных потолков и вантовых опор, укрепленных растяжками. Такой тип конструкций, развивавший идеи русского конструктивиста Карла Иогансена, получил название самонапряженных систем.

Период 1960-х гг. — время активного социального воздействия на дизайн, время хиппи и студенческих волнений. Молодежь отрицала любую эстетику, связанную с насилием над окружающей средой и личностью, истощением ресурсов, и протестовала против «террора потребления». Коммуны провозглашались новой формой организации жизни. Фанерная мебель со свалки и обычные матрасы вместо кроватей были элементами этой новой культуры жилья. Одновременно пришедшая из Великобритании и США поп-культура принесла с собой яркие цвета и легкость стиля жизни. Надувные кресла стали последним словом мебельного дизайна. После ряда лет протестов и бунтов молодые дизайнеры с левыми социально-политическими взглядами занялись разработкой предметов для наиболее непривилегированных слоев общества — инвалидов, престарелых, больных и даже заключенных. Создавались эргономичные ручки для столовых приборов, удобные стулья и кресла.

В начале 1970-х гг. Хартмут Эслингер и Андреас Хауг, вдохновившись поп-артом, открывают студию «Фрог-дизайн» в своем родном городе Альтенштайг. Вместе с проектами осветительной арматуры Инго Маурера их работы намечали более чувственный, индивидуальный стиль работы и соответственно — более богатый пластически стиль предметного окружения. «Форма следует эмоциям», — провозгласили основатели «Фрог-дизайна». Дизайнеры студии использовали новые возможности в проектировании, которые предоставляли компьютеры. В 1983 г. был подписан договор о сотрудничестве с фирмой «Apple Computers». Ими же была спроектирована одна из первых настольных издательских систем для фирмы «Макинтош».

Студия всегда уделяла большое внимание рекламе своей продукции. Фактически дизайнеры проектировали и фотоизображения, создавали необычные ситуации, в которых идея вещи, ее игровой потенциал проявлялись в наибольшей мере. Возможно, что именно благодаря работе на американский рынок студия смогла отточить свои принципы нестандартного подхода к проектированию, своеобразную легкость решений, современность стилистики¹.

Другая легендарная фигура немецкого экспериментального дизайна — Луиджи Колани. Колани изучал теорию дизайна в Берлине, занимался скульптурой и аэродинамическими моделями в Париже, проектировал скоростные лодки, женскую одежду, мебель, керамику



Рис. 64

Л. Колани. Фотоаппарат
«Canon CB10». 1982—1983

и транспортные средства. Фактически он основал новое направление биодизайна — бионическое формообразование, поскольку формы его вещей, от фотоаппарата и до мотоцикла, напоминают живые организмы (рис. 64). Наиболее известная его разработка в области транспорта — аэродинамический грузовик «Мерседес» (1960-е гг.).

В 1980-х гг. в связи с развитием электронной техники, миниатюризацией приборов, появлением новых устройств складывается устойчивый интерес к семантике формы вещи: ее информативности, культурной идентичности. Миниатюризация электроники приводит к тому, что вещь исчезает, остается лишь ее след на экране или созданный ею эффект.

Дизайнерская идея системы «YaYaNo», созданной в 1984 г. Инго Маурером, заключается в минимальности работы над каждым отдельным элементом при тщательной проработке световой композиции пространства. На двух проводах, растянутых в помещении, он развешивает крошечные галогенные светильники, зеркала и другие отражающие поверхности. Выставка Маурера, проходившая в рамках Миланского мебельного салона 2001 г., называлась «Light, Lighter, Lightness», т.е. обыгрывалась связь слов «свет» и «легкость». Среди экспонатов — прозрачный, наполненный водой матрас без швов,

¹ См.: Рачева И.В. Форма следует эмоции // Визуальная культура — визуальное мышление. М., 1990. С. 72.

слегка колышущийся и как бы подсвеченный изнутри, и Ball park — прозрачные шарики, освещенные так, будто от них самих исходит сияние. Маурер показал не вещи, а эффекты, эмоциональные состояния, связанные со светом и легкостью.

Ежегодно Дизайн-центр Штутгарта и Министерство промышленности земли Баден-Вюртемберг проводят конкурс на лучший дизайн серийной продукции, выпускаемой на территории Германии. Жюри конкурса оценивает инновативность дизайнера — оригинальность устройства и новизну идеи, удобство вещи, производственную технологичность. Среди номинаций — мебель для дома и офиса, домашнее хозяйство и сад, сантехническое оборудование, освещение, игры и досуг, фото-, теле- и радиотехника, коммуникации и обработка информации, медицинская и лабораторная техника, производственный, измерительный и контрольный инструмент, производственное оборудование и цех, транспорт и система движения, архитектурная фурнитура (окна, двери, полы).

Конкурс 1999 г. прошел под лозунгом «Больше дизайнера — дизайн есть большее». Его лауреатом в номинации «Производственные, измерительные и контрольные инструменты» стало специальное монтажное приспособление — струбцина «для одной руки», в номинации «Транспорт» — спортивный автомобиль «Audi TT Coupe» (руководитель проекта дизайнер Питер Шрейер)¹. Автомобиль своими арочными дугами колесных ниш и кабины чем-то напоминал легендарный «Фольксваген» с той лишь разницей, что он приобрел более «мускулистую» внешность и более рельефные формы.

На конкурсе 2000 г., организованном под девизом «Фокус — производственная среда», приз получил комплект нового офисного оборудования и мебели, все элементы которого были снабжены встроенными информационными панелями. Даже такая простая вещь, как карандаш, убеждены авторы комплекта, становится удобнее, если применить новые технологии. Другой пример столь же простой вещи — набор деревянных деталей, из которых легко, без клея и шурупов собирается стол. Все элементы удерживают друг друга за счет небольших углов наклона, создающих трение в пазах².

Культура не есть нечто противоположное технической цивилизации — таков вывод из опыта немецкого дизайнера.

¹ См.: Искин А. Интернациональный дизайн-приз Баден-Вюртемберга 1999 // Мир дизайна. 2000. № 2. С. 52.

² См.: Искин А. Интернациональный дизайн-приз Баден-Вюртемберга 2000 // Мир дизайна. 2001. № 1. С. 48-52.

Вопросы и задания

1. Какое влияние оказали идеи Ульмской школы на европейский дизайн?
2. Почему организация службы дизайна компании «Браун» считалась образцовой в 1960—1970-х гг.?
3. С чем связано возникновение «нового немецкого дизайна»?
4. Почему проекты Л. Колани в 1970-х гг. воспринимались остроавангардными?
5. Объясните смысл принципа дизайн-студии «Фрог-дизайн»: «Форма следует эмоциям».

Литература

Бегенау З.Г. Функция, форма, качество. М., 1969.

Глазычев В.Л. О дизайне. М., 1970.

Дизайн на Западе: Библиотека дизайнера. Серия «Зарубежный дизайн». М., 1992.

Кондратьева К.А. «Новый немецкий дизайн» в контексте проектной культуры // Творческие направления в современном зарубежном дизайне. М., 1990.

100 дизайнеров Запада. М., 1994. Статьи «Колани», «Маурер», «Ноймайстер», «Рамс».

Глава 5

Дизайн на французский манер

1950-е годы: возрождение дизайна

После четырех лет войны британские и американские модельеры сочли, что во Франции с «высокой модой» покончено. В марте 1945 г. в Лувре по инициативе благотворительных организаций состоялась грандиозная выставка моды. Арт-директор Кристиан Берар пригласил к участию всю художественную элиту Парижа. «Из-за недостатка материала устроить большой показ не было возможности, и тогда возникла идея "Театра моды": модельеры продемонстрировали свое великое мастерство на маленьких куклах из проволоки при минимальном расходе ткани. 200 таких кукол с симпатичными гипсовыми головками и волосами из ниток стали посланниками моды»¹.

Этот показ был знаком того, что с аскетизмом и строгостью военных лет пора покончить.

«Женщины приобрели вкус к униформе, — констатировал Кристиан Диор в 1947 г. — Мы должны... вернуть им женственность, чего бы это ни стоило»².

Длина до колен, пышные юбки, узкие талии, обнаженные плечи — этот новый облик родился тогда, когда многие города еще лежали в руинах, не хватало продуктов питания и многих вещей. 1950-е годы в моде прошли под знаком коллекции Диора 1947 г., получившей название «Новое направление». Следующая революция в моде связана с оп-артом и мини-юбками Анри Курежа (рис. 65).

¹ Зелинг Ш. Мода. Век модельеров. 1900-1999. Кельн, 1999. С. 210.

² Цит. no: Noblet J., de. France: Modernism and Postmodernism in the French Manner // The Dominion of Design. History of Industrial Design. 1919—1990. Milan, 1991. P. 111.



Рис. 65

А. Куреж. Мини-юбки
входят в мир высокой
моды. 1965

Следуя за опытом Великобритании, где в конце 1940-х гг. открылись государственные центры дизайна, дизайнер и теоретик Жак Вьено в 1953 г. основал Институт промышленной эстетики, поставив перед ним задачу придать французским промышленным изделиям большую привлекательность. Двумя года ранее была опубликована его книга «Республика искусств» («La Republique des Arts»), повлиявшая на творчество многих дизайнеров.

Послевоенные годы принесли и свой стиль мебели и архитектуры. Своеобразным эталоном стала Всемирная выставка 1957 г. в Брюсселе. Ее символ — павильон «Атомium» в форме гигантской молекулы из металла, а одно из ярких событий — спроектированный Ле Корбюзье павильон «Филиппс», в котором на многих экранах разворачивалось аудиовизуальное шоу на тему истории цивилизации.

В конце 1950-х гг. на основе принятых в искусстве многих стран принципах геометризма, подчеркнутой рациональности форм, гладких и ровных металлических поверхностей зарождался интернациональный стиль. Французский кинорежиссер и актер Жак Тати в фильмах «Мой дядя» и «Время развлечений» иронизирует по поводу чересчур механизированного предметного окружения. Герой фильмов — месье Поло никак не может выбраться из лабиринтов гигантских зданий из стекла и бетона, не в состоянии справиться с фабричной установкой, для него полно тайн новое кухонное оборудование, он не в силах приспособиться к неудобной, хотя и эффектной мебели. Юмористические, нелепые ситуации обнаруживают искусственность новых потребностей и представлений о комфорте.

Довоенная Франция «высокого стиля» переросла во Францию «высокой технологии»: реактивные самолеты, атомные реакторы, синтетические материалы.

Автомобильный дизайн

Силуэт знаменитого автомобиля «Ситроен DS-19» (рис. 66) был нарисован итальянским автодизайнером Фламинио Бертони еще до вой-

ны, в 1938 г. На ярмарке в Турине в 1955 г. модель вызвала массу восторженных откликов. Это был один из первых переднеприводных автомобилей с необычной подвеской на рычагах, обеспечивавшей плавный ход. Плоский пол салона позволял легко модифицировать автомобиль в санитарный, полицейский, грузовой, семейный и пр. DS-19, спасший Шарля де Голля во время одного из покушений, стал символом французского автомобиля 1960-х гг.



Рис. 66

Автомобиль «Ситроен DS-19». 1962

Исследовательский центр компании «Ситроен» существует с 1966 г. Он объединяет три службы: проектное бюро, лаборатории и департамент исследований. В Центре постоянно проектируются концепт-кары — перспективные образцы, в которых фиксируются передовые на данный момент тенденции автомобильного дизайна. Так, в 1980 г. автомобиль рубежа XX—XXI вв. представлялся дизайнерам «Ситроена» в виде однообъемного автомобиля-вагончика с большим панорамным, как у автобуса, передним ветровым стеклом. Другие варианты транспорта будущего — компактные городские электромобили. Какие-то найденные элементы и тенденции теперь повторяются уже в серийном производстве.

Разработка нового автомобиля постепенно превращается в единую технологическую цепь, объединяющую специалистов разных профессий. В 1990-х гг. приоритет стратегических разработок переходит от технических нововведений к стилю модели, к выпуску разновидностей, позволяющих клиенту выбирать индивидуальные характеристики оформления. Представленная в 1998 г. модель «Ситроена» «Xsara Picasso» была необычна и своей морфологией — сочетанием удвоенного седана в задней части и однообъемного автомобиля с лобовым стеклом, переходящим в капот. Эта модель, созданная на основе синтеза разработок в области стиля, эргономики, функциональной простоты, удобства и многофункциональности, задумывалась как «пространство для жизни»¹.

¹ См.: Citroen: путь к новой архитектуре автомобиля // Мир дизайна. 2000. № 1. С. 38-45.

Компании «Рено» будущее видится иным. Автомобили проектируются изнутри, подобно спорт-купе класса Гран-туризм «Renault Fluence» 2004 г., который отличает тщательная скульптурно-бионическая проработка интерьера. Текучесть форм проявляется и во внешнем облике. Кажется, что вертикальные и горизонтальные поверхности буквально обертывают кузов и боковины, тогда как крыша и ветровое стекло встречаются друг с другом в небольших сломах форм (главный дизайнер «Рено» — Патрик Ле Кемен).

Директор по рекламе фирмы «Фиат» замечал, что автомобили нередко теряют индивидуальность. Концепции 1990-х гг., разработанные разными фирмами, сблизились, породив похожие модели. Характерные формы возникают там, где конструкторам приходится решать новые технические проблемы (например, создание городского электромобиля «Рено»), либо где возникает новая потребительская ниша.

Стиль той или иной автомобильной компании отражается и в архитектуре, в организации фирменных салонов-магазинов. Весь фасад нового демонстрационного центра «Ситроен» на Елисейских полях превратился в многоуровневую витрину (дизайнер Манюэль Готран). В основе композиции — мотив фирменной эмблемы: две стрелочки, изображающие зубцы шестерни в виде шевронов. Каждый автомобиль демонстрируется под огромным выпуклым зеркалом, показывающим посетителю вид машины сверху. Внутреннее пространство подчиняется скорее органической системе, преобладают светлые отделочные материалы. Наружное пространство, наоборот, решено более жестко, геометрично.

Системный дизайн

В 1977 г. в Париже открылся Национальный центр искусства и культуры им. Жоржа Помпиду — музейный и информационно-выставочный комплекс, включающий Национальный музей современного искусства, библиотеку, Центр промышленного творчества и Институт исследования и координации в области акустики и музыки. Из почти 700 проектов здания Центра, присланных в 1970 г. на конкурс, был выбран проект Ричарда Роджерса и Ренцо Пиано. Несмотря на то что один англичанин, а второй — итальянец, их концепция развивала традиции французской металлической архитектуры.

Здание представляет собой стеклянный параллелепипед высотой 42 м, заключенный в ажурную металлическую конструкцию, внутри которого подвешены выставочные залы, музейные хранилища и пр. Форма здания незавершена в том смысле, что его можно неограниченно наращивать во всех направлениях. Главный фасад пересекает коленчатая прозрачная труба эскалатора. Другой фасад образован сетью труб различного диаметра, имеющих чисто функциональное назначение (водоснабжение, вентиляция, электропроводка и др.). Структура этого здания действительно ближе дизайну, чем архитектуре. Так же, как и во времена строительства Эйфелевой башни, общественность разделилась во мнениях. Тем не менее здание уже «вросло» в исторический центр Парижа. В Музее современного искусства представлены все «измы» прошедшего столетия, начиная с импрессионизма и кубизма и кончая концептуализмом и кинетическим искусством, в том числе и новации в области дизайна.

Система визуальных коммуникаций в Центре Помпиду, разработанная Жаном Видмером, основана на цветовом кодировании зон и пространств. «Красные, зеленые, синие, оранжево-желтые, лиловые вертикальные полотнища с названиями соответствующих секций встречают посетителя сразу же при входе в здание, где эта информация является одновременно украшением холла, придающим его огромному пространству праздничность и масштабно приближающим к человеку»¹. Голубой цвет соответствует Центру промышленного творчества, желто-оранжевый — общественным помещениям, зеленый — библиотеке, красный — коллекции современного искусства, лиловый — лабораториям акустически-музыкальных исследований, расположенным на самом нижнем, подземном уровне. Графика систематизирует представление о здании, вводит свою иерархию и структуру поверх архитектурной конструкции или внутри нее.

Среди мастеров французского дизайна 1970-х гг. наиболее известен Роже Таллон, разносторонне одаренный человек: художник, инженер по электронике, социолог. Он считает, что дизайн — это прежде всего отношение: к людям, моде, технологии, искусству.

В начале 1960-х Таллон заведовал дизайн-бюро «Техне», созданном Жаком Вьено, затем организовал свою студию, в 1973—1974 гг. занимался модульной архитектурой, светильниками, радиоэлектроникой,

¹ Жадова Л.А. Архитектура или дизайн? Или дизайн-архитектура? // Техническая эстетика. 1978. № 5. С. 18.

проектировал наручные часы по заказу фирмы «Липп». Изучив состояние производства на фирме и рынок, Таллон пришел к выводу, что отдельная модель часов не изменит кризисную ситуацию со сбытом. Часов выпускается много и разных моделей, но производители никак не учитывают вкус конкретных людей, специфику их профессиональной деятельности. В результате была разработана серия моделей часов, ориентированных на реальные потребительские группы: бизнесменов и спортсменов, людей рациональных и эмоциональных, мужчин и женщин, молодежь и людей старшего возраста. В технологичной, слегка смягченной скульптурной форме этой серии отчетливо проявлялся почерк бюро Таллона.

В 1973 г. Таллон открыл мультидисциплинарное дизайн-агентство, получившее название «Дизайн-программы». Той же комплексной стратегией проектирования придерживались и другие дизайн-студии: студия Виньелли в Нью-Йорке, «Техне» в Париже, дизайн-студии в Лондоне (в английском языке для обозначения такой деятельности обычно используется термин «consultancy». Консультационно-проектное бюро — распространенный тип организации дизайнерских служб во всем мире).

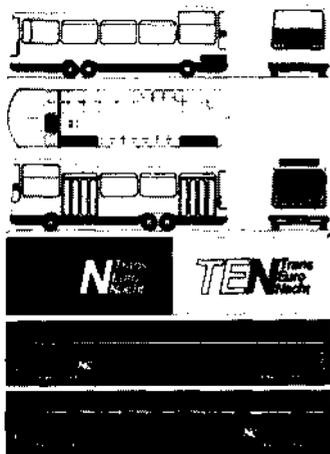


Рис. 67

Р. Таллон. Городской автобус и вагон (по заказу управления железных дорог Франции)

Таллон получил известность не столько как изобретатель формально-композиционных новшеств, сколько благодаря последовательности и комплексности стратегии проектирования. По заказу управления железных дорог Франции он проектировал интерьер и экстерьер железнодорожного вагона поезда «Corail» и сверхскоростного поезда TGV, переделал карту железнодорожных линий Франции. Для Парижа разработал модульный городской автобус «Urbus» с низкими колесами и низким полом, вагон метро (рис. 67).

В 1984 г. агентство Таллона объединилось с дизайн-студией Пьера Пулена «ADSA и партнеры».

Проектируя те или иные изделия, убежден Таллон, дизайнер должен учитывать интернациональный характер производства и потребления, а также систему принятия реше-

ний в деловом мире, поскольку он предлагает не просто новую форму, но стратегию развития производства¹. Роже Таллон творит интернациональный дизайн в духе Ульмской школы на французский манер.

Филипп Старк и его философия дизайна

Филипп Старк — один из наиболее влиятельных современных дизайнеров. Среди его проектов — приемная в стиле хай-тек в Елисейском дворце, выполненная в 1992 г. по заказу президента Франции Франсуа Миттерана, и модный Royalton Hotel в Нью-Йорке, ставший образцом для гостиниц такого класса.

Отец Старка — скромный авиационный инженер, принимавший участие «в грандиозном и непрекращающемся приключении французского авиастроения», и его сын, по собственному признанию, «обязан всем духу и гению французского инженерного дела»². Старк не получил специального дизайнерского образования. Его взгляды на дизайн сформировались благодаря жизненному опыту, постоянному рисованию всевозможных устройств, изучению архитектуры. Первый складной стул «Франческа» он спроектировал в 1968 г. В 1969-м он стал арт-директором у Пьера Кардена. Созданный им в 1985 г. для кафе «Costes» трехногий стул произвел настоящую сенсацию, было продано 400 тыс. экземпляров. Идею этого популярного стула Старк шуточно объяснял тем, что хотел облегчить жизнь официантам, которые все время цепляются за ножки стульев, разнося напитки и блюда.

Старк проектирует отдельные модные изделия для итальянской фирмы «Алесси», оригинальную зубную щетку, оправу для очков, в которой конструкция шарнира позаимствована у ключицы, соковыжималку для цитрусовых, похожую на модель инопланетного корабля. Он создает вещи, которые, кажется, появились из мира научной фантастики. Вдобавок эти изделия имеют неожиданные имена: стулья «Dr. No», «Lord Yo» и «Dr. Glob», радиоприемники «La-la-la» или «Моа-моа», щетка «Excalibur», мотороллер «Lama», электрический чайник «Hot Bertaa».

¹ См.: Design programmes: l'ouverture // Cree. 1974. № 28. P. 38—43 (интервью ; ного редактора журнала с Р. Талоном).

² Morgan C.L. Starck. N.Y., 1999. P. 38.

Стул «WW» — нечто антропоморфное на трех ногах, напоминающее корни растения, — был создан для немецкого кинорежиссера Вима Вендерса как опора во время работы, стоя перед столом.

В середине 1990-х гг., занимая пост арт-директора электротехнической корпорации TSE («Thomson Consumer Electronic»), Старк в течение четырех лет фактически сформировал ее новый имидж, сменив не только продукцию, но и название («Thomson Multimedia»). Был предложен и новый девиз компании: «Томсон: от технологии к любви». Старк считает, что технология — это лишь средство создания дружеских, хороших, надежных вещей-партнеров¹.

Мир будущего он видит вообще без вещей, процессы будут осуществляться и вызываться при помощи мысли или слова. Все средства коммуникации окажутся частью телесной оболочки. Люди перестанут путешествовать. Профессия декоратора превратится в программиста образов. Средства транспорта сократятся, дороги вновь станут тропами. Города уже не будут центрами активности, местами демонстрации власти и силы².

Как справедливо заметил Григорий Резвин, Старк производит не столько вещи, сколько идеологию. Все его вещи — иные, они привлекают внимание, стараются стать единственной темой для разговоров, это не столько вещи, сколько вопросы, которыми подвергается сомнению правомерность существования других, традиционных, «нестарковских» вещей. В какую бы страну ни приехала выставка «возмутительных» предметов Старка, она вызывает здоровое беспокойство, способствуя тем самым развитию качественного дизайна³.

Исследователи отмечают общую тенденцию дематериализации предметов, которые, исчезая, начинают более ярко играть свою не только функциональную, но и символическую роль.

«Все, что дешево, легко, прозрачно и может быть многократно воспроизведено, для меня образец современной элегантности. Чем меньше в предмете материального — тем больше в нем человеческого» — таковы формулы Старка⁴. Светильник становится воплощением идеи и принципа света, стул — идеи опоры, подчас почти незаметной.

¹См.: *Starck Ph.* Extract from a conversation with Elisabeth Laville (in August 1998). Köln, 2000.

² Ibid.

³ См.: Резвин Г. Факультет бранчливых вещей // [Vanity Case by Starck, с. 10—11].

⁴ Урок дематериализации по Старку // Design Illustrated. 2001. № 4. С. 146.

На развитие французского дизайна значительное влияние оказала философия, в частности философские идеи Феликса Гаттари на тему «Машина и структура»³. Гаттари исследует эволюцию машин, поглощение старых более совершенными моделями, включая при этом в понятие машины даже научные теории. Другой философ и культуролог — Ролан Барт — анализировал феномен популярности одной из знаменитых моделей «Ситроена DS-19». И все же, несмотря на высочайший уровень современной французской философии, на то, что здесь родилась и развивалась оригинальная концепция семиологии и передачи знаковых сообщений через формы вещей, эти идеи часто более глубоко воспринимаются дизайном других стран, таких, как Италия и США.

Вопросы и задания

1. Раскройте специфику комплексного подхода к проектированию дизайнера Р. Таллона.
2. Как проявляются во французском автодизайне вкусы, ожидания и нужды потребителей?
3. В чем проявилась космическая тематика и образность во французском дизайне 1960-х гг.?
4. Что такое здание Центра Помпиду в Париже: дизайн или архитектура?
5. Чем объясняется феномен мировой известности дизайнера Филиппа Старка?

Литература

- Михайлов С. М.* История дизайна. М., 2004. Т. 2. Гл. 4.2, 4.3.
Vanity Case by Stark (Чемоданчики Филиппа Старка). М., 2002.

³ См.: *Гаттари Ф.* Машина и структура // Мир дизайна. 2000. №

Глава 6

Итальянский дизайн как национальный вид спорта

Послевоенные годы: «Оливетти», «Фиат» и другие

Инновационные традиции промышленного дизайна в Италии были заложены еще в 1930-х гг. проектами Джиованни Понти и Данте Джакозы в области транспорта.

Парадокс итальянского дизайна, по мнению дизайнера и архитектора Андреа Бранци, заключается в том, что он существует вопреки условиям. Нет школы итальянского дизайна, нет музея дизайна, футуризм как формально-композиционная основа интернационального стиля родился преждевременно, многие дизайнеры находятся профессионально в промежуточной зоне между архитектурой и спонтанным творчеством, работы часто выполняют талантливые самоучки. Роль школы, аудитории, коллективного судьи и музея дизайна играют дизайнерские выставки и многочисленные журналы: «Домус», «Абитаре», «Интерни», «Модо» и др.

Юбилей журнала «Домус», отмечаемый в 1998 г. в помещении Пикколо Театро ди Милано, превратился в настоящий спектакль. Шесть действий, озвученных статьями из журнала на фоне декораций из мебели, экранов, конструкций, соответствовали шести десятилетиям (военный период был пропущен):

- 1928—1938 основная тема периода — «Домашний интерьер», девиз — «Буржуазный вкус»;
- 1949—1958 десятилетие, получившее название «Периоды новаторов. Три пространства: Моллино, Эймс, Понти» — по именам трех наиболее известных дизайнеров тех лет;

- 1959—1968 тема «Производственный миф — монтаж и демонтаж» — связана с вниманием дизайнеров к технологии, к функциональной стороне, формированию элементов интернационального стиля в графике и одновременно с появлением радикальных тенденций;
- 1969—1978 название периоду — «Visions and re-visions — Вещи и деревья» — дали проекты, передающие идею органичности пространства;
- 1979—1985 «Церемония банальности — Вещи для сентиментальных» — эпоха стиля «Мемфис» и группы «Алхимия» с их яркой дизайнерской образностью;
- 1986—1998 новый поворот в дизайне, внимание к семантике вещи, информатизация дизайна. Отсюда и название «Поперечная линия — Коммуникативные образы».

Послевоенный итальянский дизайн проявился в оригинальных проектах, связанных с возрождением «мирных» отраслей промышленности. В 1946 г. на бывшем авиазаводе начался выпуск мотороллера «Веспа» («Оса»). Владелец завода Энрико Пьяджио задумал его как новое универсальное средство передвижения. Дизайнер-конструктор вертолетов Коррадино д'Асканио спроектировал «стул на колесах» с двигателем объемом 98 куб. см, развивающий скорость до 50 км в час. Справа и слева от заднего колеса были расположены каплеобразные отсеки, действительно напоминающие что-то «осиное». В левом — бензобак, в правом — двигатель и подвеска. Раму заменил сложно профилированный корпус со своеобразным фартуком в передней части, служащий одновременно защитой от брызг, пыли и грязи.

Для послевоенной Италии, когда хозяйство было в состоянии разрухи, когда требовались простые и дешевые средства передвижения, этот «гибрид» оказался крайне востребованным и неожиданно долговечным. Он выпускался в нескольких модификациях до 1987 г. (в 1960 г. с конвейера сошел миллионный экземпляр).

В СССР этот мотороллер известен под именем «Вятка». В 1990-х гг. фирма «Судзуки» выпустила свою ретромодификацию этого некогда популярного мотороллера.

Новый этап работы фирмы «Оливетти» связан с деятельностью дизайнера Марчелло Ниццолли. Проектировщики ставили задачу создать не одну-единственную пишущую машинку, а целую серию для различных областей применения: от дома до офиса. Спроектирован-



Рис. 68
Грегори Пек и Одри Хелперн.
Рекламная фотография
к фильму «Римские каникулы».
1953

ные им пишущие машинки серии «Лексикон» имели металлический литой корпус, форма которого тщательно отработывалась на глиняной модели. Ниццолли стал родоначальником пластического скульптурного подхода, характеризуемого так называемой «линией Ниццолли».

Объемно-пластические решения сопровождались пестрыми, декоративными буклетами и рекламой, созданной дизайнером-графиком Дживанни Пинтори. Живость и органичность пластики были подчеркнуты цветом, мотивами поющей птицы или устремленных вверх разноцветных клавиш. Серия пишущих машинок середины 1960-х гг. «Текне-3» и «Праксис-48» отличалась более строгой, прямоугольной формой, что потребовало смены и рекламно-графического сопровождения.

Новые рациональные, модульно организованные решения в области графического дизайна нашли применение сначала в сфере визуальных коммуникаций, а затем и в других сферах. В 1960-х гг. Италия заняла одно из ведущих мест в области дизайна. Так же как и в двух других странах — лидерах мирового дизайна Швейцарии и Германии, здесь активно вводились принципы минималистской, рациональной графики, получившие позже название Швейцарской школы и интернационального стиля.

Первый советский грузовик «АМО», выпускавшийся с середины 1920-х гг., был вариантом «Фиата-15» — итальянского грузовика, приспособленного к теплому климату. Слегка модифицированный легковой автомобиль «Фиат-600», преемник революционного «Фиата Нуова-500», стал «Запорожцем». «Фиат-124» (в 1966-м — автомобиль года) — это ВАЗ первой модели. Конструктор этих автомобилей и двухместного «Фиата Тополино» — Данте Джакоза. «Тополино» («Мышонок») был массовым малолитражным автомобилем, неприхотливым и выносливым. В фильме «Римские каникулы» американский репортер ездит на «Тополино» и на мотороллере «Веспа» — легендарных примерах итальянского дизайна (рис. 68).

История проектирования автомобиля «Фиат Панда» (рис. 69) студии Джорджетто Джуджаро — пример сочетания образно-композици-

онных, компоновочных и технических решений. Автомобиль должен был быть легким и недорогим, как его предшественник, «Фиат-126». Джуджаро продолжил традицию, создав вместительный двухобъемный кузов, но придал ему выразительную и стремительную форму. Похожую идею он развил в кузове «Фольксвагена Гольф» 1983 г., также напоминающего «каблучок». Характерной и повторяющейся деталью на многих эскизах стал своеобразный горизонтальный пояс, охватывающий кузов на уровне бампера. Передний и задний бамперы выполнялись из стеклопластика, что позволяло легко заменять их при повреждении. К тому же они не ржавели. Этот горизонтальный пояс, как и платформа кабины, — характерная примета времени. Его можно увидеть в решении и кабин грузовиков, и легковых автомобилей 1980-х гг.

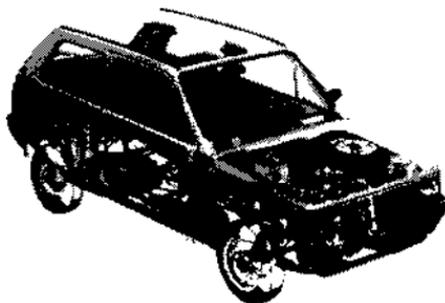


Рис. 69

Дж. Джуджаро. Аксонометрический вид в разрезе автомобиля «Фиат Панда». 1976—1977

Наиболее элегантные автомобильные кузова еще в 1930-х гг. проектировал Карло Бугатти. В послевоенной Италии наибольшую известность получили кузовные фирмы «Пининфарина» и «Бертоне». Батиста Фарина, владелец каретных мастерских, в 1920-х гг. начал выпускать небольшие партии элитных автомобилей. Позднее он передал свое дело сыну, откуда и родилось название — «Пининфарина» — «Маленький Фарина». В 1950-х гг. эта студия выполнила несколько перспективных проектов: автомобили по типу вагонной компоновки, со стремительными обводами и лобовыми стеклами, напоминавшими фонари самолетов-истребителей. Двигатель находился в задней, более узкой части. Передок зрительно выглядел более тяжелым и имел каплеобразную форму. Спроектированные здесь во второй половине XX в. кузова для «Альфа-Ромео», «Феррари», «Пежо» и других фирм, несущие маленький курсивный значок «Ф», стали образцами элегантности, новизны, практичности и особой автомобильной эстетики. С конца 1980-х гг. «Пининфарина» проектирует кузова и для компании «Дженерал моторе».

В первые послевоенные годы дизайн был средством развития компаний, инструментом вывода производства из кризиса. Вторым эта-

пом было восстановление традиций итальянского дизайна, который в послевоенные годы был средством развития компаний, инструментом вывода производства из кризиса. Вторым эта-

пом стало движение за подъем престижа профессии: издаются журналы, посвященные дизайну («Стиле индустрия», «Домус», «Модо», «Интерни»), организуются выставки. Конкурс «Золотой циркуль» присуждает премии за лучшие произведения промышленного дизайна, в том числе и в новых номинациях: студенческий дизайн, дизайн мебели, системный дизайн.

Изобретательность и технология формообразования

Радикальное изменение компоновки и экономия внутреннего пространства — сильное проектное средство дизайнера, приводящее к нестандартным решениям. В 1960-х гг. Марко Занузо разработал проект нового телефонного аппарата, позволивший сделать его более компактным. Микросхему, наборный диск и динамики он разместил внутри трубки, две детали телефона — постамент с наборным диском и телефонную трубку — объединил в одну складную форму.

В том же русле технически изобретательного дизайна работает и другой известный дизайнер — Марио Беллини, архитектор по образованию, выпускник Миланского политехнического института. Изюминка его проектов — выразительные сочетания простых геометрических объемов. Радиола «Тотем», призер «Золотого циркуля», состоит из трех основных элементов: двух параллелепипедов поворотных динамиков с соотношением сторон 1:1:2 и половинки куба вместо основания. В компактно сложенном состоянии фасад радиолы образует квадрат. Поворачивая динамики, можно сфокусировать звук в желаемой точке. Радиола Беллини элементарна по формам, сдержанна по цветовой гамме, в ее композиции использован контраст матово-черных и белых поверхностей, все надписи сделаны в характерном приборно-техническом стиле. Устройство спроектировано как высокоточный профессиональный прибор. Эта работа — первый итальянский образец стиля хай-тек, который будет доминировать в дизайне и архитектуре 1970-х гг.

Беллини начинал свою дизайнерскую карьеру в 1960-е гг. на фирме «Оливетти», когда здесь приступили к выпуску новых видов офисной техники — регистрационных и кассовых аппаратов, электронных калькуляторов и т.д. Предложенные им формы для калькуляторов и электрических пишущих машинок, характер клавиш и их расположение, наклон рабочей панели, подчеркивание технологических раз-

емов и стыков, ставшее основой эстетики решения, — все это было быстро воспринято в других странах.

В отличие от своих коллег-дизайнеров, продолжавших пользоваться глиной и пластилином в качестве макетного материала, Беллини одним из первых применил пенопласт (который он резал нагретой электрической струной), а затем и полистирол. Эксперименты с пластичными листовыми материалами привели его к необычным решениям корпусов.

Портативный кассовый и счетный аппарат «Дивисумма» (1972) на батарейках был для своего времени настолько новаторским, что многие музеи дизайна включили его в свою коллекцию. Его отличительная черта — плавный переход форм. Квадратное основание кнопок постепенно переходит в круглую форму верхней части. Этот формально-композиционный прием Беллини назвал «мембранной технологией»¹.

Имитировать подобные трансформации позволяют тонкая резиновая пленка или капроновая сетка. Обтягивая ими расположенные на расстоянии друг от друга сечения разной конфигурации, можно получить непрерывный ряд преобразований. Компьютерный аналог этого процесса — морфологическая трансформация от одного абриса к другому.

Опираясь на этот принцип, Беллини еще в 1966 г. оформил рабочую поверхность перспективной модели компьютера «Оливетти» (рис. 70). Из плоской поверхности стола как бы вздымались объемы корпуса монитора, края стола, зона клавиатуры. Общая поверхность объединяла компоненты прибора. Стол консольной конструкции состоял из нескольких панелей, вместе формировавших пластичный объем.

Технология объемного моделирования буквально соответствовала технологии объемного вакуумного формования из листа пластика. Нагретый лист обтягивает мягкую по конфигурации металлическую или деревянную объемную форму, из которой выкачивается воздух

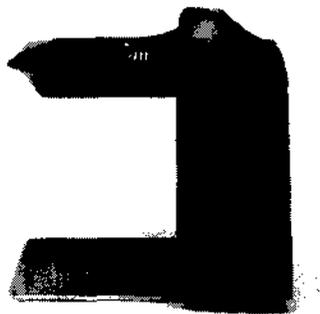


Рис. 70
М. Беллини. Рабочая поверхность
компьютера для фирмы
«Оливетти». 1966

¹ См.: *Bellini M. Designer. Cara McCarty: Catalogue. N.Y., 1987.*

для более полного прилегания материала к поверхности. Несмотря на глубокую вытяжку, толщина материала сохранялась почти неизменной, а сложный рельеф и выступающий объем придавали оболочке необходимую жесткость и прочность.

В 1970-е гг. приходит мода на рубленые формы. Беллини оставляет «мембраны», используя этот принцип лишь в проектах мебели. По заказу японской фирмы «Ямаха» он проектирует деку для магнитофона в «рубленом» стиле. По сути, это прямоугольная коробка, стоящая под углом 45 градусов. На наклонной поверхности находятся индикаторы и кнопки управления. Ползунки, регулирующие громкость, тембр, частоту звука, размещены на своеобразных ступеньках. Все вместе это напоминает не то сад камней, не то сбегающий по камням ручей, не то террасы на склоне горы. Такая неожиданная природная ассоциация, черный цвет корпуса, напоминающий японские черные лаковые шкапулки, созерцательность, свойственная дзен-буддизму, — все это позволило создать сильный и характерный образ именно японской вещи.

В 1980-х гг. Беллини вернулся на фирму «Оливетти». Он делает новую линейку корпусов для электрических пишущих машинок в стиле милитаризованного хай-тека. Сохраняя структурную ясность устройства корпуса, выявляя в форме характер соединения отдельных деталей корпуса, он вводит преувеличенные ребра жесткости, рифленые поверхности, создающие ощущение повышенной надежности устройства.

Предмет и пространство: умные вещи

Джованни Коломбо получил известность как изобретатель не только объектов, но и моделей жилой среды. Выпускник Академии изящных искусств Брера в Милане, он был знаком с новейшими тенденциями художественного авангарда: поп-артом, кинетическим и концептуальным искусством, участвовал в первых хеппенингах и перформансах. Он видел потенциальных потребителей своих проектов, ориентировался на динамичных, ироничных, активных молодых людей.

В 1964 г. Коломбо создал для мебельной выставки два универсальных контейнера-шкафа: мужской и женский. Эти контейнеры представляли собой что-то вроде маленьких раскладных домиков или ширм, в которых находилась одежда, косметика, украшения, всевозможные хозяйственные мелочи.

Традиционно мебель размещается в комнате по стенам. Коломбо предложил другой тип композиции — островной. Мебель из статического предмета превращается в динамический, из плоскостно-фасадного — в объект, разворачивающийся во все стороны.

Коломбо начал вводить в дизайн жилого интерьера принцип вещи-агрегата, универсального элемента жилища. Это полки, стеллажи, ящики, но все вместе — это и своеобразная скульптура. Чуть позже другой итальянский дизайнер — Этторе Соттсасс — предложит еще более радикальную модель, в которой все предметы будут заменены стандартизованными порталами, соединенными между собой проводами, трубами и образующими крайне технологизированную и мобильную среду.

В 1970-х гг. в дизайне мебели все активнее применяются пластмассы. Причем не только в виде всевозможных емкостей, посуды, светильников, хозяйственных мелочей, но и достаточно крупных изделий, сравнимых уже с элементами архитектуры. Проекты многофункциональных пластмассовых блоков для жилища — это своеобразный итог поисков Коломбо. Серия таких блоков была спроектирована и построена для химического концерна «Бауэр» как своеобразная реклама возможностей изготовления крупногабаритных изделий из пластмассы. Они демонстрировались в 1969 г. на знаменитой выставке «Визиона» в Кельне. На мебельной выставке-ярмарке в Кельне 1972 г. Коломбо вновь представил новые универсальные жилые блоки: кровать-кабриолет и перегородку с вращающимся двухсторонним столом под названием «Rotoliving» (рис. 71). Одна половина служит в качестве обеденного стола, другая, меньшего диаметра, — тумбочкой для журналов и книг, баром и т.д.

Из экспериментальных проектов дизайнера в массовое производство

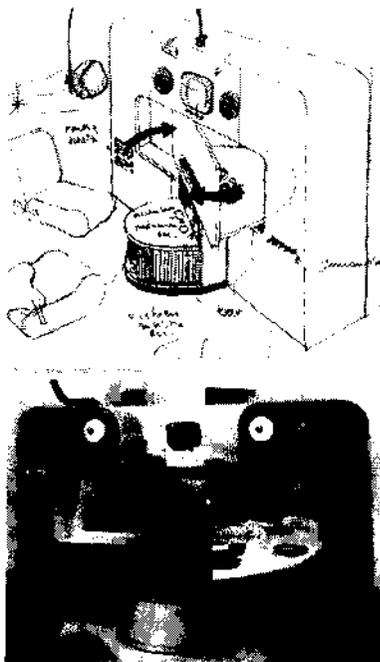


Рис. 71

Дж. Коломбо. Жилый блок-перегородка «Rotoliving». 1969

пошли универсальные сервировочные тумбочки-столики, диваны из цилиндрических блоков, складывающихся один в другой по типу матрешки, посуда для авиапассажиров. Коломбо одним из первых стал относиться к дизайну жилища не как к собранию мебели, а как к подвижному, трансформирующемуся, живому ландшафту¹. Под влиянием его концепций родилась идея выставки «Италия. Новый домашний ландшафт», организованной нью-йоркским Музеем современного искусства.

Авангардный дизайн

В 1960-х и особенно 1970-х гг. в итальянском дизайне все активнее проявлялась особая авангардная тенденция, связанная не столько с мобильностью или трансформацией, не столько с технологическими новациями, сколько с ассоциативностью, метафорами, знаками и символами. Начиналась новая стилевая эпоха — эпоха постмодерна, с его цитатностью и иронией, неожиданными сочетаниями масштабов и смыслов; эпоха концептуального проектирования, когда сам сценарий вещи, ее сюжет становился столь же важным, как и собственно объемная, материальная и функциональная форма.

Из этой серии вещей — знаменитое кресло Пьеро Гатти, чем-то напоминающее грушу, состоящее из кожаного мешка и наполнителя, который принимает форму тела. Студия «Архизум», созданная радикально настроенными архитекторами Андреа Бранци и Паоло Дега-нелло в 1966 г., провозгласила принцип антистатусного, антипотребительского дизайна, принцип «антидизайна». Посвященное памяти Мис ван дер Роэ кресло «Мис» 1970 г., выполненное в этом стиле, представляло собой треугольный в профиль стальной каркас с натянутым эластичным покрытием. Вещь воплощала техницизированный мир архитектора и одновременно идею сидения.

Авангардный дизайн (как и архитектура) быстро откликнулся на новые веяния. Строгий функционализм, интернациональный стиль вступили в противоречие с усложнившимся мироощущением, многообразием вкусов, пристрастий людей. Все это сначала проявлялось в интересе к стилям прошлого, в стилизациях, эклектике. Стиль ретро не стал буквальным подобием, копией стилей прошлого, а создавался

¹ См.: *Colombo J. Designer 1930—1971. Testi e catalogo di Ignazia Favata. Milan, 1988.*

как романтический стиль «детских грез». А дальше все сильнее ощущалась самостоятельная основа постмодерна с его парадоксальным сочетанием высокой технологии, новейших материалов, четкости структуры с откровенной цитатностью, коллажностью, самоиронией, знаковой и символикой.

Ведущая роль в рождении визуального языка постмодерна в дизайне принадлежала итальянскому авангардному дизайну 1970—1980-х гг.

Группа «Алхимия» возникла в 1979 г. Ее лидер — Алессандро Мендини. Первые программные объекты — раскрашенные вещи. Идея Мендини — противопоставить массовую техническую культуру вещей ручной обработке, художественному вмешательству, получив в результате что-то вроде арт-дизайна.

Эttore Соттсасс организует группу «Мемфис» как своеобразный противовес. Он говорил, что основной задачей группы был не столько эпатаж или разработка какого-то оригинального художественного языка дизайна, сколько эксперименты с новыми материалами и технологиями: полиэфирные смолы и ламинаты, пенополиуретан и пленки с орнаментом, напечатанным полиграфическим способом. Тем не менее эта группа оказала влияние именно своими стилевыми, художественными, композиционными новациями.

Сам же Соттсасс (архитектор по образованию) в 1957 г. был консультантом «Оливетти» по дизайну. Он проектировал офисное оборудование, мебель, планировку рабочих мест, сохраняя статус независимого дизайнера. Его пишущая машинка 1969 г. «Валентино»,

рассчитанная на студентов или учащихся старших классов, представляла собой весьма радикальную вещь: пластмассовая, ярко-красная, выдвигающаяся из футляра-контейнера, как из пенала. Предполагалось, что у нее будет всего один регистр — только прописные буквы.

Первая выставка группы «Мемфис» открылась в миланской галерее в сентябре 1981 г. Соттсасс стремился привлечь как можно больше различных авторов, включить как можно больше объектов. Кроме европейских мастеров участвовал и американский архитектор Майкл Грейвс. Все вещи были выполнены из реальных материа-

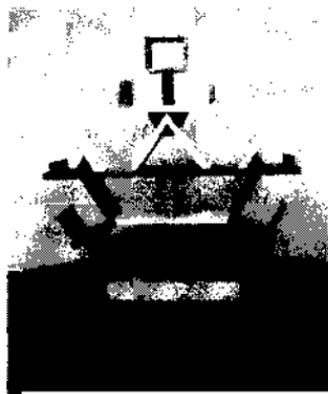


Рис. 72
Э. Соттсасс. Полка
«Карлтон». 1979

лов, на основе реальных технологий, например полка «Карлтон» Этторе Соттсасса (рис. 72), напольный светильник на колесиках Микеле де Лукки, коврики Натали Паскер. Соттсасс сумел договориться с владельцем столярных мастерских и привлек на свою сторону президента фирмы «Артемид», специализирующейся на светильниках.

Стиль «Мемфис» оказался более динамичным, влиятельным не только благодаря предельно четкой, как бы игровой геометрической структуре вещей, которые, казалось, собраны из детских разноцветных кубиков. Этот стиль ввел характерный прием заполнения поверхности нерегулярным орнаментом на основе точек, волнистых или ломаных линий, четырехугольников и т.д., получившим название «микробный». Именно такой тип контрастного (черно-белого по преимуществу) орнамента и наносился на пленку полиграфическим способом, а затем этой пленкой обклеивалась поверхность корпусной мебели.

В проектах мебели Соттсасса, особенно во всевозможных шкафах и полках, расположении мелких деталей вроде ручек, петель, зеркал, ярко проявляются архитектурные аналогии. Кажется, что все эти вещи не что иное, как модели небоскребов, что у каждой из них — свой характерный фасад. А сам жилой интерьер превращается в своеобразный городской ландшафт.

Постмодерн в дизайне стал ассоциироваться в первую очередь с творчеством этой группы.

Две стратегии проектирования

В связи с опытами авангардного дизайна, попытками «экологического» проектирования в исторически сложившихся городах итальянскими теоретиками дизайна были выделены два принципиально различных проектных подхода. Первый подразумевает, что весь предметный мир проектируется как бы заново и одновременно, в общем стилистическом ключе, в строгом соподчинении элементов. Крайний пример — система супрематизма К. Малевича. Такой подход получил название «сильной проектности». «Сильная проектность» — это проектность модернизма. Она оправдана, когда мы имеем дело с одновременно создаваемыми сложными объектами — городами и районами, транспортными и коммуникационными системами.

Противоположный принцип был осознан во время кризиса интернационального стиля, когда пришло понимание того, что жизнь не

может быть организована раз и навсегда в том или ином архитектурном или дизайнерском проекте. Опыт показал, что в развивающихся во времени предметных ситуациях наиболее эффективно осторожное, часто минимальное и постепенное воздействие на уровне не глобальных перемен, а скорее отдельных предметов. Этот подход был обозначен как «слабая проектность», как равноправие стилей, культур, времен, контекстов.

Какой из подходов на самом деле более «сильный» или «слабый», зависит от конкретной ситуации. Один невозможен без другого, оба они дополняют друг друга. Модернистский принцип отношения к проектированию отличается тем, что «дизайнер относится к материалу жизни как к аморфному и инертному, который он формирует и структурирует в соответствии с "точным знанием" о векторе прогресса»¹. Для антимодернистской проектной культуры характерна сложившаяся «слабая» установка проектного сознания. Здесь нет проектного авторитаризма. «Чрезвычайно важным и продуктивным представляется выход на концепцию "самопроектирования" (через концепцию участия, через проектное освоение поп-арта и "банальный дизайн"»².

«Дизайн в Италии как вид национального спорта» — так называлась статья о международном дизайнерском конкурсе, опубликованная итальянским журналом «Модо» в 1980-х гг.

В итальянском дизайне второй половины XX в. активно развивалось несколько направлений. Во-первых, в сфере дизайна интерьеров, мебели, светильников проявлялась традиционно сильная школа архитектурного проектирования. Во-вторых, не менее сильная инженерная школа, умение работать с новыми материалами и технологиями стали основой создания многих новаторских проектов в сфере автомобильного дизайна, инженерного конструирования. В-третьих, в 1970-х гг. итальянские модельеры стремительно ворвались в мир высокой моды и «pret-a-porter». «Бенеттон», «Миссони» и целый ряд других фирм, специализировавшихся на готовом платье, из малых предприятий превратились в целые империи.

Но основное, что сделало славу итальянского дизайнера в 1980-х гг., — это лидерство в формировании стилистики постмодерна, это безус-

¹ Курьерова Г.Г. Проектная концептуалистика 80-х годов: новое мышление и «иное» мышление//Труды ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика». Творческие направления в современном зарубежном дизайне. М., 1990. С. 29.

² Там же. С. 30.

ловный художественный приоритет в области экспериментального дизайна, новации групп «Алхимия» и «Мемфис».

Вопросы и задания

1. Приведите легендарные примеры итальянского дизайна 1950-х гг.
2. В чем специфика методов моделирования, используемых М. Беллини?
3. Почему Дж. Коломбо можно считать изобретателем принципа обстановки интерьера по типу «домашнего ландшафта»?
4. Назовите традиционно лидирующие области итальянского дизайна.
5. Почему Э. Соттсасса называют «гуру итальянского дизайна»?

Литература

Курьерова Г.Г. Итальянская модель дизайна. Проектно-поисковые концепции второй половины XX века. М., 1993.

Михайлов СМ. История дизайна. М., 2004. Т. 2. Гл. 2.3. 3.2, 4.3.

100 дизайнеров Запада. М., 1994. Статьи «Беллини», «Бранци», «Джуджаро», «Кастильони», «Коломбо», «Мендини», «Оливетти», «Понти», «Соттсасс».

Глава 7

Японский дизайн: традиционная и актуальная проектная культура

Круговорот традиций и современности

Европейские историки и критики дизайна отмечают, что в японском дизайне сочетаются дух Востока и Запада, историческое прошлое и завтрашний день.

«Японскому дизайну свойственна живость и легкость итальянского и французского постмодерна, немецкая точность, гибкость классического скандинавского стиля, бравурность американского стайлинга... С одной стороны, он эклектичен, а с другой, если принять во внимание конечный результат, — оригинален» [Эрней, с. 30].

В нем естественно переплетаются традиции ремесла с бережным отношением к натуральным материалам и высокотехнологичное производство. Особенно это свойственно классике, такой, например, как

стул «Butterfly» Сори Янаги (рис. 73).

В этом стуле соединились традиции японского дизайна, созерцательность простоты, отработанная веками эргономика с новыми тенденциями в искусстве начала XX в., стремлением к геометричности, элементарности форм. Вещь как иероглиф и в то же время абсолютно технологичная, ясная по конструкции. Стул получил золотую медаль на Миланской триеннале в 1957 г. Также традиционны и в то же время



Рис. 73

С. Янаги. Стул «Butterfly».
Производство фирмы
«Тендониокко». 1954

авангардны бумажные абажуры для светильников скульптора и дизайнера Исаму Ногучи.

Когда в Москве в 1983 г. проходила выставка японского дизайна, ее устроители использовали эффектный ход для того, чтобы познакомить людей совершенно другой культуры с достижениями художников, контекстом жизни и традициями. Был представлен каталог, «построенный» дизайнером-графиком Танака Икко по принципу календаря. «Сущность эстетического восприятия японцев заключается в том, что, наделяя названием и формой саму природу, которая так глубоко заложила корни сезонного мироощущения, японцы старались не выражать его в фиксированной форме, а сохранять его живую форму», — читали посетители выставки в каталоге [см.: Японский дизайн].

Четыре сезона, четыре состояния природы и настроения.

Весна. Весенние мотивы в росписи лаковой шкатулки и одежде, плотницкие инструменты, стул «Butterfly» и юмористические керамические фигурки в духе поп-арта.

Лето. Стул из стеклянных плоскостей и бумажные абажуры, плетеные ширмы и корзинки для еды. Стальные ножи и керамические ножицы. Традиционные заводные игрушки и пластмассовые роботы.

Осень. Яркие цвета опадающей листвы. Четырехструнный музыкальный инструмент и электроорган фирмы «Ямаха». Летящие журавли на шкатулке и изображение рисовых стеблей с колосьями на театральном костюме. Элегическое настроение во всем.

Зима. Зимний пейзаж на кимоно, огонь очага и стоящий на огне чайник, современная кухня, тепло и уют, ледяной дворец и мотонарты, игрушки-головоломки и компьютер.

К представленным на выставке осенним мотивам вполне могла бы подойти и сделанная десятилетием позже настольная лампа «Журавль» Исао Хосозэ. В ее устройстве масса технических находок. Подставка бесшумно и мягко перемещается по столу на скрытых колесах. Противовес всегда удерживает абажур в горизонтальном положении, на какую бы высоту вы его ни подняли. И в то же время эта вещь символична и традиционна.

Правда, как отмечал в статье о выставке в журнале «Техническая эстетика» Вильям Пузанов, мы увидели не один, а два или даже три дизайна. Первый — традиционный, ремесленный, японский. Вторым — современный, технологичный, интернациональный, рассчитанный на потребителя любой западной страны. Третий — эклек-

точный, сплавленный из актуальных стилевых тенденций и направлений.

Освоение европейских и американских технологий

История японского дизайна как история массового серийного производства начинается, быть может, с 1868 г., когда страна открыла двери для европейцев. Процесс модернизации, занявший около 100 лет, был направлен на внедрение западных технологий в тяжелую и легкую промышленность.

В 1899 г. на японском рынке появляется электрическая лампа, выпущенная компанией, прародительницей современной «Тошибы». В 1919 г. Камасуки Мацусита основывает компанию по производству электроприборов, известную ныне под брэндом «Панасоник». В 1925 г. начинается выпуск радиоприемников, основанных на американских моделях. Когда в 1926 г. император Хирохито вззошел на трон, миллионы японцев слушали репортаж о церемонии у себя дома. К 1931 г. было продано почти 900 тыс. радиоприемников.

В период Тайсё (1912—1926), краткий, но культурно насыщенный, японский графический дизайн многое заимствовал из стиля ар деко и кубизма. В это время возник интерес и к русскому авангарду. С 1926 по 1974 г. издавался ежемесячный журнал «Новости промышленного искусства». Важную роль в развитии дизайна играл Институт промышленного искусства, созданный при Министерстве торговли. В основу теоретической базы института легли взгляды Бруно Таута, известного архитектора, члена «Веркбунда», эмигрировавшего в СССР из нацистской Германии. В 1933 г. он приехал в Японию, а в 1936-м стал консультантом института.

В 1940 г. Японию по приглашению Министерства торговли посетила французский дизайнер Шарлотта Перрио, автор многих проектов мебели и интерьеров, работавшая вместе с Ле Корбюзье. Перрио знакомилась с традиционными японскими ремеслами и материалами, а перед возвращением в Европу организовала выставку под названием «Традиция — Выбор — Творчество», представив на ней свои дизайнерские работы, сделанные за время пребывания в стране из традиционных материалов — бамбука и дерева.

Наряду с тенденцией развития промышленного искусства в европейском духе сохранялась линия на возрождение народных традиций

в производстве предметов быта. Соцу Я наги основал Ассоциацию народного искусства, преследующую цель открыть заново красоту, целостность, рациональность повседневных вещей, созданных анонимными мастерами.

2 сентября 1945 г. японское правительство подписало Акт о безоговорочной капитуляции. Вторая мировая война кончилась. Началась передача страны в управление Главнокомандования силами союзников. Институт промышленного искусства получил приказ в кратчайшие сроки подготовить проекты 30 образцов мебели и организовать производство для того, чтобы обставить более 20 тыс. домов, выстроенных для оккупационных сил. К работе было привлечено около 2 тыс. небольших компаний, разбросанных по стране. На основе американских моделей японцы также производили для этих домов электрооборудование, стиральные машины, холодильники, кухонные принадлежности. За два года Япония овладела американской промышленной технологией в бытовых отраслях. Американские вещи все более и более проникали в японскую культуру и быт. Сформировался образ «западного стиля жизни», частично сохранившийся и поныне.

В 1959 г. оккупация Японии официально завершилась. Страна вступила в индустриальную эпоху, ознаменовавшуюся своеобразной «потребительской революцией». С 1954 по 1958 г. производство телевизоров выросло в 47 раз, холодильников — в 24 раза. В крупных фирмах: «Мацусита», «Мицубиси», «Хитачи» — открылись отделы дизайна. Первые выпускники отделений дизайна, созданных в некоторых университетах, в частности в Токийском государственном университете искусств и музыки (подготовка дизайнеров была начата в 1951 г.), быстро поглощались автомобильными компаниями и фирмами, выпускающими радиоэлектронику. Среднее бюро готовило до 100 проектов в месяц. В 1952 г. была основана Японская ассоциация промышленного дизайна. В 1957 г. Министерство торговли, используя британский опыт, ввело систему поощрений за «хороший дизайн» — так называемую «G-mark».

Мотивы американского дизайна нередко буквально воспроизводились в формах бытовой радиотехники или транспортных средств. Сверхскоростной японский поезд «Хикари» 1960-х гг. напоминал обтекаемые дизельные поезда США 1930-х гг. В последующие годы эти аналогии и заимствования приобретали ироничный подтекст. Стул Арата Исозаки 1983 г. с высокой спинкой, как у Макинтоша, назывался «стул Монро». По словам автора, изгиб спинки стула навеян линией ног киноактрисы.

Несмотря на заимствования проектов и моделей товаров из Европы и Америки, японские фирмы довольно быстро начали модернизировать и изменять прототипы, нередко выходя на самостоятельные разработки.

В то же время не прекращалось и развитие традиционных ремесел и технологий. Известный во всем мире дизайнер Сори Янаги, работая над излюбленными для японского дизайна темами — мебелью и керамической посудой, сумел примирить традиции ремесла, чистоты формы и стандартизацию, технологичность промышленных изделий.

Обретение самостоятельности

В 1960—1970-х гг. экономика Японии, а с ней и дизайн вступили в новый этап. Проводятся международные конференции по дизайну, в 1973 г. в Киото состоялся конгресс ИКСИД. Японские дизайнеры и графики оформляют Всемирные выставки (Осака, Окинава), разрабатывают фирменные стили этих мероприятий. В 1964 г. в Японии проходят Олимпийские игры, для которых Масару Кацумие создает интернациональную систему визуальных коммуникаций. Дизайн становится не просто инструментом организации этих событий, не только связующим звеном, но и постоянной темой обсуждений широкой общественностью. С дизайном начинают связывать решение многих проблем человечества: экологии, урбанизации, образования, взаимодействия национальных культур.

Японские дизайнеры стажировались в Европе, прежде всего в Милане, столице европейского дизайна. В страну для разработки новых видов изделий приглашают знаменитых дизайнеров из Италии, Германии. М. Беллини в 1975 г. проектирует радиоаппаратуру для «Ямахи», Л. Колани в Японии открывает свою студию и выполняет перспективные разработки фотоаппаратуры для фирмы «Canon».

В 1969 г. Институт промышленного искусства, занимавшийся в течение 40 лет анализом промышленной продукции, был реорганизован в научно-исследовательский центр разработки новых видов изделий. Наряду с государственными структурами возникли и независимые дизайн-бюро. Одно из старейших — ГК (Group Koike), созданное в 1957 г. учениками профессора Койке в Токийском университете искусств и возглавляемое Кендзи Экуаном. Среди первых проектов — упаковка и бутылки для соевого соуса, а затем городская мебель и

оформление Всемирной выставки 1970 г. в Осаке. С момента создания студия постоянно сотрудничает с компанией «Ямаха», несмотря на то что там существует своя дизайнерская служба.

Как никогда ранее разнообразными стали области деятельности. Разработчики автомобилей и электротоваров проникли в строительство. Компании по производству фотоаппаратуры занялись офисным оборудованием. Дизайнеры стремятся создавать приятный, радостный продукт, соответствующий современному уровню восприятия и культурному опыту. Не только узко понятая функциональность, но и учет всего спектра возможностей восприятия и воздействий на чувства человека: зрительные, тактильные, слуховые. Игра форм не только на уровне пропорций и их восприятия как гармоничных, «хороших», но и на уровне ассоциаций, метафор. Этот опыт пришел из Италии благодаря постмодерну и дизайн-объектам группы «Мемфис».

1980-е годы стали временем подъема дизайн-бизнеса в Японии. В 1985 г. в стране насчитывалось более 120 тыс. дизайнеров¹.

Японские компании в своих зарубежных филиалах создают дизайн-бюро, чтобы точнее учитывать запросы потребительских групп. Понятие национального дизайна размывается. Изделия по проектам Хиро Курамата, Мотоми Каваками, Тосиюки Кита производятся во Франции, Германии. В то же время в Японии продолжают работать дизайнеры и архитекторы из других стран.

Стиль, образы и технология постиндустриального мира

Ханае Мори — первый японский модельер, получившая известность на Западе, второй — Кензо Такада, третий — Иссей Мияке. Формы его одежды навеяны традиционными японскими мотивами. Конструкция кимоно — «вечная» тема для современных дизайнеров, которых подкупает геометрическая простота выкройки. Мияке учился как график в университете Тама в Токио, занимался театральными постановками, стажировался в Париже у модельеров Юбера де Живанши и Ги Лароша. Именно в Париже прошел его первый крупный показ моделей одежды. И уже как модельер он вернулся в Токио и открыл свою студию.

¹ См.: *Sato K. Japan: From Anonymous Craftsmanship to Western Model // Dominion of Design. History of Industrial Design. Milan, 1991. P. 248.*

Мияке стремится делать такую одежду, в которой человек чувствовал бы себя свободно, естественно, раскрепощенно. Его модели всегда выполняются из мягких фактурных тканей, трикотажа, позволяющих вмешиваться в саму конструкцию переплетений, создавать комбинации из нитей с различными свойствами.

«Эпик» («A Piece of Cloth») — так называется одна из последних серий Мияке (1997—2000), основанная на технологии трикотажа и позволяющая покупателю участвовать в моделировании формы одежды или аксессуаров.

«Представьте: нить тянется в машину, которая, в свою очередь, производит полностью законченную одежду, используя новейшую компьютерную технологию, отбрасывая неизбежные ранее кройку и шитье ткани... Окончательный завершающий этап осуществлялся в присутствии покупателя» (рис. 74)¹.

Мияке покровительствует дизайнерам.

Во многом благодаря его активности Токио превратился в одну из мировых столиц дизайна. Среди его протеже был Хиро Курамата, прославившийся своими стульями из просеченного полупрозрачного металла (напоминающего ткань) и из прозрачного толстого оргстекла, внутри которого, как в глыбе льда, были запаяны цветки роз.

Курамата — автор нетрадиционного решения пространства, в котором доминируют эмоциональные тонкие нюансы ощущений. Он обладал способностью создавать запоминающиеся формы, используя минимальные средства. Особым характером обладает и его упруго изогнувшийся комод 1970 г. со множеством ящичков, один из серии проектов мебели на основе «нестандартных форм». В 1980-х гг. Курамата участвовал в выставках группы «Мемфис», привнося в мебель и



Рис. 74
И. Мияке. Система моделирования и производства одежды «Эпик». 1997—2000

¹ Clothing for the Future. Captured by Imagination and Technology. Issey Miyake // A-Poc Making. Issey Miyake & Dai Fujiwara. Weil am Rhein, 2001. P. 68.

интерьеры привкус японской традиционности за счет проработки деталей и пропорций при сохранении экспрессивности форм.

В 1960-х г. Япония становится мировым лидером в области радиоэлектроники, особенно в создании миниатюрных устройств. При этом дизайнерам пришлось заново переосмыслить сам образ радиоприбора. Что это — украшение, безделушка или совершенное техническое устройство?

На дизайн радиоэлектроники повлияло и начало освоения космического пространства в 1957 г. В 1960-х г. фирма «Сони» выпускает телевизор в виде подвесного черного шара с антенной, напоминающего искусственный спутник. С точки зрения экономии площади — это максимально удобная вещь. Причины популярности японской радиоэлектроники не только в техническом качестве, надежности, но и в стилистике формы. С одной стороны, это, несомненно, домашние, любительские приборы. С другой стороны, они выглядят как профессиональные — серьезно и основательно.

Японцы первыми вступили в постиндустриальную эру. Своеобразной точкой отсчета стало появление популярной модели портативного плеера «Sony Walkman» (рис. 75). В 1972 г. в компании был создан информационный центр, где собирались данные о продаже изделий, технических новинках, изделиях конкурентов, о том, как и чем живут служащие фирмы. Однажды в этот центр поступила информация о том, что служащий одного из подразделений в свободное время собрал из бросовых деталей магнитофонов маленькое проигрывающее устройство и слушает музыку на работе через наушники, чтобы не мешать окружающим. Информацией заинтересовалась дирекция. Была выпущена пробная партия, а в 1979 г. начался серийный выпуск. Успех оказался ошеломляющим. Сложилась концепция нового прибора-экипировки для жизни: музыка, которая всегда с вами. Удачным оказалось и название нового устройства: «Walkman» — гуляющий человек. Идея портативных устройств была развита компанией (само название «Sony» возникло в 1960-х г. как производное от латинского sonorous — «звучный») в серии проигрывателей для компакт-дисков «Diskman», радиоприемников и телевизоров «Watchman». Один из перспективных проектов — терминал



Рис. 75
Портативный плеер
«Sony Walkman».
Опытный образец.
1979

компьютера, объединенный с интерфейсом программ. Виртуальное пространство и реальное сливаются.

После коммерческого успеха плеера «Walkman» многие компании открыли отделы по изучению рынка для того, чтобы оперативно отслеживать новые тенденции, предпочтения разных социальных групп, точно выявлять запросы.

Мобильный телефон давно уже стал универсальным средством коммуникации. В нем есть функции фотоаппарата, компьютера, плеера, радиоприемника. В Японии он заменяет кредитную карту и удостоверение личности. Предполагается использовать его и для входа в токийское метро вместо традиционных транспортных карт.

Несмотря на интернациональный характер многих дизайнерских решений, в японских изделиях сохраняются специфические национальные черты. В облике мотоцикла «Kawasaki» для бездорожья прослеживается что-то напоминающее древние боевые доспехи самураев. Японские игрушки и роботы последних поколений, напротив, отличаются мягким, дружелюбным, неагрессивным внешним видом. В них чувствуется влияние научно-фантастических фильмов и компьютерной анимации.

В Японии уже в средней школе вводятся специальные занятия по цвету, моделированию форм и предметов. Оригами как искусство трансформации из плоскости — неотъемлемая часть обучения. Изобретательность и пространственное воображение, вкус к технологии и алгоритмам моделирования, абстрактное и символическое мышление — все это развивается в ходе складывания объемных фигур из квадратного листа бумаги.

От моделирования форм из бумаги — к пониманию взаимоотношения человека и вещи, пониманию факта рождения и умирания вещи. «Человеческие чувства, сформированные в совокупности всех этих разнообразных ощущений, позволяют осознавать красоту бытия вещей» — такова задача обучения в школе¹.

Вопросы и задания

1. Как аналогии с циклическими природными процессами позволяют понять традиционные и современные формы японского дизайна?

¹ Цит. по: Устинов А.Г. Дизайн в японской школе // Техническая эстетика. 1988. № 6. С. 12.

274 Часть V. Национальные модели дизайна и глобальное поле деятельности

2. Назовите исторические события, повлиявшие на ускоренное освоение Японией западных технологий.

3. Что послужило толчком к появлению целого класса портативных радиоэлектронных устройств?

4. Как современные технологии отражаются в возможностях формообразования одежды и мебели? В возможностях коммуникации?

Литература

- Эрнеи Д.* Тысяча Будд и триумф дизайна // Интерпрессграфик. 1987. № 3.
Японский дизайн. Традиции и современность: Каталог выставки / Под ред. Танака Икко и Коикэ Кадзуко. Токио, 1984.
The Conran Directory of Design / Ed. S. Bayley. N.Y., 1985.

Глава 8

Советский дизайн: мечты, эксперименты, реальность

В истории советского дизайна есть ряд вещей-символов, олицетворяющих целые десятилетия с их характерным стилем жизни, уровнем техники, политической обстановкой. Во время войны это, бесспорно, танк «Т-34» и «катюша», в 1950-е — телевизор КВН и автомобиль «Победа», в 1960-е — сумка «авоська», приемник «Спидола» и космические корабли. К ним можно было бы добавить валенки, разноцветные плащи-болонья, папиросы «Казбек» или «Беломор», конфеты «Мишка косолапый». Коробка «Казбека» не меняла своего оформления более полувека. Когда началась война в Чечне, дизайнер-график Владимир Чайка сделал на основе рисунка на коробке плакат, помняв местами лошадь и седока. Получилось безумное силуэтное изображение лошади в бурке, которую везет ошалевший всадник. Плакат стал призером V биеннале «Золотая пчела», проходившей в Москве в 2000 г. 1990-е годы, возможно, оставят о себе дизайнерскую память в виде упаковок и телереклам.

История советского дизайна — это еще и история идей, история несостоявшихся проектов.

Формы организации дизайнерской профессии — это тоже история: от художников-конструкторов на предприятиях и в художественно-конструкторских бюро 1960-х гг. — к современным дизайн-студиям и рекламным агентствам.

Союз дизайнеров СССР создавался в 1987 г. по «инициативе сверху». С 1991 г. Российский союз дизайнеров стал организацией пробудившихся регионов. Как справедливо отмечает его президент Ю.В. Назаров, Союз взял на себя ответственность за выживание профессии [см.: Назаров]. Сегодня в России сложились оригинальные

школы дизайна в Екатеринбурге, Казани, Тюмени, Нижнем Новгороде. С 1993 г. проводятся ежегодные выставки-конкурсы дизайна. И если на первых значительную роль играл экспериментальный дизайн, то в последующие годы лидирующей областью стал графический дизайн.

Экспериментальный дизайн транспорта

После войны для возрождения промышленности и восстановления городов требовались художники, оформители, мастера прикладного искусства. Для их подготовки в 1945 г. были вновь открыты Строгановское училище в Москве и Художественно-промышленное училище в Ленинграде.

В первые послевоенные месяцы вагоностроительному заводу



Рис. 76

Ю. Соловьев, Ю. Сомов, при участии Г. Лебедева и И. Кулакова. Интерьер и оборудование пассажирского вагона дальнего следования. 1946

им. М.И. Калинина было поручено подготовить проект нового пассажирского вагона. В старом вагоне были тяжелые и неудобные верхние полки, отсутствовали столики у боковых мест, окна были узкими, освещение — тусклым. Заводское КБ обратилось за помощью к известному дизайнеру Ю.Б. Соловьеву, который собрал группу проектировщиков¹.

На подмосковном заводе в Лианозово были построены два варианта вагонов с разными интерьерами — один по проекту инженеров, другой — по проекту дизайнеров под руководством Соловьева. Сравнение было явно в пользу второго проекта — он обеспечивал максимум возможного комфорта в ситуации крайней стесненности, интерьер выглядел светлым, просторным, изящным (рис. 76). Этот тип вагона почти без изменений выпускался около 50 лет. В 1946 г., после успешного заверите -

¹ См.: Сильвестрова С.А. Таким было начало // Техническая эстетика. 1985. № 6. С. 5-11.

ния проекта, было создано Архитектурно-художественное бюро при Главном управлении вагоностроения Министерства транспортного машиностроения СССР.

Среди крупных разработок этого бюро в 1950-х гг. — проект троллейбуса, интерьеры и общий вид прогулочного речного теплохода, оборудование кают атомного ледокола «Ленин», проекты трансформирующейся мебели.

Перед Соловьевым стояло две проблемы. Первая — найти людей художественно и изобретательно одаренных, способных работать по-новому, современно, чувствовать стиль, конструкцию, пластику. В период расцвета в искусстве и архитектуре «сталинского ампира» этому нигде не учили.

Вторая проблема заключалась в том, чтобы приучить руководителей всех рангов к тому, что существует дизайн, максимально наглядно показать его достоинства. В своей дальнейшей деятельности на посту директора Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ) Соловьев развивал дизайн «сверху» — через демонстрацию высшим чиновникам преимуществ дизайна на конкретных примерах. Дизайнеры проектировали изделия, основываясь не только на профессиональной интуиции и художественном опыте, но и на научно-прикладных исследованиях в области антропометрии и эргономики, технологии и рациональной организации производства. Это позволяло находить объективные (как правило, количественные) критерии оценки и убеждать в преимуществах дизайнерского решения.

В 1950-х гг. была заново создана система службы Аэрофлота — со всеми графическими атрибутами, сохранившимися до наших дней (логотипом и фирменным цветом), реконструированы аэропорты в Москве и Ленинграде. Архитекторам и дизайнерам пришлось решать непривычные функциональные задачи, проектируя мобильные трапы, оборудование залов ожидания, информационные табло, стойки для оформления билетов и сдачи багажа. В эти годы на линии вышли первые реактивные и турбореактивные самолеты «Ту» и «Ил». Самолет «ИЛ-18» благодаря своей вместительности фактически заложил основу для массового развития воздушных пассажирских перевозок. Проектировщики тогда столкнулись с разработкой и отдельно пассажирского кресла, и салона в целом, а также всей системы услуг в течение полета, создав в итоге самолет, максимально удобный для пассажиров.

Наземный транспорт в 1950-х — начале 1960-х гг. оставался одной из основных тем дизайнерских экспериментов. Объяснить это можно как общим подъемом инженерной и технической мысли, так и наличием в этой области одаренных, квалифицированных дизайнеров — Ю.А. Долматовского, В.Н. Росткова, В.И. Арямова и др.

Во второй половине 1950-х гг. в НАМИ была разработана серия экспериментальных моделей: два варианта микролитражек «Белка» (городской и сельский), а также автомобиль высшего класса НАМИ-13. В соответствии с «реалистическими принципами проектирования», сформулированными Долматовским, в их конструкции использовалась перспективная на то время вагонная компоновка узлов. Двигатель переместился на задний свес, салон и место водителя сдвинулись вперед. Улучшалась обзорность, салон становился более просторным, так как в полу исчез кожух карданного вала. В результате автомобиль приобрел каплеобразный силуэт со зрительно утяжеленным передком и небольшим выступом в задней части, где помещался двигатель. Это улучшало аэродинамические свойства, а также меняло представления о динамике образа автомобиля. В городском варианте открывалась вся передняя часть с радиатором и лобовым стеклом, которое в обрамлении хромированных деталей напоминало «фонарь» кабины реактивного самолета. Недостаток подобной компоновки — слабая, пассивная безопасность конструкции.

Экспериментальные модели явились стимулом к созданию самодельных конструкций микролитражных автомобилей. Поскольку промышленный выпуск не покрывал потребности в легковых автомобилях, появилась масса талантливых самодельных конструкций, собранных из самых разнообразных материалов, готовых узлов и деталей.

Традиция самодельного автомобильного дизайна сохранялась и позже, вплоть до середины 1980-х гг. Правда, вызвано это было не только дефицитом автомобилей, но и реакцией инженеров и дизайнеров на устаревшие формы проектирования, на старомодность автомобильных кузовов. Автомобиль «Лаура» был создан Д.В. Парфеновым и Г.Е. Хаиновым в 1985 г. почти в домашних условиях. Итальянский дизайнер Бертоне, увидев «Лауру» в Праге на автосалоне, был поражен, узнав, что машина самодельная, — ни в технологии, ни в дизайне не было следов кустарности¹.

¹ См.: Работаем на будущее //Техника молодежи. 1987. № 4. С. 16.

В 1958 г. в Горьком (ныне Нижний Новгород) в Центральном конструкторском бюро по судам на подводных крыльях была сформирована группа художественного конструирования. В нее вошли выпускники Ленинградского высшего художественно-промышленного училища под руководством О.В. Фролова. За несколько лет группа выполнила несколько дизайнерских проектов судов на подводных крыльях серии «Метеор», «Вихрь», «Комета». Наиболее быстроходным было судно с газотурбинным двигателем «Буревестник», развивавшее скорость 97 км/ч и перевозившее 150 пассажиров.

Все эти новинки техники, включая и созданные в конце 1960-х гг. модели сверхсовременных транспортных средств (например, пассажирского судна на воздушной подушке завода «Красное Сормово» или сверхзвукового самолета «ТУ-144»), демонстрировались в 1968 г. на выставке советского дизайна в Варшаве, подготовленной ВНИИТЭ.

Советские дизайнеры к концу 1960-х гг. вышли на уровень интернационального стиля, они создавали стилистически современные, оригинальные по всем параметрам проекты, воплощая передовые инженерно-технические идеи в «культурных образцах» — веках истории вещей.

Динамическая форма воспринималась настолько модной, что затронула и другие области дизайна. Даже статичным предметам (пылесосу «Ракета» или электрическому уютю) придавали композиционно акцентированную динамику.

Мебель и жилище: реальность и проекты

Книга «Интерьер жилого дома», выпущенная Академией архитектуры в 1954 г., вышла в свет на переломе стилевых тенденций¹. Архитекторы уже задумываются об экономном использовании площади, приближении интерьера к более демократичному образцу, тогда как приведенные в книге типы интерьеров — четырех-, пятикомнатные квартиры с эркерами, карнизами, лепными потолками, встроенными шкафами и раздвижными перегородками — лишь условно можно отнести к массовым.

Архитектурной и дизайнерской границей эпох принято считать II Всесоюзное совещание строителей, провозгласившее в декабре

¹ Сама Академия архитектуры в том же году была переименована в Академию строительства и архитектуры.

1954 г. курс на индустриализацию строительства, его ускорение и удешевление.

Во время Всемирного фестиваля молодежи и студентов (1957) москвичи познакомились с европейской модой, культурой. Это было началом «оттепели» — нового периода в развитии советского общества. Вместе с жизнью «оттаивал» и быт.

Проектированию предметов быта посвящались статьи и целые номера журнала «Декоративное искусство СССР», вспомнили имена конструктивистов и «производственников» 1920-х гг. О культуре быта писали книги. Жилые дома, построенные в 1960-х гг. по типовым проектам из блоков или панелей, требовали иной обстановки. Довоенная мебель просто не могла втиснуться в небольшие по площади комнаты.

Во второй половине 1970-х гг. в мебельной промышленности окончательно утвердилась «отраслевая система унификации щитовых, эластичных и других элементов мебели», которая, по мысли ее создателей, позволяла дизайнеру из 35—40 форматов мебельных щитов и 9 типоразмеров эластичных элементов компоновать различные наборы мебели. Система унификации привязывалась по размерам к архитектурно-строительному модулю. Тем самым старались достичь единства масштабов мебели и архитектуры.

Внедрение стандартов, оправданное на производстве, привело к однообразию форм. Квартиры оказывались похожими друг на друга, несмотря на отличия в декоративной отделке. Б.Н. Нешумов, известный дизайнер мебели, в ходе дискуссии в журнале «Декоративное искусство СССР» так охарактеризовал ситуацию: «Нет проблемы мебели, а есть проблема организации жилой среды»¹. Он считал, что необходима координация научных и проектных разработок всех участвующих в создании и организации жилого интерьера.

Модель быта, сформированная торговлей и производством, не совпадала с реальной жизнью. В мебельных магазинах и рекламных проспектах варьировалась одна и та же тема — абстрактный салон, где люди отдыхают, в лучшем случае обедают. Немногие гарнитуры включали письменные столы, не говоря уже о двухэтажных детских кроватях, верстаках или тумбочках для домашней мастерской, раздвижных перегородках, трансформируемой мебели.

¹ Мебель организует жилую среду: Дискуссия // Декоративное искусство СССР. 1974. №4. С. 16.

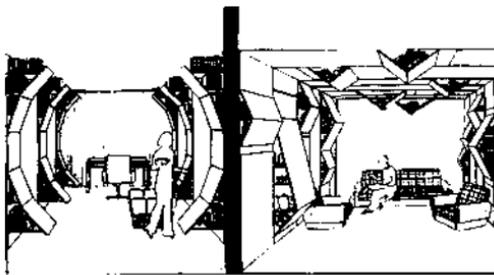


Рис. 77

И.И. Лучкова, А.В. Сикачев. Система «Мебар». Варианты установки элементов: трансформация потолка и одной стены, трансформация двух стен. 1974

На III Всесоюзном конкурсе бытовой мебели (1975) демонстрировалась революционная для тех лет работа: система мобильных щитовых элементов, названная ее создателями И.И. Лучковой и А.В. Сикачевым «Мебар» (мебель-архитектура) (рис. 77). Шкафы, полки, емкости можно было буквально «вытянуть» за счет того, что обычные стандартные плиты, которыми были облицованы стены, крепились на петлях и шарнирах. В образовавшиеся зазоры вставлялись горизонтальные поверхности полок. В такой квартире можно было выделить место для работы и отдыха, множество удобных емкостей для хранения книг, инструментов. Мало того, что система была трансформируемой, она еще и пластически изменяла стандартные прямоугольные коробки комнат. «Жилой интерьер превращается в своеобразную "скульптуру", творимую и периодически видоизменяемую самими жильцами», — писали авторы¹.

На Всесоюзном конкурсе бытовой мебели 1983 г. поощрительной премией был отмечен комплект каркасной мебели для молодежной комнаты «Структура», выполненный во Всесоюзном проектно-конструкторском технологическом институте мебели. Идея организации пространства молодежного жилища была продолжена в проекте А. Гуревича «Спальня рокера» 1990 г. Серия экспериментальных проектов дизайнеров-мебельщиков Ю. Случевского, А. Тетерина, А. Смагина и Н. Аверьяновой демонстрировалась в 1990 г. на 25-м салоне художников-декораторов (SAD) в Париже. Проекты развивали два основных

¹ Лучкова И.И., Сикачев А.В. Смелее экспериментировать! // Декоративное искусство СССР. 1975. № 7. С. 11-12.

направления: своего рода геометрический конструктивизм и ассамбляж в духе визуальных метафор.

Дизайн в государственной системе

Постановлением Совета министров СССР 1962 г. предписывалось создать художественно-конструкторские подразделения в машиностроении и производстве бытовых изделий. Каждое предприятие было обязано иметь товарный знак. Дизайн стал развиваться на государственной основе, превратившись в часть общегосударственного планирования. Для разработки и внедрения методов художественного конструирования, определения требований дизайна к изделиям был организован Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) с восемью филиалами — в Ленинграде, Вильнюсе, Харькове, Свердловске, Баку, Тбилиси, Ереване, Хабаровске.

В то время термин «художественное конструирование» обозначал дизайнерскую практику и метод, термин «техническая эстетика» — научные исследования в дизайне. Изучение истории и теории дизайна, создание методик проектирования, определение потребительских требований к изделиям, психофизиология и эргономика были лидирующими направлениями в деятельности института на протяжении почти 30 лет. «Необходим был синтез знаний, соотношенный со спецификой проектной деятельности в дизайне», — писал директор ВНИИТЭ Ю.Б. Соловьев [Соловьев, с. 1].

Благодаря ВНИИТЭ были разработаны и утверждены юридические нормы дизайна как профессии.

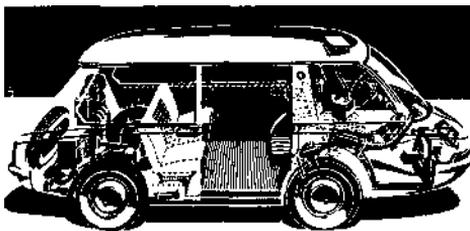


Рис. 78

Ю. Долматовский, А. Ольшанецкий,
А. Черняев. Автомобиль-такси.
Экспериментальный образец.
Конструктивная схема. 1965—1966

Один из наиболее ярких проектов 1960-х гг. — специализированный автомобиль-такси (рис. 78). Действующий образец с кузовом "из стеклопластика был построен в мастерских института. Проект подробно анализировался в журнале «Техническая эстетика», издававшемся с 1964 г.: необычный внешний вид, вагонная компоновка, широкая

сдвижная дверь, непривычное перемещение двигателя назад и его поперечное расположение. Две колонки с фотографиями и комментариями показывали этот автомобиль в сравнении с серийной «Волгой», используемой в качестве такси. Сопоставляли такие признаки, как удобство посадки пассажира и загрузки багажа, удобство работы водителя, удобство обслуживания, заметность автомобиля на улице, его компактность и маневренность. Разумеется, специализированный автомобиль оказался более удобным и экономичным. В автомобиле «Макси», также созданном в стенах ВНИИТЭ, развивалась идея вагонной компоновки. Его можно считать первым «минивэном», поскольку при сохранении однообъемного кузова место водителя переместилось за передние колеса в глубь салона. Пассивная безопасность, таким образом, улучшилась.

В сфере дизайна обычно работали энтузиасты, не имевшие специальной подготовки: архитекторы или инженеры-конструкторы с художественными наклонностями. Поэтому каждый новый проект становился своего рода образцом для подражания, будь то такси, универсальный фрезерный станок со скульптурной станиной, модульные электроискровые станки или экспериментальные проекты жилища с домашними «информационными машинами».

Конгресс ИКСИД (ICSID) в Москве

Международный конгресс ИКСИД, проходивший в Москве в 1975 г., стал особым событием для советского дизайна. Предстояло подготовить не казенное мероприятие, а достойный форум, соответствующий ожиданиям специалистов разных стран. Необходимо было отобрать лучшие в Советском Союзе дизайнерские разработки, отвечающие девизу конгресса «Дизайн для человека и общества», придумать способы показа, на равных участвовать в обсуждении насущных творческих вопросов мирового дизайна.

ВНИИТЭ вошел в состав ИКСИД как коллективный член. И он же стал центром подготовки к конгрессу. Группа дизайнеров и графиков (Е.В. Богданов, И.Б. Березовский, В.К. Зенков под руководством А.П. Ермолаева) в ходе «мозгового штурма» сформулировала концепцию проведения конгресса и определила характер необходимого оборудования. Они рассматривали конгресс как быстро разворачивающийся, стихийно складывающийся клуб общения. Было предусмот-

рено создание различных зон для деловых встреч и дискуссий, обставленных мебелью из картона. Национальный русский вариант оформления включал также наплечные сумки из грубого льна, плакаты, выполненные в технике фотографии. Преобладали дешевые, недокорированные материалы, чистота фактуры, быстрота монтажа.

В 1970-х гг. в институте сложилась традиция показа дизайнерских разработок на слайдах. Возникла целая группа «аудиовидеодизайна», включавшая инженеров, фотографов и режиссеров под руководством Ю.В. Решетникова. То, что они делали, можно назвать «художественно-дизайнерским полиэкранном фильмом».

Системный дизайн

В 1970—1980-х гг. институт продолжал заниматься проектированием. От дизайнера требовалось уже не только создать образец нового изделия, но и участвовать в планировании ассортимента продукции, заниматься производственной эстетикой. В эти годы возник новый жанр разработок — дизайн-программа. Прототипом послужила деятельность консультативных фирм и бюро «Дизайн-программы» Роже Таллона.

Дизайн-программа — это метод управления проектной деятельностью, направленный на постановку проблем и целей значительного социально-культурного масштаба и сложности, реализация которых связана с длительными сроками, большими затратами, межведомственной кооперацией и ориентирована в конечном счете на формирование крупных многопредметных комплексов, целостных с точки зрения их социально-культурного функционирования¹.

Первая работа такого рода — гигантский по количеству предметов и документации проект «Союзэлектроприбор», разработанный для Министерства электротехнической промышленности СССР в 1980—1981 гг. Он включал унифицированные электроизмерительные приборы, типовые рабочие места инженеров и техников, спецодежду, графические символы и шрифт, эстетическую организацию производственной среды, где изготавливались эти приборы и где ими пользовались. Фактически проект состоял из нескольких модульных систем, которые должны были стыковаться между собой, — приборов,

¹ См.: Кузьмичев Л.А. Процесс формирования дизайн-программ // Труды ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика». 1982. Вып. 36.

мебели и среды. Отдельные детали дизайн-программы были приняты к производству.

По прошествии лет становится очевидным, что в одних случаях (обслуживание пассажиров в аэропорту, дизайн снаряжения спасателей МЧС, визуальные коммуникации на транспорте и др.) дизайн-программа — единственный способ создания действующей системы. В других — она не может быть жесткой и однозначной (например, проектирование жилого интерьера).

За первой дизайн-программой последовали и другие: «Часы», «Бытовая аппаратура магнитной записи», «Вторичные ресурсы», «Городское оборудование» (опытный образец был построен на ВДНХ в дни работы международной выставки «Дизайн — социалистическому обществу» в 1985 г.). Казалось, что достаточно спроектировать оптимальный (с точки зрения технолога, эксперта по товарам, дизайнера-«программиста») ассортимент в любой сфере жизни человека — и отпадет нужда во многих лишних и дублирующих бытовых изделиях, машинах, приборах. Такая точка зрения имела значение для внутрипрофессиональной атмосферы, для определения приоритетов и ценностей профессии, для формулировки тех или иных научно-исследовательских тем. Конечно, в этом сегодня можно увидеть отголоски бюрократической системы. И действительно, программы, вроде бы затребованные высшим руководством, так и остались нереализованными, «осев» в министерских кабинетах. Как проектный инструмент дизайн-программа акцентировала комплексность подхода и вполне соответствовала ситуации и объекту проектирования — организации производства, например электроизмерительной техники.

В период 1960—1970-х гг. дизайн развивался в двух системах: индустриального производства и «под крылом» Союза художников СССР, объединившего дизайнеров выставок, художников интерьера и мебели, художников по керамике и ткани.

В первом случае дизайн-программа адресовывалась сфере технической организации и управления производством, во втором — сфере художественной культуры. Как правило, представители второй системы создавали уникальные объекты: декоративную скульптуру, выполненные малым тиражом светильники, гобелены или монументальную роспись, мебель для кафе, музейные витрины и стенды, суперграфику. Особый размах такие комплексные проекты приобрели в 1970-х гг. в связи со строительством новых городов, оформлением домов куль-

туры, райкомов партии, республиканских, областных и городских музеев В.И. Ленина и т.д.

В системе Союза художников была создана и Центральная студия художественного проектирования, обосновавшаяся на Сенеже. Ее основатель и первый руководитель Е.А. Розенблюм сознательно использовал термин «художественное проектирование», подчеркивая различие в понимании комплексности формирования среды в технике и искусстве. За 30 лет было создано множество интересных проектов (начинали с промышленного оборудования, интерьеров самолетов, затем перешли к музеям и культурным центрам). Студия до сих пор играет важную учебную и исследовательскую роль, она вводит дизайн в русло современного искусства и одновременно это искусство развивает¹.

Идея системности и комплексности была подхвачена дизайнерами и воплощалась, с различными вариациями, в проектах музеев, культурных центров, реконструкции улиц. В теоретических построениях профессия дизайнера распадалась на отдельных участников дизайн-процесса: дизайнера-проблематизатора, дизайнера-конструктора, дизайнера-технолога, дизайнера-критика и т.д.

На Западе все, что связано с разработкой графической системы идентификации фирм, получило название «корпоративный стиль» и включало не только логотипы, фирменную документацию, рекламу, но и цвет, шрифт, общее решение интерьеров или витрин, одежду и оформление транспорта. Аналогичная деятельность получила у нас название «разработка фирменного стиля». Фирменный стиль был одной из составных частей крупных дизайн-программ и включал создание знаков и логотипов, пиктограмм, принципы макетирования полиграфической продукции. Официальный идеологический стиль оформления съездов КПСС подразумевал неперемные атрибуты — знамена, бюст Ленина, изготавливавшиеся на производственном комбинате Министерства культуры.

В дизайнерском обеспечении московской Олимпиады 1980 г. использовались все типы комплексных решений среды — от визуальных коммуникаций до художественного оформления города и стадиона. Визуальная коммуникация была разработана на комбинате прикладной графики Союза художников. Лаконичные графические силуэты фигур, предметов, указательных стрелок, спортсменов, олицетворявших различные виды спорта, отличались мягкостью контуров при со-

¹ См.: *Коник М.А.* Архив одной мастерской. М., 2005.

хранении верности традициям информационного дизайна и принципам унификации элементов. В пиктограммах, представлявших символы тех или иных аспектов городской жизни — магазинов, кафе и пр., в информационных и запретительных знаках присутствовали своя сюжестика и юмор.

Российская система дизайн-образования сложилась на базе художественно-промышленных вузов. Художественно-промышленные школы Москвы и Петербурга были воссозданы в 1945 г., а с конца 1950-х гг. на факультетах промышленного искусства студенты для курсового и дипломного проектирования все чаще выбирали такие темы, как внешний вид автобуса, автомобиля или теплохода, бытовой светильник, бытовая посуда и т.д.

В 1966 г. были утверждены типовые учебные программы по подготовке дипломированных художников-конструкторов. Московская школа дизайна (А.Е. Короткевич, Г.В. Крюков, К.А. Кондратьева) развивалась как классически академическая с «архитектурным» стилем дизайнерской проектной графики, преобладанием объемного решения вещи над цветографическим. Сейчас подготовка ведется в области промышленного и графического дизайна. В ленинградской (санкт-петербургской) школе в рамках экспериментального учебного курса, созданного Е.Н. Лазаревым в 1970-х гг., под системностью дизайна понимали весь сложный комплекс его взаимоотношений с общественными потребностями, культурой, средой, технологией. Студенты получали навыки научной работы, комплексного подхода к проектированию и были более свободны в выборе способов представления своих замыслов — от текстов и объемных композиций до инсталляций. В Свердловском архитектурном институте (ныне Уральская архитектурно-художественная академия) факультет дизайна был открыт в 1969 г. Его выпускники работают не только в промышленных районах Урала, но и на Дальнем Востоке.

Вопросы и задания

1. Каковы особенности транспортного дизайна 1960-х гг.?
2. В чем специфика существования дизайна в государственной системе СССР?
3. Назовите основные направления деятельности ВНИИТЭ.
4. Что такое «Мебар»?
5. Что такое дизайн-программа?

Литература

Аронов В.Р. Художник и предметное творчество. М., 1987.

Воронов Н.В. Российский дизайн. М, 2001. Т. 2. Гл. 8, 9, 10.

Назаров Ю.В. Постсоветский дизайн (1987—2000). Проблемы, тенденции, перспективы, региональные особенности. М., 2002.

Соловьев Ю.Б. Советский дизайн. Итоги и проблемы. 1962—1982 // Техническая эстетика. 1982. № 4.

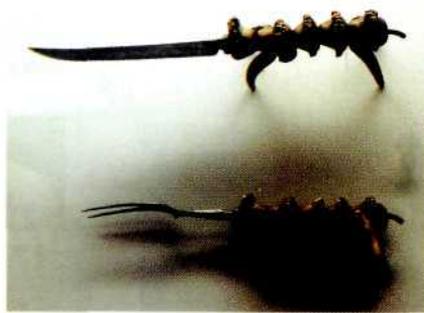
Художественное конструирование в СССР. 1976—1980: Обзор / Под ред. Ю.Б. Соловьева. М., 1982.



П. Беренс. Латунные электрические часы для «АЕГ». 1910



Ложка и вилка.
Дорожный прибор.
Германия, XIII в.



Вилка и нож с откидными «ножками»
Германия, XIII в.



Орнамент на рукавах
народного костюма



Часы солнечные универсальные.
Германия, XVIII в.



Рыцарские доспехи. XV в.



Овальные часы Джеймса II со
шпиндельным анкерным
механизмом. Ок. 1600



Дж. Роули. Модель Солнечной системы.
Ок. 1712



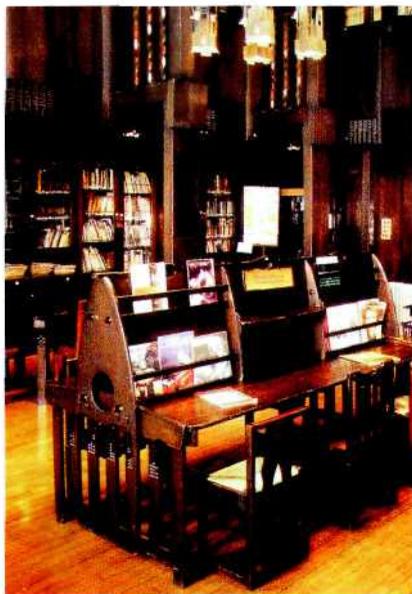
Фрагмент экспозиции Всемирной выставки 1851 г. в Лондоне. Верхний ярус



Карета. Начало XIX в.



Л.К. Тиффани. Настольная лампа. Тонированное стекло, бронзовая подставка. Ок. 1900



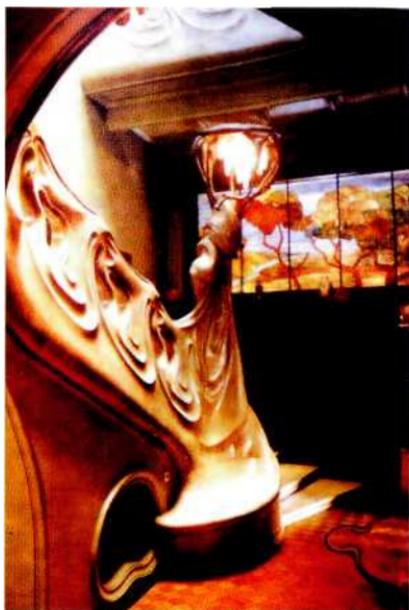
Ч.Р. Макинтош. Библиотека Школы искусств в Глазго. 1897—1907



А. Муха. Таблицы из альбома-папки «Образцы декоративно-прикладного искусства» («Documents decoratifs»). 1902



Рисунки моделей П. Пуаре для журналов. 1912



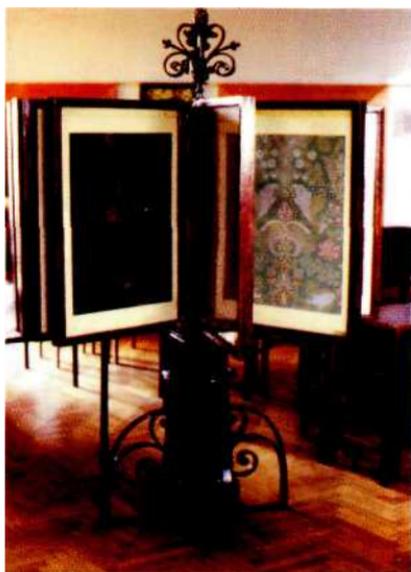
Ф. Шехтель.
Особняк Рябушинского. 1900—1902.
Парадная лестница



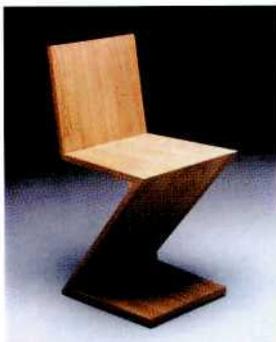
Е. Поленова. Полка.
Абрамцевские мастерские. 1897



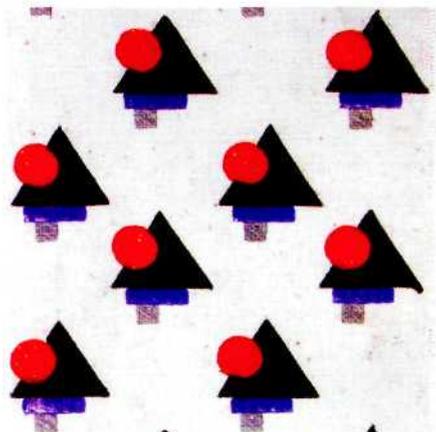
3. Захаров. Плакат выставки работ
Строгановского училища. 1913



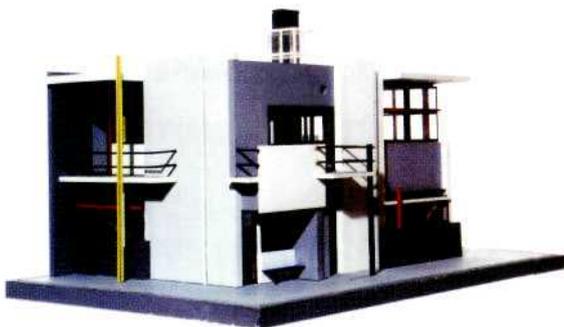
Поворотные стенды с проектами
рисунков для текстиля, выполненных
учащимися Строгановского училища.
Начало XX в. Конструкция из музея
Строгановского училища



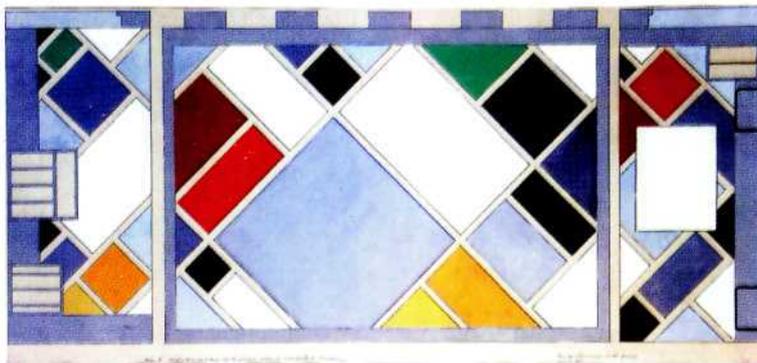
Г. Ритфелд. Стул «Зигзаг».
1934



К. Малевич. «Первая ткань
супрематической орнаментировки». 1919



Г. Ритфелд. Макет дома
Шредер в Утрехте. 1924



Тео ван Дусбург. Проект росписи потолка в кафе «L'Audette» в Страсбурге.
1926-1928



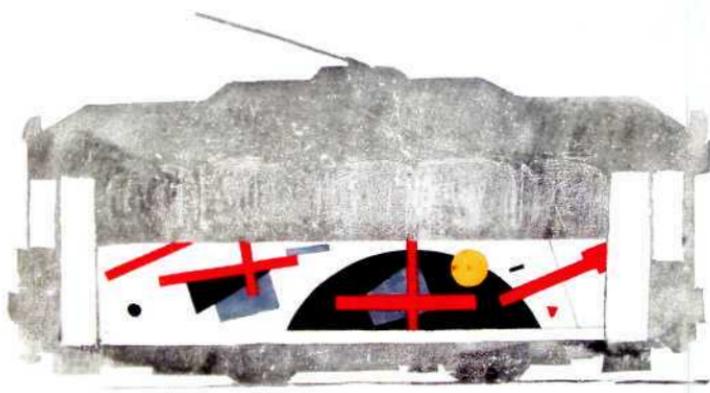
А. Родченко. Газетный киоск. 1918.
Модель выполнена
И. Преснецовой



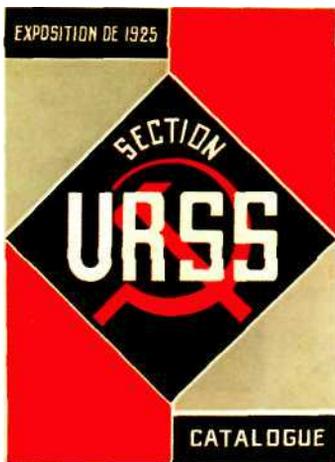
З. Быков. Модель
абажура
для лампы. 1922.
Реконструкция



Н. Суетин. Роспись получашки
К. Малевича. 1923



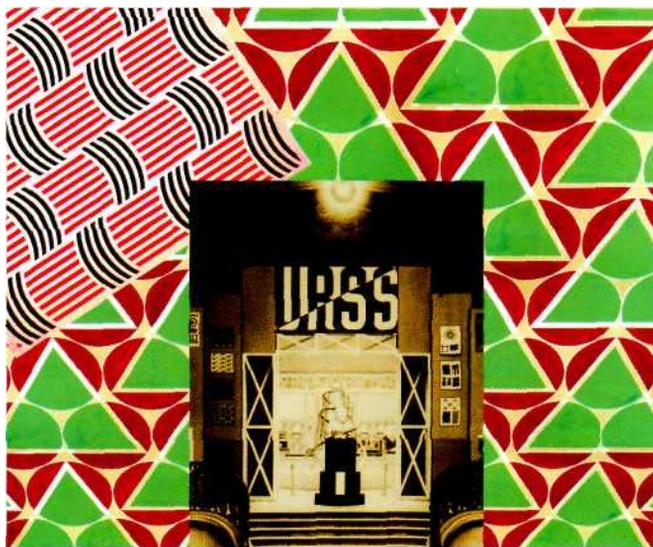
УНОВИС. Проект супрематической росписи трамвая. 1920



А. Родченко. Обложка каталога советского раздела Международной выставки декоративного искусства и художественной промышленности в Париже. 1925



В. Степанова. Проект спортивного костюма. 1923



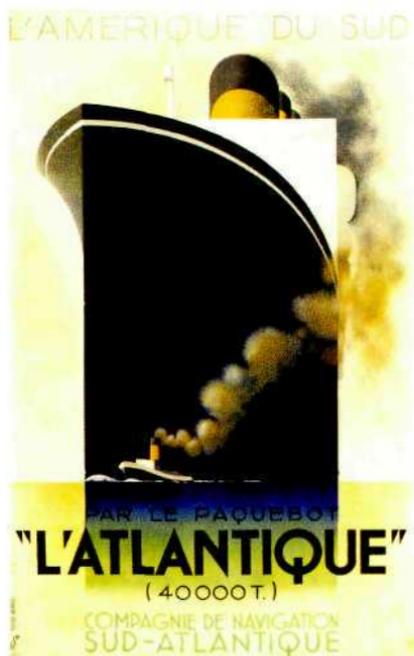
Гран-Пале, Париж. Вход в советский раздел Всемирной выставки 1925 г. Вокруг фотографии — проекты рисунков для набивной ткани В. Степановой (1924)



В. Гропиус. Кабинет директора «Баухауза» в Веймаре. 1923



У. Коте. Радиоприемник «Ексо AD 65». 1934. Корпус выполнен из бакелита



Кассандр (А. Мурон). Рекламный плакат трансатлантической линии. 1931

А. Дейнека. Агитплакат. 1931



«5 в 4». (Пятилетку в четыре года). Агиттекстиль. 1930-е

GREYHOUND SCENICRUISER



Р. Лоуи. Реклама междугородних перевозок Междугородний автобус. 1954



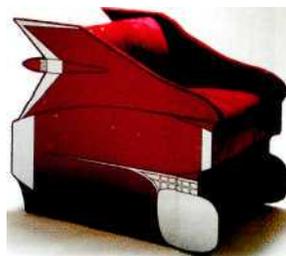
Р. Лоуи. Сигареты «Lucky Strike». 1942



Автомобили компании «форд» «Lincoln Blackwood» и «Mercury». 1999. «Янтарная» тонировка стекол введена главным дизайнером компании Дж. Маисом



Американская кухня. 1950-е



Кресло-автомобиль. 1980-е



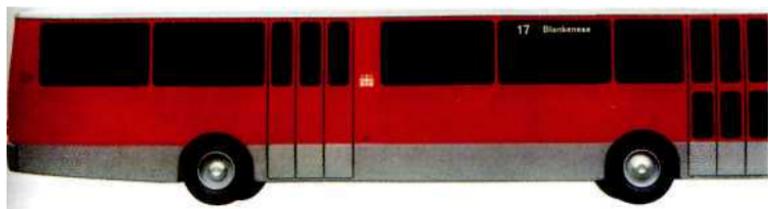
Ф. Старк. Телевизор «Zeo-galaxy 36 Kid». 1996. Производство компании «Томсон»



Р. Роджерс и Р. Пиано. Фрагмент фасада Центра им. Ж. Помпиду. 1977



А. Иссионис. Автомобиль «Моррис Мини Майнор». 1959. Раскраска автомобиля выполнена в духе поп-арта уже в 1960-е



Ульмская школа. Проект городского автобуса для Гамбурга. 1960-е



Э. Шпикерман и студия «Мета-дизайн». Система визуальных коммуникаций для берлинского городского транспорта. 1990-е



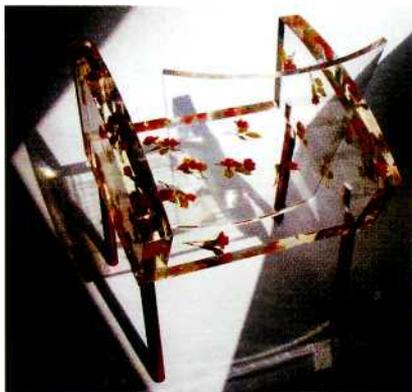
Х. Эсслингер. Студия «Фрог-дизайн». Роликовые коньки. 1979



Х. Sommerlat. Интерьер аэробуса А-300. 1968-1975



И. Хосоэ. Настольная лампа
«Журавль». 1994



Х. Курамата. Прозрачное кресло
«Мисс Бланш» с цветками роз в толще
оргстекла. 1989. Производство фирмы
«Hishimaru»



Х. Курамата. Вертикальный
комод. 1970. Выпускается
итальянской фирмой «Carpellini»



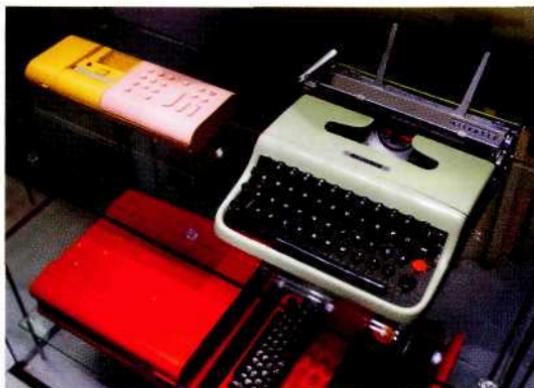
Мотоцикл
«Kawasaki». 1980-е

Портативный
телевизор
«Sony». 1959





М. де Лукки. Телевизор.
1980



М. Беллини. Кассовый аппарат
«Дивисумма». 1972. М. Ниццоли.
Пишущая машинка «Lettera» для фирмы
«Оливетти». 1950. Э. Соттсасс. Пишущая
машинка «Валентине»). 1969. Экспозиция
Музея прикладного искусства в Кельне



Д. Джакоза. Автомобиль
«Фиат Нуова 500». 1957



Автомобиль «Победа».
1943—1945. Дизайнер
В. Самойлов, главный
конструктор В. Липгарт

Дж. Коломбо. Сиденье-труба. 1969





Техническая эстетика. Обложка журнала. 1977. На обложке — фрагмент проекта А.П. Ермолаева, Т.С. Рубцовой, А.В. Симоновой «Конструктор "Эпокси"» (Экспериментальное пропедевтическое оборудование для сюжетно-ролевых игр). 1976



Коллектив авторов под рук. Д.А. Азрикана и Д.Н. Шелкунова. Дизайн-программа «Союзэлектроприбор» — система электроизмерительной техники, состоящая из унифицированных блоков приборов, рабочих мест и решения производственных помещений и графической части корпоративного стиля. 1980—1981



ВНИИТЭ (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики). Автомобиль «Макси». 1967



Дипломный проект студента Нижегородского архитектурно-строительного университета М. Ефремова. Самолет вертикального взлета и посадки. Руководитель проф. О. Орлов. 2004



Дизайн-бюро «Новые транспортные технологии». Пригородный электропоезд ЭМ-4 «Спутник». 2002—2004

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дизайн и инновации

Трудно исследовать динамику развития, когда конечная точка находится в бесконечности. История дизайна — лишь фрагмент обозримого исторического периода.

Особенно сложно рассматривать материал актуальный, да еще в такой период, как перелом тысячелетий.

В конце 1980-х гг. в мировом дизайне складывалась установка на инновационность. Дизайн становился генератором инноваций, в том числе и технико-технологических¹. Новизна, формально-композиционное или технологическое отличие каждой следующей разработки, наличие философского подтекста рассматривались как условие полноценного функционирования дизайна.

Все дизайнерские инновации имели социальную природу, считает К. Леман, оценивая учреждение в 1987 г. Европейской премии в области дизайна. Изделие дизайнера — лишь конечный продукт, базирующийся на историческом развитии идей². В том числе и идей формально-композиционных. По образу вещи мы часто определяем ее временную принадлежность.

В 1990-х гг. в ряде изданий и устройстве выставок был использован принцип группировки материала по формально четко различимым стилям и направлениям, как когда-то это делал Эль Лисицкий. Подобное выделение микростилей позволяет не придерживаться одной концепции, а разнообразить культурный ландшафт дизайна.

См.: Тимофеева М.А. К проблеме инновации в зарубежном дизайне // Труды ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика». Творческие направления в современном зарубежном дизайне. М., 1990.

² См.: Там же. С. 13.

В ежегоднике 2003 г., составленном участником выставок группы «Мемфис» Каримом Рашидом (Лондон), снова представлен веер стилей и направлений. На сей раз предложены такие «этикетки»: «Футуретро», «Неокич», «Феномены», «Органика», «Приукрашивание», «Многосложность», «Минимум», «Техно».

Ежегодник насыщен довольно странными вещами, само назначение которых нередко можно прояснить, только прочитав подпись. Пластиковая объемная форма, что-то вроде подлокотника, — для более удобного лежания на траве. Белый угловатый объект размером с квадратный диван, но треугольной формы с тремя углублениями — своеобразный шезлонг для троих. К многим предельно простым креслам или сиденьям пристроены небольшие столики для портативного компьютера. Появилось гораздо больше вещей самодостаточных, самостоятельных, вещей-технологий.

Англичанин Том Диксон экспериментирует с нитями расплавленного пластика. В зависимости от цвета и толщины пластикового шнура получается то блюдо для фруктов, то стул. Подвесной светильник над обеденным столом Карла Отто Платца из Германии совсем непохож на люстру. Фактически это горизонтально подвешенный лист толстого прозрачного пластика с впаянными внутрь маленькими светодиодами. Динамики стереосистемы, придуманные японским дизайнером Хироюки Мацусима, раскачиваются, как травинки на тонких ножках, прикрепленные к полусферической подставке. Появились предметы, облик которых напоминает коллаж, комбинацию из уже готовых технических элементов-заготовок. В них нет ни корпуса, ни начинки, иногда отсутствуют даже органы управления — лишь дистанционный пульт с кнопками.

Кажется, что дизайнеры состязаются с декораторами научно-фантастических фильмов.

Какие-то вещи напоминают изделия Филиппа Старка. Получается, что его дизайн, когда-то воспринимавшийся как отказ от дизайна и проповедь не-вещей для не-потребления, радостно привился как новая стилевая органическая система. На основе некоторых модных тенденций сформировался своеобразный канон дизайна начала 3-го тысячелетия, дизайна, отбросившего узнаваемость родовой принадлежности вещей.

Основным формообразующим элементом во многих изделиях становится плоскость, поверхность, структура, даже ткань. Однако эти ткани обладают необычными свойствами: они жесткие, полупрозрачные, термостойкие, эластичные и необыкновенно прочные. От угло-

ватости интернационального стиля мы приходим к почти повсеместной антропоморфности, биоморфности форм-оболочек.

Эксперименты в дизайне 1960-х гг. уже были интернациональными. Вернер Пантон, датский дизайнер-мебельщик, экспериментировал с мягкими, текучими формами. Раковинообразный стул, спроектированный Пантоном, выполнен из пластмассы методом экструзии, поскольку такую форму можно изготовить с помощью только такой технологии и только из такого материала. Подобные раковинообразные формы встречались в мебели Гарри Бертойя, выполненной из металлической сетки.

В конце 1950-х Эро Сааринен экспериментирует с бионическими формами — стул «151» из стеклопластика на литой алюминиевой подставке, стул как раскрывшийся цветок. Продолжение темы — детские стулья «Kartell» Саппера и Занузо. Во всех перечисленных проектах сиденье и опора представляют две отдельные детали. У Пантона это всегда единая форма.

Текущие формы пластмасс ассоциировались у многих с будущим. Крупные формы-оболочки использовали, например, в декорациях к фильму Стэнли Кубрика 1968 г. «2001: Космическая одиссея». Для создания необычной атмосферы он использовал мягкую мебель Оливье Мурга.

Все эти примеры воплощали эстетику «softline»: скругленные углы, единая форма, образующая и сиденье, и опору. Уже в 1968 г. на выставке «Визиона» в Кельне демонстрировался революционный интерьер Пантона, в котором не было ни мебели, ни стен как таковых, но единая мягкая поверхность, своими изгибами формировавшая сиденья, полки, столы и т.д.

Деление на национальные модели было весьма условным уже в конце XX в. Любой журнал благодаря Интернету имеет выход на неограниченное число читателей. Любая дизайн-идея мгновенно становится достоянием дизайн-сообщества. Национальный контекст то исчезает, то вновь возникает на интернациональном уровне как оригинальный художественный опыт всех стран.

Недавно вышедшая книга под редакцией А. Матвеева и В. Самойлова, выпускников Уральской школы дизайна, посвященная русскому промышленному дизайну¹, целиком составлена из создан-

¹ Промышленный дизайн. Создано в России (на русском и английском языках) / Под ред. А. Матвеева, В. Самойлова. М.: Вильнюс, 2004.

ных при помощи компьютера проектов. Эти проекты близки друг другу безукоризненностью техники, моделировкой и сложной геометрией поверхностей, плавной скругленностью и пластичностью форм.

Дизайн начала 3-го тысячелетия более чем когда либо опирается на художественное творчество, на опыт современного искусства, на развитие эмоционально-образной составляющей. Поэтому так актуальна книга Е.В. Жердева «Метафорическая образность в дизайне»¹. Современным технологиям доступно практически все. Ткань превращается в экран для меняющегося орнамента или информационных сообщений; объем и вес вещи исчезают, и остаются лишь полезные эффекты; вслед за модой, которая стала уже частью того или иного стиля жизни, а не только одеждой, дизайн активно вторгается в манеры и формы поведения людей. Поворот современного искусства в сторону видеоарта и видеоинсталляций сказывается на интересе дизайнеров к соединению вещественного, предметного и виртуального.

СТИЛИ И СТИЛЕВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ XX В.

Абстрактное искусство — беспредметное нефигуративное искусство, отрицающее категорию изобразительности. Его выразительные средства опираются не на подобие реальных форм, а на комбинации и ритмы цвета, геометрических или свободно текущих форм, пятен цвета, сочетания фактур. Рассматривалось как следующий шаг после кубизма.

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

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

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

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

Дадаизм — авангардное художественное направление начала 1910-х гг., связанное со смешением контекстов, зашифрованностью художественного языка, коллажностью, предъявлением реальных предметов как объектов искусства, предшественник поп-арта.

«*Де Стиль*» — стиль группы голландских художников и архитекторов, возникшей в 1917 г. Участники группы искали равновесия и гармонии искусства и жизни на основе комбинаций простейших прямоугольных геометрических форм.

Импрессионизм — передача эмоциональных впечатлений от состояний природы, разложение цвета на составляющие мазки чистых цветов, отказ от академических традиций искусства в пользу сюжетов, взятых из повседневной жизни.

Кинетизм (кинетическое искусство) — вид пластического искусства, родившийся в XX в., в котором основным средством художественной выразительности служит движение: равномерное или прерывистое, реальное или иллюзорное, циклически повторяющееся или непредсказуемое. Мобильные или трансформирующиеся формы приводятся в движение электромотором, потоками воздуха или вручную. Как правило, подобные объекты являются интерактивными, допускающими вмешательство зрителя. Принципы кинетического искусства широко применяются в рекламе, скульптуре и электронных устройствах.

Кич — характеристика предметов, сочетаний элементов, форм и цветов в вещах, отличающаяся стихийностью, безвкусицей, наивностью.

Конструктивизм — концепция формообразования и влиятельное творческое направление в советских архитектуре и дизайне, сложившееся в 1920—1922 гг. Характеризуется преувеличенным вниманием к структурной, рациональной, модульно-геометрической составляющей формы. Наибольшее развитие получила сфера графического дизайна.

Концептуализм (концептуальное искусство) — направление в мировом искусстве 1960—1970-х гг. В нем объединяются процесс творчества и процесс его исследования, продукт — идея, документация. Это система умозрительных представлений и понятий, позволяющих отнести тот или иной объект к сфере искусства; построение игровой парадоксальной умозрительной ситуации со своими правилами.

Кубизм — влиятельное стилевое направление в визуальных искусствах начала XX в. Одна из его художественных задач заключалась в

разложении объемных форм видимого мира на основные геометрические элементы. Сдвиги, наложения, комбинации элементов форм предметов должны были передать впечатление одновременности восприятия объекта с различных сторон. Характеризовался также включением в произведения самых разнообразных живописных фактур и механически обработанных поверхностей, элементов реальной печатной продукции (коллаж).

Модерн — стиль в пластических искусствах, в том числе в дизайне и архитектуре в конце XIX — начале XX в. В нем отразились философско-эстетические утопии символизма, попытка постичь тайны мироздания. Характеризовался использованием плавных, упругих линий, интересом к орнаменту, целостным проектированием среды.

Модернизм — совокупность авангардных творческих течений и направлений в различных видах искусства и дизайна в начале XX в., художественная идеология, эстетика, опирающаяся на ценности современной художественной свободы и индивидуальности. Искусство приобретает интернациональный характер, значение местных школ снижается.

Оп-арт — использование научных исследований и закономерностей зрительного восприятия с целью создания иллюзорных образов движения на основе геометрических форм, разнообразных растровых систем, муаров.

Поп-арт — направление в искусстве, дизайне, в том числе графическом, в котором банальные повседневные предметы (обычно комиксы, дорожные знаки, консервы, гамбургеры) или известные личности (фигуры популярных певцов, политиков и т.д.) использовались как объекты в произведениях и нередко буквально физически помещались в картины и инсталляции. В значительной степени британский и американский культурный феномен 1950—1960-х гг.

Постмодерн, постмодернизм — художественная и культурная идеология второй половины XX в., призывающая к коррекции идеологии модернизма. Постмодернизм смягчает жесткость проектных установок модернизма, выражавшихся в стремлении спроектировать весь мир заново, допускает в искусство, дизайн и архитектуру юмор, исторические цитаты и элементы массовой культуры.

Стайлинг — стратегия американского коммерческого дизайна 1930—1960-х гг., связанная с созданием современных, модных, понятных потребителю и выразительных форм промышленных изделий.

Супрематизм — авторская творческая концепция К. Малевича, новая космогония искусства, глобальное переустройство мира на основе геометрических элементов — плоскостей, окрашенных чистым цветом, парящих в бесконечности белого пространства. Символ супрематизма — картина Малевича «Черный квадрат» (1915).

Сюрреализм — направление, выросшее из дадаизма, вне- или сверхреальность, символическое выражение неосознанных желаний в форме комбинаций визуальных образов-символов, парадоксальные сочетания смыслов в произведениях изобразительного искусства, рекламе, модных изделиях.

Функционализм — общая тенденция мирового дизайна 1950—1970-х гг., проявилась в минимуме декора во внешней форме, в незаметности дизайна, в действительных, а не мнимых свойствах вещей, максимально учитывающих человеческий фактор, эргономику, удобство пользования. Термин стал использоваться и с некоторой стилиевой окраской, иногда как одно из проявлений интернационального стиля.

Футуризм — направление в искусстве начала XX в. (1909—1920-е гг.), охватившее литературу и живопись, скульптуру и архитектуру, фотографию, кино и театр, дизайн и моду. Основная идея — передача всего комплекса динамических ощущений современной жизни нетрадиционными сочетаниями и приемами художественной выразительности, взятыми из различных видов искусства.

Хай-тек — стилевое направление в мировом дизайне и архитектуре 1970-х гг., связанное с предъявлением через форму и конструкцию изделий и сооружений совершенного качества отделки, передовых промышленных технологий, точности стыковки деталей, применением в устройстве жилой среды узлов, конструкций и деталей, используемых в промышленности, торговле и на транспорте. Отличается обилием металлических поверхностей с различной фактурой, преобладанием ахроматической гаммы изделий, контрастным сочетанием черного и белого.