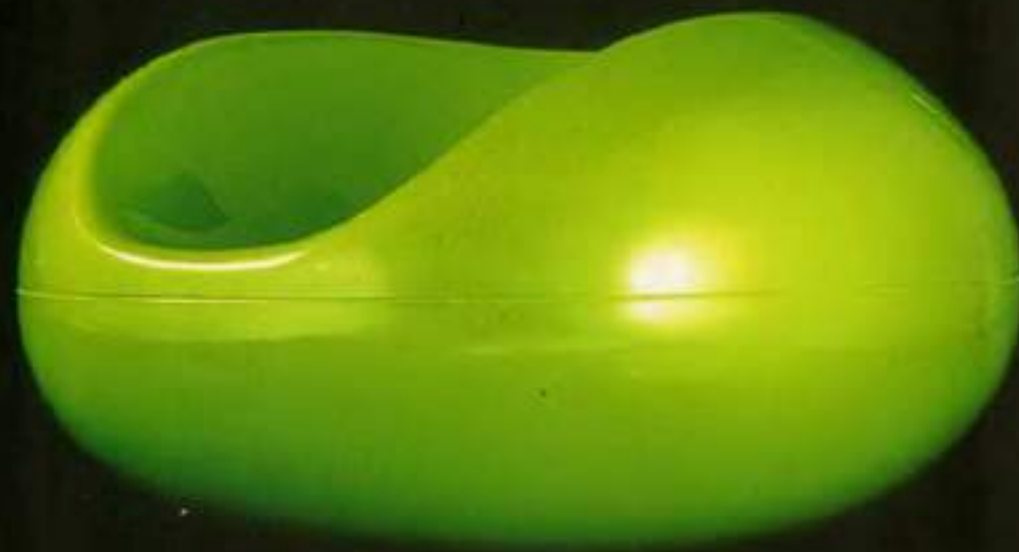


★
ICONS

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ДИЗАЙНА

КОНЦЕПЦИИ · МАТЕРИАЛЫ · СТИЛИ

Шарлотт и Питер Фиелл



TASCHEN

Шарлотт и Питер Фиелл

Энциклопедия **ДИЗАЙНА**

КОНЦЕПЦИИ • МАТЕРИАЛЫ • СТИЛИ

TASCHEN

МОСКВА • АСТ • АСТРЕЛЬ

«Полезность представляет собой один из основных источников красоты... пригодность любого устройства или машины давать результат, для которого они предназначались, придает им определенное своеобразие и красоту [в целом] и делает приятным как их созерцание, так и размышление о них».
Адам Смит,
Теория нравственного чувства,
1759

На протяжении всей своей истории дизайн самым тесным образом переплетался с повседневной жизнью и культурой. Вездесущий дизайн в самом широком смысле этого слова – осмысление и проектирование всех создаваемых человеком предметов.

Однако появление дизайна в нашем сегодняшнем понимании зачастую относят к зарождению машинного производства во время промышленной революции. До этого предметы изготавливались ремесленным способом, при котором как замысел, так и исполнение обычно осуществлялись одним автором. Появление промышленных процессов и разделение труда привели к разграничению дизайна и производства. В то же время дизайн не имел особого статуса среди многих взаимосвязанных аспектов машинного производства, и только благодаря реформаторам дизайна, таким как Уильям Моррис, он обрел наконец свое теоретическое и философское обоснование. В результате в конце XIX и начале XX вв. необычайно расцвел дизайнерский идеализм, от движения искусств и ремесел до ар-нуво и югендстиля. Благодаря усилиям Вальтера Гропиуса и ряда других людей вскоре последовало радикальное объединение теории дизайна с промышленным производством. В 1919 г. в попытке примирить социальный идеализм с коммерческой реальностью и охватить возникавшую тогда промышленную и технологическую культуру Гропиус основал школу Баухаус. Выработанные в ней принципы отстаивались впоследствии чикагской школой «Новый Баухаус», позднее переименованной в Институт дизайна, а также Высшей школой художественного конструирования в немецком городе Ульме. Провозглашенное ими слияние дизайна с индустриализацией получило название модернизм, или интернациональный стиль. Однако к началу 1960-х годов этот модернистский консенсус начал разваливаться на части. Независимая группа в Британии, а также яркие личности антидизайна и радикального дизайна в Италии отказались от универсальных творческих приемов модернизма, что в конечном итоге привело к появлению поп-дизайна, деконструктивизма и постмодернизма. Изучая историю дизайна, важно помнить, что творческие проекты нельзя рассматривать в отрыве от их социальной, экономической, технологической, политической и культурной составляющих. Потребительский спрос все время меняется. Дизайнеры и производители реагируют на быстро меняющиеся требования стоимости и спроса. На самом деле, как свидетельствует растущая интернационализация дизайна и моделирования, даже циклическое развитие экономики западных стран оказало свое влияние на дизайнеров. В то время как понятие моделирования относится к поверхностной обработке изделия, первоочередной задачей дизайна является решение более глобальных задач. Хотя моделирование зачастую

и является дополнительным элементом дизайна, это две различные сферы деятельности. В периоды экономического спада обычно преобладает «утилитарный дизайн». В благоприятные времена расцветает антирационализм. Понимание непростой истории дизайна требует еще и знания самого процесса проектирования с его постоянным совершенствованием. Например, конструкторская работа для промышленного производства зачастую бывает разделена между профессионалами: инженерами, технологами, изготовителями образцов, маркетинговыми специалистами в области материаловедения и т.д. Дизайнер может затеряться среди этих специалистов, каждый из которых имеет свое видение стоящей перед ними проблемы. Точно так же корпоративное стремление к созданию конкурентоспособной продукции может оказать огромное воздействие на работу и карьеру дизайнеров. Однако некоторые дизайнеры предпочли действовать самостоятельно, избегая, таким образом, давления со стороны производственного процесса и выполняя творческую работу. Отсюда следует, что дизайн не всегда переплетается с промышленным производством, но в основном является средством передачи идей и ценностей в соответствии с индивидуальными, корпоративными, институциональными или национальными целями. Таким образом, дизайнерская продукция предоставляет возможность постичь индивидуальные особенности дизайнера и понять, каковы его/ее взаимоотношения между дизайнерским проектом, потребителем и обществом в целом. Поэтому этот справочник выдвигает на первый план плюрализм дизайнерских решений и дискуссии относительно таких вопросов, как роль технологий и промышленного производства, превосходство простоты и доступности дизайнерского изделия над роскошью и престижностью, а также роль функции, эстетики, украшения и символики в предметах потребления. В книге представлены концепции, направления, школы и компании, которые способствовали развитию форм, различных способов применения материалов и технологических процессов и разработавшие концепции теории и практики дизайна. От стиля ар-деко до объединения «Мемфис», они оказывали влияние на культуру, общество и формировали представления о вкусе. Несколько разделов посвящено конкретным материалам и их свойствам, таким как бакелит, фанера и углеродное волокно, а также менее известным областям дизайнерской деятельности, как, например, медицинский дизайн, военный дизайн и дизайн для спорта. Есть и раздел, в котором рассказывается о необычном способе работы над дизайнерскими проектами, а именно о компьютерном дизайне. Перекрестные ссылки выделены жирным шрифтом с тем, чтобы подчеркнуть связи между концепциями, направлениями и стилями.

«Наша способность бежать впереди машин и механизмов опирается на нашу силу уподобляться этим машинам. До тех пор, пока мы не усвоим уроки их царства, уроки объективной реальности, безличности, нейтральности, мы не сможем двинуться дальше в нашем развитии и пути к прорыве, человеку».
Льюис Манфорд,
Техника и цивилизация, 1934

AERODYNAMICS AESTHETIC MOVEMENT AGITPROP ALUMINIUM ANONYMOUS
DESIGN ANTHROPOMETRICS ANTI-DESIGN ART DECO ART NOUVEAU ARTS &
CRAFTS MOVEMENT (GB) ARTS & CRAFTS MOVEMENT (USA) AVANT-GARDE
BAKELITE BAUHAUS BENT WOOD BIOMORPHISM BORAX BRANDING CARBON
FIBRE CERAMICS CHROMIUM COLOUR IN DESIGN COMPASSO D'ORO
COMPUTER-AIDED DESIGN & -MANUFACTURE CONSTRUCTIVISM CORPORATE
IDENTITY CRAFT REVIVAL DE STIJL DECONSTRUCTIVISM DESIGN FOR CHILDREN
DESIGN FOR DISABILITY DESIGN FOR SAFETY DESIGN FOR SPORT DESIGN
FOR THE THIRD WORLD DEUTSCHER WERKBUND ENVIRONMENTAL DESIGN
ERGONOMICS ESSENTIALISM FORDISM FUNCTIONALISM FUTURISM GESAMT-
KUNSTWERK GOOD DESIGN HIGH-TECH HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG, ULM
INDEPENDENT GROUP INDUSTRIAL DESIGN INSTITUTE OF DESIGN, CHICAGO
INTERNATIONAL STYLE JUGENDSTIL KITSCH MEDICAL DESIGN MEMPHIS
MILITARY DESIGN MINIATURIZATION MODERN MOVEMENT MODERNE ORGANIC
DESIGN PACKAGING PLANNED OBSOLESCENCE PLASTICS PLYWOOD POP
DESIGN POST-INDUSTRIALISM POST-MODERNISM PRODUCT ARCHITECTURE
RADICAL DESIGN RATIONALISM RETRO DESIGN ROYAL COLLEGE OF ART
RUBBER SECESSION SEMIOTICS SIGNAGE SOFT DESIGN/SOFT-TECH STANDAR-
DIZATION STREAMLINING STYLING SURREALISM SWISS SCHOOL TAYLORISM
TUBULAR METAL UTILITARIAN DESIGN VKHUTEMAS WIENER WERKSTÄTTE

АЭРОДИНАМИКА



Бруно Санто,
«Мерседес-120» в
аэродинамической
трубе, 1903

Аэродинамика – это раздел физики, изучающий движение воздуха и сил, действующих на какое-нибудь тело, как, например, самолет, автомобиль или корабль, когда оно проходит через воздушную среду. Эта наука основана на фундаментальном принципе: чем меньше сопротивление, тем быстрее и эффективнее может двигаться тело. Тот факт, что воздух не способствует движению метательного снаряда, а оказывает ему сопротивление, был признан уже в конце XV в. таким выдающимся ученым, как Леонардо да Винчи. Позднее математик и астроном Галилео Галилей доказал, что сопротивление пропорционально скорости предмета. В конце XVII в. голландский физик Христиан Гюйгенс и английский математик и физик Исаак Ньютон установили, что действующее на движение тела сопротивление пропорционально квадрату скорости. Эти и последующие открытия в области аэродинамики заложили основу для практического применения этой науки в проектировании кораблей, локомотивов, самолетов и ракет. Современная аэродинамика возникла в начале XX в., т.е. приблизительно в то же время, когда состоялись первые полеты братьев Райт. Ее общепризнанным отцом является немецкий физик Людвиг Прандтль, поскольку именно он в 1904 г. обнаружил пограничный слой воздуха, который прилегает к движущемуся телу, что привело к большему пониманию силы сопротивления. Позднее Прандтль и британский инженер Роберт Ланчестер независимо друг от друга разрабатывали теорию крыла,

«Алифа Ромео»
40–60 км/ч, 1913



Б. АЭРОДИНАМИКА



которая объясняла принципы воздушного потока и понятие подъемной силы. К началу 1920-х годов такие промышленные дизайнеры, как Поль Жере, использовали аэродинамические трубы для разработки более совершенных и эффективных с точки зрения аэродинамики проектов. В результате полученных им данных оказалось, что уменьшение лобового сопротивления путем придания кузовам автомобилей **обтекаемых форм** увеличивало их скорость, повышало устойчивость и снижало расход топлива. Исследовательская работа Жере оказала большое влияние на автомобильный дизайн в целом, что было особенно очевидно на примере машин, выпускавшихся фирмами «Татра», «Аутоунион» и «Порше». Однако в 1930-х годах многие предметы, включая автомобили, имели обтекаемые формы не на основании научных данных, а чисто из стилистических соображений, ведь никакой действительной потребности в повышении аэродинамических качеств изделия не было. Исключение составляет спроектированная Карлом Бреером модель фирмы «Крайслер» *Воздушный поток*, которая хотя и не оказалась успешной с коммерческой точки зрения, но отличалась исключительно совершенными формами кузова, повлиявшими на развитие автомобильного дизайна.

«Аутоунион» (АУИ),
полный автомо-
биль Лип С с обте-
каемым кузовом,
1936–1937

ЭСТЕТИЗМ

Эстетизм появился в Британии в результате развития предыдущего художественного направления, объединявшего в себе возрождение готики и стиль королевы Анны. Брюс Талберт, Томас Джежел и ряд других художников внесли в него «восточные» мотивы и создали смешанный англо-азиатский стиль. Вдохновившись японской резьбой по дереву, а также азиатскими и ближневосточными изделиями, которые импортировались в страну такими фирмами, как «Liberty & Co», дизайнеры эстетического направления, включая Годвина и Дрессера, стремились реформировать дизайн, выбирая для своих работ чистые и непринужденные линии. Эстетизм стал «стилем жизни» для обитавших в западной части Лондона представителей среднего класса, а фирма «Liberty & Co» распространяла этот стиль не только через дизайн квартир, но и через продажу просторной, отличавшейся мягкими линиями «эстетической» одежды для женщин. «Павлинья комната», изготовленная Джеймсом Эбботом Макнилом Уилтнером и

Томасом Джекилом для лондонской квартиры Ф. Лейланда и находящаяся сейчас в вашингтонской галерее Фрейера, представляет собой эстетизм в своей самой экзотической форме. Самыми яркими поборниками эстетизма, несомненно, являлись Оскар Уайльд и Обри Бёрдсли, которые превозносили принцип «искусства ради искусства» в бурную эпоху конца XIX столетия. Эстетическое движение, основная идея которого выражалась через изображение цветка подсолнечника, проявило себя в Соединенных Штатах, наиболее заметным образом в работе братьев Гертер и Луи Тиффани, а также во Франции в работе Франсуа Эжена Руссо. Эстетизм оказал влияние на два совершенно самостоятельных направления в дизайне: **ар-нуво** — через использование природных образов и **модернизм** — через применение отвлеченных японских форм.



Томас Джежел.
Подсолнечник, ювелирная подставка для дров из серебра, для фирмы «Barnard, Bishop & Barnard», ок. 1880

АГИТПРОП

РОССИЯ



Сергей Васильевич Чехонин.
агитационная фарфоровая тарелка для Государственного фарфорового завода, Петроград, 1919

Агитпропбюро, который при финансовой поддержке государства занимался развитием советского искусства и дизайна, что положило начало новому направлению в дизайне, получившему название Агитпроп. Используя дореволюционные заготовки фарфоровых изделий, советские дизайнеры, такие как Сергей Чехонин, Казимир Малевич, Марина Лебедева и Николай Сузгин, расписывали их лозунгами и орнаментами, которые использовались в политических плакатах и уличных декорациях во время массовых политических мероприятий. Для первой годовщины Октябрьской революции Натан Альтман спроектировал налеты футуристических зданий и памятников, которые были установлены на площади Урицкого в Петрограде. Годом позже, в 1919 г., Василий Ермилов принял участие в работе над политическими плакатами, украшениями для железнодорожных поездов и интерьерами рабочих клубов. Агитпроп предназначался для получения народной поддержки революции, и ее грандиозные планы, такие как знаменитый проект Владимира Татлина в стиле **конструктивизма** под названием *Памятник 3-му Интернационалу*, отражали стремление к новому мировому порядку.

Термин «агитпроп» был предложен В.И. Лениным в качестве аспекта коммунистического учения, в котором для достижения политической победы необходимо было объединить агитацию и пропаганду. Агитация определялась большевиками как использование политических лозунгов, искаженных фактов и полуправды с целью возбуждения народных масс и разжигания классовой борьбы, в то время как пропаганда оперировала историческими и научными аргументами для привлечения на свою сторону широких кругов интеллигенции. После революции 1917 г. большевики создали специальный партийный орган.

АЛЮМИНИЙ



Родни Кинсмак,
скамейка белая
для фирмы «DNK»,
1991

Алюминий является самым распространенным металлическим элементом в земной коре и наиболее широко используемым цветным металлом в мире. Основной рудой, из которой добывается алюминий, является боксит,

представляющий собой смесь гидратизированных алюминиевых оксидов. Свое название металл получил в 1807 г. от химика Ханфри Дэви, которому, однако, не удалось извлечь его из руды. Дэви назвал металл «aluminium»,



Эрст Рейс, стул BA
из переплавленного
алюминиевого лома,
для фирмы «Yase
Furniture», 1965



это слово употреблялось в Канаде и США, в Англии и других странах оно было изменено на «aluminium». В неочищенном виде этот металл был впервые получен датским химиком Хансом Эрстедом в 1825 г. Представленный на Всемирной выставке в Париже в 1855 г., алюминий первоначально считался редким и дорогим металлом. Но в 1886 г., с появлением относительно дешевой электроэнергии, американец Чарльз Мартин Холл и француз Поль Луи Туссен Зру одновременно открыли промышленный способ производства алюминия. Разработанный ими процесс электролиза впервые сделал возможным получение этого металла по низкой цене. Ежегодное производство алюминия резко возросло, примерно от 17 т в 1886 г. до внушительной цифры 7200 т к 1900 г. В 1930-х годах алюминий стал излюбленным материалом для многих промышленных дизайнеров. Легкий, гибкий, пластичный, нетоксичный, устойчивый к коррозии, обладающий прекрасными теплопроводными и электропроводными качествами, алюминий нашел широкое применение в промышленности, от кухонных принадлежностей до самолетов. Алюминиевые сплавы можно отливать, прессовать, штамповать, подвергать механической обработке, прокатывать в фольгу, выдавливать и превращать в трубы. В промышленной производстве алюминий остается наиболее предпочтительным металлом. С постоянно совершенствующейся технологией литья и прессования он находит новые и в высшей степени инновационные области применения, от изготовления мебели до производства деталей машин и оборудования.

Йошнори Ике,
контент велосипедных
деталей для
фирмы «Shimano»,
1997–1998

Fig. 2.



Чертеж ранней модели бумажной скрепки

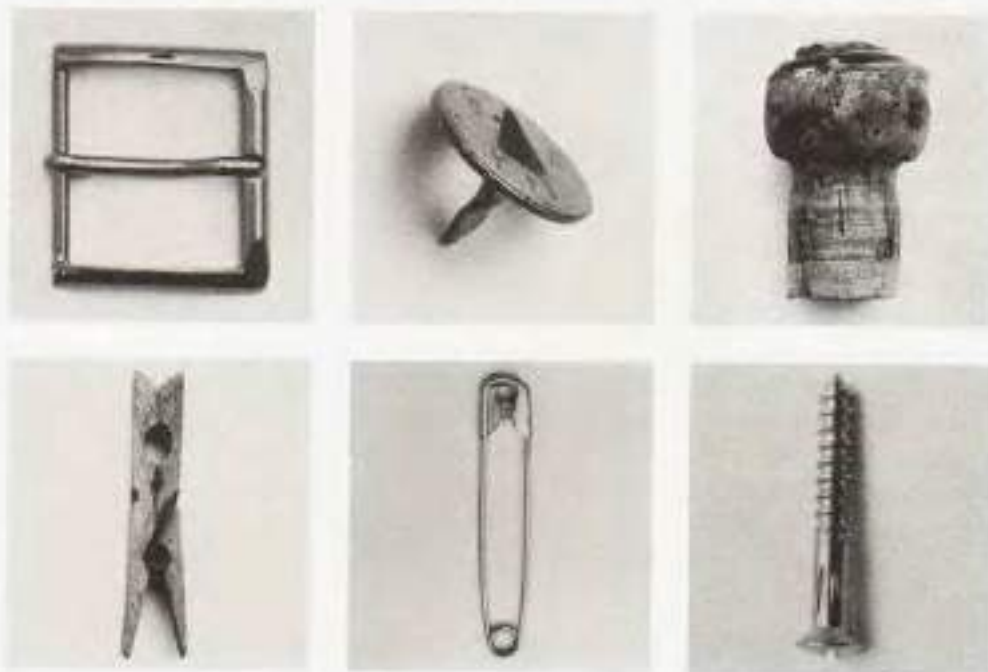
Шесть анонимных проектов — от скромного зауряд до удобной булавки

АНОНИМНЫЙ ДИЗАЙН

Многие дизайнерские изделия, которые в нашей повседневной жизни мы воспринимаем как нечто само собой разумеющееся, появлялись анонимно в течение десятилетий или даже столетий, проходя через процесс «естественного отбора», происходящего в результате большей степени практических потребностей, нежели эстетических соображений. Такие предметы зачастую являются в высшей степени функциональными, так как их эксплуатационные качества оттачивались несколькими поколениями дизайнеров, ремесленников и предпринимателей. Дизайнер Джиро Понти называл такие предметы «независимыми образцами», то есть не относящимися к какому-либо стилю или направлению. Уже в середине XIX в., на собрании масонов Лондонской церкви в 1849 г. анонимные дизайнеры удостоились похвалы за искренность, цельность и красоту своих работ. Уильям Смит Уильямс заявил: «Вещь, адаптированная для выполнения своего назначения, уже не может

быть уродливой, она стремится к красоте... В древнейших, самых обычных и грубых сельскохозяйственных орудиях — плуге, серпе и косе — мы находим примеры прекрасных линий. Самые элементарные и простые формы, если они обладают соразмерностью и имеют изящные очертания, являются наиболее привлекательными». Подобные настроения были позднее отражены в работе членов **Немецкого Веркбунда (Немецкого производственного союза)**, который в 1924 г. представил фотографии тщательно продуманных и функциональных образцов изделий массового производства в своем каталоге *Форма без орнамента*. Примером замечательного анонимного дизайна является классический английский чайник, известный под названием «Brown Betty». Совершенствуясь на протяжении столетий, в этом чайнике заваривается великолепный чай, из него удобно наливать, и он не покрывается пятнами. Мало кто из дизайнеров может претендовать на лучшую функциональную пригодность своего изделия. Изучение образцов анонимного дизайна, таких как скрепка, бельевая прищепка, пробка для шампанского, винная бутылка, застежка «молния», канцелярская кнопка, булавка, висячий замок, шуруп, пинцет и т.д., подтверждает тот факт, что чаще всего лучшие результаты приносит не революционный, а эволюционный подход к дизайну.

Чайник «Brown Betty», Англия, образец дизайна, совершенствующийся на протяжении столетий





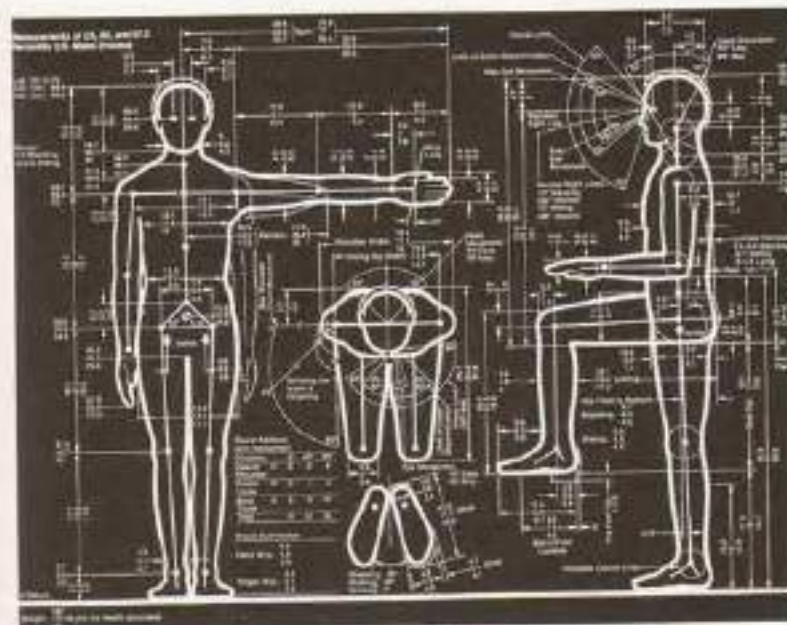
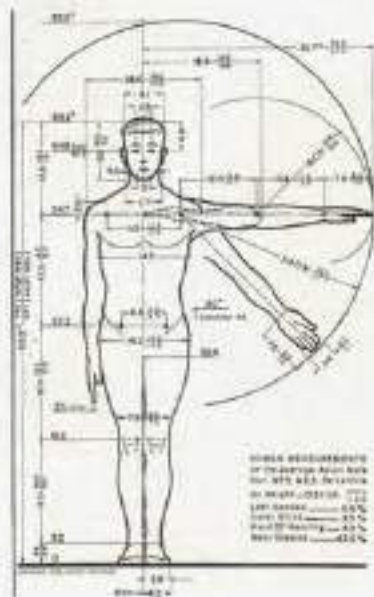
Антропометрические
схемы, ок. 1960

АНТРОПОМЕТРИЯ

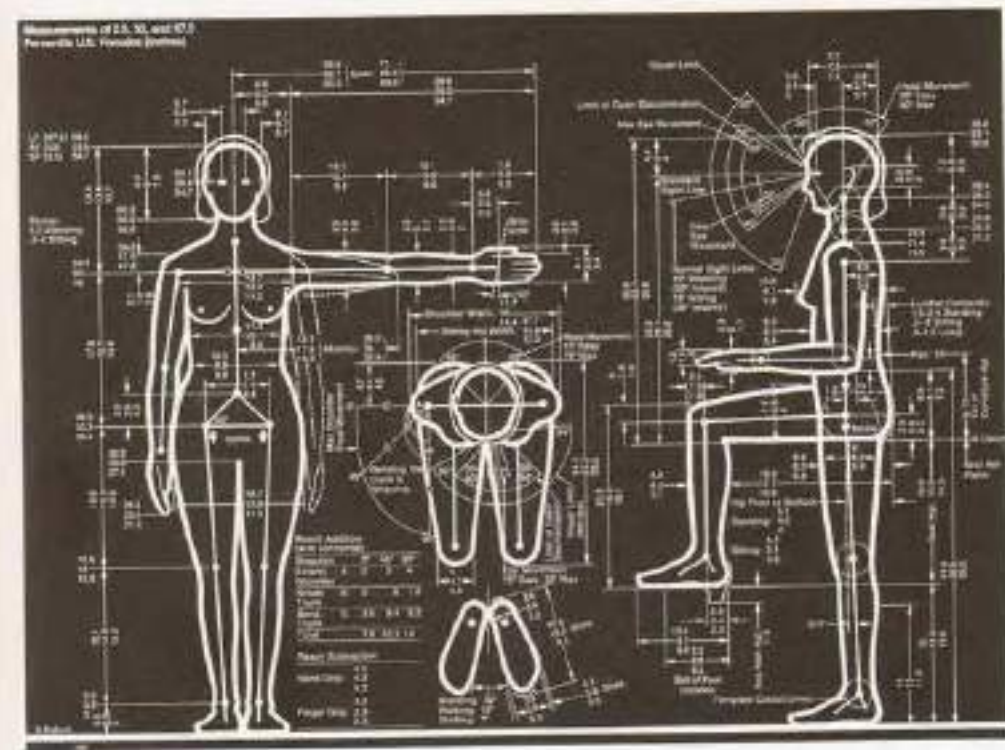
Антропометрия представляет собой систематический сбор и корреляцию данных о размерах человеческого тела. Зародившись в конце XIX в. в среде социологов, занимавшихся оценкой физических различий между разными группами и фиксацией физических параметров

преступников, антропометрия стала определенным фактором в развитии дизайна только в 1920-х годах, когда такие скандинавские дизайнеры, как Кааре Кликк, начали соотносить размеры фигуры человека с дизайном предметов повседневного обихода. Известное в США под термином «человеческая инженерия» применение антропометрических данных получило более широкое распространение после Второй мировой войны, когда стали доступны результаты исследований, проводившихся в военное время. Одним из самых известных поборников антропометрии и тесно связанной с ней **эргономики**, как важных составляющих дизайна, являлся американский специалист по промышленной эстетике Генри Дрейфус. В его книге *Проектирование для человека* (1955) помещены масштабные рисунки «мистера и миссис Средних» (Дрейфус назвал их «Джо» и «Джозефина»), на которых представлены данные замеров человеческого тела, как, например, расстояние между запястьем и локтевым сгибом или между коленом и лодыжкой. Дрейфус подробно описал, как в своей работе он использовал манекены Джо и Джозефины для определения оптимальных параметров промышленных изделий — от тракторного сиденья до пульта оператора телефонной станции. Он детально разрабатывает свои антропометрические исследования в своей следующей книге *Антропометрия: Человеческий фактор в проектировании* (1960), которая помогла ввести практику применения антропометрических данных в работу дизайнеров. Впоследствии исследования Дрейфуса в области антропометрии развивались скандинавскими специалистами, в частности шведской творческой группой «Эргономический дизайн», которая направила свои усилия на работу в сфере дизайна для инвалидов.

Средний мужчина
«Джо», из книги
Генри Дрейфуса
Дизайн для людей, 1955



Графические изображения, демонстрирующие усредненные размеры мужчин и женщин в США. Из периодического издания Ассоциации Дрейфуса Человеческой инженерии



АНТИДИЗАЙН

Отвергая рациональные принципы **модернизма**, антидизайн пытается отразить в дизайнерской работе творческое выражение личности. Одним из первых примеров антидизайна являлся **сюрреализм**, под влиянием которого в 1940-х годах возник стиль Туринского барокко дизайнеров анти-рационалистов, таких как Карло Моллино. Однако одним из направлений авангардизма антидизайн стал только в конце 1960-х годов, когда в Италии было образовано несколько творческих групп **радикального дизайна**. Эти объединения, носившие названия «Архизум», «Суперстудия», «НЛО» и

Пьеро Бати, Чезаре Пазанни и Франко Теодоро, сиденье Sacco для фирмы «Zanotta», 1968



Алессандро Мендини, софа Koolhaas для студии «Алхимия», 1978

«Группа Струм» и «9999», считали, что под давлением интересов промышленности **модернизм** превратился в вульгарную коммерческую уловку, перестал отвечать принципам авангардизма и уже не являлся движущей силой культуры. Подвергая резкой критике передовые технологии и насаждение потребительской психологии, сторонники антидизайна выдвинули идею «спасительного дизайна» и стремились доказать, что если модернизм заходит слишком далеко, то становится абсурдным. В качестве основания этой концепции ими были представлен ряд провокационных проектов, среди которых были «суперсооружения» «Суперстудия» и *Город кон-стоп* группы «Архизум». В 1974 г. была официально открыта школа антиархитектуры и антидизайна, носившая название «Глобальные инструменты», которая в попытке способствовать развитию индивидуального творчества должна была заниматься исследованием простых, т.е. неиндустриальных технических приемов. Через год школа была закрыта, положив, таким образом, конец первому периоду антидизайна 1970-х годов. В то время многим связанным с этим направлением дизайнерам, таким как Алессандро Мендини и Уго Ла Пьетра, казалось, что для радикального контрдизайна уже не было будущего. Однако через три года кампания в защиту антидизайна возобновилась. Ее инициаторами были дизайнеры студии «Алхимия», которые отвер-

тали преобладавший в семидесятых годах консерватизм и стремились вернуть дизайну непосредственность, творчество и значимость. В студии «Алхимия» соображения функциональности дополнялись политическим содержанием, ироническими заимствованиями из сферы массовой культуры и разумным отношением к стилям прошлого. Студия «Алхимия» заявляла, что «сегодня существует потребность в том, чтобы сдержанные, очень сдержанные предметы были расположены среди людей и в мире как сигналы нашего призвания к волшебству мысли, как спасительные маяки в бурном море современности. Парадоксальные, уникальные, изолированные, законченные и определяющие самих себя предметы». В начале 1980-х годов с появлением творческой группы «Мемфис» в Италии и после того как на первый план выступили американские критики модернизма, такие как Чарльз Дженкс, выступавший за «элементы, которые являются скорее смешанными, а не чистыми» и за «преобладание беспорядочной жизненности над «единством», антидизайн, со своим освобождением от декора ради самого себя, стал превращаться в **постмодернизм** – узнаваемый «международный стиль» (M.

Collins & A. Papadakis, *Post-Modern Design*, Лондон 1989, с. 49). В бурные 1980-е годы, когда многие потребители ставили дизайнерскую этикетку выше всех остальных соображений, антидизайн оказал значительное влияние на господствующую в дизайне тенденцию.

Алессандро Мендини, стул/стол
Zabio для фирмы
«Zanotta», 1984



АР-ДЕКО



Эдгар Уильям Брандт, торшер
Искусство, ок. 1925
(основание
Т. Брандта, плафон
работы братьев
Дарн)

Появившись в Париже в двадцатых годах прошлого столетия, ар-деко представлял собой скорее «международный декоративный стиль», чем направление в дизайне. До этого времени его элементы уже появлялись в работе **Венской мастерской**, итальянского мебельного дизайнера Карло Бутатти и русских конструктивистов. Усвоив стиль **ар-нуво** с его внеисторичной, обращенной к естественным формам манерой, ар-деко заимствовал свои стилистические особенности из эклектичного набора источников, включая древнеегипетскую цивилизацию, примитивное искусство, **сюрреализм**, **футуризм**,

конструктивизм, неоклассицизм, геометрическую абстракцию, народную культуру и **модернизм**. Ведущие представители нового стиля, такие как Жак Эмиль Рульман, выступали главным образом за идеал высочайшего мастерства и включали в свои проекты экзотическую древесину и роскошные материалы типа шагреновой кожи и жемчуга. Его опора на поддержку со стороны частных лиц, в основном французских кутюрье Поля Пуаре и Жака Дусе, как и несовместимость с массовым производством, привели к тому, что стилю ар-деко была суждена относительно короткая жизнь и он был бесповоротно вытеснен более прогрессивными методами дизайна. На проходившей в 1925 г. в Париже Международной выставке декоративного искусства и современной промышленности был представлен «Павильон нового духа» Ле Корбюзье и «Гранд Салон» отеля «Коллекционер» работы Рульмана. В числе экспонатов были также работы других хорошо известных дизайнеров ар-деко, таких как Пьер Эмиль Лёгран. От наименования этой знаменательной в истории дизайна выставки и произошел термин «ар-деко». С момента своего появления стиль ар-деко начал оказывать воздействие как на работу таких дизайнеров, как Рене Лалик, Жан Дунан и Эдгар Уильям Брандт, так и на произведения модернистов, таких как Эйлин Грей, Пьер Шарро и Роберт Малле-Стивенс. Действительно, даже дизайнеры, тесно связанные с модернизмом, такие как Ле Корбюзье и Жан Пруве, не могли оставаться равнодушными и время от времени вдохновлялись великолепием и пышностью ар-деко. После 1925 г. в работах многих дизайнеров не только Франции и континентальной Европы, но в большей степени Британии и США был заме-



← Макс Эрик Рун-
мак, «Гранд Салон»
отеля «Коммюни-
сера», 1929

Жан Дунак, «Змеи-
ный вазон», 1933



ген этот стиль. Особенно хорошо он был воспринят в Америке, где такие проекты, как мебель серии *Небоскреб* работы Пола Франкля и здание корпорации *Крайслер* (1928–1930) в Нью-Йорке Уильяма ван Аллена (отразившее, наверное, архитектуру ар-деко в наивысшей степени), рассматривались как воплощение устремлений нации. В Британии влияние стиля ар-деко было более умеренным, чем где-либо еще, и было едва различимым в архитектуре и промышленном дизайне Уэллса Коутса. Здесь стиль часто использовался в кинотеатрах, особенно в принадлежавших компании «Одеон», которые переносили на киноэкран мир будuarов ар-деко и хромированное очарование голливудского образа жизни. Это обстоятельство делало стиль все более популярным, в результате чего он был в конечном счете полностью принят основными производителями товаров массового потребления. Хотя **бакелит** был разработан в Америке еще в 1907 г., этот терморезистивный пластик стал широко применяться в массовом производстве только в конце 1920-х годов. Скульптурный стиль ар-деко прекрасно подходил к пластичным свойствам нового материала, и в 1930-е годы корпус радиоприемников в стиле

ар-деко наряду со множеством других изделий из бакелита стали производиться в огромном количестве. Однако с началом производства дешевых изделий в стиле **китч**, которые имели мало общего с великолепным мастерством исполнения ранних французских изделий ар-деко, этот стиль стал утрачивать свое значение. В конечном итоге с началом Второй мировой войны он пришел в упадок, поскольку присущий ему упор на орнамент и его максималистская эстетика были уже не нужны. В 1960-е годы ар-деко стал переоцениваться заново, особенно на коллекционном рынке и разочаровавшимися в модернизме молодыми дизайнерами. В 1980-е годы ряд постмодернистских дизайнеров, таких как Роберт Вентури, Ханс Холлейн и Чарльз Дженкс, отдали должное стилю ар-деко посредством своих уникальных работ, которые подобно работам их предшественников отличались изысканностью и богатством декора.

АР-НУВО



Эмиль Галле, ваза-каandel с цветочным декором, 1899

Ар-нуво – стиль, возникший в 80-х годах XIX в. Своим появлением он был обязан британскому движению искусств и ремесел, которое иногда называлось «Новым искусством». В 1890-х годах Чарльз Ренни Макинтош и дизайнеры венской творческой группы **Сецессион**, такие как Йозеф Мария Ольбрих, внесли в дизайн абстрактные натуралистические формы, отличавшиеся криволинейностью, в то время как Герман Обрис и Август Эндель являлись одними из первых дизайнеров, которые стали использовать кружевные и плетеные узоры. Одним из величайших представителей ар-нуво был бельгийский архитектор Виктор Хорта,

спроектировавший отель «Tassel» (1892–1893), ставший одним из первых образцов этого стиля в архитектуре. Новым было то, что применявшиеся при строительстве этого здания изделия из металла одновременно выполняли роль конструктивных элементов и служили украшением здания, а использование дизайнером стеблеобразных колонн, которые, разветвляясь,

Фридрих Адлер, напольный сервиз для завода металлоизделий «Орско», 1904



превращаются в переплетающиеся завитки, привело к появлению термина «линия Хорты». Подобным же образом во Франции появился «стиль Гумар» в знак признания заслуг Гектора Гумара в оформлении входов на станции парижского метро, которое отличалось использованием извилистых и переплетающихся форм из литого чугуна. Для обозначения стиля ар-нуво там использовался также и термин «стиль модерн», в то время как в Германии он назывался **югендстиль**. В Испании, особенно в Каталонии, стиль ар-нуво расцвел благодаря работам Антонио Гауди и его последователей. Обычно они называли ар-нуво модернизмом, а в Италии появился термин «стиль Либерти», по названию лондонского универмага, который его рекламировал.

В стиле ар-нуво Эмиль Галле и ряд других дизайнеров, связанных со «Школой Нанси», создавали замечательную мебель и изделия из стекла. Волнистые линии и удлиненные растительных форм, которыми отличаются ар-нуво, являлись скорее непосредственным порождением мира природы, нежели стилей прошлого. В самом деле, отвлеченные, «клубничные» формы ваз работы Луи Тиффани передают самую суть природы. Причина, по которой дизайнеры 1890-х годов обратились за вдохновением к природе, в значительной степени объясняется проводившимися ранее научными исследованиями мира природы. К тому времени получили известность трактат Чарльза Дарвина *О происхождении видов*, ботанические иллюстрации Эриста Хакеля и прекрасные фотографические этюды цветов Карла Блосфельда. Из-за его решительного неприятия



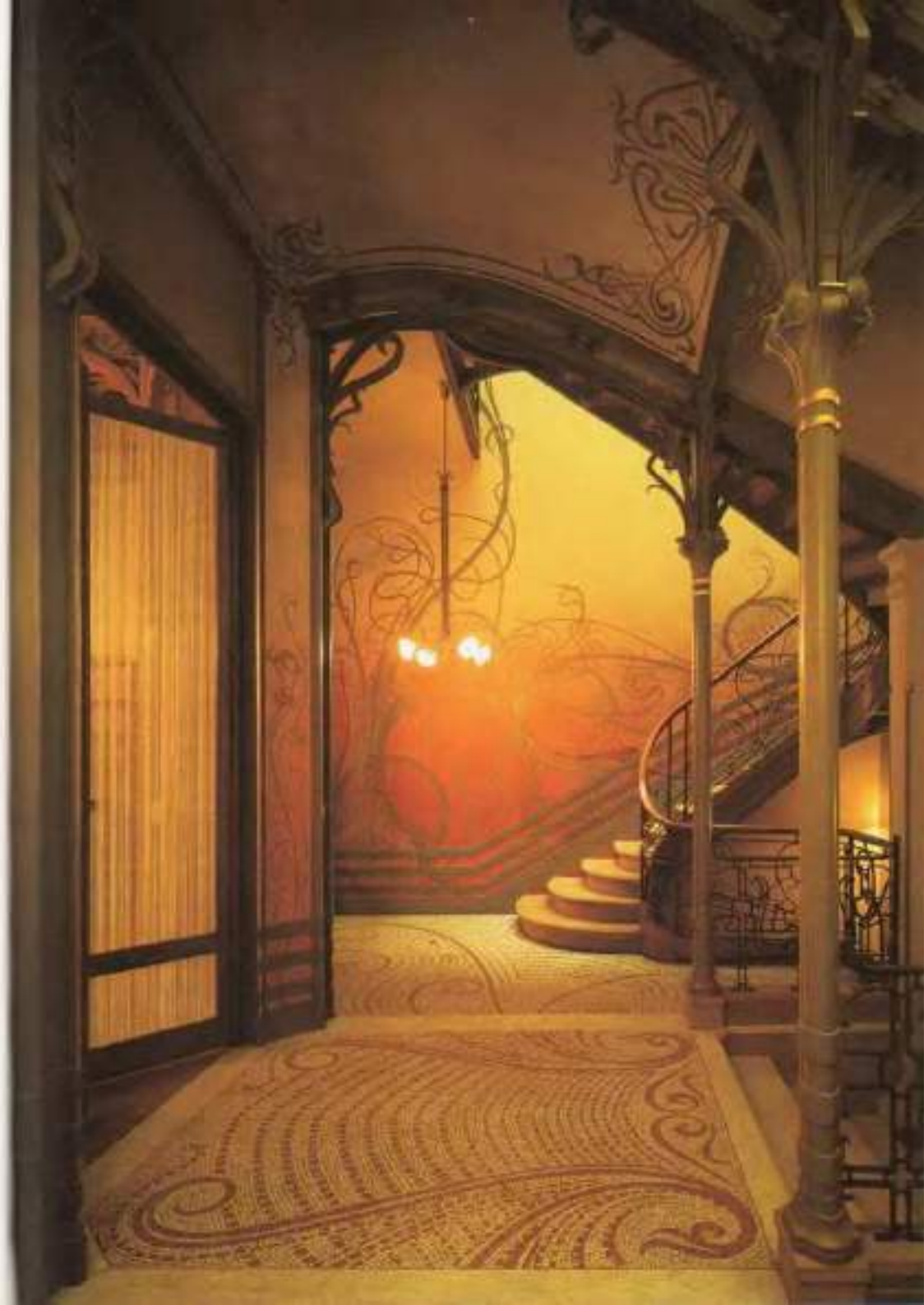
Эжен Галлар, подставка, изготовлена для фирмы «J.P. Christoflex», ок. 1900–1902

Павильон Анкар, вход
в магазин «Новая
Англия», Брюссель,
ок. 1900

→ Виктор Хорта,
отель «Gasthuis» в
Брюсселе, 1893



историзма ар-нуво можно рассматривать как первый по-настоящему между-
народный стиль. Тем не менее благодаря своей опоре на декоративные
узоры он неразрывным образом связан с декадансом конца XIX в. В резуль-
тате в начале XX в. стилистически он уступил место машинной эстетике и
авангардистскому предпочтению простых геометрических форм, лучше
приспособленных для промышленного производства.





ДВИЖЕНИЕ ИСКУССТВ И РЕМЕСЕЛ

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

Движение искусств и ремесел представляло собой свободное сотрудничество прогрессивных архитекторов и дизайнеров, целью которых являлось реформирование дизайна и в конечном итоге общества посредством возврата к ручному труду. Напуганные социальными последствиями индустриализации и загрязнением окружающей среды, а также большим количеством чрезмерно украшенных и низкокачественных изделий, сделанных машинным способом, дизайнеры середины XIX в., такие

как Уильям Моррис, стали инициаторами кампании против эпохи, в которой они жили, и стали пропагандировать более простой, но в то же время более этический подход к дизайну и производству. Испытываемое ими недоверие к промышленному производству, которое превратило искусных ремесленников в «рабов зарплат», стало духовной основой их попыток придать новые силы традиционному ремеслу посредством дизайна и изготовления высококачественных изделий, которые были не только полезными, но и красивыми. Первый этап британского движения искусств и ремесел находился под влиянием братства художников-префаэлитов и проповедуемого ими средневекового эскапизма. Его члены, художники Данте Габриэль Россетти, Эдвард Бёрн Джонс и Форд Мэддокс Браун создавали проекты для фирмы «Моррис и К.». Кроме того, на движение Морриса и его единомышленников оказало влияние течение за возрождение готики в той форме, как его осуществлял на практике архитектор Джордж Эдмонд Стрит. Однако основным фактором стали реформаторские идеи, которые выдвинули Август Пагин и Джон Раскин. В 1861 г., когда Уильям Моррис основывал свою фирму «Моррис, Маршал и Фолкнер» (в 1874 г. она получила название «Моррис и К.»), он был одним из первых, кто попытался претворить их теорию в жизнь. Фирма не использовала методы промышленного производства, но ее изделия несли идею присущей им простоты народного творчества и искренности высокого мастерства. Воле не пытаясь реформировать промышленное производство, которое приводилось в движение коммерцией, ранние поборники движения искусств и ремесел стремились через ремесло содействовать укреплению демократии и социальной общности. Работая в рамках жестокого капиталистического общества, Моррис был убежденным социалистом, вынашиваю-

щим утопическую мечту о ручном труде, который принесет нравственное спасение как рабочим, так и потребителям. Больше всего его тревожила раздробленность производственного процесса, поскольку разделение труда вело к подрыву благосостояния рабочего и упадку искусства в целом. Моррис соглашался с механизацией только в том случае, если она способствовала производству качественных изделий и облегчала бремя рабочего, а не просто повышала производительность. Парадокс заключался в том, что ремесленные изделия компании Морриса и других производителей были дорогими в производстве и поэтому их могли купить только очень состоятельные люди. Вдохновившись деятельностью Морриса и Раскина в защиту нравственности в дизайне и их убежденностью в значимости ремесла и общности, дизайнеры второго этапа движения искусств и ремесел Уильям Летаби, Артур Макмурдо и Чарльз Эшби с целью изготовления изделий по реформаторским проектам основали такие организации, как *Гильдия века* (1882), *Художественное общество Св. Георгия* (1883) и *Гильдия работников искусства* (1884). Термин «искусства и ремесла» появился только в 1888 г., когда члены *Гильдии работников искусства* основали *Выставочное общество искусств и ремесел*. Хотя дизайнеры второго этапа движения искусств и ремесел все больше проникались идеей народного творчества, некоторые из них, как, например, Чарльз Войси и Эшби, пришли к заключению, что

Чарльз Войси.
Полотенце, ок. 1900



→ Чарльз Эшби,
графит, серебро,
стекло; для Гильдии
ремесла, ок. 1901

мечта Морриса об общедоступных и удачно спроектированных изделиях была неосуществимой без механизации труда. Эшби, который в 1888 г. основал Гильдию ремесла, даже обвинял Морриса за его чрезмерное увлечение прошлым и почти полное отрицание машинного производства, называя его «интеллектуальным луддитом» (наукофобом). Однако именно Эшби оказался тем человеком, который ближе всех подошел к осуществлению мечты Морриса о «сельском идеале», когда в 1902 г. перевел свою Гильдию ремесла в деревню Чиппинг Камден. К тому времени участники движения искусства и ремесел установили тесные связи с фирмой «Котсуолд» через Эрнеста Гинсона, а также Сидни и Эрнеста Барнсли, которые работали в ней, начиная с 1890-х годов. Гордон Рассел работал в Бродвее с 1910 г., занимаясь дизайном мебели в стиле искусства и ремесел, но в 1926 г. ее производство было в основном механизировано в попытке совместить высокое качество с доступностью. Позднее Рассел контролировал производство «практичной» мебели.

Сидни Барнсли,
дерево, 1911



Большую роль в распространении стиля искусства и ремесел сыграли торговые компании Либерти и Хил и сыновья, которые имели собственные дизайнерские студии и продавали изготовленные в этом стиле мебель и металлические изделия. Называемую иногда «Новым искусством», вторую стадию движения искусств и ремесел можно рассматривать как британский эквивалент европейского стиля ар-нуво, и как таковой он оставался популярным вплоть до начала войны в 1914 г. Движение искусств и ремесел отстаивало такие качества, как простота, полезность, правильность форм, и это обстоятельство наряду с его основным утверждением, что дизайн должен использоваться как демократический инструмент социальных перемен, оказало огромное воздействие на инициаторов модернизма.





ДВИЖЕНИЕ ИСКУССТВ И РЕМЕСЕЛ

США

Идеалы британского движения искусств и ремесел и демонстрация на практике того факта, что национальный стиль можно распространять путем поддержки традиционных народных форм, вдохновили многих американских дизайнеров. Идея Уильяма Морриса и Чарльза Эбби о создании сельских художественных сообществ пришла по душе американским дизайнерам Густаву Стикли, Чарльзу Линберту и Элберту Хаббарду, которые искали спасения от усиливающейся индустриализации своей страны. В 1898 г. Густав Стикли, посещая Европу,

встретился с Чарльзом Эбби и Чарльзом Войси. После своего возвращения в Соединенные Штаты Стикли создал собственную мастерскую в городе Сиракузы, штат Нью-Йорк, и начиная с 1901 г. начал издавать исключительно елиятельный журнал *Ремесленник*. Он проектировал простую и грубоватую мебель, обращаясь к традиционным народным формам, которые использовались первыми американскими поселенцами, и выступал за простоту в дизайне, полагая, что «декаданс является следствием нашей изощренности». Американские образцы изделий, выполненные в стиле движения искусств и ремесел, были в целом менее сложными по своей конструкции и менее украшенными, чем британские, так как дизайнеров США привлекали в большей степени демократические и социальные аспекты движения, нежели его упор на превосходное мастерство. Например, архитектор Уильям Прайс был настолько вдохновлен утопическим романом Морриса *Новости изоткуда* (1889–1890), что в 1901 г. основал сообщество «Розовая долина» в пригороде Филадельфии. Это рискованное предприятие имело своей целью осуществление идеала искусств и ремесел: социально сплоченной сельской общины, в которой его члены стремились к «радости посредством труда» и работали вместе, чтобы уничтожить социальную несправедливость. Провозглашенные адепты движения социальные свободы привлекали и многих женщин, так как движение выступало за эмансипацию через равноправие мужчин и женщин и женское образование. Однако многие сообщества оказались недолговечными по причине трудностей, свойственных попыткам совместить высокое качество ремесленных изделий с доступностью для покупателя. Заметного коммерческого успеха удалось добиться только



Хэн Герден, 6472
Тарел для Фирмы
«Gates Pottery»,
ок. 1900

сообществу, основанному в 1893 г. Элбертом Хаббардом. В 1906 г. в мастерских этого сообщества было занято более четырехсот ремесленников. В Калифорнии архитекторы и дизайнеры, связанные с движением искусств и ремесел, вдохновлялись еще и испано-мексиканским культурным наследием, а также японским искусством и миссионерским стилем. Чарльз и Генри Грин выразительным образом сочетали эти стили в своих проектах домов для состоятельных клиентов, но их работа существенно отличалась от работ Стикли и Линберта тем, что она включала в себя изысканные детали. Подобным же образом синтезировал европейское и восточное влияние Франк Ллойд Райт, который был величайшим американским архитектором и дизайнером, работавшим в стиле движения искусств и ремесел. Его удлиненный и приглушенный архитектурный стиль «Школа в прериях» в сочетании с искусным обращением с природными материалами позволили его сооружениям гармонично сливаться с окружающей средой. Новаторский «органический дизайн» Райта стал мостом между движением искусств и ремесел и модернизмом, оказав таким образом огромное влияние на последующие поколения дизайнеров в Америке и Европе.

АВАНГАРДИЗМ

Французский термин «авангардизм» относится к архитекторам, дизайнерам, художникам, писателям и музыкантам, чьи идеи и творческие приемы опережают общепринятые. Изделия, изготовленные с использованием авангардистского дизайна, традиционно составляли лишь небольшой процент общего объема выпуска потребительских товаров, но тем не менее его влияние на дизайн было огромным. Как правило, воздействие такой работы охватывало намного более широкие слои общества, чем то меньшинство,

Геррит Ритвельд,
кресло-качалка
(изготовлено совме-
стно с Г. ван де Гро-
енхофом, 1918–1923)



Карло Моллина,
стул Дробилка для
фирмы «Aroni &
Venezian», 1950

для которого она предназначалась в первую очередь в основном благодаря средствам массовой информации. На протяжении большей части XX в. дизайнеры-авангардисты оставались за пределами основного направления развития промышленного дизайна из-за ограниченной привлекательности их работ, и для изменения устоявшихся вкусов и мнений иногда требовались годы. Например, в 1920-х и в начале 1930-х годов **трубчатая металлическая** мебель Марселя Брейера воспринималась совсем не так широко, как это было в 1960-х и 1970-х годах. Авангардизм, безусловно, является проводником моды, диктующим стили. Например, послевоенный **«органический дизайн»** оказал стилистическое влияние на **биоморфизм** 1950-х годов. Работы авангардистов часто сопровождаются прилагательным «новое» — «Новое искусство», **ар-нуво**, «Новая волна», для того чтобы дать определение его программе, нацеленной на будущее, и по справедливости надо сказать, что в XX в. большинство теоретических и практических инноваций в дизайне стали непосредственным результатом авангардистского таланта и дальновидности.



Исаму Нагуми.
Радиолы для кор-
порации «Zenith»
Radio, 1931, корпус
изготовлен совме-
стно с «Бакелитом»

Лео Бакеланд в
своей лаборатории



БАКЕЛИТ

Родившийся в Бельгии химик и предприниматель Лео Бакеланд эмигрировал в Америку в 1889 г. Его первым изобретением стала фотобумага велокс, которую можно было проявлять при красном свете, что сделало ее об-
работку намного более удобной для фотографов. Патент на велокс был приобретен за астрономическую по тем временам сумму 1 000 000 долларов Джорджем Истменом, который в 1902 г. переименовал свою компанию в «Истмен Кодак».

Разбогатевший Бакеланд перевез свою семью в роскошное поместье «Уютная скала», в котором переделал имевшуюся там конюшню в лабораторию. Приблизительно в это же время начала резко возрастать цена шеллака – воскоподобного вещества, получаемого в Южной Азии из выделений жука *Laccifer lacca* и использовавшегося в качестве изоляционного материала.

Спрос на шеллак намного превышал предложение, что побудило Бакеланда и других химиков начать поиск синтетического заменителя. Примерно лет за 30 до этого, в 1872 г., немецкому ученому-химику Адольфу фон Байеру

удалось получить синтетическую смолу в результате реакции фенола и формальдегида. Бакеланд попытался создать более совершенный синтетический материал, который можно было бы использовать для производства изоляционного лака и формовать наподобие резины. Начиная с 1904 г. он неустанно занимался экспериментированием, пока не получил вещество, которое он назвал бакелитом – синтетическую смолу, представлявшую собой химическое соединение фенолов и формальдегидов. Этот термореактивный пластик изготавливался путем использования нагретого металлического сосуда, известного под названием «бакелайзер», который позволял безошибочно контролировать фенолформальдегидную реакцию. Запатентовав этот замечательный материал, в 1909 г. Бакеланд приступил к промышленному производству бакелита – первого в мире полностью синтетического пластика. Прочный, теплостойкий, устойчивый к химическим реагентам бакелит



Рэймонд Лоуи, фото-
аппарат Purina
Special для фирмы
«R.F. Hunter Ltd»,
1932 г., корпус изго-
товлен совместно с
«Бакелитом»

скоро стал известен как «как материал тысячи сфер применения». Из него делали корпуса телефонов и фотоаппаратов, ручки, пуговицы, пепельницы и т.д. В качестве превосходного изоляционного материала бакелит широко использовался в электрических приборах, особенно в радиоприемниках и вентиляторах. Важно отметить, что появление бакелита сделало возможным крупномасштабное, массовое производство многих видов потребительских товаров. Благодаря этому обстоятельству и его пригодности для процесса формовки бакелит стал изменять эстетику многих производимых промышленностью изделий. Обтекаемые и пластичные скульптурные формы многих предметов домашнего обихода, выпускавшихся в 1930-х годах, были бы немыслимы без создания бакелита. Фенолформальдегидные смолы, включая бакелит, продолжают использоваться в качестве клеев и добавок в красители и сейчас, находя применение во многих отраслях промышленности. Они также являются незаменимыми в производстве химического оборудования, корпусов приборов и инструментов, упаковочных материалов, компонентов электротехнических изделий и изоляторов. Революционный материал Лео Бакеланда не только провозгласил наступление «эпохи пластика», но и обеспечил пластиком место материалов XX в.



Фриц Шнейфер,
плакат для выставки
Баухауса в Веймаре,
1923

БАУХАУС

1919–1933
ВЕЙМАР, БЕРЛИН И ДЕССАУ, ГЕРМАНИЯ

В 1915 г. Вальтер Гропиус был выдвинут на должность директора веймарской школы прикладного искусства, основанной в 1908 г. Генри ван дер Вельде, но прежде чем он приступил к своей новой работе, она закрылась. Однако он продолжал поддерживать связи с Высшей школой изобразительного искусства, которая также располагалась в Веймаре. В период Первой мировой войны Гропиус проникся антикапиталистическими настроениями, и его симпатии были направлены в большей степени в сторону идеалов ремесла, нежели к Немец-

кому производственному союзу с его верой в промышленное производство. Во время пребывания на фронте он сформулировал свои «Предложения по основанию образовательного учреждения для предоставления консультационных услуг художественного характера промышленности, торговле и ремеслам». В январе 1916 г. его рекомендация относительно объединения двух веймарских художественных школ в одно многоплановое учебное заведение ремесла и дизайна была направлена правительству Великого герцогства Саксония. В апреле 1919 г. Гропиус был назначен директором новой государственной школы под названием Баухаус («единостроительство»), и в этот же год был опубликован манифест этого учебного заведения. Руководитель Баухауса стремился реформировать теорию образования и таким образом объединить различные виды художественного творчества. Для Гропиуса созидание, или «делание», являлось важной задачей, носившей социальный, интеллектуальный и символический характер, и таким настроением был пропитан в Баухаусе весь преподавательский процесс. Программа обучения включала в себя годичный подготовительный курс, во время прохождения которого студенты изучали основные принципы теории дизайна и цвета. По завершении этого курса они зачислялись в мастерские, расположенные в двух зданиях, и обучались по крайней мере одному ремеслу. Планировалось, что эти мастерские будут находиться на самофинансировании, полагаясь на частные заказы. Наставники именовались «мастерами», и некоторые из них были членами местных гильдий, в то время как студенты назывались «подмастерьями». В первый учебный год Гропиус привел в Баухаус трех художников, которые стали преподавателями. Это были



Гунта Рамбоу,
подвесник, изготовленный
в металлической масте-
рской в Веймаре,
1922–1923

Иоханнес Иттен, отвечавший за подготовительный курс, Лионель Фейнингер и Герхард Маркс. В число этих наставников вошли и другие экспрессионисты — Георг Мухе в конце 1919 г., Пауль Клее и Оскар Шлеммер в 1921 г. и Василий Кандинский в 1922 г. В самый ранний период деятельности Баухауса самую важную роль в нем играл харизматический Иттен.

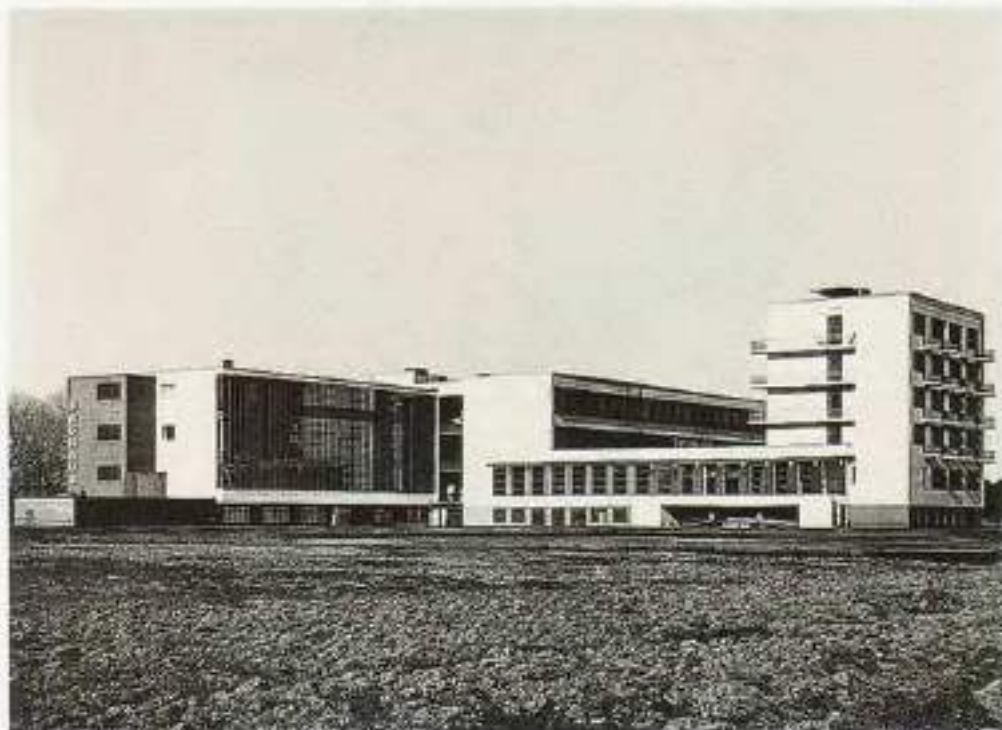
Он проводил занятия, которые зачастую начинались с дыхательных упражнений и гимнастики, основывались на «интуиции и методе», или на «субъективном переживании и объективном осознании». Он полагал, что материалы следовало изучать для того, чтобы раскрывать их «внутренние свойства, и призывал своих студентов больше изобретать и создавать новые произведения из «находок». Иттен преподавал теорию формы, цвета и контраста, а также учил пониманию и оценке истории изобразительного искусства. Как и Гропиус, Иттен считал, что для пространственной композиции существуют свои естественные законы, точно так же как они существуют и для композиции в музыке, и студентам внушалась мысль о важности геометрических форм: круга, квадрата и конуса. Подобно Кандинскому, Иттен старался заново внести духовность в искусство. Как Иттен, так и Мухе были членами индуистской секты Маздазнан и пытались внедрить в Баухаус ее учение.

Согласно учению, необходимо было брить головы, носить просторную, напоминающую монашескую, одежду, соблюдать вегетарианскую диету с огромным количеством чеснока, принимать горячие ванны и использовать акупунктуру. Но эта сектантская авантюра с медитацией и ритуалами подорвала авторитет Гропиуса и настроила студентов против него. В конечном счете между ним и Иттенем возник конфликт, вследствие которого в декабре 1922 г. Иттен покинул Баухаус, отметив тем самым конец экспрессионистского периода этого учебного заведения. В качестве преемников Иттена были назначены Дикозеф Альберс и Ласло Мохой-Надь, и хотя они и придерживались основной программы подготовительного курса своего предшественника, но тем не менее отрицали его идею индивидуального творческого развития и выступали за индустриальный метод дизайна, организуя посещения студентами заводов и фабрик. Принимая во внимание энциклопедичные преподава-

Лена Бергнер, рисунок интерьера для спальни, 1923.

→ Йост Шмидт, плакат для выставки Баухауса в Веймаре, 1923.





Вальтер Гропиус,
школьный комплекс
Баухаус, Дессау,
1925–1926

тельные методы Иттена и социалистическое направление школы, неудивительно, что как государственное учреждение Баухаус испытывал к себе сильную неприязнь со стороны политических кругов Веймара. Местные власти под давлением ремесленных гильдий, опасавшихся, что студенты Баухауса отберут у них работу, потребовали проведения выставки, чтобы доказать целесообразность продолжавшейся финансовой поддержки школы со стороны государства. Прошедшая в 1923 г. выставка демонстрировала не только работу Баухауса, но и представила такие изделия, выполненные в творческой манере движения **Стиль**, включая красно-синий стул Геррита Ритвельда. В самом деле, влияние движения «Стиль» на Баухаус нельзя переоценить, поскольку его основоположник Тео ван Дуйсбург читал в Веймаре лекции. Еще одним событием на выставке 1923 г. был новый графический образ, который Баухаус создал для самого себя. Его графика, включая «Новый шрифт», была сдержанно современной, что, вне всяких сомнений, объяснялось воздействием движения Стиль и русского **конструктивизма**. Хотя эта знаменательная выставка получила очень доброжелательные критические отзывы в международном масштабе, особенно в Соединенных

Штатах, она не развеяла опасения в Германии. После того как Веймар стал первым немецким городом, в котором на выборах органов местного самоуправления победила национал-социалистическая рабочая партия, государственные дотации школе были сокращены наполовину, и в 1925 г. Гропиус был вынужден закрыть Баухаус, считавшийся рассадником коммунизма и подрывной деятельности. Школа переехала в Дессау, где правящая социал-демократическая партия и либеральный бургомистр были настроены намного более лояльно к ее деятельности. Этот промышленный город, привлекавший выгоду от получаемых по плану Дауза американских кредитов, предложил Баухаусу финансовую поддержку, в которой он так сильно нуждался. Было достигнуто соглашение о том, что помощь будет оказываться при условии частичного самофинансирования школы за счет производства и продажи своих изделий. Предложенной суммы хватило на то, чтобы приступить к строительству спроектированного Гропиусом учебного комплекса, и уже в 1926 г. «Баухаус» располагался на новом месте в пригороде Дессау. В близлежащей лесистой местности для мастеров было построено несколько типовых домов со строгими геометрическими формами, являвшихся прототипами будущего образа жизни. Само школьное здание, с его исключительно рациональными конструкциями заводского изготовления, явилось

Марсель Брейер,
стул Lottentulid, из-
готовленный в ме-
белной мастерской
в Веймаре,
1922–1924



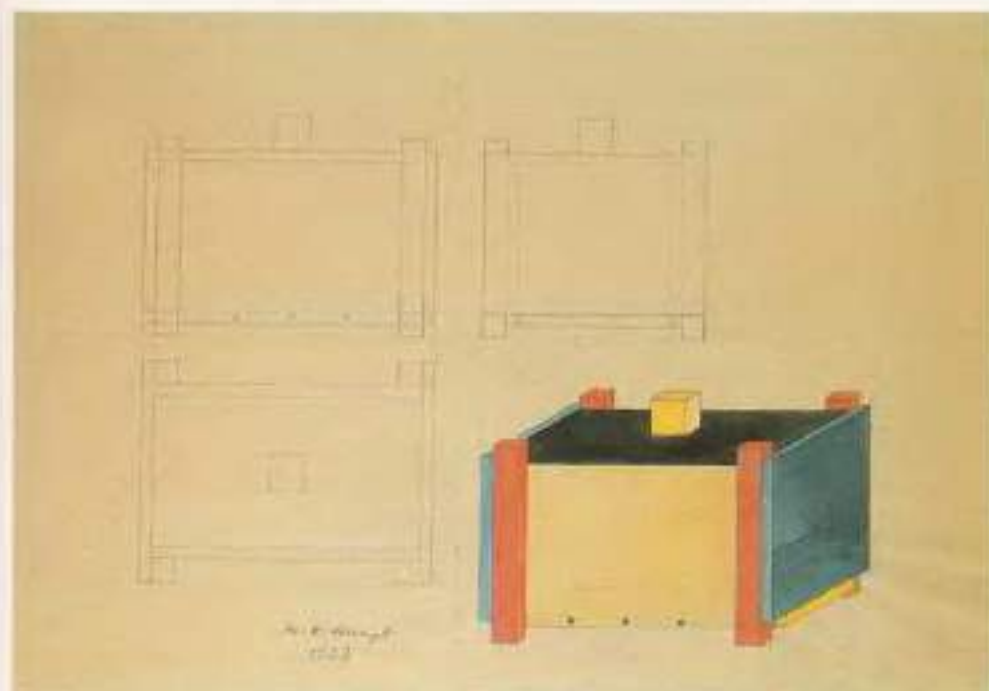


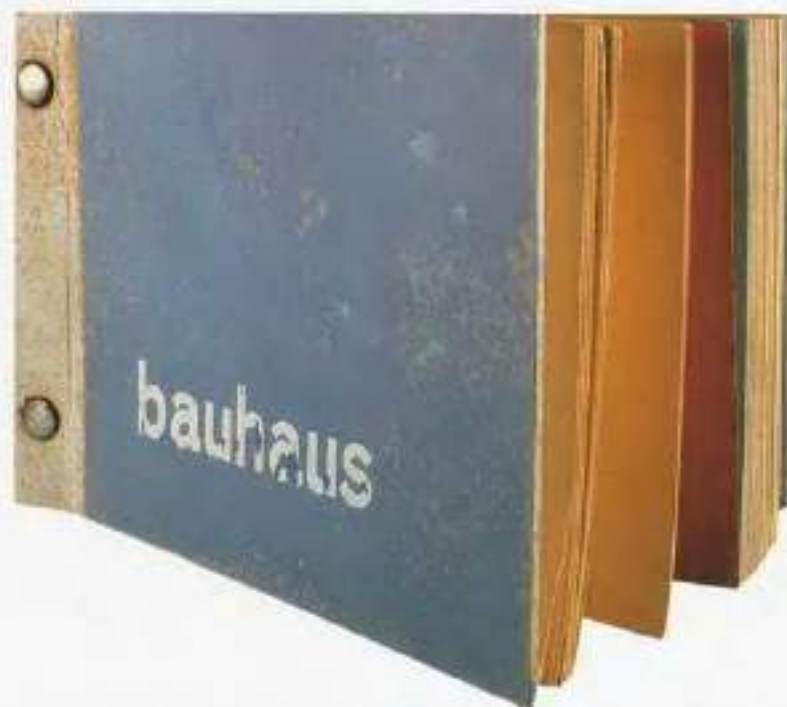
Марсель Брейер,
стул Wassily, модель
№ 833, Баухаус, Дес-
сав, 1925–1927

символом перехода школы от ремесла к индустриальному функционализму. Мастера стали называться профессорами и уже не были связаны с гильдиями, а школа начала выдавать собственные дипломы. К тому времени Гропиус разочаровался в социализме, полагая, что проповедуемый Генри Фордом индустриальный капитализм мог пойти рабочим на пользу и что для того чтобы выжить, Баухаус должен был усвоить промышленный метод дизайна. Появилось убеждение в том, что путь к улучшению общества лежал через функционализм, усваивалась эстетика машин, и теперь проекты Баухауса изначально задумывались для их использования в промышленном производстве. В ноябре 1925 г., при финансовой поддержке Адольфа Зоннерфельда, Гропиусу удалось реализовать свою давнишнюю мечту о создании фирмы для продвижения и продажи создаваемых в школе проектов и образцов. Компания с ограниченной ответственностью Баухаус выпустила оформленный Гербертом Байером каталог изделий. Однако продажи этих предметов шли не очень удачно. По большей части это объяснялось их эстетической строгостью, но существовала и другая проблема: хотя внешне они выглядели как сделанные машинным способом, на самом деле большинство этих предметов было непригодно для промышленного производства. Было

подписано несколько лицензионных соглашений между школой Баухаус и производителями, но это не принесло тех доходов, на которые рассчитывал Гропиус. В 1928 г. он попытался передать свою директорскую должность Людвигу Майсу ван дер Рохе, чтобы посвятить как можно больше времени дизайнерской работе, но тот отказался. Кончилось тем, что швейцарский архитектор Ханнес Мейер, который был назначен профессором архитектурного отделения сразу после его открытия в апреле 1927 г., согласился возглавить Баухаус, ставший к тому времени называться «Высшей школой художественного конструирования» (Институт дизайна). Мейер, который был коммунистом, занимал пост директора до 1930 г. Он считал, что промышленные изделия должны быть практичными и доступными для простых потребителей. Одновременно он пытался ввести в учебную программу лекции по экономике, психологии, социологии и биологии, закрыл театральную мастерскую и реорганизовал остальные мастерские, старался избавить школу от дорогостоящих «художеств» предыдущих лет. Во время пребывания Мейера на должности директора подход Баухауса к дизайну стал более научным, а прежнее влияние конструктивизма практически исчезло. Тогда же Баухаус стал и более политизированным, причем школьная территория ис-

Карл Герман Хаупт,
проект здания с
красками, 1923





пользовалась группой студентов-марксистов для своей политической деятельности. В 1930 г. там существовала коммунистическая ячейка из тридцати шести студентов, которая стала привлекать неблагоприятное внимание к школе со стороны прессы. По ходатайству Гропиуса и Кандинского городские власти Дессау уволили Мейера после того, как выяснилось, что он предоставлял денежные средства бастующим шахтерам. Чтобы спасти Баухаус, его надо было срочно деполитизировать, и должность директора занял Людвиг Майс ван дер Рохе. Он сразу же закрыл школу, изменил ее устав, затем снова открыл ее и заставил 170 студентов заново написать заявления о приеме на учебу. Пятеро наиболее близких к Мейеру студентов были исключены. Была принята новая учебная программа, при этом подготовительный курс становился необязательным. Приоритет получало изучение архитектуры, что фактически превратило Баухаус в архитектурную школу. Хотя мастерские прикладного искусства и продолжали свою работу, в них изготавливались только изделия для промышленного производства. На какое-то время теория архитектуры восторжествовала над политикой. Людвиг Майс ван дер Рохе вместе с коллегой Лили Рейх разработал новую, не имеющую никакого отношения к политике программу под названием «Строительство и развитие» («Bau und Ausbau»).

Вильгельм Баген-
Фельд, чайный
набор для фармы
«Jenaer Glaswerke
Schott & Gen», 1911



В 1931 г. национал-социалисты, которые уже давно требовали покончить с Баухаусом, пришли к власти в Дессау, заняв в городском совете 19 мест из 36, а 22 августа 1932 г. было принято предложение о закрытии школы. После этого Ван дер Рохе заново основал школу в Берлине, но уже как частное учреждение. Однако политическое прошлое Баухауса догнало его и там, когда националисты пришли к власти в стране. Сотрудники гестапо ворвались на территорию школы, опечатали здание, фактически закрыв школу навсегда. 19 июля 1933 г. состоялось собрание преподавателей, которые проголосовали за ликвидацию Баухауса, официально отметив конец этого учреждения. Многие специалисты, включая Ван дер Рохе, Марселя Брейера, Вальтера Гропиуса и Джозефа Альберса, эмигрировали в Соединенные Штаты, спасаясь от преследований, а в 1937 г. Ласло Мохой-Надь стал директором «Нового Баухауса» в Чикаго, который, впрочем, просуществовал недолго. Выдвинутый Баухаусом принцип функционального метода дизайна оказал сильное воздействие на промышленную эстетику и заложил философскую основу модернизма. Кроме того, Баухаус повлиял и на методы преподавания дизайна, что было особенно заметно на примере Высшей школы художественного конструирования в Ульме.



Михаэль Тонет, стул
модель №14 для
фирмы «Братья Тонет»,
1860 г.

Адольф Лосс, стул
для кафе «Музей», из-
готовлен для фирмы
«Якоб и Йозеф Конг»,
ок. 1898

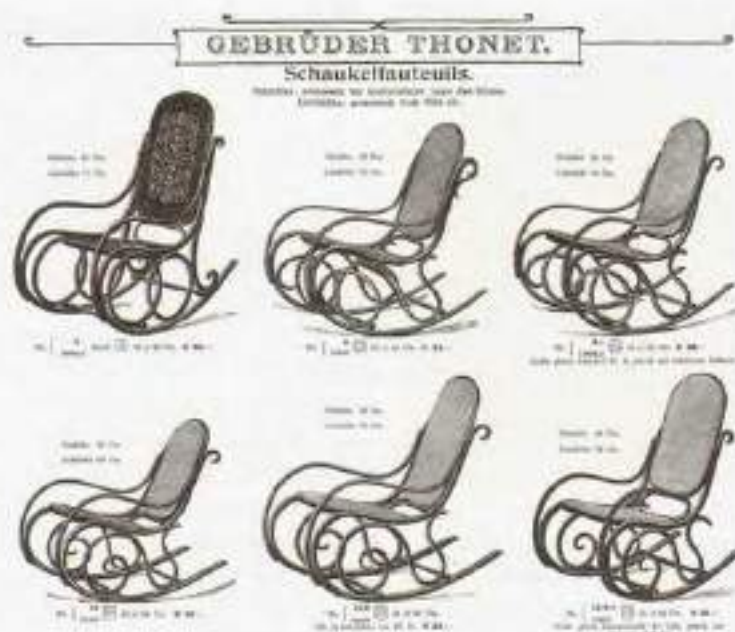


ГНУТАЯ ДРЕВЕСИНА

Изгибание цельной древесины для дальнейшего использования в различных целях имеет долгую историю. Вполне возможно, что уже в 2800 г. до н. э. египетская мебель и стулья «клизнос» в Древней Греции изготавливались с применением этой технологии. Однако широкое распространение такой метод обработки дерева получил к началу XVIII в. Корабелы, бондари и колесные мастера — все они использовали гнутую древесину, а каретники погружали деревянные панели в горячий песок для придания им необходимой формы. В Англии гнутая древесина применялась для изготовления кру-

глой спинки и подлокотников знаменитых виндзорских кресел, а в Америке мебельщик Самуэль Грит поднял это искусство на новую высоту своими халастичными стульями. Но человеком, которому удалось совершить настоящий прорыв в производстве мебели из гнутой древесины, оказался прусский дизайнер и предприниматель Михаэль Тонет. В 50-х годах XIX в. его прежние эксперименты со сгибанием клееного шпона с помощью пара уступили место производству мебели из цельной древесины. На расположенную в Моравии фабрику братьев Тонет завозились буковые доски. Там они распиливались на рейки, обрабатывались на токарных станках и помещались в паровую камеру, где выдерживались от 6 до 24 часов при температуре 100 градусов. Под воздействием высокой температуры и влажности содержащиеся в древесине масло и смолы частично разлагались, разъединяя таким образом древесные волокна. Сразу после извлечения из камеры заготовки сгибались, закреплялись в чугунных формах и отправлялись в специальное помещение для сушки. Наряду со своими ярко выраженными эстетическими возможностями гнутая древесина позволяла фабрике значительно снизить свои производственные расходы. Такая технология уменьшала затраты на материалы и заработную плату, так как в ней почти полностью отсутствовали столярные

Страница каталога
фирмы «Братья
Тонет», 1864



работы. Кроме того, это дало возможность внедрить способы механизированного производства и освободиться от излишних деталей и орнамента. В результате в 1860 г. Тонет мог продавать свое пользовавшееся огромной популярностью стул модель №14 по цене ниже стоимости одной бутылки вина. Успех фирмы «Братья Тонет» вдохновил многих подражателей, среди которых наиболее известной оказалась венская фирма «Якоб и Йозеф Конг». Работавшая в фирме группа талантливых дизайнеров, включая Густава Зигеля, Коломана Мозера и Отто Вагнера, прославилась возможностями гнутой древесины в своих образцах мебели, сделанных в стилях **ар-нуво** и **сецессион**, а также в дизайне интерьеров. Однако начиная с этого времени, связь между гнутой древесиной и **авангардизмом** начала постепенно ослабевать. Воображение модернизма захватил **трубчатый металл**, и когда в 1930-х и 1940-х годах произошел возврат к древесине, то это уже было в виде формованной **фанеры** и ламинатов. Тем не менее этот путь был проложен механизированным производством, экономией формы и взаимозаменяемыми компонентами мебели Тонета.



Карло Граффи
и Франко Альбини,
кресло, ок. 1955

БИОМОРФИЗМ

В отличие от «органичного дизайна», который вдохновляется природой и характеризуется попытками воплотить ее отвлеченную сущность, биоморфизм копирует и зачастую искажает обнаруженные в мире природы формы, исходя из чисто декоративных соображений. Биоморфизм является отличительной чертой не только для некоторых стилей XX в., но его можно обнаружить и в значительно более ранних стилях, таких как барокко и рококо. В последней четверти XIX в. наука продвину-

лась далеко вперед в области естествознания, и дизайнеры, такие как Уильям Моррис и Кристофер Дрессер, смотрели на природный мир как на источник своего творчества. На рубеже столетий всеобщий интерес к ботанике выражался через биоморфические формы, усвоенные дизайнерами, являвшимися приверженцами стиля ар-нуво. Это были извилистые узоры с завитками, удлиненные растительные формы и необычное «взаплавление» натуралистических элементов друг в друга. После того как стиль ар-нуво был вытеснен ар-деко и модернизмом, биоморфизм не появлялся в дизайне вплоть до сороковых годов, когда в высшей степени биоморфичная мебель итальянского дизайнера Карло Моллино и его последователей, чья творческая манера иногда называлась туринским барокко, продвинула экспрессивные возможности дерева до предела. В отличие от них тогдашние дизайнеры-авангардисты в Америке, такие как супруги Чарльз и Рей Имз, занимались разработкой набора творческих приемов дизайна, который являлся органичным по своей сути. Формы их предметов, как, например, изготовленный в 1945 г. стул LCW, были навеяны глубоким пониманием очеловечивающих факторов, включая эргономику. Такие образцы были исключительно авторитетными и привели многих дизайнеров к усвоению биоморфичных форм, в особенности тех, которые отличались асимметричными, закругленными очертаниями. Действительно, именно эти, зачастую китчевые, биоморфичные формы в наибольшей степени ассоциируются с обликом пятидесятих годов прошлого столетия. В 1990-х годах заново появился «органичный дизайн» вместе с его стилистическим «отростком» — биоморфизмом. Это было особенно заметно в автомобильном дизайне.



Хвостовой «пла-
вник» на модели «На-
дирала», 1959

«БОРАКС»

«Боракс» — это пренебрежительный термин, относящийся к распространенной в США в 30-х, 40-х и 50-х годах прошлого столетия практике добавления поверхност-

ных деталей к промышленным изделиям с целью повышения их привлекательности для потребителей, а не для улучшения функциональных качеств. Термин происходит от названия знаменитой в то время мыловаренной компании Боракс. Эстетика «Боракс» имеет много общего со стилистикой ар-деко и обтекаемостью форм 1930-х годов, отличаясь выразительностью и зачастую нарочитостью. Полагаясь на обильное использование блестящих хромированных элементов в отделке предметов потребления, стиль «Боракс» завоевал огромную популярность, являясь в то же время прямой противоположностью хорошего дизайна. В 1948 г. он стал объектом критики Эдгара Кауфмана, поместившего в журнале Архитектурное обозрение свою статью под заголовком «Боракс», или «Хромированный тельнон». Получивший распространение в отделке мебели и других предметов домашнего обихода, с наибольшей силой «Боракс» выразился в стилистике легковых автомобилей, прежде всего в хвостовых «плавниках» таких машин, как спроектированные Харли Эрлом модели «Надирала» 1959 г. *Eldorado* и *Fleetwood*. В послевоенной Британии термин «Боракс» использовался также для обозначения экстравагантной обтекаемости и украшения музыкальных автоматов.

Концептуальная
модель «Понтика» —
полностью летящая,
ок. 1959



БРЕНДИНГ



Фирменная сумка
от компании «Sunny
Jim House».

Рекламный буклет
фирмы «Ladberry» с
изображением пидер-
сов, выданных
при покупке книги
«Bourville», 1999

Бренддинг представляет собой процесс, посредством которого изделия приобретают свое значение и ценность. В самой упрощенной форме бренд – это обеспечение достоверности свойств изделия с абсолютной точностью продемонстрировать свои свойства, это – символ надежности и гарантия выполнения своих функций. Поэтому в сознании потребителя бренд – это тот образ, который возникает в сознании потребителя при виде товарного знака. Под брендом чаще всего подразумевается известная марка, которая ассоциируется в сознании потребителя с конкретными товарами или услугами. Благодаря этому обстоятельству производители активно используют бренддинг в качестве эффективного и рентабельного средства повышения цены на свою продукцию. В среднем на долю бренднга приходится 80% добавочной стоимости изделия, но в то же время только 20% общей суммы издержек на его изготовление. Производители формируют и подкрепляют отличительные особенности своих брендов различными способами, включая



Ресторан «Мандо-
лини» в г. Де Плей,
штат Иллинойс,
1955. — «ЗОЛОТЫЕ
ОСКОРГА» ТОЛЬКО СО-
ЗДАНЫ ОБРАЗ МОЩНОГО
ПРЕЖДЕ, КА СТАЛИ ЕЩЕ
в самом начале последо-
вательного образа жизни
интерпретации

наименования, **упаковку**, рекламу и маркетинг. К тому же по мере того как производители стремятся продемонстрировать различие между своими изделиями и продукцией конкурентов, все более важным фактором на рынке становится такое понятие, как «личность бренда». Таким образом, вопросы брендинга все в большей степени представляют собой такой аспект деятельности дизайнеров, над которым они должны постоянно размышлять, работая в рамках установившейся индивидуальности брендов, или когда от них требуется вводить их наименования или символы в свои проекты. Важность связи между **корпоративной идентичностью** и брендингом подтверждается успехом таких фирм, как «IBM», «General Electric» и «Ford». Бренды этих компаний входят в пятерку самых лучших в мире, положение, которое не в последнюю очередь было достигнуто путем вложения колоссальных средств в интегрированные программы корпоративного дизайна, которые включают в себя и стратегию брендинга. Претворение в жизнь фирменного стиля как для продукции, так и для упаковки является определяющим фактором для создания индивидуальности бренда. На сегодняшнем рынке, отличающемся обострением конкурентной борьбы, индивидуальность бренда стала более весомой, чем когда-либо прежде. Там, где выполнение программы брендинга идет успешно, она ведет к появлению дифференцированного и существенного преимущества над товарами или услугами конкурентов. В наши дни



Symbol of Friendship

Рослан «Coca-Cola»,
«Символ дружбы»,
1950-е

установление различий между изделиями посредством брендинга является особенно важным в тех сегментах рынка, где становится все труднее отличать эксплуатационные качества и/или технические преимущества одного изделия от другого. При одинаковой цене решение, ведущее к покупке конкретного изделия, все в большей степени определяется тем, как потребитель воспринимает бренд и отождествляет с ним себя самого.



Майк Барроуз, Го-
ночный велосипед
Моно, 1992

Защитный шлем Col-
don Racing 2.0 для
Ферми-«Салерно»,
1994



УГЛЕРОДНЫЙ ПЛАСТИК

Углеродный пластик представляет собой современный композитный материал, состоящий из графитового волокна, заложеного в эпоксидную матрицу. Этот эластичный материал обладает двумя полезными свойствами: прочностью и легкостью, что делает его пригодным для производства изделий, требующих минимального веса, эластичности и высокой устойчивости к разрывам. По этому показателю углеродное волокно превосходит сталь в пять раз. Сплетенная из углеродного волокна ткань укладывается в эпоксидную матрицу в соответствии с требованиями к прочности изделий – более плотная ткань применяется там, где они испытывают наибольшую нагрузку. Хотя углепластик все еще является относительно новым материалом, он уже успел продемонстрировать свои великолепные качества в спроектированном Майком Барроузом «супербайке» Моно, на котором британский велогонщик Крис Бордман завоевал золотую медаль на Олимпийских играх 1992 г. в Барселоне. Углеродный пластик применяется для производства спортивного снаряжения, от клюшек для гольфа до байдарок, в аэрокосмической индустрии и в комплектующих гоночных автомобилей, то есть в тех областях дизайна, где вес оказывает существенное влияние на эксплуатационные ка-

чества изделия. В экспериментальном порядке углепластики использовались и для изготовления мебели, как, например, в кресле «Light Light» работы Альберто Меда (1987). Сделанное из формованного углепластика, это кресло при весе всего лишь один килограмм отличается легкостью и в то же время прочностью. Хотя высокая стоимость углеродного пластика препятствует его широкому применению в основных потребительских изделиях, одним из самых успешных примеров его использования стало серийное производство защитных шлемов для горнолыжников.



Джосайя Веджвуд,
ваза Апофеоза
Гонимых, ок. 1766

КЕРАМИКА

Материалы для производства керамики получают из неорганического природного сырья, глины и кварцевого песка. В ходе производственного процесса, который совершенствовался в течение многих столетий, керамика превращается в самые разнообразные изделия: фарфоровую посуду, кирпич, черепицу, отделочную плитку, абразивные и огнеупорные материалы и даже цемент. Присущая глине пластичность делает керамику пригодной для процессов формовки и таким образом для массового производства. Глиняные горшки и сосуды изготавливаются с незапамятных времен, так что можно сказать, что керамика представляет собой один из самых

первых обработанных материалов, используемых в дизайне. В Древнем Риме масляные лампы делали с использованием декорированных гипсовых форм, что является одним из первых примеров серийного производства. Однако только в середине XVIII в. английский гончар Джосайя Веджвуд стал первым, кому удалось поставить производство керамических изделий на промышленную основу. Благодаря своей устойчивости к воздействию агрессивной химической среды керамику можно применять и в качестве **упаковки**. Такое использование керамики было широко распространено до по-

Керамические баночки для лекарств,
Англия, XIX в.



Саймур Паулак, новые
лезвия из циркониевой
керамики, студий-
ный проект, 1998

явления **пластиков**. За последние 20 лет было разработано новое поколение высокотехнологичных керамических материалов, которые применяются в производстве самых разнообразных изделий: от двигателей внутреннего сгорания до кислородных датчиков. Эти материалы совершенно отличаются от традиционной керамики, поскольку в их состав входят добавки из химических соединений различных металлов, таких как алюминий, титан, итрий и цирконий. Это придает им другие качества, прежде всего исключительную устойчивость к износу и коррозии, твердость и прочность, что среди прочего делает их пригодными даже для изготовления лезвий. В настоящее время специалисты в области материаловедения разрабатывают новые керамические материалы, которые можно прессовать под давлением и подвергать механической обработке с высокой точностью. Появилась и «биокерамика», обладающая такими качествами, как бионейтрность, прочность и вязкость, что делает ее идеальным материалом для изготовления искусственных суставов. Керамика не только сыграла важную роль в истории дизайна, но многие дизайнеры рассматривают ее и как материал будущего.



ХРОМ

Автомобиль Oldsmobile 88, компания «Дженерал Моторс», ок. 1955

Хром — это твердый металл, который можно отшлифовать для получения поверхности, хорошо отражающей свет. Он используется в сплавах с другими металлами для повышения их прочности и устойчивости к окислению и коррозии. Являясь распространенным химическим элементом, хром встречается в виде соединения, чаще всего хромита. Хотя этот элемент был впервые открыт в 1797 г. французским химиком Луи Николя Вокленом, его промышленное применение началось только в годы Первой мировой войны, когда его стали использовать в производстве артиллерийских снарядов. В 1925 г. он был уже доступным материалом и впоследствии использовался для изготовления декоративных деталей в стиле ар-деко, а также в качестве нержавеющей покрытия для мебели из **трубчатого металла**. В 30-е годы прошлого столетия американские дизайнеры стали широко использовать хромированное покрытие. Однако подлинный расцвет использования этого материала пришелся на 1950-е годы.

Джордж Шарфенберг, тостер Model F-9 для фирмы «Sunbeam», 1937



Кеннет Грейндж, проект Protector для фирмы «Wilkinson Swords», 1992

Очень часто цвет предмета определяется не дизайнером, а его заказчиком, который иногда привлекает к работе независимого консультанта по цвету для прогнозирования тенденций потребительских предпочтений. Однако такой диктуемый модой подбор цвета ведет к неверному пониманию важности цвета в дизайне промышленных изделий. Цвет способен полностью изменить визуальное восприятие предмета и поразительным образом подчеркнуть его форму. Классическим примером может служить красный цвет, который использует фирма «Ferragamo» для окраски своих автомобилей. Цвет также может быть использован для удобства потребителя. Например, ограниченное использование цвета в будильниках фирмы «Braun» выдвигает на первый план разнообразие функций изделия. Кроме того, цвет используется для визуальной модернизации существующей продукции с тем, чтобы производители смогли получить дополнительное время на разработку новых изделий, которые должны прийти ей на смену. Несмотря на то что существует немало условностей относительно использования цвета, некоторые

ДИЗАЙН И ЦВЕТ

Пылесосы Dyson различных цветов, фирма «Electrolux», 1999



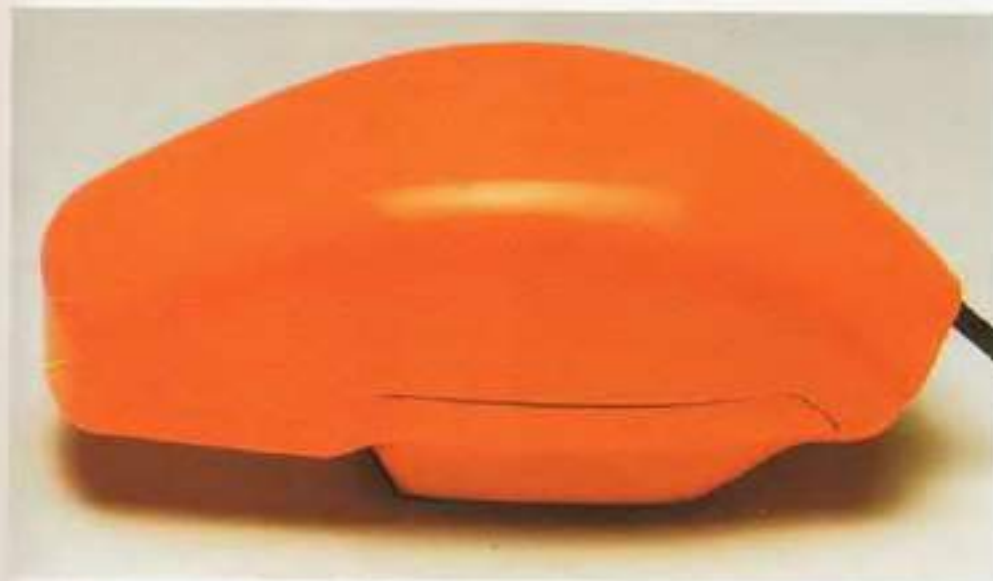


Алессандро Мендини, штатеры
Аполло для фирмы
«Mecchi», 1994

из них были отброшены полностью, причем результаты оказались впечатляющими. Например, Джонатан Айв в дизайне компьютера iMac (1998) опроверг представление о том, что все компьютеры должны быть серыми, а Кеннет Грейнджи в бритве *Protector* (1992) нарушила общепринятую норму, согласно которой красный цвет никогда не должен использоваться в бритвенных изделиях из-за его ассоциации с кровью. Дизайнеры и производители также должны принимать во внимание культурные различия в восприятии цвета. Например, белый цвет, считающийся символом чистоты в западных странах, ассоциируется с трауром в Китае. Существуют различия и в предпочтении определенного цвета: жители Южной Европы предпочитают красные или белые автомобили, в то время как на севере континента люди выбирают черные или серебристые. Цвет является важным аспектом промышленной эстетики, поскольку он может оказывать сильное психологическое и физиологическое воздействие на потребителей. Поэтому подбор цвета следует рассматривать как необходимую составную часть дизайнерского процесса, а не капризы моды.

ЗОЛОТОЙ ЦИРКУЛЬ

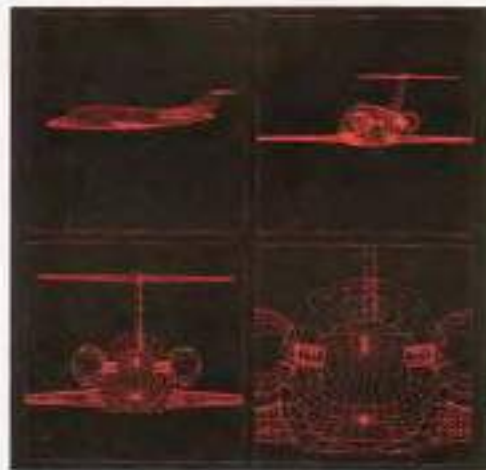
ОСНОВАНА В 1954
МИЛАН, ИТАЛИЯ



Марко Зануссо
и Ричард Саллер,
телефонный аппарат
Grillo для фирмы
«Siemens», 1965

В 1954 г. владелец универсального магазина «La Rinascente» Альдо Борлетти учредил награду «Золотой циркуль». Он постановил, что присуждение этой награды должно было «побуждать промышленников и ремесленников повышать свои производственные стандарты как с технологической, так и с эстетической точки зрения». Первоначально эта награда присуждалась только за дизайн изделий, продаваемых фирмой «La Rinascente». С 1959 г. организация ADI (Ассоциация промышленной эстетики) стала оказывать помощь в отборе претендентов на присуждение награды, а в 1967 г. полностью взяла на себя эту задачу. Ассоциация расширила ассортимент и номенклатуру изделий, участвующих в конкурсе на получение награды, и таким образом обеспечила международное признание статуса «Золотого циркуля». Среди наиболее известных лауреатов можно отметить таких дизайнеров, как Марчелло Ниццолли за пишущую машинку *Lettera 22* для фирмы «Olivetti» (нагр. 1954) и швейную машинку *Mirella* для фирмы «Necchi» (1957), Марко Зануссо и Ричард Саллер за телевизор *Doney 14* для фирмы «Brionvega» (1962), телефонный аппарат *Grillo* для фирмы «Siemens» (1967).

КОМПЬЮТЕРНЫЙ ДИЗАЙН И ПРОИЗВОДСТВО (CAD/CAM)



Графическая система 5080 компании IBM, способная создавать, монтировать и увеличивать плоские и объемные изображения моделей, 1980-е

Впервые компьютерный дизайн был разработан в США в знаменитом Технологическом институте штата Массачусетс в 50-е годы прошлого столетия. Однако высокая стоимость компьютерного оборудования и относительно примитивное программное обеспечение не позволили использовать этот метод широко, ограничивая его применение отраслями аэрокосмической и автомобильной промышленности. По мере того как компьютеры и их программы становились более мощными и в то же время менее дорогостоящими, этот метод начал получать распространение и сейчас представляет собой важный и эффективный

инструмент, с помощью которого дизайнеры могут делать чертежи и преобразовывать их в объемные модели (как цельные, так и в виде структурных схем), которые можно вращать, увеличивать, сводить к необходимому масштабу, монтировать или показывать в разрезе. Получаемая таким образом информация может вводиться в программы производства с помощью компьютеров (CAM) и использоваться в роботах и станках с числовым программным управлением. Среди многих преимуществ, которые дает использование комбинирования методов CAM/CAD, основным является более высокая точность производственного процесса и повышение производительности труда. Программы CAM/CAD не только представляют собой ценность в обеспечении стандартизации комплектующих изделий, но делают производственный процесс более гибким, принимая во внимание малосерийное или нерегулярное производство и снижая таким образом затраты на изготовление изделий небольшими партиями. Крайне важно и то, что компьютерный дизайн и производство могут резко сократить промежуток времени от первоначальной концепции до создания опытного образца, делая процесс проектирования более эффективным и позволяя производителю быстрее представлять изделия на рынок. Использование компьютеров произвело революцию в дизайне и привело к разработке более безопасных изделий, обладающих улучшенными потребительскими качествами.



Николай Сушкин, письменный прибор для Государственного фарфорового завода, Петроград, 1923

Василий Кандинский, кофейная чашка с блюдцем для Государственного фарфорового завода, Петроград, 1921



КОНСТРУКТИВИЗМ

Термин «конструктивизм» относится в основном к движению в русском искусстве, архитектуре и дизайне. До Первой мировой войны русские авангардисты, как и их европейские единомышленники, вдохновлялись кубизмом и футуризмом. Однако после революции 1917 г. русский авангард стал искать новые выразительные формы, которые соответствовали советскому

стремлению заменить капиталистическую систему более демократическими проектами производства и распределения товаров. С этой целью такие художники, как Владимир Татлин, Казимир Малевич, Александр Родченко, Василий Кандинский, Наум Габо, Антон Певзнер и Эль Лисицкий, начали продвигать эстетику дизайна, связанного с промышленным производством. Появление конструктивизма провозгласила публикация в 1920 г. двух документов: Программы группы конструктивистов Алексея Гана, Варвары Степановой и Александра Родченко и Реалистического манифеста Певзнера и Габо. Конструктивисты считали, что прикладное искусство могло привести к новому социальному порядку, и приступили к созданию утилитарного «производственного искусства» и архитектуры. Однако последовавшая за революцией политическая и экономическая нестабильность не позволила им осуществить крупномасштабные проекты, и работа конструк-

тивистов в основном сводилась к оформлению выставок, изготовлению керамических изделий и графике. Конструктивистская керамика зачастую украшалась супрематистскими узорами – геометрическими формами на простом белом фоне, что вызвало сильное ощущение динамики и современности.



Рэймонд Лоун, обновленный дизайн бутылки и разливное устройство для компании «Coca-Cola», ок. 1948

КОРПОРАТИВНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

Дизайн корпоративной идентичности, тесно связанный с дизайном упаковки, является средством, с помощью которого компании и/или бренды могут придать своей

продукции или услугам визуально целостный характер, отличающий их от других производителей на рынке. Главным для корпоративной идентичности является фирменная эмблема, используемая во всем, что связано с данной компанией, — от канцелярских принадлежностей до рекламы. Некоторые компании и бренды, уделяющие особое внимание дизайну, такие как *Wool*, применяют глобальный подход к корпоративной идентичности, основанный на жесткой дизайнерской системе, оказывающей воздействие на характер выпускаемой ими продукции, а также и на их офисы и предприятия. Первым дизайнером, осуществившим такую программу на практике, был Петер Беренс, который в 1907 г. стал консультантом по художественному конструированию в компании «AEG». Он использовал набор выразительных средств дизайна не только для продукции фирмы, но и для домов ее сотрудников и даже заводских помещений. Все это, безусловно, сыграло большую роль в формировании узнаваемой корпоративной идентичности компании «AEG». Учитывая нарастающую глобализацию рынков с ее конкурентной борьбой, коммерческие организации все больше усваивают межкультурный язык дизайна корпоративной идентичности.

Петер Беренс, логотипы для компании «AEG», 1908–1914



Дизайнерская студия Рэймонда Лоуна, выполненная для компании «Shell», 1907 и «BP», 1908; дизайнерская студия Лангера, выполненная для компании «Alitalia», 1969 и «Spa», 1970

«Несколько логотипов, разработанных дизайнерской студией Рэймонда Лоуна»

ВОЗРОЖДЕНИЕ РЕМЕСЛА

Своими корнями «Возрождение ремесла» уходит в середину XIX в., когда реформаторы дизайна Джон Раскин и Уильям Моррис выступили за сохранение и возобновление традиций ремесленного производства перед лицом беспрецедентной индустриализации Британии. Успех созданной Моррисом фирмы, которая выпускала и продавала ремесленные изделия, сделанные в традиционном народном стиле, вдохновили целое поколение дизайнеров, пришедших к движению искусства и ремесел: Чарльза Вейси, Чарльза Р. Эшби и А. Х. Макмурдо. В восьмидесятых годах XIX в. некоторые члены движения основали гильдии: «Гильдия века», «Гильдия работников искусства» и «Гильдия ремесла». Позже дизайнеры Эрнест Гимсон, Сидни (1865–1926), Эдвард Барнсли (1863–1926), Гордон Расселл присоединились к группе, разнесшейся в районе Котсуолда. Они ратовали за более строгие, функциональные формы народно-прикладного искусства. Разделявшие принципы искусств и ремесел американские дизайнеры Густав Стикли, Элберт Хаббард и Франк Ллойд Райт также поддерживали идею возвращения к народным традициям в дизайне и традиционному мастерству, проповедуя «миссионерский» стиль. Начиная с середины XX в., когда массовое промышленное производство стало предоставлять потребителям небывалые возможности для

выбора, дизайн и непосредственное изготовление изделий стали все больше отдаляться друг от друга, а ремесленное мастерство пришло в упадок. В конце XX в., в попытке воспрепятствовать этой тенденции Джон Манлис и Вендела Касти, два наиболее известных поборника возрождения ремесла, занимались сохранением ремесленных навыков путем подготовки дизайнеров в своих ремесленных школах для мастеров по дереву. В 1980-е годы Возрождение ремесла получило свое стилистическое оформление в лице **постмодернизма**, а такие дизайнеры, как Фред Байер, объединили техническую виртуозность с причудливыми формами для создания предметов, являющихся полной противоположностью «мебели добропорядочного гражданина», за которую так ратовали Моррис и Раскин.

Джон Манлис,
стул Миллениум 3,
1988



«СТИЛЬ»

ОСНОВАН В 1917
НИДЕРЛАНДЫ

В октябре 1917 г. небольшая группа голландских архитекторов, художников и дизайнеров основала художественный журнал и движение под названием «Стиль». В возглавляемую Тео ван Дуйсбургом группу первоначально входили Пит Мондриан, Барт Энтони ван дер Лек, Вилмош Хуссар, Якобус Йоханнес Ауд, Роберт ван't Хофф, Ян Вилс и Георг Вантонгерлоо. Журнал стал «форумом» для дискуссий по вопросам искусства и дизайна для интеллектуальных кругов. Это не связанное никакими организационными рамками движение имело одну общую для всех его участников цель, а именно абсолютный абстракционизм. Журнал освещал не только последние события в области авангардистского искусства и дизайна в самой Голландии, но также и работу русских конструктивистов, дадаистов и итальянских футуристов. Издание призывало к очищению искусства и дизайна через усвоение универсального языка абстрактного кубизма, или, как называл его Пит Мондриан, неопластицизма. Члены редколлегии жур-

нала «Стиль» полагали, что стремление к искренности и красоте в конечном итоге принесет гармонию и просвещение человечеству. Тео ван Дуйсбург, который был его главным редактором, неустанно продвигал идею своего издания во время своих многочисленных поездок в Бельгию, Францию, Италию и Германию. В 1921 г. он установил связи с руководством школы Баухаус в Веймаре и через год прочитал там курс лекций. Кроме того, Тео ван Дуйсбург поддерживал отношения с конструктивистами, такими как Эль Лисицкий и Ласло Мохой-Надь. Движение «Стиль» не только повлияло на развитие изобразительного искусства, но его участники, в свою очередь, также занимались графикой и архитектурой, а также дизайном мебели, интерьеров и тканей. Революционный проект Геррита Ритвельда «красно-синий стул», дизайн которого вообрал в себя философию движения «Стиль», выставился в 1923 г. в Баухаусе и явился источником вдохновения для Марселя Брейера, создавшего в 1925–1927 гг. стул «Василий, модель №В3» из **трубчатого металла**. Как и **красно-синий стул** Ритвельда, архитектура «Стиль»

Барт ван дер Лек
«ковер для фирмы
«Metz & Co»,
1918–1919



отличалась использованием строгих геометрических форм и окрашенными кубическими элементами, которые очерчивали пространство. Для разделения внутренних площадей использовались перегородки, в то время как утилитарная отделка сводилась к минимуму. Введенные в эти интерьеры строгие линии придавали им динамизм, а ощущение легкости и простора достигалось путем отказа от всяких украшений. Наряду с использованием геометрического формализма такой сущностный метод дизайна оказал впоследствии огромное влияние на развитие **модернизма**. Хотя группа «Стиль» никогда не оформлялась в официальном порядке, ее деятельность была в высшей степени характерной, отличаясь использованием простого визуального языка — языка геометрического абстракционизма. Применение этой новой лексики формы и цвета стирало грань между изобразительным и декоративным искусством, но, к сожалению, намерение группы сделать искусство более универсальным так и осталось до конца unrealized.

Геррит Ритвельд,
изометрический рисунок
интерьера его
дома в Утрехте, 1927



Геррит Ритвельд,
шкаф, 1919
(проектировано совме-
стно с F. ван де
Гроонингом)

Ее видение Утопии было навеяно жизненной энергией современного города, в то время как на ее утилитарный подход к дизайну предметов потребления оказало влияние голландское пуританство. Хотя движение «Стиль» и разделяло многие идеи, выдвинутые русским **конструктивизмом**, такие как, например, пространственный динамизм, тем не менее оно считается первым современным направлением в дизайне, поскольку именно оно провозгласило новую эстетическую чистоту. Журнал «Стиль» издавался вплоть до кончины Тео ван Дуйсбурга в 1931 г., после чего движение постепенно утратило свою силу и было уже не в состоянии поддерживать свою прежнюю деятельность.

ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ



Дэниел Вейл, Радиоприемник в сумке, для фирмы «Porentthesis», 1981–1983

Дерризм, так как вступает в противоречие с традиционными положениями модернизма. Однако в отличие от постмодернизма он отвергает историчность и украшение. Более того, деконструктивизм зачастую прибегает к анализу смысла, в то время как постмодернизм или с легкостью отбрасывает его, или зашифровывает. Если не с философской точки зрения, то схожий по стилю с русским конструктивизмом двадцатых годов прошлого столетия, деконструктивизм точно так же усвоил экспрессивные и фрагментарные формы. Наиболее известными людьми, использовавшими его на практике в архитектуре и дизайне, являются Фрэнк О. Гери, дизайн-студия Куп Хинмелблау, Захи Хадид, Петер Эйзенман и Бернард Чуми. Представляя собой, по сути, антирациональный стиль, деконструктивизм связан с **антидизайном** и оказал незначительное влияние на промышленную эстетику, не считая нескольких примеров, таких как «Радиоприемник в сумке» Дэниела Вейла, который показом составных частей изделия пошел наперекор традиционным формам и «разобрал» общепринятую логику дизайна.

Термин «деконструкция» используется в литературной критике для анализа того или иного произведения. В шестидесятые годы прошлого столетия французский философ Жак Деррида утверждал, что путем деконструкции, или анализа логики западной метафизики, можно обнаружить ее необъективность и предвзятость. Метод деконструкции использовался им также и для доказательства того, что поскольку творческая работа может интерпретироваться по-разному, то ее содержание в конечном итоге является двусмысленным, что в свою очередь нарушает его логику. Разбор формального языка **модернизма** позволил раскрыть множественность его толкований и исключений, что поставило под сомнение его философскую основу. В семидесятых годах идеи Жака Деррида были осуществлены и преобразованы в стиле архитектуры и дизайна, получившим название **деконструктивизм**. Этот стиль связан с **постмодернизмом**, так как вступает в противоречие с традиционными положениями модернизма. Однако в отличие от постмодернизма он отвергает историчность и украшение. Более того, деконструктивизм зачастую прибегает к анализу смысла, в то время как постмодернизм или с легкостью отбрасывает его, или зашифровывает. Если не с философской точки зрения, то схожий по стилю с русским конструктивизмом двадцатых годов прошлого столетия, деконструктивизм точно так же усвоил экспрессивные и фрагментарные формы. Наиболее известными людьми, использовавшими его на практике в архитектуре и дизайне, являются Фрэнк О. Гери, дизайн-студия Куп Хинмелблау, Захи Хадид, Петер Эйзенман и Бернард Чуми. Представляя собой, по сути, антирациональный стиль, деконструктивизм связан с **антидизайном** и оказал незначительное влияние на промышленную эстетику, не считая нескольких примеров, таких как «Радиоприемник в сумке» Дэниела Вейла, который показом составных частей изделия пошел наперекор традиционным формам и «разобрал» общепринятую логику дизайна.



Детский телефон (опытный образец), фирма «Random Technologies», 1998

Чашка-поилка Anyway для фирмы «Y&A Marketing», ак. 1999



ДИЗАЙН ДЛЯ ДЕТЕЙ

Изделия для детей проектируются в рамках совершенно иного набора параметров, чем это делается для взрослых, и делятся на две основные категории – игрушки и детские принадлежности. Категория детских принадлежностей включает в себя все, от соски до колясок, и определяется главным образом функцией полезности, хотя определенную роль играют и меняющиеся социальные тенденции. Например, «детские кареты», или коляски, история которых восходит к XVIII в. и которые были нормой западного общества до 1960-х годов, теперь уступили место «строллерам» – легким складным «стульчикам» на колесах. Появившись в 1967 г., они буквально преобразили транспортировку младенцев. В целом хорошо спроектированные детские принадлежности должны быть эргономичными, прочными, ярко окрашенными, для того чтобы привлекать внимание ребенка, а также отличаться гладкой поверхностью в целях гигиены и безопасности. Все эти качества присутствуют в дизайне чашки-поилки *Алуида*. Опытным образцом, который также отвечал этим критериям, являлся *детский телефон*, изготовленный фирмой «Random Technologies». Аппарат отличался простой конфигурацией, и в нем имелась кнопка «дом», с помощью которой ребенок мог позвонить домой, даже если он забывал свой телефонный номер. Критерии для категории детских игрушек являются такими же, как и для детских принадлежностей, причем наиболее удачные проекты, такие как *Лего* и *Меккано*, предоставляют детям всех возрастов прекрасные возможности для захватывающей и творческой игры.

Однако большинство игрушек спроектировано плохо, видно, что их дизайн был продиктован в большей степени рыночной стратегией и прибылью, нежели подлинным стремлением к качеству. Среди наилучших образцов такого потребительского дизайна находится подарок в виде игрушки, задача которых является распространенной практикой ресторанов быстрого питания.

Однако большинство игрушек спроектировано плохо, видно, что их дизайн был продиктован в большей степени рыночной стратегией и прибылью, нежели подлинным стремлением к качеству. Среди наилучших образцов такого потребительского дизайна находится подарок в виде игрушки, задача которых является распространенной практикой ресторанов быстрого питания.



A&E Design, удлинители для рукояток Hallow для фирмы «Ergo», 1977

ДИЗАЙН ДЛЯ ИНВАЛИДОВ

Дизайн для инвалидов относится к категории «добродетельного» дизайна, но равным образом его можно назвать и «дизайном для способности», потому что он по-

могает всем пользователям. Историю этого направления в дизайне можно отнести к созданию переносных кресел, а позднее и инвалидных колясок в XVIII и XIX вв. Однако только в 50-х г. прошлого столетия ведущие дизайнеры стали заниматься проектированием изделий для инвалидов. Одним из первых образцов стал специальный захват для людей с ампутированными руками, разработанный Генри Дрейфусом в 1950 г. совместно с Лабораторией протезирования армии США и приборостроительной компанией «Sierra». Это устройство было сконструировано таким образом, что незначительным напряжением плечевых мышц закрепленный на протезе захват мог открываться и закрываться, позволяя инвалиду управляться с небольшими предметами, включая монеты и спички. До 1960-х гг. приспособления для инвалидов проектировались исходя из чисто медицинских соображений, и об их внешнем виде думали мало или не думали совсем. Однако приблизительно в это же время была разработана международная эмблема инвалидности, а общественная инфраструктура стала приспосабливаться или проектироваться для большей доступности. В 1969 г. журнал *Дизайн* посвятил це-

лый номер теме дизайна для инвалидов, а два года спустя была опубликована получившая впоследствии широкое признание книга Виктора Паланека «Дизайн для реального мира». Выдвигая на первый план потребность в более совершенных дизайнерских решениях, Паланек писал: «Церебральный паралич, полиомиелит, злокачественная миастения, слабоумие и многие другие заболевания и несчастные случаи, делающие людей инвалидами, затрагивают одну десятую часть американского населения и приблизительно 400 миллионов человек по всему миру. В то же время дизайн протезов, инвалидных колясок и других изделий для инвалидов все еще находится на уровне каменного века». В 70-е годы наибольшие успехи в дизайне таких предметов были достигнуты в Швеции, особенно в дизайн-студиях



Дэвид Фарради, фирма «Smart Design», щетки Херо для компании «OXO», 1997

ЛФирма «Smart Design», овалоческа для фирмы «OXO», 1996-е



«A&E Design» и «Ergonomi Design Gruppen». Последняя разработала целый ряд изделий, включая хорошо известный набор столовых приборов *Ешь и лей*, сосуды для питья и тарелки (1980), для компании «RSFU Rehab». Превосходное качество дизайна этих предметов побудило британского ученого Джеймса Вудхасена поместить в каталоге выставки «Шведская форма» (1981) свой риторический вопрос, правда ли, что в Швеции считается недостатком не быть человеком с физическими или умственными недостатками. В 1980-е и 1990-е годы был разработан целый ряд изделий, улучшающих жизнь инвалидов, среди которых надо особо отметить устройство *Аккуратный едок* фирмы «London Innovation Ltd», позволяющее людям, страдающим конвульсиями, самостоятельно есть; а также инвалидные коляски фирмы «Motivation»; разработанные в основном для стран третьего мира, где для их изготовления используются компоненты местного производства. За последние годы организация «Дизайн для способности», расположенная в Центральном колледже искусства и дизайна Св. Мартина в Лондоне, провела обширные маркетинговые исследования относительно потребностей инвалидов и сделала полученные ею данные доступными для дизайнерского сообщества. Это привело к появлению таких изделий, как сделанная немецкой фирмой «Talangeripen» подставка *Актив*, позволяющая передвигаться, которая и выглядела прекрасно, и выполняла свое предназначение намного лучше, чем предшествующее ей, похожее на строительные леса, изделие *Zimmer*. Набор домашних принадлежностей *Хорошая хватка*, состоящий из разнообразных, удобных в эксплуатации предметов, от совков и щеток до картофелемелок, был разработан Сэном Фарбером в ответ на статью Мери Федер в *Журнале института домашней экономики*, в которой она призывала разрабатывать универсальные, «транспозрастные» домашние принадлежности.

A&E Design, туалетное кресло Чисоас, 1999





Фирма «Chubb»,
огнетушитель
Model W50, 1970

Фирма «Highway
Manufacturing & Co.»,
пневматический жетон,
2000. Включено совме-
стом по дизайну в спи-
сок изделий тысячелетия

Фирма «Protector
Technology», дыха-
тельный аппарат
Turnado, 2000



ДИЗАЙН ДЛЯ БЕЗОПАСНОСТИ

Проблема безопасности представляет собой сравнительно новое явление в истории промышленного дизайна. Впервые она привлекла к себе внимание, когда в 1965 г. молодой юрист и защитник прав потребителей Ральф Надер опубликовал свою книгу под названием *«Менеджеры на любой скорости: запланированные опасности американских автомобилей»*, в которой основное место уделялось конструктивным недостаткам выпускавшейся с 1960 г. модели *Corvair* фирмы «Chevrolet». Этот отличавшийся необычными формами автомобиль с передним расположением двигателя был потенциальным убийцей из-за своей склонности к опрокидыванию на крутых поворотах. Хотя руководство компании «General Motors» и знало об этом недостатке, оно беззащитно ставило прибыль выше безопасности и продолжало производство этой машины. В то время было установлено, что в стоимости каждой машины затраты компании на дизайн ее внешнего облика и стилизацию составляли около 700 долларов, в то время как на разработку средств безопасности приходилось всего лишь 23 цента. Победа Надера, одержанная им

Внедренные ком-
паний «Volvo»
защиты для ис-
пользования в ави-
ационных испытаниях



в юридическом споре с автомобильным гигантом, провозгласила не только появление понятия об ответственности производителя за качество выпускаемой им продукции, но и осознание проблем безопасности как дизайнерских, так и производственных. Дизайн для безопасности разделяется на две категории: разработку изделий, являющихся более безопасными в эксплуатации, и проектирование средств безопасности, таких как огнетушители, привязные ремни, а также приборы сигнализации, дыхательные аппараты и т.д. Некоторые автомобильные компании, такие как «Volvo», широко известны своей политикой, определенной принципом «Безопасность прежде всего», в то время как другие не идут дальше предписанных законом требований. Однако разработке безопасных изделий в значительной степени способствовало введение соответствующих стандартов. Фактически они представляют собой руководящие принципы, которые формулируются комитетами, составленными из представителей заинтересованных сторон, а затем представляются на рассмотрение общественности. Во многих случаях такие стандарты вводятся в законодательство, регулирующее разработку и производство изделий (например запрет использования в Европе некоторых пенопластиков для обивки мебели).



Суставной Original-Pion, футбольная бутса с подошвой Keumchui-0, создан для фирмы «Alpitex», 1999; Валентино Советов по дизайну в списке изделий-исследований

Металлический наконечник клюшки для хоккея Big Bertha для фирмы «Caldwell Golf», 1991



ДИЗАЙН ДЛЯ СПОРТА

Спортивное снаряжение является одним из наиболее интересных объектов приложения творческих способностей дизайнеров, поскольку позволяет еще больше выявить возможности новых материалов и технологий. В отдельных видах спортивных состязаний качество проектирования снаряжения способно не только определять победу или поражение, но может изменить параметры самого вида спорта. Например, лыжи фирмы «Beta Atomic» Beta Race, отличающиеся своей параболической формой и в высшей степени инновационной титановой конструкцией, предоставляют возможность спортсменам делать более точные и энергичные повороты. В последние годы лыжи этой фирмы доминировали на чемпионатах мира по горнолыжному спорту в такой степени, что оказали воздействие на схему прокладки спусковых трасс. Благодаря тому что производство спортивного снаряжения тесно связано с научно-исследовательской работой, многие фирмы имеют свои собственные конструкторские бюро и редко поручают разработку новой продукции независимым дизайнерам. Зачастую спортивное снаряжение проектируется с использованием метода CAD (компьютерный дизайн) в соответствии с требованиями эргономики, а затем испытывается на практике спонсируемыми фирмой спортсменами, с тем чтобы довести его до совершенства. Полученные на этих испытаниях данные учитываются при изготовлении образцов для массового производства. Спортивное снаряжение, обладающее наилучшими эксплуатационными качествами, все равно — для соревнований или для проведения досуга — должно действовать подобно протезам, которые отзываются на каждое движение тела. Как пра-

вило, дизайн спортивного снаряжения развивается эволюционным путем, но случаются и революционные прорывы, как в случае с гоночным автомобилем Майка Барроуза *Windcheetah* (1992 г.), в котором водитель располагался лежа на спине, или скутером *See-Do*, изобретенным фирмой «Bombardier» в 1968 г. В настоящее время производство и продажа спортивного снаряжения это большой бизнес, подверженный капризам моды. Иногда объявленное новшеством изделие обладает минимальными преимуществами перед своими предшественниками и поэтому является по сути ненужным для потребителя. Однако такое уж свойство человеческой природы — верить, что новый дизайн, будь это клюшка для гольфа или пара кроссовок, способен резко улучшить игру или выполнение какого-либо упражнения. Часто случается так, что новые легкие, но прочные материалы находят свое первое применение в области спорта, как это было с использованием углеродного пластика в изготовлении защитных шлемов для горнолыжного спорта.

← Continuum of Motion, лыжи Beta Race для фирмы «Atomic», 1997

← Giugiaro Design, роторный конек для фирмы «Technica», 1990

→ Спортивный хронометр Jhu для фирмы «Alpitex», 1999





Фирма Motivation,
инвалиды югослав
Мюнхен, 1993

ДИЗАЙН ДЛЯ СТРАН ТРЕТЬЕГО МИРА

В основе концепции дизайна для стран третьего мира лежит цель предоставить развивающимся странам возможность удовлетворять свои потребности способами,

являющимися наиболее целесообразными с точки зрения экономики и защиты окружающей среды. В культурном отношении дизайн способен не только радикальным образом улучшить жизнь нуждающихся людей, но, что в долгосрочном плане является особенно важным, заложить некий фундамент, на котором можно будет строить региональную экономику. Такого рода примеры включают в себя разработанные фирмой «Motivation» инвалидные коляски для жертв противопехотных мин, стиральные машины с педальным приводом, спроектированные в Лаборатории промышленной эстетики университета города Параибу в Бразилии, а также безбатарейные радиоприемники *Geerlay* и ручные фонари, изобретенные Тревором Бейлисом и производимые сейчас в ЮАР. К сожалению, мало кто из западных дизайнеров ощущает необходимость работать в этой области дизайна, поскольку в целом она считается невыгодной. Решение этой проблемы лежит в образовании, считает Виктор Паланек в своей книге *Дизайн для реального мира* (1971). В ней он советует западным дизайнерам ездить в развивающиеся страны и обучать представителей «коренного населения страны для формирования групп дизайнеров, глубоко преданных культурному наследию, образу жизни и потребностям своей страны».



Эскиз образа дома
WONO (Wono Wote)
по заказу фирмы «A.G.
Möbelfabrik», нарисован
ный проект строи-
тельства имел особой
формы из плетных бу-
тылок, начало 1960-х

А. В. Грассе и др. в Мюнхен, сформирован
Зонами развития von Angewandte der Kunst
und Industrie haben sich die Gründung eines
Deutschen Künstlerproduzenten-Verbandes (DVP)

ALFRED BRECKERT	MÜNCHEN
THEODOR BRUNN	STUTTGART
JOSEF BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS
WILHELM BRUNN	BERLIN
WILHELM BRUNN	STUTTGART
WILHELM BRUNN	WIEN
WILHELM BRUNN	DRESDEN
WILHELM BRUNN	KARLSRUHE
WILHELM BRUNN	MÜNCHEN
WILHELM BRUNN	PARIS

и промышленностью. В 1914 г. Производственный союз организовал свою выставку в Кельне, на которой среди прочего были представлены модель фабрики из стекла и металла Вальтера Гропиуса, «Стеклянный дом» Бруно Таута и театр Производственного союза, построенный по проекту Генри ван дер Вельде. Через год число членов Производственного союза возросло до двух тысяч. Однако усиливавшееся расхождение между ремесленным мастерством и промышленным производством продолжало подпитывать разногласия внутри Производственного союза, при этом некоторые члены, такие как Герман Матезиус и Науманн, выступали за стандартизацию, в то время как другие, в частности Ван дер Вельде и Таут, отстаивали индивидуализм. Этот конфликт, ставший известным как «союзная ссора», чуть было не привел к роспуску объединения. Однако с окончанием Первой мировой войны постоянно возрастающий спрос на потребительские товары убедил Гропиуса согласиться с необходимостью стандартизации, хотя некоторые члены, в частности Ханс Пёльциг, продолжали противиться переменам. С 1921 по 1926 г. председателем Немецкого производственного союза являлся Римершмидт, и именно в этот период получил развитие функциональный метод в дизайне. В 1924 г. объединение опубликовало альбом *Форма без орнамента* (*Form ohne Ornament*), в котором были представлены фотографии образцов промышленных изделий и доказывались преимущества простых, лишенных всяких украшений поверхностей, что в конечном счете говорило о функционализме. В 1927 г. Производственный союз провел в Штутгарте организованную Людвигом Майсом ван дер Рохе уникальную выставку под названием «Квартира». Центром проведения выставки стал новый городской микрорайон «Белый двор», для проектирования которого были приглашены самые передовые архитекторы со всей Европы. Интерьеры построенных по индивидуальным заказам домов были обставлены современной мебелью из **трубчатого металла**, сделанной по проектам таких дизайнеров, как Людвиг Майс ван дер Рохе, Март Стан, Марсель Брейер и Ле Корбюзье. Получившая широкую известность выставка повлекла за собой более широкое признание модернизма. Несмотря на то что в 1934 г. Производственный союз был распущен, в 1947 г. он был основан заново. Однако к тому времени его возможности были уже исчерпаны. Немецкий производственный союз послужил своего рода мостом между югендстилем и модернизмом и своей деятельностью оказал огромное воздействие на развитие немецкого промышленного дизайна.





Разработана в 1998 г. фирмой «Toshiba» электролампа Neo Ball служит в шесть раз дольше и потребляет энергии на 75% меньше, чем обычная.

Карандаш, сделанный из переработанного одноразового стакана, 1998 г. Фирма «Pencilable Pencil Ltd.»

ДИЗАЙН И ОКРУЖАЮЩАЯ СРЕДА

Основными задачами дизайна в проблеме защиты окружающей среды является минимизация отходов и сведение потребления энергии и материалов до приемлемого уровня. Одним из первых эту проблему осознал Ричард Бакинстер Фуллер, который в 1920-е годы выдвинул идею «дизайнерской науки», основанной на концепции

«получения наибольшего из наименьшего». Именно он в 1950-е годы придумал термин «Космический корабль Земля», который повлиял на то, что люди стали воспринимать нашу планету более целостно. Среди других писателей и ученых, которые внесли свой вклад в более глубокое понимание роли дизайна в защите окружающей среды, можно отметить Вэнса Паккарда, чья книга *Производители отходов* (1961 г.) изобличала порочную практику **запланированного устаревания**, и Виктора Паланека, автора *Дизайна для реального мира*, который связывал экологическую сознательность с дизайнерским процессом и выступал за радикальные творческие решения, в которых учитывались проблемы экологии. Такие взгляды получили более широкое распространение в начале 1970-х годов, когда энергетический кризис усилил озабоченность по поводу ограниченности мировых природных ресурсов. К 1980-м годам несколько техногенных катастроф плюс растущее осознание того факта, что индустриализация ведет к глобальному потеплению, подчеркнули настоятельную потребность в дизайне, учитывающем указанные факторы. Такой дизайн, к которому часто применяют определение «зеленый», принимает во внимание весь жизненный цикл изделия. Сюда входят: добыча сырья и экологические последствия его переработки; энергия, израсходованная в ходе процесса изготовления изделия, с учетом всех нежелательных побочных продуктов; энергия, необходимая для товарного обращения; продолжительность срока эксплуатации изделия; извлечение

Фирма Eco Design, специализирующаяся на солнечных батареях (опытный образец), 1993.



компонентов и результативность утилизации и конечное воздействие на окружающую среду сжигания или захоронения оставшегося мусора. Несмотря на то что утилизация сокращает потребление энергии, она не сводит его к минимуму и в определенной степени рассматривается как фактор, увековечивающий практику расточительства. С другой стороны, долговечность изделий минимизирует производство отходов и потребление энергии,





Зденек Новар, эргономичный дизайн ножниц, 1952

ЭРГОНОМИКА

Эргономика, или, как ее чаще называют в США — «человеческий фактор», представляет собой изучение дей-

ствия человека в процессе работы, скорость освоения им новой техники, затраты его энергии, производительность и интенсивность при конкретных видах деятельности. Будучи тесно связанной с **антропометрией**, эргономика занимается исследованием анатомических, физиологических и психологических факторов в сочетании с человеческим поведением, способностями и возможностями. Посредством научной обработки полученных данных эргономика позволяет создавать изделия, которые лучше выполняют свое предназначение и являются более безопасными и удобными в эксплуатации. На рабочих местах эргономика способствует повышению эффективности и производительности труда. Поскольку эргономичное изделие проектируется для согласованной с человеческим телом работы, то им бывает намного удобнее пользоваться, будь это домашние ножницы или обычный стул. Офисные кресла, например, должны обеспечивать гибкую, непрерывную и безопасную для здоровья поддержку находящегося в сидячем положении человеческого тела. Основные принципы проектирования таких предметов основываются в большей степени на слабостях человека, нежели

на его силах. Выдающийся успех сконструированного Эмилио Амбасцем кресла *Vertebra* (1977), которое было первым в мире офисным креслом, автоматически реагирующим на движение человеческого тела, почти целиком объяснялся тем фактом, что его дизайн был основан на принципах эргономики. Нынешнее законодательство по вопросам здравоохранения и безопасности труда в разных странах привело к тому, что дизайнеры и производители все больше принимают во внимание эргономические принципы. Как утверждает Международный центр эргономики: «На работе, в дороге и дома эргономика является фактором, который в максимальной степени улучшает удобство и качество жизни, сводя в то же время к минимуму угрозу несчастных случаев и травм».

Петер Опсанк, кресло *Volant Vertebra* для фирмы «Stibbe», 1979



Росс Лавпроу, стилус *Sector Dial* для фирмы «Liscoplane», 1996–1997

ЭССЕНЦИАЛИЗМ

Эссенциализм — это вид дизайна, отличающийся логической компоновкой только таких элементов, которые являются абсолютно необходимыми для достижения конкретной цели. В известной мере эссенциализм осно-

вывается на модернистской концепции получения наибольшего из наименьшего и тесно связан с **дизайном и окружающей средой**. Происхождение эссенциализма можно отнести к выданной в 1920-е годы Ричардом Фуллером идее «динаксисона» (динамичный дизайн + максимальная эффективность) и его последующим попыткам прийти к новаторским творческим решениям с минимальным использованием энергии и материалов. Эссенциалистский метод дизайна зачастую полагается на творческую логику, порожденную новейшими достижениями в области науки и техники, и, таким образом, имеет много общего с традициями функционализма и рационализма. Эссенциализм оказал влияние на многих ведущих дизайнеров XX в., работавших в области промышленной эстетики, хотя использованный в их проектах набор форм обычно отличался неоднородностью. Рассматриваемый как эволюционная фаза модернизма, эссенциализм может принимать как геометрическую, так и органическую форму. Какого-либо ярко выраженного

Росс Лавпроу, деталь стула *Denis* для фирмы «Bridges», 1997





стиля здесь нет. Например, проект Дитера Рамса не обладает такими же эстетическими качествами, как проект Чальза Ииза, но в то же время оба они могут считаться модернистскими и в высшей степени эссенциалистскими. В настоящее время промышленные дизайнеры, такие как Джаспер Моррисон и Константин Грнич, применяют утилитарный подход к дизайну, создавая эссенциалистские изделия, обладающие подчеркнутой эстетической чистотой. Другие современные дизайнеры, как, например, Харри Коскинен, обращаются к отличающимся врожденным эссенциализмом традиционным народным образцам для того, чтобы придать им современную окраску. Эссенциализм все в большей степени выступает партнером «органического дизайна» и нового натурализма, как это видно на примере работ Росса Лавгроува. Высказываясь по поводу беспорядочности, которая часто имеет место в ограниченном наборе творческих форм эссенциализма, называемым также «дематериализмом» и минималистской стилизацией, Лавгроув утверждает: «К минимализму я отношусь с подозрением, потому что на самом деле его не существует в природе... С подозрением, потому что считаю, что жизнь не является минималистской. Дематериализм, или эссенционализм, — это совсем другое понятие, и оно больше относится к физической сущности предметов. Дематериализм означает меньший упор на вес, толщину и плотность. Это идея заключается в том, что вещи могут встраиваться более органичным образом в будущее. Дематериализм — это абсолютное устремление». Несмотря на то что эссенциализм требует глубокого понимания структуры, определенных материалов и методов промышленного производства, совершенно очевидно, что он является наиболее уместным методом дизайна XXI в.



Испытание пускового устройства двигателя автомобиля Модель Т, 1914

Изготовление маховиков двигателя автомобиля Модель Т, 1914



ФОРДИЗМ

Термин «фордизм» используется для обозначения метода массового производства, который преобладал в экономике большинства индустриально развитых стран с начала XX в. Названный так по имени Генри Форда, который первым внедрил конвейерную сборку автомобилей, фордизм коренным образом изменил не только структуру самого производственного процесса, но и способы разработки и проектирования промышленной продукции. Запущенная в производство в 1908 г. Модель Т пользовалась огромным спросом в США и Канаде, и Форду надо было решать проблему изготовления этой машины в больших количествах одновременно со снижением издержек на единицу продукции. На его решение внедрить на своих заводах метод конвейерной сборки, который включал в себя оптимальное размещение станков, оборудования и рабочих, повлиял опыт мясоперерабатывающих предприятий, расположенных в Чикаго и Цинциннати. Мясо там перерабатывалось промышленным способом, причем в очень больших объемах. Подвешенные на крюках мясные туши равномерно перемещались мимо рабочих посредством конвейерной системы с электрическим приводом. Каждый из стоявших на закрепленных за ними местах рабочих занимался выполнением одной операции, а темп работы задавался механизированной линией, что сводило к минимуму лишние движения и резко повышало производительность труда. Тщательно изучив эти производственные методы, а также идеи Фредерика

Уинслоу Тейлора, изложенные в его книге *Принципы научного управления* (1911) и ставшие впоследствии основой теории т.н. **тейлоризма**, в 1913 г. Генри Форд впервые использовал метод поточного производства для изготовления маховиков автомобильных моторов. В том же году он разработал систему сборки ходовой части. Автомобильные шасси протаскивались канатами вручную мимо заранее подготовленных запасов комплектующих

деталей, а весь производственный процесс разбивался на отдельные монотонные операции. После того как на смену канатам пришла сборочная линия с цепным электроприводом, время сборки одного автомобиля Модели Т сократилось с 12 часов 08 минут до всего лишь 1 часа 33 минут. В 1910 г. выпуск машин этой марки составил 20 000 штук при себестоимости 850 долларов за каждую, а уже к 1916 г. ежегодное производство составляло 60 000 автомобилей при себестоимости 360 долларов. В 1927 г., т.е. к тому времени, когда производство Модели Т было прекращено, с заводских конвейеров Форда сошло 15 миллионов машин, а на долю его компании приходилась половина мирового производства автомобилей. Несмотря на то что успех массового поточного производства всегда основывался на тщательном планировании и синхронизации, доскональной разработке и стандартизации комплектующих, а также на эксплуатационных качествах самого изделия, он в огромной степени зависел от крупномасштабных инвестиций в строительство заводов и их оснащение необходимым промышленным оборудованием. Как правило, такие затраты могли позволить себе только очень крупные компании. Таким образом, фордизм ускорил наступление эпохи господства небольшого числа глобальных корпораций — от «IBM» до «Боинга», которые занимают преобладающее положение в своих сегментах мирового рынка. В последние годы потребность в более высокой производительности

Установка бензоба-
ков автомобиля
Модель Т, 1914



Установка кузова
автомобилей
Модель Т, 1914



ускорила внедрение автоматизированных систем массового производства с использованием роботов в производственных процессах, которые являются монотонными, неприятными и потенциально вредными для человеческого здоровья (например, сварка или работа с краскопультами), или там, где требуется обращение с тяжелыми и громоздкими деталями и инструментами. Тем временем автоматизация поднялась на более высокий уровень благодаря компьютерному дизайну и производству (CAD/CAM), применение которых вышло за пределы дизайна и производства и охватывает большинство видов деятельности компаний. Несмотря на то что автоматизация поточных методов производства привела к ликвидации большого количества рабочих мест, там, где требовалась неквалифицированная рабочая сила, она увеличила спрос на грамотных специалистов, способных наблюдать за работой автоматизированных систем. Вопреки распространенным ожиданиям, автоматизация привела к возрождению понятия «квалифицированный рабочий». Она повысила эффективность и производительность труда, облегчив его тяжесть и монотонность, и одновременно увеличила зарплату рабочего, то есть выполнила те задачи, о решении которых писал Фредерик Тэйлор в начале XX в.

ФУНКЦИОНАЛИЗМ



Вильгельм Вагенфельд, кофезарка для фирмы «Zeisler Glaswerke Schott & Gen. Co.», 1931.

По своей сути функционализм представляет собой не стиль, а скорее, определенный подход к архитектуре и дизайну, отличающийся стремлением к решению практических задач наиболее логичным и эффективным способом. Зарождение функционализма прослеживается в идеях древнеримского архитектора Витрувия (I век до н.э.), которые в свою очередь основывались на эллинистических традициях. После этого классическое, или функциональное, отношение к архитектуре возрождалось неоднократно: в эпоху Ренессанса в XV и XVI вв. и архитекторами неоклассицизма Готфридом Сэмпером и Эженом Эммануэлем Виоле-ле-Дюком в XVIII и XIX вв. Во второй половине XIX в. английские реформаторы дизайна Август Пьюджин и Уильям Моррис также выступали в защиту функционализма с целью производства утилитарных изделий. Однако творцом теории функционализма XX в. считается американский архитектор Луи Салливан, которому принадлежат сказанные им в 1896 г. слова: «Форма следует за функцией».

Марсель Брёйер, модель стула B3, 1926 г., и стула B3, для фирмы «Stammet-Möbel», позже, фирма «Thonet», 1926—1927.



Выставочный стенд с образцами изделий нидерландской Школы нидерландского ремесла в г. Гаага, ок. 1927.



Эти основоположники функционализма придерживались методологии, учитывающей конкретную культуру и окружающую среду местности, в которой сооружалось здание или создавался проект. В первой половине XX в. дизайнеры **модерна** объединили функционализм с **рационализмом** и обратились к поиску универсальных творческих решений вне зависимости от национальных условий и традиций. На такого рода поиске строилась система преподавания в государственной школе **Баухаус** в немецком городе Дессау, а такие дизайнеры, как Людвиг Майс ван дер Рохе, Марсель Брёйер, Ле Корбюзье и Якобус Оуд, экспериментировали с промышленными материалами типа **трубчатого металла**, стали и стекла, чтобы создавать функциональные здания и мебель. Однако многие дизайнеры использовали эти новые материалы не только из-за их функционального потенциала, но и ради их современной индустриальной эстетики. В 1920-е годы авангардистские дизайнеры, особенно во Франции и Германии, развивали набор творческих форм функционализма, превращая его в стиль для придания своим работам современного вида. К началу 1930-х годов эстетика функционализма получила широкое распространение и была введена в **международный стиль**. В 1960-е годы социальная ответственность функционализма, которая иногда рассматривалась как направляемая стилем, была поставлена под сомнение представителями **анти-дизайна**, а это в свою очередь положило начало движению **постмодернизма**. В XX в. модернизм был по большей части связан с функционализмом и рационализмом — понятиями практически неразличимыми, поскольку в основе их дизайна лежит творческая логика созидания, приводимая в движение технологией.



ФУТУРИЗМ

ИТАЛИЯ

Футуризм был основан в 1909 г. итальянским писателем Филиппо Томмазо Маринетти. Само название этого движения указывает на то, что оно отменялось от прошлого, положив в основу своей деятельности технический прогресс. Опубликованный Маринетти в 1909 г. *Первый манифест футуризма* прославлял неограниченные возможности и динамизм индустрии и систем

коммуникации. Являясь первым культурным движением, которое отдалялось от природы и воспеваляло метрополис, футуризм оказал исключительно сильное воздействие на последующие направления развития дизайна. Энергичный поток жизни современного города был отражен в работах Умберто Боччони, Карло Карра, Джинно Северини и Джакомо Балла путем использования фрагментированных геометрических элементов, которые вызвали ощущение тепла и скорости. В области графического дизайна футуризм заявил о себе через использование экспрессивных форм типографского набора. Кроме того, идея экспрессивной структуры воплощалась в построении поэтических фраз. В 1910 г. Карра, Боччони, Балла, Северини и Луиджи Руссоло подписали *Манифест футуристической живописи*, а позднее Балла стал первым художником, который начал экспериментировать с практическим применением теории футуризма к декоративному искусству. За этим экспрессивным вторжением в сферу дизайна последовал художник Фортунато Делеро, который основал мастерскую футуристического искусства в г. Роверето, которая работала до конца 20-х годов прошлого столетия. В 1914 г. Делеро написал книгу под названием *Сложная пластика — свободная футуристическая игра — искусственное существование*, а в своем «Доме Искусства» в Роверето он разработал неопластичный стиль дизайна, который впоследствии пропагандировали итальянские рационалисты. В этом же году к движению футуристов присоединился архитектор Антонио Сант'Элия, который выставил свой проект «Нового города» в Милане. Динамичные, стремительные формы его архитектуры ничем

не украшались, а необработанные поверхности казались грубыми. Несмотря на то что в 1916 г. Сант'Элия скончался, его *Манифест футуристической архитектуры* продолжал оказывать свое влияние, особенно на членов движения *Стиль*, которые получили его в 1917 г. Футуризм пытался подорвать основы буржуазной культуры и в определенной мере являлся деструктивной силой, поскольку с неизбежностью выражал агрессивную эстетику городской жизни индустриальной эпохи. Поддерживая фашизм, футуризм стремился к порядку, следуя по пути радикализма, и таким образом его безусловно можно рассматривать как первое движение **радикального дизайна**.

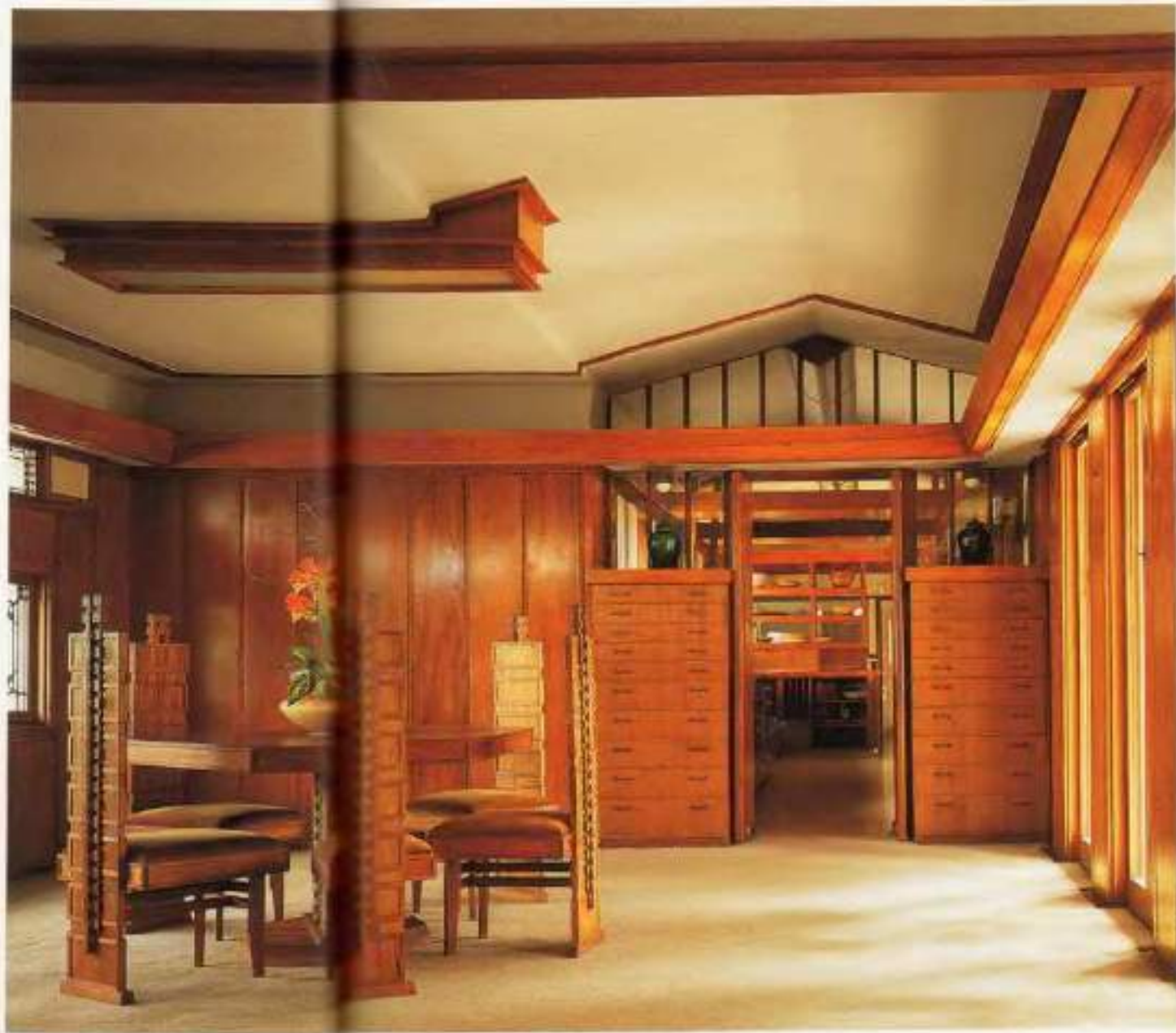
Фортунато Делеро. Дизайн визитной карточки его типографской мастерской, 1927

Мастерская футуристического искусства Фортунато Делеро в Роверето, 1920



ЦЕЛОСТНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Искусствоведческий термин «целостное художественное произведение» (Gesamtkunstwerk) стал использоваться в Германии в XIX в. и означает объединение всех видов искусства. Изначально это понятие было связано с постановками опер Рихарда Вагнера, в которых музыка, вокал, драма и художественное оформление сцены были тесно переплетены между собой. Позднее его стали относить к полностью интегрированным архитектурным проектам и дизайну интерьеров, где каждый элемент, используемый для воплощения творческого плана, разрабатывался самым тщательным образом, как правило, одним человеком. Идея унификации дизайна наиболее ярко проявилась в работах архитекторов, связанных с движением искусств и ремесел, таких как Чарльз Макинтош и Фрэнк Ллойд Райт. Они развили понятие целостного художественного произведения и пошли еще дальше, стремясь к тому, чтобы их сооружения в максимальной степени отвечали требованиям функциональности и находились в полной гармонии с окружающей местностью. Одновременно они разрабатывали мельчайшие детали интерьеров своих зданий, вплоть до столовых приборов, дверных петель и ручек. В Австрии и Германии известными сторонниками концепции целостного художественного произведения являлись Йозеф Гюфман и Петер Беренс. Идея полностью унифицированного дизайна в том виде, как она выражалась в целостных художественных произведениях, позднее оказала влияние на практику «тотального дизайна», в котором проектирование, производство и продажа продукции воспринимается как единое целое.



Фрэнк Райт, столовая в «Розовом доме», Лос-Анджелес, спроектирована для Аллы Сарн-сдаль, 1917–1920



«ХОРОШИЙ ДИЗАЙН»

«Хороший дизайн» представляет собой концепцию, основанную на рациональном подходе к процессу проектирования, посредством которого изделия создаются в соответствии с формальными, техническими и эстетическими принципами, связанными в большинстве случаев с модернизмом. В конце 1940-х годов Д. Де При,

основатель мебельной фирмы «Герман Миллер», определяя критерии изделий, изготовленных по принципам «хорошего дизайна», отмечал такие качества, как долговечность, гармония, целостность, привлекательность и красота. В 1950 г. в Музее современного искусства в Нью-Йорке прошла первая конкурсная выставка изделий «хорошего дизайна», которая была организована супругами Чарльзом и Рей Имз. Отбор лучших работ осуществлялся специальным жюри из трех человек, после чего изделия снабжались этикеткой с надписью «хороший дизайн» и продавались в магазинах. Понятие «хорошего дизайна» было воспринято благоприятным образом и в Европе, особенно в Германии. В 1952 г. в г. Ульм была создана **Высшая школа художественного конструирования**, один из основателей которой, Макс Билль, видел свою задачу в поощрении достоинств «хорошего дизайна», проводником которого ранее являлся **Баухаус**. Кроме того, Билль занимался организацией проходивших в Германии выставок, носивших название «Хорошие образцы промышленной эстетики». Наиболее примечательным образом концепция «хорошего дизайна» была воспринята в компании «Braun», для электроприборов которой Дитер Рамс разработал функциональный фирменный стиль. В Британии дизайн активно поощрялся Советом по дизайну (осн. в 1960 г.) посредством проведения выставок и через свой журнал *Дизайн*. Совет ввел в действие использование своего знаменитого «знака качества», которым отмечаются удостоившиеся его потребительские товары. В 1960-е годы возникла ответная реакция против консервативного следования нормам «хорошего дизайна» и того, что рассматривалось как официальное навязывание «хорошего вкуса». Эта получившая широкое распространение реакция на «хороший дизайн» предвзовет появление **постмодернизма**, который вернул дизайну радикализм, чувство, непосредственность и темперамент.

Эскиз знака качества, разработанный для британского Совета по дизайну, 1950

ХАЙ-ТЕК

Впервые стиль хай-тек появился в архитектуре 1960-х годов, а его вдохновителем стал Бакминстер Фуллер, предложивший использовать в ней геометрический формализм модернизма и **радикального дизайна**. Лежащий в основе этого стиля утилитаризм отрицал излишества **поп-дизайна**. Впервые примененный на практике британскими архитекторами, такими как Норман Фостер, Ричард Роджерс и Майкл Хопкинс, которые включали лишние дизайнерские изысков элементы в свои сооружения, стиль хай-тек в конечном итоге в 70-х годах проложил себе дорогу и в основное направление дизайна интерьеров. В выполненных в стиле хай-тек интерьерах использовалось утилитарное оборудование и детали, изготовленные для предприятий и учреждений, как, например, тележки для покупок, линолеум, переносные светильники, оцинкованные полки и металлические стойки строительных лесов. Отдавая дань основоположникам движения **Стиль**, дизайнеры хай-тека в своих творческих решениях зачастую включали в них крупные цветовые планы. В Америке в числе сторонников хай-тека находились Джозеф Пол Де Урсо и Вад Беннет, которые работали с подобранными на свалках промышленными материалами. В 1978 г. Джоан Крон и Сюзан

Майкл Хопкинс, студия Knechtels House, 1979



Слезин опубликовали книгу под названием *Хай-тек: индустриальный стиль и справочник для дома*, но к тому времени Стиль уже начал склоняться к упадку и в начале 1980-х был вытеснен **постмодернизмом**.

ВЫСШАЯ ШКОЛА ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ

1953–1968
УЛЬМ, ГЕРМАНИЯ

Высшая школа художественного конструирования была основана в г. Ульме в 1952 г. Оттом Айхером и Инге Шоль с целью возрождения принципов преподавания, практиковавшихся в **Баухаусе**. Идея создания нового образовательного учреждения возникла в 1947 г., во время встречи с Максом Биллем, который впоследствии спроектировал здание школы и стал ее первым директором. Занятия начались в 1953 г., причем некоторые бывшие преподаватели Баухауса, включая Людвиг Майса ван дер Рохе, Йозефа Альберса и Иоганнеса Иттена, были приглашены в школу для чтения лекций. Новый учебный комплекс был открыт в 1955 г., а на следующий год должность директора занял аргентинский теоретик дизайна Томас Мальдонадо. Хотя руководство школы оживило учебную программу такими предметами, как **семиотика**, антропология и психология, это учебное заведение вошло в историю дизайна прежде всего благодаря своему функциональному и системному подходу к дизайну, который опирается на инженерное искусство. Таким образом эстетика школы оказала сильное воздействие на дизайн изделий немецкой промышленности, как это видно на примере работы Ганса Гугелота и Дитера Рамса для компании «Вгапп». В 1968 г. Мальдонадо покинул школу, местные власти прекратили ее финансирование, заявив, что это учебное заведение стало слишком радикальным. Вскоре после этого руководство школы, которую зачастую называли «новым Баухаусом», приняло решение о ее закрытии. В то время как некоторые преподаватели, как например Ганс Гугелот, занимавший должность декана факультета технической эстетики с

1954 г., выступали за системный и научный подход к дизайну промышленных изделий, остальные решили пойти на риск и отвергнуть догматический функционализм. Именно это коренное противоречие явилось тем фактором, разрушившим не только Высшую школу художественного конструирования, но и Баухаус, ее духовного предшественника.

Обложка брошюры
(Верхний рисунок) 5
под редакцией Тео
Кросби с подборкой
статей Томаса
Мальдонадо с изложе-
нием рациональ-
ного метода дизайна
Высшей школы худо-
жественного кон-
струирования, 1961



Ричард Гамильтон,
коллаж «Вот что же
нам нужно: больше лю-
дей, смотрящих на
картинки красивых
молодых людей»,
1956

НЕЗАВИСИ- МАЯ ГРУППА

ОСНОВАНА В 1952
ЛОНДОН, ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

Сформировавшаяся в 1952 г. «Независимая группа» проводила регулярные встречи в лондонском Институте современного искусства с целью изучения технических достижений американского промышленного производства и потребительской культуры. Группа, в состав которой входили Ричард Гамильтон, Эдуардо Паолоцци, Рейнер Бэнкс,

а также Питер и Алисон Смитсон, отвергала философию модернизма и черпала вдохновение не в «высоком», а в «низком» искусстве. Являясь приверженцами массовой культуры, некоторые члены «Независимой группы» отстаивали идею запланированного устаревания товаров широкого потребления, которая считалась полезной для экономического роста через увеличение объемов промышленного производства. В свой коллаж 1956 г. с многозначительным «*Так что же делает наши жилища такими особенными, такими привлекательными?*» Гамильтон включил метафорический образ леденца на палочке с нанесенным на него словом «поп». Возможно, что это был первый раз, когда использованное в художественной работе слово стало названием нового движения в искусстве. Безусловно, эта знаменательная работа провозгласила новое направление не только в искусстве, но и в дизайне. Сам Гамильтон определял характеристики термина «поп» следующим образом: «Популярный (предназначенный для широкой публики), Преходящий (недолговечные творческие решения), Недорогой, массово Производимый, Потребляемый (легко забываемый), Молодой (нацеленный на молодежь), Остроумный, Сексуальный, Гламурный, относящийся к Большому бизнесу». Определив понятие термина «поп» и подняв статус массовой культуры до предмета серьезного научного интереса, «Независимая группа» заложила теоретическую основу, на которой в 1960-е годы расцвел поп-дизайн.



Марчелло Марчонни,
пишущая машинка
Lettera 22 для
фирмы «Bonomi»,
1950

ПРОМЫШЛЕННЫЙ ДИЗАЙН

На протяжении двухсот с лишним лет изделия массового промышленного производства формировали нашу материальную культуру и оказывали воздействие на

мировую экономику, окружающую среду и качество повседневной жизни. От потребительских товаров и **упаковки** до промышленного оборудования и транспортных средств — промышленные изделия охватывают огромную сферу функций, методов, идей и ценностей и являются средством восприятия окружающего нас мира. Свойства промышленных изделий и их появление на свет определяются все более усложняющимся процессом дизайна, который в свою очередь сам подвержен воздействию множества различных факторов. Среди них немалое место занимают ограничения, возникающие вследствие социальных, экономических, политических, культурных, организационных и коммерческих причин, в рамках которых разрабатываются новые изделия, а также характер, мышление и творческие способности отдельных дизайнеров или дизайнерских коллективов, специалистов и производителей, вовлеченных в процесс их создания. Промышленный дизайн, т.е. концепция и проектирование изделий для многократного воспроизведения, представляет собой сложный творческий процесс, обобщающий такие действенные факторы, как промышленное оборудование, технологии, материалы и эстетика для создания пригодных для промышленного производства изделий, которые сочетают в себе все потребности и желания пользователя в рамках технических и социальных ограничений. Одним из существенных и определяющих аспектов промышленного дизайна является инженерное искусство, т.е. применение научных принципов к проектированию, разработке и созданию сооружений, машин, приборов или производственных процессов. Несмотря на то что две эти отрасли знаний заняты поиском оптимальных решений для конкретных проблем, главная отличительная особенность промышленного дизайна заключается в его отношении к эстетике. Происхождение промышленного дизайна восходит к промышленной революции, которая нача-



Петер Беренс, эстетический дизайн
для фирмы «АЕГ»,
1909



Флоренс Зейферт,
кофеварка
Aromaster KF
для фирмы «Валль»,
1972

лась в Великобритании в середине XVIII в. и провозгласила наступление эпохи механизации. До этого времени предметы изготавливались ремесленным способом, при котором как концепция, так и само их производство были делом одного человека. С развитием новых производственных процессов и разделением труда дизайн (концепция и проектирование) все в большей степени отделялся от ремесленного искусства. Однако в тот ранний период своего становления промышленный дизайн не имел под собой никакой интеллектуальной, теоретической или философской основы и считался всего лишь одним из многих взаимосвязанных аспектов механического производства. Таким образом, в годы до начала XIX в. образцы промышленных изделий создавались не промышленными дизайнерами, а специалистами из области техники, материалов и производства. К концу XIX в. производители начали все больше осознавать тот

факт, что посредством совершенствования конструкционной целостности и улучшения внешнего вида своих изделий они могли сделать их намного более конкурентоспособными. В результате этого получились так, что для оказания помощи в процессе проектирования новых изделий они стали приглашать специалистов со стороны, в основном архитекторов. Впоследствии, после того как в начале XX в. теория дизайна была интегрирована с индустриальными методами производства, промышленный дизайн превратился в самостоятельную и полноценную отрасль знания. Одним из первых профессиональных промышленных дизайнеров был немецкий архитектор Петер Беренс, который в 1907 г. был нанят фирмой «АЕГ» для улучшения внешнего вида ее продукции и разработки **корпоративной идентичности**. С тех пор промышленный дизайн становился все более важным фактором успеха промышленных изделий и компаний производителей. В то время как целью промышленного дизайнера всегда являлся поиск компромиссного решения для сочетания интеллектуальных, функциональных, эмоциональных, эстетических и этических ожиданий пользователя (погребителя) с влияющими на творческий процесс факторами, надо всегда иметь в виду, что с исторической точки зрения, без готовности производителей рисковать необходимыми и зачастую огромными средствами, требовавшимися на разработку новых изделий, масштабы промышленного дизайна могли бы быть просто ничтожными.



Фотография здания
«Нового Баухауса» в
Чикаго, 1937

ИНСТИТУТ ДИЗАЙНА, ЧИКАГО

ОСНОВАН В 1944
ЧИКАГО, США

В 1933 г. государственная школа **Баухаус** была закрыта нацистским режимом, который объявил ее вредоносным учреждением, что вынудило многих преподавателей покинуть Германию с целью избежать преследования. Обосновавшись поначалу в Лондоне, в 1937 г. Ласло

Мохой-Надь по приглашению Ассоциации искусств и промышленности переехал в Чикаго, для того чтобы организовать новую школу дизайна с целью оживления культурной и экономической жизни в этом городе. Основываясь на принципах преподавания своего немецкого предшественника, «Новый Баухаус», как окрестил его Мохой-Надь, попытался продвинуть культуру «тотального образования». Однако новое учебное заведение просуществовало не долго, так как в конце 1938 г. Ассоциация прекратила финансирование школы, считая ее программу чересчур экспериментальной. На следующий год Ласло Мохой-Надь вновь открыл школу, опираясь на частную поддержку со стороны Уолтера Папке, председателя правления компании «Container Corporation of America», и она была переименована в Чикагскую школу дизайна. В 1944 г. школа получила свое теперешнее название – Институт дизайна, который после смерти Мохой-Надь в 1946 г. стал факультетом Института Армора, позднее переименованного в Иллинойский технологический институт. В том же году директором Института дизайна стал русский дизайнер эмигрант Сергей Чермаефф. С самого начала своей деятельности это учреждение отличалось подходом к преподаванию дизайна с экспериментальной точки зрения, и в его учебные программы включались занятия по психологии и литературе. В настоящее время Институт дизайна по-прежнему стремится «раздвинуть границы дизайна» и специализируется на применении новых технологий в процессе проектирования.



Якобус Иоханнес
Питер Оуд, настоль-
ная лампа Gbo 405
для фирмы «Gijzen»,
1928

Ле Корбюзье, Пьер
Жанере и Шарлотт
Перриан, столовая,
представленная в
Салоне прикладного
искусства, Париж,
1928



МЕЖДУНАРОДНЫЙ СТИЛЬ

Впервые термин «международный стиль» вошел в оборот в 1931 г. директор Нью-Йоркского музея современного искусства Альфред Барр, который использовал его в названии каталога проведенной в 1932 г. знаменательной выставки архитекторов Генри-Рассела Хичкока и Филиппа Джонсона. Каталог назывался *Международный стиль: архитектура после 1922 г.* В работе таких модернистов, как Ле Корбюзье, Якобус Оуд, Вальтер Гропиус и Людвиг Майс ван дер Рохе, Барр выделил некий универсальный

стиль, который переступал национальные границы. Ничего подобного в западном искусстве и архитектуре не наблюдалось со времен Средневековья, когда по всей Европе расцветал так называемый международный готический стиль. Соответственно новое движение XX в. получило свое наименование в знак признательности предшествовавшему ему явлению. Термин «международный стиль» имел конкретное отношение к работе модернистских архитекторов и дизайнеров, которые сочетали функцию и технологию с геометрическим набором форм для создания произведений, отличавшихся сдержанной эстетикой **модернизма**. Хотя он иногда используется для обозначения раннего модернизма (ок. 1900–1933) и работы таких дизайнеров, как Адольф Лоос и Якобус Оуд, теперь он обычно ассоциируется с менее утилитарными формами модернизма, которые появились после закрытия **Баухауса** в 1933 г. Кроме того, термин относится к работе Ле Корбюзье и его

последователей, которые в конце 1920-х и на протяжении 1930-х годов выступали за более элегантный и менее строгий вариант модернизма. Вполне возможно, что величайшими представителями «международного стиля» являлись Людвиг Майс ван дер Рохе и Вальтер Гропиус, которые после эмиграции в Соединенные Штаты неустанно пытались «интернационализировать» модернизм не только через свои



Ле Корбюзье, Пьер Жанере и Шарлотт Перриан, шезлонг
модель № В306 для
фирмы «Thonet»,
1928 (модельовлен-
ное производство
фирмы «Cassina»)



Ле Корбюзье,
Пьер Жанере и
Шарлотт Перриан,
стол модель № В301
для
фирмы «Thonet»,
ок. 1928

Ле Корбюзье,
библиотека в городе
Вилле д'Аво,
1928–1929

архитектурные работы и выставки, но и через свои высокие должности преподавателей в американских учебных заведениях.

Многие сторонники «международного стиля» восприняли функциональную эстетику модернизма, исходя лишь из стилистических соображений, в то время как другие развивали эстетическую чистоту для того, чтобы еще дальше продвигать универсализм в архитектуре и дизайне. Более поздние послевоенные дизайнеры, особенно американские, такие как Флоренс Кнолл, Чарльз Имз и Джордж Нельсон, сочетали этот современный и демократический метод дизайна с методами массового промышленного производства, чтобы создавать изделия, отвечающие критериям «хорошего дизайна». В 1920-е и 1930-е годы «международный стиль» в архитектуре и дизайне интерьеров отличался геометрическим формализмом, использованием промышленных материалов типа стекла и стали, широко распространенным предпочтением белого цвета для отделки сооружений и предметов. Позднее некоторые архитекторы и дизайнеры, включая Эро Саваринена и Чарльза Инза, стремились облагородить «международный стиль» путем использования скульптурных форм и противопоставления геометрических и органических очертаний, а другие довели этот стиль до его логического завершения, породив брутализм — такое направление в архитектуре, где применяются лишенные человеческого тепла материалы вроде грубых бетон-



Флоренс Кнелл,
коллекция Флоренс
Кнелл — кресло
120553, двухместная
софа 120552, трех-
местная софа
120553 и стол 25217
для фирмы «Knoll
International», 1994

ных конструкций, и жесткая геометрия сооружений. Несмотря на то что в конце 1970-х и в 1980-х годах казалось, что возникновение **постмодернизма** прозвучало для «международного стиля» похоронным звоном, в 1990-е годы такие архитекторы, как Норман Фостер и Ричард Роджерс, получили восторженное признание за свои сооружения, в которых безошибочно угадывались черты «международного стиля» — мощь, четкость, элегантность и чистота. В последние годы, по мере того как производители стремятся к глобальным решениям, которые, как и «международный стиль», не знают границ, наблюдался также возврат к рациональной эстетике в области дизайна промышленных изделий и мебели. Поэтому термин «международный стиль» может относиться только к особому периоду и типу модернизма, указывая в то же время на эстетику, являющуюся результатом функционального метода дизайна, появление которого восходит ко времени движения искусств и ремесел.



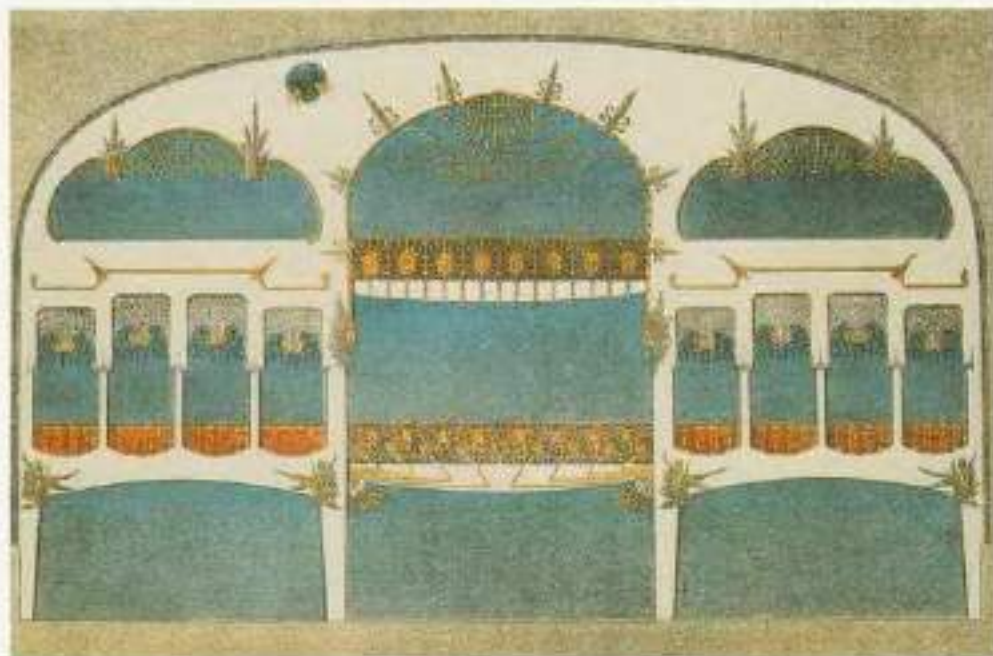
Отто Эрман, намен-
ная ваза с бронзо-
вым орнаментом,
ок. 1900

ЮГЕНДСТИЛЬ

ГЕРМАНИЯ

В бумажном переводе югендстиль означает «молодежный стиль». Стиль возник в Германии в 1890-х годах, являясь по своей сути немецкой разновидностью **ар-нуво**. Термин был взят от названия журнала «Югенд», который был основан Георгом Хиртом в Мюнхене в 1896 г., и сыграл большую роль в популяризации этого стиля. Вдохновившись реформаторскими начинаниями Уильяма Морриса и Джона Раскина, дизайнеры югенд-

стиля Герман Обрист, Рихард Римершнейд и Август Эндедл преследовали более идеалистические цели, чем другие поборники ар-нуво в Европе. Обладав оптимизмом молодости и отличаясь благоговейным отношением к природе, они стремились не только реформировать искусство, но и выступали за возврат к более простому и менее коммерческому образу жизни, что с очень большой выразительностью отражалось в их работах. Подобно своим современникам в Париже и Брюсселе, дизайнеры югендстиля вдохновлялись новейшими достижениями в области научных исследований природного мира. Например, фотографические исследования Карла Блосфельда, представлявшие замечательные образцы спирального роста, а также ботанические рисунки Эрнста Геккеля оказали прямое воздействие на использование Августом Эндедлом и Германом Обристом извилистых растительных линий и переплетенных форм. Новое понимание природы, ставшее результатом такого рода подробного анализа, помогло дизайнерам югендстиля зафиксировать в своих работах ощущение динамизма и бурного органического роста. В Германии этот новый неисторический стиль вступил в противоречие с проводимой Берлином официальной имперской политикой в области искусства, но был очень тепло воспринят в регионах, стремившихся выразить чувство своей культурной самобытности, как например в Дрездене, Мюнхене, Дармштадте, Веймаре и Халле. Хотя такое стремление к свободе творчества представляло собой один из принципов, объединявших школы ар-нуво в Брюсселе, Нанси и даже в Глазго, с наибольшей силой оно ощущалось именно в Германии. Больше, чем какин-либо еще из своих европейских современников, дизайнерам югендстиля удалось сократить разрыв между «художественным изготовлением» и промышленным производством. Было создано большое количество мастерских, занимавшихся изготовлением



Август Эдельс, проект театральных лож для театра Бундеса, Берлин, 1903

изделий по их образцам, среди которых наиболее известными являлись Объединенные мастерские художественного ремесла в Мюнхене (1897 г.) и Дрезденские мастерские ремесленного искусства (1898 г.). Эти предприятия создавались с целью производства обычных предметов домашнего обихода, но при этом не упускалась из виду и эстетическая сторона дела. Предметы, изготовленные в Дрездене, отличались менее тонкой работой и, следовательно, были более дешевыми, чем те, которые делались в Мюнхене, но тем не менее все же оставались недоступными для среднего обывателя. Рихард Римершмид, главный дизайнер Дрезденской мастерской, усвоил простой народный стиль, похожий на тот, которым отличались работы таких британских дизайнеров движения искусства и ремесел, как Чарльз Уойси. Римершмид стремился реформировать дизайн посредством **стандартизации**, а его использование рациональных методов изготовления изделий оказалось исключительно действенным, сыграв немалую роль в создании **Немецкого производственного союза**. Большой вклад в распространение югендстиля внесли также и Объединенные мастерские художественного ремесла, которые были основаны в Мюнхене Бруно Паулем и рядом других художников. Пауль являлся автором карикатур и графических рисунков, отличавшихся дерзостью очертаний и печатавшихся в журнале *Симплициссимус*, который точно так же, как и журнал *Югенд*, занимался популяризацией

новой эстетики. Его приверженность линейному стилю разделялась и мюнхенским дизайнером Бернхардом Панхоком, который проектировал жилой дом семейства Ланге в Тюбингене (1902 г.) как **целостное художественное произведение**. Во внешнем облике здания было заметно влияние местных традиций, а то время как интерьеры создавались в манере югендстиля, отличавшейся в своей простоте поразительной современностью. В Дармштадте югендстиль находился под серьезным покровительством Великого герцога Эрнста Людвига Дармштадт-Гессенского, который в 1901 г. стал инициатором проведения выставки под названием «Наглядное свидетельство немецкого искусства». Выставка прославляла достижения «Дармштадской колонии художников», основанной при частной финансовой поддержке со стороны Великого герцога в 1899 г. Первоначально колония состояла из восьми зданий, включая «Дом декоративного искусства», то есть студии, построенной по проекту Йозефа Ольбриха, и семи жилых домов для членов колонии. Это сообщество имело большое значение не только благодаря продвигавшемуся его членами новому архитектурному стилю, но и по причине своей деятельности, направленной на стимулирование создания высокохудожественных произведений. Точно так же и в Веймаре: продвижению югендстиля способствовали как местный патриотизм наравне с экономической необходимостью, так и поддержка со стороны влиятельных особ. В 1860 г. Великий герцог Карл Александр Саксон-Веймарский за свой счет ос-

Чаша с крышкой, Мюнхен, ок. 1900



→ Людвиг фон Цун-
буш, обложка изда-
ваемого в
Мюнхене журнала
Jugend, март 1898

Фердинанд Мораве,
напольные часы для
Объединенных ма-
стерских художе-
ственного ремесла,
1903

новал в этом городе художественную школу. В 1901 г. этот титул перешел к его внуку, которого граф Кесслер уговорил назначить бельгийского архитектора Генри Ван дер Вельде придворным советником по делам искусства. Мнение о том, что художественное образование могло бы поспособствовать развитию местной экономики, привело к тому, что Вельде получил заказ на проектирование здания Веймарской школы прикладного искусства. Школа была открыта в 1904 г., и до 1914 г. он занимал должность ее директора. За это время Вельде создал множество образцов изделий из серебра и керамики, сделанных в манере югендстиля и отличавшихся простотой форм. Архитектура и дизайн югендстиля объединяли конструктивную новизну с абстрактными натуралистическими формами для получения сочетания монументальности с визуальной легкостью. Приблизительно к 1900 г. стиль достиг кульминационной точки своего развития, и вскоре после этого на смену ему пришел промышленный рационализм. Немецкого производствен-



ного союза, основанного в 1907 г. дизайнерами и архитекторами, являвшихся сторонниками югендстиля. Своим продвижением природных форм и образцов народного творчества как средства реформирования дизайна, и в конечном счете общества, югендстиль напоминал британское движение искусств и ремесел.

JUGEND



MÜNCHNER
KUNST-
WOCHENSCHRIFT
FÜR KUNST & LEBEN

QUARTALPREIS 3 MARK.
PREIS DER NUMMER 30 PFG.

VERLAG VON G. HIRTH, MÜNCHEN.

Herausgeber: Georg Hirth. — Redakteur: Fritz v. Ostini. — Alle Rechte vorbehalten.

КИТЧ

Подставки для кон-
тек, конец 1950-х



Термин «китч» происходит от немецкого слова *Kitsch* (пошлость, безвкусица, халтура) и используется для обозначения вульгарных образцов дизайна, обладающих привлекательностью. Китч стал рассматриваться в качестве противоположности «хорошего дизайна». Первоначально этим словом обозначались нефункциональные предметы, такие как сувениры и мелкие дешевые товары. Одним из первых тему китча исследовал немецкий философ Фриц Карпфен, опубликовавший в 1925 г. научную работу, которая называлась *Der Kitsch*. Однако только начиная с 1939 г., после выхода в свет книги американского критика Клемент Гринберга «Китч и авангард», значение этого термина расширилось и стало включать в себя такие элементы массовой культуры, как коммерческая реклама и «дешевая» литература. Наибольшее распространение дизайн китча получил в 1950-х годах, когда производители выпускали «бросовые» изделия из пластика, отдаленно напоминавшие предметы материальной культуры, изготовленные по образцам «высокого дизайна». В 1960-е годы термин «китч» использовался в уничижительном смысле, но к началу 1970-х годов к предметам китча стали относиться с иронией, и они преднамеренно начали вводиться в интерьеры в расчете на определенный эффект именно благодаря их дурному вкусу. С возникновением **постмодернизма** в 1980-х годах китч стал превозноситься за свою культурную открытость, и наконец нашел для себя плодородную почву в рамках **авангарда**.

МЕДИЦИНСКИЙ ДИЗАЙН



Ингалятор, Бирмингем,
Британия,
конец XIX в.

Сфера медицинского дизайна разделяется на три категории: протезы, устройства для введения лекарственных препаратов в организм пациента, а также диагностическое и терапевтическое оборудование. На протяжении всей истории медицины постоянно разрабатывались новые приспособления для оказания помощи в лечении

больных и инвалидов. Но только в начале XVIII в. тщательные анатомические исследования стали оказывать свое непосредственное воздействие на медицинский дизайн. Именно тогда университеты Эдинбурга и Глазго стали лучшими в мире исследовательскими центрами в области анатомии человека, а шотландец Уильям Смелли изобрел первые акушерские щипцы, которые позволяли надежно обхватывать головку ребенка. Заслуга этого изобретения Смелли состоит в том, что используемые в современных медицинских учреждениях щипцы мало чем отличаются от их первоначального образца. В XVIII и XIX вв. индустриализация способствовала росту численности городского населения, а вместе с тем и распространению инфекционных заболеваний, таких как туберкулез, брюшной тиф и дифтерия. Респираторные заболевания зачастую усугублялись загрязнением воздуха дымом и сажей от сжигания каменного угля как в заводских топках, так и в домашних печах и каминах. Туманы, которые были обычным явлением Викторианской эпохи, действовали разрушительным образом на здоровье жителей Британии, и в большинстве домов имелся керамический ингалятор поскольку до появления антибиотиков его использование являлось наиболее эффективной медицинской процедурой. Однако наибольшим благом для здоровья населения являлись не новые лекарства и передовые разработки в области медицинского дизайна, а надлежащие санитарно-гигиенические мероприятия, которые начали проводиться начиная с середины XIX в. Когда появляются новые виды медицинского оборудования, то их дизайн может казаться относительно грубым, так как он

Акушерские щипцы,
ок. 1820, сделанные
по образцу Уилья-
ма Смелли, 1752



Однако наибольшим благом для здоровья населения являлись не новые лекарства и передовые разработки в области медицинского дизайна, а надлежащие санитарно-гигиенические мероприятия, которые начали проводиться начиная с середины XIX в. Когда появляются новые виды медицинского оборудования, то их дизайн может казаться относительно грубым, так как он



Масахико Китаяма,
томограф Aquilion CT
для фирмы
«Toshiba», 1997

определяется требованиями технологии. Однако со временем дизайн таких изделий становится все более эргономичным и менее пугающим. Именно таким образом сканнер головного мозга Aquilion CT впервые введенный в медицинскую практику в 1970 г., превратился в выполненный в стиле **софт-тек** образец работы японского дизайнера Масахико Китаямы. Кроме того, дизайнеры помогают разрабатывать новые медицинские устройства, как например безыгольный шприц фирмы «Weston Medical» или противоастматический ингалятор *HandiHaler*, созданный в 1995 г. Киннером Дафорта для фирмы «Boehringer». Поскольку в настоящее время дизайн ориентирован на максимальное удовлетворение человеческих потребностей, появилось множество биологически совместимых изделий, предназначенных для замены поврежденных органов – от кардиостимуляторов до керамических бедренных суставов. Несмотря на то что медицинский дизайн по необходимости определяется скорее функцией, чем эстетикой, дизайнеры осознают тот факт, что внешний вид медицинского оборудования оказывает психологическое воздействие на пациентов и что его терапевтическая ценность повышается благодаря удачному дизайнерскому решению.



Мартине Бедин,
светильник Supra,
1981

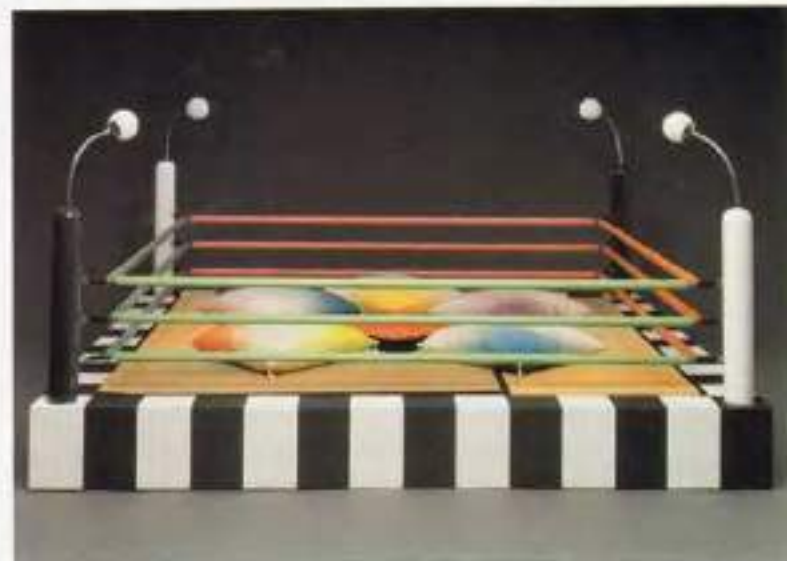
«МЕМФИС»

ОСНОВАН В 1981
МИЛАН, ИТАЛИЯ

Творческое объединение «Мемфис» было основано в Милане в 1980 г. для того, чтобы воодушевить и подкрепить движение **радикального дизайна**. В конце 1970-х годов итальянские дизайнеры-авангардисты Э-

торе Соттсасс, Андреа Бранци, Алессандро Мендини и другие художники студии «Алхимия» занимались поиском альтернативных художественных и интеллектуальных концепций дизайна. Выдвинутые со стороны Мендини идеи «редизайна» и «банального дизайна» стали основными в творчестве студии «Алхимия», в итоге Соттсасс ушел из этой группы, сочтя такой подход к дизайну слишком ограниченным. 11 декабря 1980 г. Соттсасс собрал у себя дома несколько дизайнеров, среди которых были Барбара Радиче, Микеле де Луччи, Марко Дзаннини, Альдо Чибик, Матео Тун и Мартин Бедин, для того чтобы обсудить необходимость разработки новых методов дизайна. Было принято решение создать дизайнерское объединение, получившее название «Мемфис» – по названию песни Боба Дилана «И снова мемфисский блюз», которая постоянно проигрывалась во время этой встречи. Кроме того, название «Мемфис» имело отношение к культурной столице Древнего Египта и к родному городу Элвиса Пресли и таким образом

Масанори Умеда,
настольный набор для дебатов
«Бессловесный диалог»,
1981



Эttore Соттсасс,
экспониз: поина Сот-
тасс, 1985



являлось в определенном смысле «кодовым» названием. В следующий раз группа «Мемфис», к которой присоединились Натали дю Паскье и Джордж Соуден, собралась 11 февраля 1981 г. К этому времени ее члены успели выполнить более сотни смелых и красочных рисунков и чертежей различных изделий, вдохновляясь футуристическими темами или декоративными стилями прошлых лет (включая ар-деко и китч) и намеренно высмеивая претенциозность «хорошего дизайна». Потом они занялись осуществлением своего проекта: искали производителей мебели и керамики, готовых выпускать небольшие партии изделий по предложенным ими образцам; убеждали фирму «Абет» начать производство пластиковых покрытий с необыкновенно энергичным узором, в стиле поп-арт; разрабатывали и выпускали рекламные материалы и т.д. Чуть позже руководителем «Мемфиса» стал Эрнесто Джизмонди, глава компании «Артемиде», а 18 сентября 1981 г. группа впервые показала свои работы в выставочном зале «Арка 74» в Милане. Продукция группы сразу же вызвала сенсацию не в последнюю очередь благодаря ее программе антидизайна. В том же году была издана книга «Мемфис. Новый международный стиль», которая стала средством пропаганды их деятельности. Фирма «Артемиде», которая занималась производством продукции «Мемфис», отела для группы особое место в своем демонстрационном

MEMPHIS Milano In London



Проект выставки
«Мемфис» в Лон-
доне, организованной
в Музее Виктории и
Альберта, 1982



зале, расположенном на проспекте Европы в Милане. С 1981 по 1988 г. исполнительным директором «Мемфиса» являлась Барбара Радиче, которая организовала выставки в Лондоне, Чикаго, Дюссельдорфе, Женеве, Ганновере, Иерусалиме, Лос-Анджелесе, Монреале, Нью-Йорке, Париже, Стокгольме и Токио. Во многих крупных проектах «Мемфиса» использовались красочные покрытия из пластика, которому отдавалось предпочтение как материалу, в котором «отсутствует культура». Энергия, эксцентричность и орнаментальные формы продукции «Мемфиса» происходили от основательного знакомства с модернизмом и его полного отрицания впоследствии. Смешанные мотивы и косвенные заимствования из предыдущих стилей, к которым прибегали представители «Мемфиса», породили новую постмодернистскую лексику дизайна. Группа всегда признавала, что «Мемфис» был всего лишь «причудой», связанной с эфемерностью моды, и в 1988 г., когда его популярность пошла на убыль, Соттсасс распустил это творческое объединение. Хотя «Мемфис» и оказался скоротечным явлением, но благодаря присущему ему юношескому задору и юмору он сыграл важную роль в интернационализации постмодернизма.



Леонид Хольвейг
издает орнаментор-
ного завода в г. Обер-
ульсе, Германия,
1910-е

ВОЕННЫЙ ДИЗАЙН

Несмотря на то что в результате технического прогресса эффективность вооружения и боевой техники постоянно возрастает, основные критерии военного дизайна на протяжении столетий остаются неизменными – то есть надежность, прочность, соответствие назначению, функциональность, транспортабельность, удобство в обслуживании и ремонте, а также рациональная стандартизированная конструкция, облегчающая производство.

Решающим фактором в войне зачастую является именно качество вооружения, и поэтому для получения преимущества над противником необходимо иметь новейшую боевую технику. Этот фактор породил культуру непрерывного развития в области военного дизайна – сфере, которую можно разделить на пять основных категорий: наступательное вооружение, оборонительное вооружение, транспортные средства, средства связи и системы обнаружения. Хотя такие передовые технологии, как железные дороги и телеграф, использовались в военных целях уже в XIX в., в конструировании оружия в тот период внедрялось только очень небольшое количество технических новшеств. Тем не менее определенные методы современного промышленного производства нашли свое первое применение в изготовлении стрелкового оружия. В 1800 г. Эли Уитни сконструировал мушкет с взаимозаменяемыми деталями, который возвестил о наступлении эпохи промыш-

Раймонд Вилксон и
Уильям Троттон,
танк «Большой Виллис»,
1915



шленной стандартизации, в то время как другие производители стрелкового оружия в США, прежде всего арсенал Спрингфилд, изготавливали большое количество винтовок, применяя механизацию и разделение труда. Массовое производство оружия изменило облик военного конфликта навсегда, а Гражданская война в США стала первым примером современных (т.е. механизированных) способов ведения боевых действий. К началу Первой мировой войны оружие стало относительно более совершенным и несравненно более смертоносным. В Первой мировой войне появилось много «клервого», включая использование химического оружия (иприт), самолетов-бомбардировщиков, подводных лодок и танков. Однако в первую очередь этот вооруженный конфликт был войной артиллерии, в котором скорострельная гаубица с большим углом возвышения ствола доказала свое преимущество над прежними образцами орудий с настильной траекторией стрельбы. Кроме того, в Первой мировой войне появились траншейные минометы и получили развитие средства радиосвязи. Во время Второй мировой войны прежние виды боевой техники и снаряжения стали намного более совершенными. Значительно улучшились средства связи на поле боя, включая полевые телефоны и радиостанции, что позволило более эффективно осуществлять командование войсками. Появление авианосца полностью изменило характер ведения боевых действий на море, в то время как конструирование самолетов становилось все более специализированным.

Цех завода по производству боеприпасов, Великобритания, ок. 1915



Американский танк
Серия M4, 1942



Например, принятие на вооружение дневного бомбардировщика компании «Бойнг» *Летающая крепость B-27* (1934–1935) потребовало разработки истребителей сопровождения с дальним радиусом действия, таких как *Мустанг P-51* (1940). Большую роль играли танки, которые предоставили сухопутным войскам значительно более высокую маневренность и возможность осуществлять прорывы оборонительных линий противника. Замечательным образцом этого вида оружия являлся русский танк T-34. Разработка атомной бомбы и наступление «холодной войны» повлекли за собой беспрецедентное распространение вооружений, причем каждая новая система оружия становилась все более совершенной и смертоносной и в то же время все более дорогостоящей. На Западе эта эскалация в значительной степени приводилась в действие американский военно-промышленный комплекс — прочными экономическими и политическими связями между командованием армии США, правительственными чиновниками и оборонной промышленностью. После краха Советского Союза этот альянс оказался под угрозой, хотя военно-воздушные силы США успели получить определенное количество исключительно дорогостоящих самолетов «Стелс». Однако после этого американское военное руководство и его подрядчики успешно доказывают, что возникшие после окончания «холодной войны» опасности требуют новых систем вооружения. Конфликты в Ираке, Афганистане и на Балканах ускорили разработку так называемых «кучих» боеприпасов и беспилотных разведывательных самолетов.



Гертруда Фукс.
оправа для очков, *The
New Yorker*, Art 7373,
для фирмы «Sloan-
ette», 1939

МИНИАТЮРИЗАЦИЯ

В современную эпоху по мере развития технологии постоянно наблюдалась нарастающая тенденция к миниатюризации. Выгоды от сокращения размеров промышленных изделий очевидны: вес, объем, издержки производителя, цена для потребителя (пользователя), а

также количество отходов могут быть существенно уменьшены. Неудивительно, что впервые потенциальные возможности миниатюризации стали изучаться в авиационной и автомобильной отраслях промышленности. Такие легковые автомобили, как Фольксваген Жук (1934 г.), Фиат 500 (1936 г.) Фиат Нуова 500 (1957 г.) и Мини Алеха Исигониса (1959 г.) являлись не только самыми маленькими автомобилями своего времени, но и самыми дешевыми и наиболее популярными. В середине XX в. выдающиеся достижения в области изучения полупроводников привели к радикальной миниатюризации потребительской электроники. В 1947 г. сотрудники научно-исследовательской лаборатории компании *Bell Telephone* Джон Бардин, Уолтер Брэттен и Уильям Шокли разработали первый в мире транзистор, провозглашая тем самым наступление новой эпохи, называемой иногда второй промышленной революцией. К концу 1950-х годов транзистор был доведен до такой степени совершенства, что он начал быстро вытеснять электронные лампы, предоставив дизайнерам возможность разрабатывать более компактные электронные устройства, такие как первый в мире транзисторный радиоприемник, выпущенный фирмой «Sony» в 1957 г. Следующим поворотным пунктом стала разработка в 1958 г. сотрудником фирмы «Texas Instruments» Джеком Кирби первой интегральной схемы. Революционная технология с использованием микросхем позволила делать электронные приборы еще более компактными, более легкими в обращении, транспортировке и складировании. На смену громоздким настольным вычислительным машинам пришли карманные калькуляторы, а занимавшие целые ком-

Цифровая фотокамера MDC-1 фирмы «Casio», 2000



наты ЭВМ конца пятидесятых и начала шестидесятых годов были заменены на персональные компьютеры, сначала настольные (1980-е гг.), а затем и переносные (1990-е гг.). В наши дни мы повсюду встречаем мини-версии самых разных изделий, от микроавтомобиля «Smart» (1998 г.) до цифровой фотокамеры «Casio» (2000 г.), которую можно носить как наручные часы. Кроме того, изготовление предметов небольших размеров стало возможным путем использования новых материалов, таких как легкий, но очень прочный титан. С быстрым развитием нанотехнологий и молекулярной электроники уменьшение размеров электронных приборов откроет путь новым сверхминиатюрным изделиям и системам. Согласно имеющимся сейчас прогнозам, в XXI в. компьютеризация нашей жизни дойдет до такой степени, что вычислительные устройства будут являться неотъемлемой частью предметов домашнего обихода в самом широком диапазоне товарных категорий.



Автомобиль Smart
Car фирмы «Daim-
lerChrysler», 1998

наты ЭВМ конца пятидесятых и начала шестидесятых годов были заменены на персональные компьютеры, сначала настольные (1980-е гг.), а затем и переносные (1990-е гг.). В наши дни мы повсюду встречаем мини-версии самых разных изделий, от микроавтомобиля «Smart» (1998 г.) до цифровой фотокамеры «Casio» (2000 г.), которую можно носить как наручные часы. Кроме того, изготовление предметов небольших размеров стало возможным путем использования новых материалов, таких как легкий, но очень прочный титан. С быстрым развитием нанотехнологий и молекулярной электроники уменьшение размеров электронных приборов откроет путь новым сверхминиатюрным изделиям и системам. Согласно имеющимся сейчас прогнозам, в XXI в. компьютеризация нашей жизни дойдет до такой степени, что вычислительные устройства будут являться неотъемлемой частью предметов домашнего обихода в самом широком диапазоне товарных категорий.



Кристиан Делл,
кофейник,
ок. 1929–1930

Кристиан Делл,
настенная лампа
Pavullo для фирмы
«Kondellan», 1927–1928



МОДЕРНИЗМ

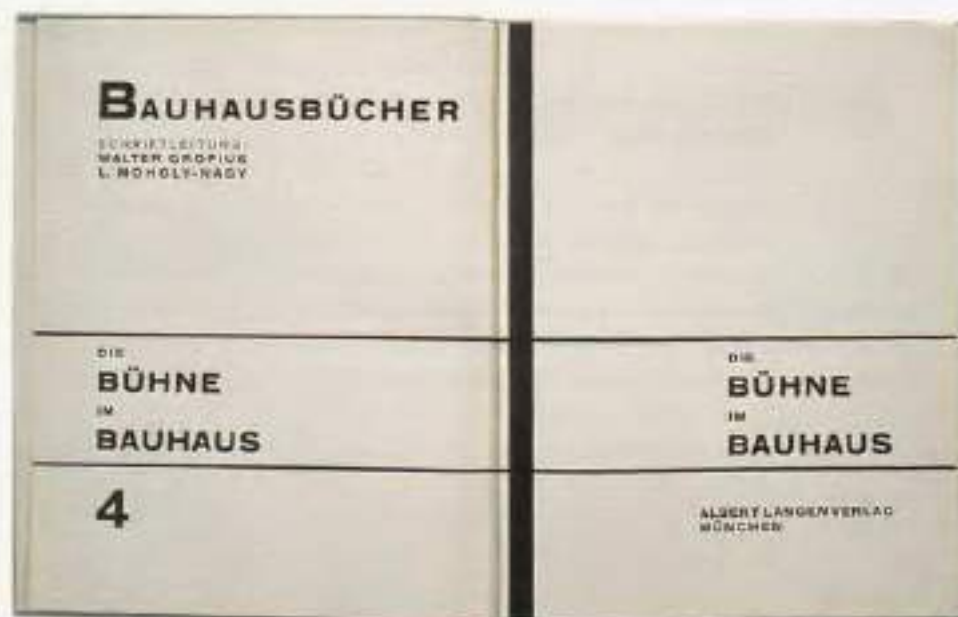
Движение модернизма в дизайне направлялось прогрессивной и социально ориентированной идеологией, которая зародилась в середине XIX в., и «крестовым походом» за нравственность таких реформаторов, как Август Пагин, Джон Раскин и Уильям Моррис. Эти основоположники модернизма считали, что преобладавший в то время «высокий викторианский стиль» являлся порождением общества, испорченного жадностью, разложением и притеснением, и стремились его улучшить через новый подход к дизайну. Несмотря на то что Моррис отвергал промышленное производство и признавал лишь ремесленное мастерство, он оказался одним из первых дизайнеров, которые применили теорию на практике, занимаясь производством задуманных как единое

целое, хорошо спроектированных и сделанных предметов домашнего обихода. Его реформаторские идеи: превосходство практичности, простоты и целесообразности над роскошью; моральная ответственность дизайнеров и производителей за выпуск качественной продукции и утверждение, что дизайн может и должен использоваться как демократический инструмент для социальных перемен – оказали сильнейшее воздействие на развитие модернизма. Его концепция дизайна способствовала основанию ремесленных гильдий и мастерских в Британии, Германии и Америке, т.е. даже в тех странах, в которых промышленное производство было наиболее развитым. Однако со временем последователи Морриса все в большей степени стали признавать, что именно ма-

шина предоставляла средство для достижения цели и что для широкого распространения реформы надо было обязательно переходить на промышленные способы изготовления продукции. Основание **Немецкого производственного союза** в 1907 г. стало событием, ознаменовавшим слияние реформаторской идеологии с промышленным производством. Члены Союза разработали новый и в высшей степени рациональный метод дизайна, который отвергал орнамент и подчеркивал **функционализм**. Отдельные элементы упрощались удалением излишних поверхностных украшений, чем достигался более высокий уровень **стандартизации**, что повышало эффективность производства и снижало расход материалов. Полученная таким образом «экономия» шла на пользу как потребителю, так и производителю.

Алваро Аалто, «кресло
Модель № 31 для
фирмы «Huonekalu-
ja Rakentustyösti-
to», (позже
произведенная
фирмой «Artek») 1936–1938





Посла Мохей-Надь.
Титульные страницы
сборника *Лосер в
Баухаусе*. Вальтер
Гропиус и Ласло
Мохей-Надь. 1925

поскольку становилось возможным увеличить затраты на повышение качества сборки и материалов. Эстетическое очищение, ставшее результатом современного метода дизайна, принесло с собой универсальный язык дизайна, который должен был оставаться невосприимчивым к капризам моды. Напечатанная в 1908 г. знаменитая статья Адольфа Лоо *Украшение и преступление* увязывала чрезмерное украшательство с разрушением нравственных устоев общества, а более поздняя публикация Немецкого производственного союза *Форма без орнамента* (1924 г.) приводила примеры и подчеркивала достоинства простых и рациональных образцов изделий для промышленного производства. За отказ от орнамента выступали и сторонники группы *Стиль*, в то время как *конструктивисты* и *футуристы* прославляли машину и концепцию «производственного искусства». После катастрофы Первой мировой войны такие дизайнеры, как Вальтер Гропиус, признали нравственные нормы модернизма. Гропиус стал первым директором *Баухауса*, который был основан в 1919 г. с целью объединения различных видов изобразительного искусства и претворения в жизнь идеалов основоположников модернизма. Как единственное наиболее значимое явление в сфере дизайна XX в., *Баухаус* оказал огромное воздействие на развитие модернизма через продвижение функционализма, промышленных методов производства и современных

материалов, таких как **трубчатый металл**. Функциональная эффективность его интерьеров, мебели, графики, изделий из металла и **керамики** породила логически последовательный язык дизайна, который стал синонимом модернизма. Новый рациональный метод дизайна обозначался емким немецким термином *Sachlichkeit* (объективность, деловитость), однако к 1927 г., когда в Штутгарте проходила выставка Немецкого производственного союза, уже появился четко узнаваемый «**международный стиль**» модернизма, который отличался **эссенциализмом**, **индустриализмом** и **прямолинейностью**. В продвижении такой машинной эстетики ключевую роль сыграл Ле Корбюзье, хотя его проекты были значительно менее утилитарными, чем те, которые создавались в Баухаусе. В тридцатые годы «международный стиль» оказался под воздействием моды, и многие критики полагали, что он извратил социальные устремления модернизма. Поборники «международного стиля» довели геометрическую абстракцию до крайних пределов, используя промышленные материалы и строгий язык формы в стилистических целях. Казалось, что «классический» модернизм утратил свои моральные ориентиры, но его успели усвоить скандинавские дизайнеры, прежде всего Алвар Аалто, который заложил основы **смягченной разновидности модернизма** посредством «**органичного дизайна**». Работа Аалто была очень хорошо воспринята в Британии и США.

Алвар Аалто, *реставрированный зал в городской библиотеке Вейляге* (Выборг), 1930–1935





Уолтер Дарвин Тиг, интерьер павильона Форда на Всемирной выставке в Нью-Йорке, 1939



Уоррен Мак-Артур, stool, начало 1930-х

МОДЕРН

Французский термин «модерн» обозначает разновидность **ар-деко**, которая стилистически находилась под влиянием **модернизма**. Несмотря на то что в 1920-е и 1930-е годы стиль модерн пользовался популярностью в Европе, по-настоящему он расцвел в Соединенных Штатах. В этот период американские поборники этого

стиля, такие как Уолтер Дарвин Тиг и Рэймонд Лоуи, использовали обтекаемые формы и отделку поверхностей своих изделий **хромом и алюминием** для придания им привлекательного внешнего вида. Кроме того, роскошный стиль модерн зачастую отличался тяжелыми геометрическими формами, в чем, несомненно, сказывалось влияние **Венской мастерской**. Наглядным примером этого стиля были богатые интерьеры и роскошная мебель, спроектированные Дональдом Дески по заказам корпораций и состоятельных частных клиентов. Его дизайн интерьера и обстановки нью-йоркского кинотеатра «Радио Сити» (1932–1933) отражали ассоциацию стиля модерн с очарованием кинематографа. Однако ничто не способствовало международной популярности этого стиля так, как это делали экстравагантные стеклянные и хромированные декорации голливудских фильмов. Показываемое в них изобилие и присущий этому стилю оптимизм предоставляли иллюзорное облегчение от невзгод Великой депрессии и стали символизировать американскую мечту. Сильнейшее воздействие модерна на американское общество выразилось в существующих до сих пор отличиях между американской и европейской **стилизацией** автомобилей и предметов домашнего обихода. Некоторые декоративные аспекты этого стиля были возрождены в **постмодернизме** и «ретро-дизайне» конца XX в.



Расс Лавроуа,
люстра Spunoon для
фирмы Kuserplano,
1996–1997

«ОРГАНИЧНЫЙ ДИЗАЙН»

«Органичный дизайн» представляет собой целостный и обогащенный метод художественного конструирования, который был впервые применен на практике английскими архитекторами Чарльзом Макинтошем и Фрэнком Ллойдом Райтом в конце XIX в. Их метод работы заключался в разработке решений, ведущих к созданию **целостного художественного произведения**, посредством чего весь архитектурный план составлялся таким образом, что конечный результат являлся более значительным, чем совокупность его деталей. Они стремились к тому, чтобы их работа могла хоть в какой-то степени передать духовное начало природы. Крайне важным для «органичного дизайна» того времени являлось размышление над тем, как отдельные элементы, такие как мебель и аксессуары, будут зрительно и функционально сочетаться с контекстом интерьера и здания в целом. Точно так же интерьеры сочетались со всем планом, а само здание — с окружающей местностью благодаря гармонии своих пропорций, использованию отделочных материалов и цвета. В то время как в основе «органичной архитектуры» лежали взаимозависимость

Альваро Аалто, кресло-качалка Model № 43
для фирмы Aliteks,
1936



Чарльз и Рей Имм,
кресло Co Scone
представленное на
Международный
конкурс образов
модерной мебели в
Нью-Йоркском Музее
современного искусства,
1948 (возобнов-
ленный выпуск
фирмы «Vitale»)



ее отдельных элементов и душевное начало природы, использование органичных форм было редким явлением. В конце 1920-х и начале 1930-х годов Альваро Аалто, один из величайших представителей «органичного дизайна», стал первооткрывателем современного языка формы, отличающейся благородством и органичностью. Мягкие, плавные изгибы его кресел и стульев из прессованной фанеры и ламинированного дерева были прямой противоположностью жесткому геометрическому формализму **«международного стиля»**. Подобно прежней органичной архитектуре, проекты Аалто задумывались как единое целое, но его основной интерес заключался не столько в духовной трансцендентности, сколько в функциональных, интеллектуальных и эмоциональных связях, которые его мебель устанавливала с индивидуальными пользователями. Он считал, что дерево — это «когда-то человеческий материал, вдохновляющий форму», и отвергал чуждые ему промышленные материалы, вроде **трубчатого металла**, являвшегося в то время излюбленным материалом европейских **авангардистов**. Мебель Аалто пользовалась настолько большим успехом, а его идеи получили такое широкое распространение, особенно в США, что он практически один, без посторонней помощи, развернул дизайн в сторону «органичного модернизма». В 1940 г. Эллиот Нойес организовал замечательный конкурс «Органичный дизайн в домашней обстановке», который проходил в Нью-Йоркском Музее современного искусства, с целью продвижения этого нового и более заботливого подхода

к дизайну. В каталоге конкурса Нойес определял «органичный дизайн» следующим образом: «Гармоничное сочетание частей внутри целого, в соответствии со структурой, материалом и назначением. В рамках этого определения не может быть показного украшения или излишества, но тем не менее красоты здесь много — в идеальном подборе материала, внешней утонченности и рациональной элегантности» (Каталог «Органичный дизайн в домашней обстановке, Музей современного искусства, Нью-Йорк, 1961). В категории «Мебель для гостиной» призы получили образцы кресел, сделанных по проектам Эро Сааринена и Чарльза Имза. Их отличие состояло не только в использованной ими передовой технологии, когда корпус похожего на раковину сиденья формовался из фанеры как единое целое, но и в концепции постоянного контакта изделия с человеческим телом и его поддержки посредством тщательно разработанных органичных форм. Эти образцы оказали огромное воздействие на дальнейшее развитие мебельного дизайна, пробудив попытки достигнуть идеала структурного, материального и функционального единства изделия. Практическое применение «органичного дизайна» отразилось и на архитектуре Сааринена, особенно в его шедевре — терминале нью-йоркского аэропорта имени Кеннеди (1956–1962), одним из самых замечательных сооружений XX в. В послевоенные годы «органичный дизайн» способствовал развитию **биоморфизма**.

Морис Калка, стол
буфет для фирмы
«Leica-Dashbury»,
1970.



Росс Лавгроув, компьютерные аксессуары
серии Surf Collection
для фирмы «Knoll
International», 1992.



а в 1960-е и 1970-е годы продолжал вдохновлять таких дизайнеров, как Морис Калка, Пьер Полен и Оливье Мурт, на создание тщательно продуманных скульптурных форм в органичной манере исполнения. С появлением **компьютерного дизайна и производства**, накоплением эргономических (эргономических) данных «органичный дизайн» получил еще большее распространение. Подобно своим предшественникам Имзу и Сааринену, теперешние дизайнеры, такие как Росс Лавгроув, стремятся развить эссенциалистский «органичный дизайн» посредством применения новейших материалов и промышленных технологий. Несмотря на то что «органичный дизайн» зачастую ассоциируется с природными материалами, получилось так, что именно **пластик**, дающий возможность получения органичных форм в наибольшей степени соответствующих морфологии человеческого тела, стали и наиболее пригодным средством выражения абстрактной сущности природы, и доведения функциональных связей до высшего предела. Тем не менее наиболее действенным «органичный дизайн» становится в тех случаях, когда его чувственный и эмоционально убедительный набор творческих форм соединяется с нами подсознательно, непосредственно обращаясь к изначально заложенному в нас чувству природной красоты.



Баночки для
лекарств, XIX в.

Гюнтер Купец, бутылка для мине-
ральной воды, 1919. Облицовка клас-
сического немецкого дизайна, удостоен
приза Хоршоде-фолма, 1913



УПАКОВКА

Начиная со времени появления первых коммерческих предприятий, упаковка использовалась в качестве средства подготовки товаров для эффективной транспортировки, хранения и продажи. Однако во второй половине XIX в. значение упаковки существенно возросло, поскольку она стала использоваться производителями и как **брендинг** своей продукции. В этот период стеклянные, керамические и жестяные банки, бутылки и т.д. украшались рельефными или напечатанными на этикетках надписями и рисунками, которые сопровождались утверждениями, зачастую преувеличивавшими свойства содержащихся в них продуктов. По мере того как в начале XX в. упаковка становилась все более совершенной, многие компании начали нанимать ведущих дизайнеров для изготовления ярких, бросающихся в глаза упаковочных изделий, зачастую в рамках более широкой программы **корпоративной идентичности**. Например, разработанная Люцианом Бернхардом яркая раскрашенная упаковка для свечей зажигания фирмы «Bosch», как и энергичная графика Альфреда Рунге и Эдуарда Скотленда на жестяных банках с кофе фирмы «Kaffe Hag», помогла этим компаниям выделить свою продукцию среди продукции конкурентов и добиться еще большей узнаваемости брендов. С появлением современной промышленной переработки пищевых продуктов и массовой розничной торговли упаковка становилась все более необходимой для защиты товаров от рисков, связанных с их транспортировкой и условиями окружающей среды. Кроме того, упаковка предоставляла удобную единицу счета определенного продукта для производителя, дистрибьютора и потребителя и вдобавок делала сам продукт более привлекательным. В настоящее время упаковка должна быть несложной в производстве, недорогой по отношению к хранящемуся



Альфред Рунге и
Эдуард Скотленд,
жестяная упаковка
для кофе фирмы
«Kaffe Hag», ок. 1910

в ней продукту, прочной и защищающей товар и соответствовать экологическим стандартам. Поскольку потребители начали больше разбираться в брендах, графический дизайн упаковки стал еще более систематизированным, причем для продвижения идеи товарной линейки используются специальные графические стили. Замечательным примером этого может служить разработанный Люисом Моберли дизайн упаковки для продукции фирмы «Boots the Chemist». Графическая четкость этой полностью интегрированной программы придала визуальную согласованность и фирменную идентичность таким непохожим друг на друга товарам, как продукты питания и моющие средства. Теперь, когда конкуренция между брендами становится все более жесткой, важным критерием упаковки стал так называемый «импульс прилашка». Цвет, надписи и брендинг – это всего лишь некоторые из способов привлечения покупателя. На самом деле реальный дизайн упаковки является более важным, чем то, что на ней написано. В частности, упаковка для пищевых продуктов должна быть разработана так, чтобы она препятствовала их порче, механическому повреждению и воздействию окружающей среды. Очень важным является вопрос герметизации, которая должна обеспечивать надежную защиту продуктов. Одним из самых известных деятелей в этой области являлся доктор Рубен Раузинг, основавший в 1951 г. компанию «Tetra Pak».



Льюис Моберг, дизайн упаковки для моющих средств фирмы «Boots», ок. 1995

В 1950-е и 1960-е годы широкое распространение получили **пластики**: полистирол (PS), полипропилен (PP), полиэтилен высокого давления (LDPE), полиэтилен низкого давления (PVC), полиэтилентерефталат (PET), которые начали вытеснять керамику и стекло в производстве упаковки. Благодаря своей прочности, гибкости, малому весу и изоляционным качествам они используются для упаковки жидкостей и скоропортящихся пищевых продуктов, а также для изготовления герметических пакетов и контейнеров с едой, которую можно потом замораживать или разогревать. Несмотря на то что пластики используются достаточно широко, в общих потоках твердых муниципальных отходов на их долю пока приходится только 14% (по объему) всей выброшенной упаковки. Наимено более объемным компонентом является картон (бумага), примерно 50% – это самый широко используемый потребительский упаковочный материал. Легкие, недорогие и простые в производстве картонные коробки могут иметь самые разнообразные размеры и формы и используются по большей части для упаковки продовольственных товаров. На металлических контейнерах, включая жестяные и **алюминиевые**, приходится около 16% всей упаковки, и они тоже используются в основном для хранения пищевых продуктов. Стекло является долговечным и химически стойким материалом, его легко



Компания Pethick & Money, упаковка Flexible Food Wrap для продуктов быстрого питания, за которую фирма в 1996 г. дважды удостоивалась премии Бэ-Бэ-Си «За лучший дизайн»

поддерживать в чистоте, и поэтому оно идеально подходит для упаковки твердых и жидких пищевых продуктов, косметики и лекарств. Наряду с тем что упаковка действительно необходима для сохранения и рекламы товаров, в настоящее время наблюдается тенденция к ее чрезмерному использованию производителями, которые рассматривают ее как относительно дешевый способ повышения стоимости своей продукции. В наши дни в Европе на долю упаковки приходится 25–35% веса твердых муниципальных отходов. Несмотря на растущую озабоченность по поводу воздействия упаковки на окружающую среду, никаких реальных решений проблемы сокращения упаковочных отходов разработано не было. Нужны поддерживаемые правительствами инициативы, которые должны сконцентрироваться на программах профилактики отходов, переработки, утилизации, повторного использования и сокращения потребления упаковочных материалов. Важным компонентом такой программы может стать сведение веса и размеров упаковки до безопасного минимума, как наглядно продемонстрировал разработанный фирмой «Pethick & Money» для ресторанов быстрого питания оберточный материал *Flexible Food Wrap* (эластичная пищевая обертка).



Одноразовые зажигалки фирмы «BIC», 1990-е

ЗАПЛАНИРОВАННОЕ УСТАРЕВАНИЕ

Запланированное устаревание представляет собой в высшей степени противоречивый вопрос, вокруг которого

ведется споры, затрагивающие защиту интересов потребителей, устойчивое развитие мировой экономики и **промышленный дизайн**. Появившись впервые в 1950-е годы как отличительная особенность американской экономики, запланированное устаревание основывается на преднамеренном ограничении срока эксплуатации изделий для того, чтобы потребители постоянно покупали новые вещи. Такой способ продолжает оставаться важной составной частью политики многих ведущих промышленных компаний. Существуют две диаметрально противоположные точки зрения относительно нравственности запланированного устаревания. Его защитники утверждают, что оно продолжает обеспечивать занятость рабочих (и дизайнеров), является необходимым для экономического роста и в конечном итоге полезным для общества в целом. Противники запланированного устаревания заявляют, что манипулирование интересами потребителей является обманом, что изделия с ограниченным сроком службы не стоят тех денег, которые платит за них потребитель, и что отходы и мусор от их преждевременной замены являются разрушительными для окружающей среды. Одним из первых и видных противников запланированного устаревания был Вэнс Паккард, написавший книгу *Производители отходов* (1960 г.), в которой определил три основных аспекта устаревания изделий: функцию, качество и желательность. Функциональное устаревание наблюдается в тех случаях, когда появляется новое изделие, ко-

Одноразовые бритвы фирмы «BIC», 2000-е



торое воспринимается как способное выполнять свое предназначение лучше, чем вещи более раннего производства. Устаревание качества, которое напрямую соотносится с физической долговечностью изделия, с давних пор достигалось производителями путем встраивания в него базового компонента, который был заранее рассчитан на то, чтобы выйти из строя после заданного промежутка времени. В высокой степени к такому типу устаревания предрасположена бытовая техника, причем в большинстве случаев замена всего изделия является более рентабельной, чем замена дефектной детали. Устаревание в основном проявляется через изменение

Автомобиль Chevrolet Impala как модный аксессуар в журнале «Vogue», 1959



внешнего вида изделий, моды и отзывы потребителей, причем все это направляется **стилизацией** и/или рекламной политикой. Еще в 1920-е годы Альфред Слоан, председатель правления компании «Дженерал моторс», осознал, что на автомобильном рынке важную роль будет играть эстетика, и для того чтобы свести к минимуму эстетическую долговечность автомобилей, внедрил систему ежегодных стилистических изменений. Несмотря на то что такой метод все еще является распространенным среди производителей автомобилей, немецкие и шведские автомобильные компании традиционно повышали ценность своих брендов и добивались успеха путем повышения надежности и долговечности своих изделий. Таким образом, ежегодные продажи поддержанных легковых автомобилей «Вольво» опережают показатели выпуска новых машин этой марки (400 000). Для компании «Вольво» огромный и постоянно увеличивающийся оборот вторичного рынка ее автомобилей и запчастей является исключительно прибыльным. В данном случае долговечность означает прибыльность. Производство долговечных изделий ведет к сокращению потребления энергии и материалов, снижает выброс загрязняющих веществ и уменьшает количество промышленных отходов. В конечном итоге удвоением срока эксплуатации изделий можно сократить их воздействие на окружающую среду наполовину.



ПЛАСТИКИ

Без всякого преувеличения можно сказать, что синтетические пластики создали материальную культуру XX в.

Их воздействие на массовое потребление оказалось настолько глубоким, что этот период может называться «пластиковой эпохой». Однако еще в XV в. в производстве предметов роскоши применялись такие натуральные пластики, как шеллак (смола, выделяемая тропическим жуком), казеин (белковая фракция молока) и кератин (белки, волокна которых входят в состав волос, шерсти, костей). Разработка первого современного пластика обычно приписывается английскому химику и изобретателю Александру Паркесу. В 1840-х годах XIX в. он обнаружил, что из древесных опилок или хлопкового волокна, растворенных в азотной кислоте и смешанных с касторовым маслом и хлороформом, получается тестобразное вещество, после высушивания удивительным образом напоминающее слоновую кость. С этим видом нитроцеллюлозы, называемом в науке пироксилином, работать было трудно, поскольку пироксилин — вещество взрывоопасное и очень хрупкое. Впоследствии Паркес основал компанию по производству этого полусинтетического пластика, который он называл паркесином, но в 1868 г. его фирма обанкротилась и была передана в конкурсное управление. В Америке Джон Уэсли Хайат продолжил поиск способа производства вещества, обладавшего лучшими, чем у паркесина, свойствами для получения материала, способного заменить слоновую кость в изготовлении бильярдных шаров. Смешивая под давлением каифару с нитроцеллюлозой, ему удалось решить проблему хрупкости, и в 1869 г. он запатентовал первый настоящий полусинтетический пластик под названием «целлулоид». В 1870-е и 1880-е гг. целлулоид использовался для изготовления самых разнообразных предметов: расчесок для волос, щеток, кистей, пуговиц, игральные кости и т.д. Кроме того, после дополнительной обработки его можно было использовать для имитации слоновой кости, черепахового панциря, янтаря и жемчуга. В 1889 г. фирма Джорджа Истмана (позднее переименованная в корпорацию «Кодак») начала продавать первую в мире гибкую и прозрачную фотопленку, сделанную из целлулоида. В начале XX в. американский химик и предприниматель Лео Бакеланд изобрел способ получения настоящего синтетического пластика, который он назвал **бакелитом**. В 1928 г. был разработан способ получения полимеров без наполнителя, который требовался

в производстве бакелита и других синтетических термореактивных пластмасс (т.е. пластиков, которые затвердевают при нагревании и не могут переплавляться или изменять свою форму). Появилась возможность отливать фенолоальдегидные полимеры в широком диапазоне ярких цветов. Эти прочные, невоспламеняющиеся и красочные материалы нашли применение в производстве разнообразных предметов, включая бытовую утварь. С конца 1920-х годов широкое распространение получили т.н. карбамидопластики, применявшиеся для изготовления покрытий, которые впоследствии уступили место пластике на основе разработанного в конце 1930-х гг. вещества под названием меламин. Появилась целая группа новых пластических материалов — термопластиков, которые размягчаются при нагревании и могут неоднократно переплавляться без существенных изменений своих качеств. Одним из самых первых в этой группе пластиков был поливинилхлорид (PVC), который был разработан фирмой «Carbide & Carbon Chemical Corporation» и с 1928 г. выпускался под названием «винилит». В наши дни поливинилхлорид встречается в двух формах: жесткой (непластифицированной) и гибкой (пластифицированной), которые широко используются в производстве **упаковки**. К концу Второй мировой войны ассортимент термопластиков расширился и стал включать в себя полиэтилен (PE), полистирол (PS) и полиметилметакрилат (PMMA), который более известен под торговой маркой «Plexiglas». В послевоенные годы за ними последовали полиуретан (PU), полипропилен (PP), сополимер акрилонитрила, бутадиена и стирола (ABS), а также полиэтилен терефталат (PET). Для повышения прочности пластики могут усиливаться стеклянным или углеродным волокном. В соединении с эпоксидными смолами или ненасыщенными полиэфирными смолами такие материалы находят широкое применение от мебели до автомобильных кузовов. В распоряжении дизайнеров и производителей имеется широкий набор технологических процессов и способов

Модели и чертежи для фирмы «BEE Products», изготовлены с использованием соединительных элементов, 1935

Shod Valley — игрушечный поезд для фирмы «Shod Valley», изготовлен с использованием бакелита, 1940-е



изготовления пластиковых изделий. К их числу относятся: экструзия, или выдавливание (для изготовления пленок, листов, труб и т.д., когда расплавленный материал проталкивается через диафрагму экструзионной матрицы); формовка под давлением (в которой пластмассовые гранулы одновременно нагреваются и вдавливаются в форму); инъекционная формовка (в которой расплавленная пластмасса впрыскивается в форму под сильным давлением, иногда с использованием азота, или катализатора); выдувная формовка (расплавленный полимер вдвигается в форму для получения пустотелых предметов, например пластиковых бутылок); литье и обмакивание (дешевый, не требующий давления способ изготовления небольших предметов); центробежная формовка (не требующий высокого давления процесс, в котором во вращающуюся разогретую форму подается пластик для изготовления таких предметов, как мусорные ведра и баки); термоформовка (в которой разогретый лист термопластика вытягивается вакуумом в форму, для производства, например, стаканов или чашек); вспенивание (полистирол соединяется с изопентаном для получения материала с газовыми пузырьками, который может легко формоваться для изготовления, например, яичных коробок или упаковки, используемой в ресторанах быстрого питания).

Эрик Магнуссен,
сваганцы для
фирмы «Stello», из
РММА (формован-
ный пластик «Реп-
зекс»), 1986



В наши дни на долю пластика, в основном упаковки, приходится приблизительно 34% от общего объема твердых муниципальных отходов. Для того чтобы повысить эффективность распознавания материалов, их сортировку и последующую утилизацию, многие изделия из пластмассы, особенно пластиковая упаковка, маркируются специальными международными кодами. Благодаря простоте и экономичности производства, антикоррозийным свойствам и другим полезным качествам пластик остается одним из самых распространенных промышленных материалов. Применяемые в последнее время наиболее талантливыми промышленными дизайнерами передовые методы обработки новых технополимеров позволили провести существенную переоценку эстетических особенностей пластика в целом.

К Стефано Джован-
нолик, прозрачные
чашки Merdolino для
фирмы «Alessi»,
формованный термо-
полимер, 1993

Генда Вентурини,
сваганцы Bibo
Dischino для фирмы
«Alessi», из РММА
(формованный пла-
стик «Репзекс»),
1995

ФАНЕРА

Фанера и ламинированная древесина стали использоваться в изготовлении мебели со второй половины XVIII в., а возможно, даже и раньше. Однако только в конце

1920-х годов развитие технологии производства современных слоистых материалов, а в особенности разработка синтетических склеивающих веществ, позволили таким дизайнерам, как Алвар Аалто, приступить к использованию всех технических и эстетических возможностей этих великолепных материалов. Применение фанеры и ламинированной древесины в дизайне мебели оказалось настолько успешным, что к середине 1930-х годов они заняли место **трубчатого металла** как наиболее предпочтительного материала для большинства дизайнеров-авангардистов. Фанера изготавливается путем наклеивания слоев древесного шпона на обе стороны шпонового листа или

на основу, которая делается либо из цельной древесины, либо из прессованных опилок (стружек). Каждый слой приклеивается так, чтобы направление его древесных волокон находилось под прямым углом к направлению волокон слоя, расположенного ниже или выше его. Общее количество слоев почти всегда является нечетным — три, пять или более. Фанера может использоваться во всех случаях, когда требуется покрыть большую площадь поверхности легким, но в то же время прочным материалом. По сравнению с цельной древесиной фанера обладает целым рядом преимуществ прежде всего благодаря своей способности выдерживать стабильность размеров и пригодности

для формовки под давлением. Гнутая фанера применяется в конструкциях самолетов, катеров и лодок, а также в производстве мебели. Изготавливается она путем сгибания и склеивания листов шпона с использованием шаблонов в сочетании с различными методами прессования. Легче всего фанера формируется в один или несколько изгибов в одной геометрической плоскости, но ее можно формировать и в сложные изгибы в двух плоскостях одновременно. И в том, и в другом случае радиус изгиба обычно ограничивается толщи-

ной отдельных слоев, а также толщиной и структурой самой фанеры. Деформационная способность (податливость) фанеры очень велика. Существует простое практическое правило: все, что можно сформовать из листа бумаги (т.е. смоделировать), можно воспроизвести в виде элемента из гнутой фанеры. При изготовлении ламинированной древесины листы шпона приклеиваются так, чтобы направление древесных волокон каждого листа проходило параллельно друг другу. Однако в отличие от фанеры ламинированная древесина может изгибаться только в одной плоскости (по направлению древесных волокон). В основном она используется в качестве конструкционного материала для изготовления архитектурных элементов, килей и шпангоутов для катеров и лодок, а также отдельных компонентов мебели, например подлокотников, ножек и каркасов. Зачастую используется сочетание фанеры и ламинированной древесины, как это с блеском было продемонстрировано на примере серии стульев, спроектированных супругами Инз в 1945 г. Эти стулья являлись первыми образцами мебели промышленного производства, в которых имелись сиденья сложной конфигурации, обеспечивавшие высокую степень комфорта без традиционной обивки. Прочность, долговечность, малый вес, универсальность применения, эстетическая привлекательность наряду с пригодностью фанеры и ламинированной древесины для массового производства являются гарантией того, что этим материалам еще долго будут оказывать предпочтение как дизайнеры, так и производители мебели.



Алвар Аалто, набор мебели из фанеры и ламинированной древесины, выставленный в эстонском музее братьев Блуман, ок. 1938



Джеральд Саммерс, кресло для фирмы «Икеа», ок. 1933–1934

Чарльз и Рей Инз, стул LCB для фирмы «Evans Products» и позднее для «Herman Miller», 1945. Каркас из гнутой ламинированной древесины, сиденье и спинка из формованной фанеры



Телефон-радиотелефон
3240 GM для фирмы
«JVC», 1970

ПОП-ДИЗАЙН

Термин «поп» был введен в оборот в 1950-х гг. для обозначения появившейся в то время «популярной», то есть массовой культуры. В 1952 г. в Лондоне была основана «Независимая группа», члены которой занимались изучением и восхвалением массовой потребительской культуры Америки. В 1960-е гг. американские художники Энди Уорхолл, Рой Лихтенштейн и Клас Ольденбург также стали черпать вдохновение в таких проявлениях «низкой культуры» современной жизни, как реклама, упаковка, комиксы и телевидение. Неудивительно, что поп-дизайн стал заявлять о себе и в дизайне товаров повседневного спроса, по мере того как дизайнеры стремились к поиску новых методов творчества, в большей степени ориентированного на молодежь и менее серьезного, чем то, что предлагалось «хорошим дизайном»

1950-х годов. Господствовавшее в то время влияние стилизации изделий массового потребления и связанное с этим запланированное устаревание заложили основу сугубо потребительского отношения к товарам массового спроса, которое выражалось словами: «пользуйся сегодня — выброси завтра». Именно такое настроение преобладало и в промышленном производстве в 1960-х годах. Спроектированный Питером Мэрдоком раскрашенный в горошек детский стульчик из картона (1963 г.) и сделанный дизайнерами Де Пас, Д'Урбино и Ломатци полихлорвиниловый стул *Blow* (1967 г.) были по своей сути одноразовыми и отражали получившую широкое распространение культуру эфемерности. То же самое происходило и с массой всякого рода мимолетных дешевых товаров, типа бумажных платьев, которые за свою новизну превозносились в различных гляцевых журналах, все более попадавших в зависимость от публикации статей рекламного характера. К началу 1960-х годов появилось много новых пластиков и процессов их обработки, и это привело к тому, что для многих дизайнеров, работавших в стиле «поп», они стали любимыми материалами. Ассоциировавшиеся с поп-дизайном яркие многоцветье и смелые формы уничтожили остатки послевоенного аскетизма и отражали оптимизм 1960-х годов, подкреплявшийся беспрецедентным экономическим ростом и сексуальным раскрепощением. Поскольку поп-дизайн ориентировался на молодежный рынок, товары

должны были быть дешевыми и по этой причине зачастую отличались низким качеством. Однако именно недолговечность таких изделий и сделала их привлекательными, так как они представляли собой полную противоположность «бессмертной» классике модернизма, которая проповедовалась в 1950-х годах. Представители поп-дизайна совместно с близкими им адептами антидизайна выступили против провозглашенного движением модернизма правила «Меньше — значит больше» и предвосхитили радикальный дизайн 1970-х гг. Он черпал вдохновение из самых разных источников, включая ар-нуво, ар-деко, футуризм, сюрреализм, психоделию, восточный мистицизм, китч, и подстегивался ростом глобальных средств массовой информации. Однако энергетический кризис начала 1970-х гг. повлек за собой более рациональный метод дизайна, и поп-дизайн был вытеснен движением за возрождение ремесла, с одной стороны, и стилем хай-тек — с другой. Поставив под сомнение принципы «хорошего дизайна» и таким образом модернизм в целом, влияние поп-дизайна имело далеко идущие последствия и подготовило почву для постмодернизма.

Газзано Пасче,
серия предметов *Up*
для фирмы «C&B»
Italgas, 1969



ПОСТИНДУСТРИАЛИЗМ

Термином «постиндустриализм» принято обозначать такой постмодернистский метод дизайна, при использовании которого спроектированные предметы изготавливаются за пределами основных тенденций промышленной эстетики. С 1910-х по 1960-е годы **фордизм**, т.е. методы массового промышленного производства, подавлял как дизайн, так и само изготовление изделий. Однако в конце 1970-х и в течение 1980-х годов, по мере того как экономика западных стран стала полагаться не столько на обрабатывающую промышленность, сколько на сферу услуг, многие дизайнеры стали создавать образцы, которые были или «единичными», или предназначались для изготовления в ограниченном количестве. Такая работа не только отражала постиндустриальный характер производства, но еще и позволяла дизайнерам анализировать свои индивидуальные творческие способности более свободно, так как теперь они больше не подвергались ограничениям со стороны процесса промышленного производства. Такие дизайнеры, как Рон Арад и Том Диксон, создавали так называемые «грубые и готовые» артефакты, которые были сознательно отдалены от точности стандартизированных изделий массового производства. Например, спроектированный Реном

Рон Арад, стерео-проигрыватель Concrete Stereo (1984 г.), единственный экземпляр, 1984



Арадом стерео-проигрыватель Concrete Stereo (1984 г.) противопоставлялся «хорошим формам», ассоциирующимся с аудиоаппаратурой таких компаний, как «Bang & Olufsen».



Марко Феррери и Карим Белаким, лампа Eddy для фирмы «Школя Итоль», 1986

Норберт Бергхоф, Майкл Вандес и Вольфганг Ранг, кресло Frankfurt III для фирмы «Diamant Studio», 1985–1986



ПОСТМОДЕРНИЗМ

Происхождение постмодернизма можно отнести к 1960-м годам и появлению **поп-** и **антидизайна**. В это десятилетие существовавшее положение вещей оспаривалось во всех областях жизни, включая сферу современного дизайна. Наиболее приме-

чательным образом **модернизм** был впервые поставлен под сомнение в книге Джейн Джекбс «Смерть и жизнь великих американских городов» (1961 г.); в которой основное внимание уделялось социальному расколу, вызванному утопическими планами и застройкой городов, а также в работе Роберта Вентури «Сложности и противоречия в архитектуре» (1966 г.), где доказывалось, что современная архитектура является совершенно бессмысленной, так как в ней отсутствуют сложность и ирония, которые обогащали исторические здания. В 1972 г. Роберт Вентури, Деннис Браун и Стивен Изенур опубликовали содержащую интересные идеи книгу «Уроки Лас-Вегаса», которая превозносила культурную открытость меркантилизма, выраженную в идентификационном комплексе (знаки, указатели, вывески) и зданиях

этого города в пустыне. В тот же год перевод на английский язык книги Роланда Бартеса *Мифологии* способствовал широкому распространению его теории **семиотики** — изучения знаков и символов как средства культурного общения. Считалось, что если здания и предметы будут пропитаны символизмом, то смотрящим на них или пользующимся ими людям будет легче устанавливать с ними связь на психологическом уровне. Первые приверженцы постмодернизма утверждали, что поддерживаемая модернистами геометрическая абстракция, отвергавшая орнамент и, следовательно, символизм, сделала архитектуру и дизайн отчужденными и бесчеловечными. С середины 1970-х годов американские архитекторы, такие как, например, Майкл Грейкс, начали вводить в свои проекты декоративные элементы, которые соотносились с прошлыми стилями и зачастую являлись ироничными по своему содержанию. Дизайнеры студии «Алхимия» Алессандро Мендини и Этторе Соттсасс создавали работы в манере

постмодернизма, также иронично отзываясь о модернизме посредством использования украшения. Позднее группа «Мемфис» создавала монументальные и красочные проекты в стиле «нео-поп», которые после того, как они были впервые показаны в 1981 г., произвели международную сенсацию. Деятельность группы «Мемфис» испытывала на себе влияние эклектичного ряда источников и высмеивала понятие «хорошего вкуса» посредством использования украшенных смелыми узорами пластиковых ламинатов. Необходимо отметить, что «Мемфис» способствовал популяризации антидизайна и таким образом внес значительный вклад в принятие постмодернизма в качестве международного стиля в 1980-х гг. Проекты постмодернизма вобрали в себя культурный плюрализм современного международного сообщества и использовали язык общедоступного символизма для пересечения национальных границ. Формы и мотивы, присущие таким «символическим предметам», были заимствованы не только из прежних декоративных стилей, таких как классицизм, ар-нуво, ар-деко, конструктивизм и стиль, но время от времени в них встречались элементы сюрреализма, китча и образов, созданных с помощью компьютерных технологий. Среди самых известных дизайнеров постмодернизма (не считая упомянутых выше) мы находим такие имена, как Марио Ботта, Андреа Бранци, Мишель

Майкл Грейкс, набор *Placards* чай и кофе для фирмы «Alessi», 1983



де Луччи, Натали де Паскье, Ханс Холлейн, Арато Исозаки, Широ Курамата, Ричард Мейер, Альдо Росси, Питер Шайр, Джордж Соуден, Маттео Тани и Массонари Умеда. Их смелые образцы керамики, тканей, ювелирных изделий, наручных часов, столового серебра, мебели и светильников изготавливались в ограниченных количествах компаниями «Alessi», «Artemide», «Atlas», «Cassina», «Formica», «Cielo Munari», «Poltronova», «Sunar», «Swid Powell» и «Draenert Studio». Ханс Холлейн отмечал, что отрицание постмодернизмом промышленных методов производства означало, что изготовленные в этом стиле изделия были исключительно «делом элиты» и как таковые представляли собой торжество капитализма над социальной

Альдо Росси, чайник *Il Corno* для фирмы «Alessi», 1988



Чарльз Эймс.
Стол и стулья. Сделаны
из серии «Симметри-
ческая мебель».
1946

идеологией, лежавшей в основе модернизма. Эклектичность постмодернизма отражала не только превосходство индивидуализма, но и постоянно возрастающую фрагментацию общества в восьмидесятых годах прошлого столетия. «Разогретый» банковскими кредитами экономический бум этого десятилетия способствовал расцвету постмодернистского стиля, и к началу 1990-х годов постмодернизм стал еще более разнообразным, охватывая **деконструктивизм и постиндустриализм**.

Однако наступившая в это время рецессия заставила дизайнеров отыскивать менее выразительные и более рациональные методы дизайна, и привлекательность постмодернизма начала ослабевать. Несмотря на то что сделанные представителями антидизайна в 1980-е годы смелые заявления были вытеснены приглушенной чистотой минимализма 1990-х годов, влияние постмодернизма продолжает ощущаться и сегодня, поскольку его спор с модернизмом привел к глубокой и непрекращающейся переоценке самой сути дизайна.



Ричард Гинильтон
и Мартин Гуди.
Дом будущего
для компании
«Мопастей»,
1957

АРХИТЕКТУРА КАК ГОТОВЫЙ ПРОДУКТ

Идея проектирования зданий как изделий массового производства будоражила воображение архитекторов и

дизайнеров на протяжении нескольких десятилетий. Одним из первых замечательных примеров такого типа архитектуры являлся разработанный в 1942 г. Вальтером Гропиусом и Конрадом Ваксманом метод под названием *Упакованный дом*, который был основан на идее массового производства модульных конструкций для строительства жилых домов. Несмотря на то что этот метод был запатентован, коммерческим успехом он не пользовался, и к моменту ликвидации компании-производителя было продано всего лишь 200 комплектов. В период между 1944 и 1947 гг. американец Ричард Фуллер занимался проектированием сборного дома с **алюминиевым** покрытием, который получил название *Машина для жилья* (известный также как *Wichita House*). После того как был изготовлен первый образец, коммерческая компания, которая была специально основана для того, чтобы превратить это начинание в источник прибыли, получила 38 000 заказов. Однако Фуллер не был готов начать массовое производство такого дома до тех пор, пока его дизайн не будет усовершенствован. В результате спонсоры сначала отложили проект, а потом и вовсе закрыли. Фуллер не пал духом и в 1949 г. спроектировал дом под названием *Геодетический купол*, который вплоть до настоящего времени считается самым удачным примером архи-

Метти Суурен.
дом Футуро, начало
1970-х



тектуры как готового продукта. Джордж Нельсон, друг и коллега Фуллера, начиная с 1951 г. тоже работал в этом направлении. Его *Экспериментальный дом* собирался из кубических блоков (30х30 см), изготовленных из полупрозрачного пластика и соединявшихся между собой специальными крепежными устройствами. Благодаря своей модульной конструкции *Экспериментальный дом* предоставлял больше возможностей для изменения геометрии сооружений, чем



Росс Лавгроув, дом Солнечное семячко, 1999 — концепция абсолютно автономной структуры

водство... Игнорируя все общепринятые представления о жилищном строительстве, он создал гигантскую таблетку, которая поставлена на фундамент из стальных труб. Общая площадь этого дома составляла 50 кв. м, но тем не менее он был достаточно легким, чтобы подвешиваться к вертолету и перевозиться в недоступные места. Более поздняя конструкция Сууронена — разработанный для хельсинкской фирмы «Oy Polikem» дом *Venturo* также изготавливался из элементов, сделанных из усиленного стекловолокном полиэстера, которые обладали превосходными теплоизоляционными качествами и легко транспортировались. Впоследствии концепция архитектуры как готового продукта разрабатывалась лондонским дизайнером Россом Лавгроувом. В эссе жилой постройки под названием *Солнечное семячко* он выдвигает идею совершенно автономной, «мигрирующей» конструкции, в которой используется минимальное количество материалов. Предполагается, что, как и его новаторские образцы садовых светильников, дом *Солнечное семячко* тоже будет оснащаться солнечными батареями, а сам он должен изготавливаться с использованием передовых технологий.

Машина для жилья Фуллера. Артур Дрекслер, тогдашний смотритель нью-йоркского Музея современного искусства, описал эlegantное творческое решение Нельсона как «изделие, в техническом отношении намного превосходящее своих сделанных вручную соперников».

В 1957 г. Ричард Гамильтон и Мартин Гуди спроектировали *Дом будущего* для показа в качестве экспоната на выставке «Земля завтрашнего дня» в Диснейленде. Четыре одинаковых элемента из пластика, из которых собиралось каждое крыло этого фантастического дома, предвосхищали капсулообразное сооружение финского архитектора Матти Сууронена начала 1970-х гг. Как отмечал журнал *Дизайн Скандинавии*, дом *Futuro* Сааринена «в один миг перенес мечту о пластиковом доме из лаборатории в стандартное произ-



Куп Химмельблау, кресло *Yoddi* для фирмы «Vitras», 1969

РАДИКАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН

Радикальный дизайн появился в Италии в конце шестидесятых годов прошлого столетия как движение протеста, направленного против «хорошего дизайна».

Несмотря на свое сходство с антидизайном, он был более абстрактным, политизированным и экспериментальным, пытаясь изменить общепринятое понимание модернизма посредством утопических проектов и предложений. Главными сторонниками радикального дизайна являлись творческие объединения «Superstudio» (осн. 1966 г., Флоренция), «Archizoom» (осн. 1966 г., Флоренция), «UFO» (осн. 1967 г., Флоренция), «Gruppo Strum» (осн. 1963 г., Флоренция), «Gruppo 9999» (осн. 1967 г., Флоренция), «Cavart» (осн. 1973 г., Падуя) и «Libidarch» (осн. 1971 г., Турин). Эти группы подвергали нападкам представления о том, что называлось «хорошим вкусом», устраивали представления пропагандистского характера, а также инсталляции, которые ставили под сомнение обоснованность рационализма, передовой технологии и прежде всего идеологии массового потребления. Радикальные архитектурные проекты, такие как *Непрерывный монумент* (1969 г.) объединения «Superstu-

Чезаре Казоти и Эммануэле Понцио, лампы *Pilolo* для фирмы «Fontana», 1968



dio» и *Ветряной город* (1969 г.) группы «Archizoom», были посвящены идее «архитектуры как политического инструмента», в то время как образцы радикального дизайна типа *Дорического храма* (1972 г.) группы «UFO» или *Суперолны* (1966 г.) «Archizoom» зачастую характеризовались своими возможностями интерактивного общения с пользователем.

Являясь одновременно иррациональными и поэтическими, такие проекты представляли собой типичное отражение контркультуры 1960-х и стремились разрушить господство визуального языка модернизма. В 1973 г. члены различных групп радикального дизайна собрались в редакции журнала «Casabella», которым руководил Алессандро Мендини. Собрание приняло решение создать урсы под названием «Глобальные инструменты», но уже через год эта школа радикального дизайна и архитектуры была закрыта, и

споры вокруг радикального дизайна вскоре утратили свой накал. Поставив под сомнение давно устоявшиеся понятия о назначении дизайна, такие радикальные дизайнеры, как Андреа Бранци, Рикардо Дализи и Лало Бинацци, заложили теоретическую основу, на которой в конце 1970-х и начале 1980-х развивался постмодернизм.

Группа «UFO»
(Лало Бинацци),
жакет Дорического
храма, 1971



Джузеппе Террagni,
комната для совеща-
ний в «Доме един-
ства» (последствие
переименован в
«Народный дом»),
Комо, 1933

РАЦИОНА- ЛИЗМ

Как правило, термин «рационализм» относится к логическим методам архитектуры и дизайна, но кроме того, он обозначает еще и вид модернизма, который появился в Италии в 1930-х годах. Социаль-

ные и эстетические аспекты раннего модернизма, выраженные в работах Гропиуса и Ле Корбюзье, явились подлинным вдохновением для творческого объединения «Семерка» (Gruppo Sette), члены которого в 1926 г. опубликовали в журнале *Rassegna (Обзор)* свой манифест из четырех частей, положивший начало итальянскому движению рационализма. Члены группы Джузеппе Террagni, Джино Поллини, Луиджи Фиджини, Адальберто Либера, Карло Энрико Рава, Себастьяно Ларко и Джуджо Фретте решительно выступали против футуризма, пытались в то же время примирить функционализм европейского авангарда с итальянской традицией классицизма. Что касается архитектуры, то наиболее примечательным образом итальянский рационализм был впервые выражен в проекте миланского кафе «Сгаја» (1930 г.), разработанном Лучано Бальдессари, Луиджи Фиджини и Джино Поллини, а также в работе Джузеппе Террagni, построившего в 1933 г. «Дом единства» в городе Комо. Рационалисты прославляли современный прогресс через использование набора строгих геометрических форм и применение новейших материалов, включая хромированный трубчатый металл. Поначалу рационализм был воспринят фашистами с восторгом, поскольку они считали себя борцами за новый мировой порядок, но в конечном итоге они официально утвердили консервативный стиль, названный «Novecento» («Двадцатый век»). После Второй мировой войны некоторые дизайнеры, как например Франко Альбини, все еще продолжали работать в стиле рационализма.



«РЕТРО-ДИЗАЙН»

Автомобиль «Nissan Figaro», выпущенный ограниченной серией в 30 000 шт., 1991

Слово «ретро» стало использоваться в середине 1970-х го-

дов для обозначения наметившейся в то время тенденции использования исторических стилей в массовом дизайне. На протяжении 1960-х и в начале 1970-х наблюдалось возрождение интереса к викторианскому стилю и стилю ар-нуво. В частности, присущие викторианскому стилю ярмарочные мотивы широко использовались в оформлении поп-постеров и альбомных обложек. Однако по-настоящему ретро-дизайн достиг зрелости в начале 1980-х, после того как **постмодернизм** стал международным стилем.

Многие связанные с этим движением дизайнеры в поисках вдохновения обращались к предметам **китча** 1950-х гг., что привело к появлению большого количества изделий, спроектированных в стиле ретро, включая радиоприемники в сладких пастельных тонах и ассиметричную мебель на тонких ножках. Обаяние стиля 1950-х годов продолжало пленять дизайнеров и в 1990-х годах, примером чего может служить автомобиль «Figaro», выпущенный в ограниченном количестве компанией «Nissan» в 1991 г. Эта маленькая машина является почти карикатурным отображением дизайна 1950-х. Несомненно, в наши дни «ретро-дизайн» — это большой бизнес, сочетающий **стилизацию** под старину со сверхсовременной технологией, для того, чтобы выпускать «гибридные» изделия, которые хорошо выполняют свои функции, вызывая в то же время сильное ощущение оригинальности.

Дизайнерская группа «BK Design», мотоцикл Royal Star для фирмы «Yamaha», 1996



КОРОЛЕВСКИЙ КОЛЛЕДЖ

ОСНОВАН В 1837
ЛОНДОН, ВЕЛИКОБРИТАНИЯ



Лен Дейтон, обложка журнала Ark (Холм), № 10, весна, 1954

Основанный в 1837 г. как Государственная школа дизайна, колледж первоначально занимался преподаванием «грамматики орнамента», в то время как рисование с натуры не поощрялось. Структура самого преподавания, разработанная сэром Генри Коулом, сосредоточивалась главным образом на подготовке студентов-«орнаменталистов» для обрабатывающей промышленности. Несмотря на то что в 1852 г. было создано отделение прикладного ис-

кусства, занятия по соответствующим предметам начались только в 1880-х годах. В 1896 г. это учебное заведение получило свое теперешнее название и новую учебную программу для первого (подготовительного) курса, включавшую в себя такие предметы, как история, философия и архитектурное черчение. После прохождения подготовительного курса студенты выбирали одну из четырех специальностей в следующих сферах своей будущей работы: декоративная живопись, архитектура, скульптура и дизайн. Зародившийся в Королевском колледже реформы дизайна получили свое дальнейшее развитие в **Баухаусе** и таким образом оказали непосредственное влияние на эволюцию **модернизма**. Однако вплоть до начала 1950-х годов в учебном плане преобладали не уроки дизайна, а ремесленное обучение. В 1959 г. при колледже был открыт научно-исследовательский отдел, а также школа **промышленного дизайна**, что стало свидетельством новой, современной направленности этого учебного заведения, которое до сих пор занимает важное место в практике дизайна.

РЕЗИНА



Грелка производства
фирмы «Hoffenden
Moulding», 1996

Эластичность, упругость и прочность резины делают её замечательным материалом, пригодным для использования в различных целях от производства автомобильных покрышек до применения в качестве электроизоляции.

Натуральным сырьем для производства резины является каучук (полимер изопрена), который получают из латекса, то есть млечного сока каучуконосных растений. Свежий латекс очищается от примесей и смешивается с водой, после чего он начинает свертываться и затвердевает. Хотя первое научное описание натурального каучука было сделано французскими учеными Франсуа Фресно и Шарлем-Мари де ля Кондомине в 1735 г., он практически не находил себе применения до 1839 г., когда американский изобретатель Чарльз Гудир разработал метод вулканизации для получения нового вещества, которое мы называем резиной. Этот метод, заключающийся в нагревании смеси каучука с серой при высоком давлении, позволил изготавливать столь необходимый сегодня материал, отличающийся высокой прочностью

Гуттаперчевые
мячики для гольфа,
Джеймс Хейман,
ок. 1920



Калькулятор фирмы
«Markmark Pro-
ducts» с корпусом из
эластомера, предла-
гающего лучшее осоз-
нательное качество,
1997



и эластичностью. В широких масштабах резина нашла себе применение в производстве велосипедных покрышек. В XIX в. использовался и такой природный материал, как гуттаперча, имеющая одинаковый с каучуком химический состав, но несколько иную молекулярную структуру. Считаясь натуральным пластиком, внешне похожая на каучук, гуттаперча может легко формоваться при нагреве, но становится твердой и кожистой при комнатной температуре. Благодаря своей хорошей теплостойкости натуральный каучук используется и сегодня, особенно в производстве высококачественных покрышек для гоночных автомобилей и самолетов. Начиная с конца XIX в. предпринимались неоднократные попытки производства синтетического каучука, однако впервые они увенчались успехом в годы Первой мировой войны, когда немецким ученым удалось наконец получить «метилловый каучук» путем полимеризации бутадиена. Более половины производимого в наше время синтетического каучука используется для изготовления автомобильных покрышек, в то время как остальное идет на изготовление деталей машин и механизмов, а также потребительских товаров, начиная от грелок и садовых шлангов и кончая игрушками и обувью. На основе синтетического каучука создаются и новые материалы, т. е. эластомеры, которые в соединении с пластиками в процессе инъекционной формовки придают корпусам электронных приборов улучшенные осознательные качества.



Йозеф Ольбрих, плакат второй Венской выставки сецессионистов, изображающий здание Сецессии, 1898

СЕЦЕССИОН

ОСНОВАН В 1897
ВЕНА, АВСТРИЯ

В 1897 г. художники Густав Климт, Карл Молл и Йозеф Энгельгардт, а также архитекторы Йозеф Ольбрих, Коломан Мозер и Йозеф Гоффман создали творческое объединение австрийских художников Сецессион в знак протеста против консервативных традиций Венской академии искусств. В том же году Йозеф Мария Ольбрих спроектировал свое знаменитое здание Сецессии с его большим позолоченным куполом с изображением лавровых листьев — архитектурным мотивом, достойным столицы Австрийской империи. Интерьеры и окна из цветного стекла были спроектированы Мозером. Построенное в 1898 г. здание на площади Карлплац стало постоянным местом проведения выставок группы. Над главным входом есть надпись со словами художественного критика Людвиг Хевеси: «Элохе — свое искусство, искусству — своя свобода», которые выражали настроение высших слоев общества Вены конца века (*fin-de-siècle*) — к тому времени четвертому по величине европейскому

городу. К проведению первой выставки работ членов объединения здание еще не было готово, и ее пришлось устраивать в помещении Общества садоводов. Однако все последующие выставки объединения Сецессион проходили только в доме, построенном Ольбрихом. С 1898 г. в целях более широкого распространения своих идей группа издавала свой собственный журнал *Der Sagitt* (лат. *Священная весна*). Хотя ранние работы Сецессиона оставались главным образом в рамках стиля *ар-нуво*, после Восьмой Венской выставки 1900 г., целиком посвященной декоративному искусству, творчество группы становится все более прямолинейным. На этой выставке были представлены инсталляции Чарльза Ренни Макинтоша, Чарльза Роберта Эшби и Генри ван дер Вельде. Построенный Йозефом Гоффманом в альпийском городке Пуркерсдорф санаторий (1904–1906 гг.) с его безжалостной геометрией, которая была повторена в специально разработанном для этого проекта черно-белом кубическом кресле Коломана Мозера, являл пример сецессионистского стиля начала XX в. и приближал приход геометрической абстракции *модернизма*. По примеру созданной Чарльзом Эшби *Гильдии ремесла* в 1903 г. Гоффман и Мозер при финансовой поддержке банкира Фрица Варндорфера основали **Венскую мастерскую** для произ-

Коломан Мозер, кресло для санатория в г. Пуркерсдорф, 1906



водства и продажи членами группы образцов нового искусства. Однако вскоре внутри Сецессиона возникли трения, и когда в 1905 г. художник Карл Молл подвергся нападкам со стороны Климта и его последователей (известных как «стилисты»), он покинул группу. То же самое сделал и Гоффман. Тем не менее Сецессион продолжил свою работу. С 1919 по 1920 г. председателем группы был Франц Месснер. Хотя со Сецессионом часто связывают представление об *ар-нуво*, его деятельность находилась под влиянием классицизма.

СЕМИОТИКА

Введенное в научный оборот в XIX в. английским политиком и философом Джоном Локком понятие семиотики относится к изучению знаков и символов с целью более глубокого познания окружающего нас мира. Несмотря на то что семиотика чаще всего применяется в лингвистике, она может играть важную роль и в развитии языка визуального общения. На протяжении всей истории дизайна здания интерьеры и предметы украшались символами для того, чтобы выразить их смысл и достоинства или придать им оригинальность. Например, многие дизайнеры, связанные с движением искусства и ремесел, создавали изделия, отвечавшие как функциональным, так и духовным потребностям, стремились придать своей работе более возвышенный смысл путем использования таких декоративных элементов, как пронзенные сердца, круги и квадраты, обозначающие любовь, тело и душу. Швейцарский психолог и психиатр Карл Юнг проводил серьезные исследования символов, особенно алхимических, которые он считал кодами бессознательного начала в человеческой психике. В начале XX в. семиотикой, или как ее иногда называют — семиологией, стали заниматься такие ученые, как английский философ австрийского происхождения Людвиг фон Витгенштейн, который в 1920-х годах разработал свою «теорию картин», предполагая, что знаки являются картинками реальности; швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр, предложивший считать язык знаков социальным явлением, и американский философ Чарльз Сандерс Пирс, который утверждал, что семиотика представляет собой логически выстроенное, «правильное учение о знаках». Эти аналитические исследования вопросов семиотики пытались не столько раскрыть смысл знаков, сколько выявить лежащие в их основе склонности и различия по половому, классовому или расовому признаку. В 1938 г. американский психолог Чарльз Моррис разделил семиотику на три области: прагматику (отношения между знаками и теми, кто ими пользуется), семантику (отношения между знаками и их объектами) и синтактику (сфера внутренних отношений между знаками). Впоследствии семиотика стала рассматриваться как инструмент, с помощью которого можно анализировать воспринимаемый зрением мир. Итальянский лингвист и писатель Умберто Эко, опубликовавший две свои книги: *Теория семиотики* (1976) и *Семиотика и философия языка* (1984), стал первым ученым, который связал эту область исследований с архитектурой. Большой вклад в дискуссию вокруг семиотики

Дэй Фридман,
губочка Желание
для фирмы «Desire»,
1990



внес Ролан Барт, опубликовавший серию своих литературных работ, включая книгу *Мифологии*, которая после перевода на английский язык в 1972 г. оказала большое влияние на развитие антидизайна. К началу 70-х годов широкое распространение получило мнение о том, что основанная на геометрических формах эстетика модернизма являлась отчужденной, поскольку отсутствие в ней орнамента, т. е. знаков и символов, отвергало основное средство культурного общения. Постмодернисты, такие как Чарльз Дженкс, выступали за возвращение к символизму в архитектуре и дизайне, и в 1980-х годах семиотика обрела свое место и в движении постмодернизма. В наши дни многие художники рассматривают визуальное общение в качестве важного аспекта практики дизайна и стремятся придавать своей работе смысл или оригинальность посредством использования теории семиотики.



Дизайнерская фирма **Design Research Unit**, знаки и указатели Британского фестиваля, 1951.

ДИЗАЙН ЗНАКОВ И УКАЗАТЕЛЕЙ

Дизайн знаков и указателей, как и дизайн упаковки, рассматривается как отдельное направление в области «промышленной» графики, поэтому он должен быть четким, доходчивым и обладать логической и эстетической стройностью. Дизайн знаков и указателей зачастую является компонентом **корпоративной идентичности**, или составной частью муниципальных программ,

как это было в случае с Эдвардом Джонсоном, выполнявшим такую работу в 1916 г. по заказу Транспортного управления городского совета Лондона. В 1930-х годах правительственные органы европейских стран в ответ на возросшую интенсивность уличного движения издали специальные постановления, регулирующие дизайн дорожных знаков. В 1960-е годы бурное строительство автомагистралей привело к тому, что британское Министерство транспорта подписало с фирмой *Worboys Report* контракт на разработку новых дорожных знаков. Дизайнеры Джон Киннейр и Маргарет Кальвет выполнили эту работу блестяще: спроектированные ими в 1964 г. дорожные знаки и указатели используются и сегодня. Проектированием комплексных систем знаков занимались многие дизайнерские фирмы, например для Британского фестиваля («Design Research Unit», 1951), Музея Виктории и Альберта («Pentagram», 1988) и городской администрации Рима («Ninaber, Peters & Krouwel», 2000).



Дизайнерская фирма **Ninaber, Peters & Krouwel** (НРК), рабочие эскизы знаков и указателей для Рима, 2000.



Дизайнерская группа **Frazer Designers**, микроскоп Кобро для фирмы «Vision Engineering», 1997.

МЯГКИЙ ДИЗАЙН/СОФТ-ТЕК

Термин «софт-тек» был придуман в середине восьмидесятых годов прошлого столетия для обозначения изделий, отличавшихся закругленными, или сглаженными, обтекаемыми формами. Одним из первых примеров софт-тека является его использование в электронной аппаратуре потребительского назначения, прежде всего фирмами

«Shagr» и «Yamaha». Такие образцы постмодернистского дизайна вступали в противоречие с **рационализмом** и «хорошими формами», продвигавшимися такими производителями, как фирма «Bang & Olufsen», но в то же время в них ощущалось влияние прежних стилей, особенно **биоморфизма** 1950-х годов. Такой вид «ретро-стилизации» получил широкое распространение в США во второй половине 1980-х годов. Однако в начале 1990-х годов он уступил место более взвешенному, органичному и целостному подходу к дизайну. Названный Россией Лазгровым «новым натурализмом», мягкий дизайн (как стали его называть) был эмоциональным, человеческим и

«Фанта Мобро», 1999.





выразительным. Удивительно, но автомобильная промышленность оказалась среди первых отраслей, которые приняли новый стиль, свидетельством чему стали модели «Рено» *Twingo* (1992) и «Ниссан» *Micra* (1999). Появление мягкого дизайна можно объяснить воздействием нескольких факторов: полным отвержением к началу 1990-х годов **функционализма** в стиле **Баухауса**, и переоценкой **«органичного дизайна»** в целом; более совершенным использованием эргономических данных и возможностью получения более сложных криволинейных форм с помощью **компьютерного дизайна**; наличием новых материалов, особенно необычных технополимеров, позволяющих повышать осязательные качества изделий. К концу столетия мягкий дизайн, его не следует смешивать с органическим **эссенциализмом**, проник не только в автомобильную индустрию, но и в практику дизайна в целом, охватывая широкий диапазон промышленных изделий.



Петер Беренс,
подвесная лампа для
фирмы «AEG», 1908

дизайна. Одной из первых компаний, внедривших на своих предприятиях четкую систему стандартизации, была немецкая фирма «AEG». Разработанная Петером Беренсом номенклатура продукции этой компании отражала глубокое понимание современных методов производства. Особое внимание стандартизации уделялось и в **Баухаусе**, а работавшие вместе с этой школой дизайнеры Марсель Брейер, Герхард Маркс и Вильгельм Вагенхельд разрабатывали стандартизированные образцы изделий, пригодных для крупномасштабного промышленного производства. Во Франции Ле Корбюзье спроектировал стандартизированный элемент жилого дома (1925) и системный набор мебели (1928) с включением стандартных модулей. Дизайнеры послевоенной эпохи приняли стандартизацию полностью, поскольку она предоставляла оптимальный способ изготовления изделий. Например, в разработанной Чарльзом и Рей Имз серии кресел с пластиковыми сиденьями (1948–1950), как в серии *Ройутор* (1962–1963) Робина Дея, использовались стандартизированные сиденья, прикрепляющиеся к разнообразным опорам для создания альтернативных вариантов изделия.

Чарльз и Рей Имз,
кресло *DAR (Dining
Armchair Red)* для
«Zenith Plastics/Herman
Miller Furniture
Co.», 1948–1950



послевоенной эпохи приняли стандартизацию полностью, поскольку она предоставляла оптимальный способ изготовления изделий. Например, в разработанной Чарльзом и Рей Имз серии кресел с пластиковыми сиденьями (1948–1950), как в серии *Ройутор* (1962–1963) Робина Дея, использовались стандартизированные сиденья, прикрепляющиеся к разнообразным опорам для создания альтернативных вариантов изделия.

СТАНДАРТИЗАЦИЯ

Стандартизация является одним из важнейших аспектов массового промышленного производства. Использование стандартизованных деталей, которые можно комплектовать и переставлять с одного изделия на другое, повышает эффективность производства и ведет к увеличению объемов выпускаемой продукции. В число первых сторонников стандартизации входили члены **Немецкого производственного союза**, которые рассматривали ее как мощный инструмент демократизации



Страницы каталога «Новая мебель» фирмы «Standard Möbel GmbH» с образцами стандартной мебели Марселя Ерёмер, 1928



ОБТЕКАЕМЫЕ ФОРМЫ

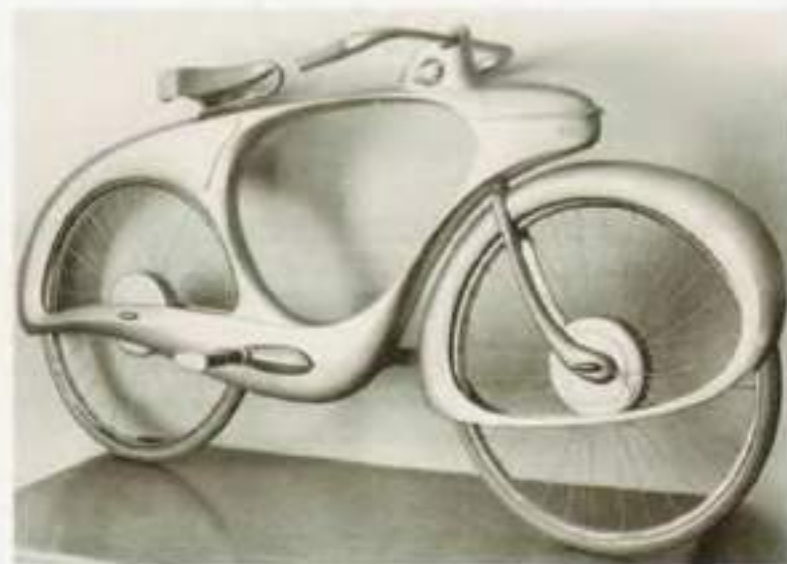
Норман Гаддес, модель автобуса обтекаемой формы, 1939

Обтекаемые, или аэродинамические, формы с закругленной, гладкой поверхностью начали применяться в начале XX в. в конструировании локомотивов, автомобилей и самолетов для уменьшения сопротивления воздуха при движении на высокой скорости. Однако в 1930-х годах промышленные дизайнеры стали прибегать к использованию таких форм не столько по причинам функционального характера, сколько для того, чтобы сделать предметы домашнего обихода более привлекательными в глазах потребителей. В Америке биржевой крах 1929 г., последовавшая за ним Великая депрессия, а затем и Закон о восстановлении национальной промышленности (1932), предусматривавший замораживание цен, привели к тому, что производителям пришлось действовать в условиях жесточайшей конкуренции. Вместо того чтобы инвестировать средства в разработку новой продукции, многие из них предпочитали заниматься изменением внешнего вида своих изделий, используя обтекаемые формы. Кроме того, такая практика позволяла производителям делать свои изделия отличающимися от изделий своих конкурентов, в то время как программы ежегодной рестилизации стали умышленным способом ускорения эстетического устаревания продукции, повышая таким образом объем продаж. Интересным представляется

Карл Эрйер, автомобиль «City» с обтекаемым кузовом City of Seattle железнодорожной компании Union Pacific, 1934



Benetton, велосипед будущего (на аккумуляторных батареях), представленный в разделе «Дизайн будущего» на выставке «Что может дизайн» в Британии, 1946



тот факт, что многие американские дизайнеры, прославившиеся своими образцами изделий с обтекаемыми формами, в частности Раймонд Лоуи, Норман Бел Геддес, Генри Дрейфус и Уолтер Дарвин Тиг, до этого работали рекламными художниками, иллюстраторами модных журналов и декораторами сцены. Используя сделанные из сырой глины модели, дизайнеры разрабатывали выглядявшие по-современному гладкие и обтекаемые формы для широкого ассортимента потребительских товаров, включая холодильники, пылесосы, радиоприемники, фотокамеры и телефонные аппараты. Для изготовления корпусов многих видов изделий широко использовался бакелит – в высшей степени подходящий материал для отливки обтекаемых форм. В 1934 г. холодильник *Coldspot* с разработанным Раймондом Лоуи корпусом обтекаемой формы стал первым бытовым прибором, при продаже которого в первую очередь подчеркивался его внешний вид, а вовсе не эксплуатационные качества. Вскоре использование обтекаемых форм в промышленном дизайне получило широкое распространение, а использовавшие их дизайнеры превозносились до небес. В 1949 г. Раймонд Лоуи стал первым дизайнером, портрет которого был помещен на обложке журнала *Time*. Портрет сопровождался впечатляющей фразой: «Своими обтекаемыми формами он сплавляет кривую продаж!» Повышая отпускную цену продукции, при небольших производственных издержках прантика придания промышленным изделиям обтекаемых форм помогла американской обрабатывающей промышленности восстановить свои силы и рентабельность.



Радиоприемник, середина 1950-х

СТИЛИЗАЦИЯ (ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ)

Несмотря на то что дизайн и стилизация – это две совершенно разные дисциплины, стилизация зачастую является дополнительным элементом дизайнерского решения.

Стилизация затрагивает обработку и внешний вид поверхности, то есть внешний вид изделия, в то время как дизайн занимается главным образом решением проблем. В пределах своих возможностей дизайн тяготеет к целостности и в большинстве случаев добивается как упрощения изделий, так и выявления их сущности. В течение длительного времени стилизация использовалась или для сокрытия технической стороны механического устройства, или для ее высвечивания путем использования преувеличенных символических форм. Раймонд Лоуи рассматривал стилистическую «оболочку» как средство развития «самовыражения машины». Очень часто стилизация используется производителями как способ увеличения стоимости продукции, поскольку она способна резко повысить потребительскую привлекательность товаров и увеличить количество их модификаций. Вот что писал хорошо разбиравшийся в этих вопросах Раймонд Лоуи: «Если взять два одинаковых по цене, функции и качеству изделия, то лучше продаваться будет то, которое лучше выглядит». На протяжении всего XX в. преобладание

Радиоприемник KHR, середина 1950-х



дизайна над стилизацией и наоборот было неустойчивым и постоянно менялось в соответствии с циклами экономического развития стран Запада. Таким образом, в периоды экономического спада на первый план выдвигается, как правило, дизайн (**рационализм**), а то время как стилизация (**антирационализм**) обычно преуспевает в более благополучные периоды. Стилизация нашла свое выражение в 1920-е годы, одновременно с расцветом **ар-деко**, а также в 1930-е и 1940-е годы, когда в американской **промышленном дизайне** широко распространилась практика использования обтекаемых форм. Вторая половина 1950-х годов охарактеризовалась появлением биоморфичной стилизации в прогивае «хорошим формам», продвигавшимся Международным дизайнерским сообществом посредством своих прочно утвердившихся канонов «хорошего вкуса». В 1960-е годы продукция в стиле поп попалась в большей степени на милые стилистические узоры, нежели на перспективные дизайнерские решения. В 1980-е годы с возрастанием влияния **постмодернизма** на прикладное искусство передача смысла и ценностей посредством эстетики (иначе говоря, обработки поверхности) стала для **авангардистов** более важной, чем техническая функция. Стилизация использовалась не только для того, чтобы сделать предмет более привлекательным или выразительным с точки зрения символики, но и как способ **запланированного устаревания**. Впервые появившись в американской автомобильной промышленности в 1920-х годах, стилистическое запланированное устаревание привело к значительному сокращению периода эксплуатации изделий. Ежегодные программы рестилизации гарантировали: то, что было последним криком моды сегодня, всего лишь через пару лет станови-

Раймонд Лоуи, из-мененный дизайн торгового автомата «Coca-Cola» до (слева) и после (справа), 1940-е



Брестон Таунер и Гарри Миллер, проект автомобильной приборной панели для компании «Packard of Chicago», 1946 - 1948

лось абсолютно несвоевременным. Наиболее впечатляющий образ этой тенденции выразилась в **хромированных** украшениях кузовов американских автомобилей 1950-х годов, и что более тревожно – в фактическом пренебрежении их безопасностью ради требований стилизации. Несмотря на то что в последние годы производители несколько смягчили ежегодные изменения во внешней обличке автомобилей, стилизация по-прежнему продолжает играть важную роль в автомобильной промышленности, свидетелем чего является преобладание в ней **«ретро-дизайна»**. В наше время стилизация представляет собой неотъемлемую часть всего дизайнерского процесса и применяется уже с самого начала разработки изделия, а не как запоздалая мысль.

СЮРРЕАЛИЗМ

Причиной возникновения сюрреализма были проводившиеся З. Фрейдом исследования человеческой психики, изучение сновидений. Как направление в изобразительном искусстве он рассматривается как развитие символизма и дадаизма. Считается, что этот термин был придуман поэтом Аполлинером в 1917 г. Еще один поэт, Андре Бретон, в 1924 г. написал «Манифест сюрреализма», в котором определял его как «чистый автоматизм психики, посредством которого выражается истинный процесс мышления», и утверждал, что сюрреализм — это «диктат мысли, освободившейся от рассуждений и всякого рода моральных, или эстетических предубеждений». В 1920-е годы сторонники сюрреализма Сальвадор Дали и Мен Рей создавали коллажи, в которых сочетали субъективность с объективностью, рассудочность с абсурдом и сознательное с бессознательным. В следующее десятилетие сюрреализм стал более политизированным, многие из его поборников были связаны с коммунистическим движением. Антирациональная позиция сюрреализма противостояла устоявшимся понятиям о том, какими должны были быть изобразительное искусство и дизайн, стирая существовавшие между ними различия. Например, спроектированная в 1936 г. Сальвадором Дали софа *Mae West* (Мей Вест) может считаться функциональным произведением искусства.

Мен Рей, стул *La Tête pensante* (Сидящая голова) для фирмы «Bovington», 1971



Карл Герстнер, плакат *Auch Du bist liberal* (auch Du bist liberal), 1959

ШВЕЙЦАРСКАЯ ШКОЛА

Термин «Швейцарская школа» относится к типографическому стилю, который разрабатывался в Базеле и Цюрихе как в довоенный период, так и во время Второй мировой войны. Поскольку страна сохраняла нейтралитет, швейцарские дизайнеры имели возможность продолжать работу по совершенствованию теории типографики, которая еще раньше была выдвинута **Баухаусом**. Эрнст Келлер, который с 1918 г. работал преподавателем Школы прикладного искусства в Цюрихе, прославился на всю страну благодаря своему типографскому мастерству и передовому графическому дизайну. Его студент Тео Бальмер, прошедший подготовку в Баухаусе, объединил рациональный метод с выдвинутыми

движением **Стиль** принципами пространственного мышления и разработал решетчатую систему макетов печатной продукции. Характерным для графических работ швейцарской школы 1920-х годов было использование фотомонтажа и новых гарнитур (шрифтов без засечек). В 1930-е годы Макс Биль, также обучавшийся в Баухаусе, внедрил в Швейцарскую школу новую форму асимметричного макета, в которой ощущалось влияние **конструктивизма**. В 1930-е и 1940-е годы типографский стиль Швейцарской школы, называвшийся иногда **международным графическим стилем**, отличался использованием шрифта без засечек, «свободного пространства» и «объективной фотографии» (т. е. реалистичными образами). Такая эстетика упрощения была строгой, четкой и беспристрастной. В 1939 г. графические работы Швейцарской школы были представлены на Швейцарской национальной выставке, а в 1950-е годы ее влияние достигло международных масштабов благодаря журналу *Новый графический дизайн*, который начал издаваться в 1959 г. Кроме того, международная репутация школы в значительной степени способствовал и успех ее шрифтов, таких как разработанный в 1954 г. Адрианом Фрутигером *Univers* и переделанный в 1957 г. Максом Мидингером *Helvetica*. В 1960-е годы Карл Герстнер и Вольфганг Вайнгарт начали экспериментировать с более выразительными композициями, продолжая в то же время следовать модернистскому направлению Швейцарской школы.



Изучение и хронометраж движений рабочего по методу Тейлора

ТЕЙЛОРИЗМ

Термин «тейлоризм» используется для обозначения метода массового производства, который основывается на системе управления промышленностью, разработанной американским инженером-механиком Фредериком Тейлором. После того как в ходе научных исследований

Тейлор пришел к выводу, что производительность труда

можно было увеличить посредством разбивки производственных операций на отдельные части, избегая таким образом ненужных движений, в 1881 г. он выдвинул идею хронометража, т. е. замера времени, требовавшегося на выполнение определенной операции. Его книга «Принципы научного управления» (1911 г.) излагала правила научной организации труда, относившиеся не только к структуре конкретных производственных заданий, но и ко всему режиму работы промышленных предприятий, оказав сильное воздействие на Генри Форда. Тейлор предполагал, что его метод «устранит все причины споров и разногласий между работником и работодателем».

Кадр из фильма Чарльза Чаплина «Модерн-аренда», осуждающего бесчеловечность конвейерного производства



Обложка каталога фирмы «Mauser», 1930

ТРУБЧАТЫЙ МЕТАЛЛ

Впервые массовое производство стальных труб было развернуто в Германии после создания в 1890 г. компанией Маннесмани. Ее основатели братья Макс и Рейнхард Маннесмани в 1885 г. запатентовали способ изготовления цельнотянутых, т. е. бесшовных труб, которые отличались повышенной прочностью и обладали улучшенными эстетическими качествами. Это дало возможность использовать их для производства потребительских товаров, в частности для изготовления велосипедов (диа-

метр труб от 95 мм до 380 мм). В начале XX в. трубчатый металл начал применяться в производстве других видов транспортных средств, так как прочность, гибкость и малый вес делали его хорошим заменителем древесины. Более того, угловые профили, которые до этого соединялись на заклепках, можно было теперь скреплять с помощью сварки. Известный голландский промышленник и изобретатель Антони Фоккер использовал сварные трубы в



Людвиг Мис ван дер Роэ, кресло Model MR20 для фирмы «Berliner Metallgewerbe Joseph Müller», 1927



STUDIO
MODERNO
CON MOBILI
DI CANNE
D'ACCIAIO
MICHELLE

PRODOTTO DA
THONET

THONET

TELEFONO 02 - MILANO - TELEFONO 081
ROMA Via Francesco Sforza 41
NAPOLI - Via Carlo 104
TORINO - Via Matteotti 10

Catelli e
Pini



STUDIO
MODERNO
CON MOBILI
DI CANNE
D'ACCIAIO
MICHELLE

PRODOTTO DA
THONET

THONET

TELEFONO 02 - MILANO - TELEFONO 081
ROMA Via Francesco Sforza 41
NAPOLI - Via Carlo 104
TORINO - Via Matteotti 10

Catelli e
Pini



Modello B3



← Реальный про-
ект фирмы
«Thonet», мебель из
трубчатого металла,
изготовленная по
проектам Бруно
Зойля (наверху) и
Марселя Брейера
(внизу)

→ Страница
каталога фирмы
«Thonet» 1910 -
1931, кресло B301/2
и стол B53 Марселя
Брейера

→ Марсель Брейер,
кресло B21 (1-й ва-
риант), 1926-1927, и
кресло B21 (2-й ва-
риант), 1927

конструкции своего первого самолета *Spil Mark I* (1910). В следующих мо-
делах его самолетов, производимых в Германии во время Первой мировой
войны, тоже использовались трубы. В начале 1920-х годов компании
«Maschinenfabrik Sack GmbH» и «Josef Gassen» начали производство труб с
более тонкими стенками, а в 1925 г. Марсель Брейер стал первым дизайне-
ром, применившим хромированный трубчатый металл для изготовления
мебели. Его знаменитое кресло «Василий», Модель № B3» (1925-1927) в пол-
ной мере использовало как наивную эстетику этого материала, так и при-
сущие ему физические свойства. Годом позже датский архитектор Март
Стан, вдохновленный дизайнерами, работающими с трубчатым металлом
(Марселем Брейером, Лювигом Майсом ван дер Роге), создал прототип
этого кресла из сваренных вместе жестких газовых труб, покрытых никелем
или хромом. В 1930-е годы такие фирмы, как «Thonet», «Standard Möbel» и
«PEL», получили широкую известность благодаря своей первоклассной ме-
бели из трубчатого металла, выполненной в модернистском стиле. Этот ма-
териал предпочитали и дизайнеры модерна 1930-х годов, использовавшие
его четкую эстетику в стилистических целях. До 1950-х и 1960-х годов, то
есть времени наступления «пластиковой эпохи», мебель из трубчатого ме-
талла широко использовалась для обстановки помещений муниципальных
органов и предприятий общественного питания. В настоящее время трубча-
тый металл продолжает находить применение в производстве различных
потребительских товаров — от мотоциклетных рам до клюшек для гольфа.



Обложка первого каталога мебели серии «Utility Furniture», 1943

→ Джеймс Леонард, алюминиевые стулья из алюминия и фанеры, 1948

Кофейная чашка с блюдцем фарфорового завода «Лупт-леу», 1956



«УТИЛИТАРНЫЙ ДИЗАЙН»

«Утилитарный дизайн» основывается на представлении о том, что основным достоинством изделия является его полезность. На протяжении столетий множество разнообразных предметов материальной культуры — от земледельческих орудий до кухонной утвари — изготавливалось для использования по назначению, а не ради их привлекательного внешнего вида. Однако уже давно

было замечено, что при удовлетворении предъявляемых к этим изделиям технических и практических требований как можно более логичным, эффективным и недорогим образом, эти сугубо утилитарные предметы, ремесленные, или фабричные, обладают красотой, основанной на функциональной безупречности. Искренность и соответствие своему назначению, являющиеся отличительными особенностями утилитарного дизайна, стали основой главного правила **модернизма**: «Форма следует за функцией». В 1920-е и 1930-е годы такие модернисты, как голландский архитектор Якобус Питер Оуд, занимались изготовлением утилитарной мебели, лишенной всякого украшательства. Такие проекты испытали на себе осязательное влияние социалистических традиций раннего модернизма. Считалось, что чем более рациональным является образец, тем более дешевым он будет в производстве. В

последние годы некоторые дизайнеры **авангарда**, например Джаспер Моррисон, начали проектировать изделия массового спроса, эстетика которых снова стала в высшей степени утилитарной по своему характеру.

Наиболее известная крупномасштабная программа утилитарного дизайна осуществлялась в Британии в период с 1945 по 1951 г., когда в продаже появились изделия, изготовленные по одобренным государственными органами образцам.





Александр Родченко, оформление читального зала рабочего клуба советской авиации «Выставка прикладного искусства», Париж, 1925

ВХУТЕМАС

ОСНОВАН В 1920
МОСКВА, РОССИЯ

ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) являлся преемником основанных в 1918 г. СВОМАСа (Свободных мастерских). В числе преподавателей этого отличавшегося прогрессивными взглядами советского учреждения, объединявшего в себе школу дизайна с производственной мастерской, было немало таких выдающихся конструктивистов, как Александр Родченко.

Варвара Степанова, Владимир Татлин, Наум Габо, Антон Певзнер, Любовь Попова и Александр Веснин. ВХУТЕМАС продвигал идею так называемого «производственного искусства» и устанавливал связи с промышленностью. Кроме того, он разрабатывал передовые методы преподавания и поддерживал контакты с Баухаусом через Эль Лисицкого, Казимира Малевича и Василия Кандинского. Как и другие советские художественные объединения, например ИНХУК (Институт художественной культуры) или ИЗО (отдел изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения), ВХУТЕМАС играл важную роль в формировании советской идеологии в области культуры. Несмотря на то что первоначально русские авангардисты получали поддержку со стороны большевистского режима, в конечном итоге они стали подвергаться преследованиям. В 1932 г. все архитектурные и дизайнерские организации, включая ВХУТЕИН (Высший художественно-технический институт, который в 1927 г. занял место ВХУТЕМАСА), были запрещены и заменены творческими союзами, находившимися под контролем коммунистической партии.



Датгоберт Пече, рекламный плакат для отдела моды Венской мастерской, 1900

4 Йозеф Хоффман, хрустальная ваза, изготовленная фирмой Josef Hoffmann & Söhne для Венской мастерской, ок. 1910



ВЕНСКАЯ МАСТЕРСКАЯ

1903–1932
ВЕНА, АВСТРИЯ

Венская мастерская была основана в июне 1903 г. дизайнерами группы Сецессион Йозефом Хоффманом и Коломаном Мозером при участии состоятельного банкира Фрица Варндорфера. Предприятие создавалось на кооперативных началах по образцу британских организаций, прежде всего Гильдии ремесла Чарльза Эшби, и точно так же было предано идее совершенствования прикладного искусства посредством профессионального мастерства. Осенью 1903 г. было начато производство изделий из золота, серебра, кожи и дерева. Там же выполнялись переплетные работы и располагалось архитектурное бюро (ранее принадлежавшее Хоффману) и студия дизайна. Венская мастерская отличалась своей безупречной чистотой, хорошим освещением и прекрасным отношением к рабочим. Например, столяры-краснодеревщики получали неслыханные ранее оплачиваемые отпуска продолжительностью от 7 до 14 дней. На образцах изделий Венской мастерской ставились не только монограммы дизайнеров, но и надписи сделавших их ремесленников, что отражало стремление кооператива к достижению равенства между художником и ремесленником. Его члены, особенно Хоффман, отказывались делать товары более доступными по цене в ущерб их качеству и настаивали на использовании самых лучших материалов. Несмотря на то что такой подход к делу гарантировал отличное качество, он в то же время препятствовал финансовому успеху и означал, что демократизирующее влияние Венской мастерской не было таким обширным, каким оно могло бы быть при иных обстоятельствах. Однако к 1905 г. в штате Венской мастерской было уже более сотни рабочих, и она заняла место Сецессиона как ведущее столичное объединение искусства и ремесел. Ее работа освещалась в журналах *Студия* и *Немецкое искусство и декорация*.



Йозеф Хофман,
серебряный чайник
для Венской мастер-
ской, 1903–1904

→ Йозеф Хофман,
серебряная ваза со
сплошным востан-
овкой, для Венской
мастерской, 1906

и доходила до широкой публики через устройство специальных авторских выставок (Берлин, 1904, Вена и Брюнн (Бри), 1905, Хаген 1906). Кроме того, в 1914 г. Венская мастерская принимала участие в кельнской выставке Немецкого производственного союза, а в 1925 г. – в Международной выставке прикладного искусства в Париже. В период с 1903 по 1932 г. в общей сложности более двухсот дизайнеров Венской мастерской, многие из которых были выпускниками Венской школы прикладного искусства, занимались проектированием образцов мебели, одежды, обоев, графики, изделий из стекла, металла и **керамики**. Сюда входили Отто Пручед, Ютта Сика, Майкл Ловолли, Карл Отто Чешка, Бертольд Лёфлер, Эмиль Йозеф Маргольд. Кроме того, мастерская реализовала три проекта, которые можно отнести к разряду **целостных художественных произведений**: санаторий в г. Пуркерсдорф (1904–1906) и брюссельский отель «Palais Stoclet» (1905–1911). После того как в 1914 г. Фриц Варндорфер эмигрировал в Америку, Венская мастерская под руководством Отто Примавеси начала изготавливать менее изысканные изделия, отличавшиеся закругленными формами и эклектичностью стиля. Несмотря на то что у Венской мастерской появились филиалы в Берлине (1921) и Нью-Йорке (1929), в 1932 г. она прекратила свою деятельность.



Биографии

Шарлотта Финол училась в Британском институте во Флоренции и в Кембрикской школе искусств в Риме в Лондоне, где получила звание бакалавра искусства за дипломную работу «История рисунка и печати». Шарлотта Финол также училась в Институте Селби в Лондоне.

Питер Финол учился в Институте Селби в Лондоне, а также в Центральном колледже Св. Мартина в Лондоне, где получил звание бакалавра дизайна.

Шарлотта и Питер Финол являются постоянными авторами многочисленных книг по дизайну XX и XXI веков, среди которых *Дизайн XX века*, *Дизайн XXI века*, издательства Taschen и другие. Они также являются редакторами многих книг по дизайну, а также консультантами по покупке, продаже, оценке дизайнерских артефактов.

Благодарности

Мы выражаем свою глубокую признательность издательству Taschen и редактору Эннорке Хейсманн за успешную реализацию этого проекта. Отдельные спасибо Томасу Бэру и Кристиану Вонанцу. Мы также благодарим дизайн-студии, отдельных дистрибьютеров и предпринимателей. Фотоисточники за предоставленные фотоматериалы. Спасибо Полу Клайду за предоставленные великолепные фото для этой книги.

Отдельное спасибо

A&E Design, Stockholm
Advanced Vehicle Design, Atrichiam
AIG Aktiengesellschaft, Frankfurt
Alessi, Crusinaldo
Animal, Wareham
Artek, Helsinki
Atomic, Alstermark
Barry Friedman Ltd., New York
Bire-Bic Ltd., London
Braun GmbH, Kronberg im Taunus
Callaway Golf Europe, Chesham
Cooper-Hewitt Museum, New York
DaimlerChrysler, Detroit
Design Research Unit, London
Ecco Design, New York
Electrolux, Stockholm
Fiat UK, Slough
Fischer Fine Art, Vienna
Ford Motor Company, Brentwood
Fraser Designers, London
General Motors Corp., Detroit
Giugiaro Design, Mantova
Haslam & Whiteway, London
Honda UK Ltd., Reading
IBM Corp., Armonk
Imperial War Museum, London

Knot International, New York
Lewis Mobberley, London
London Transport Museum, London
Ross & Miska Lovegrove, London
Motivation, Bristol
Musée des Arts Décoratifs de Montréal
Die Neue Sammlung, Munich
Nissan Motor Co., Tokyo
NPK Industrial Design, Leiden
Pentagram Design, London
Pethick & Money Ltd., London
Raymond Loewy International, London
Remarkable Pencils Ltd., London
Science & Society Picture Library, London
Seymour Powell, London
Shimano Europe, Marnes-la-Méaulle
Silhouette International, Liège
Smart Cars UK, London
Sotheby's Picture Library, London
Torsten Bröhan, Berlin
Toshiba Corp., Tokyo
Volvo Corp., Gothenburg
Vitru GmbH, Weil am Rhein
The Wedgwood Museum, Barlaston
The Wolfsonian (FIU), Miami
Zanotta, Milan

Фотоматериалы

Мы выражаем свою благодарность отдельным людям и организациям, дизайнерам, предпринимателям, предоставившим нам необходимые фотоматериалы. Все права защищены. Ни одна из частей данного произведения не может быть воспроизведена без согласия их владельцев.

A&E Design: 72 (зеркало), 72 (зеркало) – A. H. Heinke: 78 (зеркало) – Advanced Vehicle Design: 55 (зеркало) – AIG: 64 (зеркало), 109 (зеркало), 143 (зеркало), 143 (зеркало), 150, 151, 168 – Animal: 77 (зеркало зеркала) – Artek: 105, 144 (зеркало) – Atomic: 77 (зеркало) – Audi: 9 – Avocet: 77 (зеркало зеркала) – B&B Italia: 147 – Braun GmbH: 101 – Torsten Bröhan: 11, 34, 42, 61 (зеркало), 63 (зеркало), 59 (зеркало), 100 (зеркало), 103 (зеркало), 124 (зеркало), 180 – Barry Friedman Limited: 23, 25, 39, 40, 45, 46, 50, 62, 69, 104 (зеркало), 109, 124 (зеркало), 165, 170 (зеркало), 185, 187 – Fred Raiser: 65 (зеркало) – Bire-Bic Ltd.: 138 (зеркало), 138 (зеркало) – Callaway Golf Europe: 76 (зеркало) – Camera: 55 (зеркало) – Caden: 112 (зеркало) – Cassina SpA: 105 – Cathers & Dembrovsky: 33 – Cooper-Hewitt Museum: 27, 58 (зеркало) – photo: Dave King) – DaimlerChrysler: 171 – Design Council (Millennium Products): 71 (зеркало), 76 (зеркало зеркала), 76 (зеркало) – Design Research Unit: 166 (зеркало) – Die Neue Sammlung: 132 (фото: Angela Bröhan), 141 (left – photo: Angela Bröhan), 141 (зеркало) – photo: Angela Bröhan), 146 (photo: Angela Bröhan) – Dreier: 149 (зеркало) – Ecco Design: 63 – Electrolux: 59 (зеркало) – Fiat: 167 (зеркало) – Fiat International Limited (photo: Paul Chavez): 15, 48 (зеркало), 100 (зеркало), 113 (зеркало), 134 (зеркало), 134 (зеркало), 144 (зеркало), 161, 169 (зеркало) – Fischer Fine Art: 48 (зеркало), 125, 143, 182 (зеркало), 183 – Ford Motor Company: 87 (зеркало), 87 (зеркало), 88, 89 – Fortunato Segno Museum: 92, 93 – Fraser Designers: 167 (зеркало) – Giugiaro Design: 77 (зеркало зеркала) – Haslam & Whiteway: 29, (The Birkenhead Collection): 10 – Zaha Hadid: 70 – IBM: 61 – Imperial War Museum: 139 (зеркало), 120, 121 – Knot International: 106 – Kunstgewerbemuseum, Berlin: 61 (photo: Sabina Linke) – Lewis Mobberley: 544 – Luxo Italiana: 249 (зеркало) – John Mayopace: 66 (зеркало) – McDonald's Restaurants Ltd.: 53 – Memphis: 125 (зеркало), 125, 118 – Michael Hopkins & Partners: 97 (photo: Tim Street-Porter) – Motivation: 70 (зеркало) – Musée des Arts Décoratifs de Montréal: 35 (photo: Schechter Lee) – Nertu: 165 – N.P.K. (Niraber, Peters, Krauwel): 166 (зеркало) – OMR: 12 (зеркало) – Nissan: 158 (зеркало) – Pentagram: 59 (зеркало) – Pethick & Money Ltd.: 137 – Protector Technologies: 74 (зеркало зеркала) – Race Furniture: 12 (зеркало) – Random Technologies: 71 (зеркало) – Raymond Loewy International: 94 (зеркало), 45, 174 – Remarkable Pencils Ltd.: 82 (зеркало) – Ron Arad Associates: 148 – Sanderson & Sons: 28 – Science & Society Picture Library: 52 (зеркало), 58 (зеркало), 74 (зеркало), 112 (зеркало), 159, 160 (зеркало), 160 (зеркало) – Seymour Powell: 57 – Shimano: 18 – Silhouette: 112 (зеркало) – Smart Cars UK: 123 – Smart Design: 73 (left), 73 (зеркало) – Sotheby's: 30, 31, 135 (зеркало), 155 (зеркало), 156, 176 – Stufen: 142 – Ströcker: 84 (зеркало) – Stuart Parr Gallery: 129 – Tim Street-Porter: 94–95 – Studio Alchimia: 19 – Studio Il – Ross Lovegrove (photo: John Ross): 85 (зеркало), 85 (зеркало), 86, 130, 133, 154 – Taschen GmbH: 26 (зеркало), 26 (зеркало), 35, 41, 43, 44, 79, 81, 90 (зеркало), 98, 135, 112, 173 (зеркало), 173 (зеркало), 183 (зеркало) – Tashiro Corp.: 82 (зеркало), 114 – UPL/Bettmann Archive: 102 – Vitra GmbH: 155 (зеркало) – Volvo Corp.: 75 – The Wedgwood Museum: 56 (зеркало) – The Wolfsonian – Florida International University/The Michell Wolfson Jr. Collection: 36 (зеркало), 135 – Yamaha: 158 (зеркало) – Zanotta: 18, 20

УКАЗАТЕЛЬ

А

Авангардизм 18, 26, 34, 49, 50, 63, 67, 91, 112, 115, 131, 144, 152, 174, 182, 184
Аллитроп 11
Алюминий 12, 129, 136, 153
Анонимный дизайн 14
Анти-дизайн 4, 10, 70, 91, 116, 147, 149, 155, 164
Антропометрия 16, 84
Ар деко 5, 21, 50, 51, 58, 116, 129, 147, 150, 174
Ар нуво 4, 10, 21, 24, 30, 35, 49, 50, 107, 147, 158, 162
Архитектура как готовый продукт 153
Аэродинамика 8

Б

Бакалит 5, 23, 36, 140, 172
Баухаус 4, 38, 67, 91, 96, 98, 102, 103, 126, 159, 168, 169, 177, 184
Биоморфизм 35, 50, 132, 167
Боракс 51
Брендинг 52, 134

В

Венская мастерская 21, 79, 129, 162, 185
Военный дизайн 5, 119
Возрождение ремесла 30, 66, 147
Вхутемас 184
Высшая школа художественного конструирования, Ульм 4, 47, 96, 98

Г

Гнутая древесина 48

Д

Движение искусства и ремесел 4, 26, 28, 32, 66, 94, 110, 164
Деконструктивизм 4, 70, 151
Дизайн для безопасности 74
Дизайн для детей 71
Дизайн для инвалидов 16, 72, 113
Дизайн для спорта 5, 76
Дизайн для стран третьего мира 78
Дизайн знаков и указателей 166
Дизайн и окружающая среда 82, 85
Дизайн и цвет 59

З

Запланированное устаревание 82, 138, 146, 174
Золотой компас 61

И

Институт дизайна, Чикаго 4, 102

К

Керамика 56, 126, 135, 150, 186
Китч 23, 50, 112, 116, 147, 150, 158
Компьютерный дизайн и производство (CAD/CAM) 5, 62, 76, 84, 89, 133, 168
Конструктивизм 21, 42, 63, 68, 70, 126, 150, 177
Королевский колледж изобразительного искусства 159
Корпоративная идентичность 53, 64, 101, 134, 166, 169

М

Медицинский дизайн 5, 113
Международный стиль 4, 91, 103, 126, 131
Мемфис 5, 20, 115, 149
Миниатюризация 122
Модерн 129, 181
Модернизм 4, 10, 38, 21, 30, 33, 47, 68, 70, 80, 91, 96, 103, 124, 129, 147, 149, 159, 162, 164, 182
Мягкий дизайн/софт-тек 167

Н

Независимая группа 4, 99, 146
Немецкий производственный союз 15, 38, 79, 108, 124, 169

О

Обтекаемые формы 9, 51, 129, 171, 174
Органический дизайн 33, 35, 90, 86, 127, 130, 133, 168

П

Пластики 37, 56, 112, 133, 138, 140, 146, 161, 181
Поп-дизайн 4, 97, 99, 146, 149
Постиндустриализм 148, 151
Постмодернизм 4, 20, 66, 70, 91, 96, 97, 105, 112, 118, 129, 142, 149, 156, 158, 165, 174
Промышленный дизайн 80, 100, 138, 159, 174

Р

Радикальный дизайн 4, 18, 93, 97, 115, 147, 155
Рационализм 91, 155, 157, 167, 173

Резина 180

Ретро дизайн 129, 158, 174

С

Семиотика 98, 149, 164
Сецессион 24, 162, 185
Сецессионист 49
Софт-тек 114
Стандартизация 62, 88, 108, 119, 125, 169
Стилизация 4, 74, 86, 129, 138, 146, 158, 167, 173
Стиль 40, 62, 92, 97, 126, 150, 177
Сюрреализм 18, 21, 147, 150, 176

Т

Тейлоризм 82, 178
Трубчатый мегалл 35, 49, 58, 62, 80, 91, 126, 131, 144, 157, 179

У

Углеродное волокно 5, 55, 77
Упаковка 52, 56, 64, 100, 134, 141, 146, 166
Утилитарный дизайн 4, 182

Ф

Фанера 5, 49, 132, 164
Фордизм 82, 148
Функционализм 43, 80, 90, 98, 125, 157, 168
Футуризм 21, 63, 92, 126, 147, 157

Х

Хай-тек 97, 147
Хороший дизайн 51, 71, 96, 105, 112, 116, 146, 155
Хром 51, 58, 129, 174, 181

Ц

Целостное художественное произведение 94, 108, 130, 186

Ш

Швейцарская школа 177

Э

Эргономика 16, 50, 76, 84
Эссенциализм 85, 126, 168
Эстетизм 10

Ю

Югендстиль 4, 25, 79, 107