

Деятельность отдельных мастеров и теоретиков дизайна углубляет и оживляет наши представления о проектной культуре, позволяет более обстоятельно познакомиться читателя с кругом имен, связанных с развитием дизайнерского искусства, а также определить связи между их творческими установками.

Это весьма нелегкая задача, так как за прошедшие сто лет мир дизайна разросся необычайно и переплелся тысячами нитей с приметами и событиями всего человеческого бытия. Поэтому анализ творчества лучших дизайнеров наших дней можно вести лишь на фоне общего движения и профессии, и всего массива художественной культуры XX века. Ибо, хотя дизайн — по историческим меркам — непростительно молод и явно далек от внушающей почтение зрелости, он успел решить столько проблем и поставить столько вопросов, что приобрел черты своеобразного пророка нового искусства, новой идеологии жизни, новой философии мироустройства.

Во многом это объясняется тем, что дизайн родился и рос благодаря вдохновению и смелости ярчайшек созвездия энтузиастов, работяг и талантов, увидевших новые горизонты человеческого творчества и сумевших не только пришить к ним, но и раздвинуть их пределы еще шире. Среди них были особые фигуры, звезды первой величины, оставившие след провидения и неконформизма на творчестве всех поколений тружеников «художественного проектирования». Их имена — полюсы притяжения дизайнерских исканий, символы современной действительности и, в известной мере, маяки на путях ее дальнейшего развития.

Рождение дизайна связано с Германией, где в начале прошлого века возникает проблема новых требований к качеству промышленной продукции, появляются теоретики так называемой «промышленной культуры», осознающие необходимость непосредственного участия художников и архитекторов в производстве.

В 1907 году по инициативе Г. Мутезиуса создается группа «Веркбунд», чьи творческие принципы наиболее ярко воплощены в деятельности П. Беренса. С его работами и теоретическими высказываниями — архитектора, живописца, графика, мастера прикладного искусства и педагога — связывается само понятие «промышленное искусство», ибо его программа и созданные им промышленные образцы влияли на развитие дизайна вплоть до 1930-х годов. Он оказал непосредственное влияние на таких художников, как Ле Корбюзье, Л. Мис ван дер Роэ, В. Гропиус, внес неоценимый вклад в дело дизайнерского образования, создав в 1919 году Баухауз — методический центр, объединивший ряд выдающихся мастеров и педагогов, среди которых были В. Кандинский, П. Мондриан, П. Клее и др.

Прогресс в технике неразрывно связан с развитием визуальных средств и способов информации. В те же годы постепенно нарабатывается арсенал видов современного графического дизайна: книжная и газетная графика, реклама, плакат, промышленная графика и, наконец, система визуальных коммуникаций. Этим, как правило, занимаются практикующие художники-конструкторы, но появляются и специалисты, дизайнеры-графики, среди которых особо выделялись О. Бердслей и К. Кольвиц.

В нашей стране возникает движение «производственного искусства», которое стало на долгое время концептуальной базой советского художественного творчества. Его организации — ВХУТЕМАС, ИНХУК, ЛЕФ и другие течения, группировавшиеся в 1918—1923 годах вокруг В. Маяковского, объединили интереснейших представителей художественного мира России, среди которых В. Татлин, А. Родченко, Эль Лисицкий, Л. Попова, К. Малевич, А. Экстер. Деятельность «производственников» можно считать началом практики отечественного дизайна, которая даже в специфической форме проектных предложений, не имевших реализации, оставила колоссальный след в мировой дизайнерской культуре.

Этот период, представленный прежде всего именами архитекторов и художников, раньше других почувствовавших несоответствие традиционных «классических» образцов архитектуры и прикладного искусства требованиям нового времени, характерен огромным количеством экспериментальных разработок. **«Первые дизайнеры» искали новые средства художественного языка в условиях, которые сделали традиционные «украшения» вещей и изделий бессмысленными и непрактичными, средства, отвечающие промышленному способу создания материальных и художественных ценностей.**

Эти годы заложили интеллектуально-методическую базу, на которой и вырос нынешний дизайн.

Работа первых мастеров мирового дизайна, естественно, продолжалась и на втором этапе его развития, связанном с экономическим кризисом 1929—1930 годов. В это время в улучшение качества промышленной продукции включились

новые страны и регионы, прежде всего США; на первый план вышли рыночные проблемы дизайнерского творчества. Возник так называемый коммерческий дизайн, выдвинувший своих мастеров и последователей. Большинство из них, прежде всего в США, были связаны с направлением, названным «стайлингом»; в своих изделиях они использовали формальные приемы, выработанные художественной культурой XX века. Другие старались решать дизайнерские задачи с учетом всех современных требований к потребительскому качеству продукции. Среди них такие выдающиеся специалисты, как Г. Дрейфус, Э. Нойс и У. Тиг, имевшие свои дизайнерские фирмы или сотрудничавшие с фирмами компаний-производителей.

Одним из самых выдающихся дизайнеров прошлого века, несомненно, был Р. Лоуи. Его работы 1930—1970-х годов — бытовые изделия, электроприборы, радио- и телеаппаратура, транспортные средства, космические аппараты, упаковка, элементы фирменного стиля — стали образцами простоты и изящества, благодаря чему они приносили прибыль, развивали вкусы и запросы потребителя и способствовали формированию образа современной жизни.

В США работали основоположники дизайна В. Гропиус, Мис ван дер Роэ; рядом с ними творили А. Бель-Геддз, Б. Фуллер. В течение более 50-ти лет пользовался огромной популярностью, особенно у молодежи, Ф.Л. Райт, ученик Л. Салливана, основателя «Современного движения» начала века. Исповедуя, как и его учитель, принципы «органической архитектуры», он искал в проектных решениях соответствия их естественной и социальной природе, проектировал среду как комплекс — от генплана до сервировки стола.

Преимущественно экспериментальный характер имели и работы Ч. Имза, который подчеркивал необходимость совмещения в промышленном дизайне основ научного мышления и принципов архитектурного проектирования. Произведения Ч. Имза, особенно в послевоенный период, отражали характерное для дизайна США стремление, помимо идей чистого функционализма, вносить в облик вещи то, что именовалось «индивидуальным» и «американским».

Число профессионалов, работающих в дизайне, постепенно увеличивается, но в большинстве они работают в небольших дизайн-ателье. Среди них выделяются такие выдающиеся мастера, как А. Аалто и Ле Корбюзье.

Архитектор, художник, мыслитель, Ле Корбюзье принадлежал к числу людей, идеи и творчество которых определили культуру XX века. Он ратовал за обновление мира архитектуры и бытовых вещей, стараясь в своих работах выразить красоту жизни, научить чувствовать ее. Богатейшее творческое и теоретическое наследие Ле Корбюзье чрезвычайно актуально и сегодня, и для будущего дизайна, оно рождает новые концепции развития проектной культуры.

Главной особенностью периода предвоенных лет является становление профессионализма и полной самостоятельности дизайна как сферы творческой деятельности, обладающей специфическим приложением труда, своими эстетическими задачами и средствами их решения, особыми навыками и приемами. Это не только нашло отражение в практической работе, но и привело к рождению ряда творческих организаций и школ, способствовавших выделению дизайна среди других видов искусства.

**Третий — послевоенный — этап развития дизайна можно назвать периодом бурного роста всех видов и форм дизайнерского проектирования,** временем проникновения дизайнерского сознания практически во все сферы творчества.

Фактически он соединился с «новой революцией» в художественной культуре, совпал с периодом переоценки всех и всяких ценностей в эстетике, бурного развития новых видов и жанров искусства, включения в художественные произведения эпатажных, ироничных, открыто субъективистских мотивов, что открыло самые неожиданные возможности формообразования в дизайне.

Глобальное наступление «эры дизайна», отметившее окончательный переход мирового производства от «ручного» к «машинному», не всегда носило безмятежно-однолинейный характер. Дизайн, и это очевидно, на разных континентах жил и живет по своим законам.

В США все более укрепляются позиции коммерческого дизайна. Происходит парадоксальное сближение самых отвлеченных проектных идей не столько с задачами художественной образности (что отличает европейскую традицию), сколько с «необязательными» чертами окружающего мира. Так, многих привлекают сугубо техногенные формы промышленного продукта, из-за чего деформируется, сужается спектр возможностей современной художественной культуры, хотя большинство продолжает ориентироваться на широкий охват требований жизни. Выдвигаются и новые крупные мастера, например многосторонний теоретик и педагог А. Пулос. Особенно примечательна его общественно-пропагандистская деятельность по линии ЮНЕСКО (советник по вопросам дизайна) и в ИКСИДе.

Естественной реакцией на жесткость и безликость «усредненного» техногенного искусства стали поиски живого, понятного всем языка визуальной культуры. Повзросло внимание к стихийно сложившейся исторической среде с ее сложной культурной семантикой. Результат — появление «нового дизайна» с его вызывающей непосредственностью, ориентацией на инновацию, в том числе художественную, которая становится нормой в культуре. Возникают некоторые стилевые направления «нового дизайна» в крайних его формах — от хай-тека до постмодернизма. Представляют их такие мастера, как Р. Вентури, Р. Пиано, Р. Роджерс, Ф. Гери и др.

Европейский послевоенный дизайн развивался, продолжая традиции, заложенные еще Баухаузом. Но сегодня это достаточно неоднородное явление.

В Англии, например, картина проектных решений отличается большим разнообразием — от самых современных вещей до старомодных по облику, что отвечает традиционным взглядам английского потребителя, который прежде всего

ценит функциональность изделия, качество конструкции и отделки. Но при всех различиях творческого почерка крупных дизайнеров Англии (М. Блек, Ф. Эшфорд, Д. Рид, особенно П. Райли — как организатор и пропагандист службы дизайна в послевоенной Англии) их основные работы отличаются масштабностью и нацелены на укрепление «национального» фирменного стиля.

В Германии, особенно в отраслях, связанных с новыми достижениями науки, стремление к системному осмыслению последствий научно-технического прогресса привело к подчеркнuto реалистической стилистике в дизайнерских решениях. Доминируют бюро при мировых фирмах, таких как «Браун» (ведущий дизайнер Ф. Айклер). Значительную помощь им оказывает Ульмская школа дизайна, собравшая выдающихся мастеров и педагогов со всего мира (И. Иттен, Й. Альберс, В. Кандинский, М. Билл, Ги Бонсип и др.).

В 1954 году школу возглавил Т. Мальдонадо, личность воистину замечательная: художник, дизайнер-практик, ученый, педагог, в творчестве которого соединились рациональное и индивидуальное, системно-научное и художественное начала проектной культуры. Покинув Ульм в 1967 году, Т. Мальдонадо сначала руководил работой ИКСИДа, затем преподавал в США, а с 1971 года — в Болонском университете в Италии, где создал кафедру дизайна среды, полагая, что проектировать оптимальные условия для человеческой жизни следует только на базе целенаправленного управления развитием среды в целом.

Постепенно в мировом дизайнерском сообществе образуются так называемые региональные школы, представляющие новый вид проектной идеологии в дизайне.

Колоссальный опыт художественного творчества создает в Италии особо благоприятные условия для экспериментирования в области поиска новых форм изделий для будущего. Вокруг таких ведущих фирм, как «Оливетти», концентрируются коллективы дизайнеров, где работают Э. Соттсасс, М. Беллини, Р. Бонето и др., почти каждая работа которых, отличаясь подлинным артистизмом, становится событием в жизни мирового дизайна. Не случайно множество из них находится в коллекциях Музея современного искусства в Нью-Йорке как самостоятельные художественные произведения. Особая роль в этом явлении принадлежала группе «Мемфис», руководимой кумиром итальянской молодежи Э. Соттсассом, а общий мощный всплеск итальянского авангарда (А. Мендини, Дж. Коломбо и др.) стал источником идей постмодернизма.

Пример Италии послужил ориентиром для ведущих дизайнеров мира, работающих в сфере культурно-экологического направления. Формируются национальные школы, прежде всего в Японии и Скандинавии, непосредственно связанные с традиционной материальной культурой этих стран, их социальными, историческими и природно-географическими особенностями.

Так японский дизайн наглядно отразил взаимодействия и борьбу различных творческих концепций как привнесенных в страну из Европы и Америки, так и своих собственных. В результате появилась совершенно новая линия, соединившая особенности японского быта и его художественных традиций, с одной стороны, и лучшие интернациональные достижения дизайна — с другой. Архитекторы К. Танге, К. Курокава — виднейшие представители этой концепции. Особую роль в жизни японского дизайна сыграл К. Экуан — организатор, мастер и теоретик дизайна мирового масштаба.

Иначе развивался дизайн в России. Новаторские искания 1920-х годов по ряду причин не нашли реального воплощения и только после 1960-х годов в стране, прежде всего во ВНИИТЭ, были начаты масштабные научно-методические разработки в области технической эстетики и художественного проектирования, развернуто обучение будущих дизайнеров в вузах Москвы, Ленинграда, Свердловска.

Сейчас положение меняется — превалирует поворот в сторону практики, особенно в дизайне интерьера.

Таким образом, третий период короткой истории дизайна является активным разносторонним процессом, для которого характерны неустанные поиски новых идей и разнообразнейшие эстетические открытия. Особенностью этого периода является формирование в проектировании средового подхода, **осознание того факта, что в конечном счете именно среда интегрирует все достижения других конкретных видов дизайна.**

В этой связи нельзя обойти вниманием современные тенденции в развитии графического дизайна, которые были инициированы успехами в вычислительной технике, полиграфии, рекламном бизнесе. Визуальные коммуникации и промышленная графика сегодня буквально пронизывают все уровни жизни общества, что потребовало куда более броских, мобильных и нестандартных графических решений. Новые шрифты, суперграфика, световые шоу, компьютерные установки, новейшие приемы сценографии и другие формы изобразительного искусства выдвинули блестящую плеяду специалистов «оформления» городских интерьеров (Ж.Ф. Ланкло, Ф. Ристи) и в принципе изменили облик современного города, «заслонив» архитектурную основу его пространственных композиций.

Другая примета этого периода — активное внедрение в дизайнерские новации и технологии методов и источников из различных сфер изобразительного и материального творчества. Мятежный дух современного искусства, фантазия и смелость таких его представителей, как Ч. Мур, Л. Невельсон, Р. Раушенберг, Х. Явашев, Г. Юккер, футурологические размышления О. Тоффлера, М. Маклюена, изобретательность конструкторов и технологов, масштабность экологического мышления раскрыли дизайнерам-профессионалам новые границы их творчества, подсказали новые приемы организации материала, принципы практических, цветовых, композиционных построений.

Картина самых разнообразных поисков в дизайнерском проектировании отражает колоссальное **многообразие творческих личностей**, внесших вклад в дизайн и укрепление его позиций в культуре. Эти люди сумели понять

потребности и пути общественного развития, найти новые формы для улучшения предметных и пространственных условий жизни в постоянно меняющемся мире. Благодаря им четче вырисовываются задачи и принципы дизайна как новой формы творческой деятельности, охватывающей практически весь ареал проектных воздействий в окружающей нас действительности.

Примечательный факт — среди мастеров, тесно связанных с дизайном, очень много архитекторов, и это не случайно. Во-первых, именно архитекторы — П. Беренс, В. Гропиус, А. Аалто, М. ван дер Роэ — были одновременно и первыми дизайнерами в нынешнем понимании этого слова. А во-вторых, почти половина «действующих» мэтров архитектуры сегодня или напрямую проявляют себя в жанре дизайна (А. Росси, М. Грейвз, Ф. Гери), или кладут организационно-технические («дизайнерские») идеи в основу своих композиционных, а значит и образных решений. И среди них такие суперзвезды, как Р. Пьяно или Т. Ито.

В свою очередь, и дизайнеры не менее активно тянутся к работе с пространством, как интерьерным, так и открытым (В. Пантон, Дж. Коломбо, Ф. Старк и др.), наглядно подтверждая тезис о том, что в принципе это родственные сферы деятельности, разнится только объект приложения труда: вещь в дизайне, пространство — в архитектуре.

Этим объясняется **широта диапазона профессий**, фактически участвующих в пишущейся на наших глазах истории дизайна. В процесс становления дизайна включились все люди творчества, чувствующие пульс движения времени и ищущие этому движению адекватную форму.

Поэтому так закономерна еще одна особенность развития дизайнерского искусства: почти все **его мастера одновременно являются и практиками, и теоретиками нового дела, и учителями**, воспитывающими продолжателей и последователей, преданных благородной задаче улучшения условий жизни на Земле.

Наконец, и это самое главное — люди дизайна, и стоявшие у его колыбели, и вошедшие в его историю недавно, жили и живут вместе с ним. Они болели его болезнями, радовались его успехам, делали с ним ошибки и открытия. Поэтому нынешняя история дизайна раскрывает не эволюцию отрасли, а перечень его героев и создателей жанров, в которых они трудились, и проблем, которые их волновали. Пока это — просто пересказ событий, за которыми еще предстоит увидеть идеи и перспективы.

И не только дизайна. Даже сухое перечисление новых форм творчества, вошедших в нашу жизнь вместе с дизайном, говорит, что мир стоит на пороге едва угадываемых событий. Тиражирование произведений искусства, введение в полноценный эстетический оборот явлений бытовых, приземленных, господство в художественной жизни «нефигуративных» решений, безграничный синтез всех и всяких жанров в произведениях «нового искусства», неординарное понимание категории художественного образа — далеко не полный список явлений, перестраивающих нашу психику, наше мировоззрение и мировосприятие, нашу жизнь. И этот процесс продолжается.

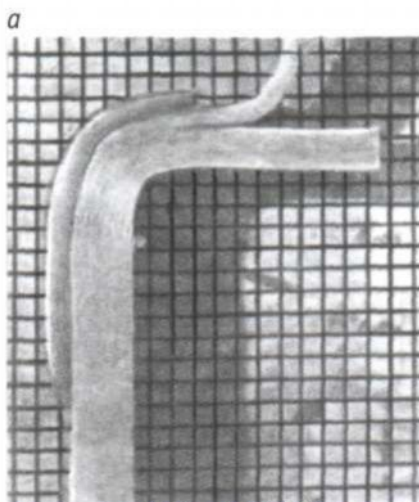
**ААЛТО Алвар (1898-1976) - один из крупнейших мастеров эпохи как в области архитектуры, так и в области дизайна.** Мебель, светильники, посуда Аалто, созданные первоначально для конкретных интерьеров, и сейчас воспроизводятся серийно; для их производства и сбыта в 1935 году была основана фирма «Артек», успешно функционирующая до настоящего времени.

Работы А., относящиеся к европейскому функционализму, отличаются традиционное для финской и скандинавской культуры отношение к естественным материалам, в первую очередь к дереву. В этих работах успешно соединяется современное формообразование с «материалами, наиболее пригодными для человека», отвергнутыми радикалами Баухауза или Корбюзье по причине их традиционности.

Плодотворность подобного подхода доказывается тем, что мебель А. до сих пор находит широкое применение в

быту, в то время как аналогичные изделия, выполненные по проектам Корбюзье или Мис ван дер Роэ, покупа-

А. Аалто: а — эксперименты с гнутым деревом; б — кресло «Паймио»



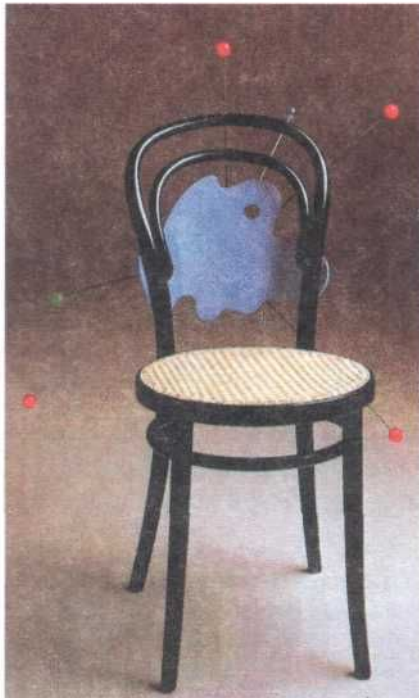
ются скорее как произведения искусства.

Впрочем, традиционность материала вовсе не означала у А. его ортодоксального использования. Основу конструкции его мебели составляют многослойные деревянные структуры, причем использованию их в законченных изделиях предшествовали многочисленные эксперименты с материалом, оформлявшиеся в самоценные художественные произведения. Другая отличительная черта дизайнерских работ А. — несомненная визуальная связь их с присущим Финляндии ландшафтом.

Творчество А. внесло решающий вклад в становление **скандинавского** дизайна, определив его отличительные особенности — повышенное внимание к материалу, визуальный комфорт, преемственность традиций, ярко выраженный национальный характер.

**«АЛХИМИЯ»** — творческая студия, объединяющая группу итальянских дизайнеров, занятых «созданием образа

**А. Мендини, руководитель студии «Алхимия»: стул «Новый Тонет», 1979**



**XX века**», которые начинали с рекламы существующих объектов и проектов преобразования существующих вещей и пришли к осознанию своей цели как «материализации несуществующих объектов и созданию вещей, о которых почти невозможно рассуждать».

«Новый дизайн» «А.» делает акцент на психологии, которая так же важна для дизайнера, как физиология и эргономика. «А.» стремится уходить от ортодоксального профессионализма, идти в ногу с развитием моды и массовых устремлений, полагая, что в дизайне можно совмещать ценности массового сознания со своеобразием индивидуального видения дизайнера. Начало развитию идеи формирования образа жизни с помощью дизайна (а не наоборот, что традиционно для дизайна) в русле «А.» положил А. Гуэррера, основавший в 1976 году студию в Милане. Основными участниками первой экспозиции «А.» в 1979 году «Баухауз-коллекция» были Э. Соттсасс, А. Мендини, А. Бранци. С начала 1980-х годов лидером «А.» стал А. Мендини, бывший в 1980—1985 годах главным редактором «Домуса» — ведущего международного издания по архитектуре, дизайну, современному искусству организации среды. Темы экспозиций «А.»: «Банальный дизайн», «Незавершенная мебель», «Алхимия-таун», «Сентиментальный робот», «Мебель как одежда». Объекты практической деятельности «А.»: архитектура, сценический дизайн, декорирование, одежда, полиграфия, видео, перформанс и семинары. Тематика для дизайна «А.» являются слова, встречи, воспоминания, любые фрагменты реальности. Являясь продуктом общественных настроений, формируемых крушением идеалов, повальным насаждением компьютеризации, «звездными войнами», политическим терроризмом и планами массового производства жизни в лабораториях, «А.» формирует свой «космос», создает своего потребителя, решая социально-культурную сверхзадачу: будить мысли и чувства людей, создавая для этого специальные «инструменты».

**АЛЬБЕР-ВАНЕЛЬ Мишель (1935)** — французский теоретик цвета, художник и профессор Высшей школы Декоративного искусства в Париже. А.-В. создал цветовую концепцию «Планетарная цветовая система», которая базируется не на простых изолированных цветах, а на цветовых комбинациях. Его другая работа включает «орган для смешения звука и цвета» — ряд цветковых карт, использующих символическое значение цветов. А.-В. опубликовал различные статьи по цвету, а в 1987 году издал по заказу французского правительства брошюру о цветовом образовании «Цвета для школы».

**АЛЬБЕРС Йозеф (1888-1976)** — теоретик цвета, художник-перцептуалист, сыгравший значительную роль в истории цвета в XX столетии. А., сфокусировав свое внимание на принципах родственности и богатстве двухсмысленности цвета, вплотную занимался проблемой комплексной визуальной выразительности цветовых общностей, дающих человеку эмоциональное удовлетворение.

Родился А. в Вестфалии, в 1920 году был зачислен в Баухауз. Здесь он изучал природу материалов, их форму, цвет, текстуру. Его работа в области ассамбляжа цветного стекла была столь интересна, что в 1922 году ему предложили открыть мастерскую стекла и преподавать в ней в качестве мастера. В 1923 году В. Гропиус попросил его вести основной курс дизайна. Кроме этого А. вплоть до закрытия Баухауза в 1933 году занимался разработкой мебели, типографики, каллиграфии и печатного дела. В области искусства его занимала фундаментальная перцептивная проблема: как люди видят третье измерение (глубину), если оно создано только как иллюзия средствами света и цвета на двухмерной поверхности.

В серии художественных композиций («Почтение к квадрату»), состоявших из 2—3-х квадратов чистого цвета, входящих один в другой, А. демонстрировал, как цвет заставляет квадраты отступать и выступать, уменьшаться и расширяться, опускаться и поднимать-



ся только благодаря цветовым эффектам. Книга А. «Взаимодействие цветов» (1963) представляет большой интерес для колористов и преподавателей искусства. А. воспитал целое поколение художников, владеющих цветом на основе высоких принципов искусства.

**АМБАЗ Эмилио** (1943) — американский архитектор-дизайнер аргентинского происхождения, творчество которого отличается ярко выраженной средней направленностью.

Окончил Принстонский университет, с 1969 года работает в Нью-Йорке. Почти все проекты конца 1980-х — начала 1990-х годов сделаны им для Японии. Единственное исключение — мост в штате Индиана, открытие которого приурочено к торжествам 1992 года, посвященным празднику 500-летия открытия Америки.

Лейтмотив работ А. — художественная интерпретация пространств, где живая природа входит в сооружение, созданные человеком. При этом предпочтение явно отдается живой природе. А. говорит, что если в данном месте природа совершенна, архитектура становится ненужной. При всем многообразии творческих направленностей задача любого архитектора и дизайнера всегда одна — придавать поэтическому чувству рациональную форму.

В большинстве проектов А. использованы частично или полностью заглубленные помещения, часто крыша здания превращается в наклонную или ступенчатую озелененную поверхность. В результате основной композиционного замысла становится пространственное соотношение между формами, спрятанными под землю, и формами видимыми, взаимодействие между «природой», искусственно созданной человеком, и природой естест-

венной, существующей в данном месте. В результате архитектура А. — нечто такое, что одновременно и присутствует, и отсутствует.

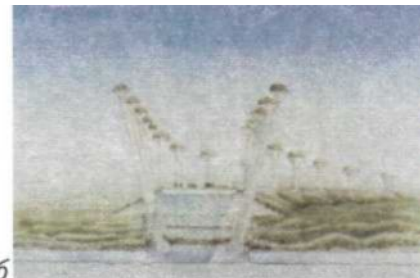
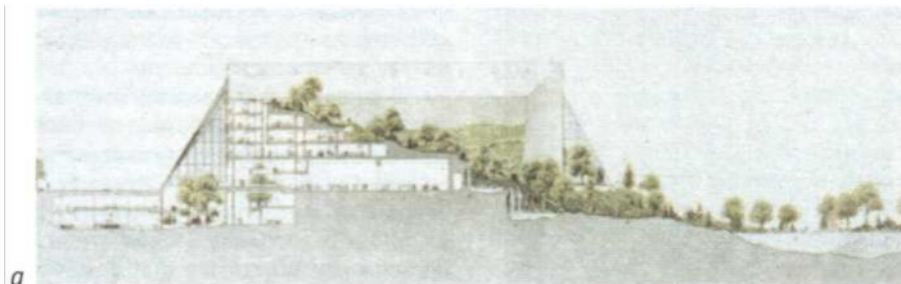
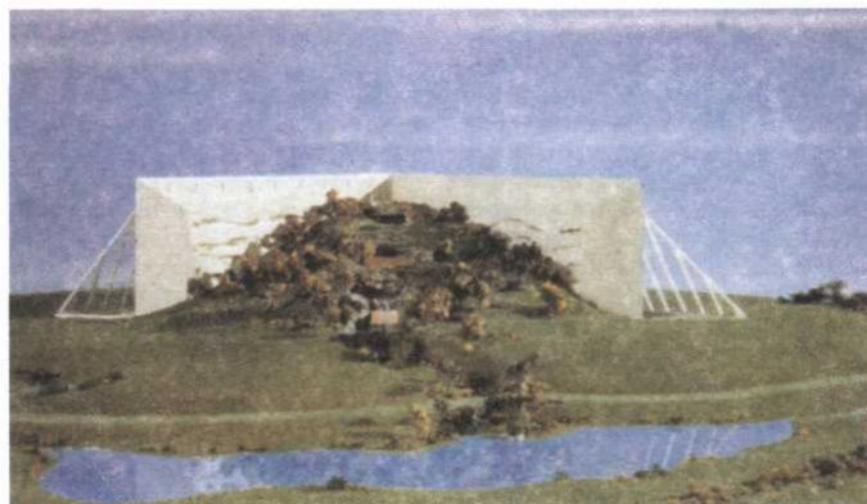
Это ясно прочитывается во всех проектах А.: и в висячих садах, окружающих железнодорожную станцию Нишиячио, и в «посаженных в клетку» деревьях Ботанического центра в Сан-Антонио, и в плавающей растительности Музея искусств в Новом Орлеане, и в мраморных и гранитных плитах «холмов», образующих внешнюю террасу жилого дома в Лугано.

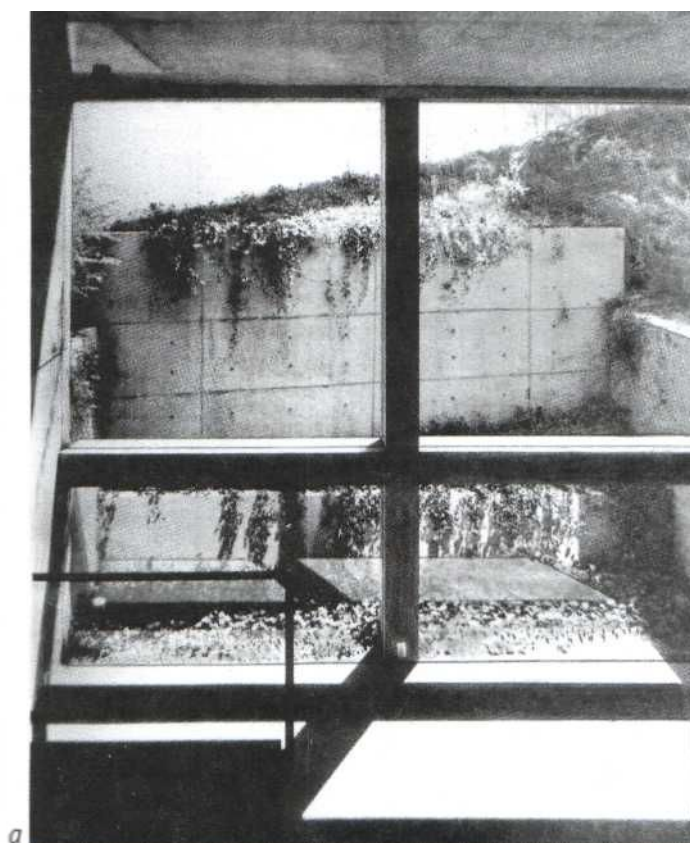
**АНДО Тадео** (1941) — японский архитектор, одна из звезд сегодняшнего архитектурного Олимпа. Творчество А. органически соединяет японский традиционный взгляд на жизнь, возраставший «простую» эстетику строгого порядка и устранения всех несущественных деталей с западной романтикой организации архитектурных пространств, соединенной с рационализмом в постановке задач и представлении пути достижения цели.

Молодые архитекторы всего мира стремятся попасть в Архитектурную школу архитектурной ассоциации «АА» в Лондоне, в которой А. эпизодически преподаёт.

С 1962 по 1969 годы А. занимался архитектурным самообразованием, путешествовал по Европе, США, Африке. В 1969 году создает собственную архитектурную студию, начинает преподавать в США, Норвегии, Австралии, Англии. Серьезно изучает опыт Ле Корбюзье, Л. Кана, А. Росси. Западная определенность в постановке проектной задачи в творчестве А. соединяется с восточным духом конструктивной правды, пере-

Работы Э. Амбазы: а — Центр культуры. Япония; б — мост. США





а



б

Постройки Т. Андо: а — Хата Резиденс, вид во внутренний дворик. Нишиномия; б — Галерея Акка, вид дворика с одного из балконов. Осака

теканием пространств, активной светотенью, тонкой асимметрией, ландшафтом внутри постройки, естественными материалами. Железобетон, который А. использует постоянно, концептуально выражает связь восточных и западных традиций: материал искусственный, но почти камень, так же как камень стареющий и разрушающийся. А. убежден, что архитектура имеет внутри себя самодостаточную логику, вносящую порядок в жизнь человека и делающую эту жизнь интереснее. Поэтому он предпочитает чистое пространство, состоящее из пола, стен и потолка (почти во всех его проектах они из одного материала), а также формирование архитектуры стенами и структурами. Человек, попавший в такое пространство, чувствует, что оно одушевлено природными элементами (солнечными лучами и ветром). Суровый материал, который пространство определяет, становится

богатым и благородным, будучи оживлен человеческим присутствием.

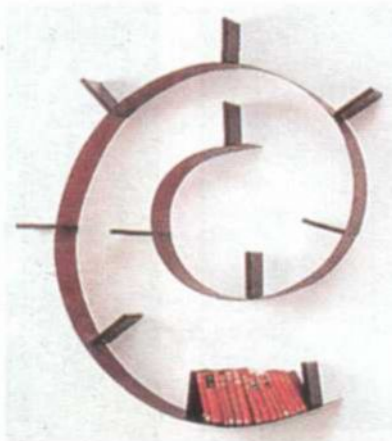
Для форм своей архитектуры А. выбирает простые круги и квадраты. Так же как И. Альберс (европейский художник-супрематист), манипулирует квадратами при помощи открытого цвета, оперирует архитектурными пространствами. Результатом является архитектура, которая трансформировалась из чего-то совершенно абстрактного и выстроилась в соответствии с точной геометрией в нечто символическое, несущее следы человеческого тела. А. хочет создавать архитектуру, которая была бы одновременно абстрактной и символической, за счет причудливых сочетаний простых геометрических форм, то есть путем маскировки воображаемых лабиринтов Пиранези под структуры Альберса.

Строит А. главным образом частные дома на сложных нестандартных

участках в районе г. Осака, так как считает, что архитектуру нельзя создавать выше определенной высоты, иначе утрачивается необходимая интимность, достичь которую невозможно, создавая мегапроекты.

**АРАД, Рон** (род. в 1951 г. в Тель-Авиве) — выдающийся мастер современного дизайна, экспериментатор и первооткрыватель новых направлений в идеологии дизайнерского искусства.

А. учился в Иерусалиме и Лондоне, с 1979 года работает в Лондоне, участвует в многочисленных выставках и конкурсах, выполняет заказы для «ВИТРЫ» и других мебельных компаний, в своей студии создает эксклюзивные образцы мебели, дизайн серийной продукции и проекты интерьеров, развивая и трансформируя эстетику постмодернизма.



Рон Арад: книжная полка, металл, пластик, варианты, 1994

Его кредо — проектирование дизайн-объектов вне индустриального мейнстрима (методов массового производства). Начиная с 1980-х годов, когда западная экономика стала более приспособленной к удовлетворению индивидуальных пожеланий заказчика, многие дизайнеры, и А. в их числе, стали работать в духе «ON-OFF» (дословно «вкл.—выкл.», приближенный перевод — «сказано—сделано»), создавая ограниченные серии изделий. Этот тип организации работы, отражая природу постиндустриализма, позволяет дизайнерам экспериментировать и творить более свободно, поскольку они не скованы долгим производственным процессом.

А. создает артефакты «rough-and-ready» («сделанные наспех, небрежно, но ими можно пользоваться»), сознательно дистанцируясь от стандартизированного массового производства. К примеру, проигрыватель Concrete (1984) противоречит «хорошей форме», ассоциируемой с «нормальным» аудиооборудованием. А в интерьере квартиры в Мехико А. ставит в центре круглую кровать, окруженную «орбитальной» мебелью — туалетным столиком, изголовьем, письменным столом; вся эта зона «обернута» трансформирующимся цилиндрическим экраном, на котором демонстрируется в интерактивном режиме любая интересующая хозяина квартиры информация (погода, интернетконференции, «живые обои» и т.п.), даже

дополнительный «моноблок», состоящий из шкафа и санузла с зеркалом, превращается в экран, сообщая всей композиции риторическое и ироничное содержание.

Своими работами А. возвещает идею «usable artwork» («годные к практическому использованию произведения искусства»), формируя таким образом новые области дизайнерской практики.

**АРКИГРЕМ (Archigram - Architectural Grammar)** — английская группа проектовщиков-фантастов, в которую входили архитекторы П. Кук, У. Чоок, Д. Грин, М. Вебб, Р. Херрон и Д. Кромптон (P. Cook, W. Chalk, D. Green, M. Webb, R. Herron, D. Crompton).

А. сформировалась в 1961 году. Работы характерны футурологической направленностью, целостным архитектурно-дизайнерским подходом, широтой тематики — от проектов городов до разработок отдельных предметов оборудования жилища. Творческая идеология А. — безграничная вера в могущество науки и техники: функционально и стилистически — явное тяготение к машиноподобной среде обитания. Большое внимание уделялось различным аспектам развития мобильного жилища. По жанру творчество А. можно отнести к архитектурно-дизайнерскому изобретательству. Предлагались объекты столь необычные, что для

их обозначения приходилось придумывать новые слова или словосочетания. Например:

«Плаг-ин-Сити» («Plug-in-City»), 1965 год, — город зданий-«этажерок» из несущих бетонных конструкций с «полками»-нишами для сменяемых индивидуальных жилищ в виде легких объемных блоков. С течением времени эти блоки могут быть вынуты из сооружения, заменены другими, перевезены куда-нибудь, поставлены на землю или в аналогичную многоэтажную структуру;

«Шагающий город» («Walking City»), 1965 год, — рисунки, напоминающие иллюстрации к научно-фантастической литературе, где роботоподобные гигантские сооружения — жилые дома — соединены в загадочный движущийся город-спрут;

«Драйв-ин-Жилище» («Drive-in-housing»), 1966 год, — дальнейшее развитие идеи превращения квартир в трейлеры, вставляемые в многоэтажные несущие конструкции;

«Жилище 1990» («Living 1990»), 1967 год, — жилые дома с абсолютно изменяемыми стенами (как внутриквартирными, так и внешними) и механизировано-роботизированными интерьерами;

«Жилой кокон» («Living-pod») 1967 год, — мобильная жилая капсула, напоминающая по внешнему виду часть космической станции;

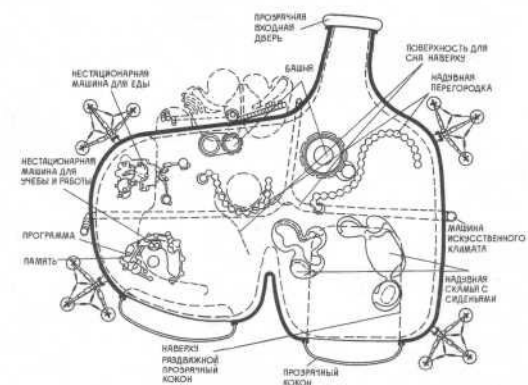
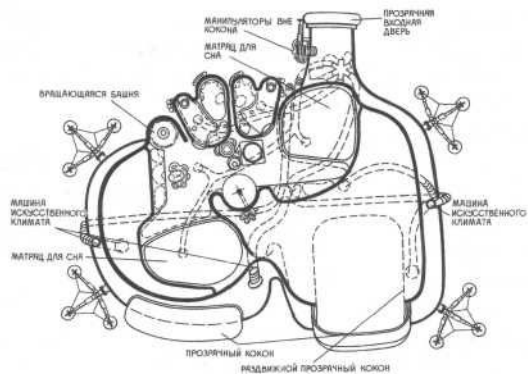
«Сьютелун» («Suitaloon»), 1968 год, — одежда, превращающаяся в индивидуальную мобильную жилую ячейку;

«Рокплаг» и «Логплаг» («Rockplag», «Logplag»), 1969 год, — миниатюрные устройства, незаметно вписывающиеся в ландшафт благодаря похожести на камни и пни и служащие для подключения мобильных жилищ к инженерным сетям.

Работы А. широко публиковались европейскими и американскими профессиональными журналами и оказали заметное влияние на развитие архитектуры и дизайна всего мира.

**«АР НУВО» (Art Nouveau)** — художественный стиль, сложившийся на рубеже XIX и XX веков. Помимо наиболее распространенного француз-





Работы группы Аркигрем: а — «Жилой кокон», автономная передвижная ячейка на 2 чел., общий вид, планы уровней; б — «Контролируемое и выбираемое жилище», пространственная структура с «вставляемыми» квартирами

ского названия «Ар Нуво» до сих пор имеют хождение различные национальные названия стиля: «Модерн» (Россия), «Югендштил» (Германия), «Сецессион» (Австрия), «Либерти» (Италия), «Тиффани» (США).

«А.Н.» — первый целостный художественный стиль, пришедший на смену господствовавшей в первой половине и середине XIX века эклектике. Наиболее характерным визуальным отличием произведений считается свободная, пластичная форма с обилием прихотливо гнутых линий и вертикальная устремленность (причем в отдельных национальных школах, например в скандинавской или шотландской, определяющей является именно эта вертикальность). В отличие от многих других стилей, «А.Н.» зародился в первую очередь в графических произведениях: первым законченным примером этого стиля считается обложка книги «Соборы К. Рена» работы А.Эйч. Макмердо

(Англия, 1883), где впервые доминирующей стала тема аканта, ассоциирующаяся одновременно с морской волной. В дальнейшем эта стилистика получила развитие в графике О. Бердслея и Э. Мунка, живописи Я. Туропа, Ф. Ходлера, Г. Климта. В архитектуре эта пластика соединилась с возрождением готических форм; не случайно многие западноевропейские зодчие — В. Орта, А. Гауди — независимо друг от друга разработали во многом сходную стилистику под влиянием альбомов архитектурных фантазий историка готической архитектуры Э. Виоллеле-Дюка. Решения интерьеров, как правило, столь же самобытные, как и формы самих построек, создавались в комплексе с архитектурным решением. Возможно, из-за того, что первые мастера архитектуры «А.Н.» зачастую не имели архитектурного образования, их постройки отличались совершенно новыми для того времени пространственными решениями, перетекающими из одного в другое, или многосветными пространствами подчеркнутой асимметрии. Наибольшую известность из архитектурных произведений этого стиля приобрели проекты и реализованные постройки А. Ван де Вельде и В. Орта (Бельгия), И. Ольбриха (Германия), Г. Гимара (Франция). Весьма любопытно сочетание модерна с национальными традициями в творчестве А. Гауди (Испания), Ч.Р. Макинтоша (Шотландия), Эл. Сааринена (Финляндия), Л. Салливана и Ф.Л. Райта (США), А. Щусева и Ф. Шехтеля (Россия).

С точки зрения истории дизайна роль стиля «А.Н.» заключается в том, что он, с одной стороны, сломал господствовавшие эклектические тенденции, открыв дорогу новым формам и стимулировав творческий поиск, с другой — именно в этой стилистике впервые решен ряд объектов, не имевших аналогов. Таковы, например, новые объекты городского дизайна — входы в подземные станции парижского метрополитена, выполненные из чугуна и стекла по проекту Г. Гимара. Большое влияние на архитекторов начала XX века, ставших основателями современного дизайна, оказали также архитектурные фантазии А. Сант-Элиа и Т. Гарнье, где помимо архитектуры в формировании

характерного для «А.Н.» образа активно участвуют и такие новые элементы, как транспортные коммуникации.

**«АРТС ЭНД КРАФТС» («Искусства и ремесла»)** — существовавшее в 1870—1880-е годы движение британских художников и ремесленников.

Деятельность участников движения, и в первую очередь его лидера — У. Морриса (1834-1896), — явилась одним из факторов, содействовавших возникновению промышленного дизайна как самостоятельной сферы проектного творчества. Теоретические и практические работы Морриса и его последователей нанесли решающий удар по господствовавшей до середины XIX века в формообразовании промышленных и бытовых предметов эклектике. Провозглашенные Моррисом тезисы необходимости участия художника-профессионала в формировании предметной среды актуальны и для современного дизайна. Правда, осуществлять это предлагалось исключительно ремесленными методами: за негативными проявлениями машинного производства участники «А. энд К.» не видели возможностей, открываемых им перед художником.

Не ограничиваясь теоретической деятельностью, У. Моррис многое сделал для практического воплощения своих идей — в организованных им мастерских было развернуто производство (разумеется, ручное) самых разнообразных бытовых предметов. При этом по подходу к формообразованию изделия «А. энд К.» были истинно дизайнерскими: декоративные свойства их формировались путем не



У. Моррис: обивочная ткань «Ромашка», выпускалась фирмой «Артс энд Крафтс» на протяжении всех лет ее существования

поверхностного оформления, но эстетического осмысления формы предмета во взаимосвязи с его функцией, технологией его изготовления, выявления декоративных свойств материала. При этом в отличие от изделий народных промыслов эти декоративные свойства формировались не стихийно, но осознанно, путем творческого анализа.

Деятельность «А. энд К.» оказала значительное влияние на первых теоретиков и практиков промышленного дизайна, таких как К. Дрессер или Г. Мутезиус, соединивших художественные принципы движения с возможностями массового промышленного производства.

**АРТ-ЦЕНТР** — одна из первых и на сегодняшний день авторитетнейших школ по подготовке промышленных и графических дизайнеров.

Работы «Арт-центра»: а — проект велосипеда; б — спасательное оборудование для НАСА



Основана в 1930 году в Лос-Анджелесе (США) Эдуардом А. Эдамсом; с 1976 года размещается в Пасадене (США); в 1986 году открыт европейский филиал в Шато де Сюлли (Швейцария).

Курс обучения в А.-Ц. наряду с традиционными художественными дисциплинами включает занятия по использованию в проектировании, производстве и рекламе современных аудиовизуальных средств, фото- и типографики. Широко практикуется работа по реальным заказам: в число спонсоров учебных программ входят такие крупные фирмы, как «Форд Моторс», «Истмен Кодак» (США), «Мазда» (Япония), «Мерседес-Бенц» (Германия) и т.д.

**«АРХИТЕКТОНИКА»** - группа архитекторов из США (Майами), работающих вместе с 1977 года. Перуанец Б. Форт-Брешиа, американка Л. Спе-ар и кубинец Г. Ромни представляют собой уникальную интернациональную команду.

«А.» проектирует и строит банки и офисы, отели и жилье, удивительным образом соединяющие в себе открытый геометрический формализм — комбинации простейших форм: кубов, пирамид, стеклянных плоскостей, возвышающихся на десятки метров над землей, с отсылками к самым разным историческим традициям и образам современной архитектуры: сияющему яркими красками Парфенону, культовым сооружениям майя и ацтеков, полихромным средневековым соборам, образам Ле Корбюзье, Г. Майера, Ф. Гери.

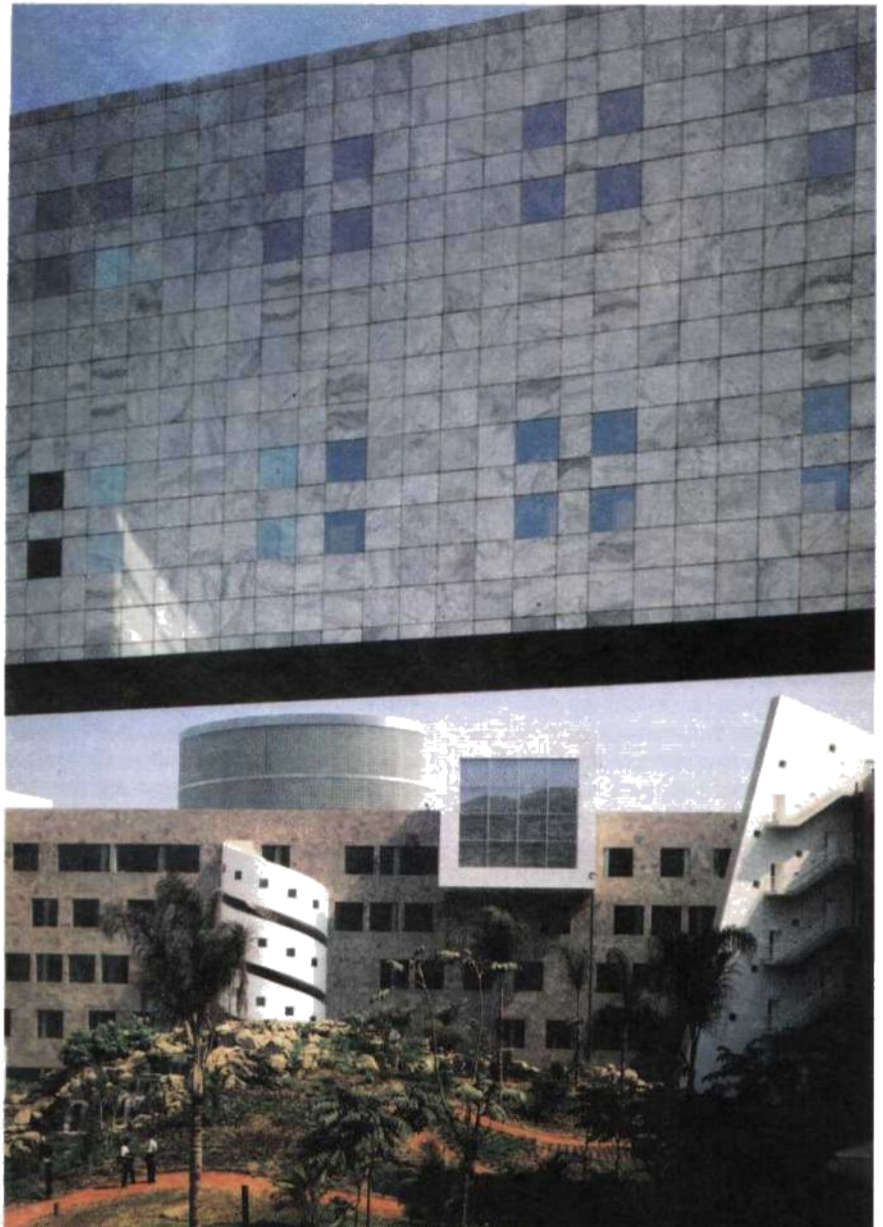
Метод работы «А.» состоит в использовании техники коллажа и заимствований, позволяющих достигнуть высокого уровня поэтичности и, одновременно, раздражающего вызова. Здание кредитного банка в Лиме (Перу), построенное в 1980-е годы, напоминает многослойную цитату: напоминая в целом Ла Туретт Ле Корбюзье, во фрагментах обнаруживает заимствования из ОМА, Ф. Гери, Исоэки, Х. Холляйна. Постройки «А.» выглядят как виртуозные, увлекательные игры — наглядные архитектурные

пособия. Критики считают, что решающее слово в оценках явлению «А.» принадлежит времени.

**БАУХАУЗ (Bauhaus)** - первая в мире школа промышленного искусства и архитектуры, созданная в 1919 году В. Гропиусом в Веймаре (Германия) на базе основанного в 1906 году А. ван

де Вельде Художественно-промышленного училища. «Баухауз не был учебным заведением с четко определенной программой, это была идея, и эту идею Гропиус очень точно сформулировал: «художника, творящего в отрыве от действительности, надо вырвать из изоляции и приобщить к преобразованному техникой окружающему миру» (Мис ван дер Роэ).

**Группа «Архитектоника»:** Кредитный банк в Лиме, двор и внутренняя северо-восточная сторона. Перу





За годы своего существования это учебное заведение превратилось в методический центр дизайна (и не только промышленного), объединив в своих стенах таких выдающихся мастеров, как Мис ван дер Роэ, М. Брейер, Л. Мохой-Надь, В. Кандинский, П. Клее, П. Мондриан. Курс обучения Б. впервые объединил художественную (Kunstlehre) и техническую (Werklehre) подготовку; теоретические занятия в классах дополнялись работой с материалом в мастерских, при этом студент ориентировался на создание не единичного кустарного изделия, но образца для массового производства. Работа с материалом помогала студентам выявлять структурность изделия, находить новые конструктивные решения. Не случайно, к примеру, до сих пор производятся и пользуются большой популярностью образцы, разработанные в Б. еще в 1920-е годы: кресла М. Брейера, Мис ван дер Роэ, керамическая посуда В. Гропиуса.

Становление и деятельность Б. имели место в те же годы, когда в нашей стране функционировала близкая по направлению школа — ВХУТЕМАС/ВХУТЕИН. Как признанные лидеры художественной мысли 1920-х годов, две эти школы находились в постоянном контакте; ряд замечательных мастеров (например, Эль Лисицкий) в той или иной степени преподавали в обеих школах. Однако, в начале 1930-х творческие доктрины Б. вступили в противоречие с утвердившимся к этому времени в Германии тоталитарным строем. Опасаясь антисемитских репрессий, большая часть преподавателей Б. была вынуждена эмигрировать. После ухода в 1928 году Гропиуса с поста ректора школы место его занял Мис ван дер Роэ, однако вскоре эмигрировал и он, и в 1933 году Б. прекратил существование. Ряд бывших преподавателей школы (Х. Майер, Э. Май) в конце 1930-х годов работали в Советском Союзе.

Построенный по проекту В. Гропиуса в 1925—1926 годах комплекс зданий Баухауза в Дессау, куда в 1925 году переместилась школа из Веймара, в 1970-е годы восстановлен и является одним из лучших памятником европейской архитектуры первой половины столетия.



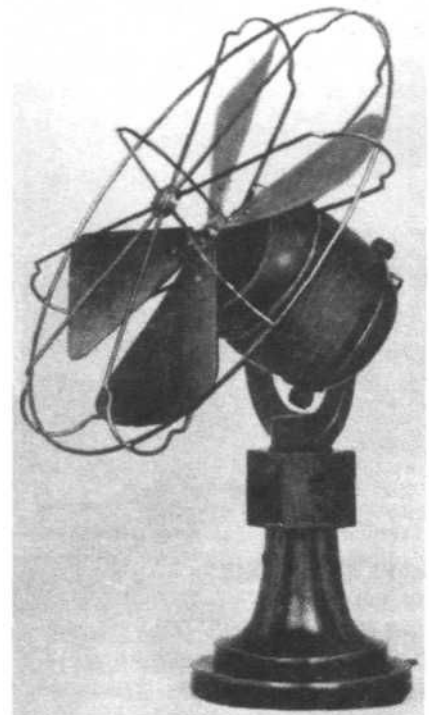
**Марио Беллини:** периферия (экран и блок памяти) к пишущей машинке «Оливетти», 1982

**БЕЛЛИНИ Марио** (1935) — классик итальянского дизайна, получивший известность как благодаря разработкам, выполненным по заказу известных фирм («Кассина», «Ямаха», «Брионвега» и т.д.), так и благодаря концептуальным проектам (например, автомобиль «Кар-а-сутра», 1972). Заметный этап в творческой биографии Б. занимает проектная деятельность для фирмы «Оливетти»; фактически стиль продукции этой фирмы определен образцами, созданными Б. в 1960—1970-е годы.

Работы Б. отличает обостренное чувство стиля: привычные предметы — телевизоры, аудиосистемы — превращаются в небольшие монументальные формы, играющие в интерьере или его зоне роль доминанты.

Особое место в творчестве Б. занимает его деятельность как педагога (он руководит курсом «Новые модели жилой среды» в Академии «Домус») и как пропагандиста современной архитектуры и дизайна в качестве редактора журнала «Домус», признанного центра современной проектной культуры.

**БЕРЕНС Петер** (1868-1940) — немецкий живописец, график, архитектор и дизайнер. Наиболее известен вклад Б.



**Работы П. Беренса:** а — вентилятор АЭГ, 1810; б — эскиз застройки угла ул. Ягерштрассе. Берлин, 1927

в развитие промышленного дизайна — именно он явился создателем первых в истории дизайн-программы и фирменного стиля, разработав в период 1907—1911 годов для Германской Электрической Компании (АЭГ) номенклатуру и визуальный образ всей ее продукции бытового назначения.

Эстетическая ценность разработанных Б. светильников, электропосуды, вентиляторов и т.д. создается чисто



дизайнерскими средствами, без какого-либо поверхностного декора; образ формируется как тщательно продуманная композиция составляющих объект объемов, каждый из которых строится на основе элементарных геометрических форм. Очевидна связь в формообразовании этих объектов со строгой архитектурой неоклассицизма, занимавшей в творчестве Б. этого периода заметное место.

Как архитектор Б. фигура достаточно противоречивая — на протяжении его жизни трижды происходила смена господствующих стилей, и каждый раз это отражалось на его постройках. Справедливости ради надо признать, что в любом стиле — будь то модерн, неоклассицизм или модернизм — он работал на высочайшем уровне (в этом отношении его можно сравнить, скажем, со Щусевым). Что же касается его зданий промышленного назначения, то они резко выделялись из большинства современных им построек эстетическим осмыслением новых конструкций (цех производства турбин АЭГ в Берлине), свободным взаимным расположением составляющих комплексов объемов (фабрика НАГ в Берлине), предельным геометризмом форм (силосы во Франкфурте). Проекты его — остроек конца 1920-х годов отличаются масштабность и композиционная свобода; однако в большинстве своем они достраивались уже в годы нацизма, что обусловило переосмысление их образа в сторону избыточной монументальности.

Роль Б. в архитектуре XX века весьма значительна — три крупнейшие фигуры в архитектуре модернизма — Мис ван дер Роэ, В. Гропиус и Ле Корбюзье — прошли через его мастерскую, что в большей или мень-

шей степени сказалось на их творческих концепциях.

**БИРРЕН Фабер** — американский ученый колорист (1900—1988), автор исследований в области визуальных, психологических и физиологических реакций человека на цвет. Он написал 25 книг и около 200 статей по цвету — как популярных, так профессиональных и научных. Б. получил начальное художественное образование в школе Художественного института в Чикаго, затем прошел курс цвета в Университете в Чикаго. Обнаружив, что предмет гармонии близок ему, он решил посвятить ему свою жизнь. Став независимым консультантом, он переехал в Нью-Йорк и начал профессиональную деятельность по практическому использованию человеческих реакций на цвет. Его наиболее известные и значительные книги по цвету — «Обозрение в словах и картинах» (1963) и «История цвета в живописи» (1981). Будучи историком и библиофилом, Б. в 1971 году субсидировал и подарил Йельскому университету коллекцию редких книг по цвету, которая является наиболее авторитетной в Америке. Кроме того, он переиздал важнейшие работы М. Харриса, Шевроля, Ле Блона, Э. Бэббита, О. Вуда, А. Манселла, Ф. Оствальда, *Иттенна*.

«БРАУН-СТИЛЬ» — получивший распространение с середины 1950-х годов стиль формообразования промышленных объектов, характеризующийся предельным лаконизмом форм; отсутствием какого бы то ни было де-

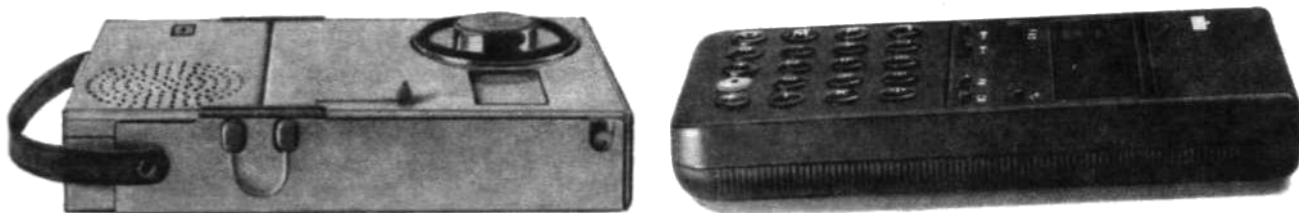
кора (помимо собственно объема композиция объекта строится с использованием таких технологических элементов, как разъемы, швы, крепежные детали, кнопки и ручки управления и т.д.); сдержанностью цветового решения, основанного, как правило, на гамме сближенных пастельных тонов.

Свое наименование Б.-с. получил от названия западногерманской компании по производству бытовой электро- и радиотехники. Эта фирма первая выбросила на рынок изделия с этими качествами, разработанные дизайнером Ф. Айхлером. Появление на рынке массовых изделий фирмы «Браун» нанесло сильнейший удар по господствовавшему до того момента в формообразовании промышленных изделий субъективному *стайлингу* и ознаменовало поворот к функциональному дизайну не только в области промышленного оборудования и транспорта, но и в сфере быта.

**ВЕНТУРИ Роберт** (1925) — профессор Йельского университета, открыватель эпохи понимания архитектуры как явления, основанного не на принятых профессионалами правилах и порядке, а на сложностях и противоречиях самой жизни.

Книга В. «Сложность и противоречия в архитектуре», написанная в 1966 году, учит тому, что на архитектуру следует смотреть как на продолжение новой жизни, а не только как на потенциальные исторические памятники. Архитектурная практика В. основывается на глубоком теоретическом фундаменте, полученном в начале 1950-х годов на архитектурном фа-

«Браун-стиль», примеры: а — портативная радиолы. Д. Рамс, 1960; б — микрокалькулятор, 1976





Р. Вентури: Трубки и Вислоки Хауез. США, 1970

культете Принстонского университета, а затем в Американской Академии в Риме. Для творчества В. характерен конкурсный проект Зала славы американского футбола (1968), представляющий собой гибрид здания и гигантского афишного стенда. Светящаяся реклама и надписи, как полагает В., равноправны в его композиции с элементами организованного пространства и конструктивными структурами. Постройки В. 1970-1980-х годов отличаются подчеркнутой контекстуальностью и парадоксальным использованием упрощенных, шаржированных элементов классического словаря архитектуры. Как и большинство современных архитекторов, В. занимается дизайном мебели, посуды, ювелирных украшений.

**«ВИТРА»** — проектно-производственный, учебный и музейный центр мебельного дизайна.

Фирма «VITRA» возникла как маленькое семейное предприятие в довоенной Швейцарии, взяв свое название от слова «витрина», оформлением которых она тогда занималась. В начале 1980-х «В.» становится крупным международным мебельным концерном, убежденным, что прогрессивные технологии, новейшие материалы и смелые проекты, в которых должны воплощаться идеи, глубоко воздействующие на окружающий мир с помощью совершенных, «очеловечивающих»

современное пространство форм, — единственный путь» который ведет к творческим успехам. Этот подход появился еще в 1953 году, в самом первом стуле фирмы Alu Chair американских дизайнеров Ч. и Р. Имсов. В следующей, «офисной» фазе своей деятельности «В.» сотрудничает с М. Беллини, который создает для нее ставшие классикой гарнитуры Persona, Figura и Imagio, совместно с Д. Тилем разрабатывает комплексную программу «Metropol», внедряет в сотрудничестве с А. Читтерино, Г.О. Леем универсальные мебельные модули «Ad Nos». Заполняя пространство офиса, они легко адаптируются к любой мере его функциональных задач и состояний, создавая своими формами нужную пользователю эмоционально-творческую атмосферу.

Новый этап создания офисной мебели демонстрируют в 1990-е годы работающие с «В.» великолепные дизайнеры Э. Соттсасс, А. Бранци и Микеле Де Лукки, результатом деятельности которых стала трактовка офиса как особого жизненного пространства — места активных социальных взаимосвязей.

Комплекс «В.» представляет собой уникальную среду, насыщенную объектами социального и культурного значения, для сооружения которых фирма привлекает самых интересных зодчих нашего времени. В 1981 году, после пожара в старом здании фирмы, строится новое по проекту Н. Гримшоу. В 1989 году Ф. Гери построил здесь вы-

ставочный зал для передвижных выставок и музей мебели на 2 000 экспонатов, Т. Андо разместил конференц-холл; а в 1993 году Заха Хадид реализовала здесь один из своих первых объектов — знаменитое пожарное депо.

«В.» — принципиальный и последовательный хранитель традиций современного дизайна и архитектуры, а базой ее музейной коллекции являются разработки архитекторов и дизайнеров Баухауза, групп «Мемфис» и De Stijl — классиков американского, итальянского, скандинавского и французского дизайна. Знаменитая экспозиция музея «В.» и дизайн-центр фирмы привлекают сюда посетителей со всего мира, а специалисты постоянно проводят здесь разного рода семинары и школы.

**ВНИИТЭ** — *Всероссийский (прежде — Всесоюзный) научно-исследовательский институт технической эстетики*, созданный в 1962 году по Постановлению Правительства СССР как межотраслевой научно-методический, проектный и координационный центр по формированию и развитию дизайна в стране, который до 1992 года являлся ядром государственной системы дизайна. В эту систему входили 10 филиалов, специальные художественно-конструкторские бюро (СХКБ) и около 2-х тысяч дизайнерских групп на предприятиях страны. Осуществляя научно-методическое руководство, координируя деятельность дизайнерских организаций, В. проводил единую политику в области дизайна и эргономики.

В настоящее время деятельность В., единственной государственной организации в области дизайна, направлена на разработку:

- научно-методических основ профессиональной дизайнерской деятельности;
- приоритетных направлений использования дизайна для решения федеральных и государственных научно-технических программ;
- дизайн-технологий комплексного проектирования предметной среды в социально-культурной сфере;

- подготовку кадров высшей квалификации по специальностям «Техническая эстетика и дизайн» и «Эргономика»;

- издание научно-технической литературы по вопросам дизайна и эргономики.

На основе проведенных институтом исследований издан ряд фундаментальных трудов, в т.ч.: «Эргономика. Принципы и рекомендации», «Дизайн комплексов оперативно-диспетчерского управления», «Московская школа дизайна», «Ленинградская школа дизайна», «Методика художественного конструирования. Дизайн-программа», «Средства дизайн-программирования», «Теоретические концепции зарубежного дизайна», «Динамическая и кинетическая форма в дизайне» и многие другие.

Начиная с 1964 года В. регулярно издавал журнал «Техническая эстетика», аналитические сборники «Дизайн в СССР», сборники трудов серии «Техническая эстетика», словари-справочники и др. В. с 1965 года является членом Международного совета организаций по дизайну (ИКСИД), при поддержке ИКСИД ввел в практику творческие проектные семинары «Интердизайн» (впервые успешно проведенные в СССР). В. впервые разработал и ввел в сферу дизайнерской деятельности метод дизайн-программирования — эффективное средство упорядочения ассортимента изделий и системного повышения их качества в масштабе производственных объединений, целых фирм и отраслей.

В системе В. созданы многие дизайнерские проекты, которые определяли формообразование больших групп изделий и их комплексов в отечественном и мировом дизайне на многие годы вперед. Среди них проекты автомобиля-такси, фрезерного станка, серии пожарных автомашин, комплекса агрегатных станков, комплекса аппаратов для искусственного кровообращения, грузового автомобиля «Белаз», диспетчерских и операторских пунктов для энергетики и железнодорожного транспорта, интерьеров и экстерьеров различных промышленных предприятий.

Создавали В., содействовали его развитию многие известные деятели

отечественного дизайна: Ю.Б. Соловьев (первый директор института), Л.А. Кузмичев, Г.Б. Минервин, В.М. Мунипов, В.Н. Ростков, Б.В. Шехов, Ю.А. Долматовский, Ю.С. Сомов, Б.В. Нешумов, Н.В. Воронов, М.В. Федоров, С.О. Хан-Магомедов и др.

**ВХУТЕМАС (ВХУТЕИН)** — первая советская архитектурно-дизайнерская школа — Высшие художественно-технические мастерские, созданная в декабре 1920 года с целью подготовки «художников — мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования»; в ноябре 1927 года В. был переименован во ВХУТЕИН — Высший художественно-технический институт. В. состоял из восьми специализированных факультетов: архитектурного (Архфак), живописного, скульптурного, а также керамического, текстильного, полиграфического, деревообделочного и металлообрабатывающего.

Структура В. отражала процесс интенсивного взаимодействия различных видов искусств, в ходе которого рождался новый стиль и формировались творческие течения советского авангарда. В программу учебных занятий В. входили циклы научных и художественных дисциплин, состав и соотношение которых зависели от специализации факультета. В разные годы занятия вели В. Фаворский, Р. Фальк, А. Родченко, перспективу вел П. Флоренский, скульптуру — С. Коненков, А. Голубкина, курс лекций по теории композиции читал М. Гинзбург.

В. объединил архитекторов и художников различных творческих направлений, став крупнейшим художественным центром. В его методике и программах особенно ярко проявились идеи художественного авангарда, противопоставившие себя академическому искусству.

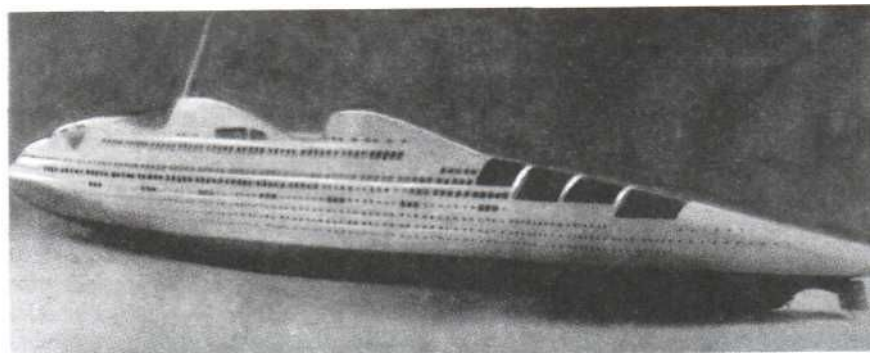
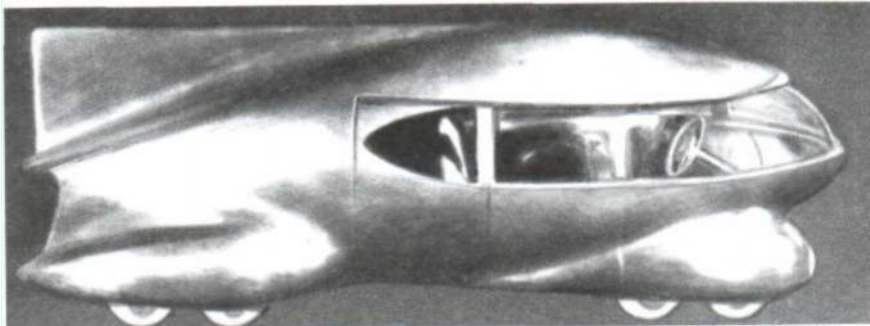
На архитектурном, живописном и скульптурном факультетах были разработаны пропедевтические дисциплины, где студенты осваивали основные элементы архитектуры и изобразительных искусств — «Пространство»,

«Объем», «Плоскость», а также вспомогательные учебные предметы — «Графика» и «Цвет». Руководителями этих дисциплин была «молодая» профессура — Н. Ладовский, В. Кринский, Н. Докучаев («Пространство»); А. Лавинский, Б. Королев, А. Бабичев («Объем»); живописцы — Л. Попова, А. Веснин («Цвет»); А. Родченко («Графика»). Во ВХУТЕМАСе Н. Ладовским с первого курса было введено выполнение учебных заданий не только в форме анализа элементов и архитектурных форм, но и в виде макетов, которые выполнялись в глине, в пластине, из картона, дерева, бумаги. На архитектурном факультете мастерские возглавляли И. Жолтовский, А. Щусев, И. Рыльский, а также представители левых течений: Н. Ладовский, В. Кринский, Н. Докучаев, А. Веснин, И. Голосов, К. Мельников и др. Во ВХУТЕИНе с 1927 года структура вуза сохранилась, а в 1929 году было ликвидировано Основное отделение; однако на Архфаке методика обучения и тематика заданий и проектов принципиально не изменились.

Многие из выпускников В. стали впоследствии крупными архитекторами-практиками, исследователями, а также ведущими педагогами МАИ—МАрХИ (Московского архитектурного института), выделенного из состава ВХУТЕИНа в 1931 году.

Отличительной чертой творческой направленности и методов обучения В. было прежде всего взаимодействие различных видов искусств, характерных для комплексного художественно-технического учебного заведения. В творчестве и теоретических взглядах выдающихся архитекторов-педагогов и работах их учеников, освоивших принципиально новые методы проектирования, нашли воплощение идеи нового стиля — *конструктивизма*.

**ГЕДДЗ Норман Бель (1893-1958)** — представитель первого поколения американских промышленных дизайнеров. Предложенный Г. «аэродинамический» стиль неожиданно для его создателя нашел воплощение в объектах, по природе своей совершенно статичных — от карандашных точилок и то-



Н.Б. Геддз: а — проект легкового автомобиля; б — проект обтекаемого океанского лайнера

стеров до бензоколонок. Г. можно, таким образом, считать основоположником американского *стайлинга*.

Работа сначала в области рекламы, затем в сценографии, оформлении интерьеров с постепенным переходом к проектированию промышленных изделий — путь достаточно характерный для того времени. Реализованные разработки Г.-стилиста, пожалуй, уступают работам его конкурентов (У.Д. Тига, Р. Лоуи, Г. Дрейфуса). Значительно большую роль в развитии американского, а затем и мирового дизайна сыграли его футуристические поиски. Рисунки и фотографии с макетов Г. были собраны в книгах «Горизонты» (1932) и «Магические магистрали» (1940). Будущее виделось Г. в ускоренном развитии средств коммуникаций, в первую очередь транспорта, поэтому транспортным средствам в книгах было уделено наибольшее внимание. Внешне их объединяло одно — определяющая роль в формообразовании аэродинамического фактора, что сводило форму почти всех средств передвижения к вари-

автора «Горизонтов» формальный характер — каплевидные автомобили (в 1930—1950-е годы были сделаны попытки реализации подобных машин) оказались весьма некомпактными; классические, «водоизмещающие» корабли физически не могли достичь скоростей, на которых начали бы сказываться преимущества каплевидной формы; самолеты вскоре перешли на реактивную тягу, потребовавшую совершенно новой аэродинамики. Несколько ближе к реальности оказались предложенные Г. обтекаемые локомотивы и автобусы — нечто похожее было реализовано в конце 1930-х годов по проектам Р. Лоуи.

К более успешным футуристическим поискам Г. относится «Футурама» — огромный движущийся макет города будущего, выполненный им по заказу фирмы «Дженерал моторс» для Нью-Йоркской выставки 1939 года и повторно воспроизведенный им же на выставке 1965 года — ее черты напоминают «новые» города начала 1960-х годов.

**ГЕРИ Фрэнк** (1929) — один из самых интересных и прославленных архитекторов современности.

**Постройки Ф. Гери:** а — представительство фирмы Тойота, интерьер. Мериленд, 1978; б — Гостевой дом в Миннеаполисе, южный фасад; в — Дом Гери. Калифорния, 1976



ациям на тему идеально обтекаемого тела — удлинённой капли. Стремление к олицетворению скорости получило у





б



в

Родился в семье польских эмигрантов. Творчески формировался в культурной атмосфере поп-арта, в общении с художниками этого направления. Начинал с проектирования интерьеров магазинов, офисов, торговых центров. В 1962 году открыл собственную контору в Калифорнии, в Санта-Моника (Лос-Анджелес), США. В 1989 году Г. удостоен премии Прицкера по архитектуре. Жюри высоко оценило его уникальную способность выражать дух современного общества и его амбивалентных ценностей и сравнило его проекты с джазом, насыщенным импровизациями и живым непредсказуемым духом.

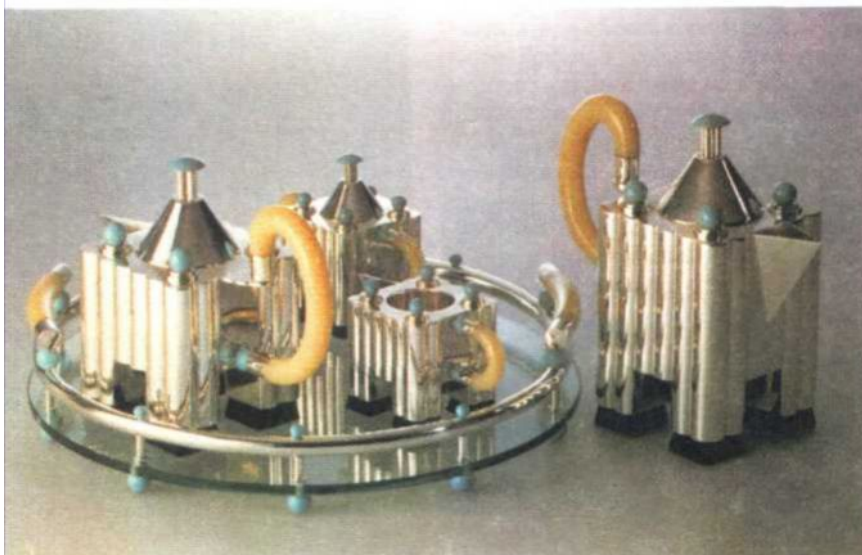
Дизайн Г. отличается активной скульптурностью формы. Нарочито раздробленные объемы и использование грубых, необработанных материалов, таких как неокрашенная фанера, кровельная дранка, кровельная жест в качестве покрытий стен, волнистый шифер, проволочные сетки для забора в самых различных применениях, производят поразительный эффект, передавая острую атмосферу сегодняшней жизни города. Среди характерных построек — собственный дом в Санта-Моника (1979), Временная галерея современного искусства в Лос-Анджелесе (1984), музей мебели фирмы Витра в г. Вайле на границе Германии и Швейцарии (1989), музей Гугенхайма в Бильбао.

**ГРАЙМАН Эйприл** — американская художница-график, «королева новой волны», автор колоритных работ, выполненных в свободных, меняющихся формах и манере. Г. формирует «гибридную образность» публикаций, афиш, реклам и других средств массовой коммуникации. В «коллажном» подходе она комбинирует образы, используя видеозаписи, фотографии, печать и компьютерную графику, которую она и ее сотрудники используют на всех стадиях работы над проектом — от набросков до финала. Г. говорит, что мы не имитируем прошлое, а разра-

батываем новые языки будущего, которые создаются из различных источников информации. Ее работы показывают, что стирается грань между графическим дизайном и традиционным «высоким» искусством, и что дизайн занимает все более заметное место в жизни как оригинальная и творческая форма искусства.

**ГРЕЙВЗ Майкл** (1934) Индианополис, США — американский архитектор и дизайнер. Образование: Университет в Цинцинатти; Гарвардский универси-

Майкл Грейвз: кофейный сервиз, 1983



тет, с 1962 года - профессор Принстонского университета. Г. принадлежит к первому поколению архитекторов-постмодернистов, искавших новые пути образной выразительности архитектуры после кризиса модернизма на переломе 60—70-х годов прошлого века.

Одним из первых после Ф. Джонсона Г. начинает обыгрывать элементы классической архитектуры в неожиданном контексте и в гротескных сочетаниях. В результате возникают постройки вроде «Дома Замкового Камня» (1977), в которых сравнительно небольшие архитектурные детали приобретают масштаб целых частей здания. Это дополняется яркой окраской составляющих композицию элементов; порой она служит выявлению элементов композиции, порой имитирует на плоском фасаде рустовку и другие фактурные приемы. Таковы небоскрёб «Хумана-Билдинг» в Луисвилле (1985) или здание общественных служб в Портленде (1982). В более поздних постройках Г., таких, как отели «Лебедь» и «Дельфин» в Диснейленде (1990), наряду с архитектурными деталями находят применение чисто кичевые элементы вроде декоративных игрушечных фигур гипертрофированного масштаба. При всей своей противоречивости эти постройки сыграли заметную роль в ломке устаревших стереотипов середины XX века, став примером того, как без боязни, а порой и с юмором, можно относиться к архитектурному наследию. Большой популярностью пользуются также работы Г. как дизайнера: мебель, столовые приборы, посуда, аксессуары. Часто они воспроизводят в миниатюрном масштабе архитектурные формы, но достаточно условно, используя при этом современные материалы и яркую колористику прототипов.

**ГРОПИУС Вальтер** (1883-1969). Один из основоположников современной проектной культуры, крупнейший педагог первой половины XX века. Творческие позиции Г. определились в 10-е годы в Германии, прошли сложный путь развития и были перенесены

им и его друзьями и помощниками (Мис ван дер Роэ, М. Брейер, Г. Майер, Э. Май и др.), создателями творческой доктрины Баухауза, сначала в Англию, а с конца 1930-х годов в США.

Г., активно воплощая свои идеи, постоянно проверял их практикой — архитектурной, дизайнерской, педагогической. Первое же произведение Г. заводской комплекс Фугусверк (1910—1911) в Альфельде-на-Лайне стало символом его эстетической интерпретации технологии, принесло ему международную известность, а последовавшая затем поездка по странам Европы помогла ему соотнести собственные взгляды с концепцией его учителя П. Беренса и тогдашней европейской практикой.

Перед войной Г. участвовал в оформлении железнодорожных пассажирских вагонов, легкового автомобиля фирмы «Адлер», жилых, фабричных, выставочных зданий. Работы по этим проектам принесли ему известность как художнику инженерного направления.

После войны Г. — директор Баухауза, высшего учебного заведения синтетического характера, которое наряду со ВХУТЕМАСОМ по праву счита-

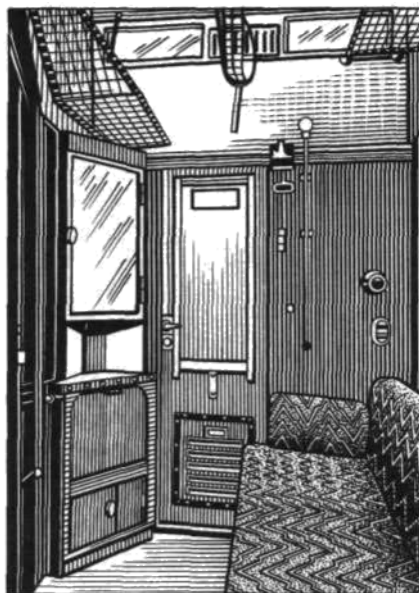
ется одной из первых в мире дизайнерских школ. Он становится организатором учебного процесса, ориентированного на повышение роли художника в современной жизни. По его мысли, теоретическим завершением художественного образования должен быть особый архитектурный факультет при университетах, объединяющий все науки, связанные с искусством. Эта идея Г. нашла выражение в первой программе Баухауза.

Стилистические искания Г., его возврат к эстетике экспрессионизма (монумент погибшим во время Мартовского восстания в Веймаре, 1921) и его поощрение «формальных» принципов в живописных и скульптурных мастерских не противоречили провозглашавшимся им ранее идеям инженерной эстетики. Г. не скрывал своего желания связать судьбу художника с возможностями массового серийного производства. После эксперимента с комбинаторными моделями стандартных односемейных жилых домов Г. предложил построить жилой поселок в Веймаре.

Центральным произведением Г. стал комплекс зданий Баухауза в Дессау (1925—1926), куда школа переехала из Веймара. Художественное решение комплекса основано на соединении бетонных кубических форм и стеклянных плоскостей, которые просвечивают и создают игру света и тени, по-разному представляя зрителю композицию из модульных объемов. Комплекс в Дессау вместе с жилым поселком Тертен явился олицетворенной формулой мастера «Искусство и техника — новое единство».

В 1933 году с приходом фашистов к власти Баухауз был закрыт. Г. эмигрировал в Англию, где занимался архитектурной и педагогической деятельностью, опубликовал книгу «Новая архитектура и Баухауз». В 1937 году Г. переехал в США, где сосредоточил свои силы на преподавании и архитектурной практике. Его лекции в Гарвардском университете были изданы в виде книги «Круг тотальной архитектуры». Одна из последних монографий Г. «Аполлон в эпоху демократии» посвящена роли художника в современном мире.

**В. Гропиус:** купе европейского железнодорожного вагона, 1914



**ДЖЕНКС Чарльз** (1939) - работающий в Лондоне американский архитектор и исследователь, *признанный авторитет в вопросах теории современной архитектуры*. Ему принадлежит множество статей и книг, в т.ч. «Современное движение в архитектуре», «Архитектура сегодня» и т.д.

В 1977 году появилась книга Д. «Язык архитектуры постмодернизма», оказавшая огромное влияние на профессиональное сознание архитекторов. В ней была дана интерпретация творческих концепций, сложившихся на Западе к концу 1970-х годов в результате разочарования зодчих в принципах «современного движения», лидером которого был Мис ван дер Роэ. «Постмодернизм» принес с собой понимание новых профессиональных ценностей: усиление роли контекста, теория «сложности», противопоставлявшая напластования культур исторической среды механистичности современной застройки, стремление к многозначности смысла архитектурных форм, участие горожан в альтернативном проектировании и др.

Новый взгляд на прочтение архитектурных форм нашел свое выражение в идее дуализма («двойного кодирования») постмодернистских построек, обращенных одновременно и к про-

фессионалу, и к потребителю, что предполагало их ироничность, свободное обращение с классическими прототипами, т.е. новые закономерности формообразования. Книга Д. обозначила новый этап развития пространственного искусства, осмыслив мозаичную картину каждодневной практики в рамках профессиональной теории, определившей творческие ориентиры нескольких последующих десятилетий. Продолжая изучать тенденции развития современной архитектуры, Д. предвидит появление новой парадигмы, отражающей неизбежные глобальные изменения в науке, религии и политике, называет ключевые фигуры провозвестников перемен: Р. Колхаас, С. Калатрава, Н. Фостер, Заха Хадид и др. Их идеи он связывает с утверждением картины мира, где «природа и культура видятся выросшими из единого повествования», преодолевающего узость разного рода национальных и религиозных интересов. В этом процессе Д. различает несколько направлений, например «органик», интегрирующий проблемы экологии и высоких технологий, теории «инфопространства», появление которой было невозможно до эпохи компьютеров, или тенденцию воспроизведения и переосмысления форм земного ландшафта («ленд-форма»), представляющую зем-

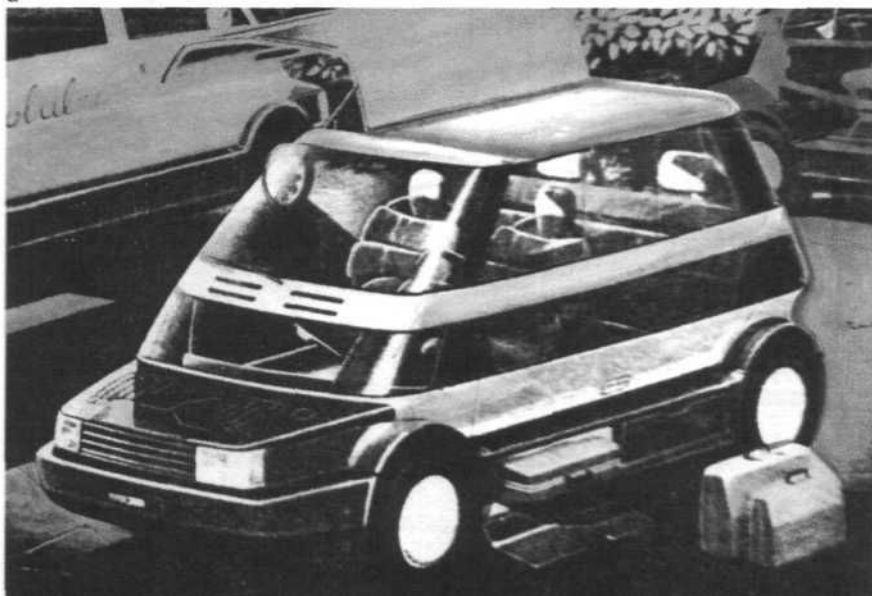
лю как динамичную, эволюционирующую среду.

Новая парадигма еще только формируется, в основе ее построения, по мнению Д., лежат «науки о сложных системах» и компьютерные технологии, а соответствующей ей новой этике еще только предстоит появиться на свет. Однако зримые отголоски этих, казалось бы, сугубо «архитектурных» событий отлично угадываются во многих характеристиках сопряженных с зодчеством новейших движений в дизайне, таких как фристайл или «нелинейная геометрия» адептов виртуальной реальности.

**ДЖУДЖАРРО Джорджетто** (1938) - яркий представитель современного промышленного дизайна, характеризующегося функциональным подходом. Д. относится к Туринской школе автомобильного дизайна (принято считать, что туринские мастера продолжают традиции знаменитых еще в Средние века пьемонтских жестянщиков).

Пройдя в 1950—1960-е годы практику в знаменитейших кузовных фирмах «Бертоне» и «Гиас», Д. в 1968 году открывает собственную художественно-конструкторскую фирму «Итал дизайн», специализирующуюся на автомобилях. Продукцию «Итал дизайна» отличают нестандартность решений, уважение к сложившемуся фирменному стилю заказчика («Фиат», «Лянча»)

а



Работы Дж. Джуджаро: а — концепт-кар «Капсула», 1982; б — швейная машинка «Неччи-Логика», 1982

б



или, наоборот, способность сформировать стиль тем фирмам, у которых он до сих пор отсутствовал («Хаундай», «Црвена застава»). Особое место занимают так называемые «концепт-кары» Д. — экспериментальные разработки, воплощающие представления мастера о потенциальных путях развития автомобиля; убедительность их доказывается тем, что часть заложенных в них идей нашла практическое применение (увеличенная высота салона, модульное решение кузова и т.д.).

Несмотря на «автомобильный» профиль работы Д., он трезво оценивает будущее этого класса объектов, высказываясь в пользу экологически чистых типов общественного транспорта.

В отличие от других кузовных мастеров из Турина, круг интересов Д. не ограничивается автомобилями или автомобильными аксессуарами. Напротив, все большее место в его творчестве занимает проектирование бытового оборудования, музыкальных инструментов — вплоть до одежды. Это привело к тому, что для их разработки в дополнение к «Итал дизайну» была создана фирма «Джуджаро дизайн». Все его объекты объединяет сочетание высокофункционального решения с ярким образом, лишенным фальшивого украшения, дизайнерский подход к формообразованию.

**«ДОЙЧЕ ВЕРКБУНД» (1907-1931)** - объединение художников и архитекторов, с одной стороны, и промышленников, коммерсантов, финансистов и политиков — с другой, имевшее целью преобразование промышленного производства через соединение искусства, индустрии и ремесла.

Основными путями достижения этой цели участники объединения видели образование, пропаганду и прочие совместные акции. Создание «Д.В.» было обусловлено не только развитием производства и, соответственно, обострением проблемы сбыта, но в не меньшей степени и тем, что рамки «чистого искусства» становились тесны для последователей оформив-

шихся к этому времени новых художественных стилей. Место его возникновения также не случайно — именно в Германии, с ее быстро развивавшейся индустрией, экономические, социальные и культурные проблемы были обозначены наиболее выпукло.

Основателем и главным теоретиком «Д.В.» стал чиновник министерства торговли Пруссии, архитектор по образованию Г. Муте́зиус — поклонник У. Морриса и Ч.Р. Макинтоша, в творчестве которых он первый увидел формы, наиболее (с точки зрения начала века) отвечающие требованиям массового производства. Авторитет нового объединения повышалось и то, что к нему примкнули такие значительные в архитектуре этого времени фигуры, как Анри ван де Вельде и П. Беренс. В период 1910—1914 годов значительную роль в движении играли В. Гропиус и Б. Таут.

Несмотря на значительную неоднородность движения (Муте́зиус ви-

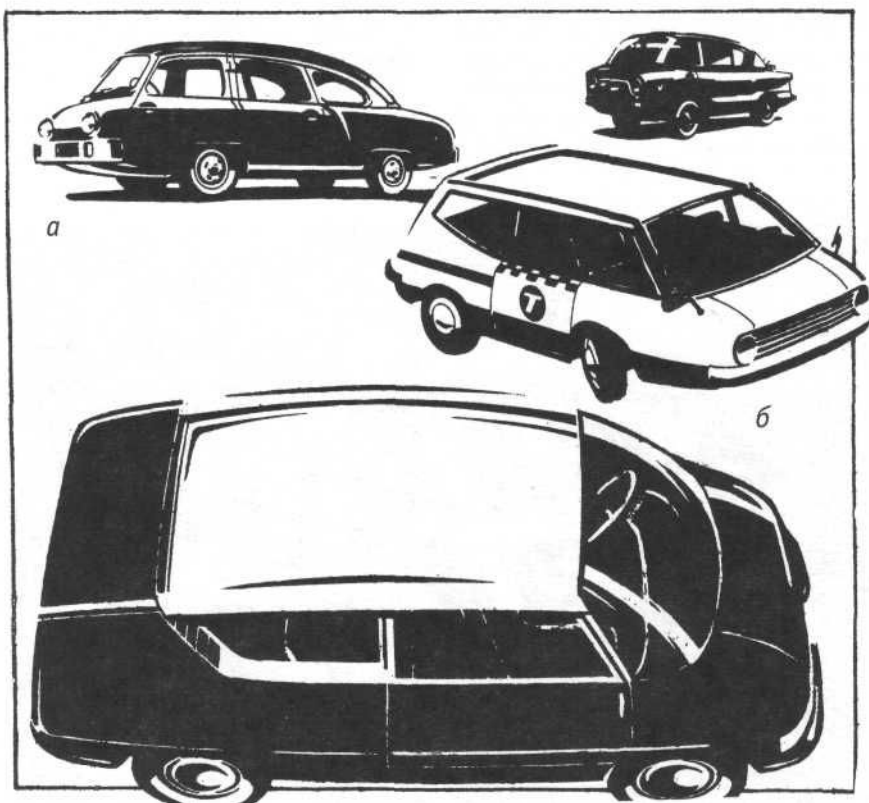
дел его главной целью улучшение сбыта промышленной продукции; Ван де Вельде — расширение поля деятельности художника-индивидуалиста, а Гропиус и Таут — скорее гармонизацию среды для решения не столько эстетических, сколько социальных задач), оно сыграло огромную роль в истории архитектуры и дизайна, преодолев существовавший до тех пор в общественном сознании барьер между искусством и промышленностью.

Основную роль в пропаганде идей «Д.В.» играли публикации ежегодных каталогов «образцовых» промышленных изделий, а также выставки, наиболее значительной из которых стала выставка 1914 года в Кельне.

### **ДОЛМАТОВСКИЙ Юрий Аронович**

(1913—1999) — виднейший советский и российский дизайнер, стоявший у истоков отечественной школы автодизайна. Автор ряда проектов, рассчи-

Работы Ю.А. Долматовского: а — автомобиль НАМИ-013, 1952; б — такси ВНИИТЗ-ПТ, 1964; варианты





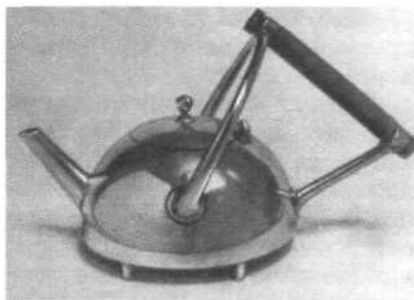
тонных на серийное производство (паровые автомобили НАМИ, грузовики УльЗИС, мотоцикл СЗА), в автодизайне Д. более известен как создатель концепт-каров, опередивших современные ему разработки.

Поиски перспективного облика представительского автомобиля, начатые им с группой дизайнеров ЗИСа еще накануне Второй мировой войны, были реализованы в первом отечественном легковом автомобиле вагонной компоновки с расположенным сзади двигателем — НАМИ-013 (1949—1952). Дальнейшее развитие концепции заднемоторного однообъемного автомобиля привело к созданию микроавтомобиля ИМЗ-НАМИ-А50 «Белка» (1955), экспериментального такси ВНИИТЭ-ПТ (1964) и компактного городского автомобиля «Макси» (1967). Ряд впервые опробованных на этих концепт-карах предложений — таких, как размещение радиатора в переднем бампере, регулируемый по положению педальный блок, асимметричное размещение дверей салона — нашел впоследствии применение на отечественных и зарубежных серийных автомобилях.

Д. сыграл огромную роль в популяризации истории отечественного и мирового автомобилестроения, на его книгах и журнальных статьях выросло не одно поколение советских и российских дизайнеров, а его иллюстрации до сих пор могут служить эталоном технической графики и безукоризненного вкуса.

**ДРЕССЕР Кристофер (1834-1904)** - первый художник, соединивший в практической деятельности принципы движения «Артс энд Крафтс» с массовым промышленным производством. Этому во многом способствовала широта его интересов — наряду с художественным образованием он серьезно занимался естественными науками и философией.

Свои ботанические познания (в 26 лет он уже преподавал этот предмет в должности профессора в четырех (!) высших школах Лондона) он поначалу



Работы Кр. Дрессера: а — чайник, 1881; б — половник и супница, 1930-е

использовал при разработке орнаментов для тканей и обоев. Знакомство в 1876—1877 годах с традиционным японским ремесленным искусством явилось для него стимулом к разработке собственных проектов различных бытовых предметов — посуды, мебели и т.д. Несмотря на то, что основанная при его участии в 1880 году фирма «Арт Фернишерс Альянс» не имела финансового успеха, ее продукция явила современникам первый пример нового подхода к формовозрождению промышленных изделий.

В дальнейшем Д. достаточно успешно работал по заказам различных фирм, а также проектировал керамические изделия для производства на принадлежавшей ему фабрике. Работы Д. отличаются необычным для того времени вниманием к эргономическим и технологическим аспектам, использованием новых технологий (например, гальванических покрытий).

**ДЮШАМП Марсель (1887-1968)** - французский художник, одна из наиболее интересных, спорных и влиятельных фигур в истории современного искусства. Его позиции в искусстве —



Марсель Дюшамп: «Велосипедное колесо»

нонконформизм, эксперимент, провокация, предвосхищение концептуального искусства.

Д. как художник развивался вместе с веком, живо реагируя на ростки художественной новизны: одним из первых он впитал фовизм, затем кубизм, футуризм, был одним из «отцов» дадаизма; открытием «реди-мейда», то есть возможности использовать любой предмет в качестве предмета искусства, предвосхитил поп-арт 1950—1960-х годов — искусство поэтизации обыденности, массовой культуры, ширпотребности. Работы Д. «Фонтан», «Велосипедное колесо», «Сушилка для посуды» 1910-х годов вошли в энциклопедии современного искусства. Биография Д. является характерной для художника XX века: жил параллельно во Франции и США; художественное образование и развитие получил в 1910-х годах в Париже; выставочная активность про-

ходит в Нью-Йорке; тесно общается с дадаистами А. Бретоном, Т. Тцара, П. Элюаром; снимается вместе с М. Реем в фильме Пикабия и Р. Клера; организует выставки работ скульптора Бранкуси в 1927 году в Чикаго, а в 1933 году в Нью-Йорке. В 1930 году выставляется в Нью-Йорке вместе с М. Эрнстом, Х. Миро, П. Мондрианом, А. Озанфаном; активно играет в шахматы (в 1928—1935 годах является членом французской олимпийской команды). В 1930-е годы у него была серия персональных выставок в различных городах США, в Париже и Лондоне. После Второй мировой войны Д. по-прежнему активно участвует в мировой художественной жизни, находя общий язык с новой генерацией современных художников. Он творчески общается с композиторами Д. Мийо, А. Шенбергом, Д. Кей-джем, художниками М. Тоби, Арманом, А. Калдером. Большой интерес к работам Д. проявляют художники поп-арта Р. Гамильтон, Р. Раушенберг, Д. Джонс, К. Ольденбург, Ж. Тенгли. На закате дней, в 1968 году, Д. удостаивается своим посещением Фестиваль искусств в Буффало — премьеру балета «Вокруг времени» балетмейстера авангарда М. Кэннингема с декорациями Д. Джонса.

**ЕКАТЕРИНБУРГСКАЯ ШКОЛА ДИЗАЙНА** — сформировалась на базе кафедры промышленного искусства Свердловского архитектурного института (ныне Уральская государственная архитектурно-строительная академия).

Первая за пределами Москвы и Ленинграда кафедра дизайнерского профиля создана в 1968 году в Уральском филиале МАРХИ на базе строительного факультета политехнического института, где читалась дисциплина «Промышленный интерьер с элементами технической эстетики». Спецификой образовательной деятельности кафедры дизайна стало внедрение проектных дисциплин начиная с первого курса обучения, повышенное внимание к средовым аспектам дизайна, к образным характеристикам проек-

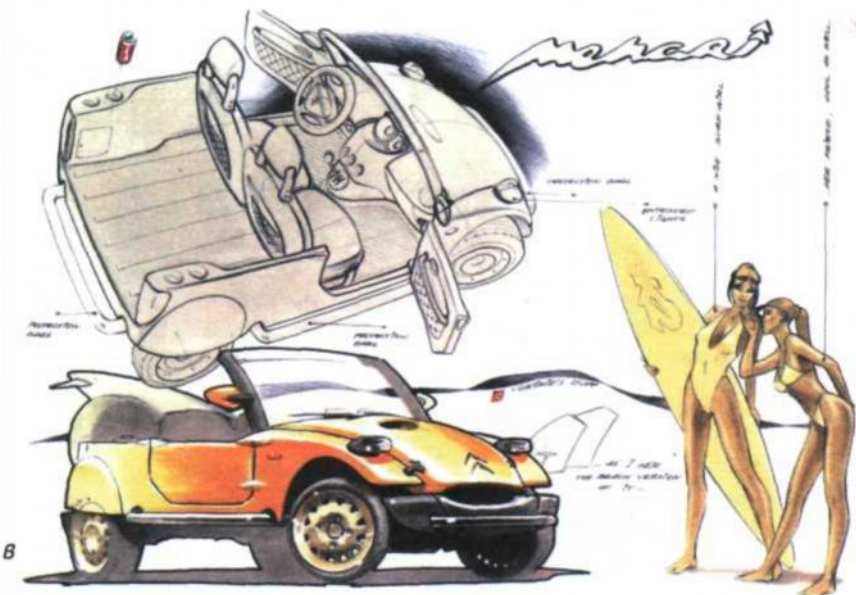
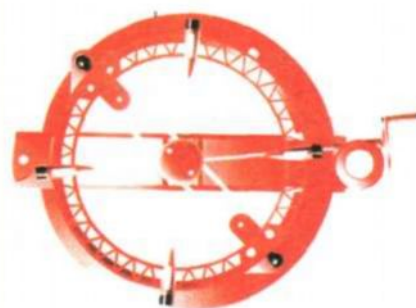
тируемых объектов, а также к региональным особенностям дизайнерских разработок.

Первым заведующим кафедрой стал Ю.А. Владимирский; большую роль в ее формировании сыграли педагоги МВХПУ им. С.Г. Строганова, ЛВХПУ им. В.И. Мухомовой, в первую очередь Г.Б. Минервин и И.А. Вакс, читавшие лекции, работавшие с аспирантами и многократно возглавлявшие Государственную экзаменационную

комиссию, оценивавшую работы дипломников.

За годы существования кафедры ею выпущены сотни специалистов, работы которых получили значительный резонанс как в России, так и за рубежом. Например, выпускник Е.ш.д. В. Пирожков (1968), получивший дополнительное образование в европейском колледже «Арт-Центр» в Швейцарии, стал широко известен как автор ряда концептуальных проектов для

Екатеринбургская дизайн-школа: а — А. Мысакова, мягкая игрушка «Порт Пирей», 1995; б — Д. Куканов, станок для обтяжки теннисных ракеток, 1996; в — В. Пирожков, концептуальные эскизы автомобилей компании «Ситроен»



фирм «Ситроен» и «Тойота» и интерьеров серийных автомобилей «Ситроен С5» и «СЗ». Помимо автомобилей, В. Пирожков разрабатывает дизайн бытовой и компьютерной техники, работает как книжный и журнальный график и является одним из инициаторов программ стажировки молодых российских дизайнеров в дизайн-центрах западных компаний.

**ИКОГРАДА** — *Всемирная организация по графическому дизайну*. Основана в 1972 году. В уставе И. записано, что в сферу деятельности дизайнера-графика входит создание иллюстраций, типографских шрифтов, каллиграфических надписей, орнаментов, обложек книг, графического оформления упаковки, торговой и другой рекламы, оформление выставок и витрин магазинов, фильмов и телепередач, то есть под графическим дизайном подразумевается вся нестанковая графика.

**ИКСИД** — *Международный совет дизайнерских организаций*. Основан в 1957 году. Основной целью И. видит создание оптимальных условий для совершенствования предметно-пространственной среды и, как следствие, улучшение материальных и духовных условий существования человека. Для достижения этой цели И. налаживает связи между различными национальными, общественными и частными дизайнерскими организациями; пропагандирует практику дизайна; предлагает инициативные дизайн-программы, нацеленные как на решение конкретных задач (например, дизайн для конкретных групп населения — детей, престарелых, инвалидов и т.д.), так и на прогнозирование потенциальных путей развития предметно-пространственной среды. Основная форма работ над подобными программами — международные проектные семинары «Интердизайн».

**ИМЗ Чарльз** (1907-1978) - американский дизайнер, получивший известность благодаря своим многочислен-

ным разработкам мебели, особенно стульев. В 1930 году окончил Школу архитектуры Вашингтонского университета, после чего открыл свое проектное бюро. В 1936 году создал и возглавил мастерскую экспериментального проектирования в Крэнбрукской академии американского штата Мичиган, где работал вместе с Ээро и Элиелем Саариненами и другими крупными представителями архитектуры и дизайна начала XX века. В 1940 году совместно с Ээро Саариненом спроектировал экспериментальную коллекцию мебели из гнутой фанеры, представленную на выставке «Органический дизайн в домашней обстановке» в Нью-Йоркском Музее современного искусства. За 10 различных моделей кресел с единым сиденьем-оболочкой И. и Сааринену была присуждена Первая премия. Многие годы И., экспериментировал с технологией формовки прессованной и гнутой фанеры, создавая из нее как абстрактные композиции, так и проектируя промышленные изделия. В своих мебельных разработках И. стремился создать для стула единую оболочку-сиденье, максимально соответствующую телу человека. В 1946 году Музей современного искусства Нью-Йорка организовал выставку под названием «Новая мебель, созданная Чарльзом Имзом», один из экспонатов которой стал классическим произведением мебели XX века. В 1951 году И. первым применил для производства стульев стекловолокно и в дальнейшем продолжал поиски новых формообразующих возможностей, таящихся в этом материале. В результате его мебель постепенно становилась все более объектаемой, более скульптурной, что стало в 1950-х годах характерным для стиля американской мебели, отличая ее от геометрически строгой и аскетичной европейской мебели того времени. Большое внимание И. придавал рекламе своих изделий. С этой целью им были созданы около 100 короткометражных рекламных, научно-популярных и художественных фильмов. Он широко использовал киноматериалы и в своей педагогической деятельности в качестве консультанта Массачусетского технологического института, был



Ч. Имз: рабочее кресло, 1958

одним из первых, кто применил такое новшество, как полиэкранный слайд-фильм. Проектировал игрушки в виде фанерных «конструкторов». Всемирную известность приобрел собственный дом й., собранный в 1947 году из готовых элементов заводского изготовления. Подобная идея сборки жилого дома по аналогии со сборкой автомобиля на заводском конвейере в последние десятилетия стала популярной среди архитекторов и дизайнеров многих стран. И. с уважением относился к ремесленной традиции Америки, восприняв от нее любовь к естественным материалам, но в то же время не боялся материалов, производимых современной промышленностью, считая использование последних полноценным средством для создания художественного образа. Творчество И. убедительно доказывает, что искусство и современные технические достижения — не только не враги, а наоборот, элементы современной цивилизации, в руках подлинно творческого дизайнера органично дополняющие друг друга.

**«ИНТЕРДИЗАЙН»** — проводимые с 1971 года при совместном участии ИКСИД и национальных дизайнерских организаций международные проектные семинары, целью которых является как разработка конкретных проектов



и дизайн-программ, так и расширение профессиональных связей между дизайнерами и дизайнерскими организациями различных стран.

**ИТО Тойо** (1941) Сеул — *замечательный японский архитектор-новатор*, почетный член Американского союза архитекторов AIA, почетный профессор Университета Северного Лондона. Учился на кафедре архитектуры Токийского университета, с 1965 года работает в Японии и других странах мира.

Среди последних реализаций: «Алюминиевый дом» в Сакураджосуи (Токио), Медиатека в Сендай (префектура Мияги), Сельскохозяйственный парк в Опта Ямага.

Новые «медиа» — предмет постоянных размышлений И.: «Мы имеем два тела — одно физическое, а другое можно условно назвать «цифровым», «виртуальным»... В наших виртуальных телах циркулирует информация, а реальное тело жаждет воздуха и света». И. пытается примирить оба тела при помощи архитектуры, осуществляя че-

рез нее связь человека и с природой, и с информацией. «Это наша вторая кожа. Она должна облекать информационное поле вокруг нас, тем самым выполняя роль «медиа»-костюма. «Первый модник эпохи электронного торнадо, облаченный в медиа-костюм, становится Тарзаном медиа-джунглей», — такого рода заявления И. давно стали «архитектурными» афоризмами.

«Каждый день приносит что-то новое, а архитектурные объекты остаются неподвижными на протяжении многих лет», — говорит он. — «Я хочу проектировать нечто, способное изменяться и реагировать на жизнь. По законам физики это возможно только в виртуальном пространстве. Соединение реального, физического пространства с виртуальным породит новую архитектуру — гибкую и способную к саморазвитию».

Один из его ранних опытов в этом направлении — «Башня ветров» в Иокогаме (столь романтическое название получила сияема охлаждения станции метро). И. обшил нелепое техническое сооружение зеркальным акрилом и заключил его в стеклянный цилиндр. Днем башня ведет себя, как хамелеон — зер-

кальная поверхность чутко реагирует на малейшие перемены в окружении. После захода солнца загораются лампочки, отражающиеся в зеркале. Башня становится прозрачным световым столбом, висящим в воздухе миражом. И. сделал невозможное — создал физически реальный объект, обладающий свойствами виртуального. Уничтожив визуальные границы, он заставил его жить самостоятельной жизнью. «Башня ветров» принесла славу своему создателю и породила в Японии волну эстетического переосмысливания дизайна технических устройств, что всегда считалось уделом инженеров.

**ИТТЕН Йоханнес (1889-1967)** — швейцарский художник и один из наиболее известных преподавателей Баухауза. Он обучал интуитивному подходу к теории цвета. Глубокий интерес И. к цвету привел его в Штутгарт в студию А. Холцеля, немецкого теоретика цвета, затем в Вену, а в 1919 году он поступил во вновь основанный Баухауз в Веймаре, где развил базовый курс формы и цвета. Его любимыми учителями-друзьями были Л. Фенингер, В. Кандинский, П. Клее и О. Шлеммер. С 1924 по 1934 годы он был директором собственной школы в Берлине, где разрабатывал теории цвета, позже (1961) опубликованные в книге «Искусство цвета».

Как педагог И. следовал спонтанности в цветовой экспрессии, индивидуальности подхода в обучении, развитию субъективных интенций студентов. И. сформулировал для теории цвета семь видов цветовых контрастов: оттенок (тон), светлый—темный, теплый—холодный, дополнительный, симультанный, по насыщенности и интенсивности (количеству). Для объяснения своей теории И. использовал примеры из искусства и природы. Так, для понимания холодного и теплого противопоставления он предлагал визуализировать оппозиции в природе:

тьнь/солнце, прозрачный/непрозрачный, успокаивающий/стимулирующий, разреженный/плотный, воздушный/земной, далекий/близкий, легкий/тяжелый, сухой/мокрый и т.п.

**Тойо Ито: «башня ветров» — светоскульптура вокруг вытяжной шахты метро. Иокогама, 1986**





**КАН Луис** (1901-1974) - выдающийся американский архитектор, философ, педагог.

Родился в Эстонии, в 6 лет вместе с родителями переехал в США. В 1924 году закончил архитектурное отделение Школы изящных искусств Пенсильванского университета. Нашел себя в 47 лет, в процессе преподавания в Йельском университете. Стал известен как архитектор в конце 1950-х годов. Его творчество архитектора-философа утверждает вечные ценности. Он убежден, что всякое крупное здание должно начинаться с того, что не поддается измерению; в процессе проектирования пройдя сквозь измеряемые средства оно становится в конечном итоге вновь неизмеримым.

Выдающийся вклад К. в архитектуру заключается в возвращении ей архитектурного пространства, дающего ясное представление о том, как оно создано. Создавать пространства, по К., значит создавать и свет; без организованного света разрушается ритм, музыка архитектуры, без которых она мертва. Наиболее значительные постройки К. 1960-х годов — здание медицинских лабораторий Пенсильванского университета в Филадельфии; Биологический институт д-ра Солка в Сан-Диего, Калифорния; Правительственный центр в Дакке (Бангладеш); индийский институт Управления в Ахмадабад — отмечены ясностью архитектурных форм, простотой и монументальностью.

**КАФЕДРА ДАС** (дизайн архитектурной среды) **МАрХИ** (Московский архитектурный институт) — *первое в нашей стране подразделение высшей школы, организовавшее выпуск специалистов нового профиля*, работающих на стыке двух самых популярных ныне проектных искусств — архитектуры и дизайна.

К.Д.М. была создана в 1987 году, ее организатором и первым руководителем был доктор искусствоведения профессор Г.Б. Минервин, стремившийся возродить в архитектурной

школе традиции комплексного архитектурно-дизайнерского образования, заложенные в 20-е годы прошлого века ВХУТЕМАСом. Долгие годы работая во ВНИИТЭ, Академии архитектуры и строительства и МВХПУ им. С.Г. Строганова, Г.Б. Минервин предвидел необходимость появления специалиста особого типа, умеющего формировать синтетическую предметно-пространственную среду обитания для разных форм образа жизни.

Важнейшим аспектом работы К.Д.М. была апробация учебного плана новой профессии «архитектор-дизайнер», введение в него специфических для дизайн-образования дисциплин «Основы эргономики», «Предпроектный и проектный анализ», «Колористика», «Комплексное формирование среды» и др., что позволило сконцентрировать внимание студентов на вопросах обеспечения комфортной жизнедеятельности человека в различных ситуациях на базе разносторонних знаний о его потребностях и путях их полноценного удовлетворения. Таким образом была на новом уровне осуществлена преемственность современных идей организации учебного процесса и положений А. Родченко, утверждавшего: проектный замысел высвечивается прежде всего в ракурсе культуры — проектного мышления, производства, потребления, наконец, общей художественной культуры эпохи.

Открытие кафедры и ее успешная деятельность подтолкнули появление соответствующих учебных подразделений в других вузах страны — в настоящее время подготовка специальности ДАС ведется в 40 архитектурных и художественных институтах России.

К.Д.М. постоянно совершенствует методику архитектурно-дизайнерского образования, участвует в составлении нормативных документов, регламентирующих требования к объему и качеству знаний специалиста по средовому дизайну. Ведущие педагоги кафедры ведут активную работу по уточнению специфики обучения специальности за счет расширения ее художественных основ (на базе дисциплин «Колористика», «Пластическое моделирование» и др. — проф. А.В. Ефимов), внедрения новых принципов воспита-

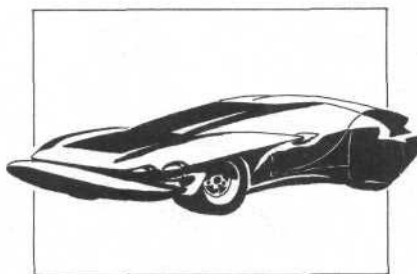
ния современного проектного сознания (мастерская проф. А.П. Ермолаева), теоретического и методического осмысления проблем обучения ведущей дисциплине профессии — архитектурно-дизайнерскому проектированию (проф. В.Т. Шимко).

В настоящее время интерес к средовому дизайну все время растет — становится ясно, что специальность ДАС занимает роль интегрирующего субъекта проектной культуры, что потребует соединения системно-средового и сценарно-моделирующего подхода к профессии с концепцией формирования уникальной модели специалиста-универсала высшей квалификации — модели, еще не апробированной в рамках традиционного архитектурно-художественного образования. Такого рода поворот событий связан с расширением на кафедре магистратуры и аспирантуры, пересмотром учебных планов и программ.

Ориентируясь на указанные задачи, развивая и закрепляя идеи своего создателя Г.Б. Минервина, систематизируя опыт кафедральных работ по подготовке архитекторов-дизайнеров, К.Д.М. готовит и выпускает учебники и учебные пособия по профилирующим дисциплинам специальности, выступив инициатором создания «Комплексного учебника» по направлениям дизайна, реализующего идеи родственности и взаимообогащения принципов архитектурного и дизайнерского творчества в проектной сфере.

**КОЛАНИ Луиджи** (1928) - *одна из наиболее парадоксальных фигур в современном дизайне*. Собственно,

**Луиджи Колани:** автомобиль «Колани Форме С», 1988



объекты творчества К. наиболее точно характеризуются как функциональные скульптуры, исполненные на основе современных промышленных технологий.

При этом весьма субъективное формообразование, в котором преобладает образное начало, автор достаточно логически обосновывает аэродинамическими, эргономическими и прочими объективными факторами. Правда, чрезмерная вера в собственную интуицию иногда подводит К. — так, отказавшись от продувки созданного им «рекордного» мотоцикла в аэродинамической трубе, он так и не смог хотя бы приблизить свое изделие к существующему рекорду.

Творческие интересы К. лежат в сфере формообразования транспортных средств, однако в производство внедряются, как правило, объекты значительно меньшего масштаба — авто-ручка, фотоаппаратура и т.д.

#### КОЛЕЙЧУК Вячеслав Фомич

(1941) — московский архитектор, художник и дизайнер, посвятивший себя поискам путей преобразования экспериментальных пространственных конструкций и графических композиций в произведениях арт-дизайна, лауреат государственной премии России. Работы К. экспонировались на различных выставках по всему миру, многократно опубликованы в профессиональных сборниках и журналах.

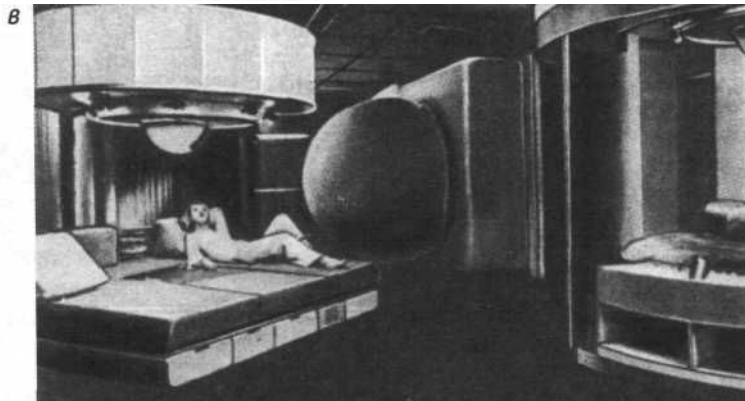
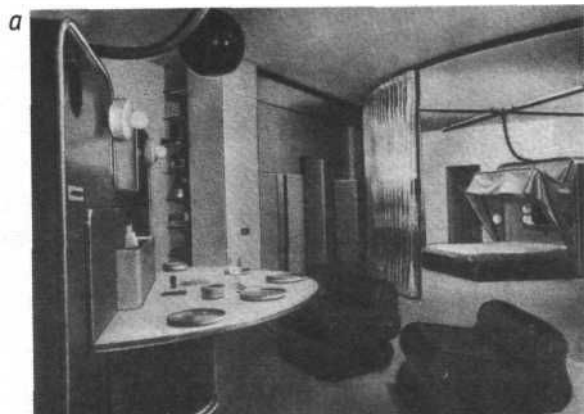
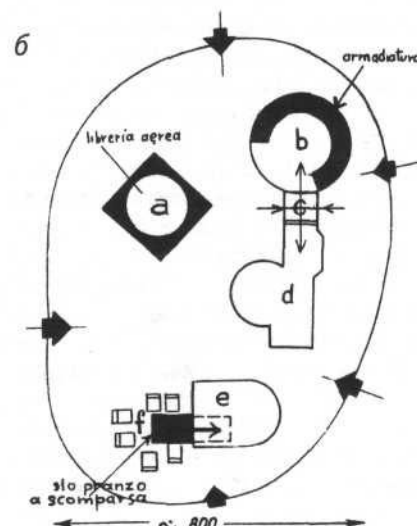
**Работы Дж. Коломбо:** а — динамичное жилье; б, в — жилая ячейка «Визиона-69» («комнаты в комнате»), план и фрагмент натурального макета

Смысл творчества К. — экспериментальная и теоретическая разработка проблем формообразования, «преодоления материала» в объектах кинетического и программированного искусства, построение парадоксальных конструктивных и визуальных моделей и образов, поиск новых средств художественной выразительности (самоколлаж, рукотворная голография, самонапряженные и самовозводящиеся конструкции, экзотические музыкальные инструменты — оваллоид, звуковые пространственные структуры и др.).

Изобретения и творческие находки К. реализованы во множестве различных вариантов (монументальные и выставочные композиции, в т.ч. на выставках «ЭКСПО-67» и «ЭКСПО-85» в Монреале и в Японии, сценография спектаклей и кинофильмов, реконструкции работ русских конструктивистов А. Родченко, В. Татлина и т.д.) давно стали признанным источником вдохновения для студенческих и практических работ в архитектурно-дизайнерских кругах.

**КОЛОМБО Джоз** (1930-1971) — выдающийся итальянский дизайнер, прославившийся своими футуристическими прозрениями в области интерьера. Начиная как живописец, на Миланском триеннале (1964) получил Золотую медаль. Последующие годы посвятил почти целиком дизайну, проектируя жилые интерьеры, мебель, посуду и другие предметы быта.

Наиболее значительная работа — экспериментальный выставочный интерьер «Визиона-69» (осуществлена по заказу германского концерна «Байер»). Здесь впервые вместо того, чтобы делить помещение квартиры перегородками на отдельные комнаты, К. поместил внутри единого жилого пространства крупные агрегаты оборудования (для сна, гигиены, приготовления пищи и т.д.), часть из которых имела собственные ограждающие конструкции, превращаясь в мобильные объемные блоки, своего рода «комнаты в комнате». «Визиона-69» стала новым словом в мировом дизайне жилого интерьера и бытовых предметов, положив начало целому ряду интерьерных разработок футурологической направленности, осуществленных в последующие годы в различных странах.



Для творчества К. характерны абсолютная нестандартность мышления, граничащая с парадоксальностью, желание максимально выявить новые эстетические возможности при использовании последних достижений науки и техники, стремление к работе с новейшими конструкционными и отделочными материалами, прежде всего с пластмассами.

К. конкретизировал известный лозунг Ле Корбюзье — «Дом — машина для жилья» на примере жилого интерьера. Наиболее наглядной иллюстрацией этого явился интерьер собственной квартиры, в котором привычная бытовая мебель заменена «машиной для дневного пребывания» и «машиной для сна».

**КОНДРАТЬЕВА Ксения Андреевна** (1937—2001) — *выдающийся российский дизайнер и педагог.*

Детство К. прошло в Ленинграде между Академией художеств, где учился отец, и Мариинским театром — где работала мама. В выборе будущей профессии победила любовь к рисованию, которая привела ее в Московское Высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское). В 1964 году она поступает в аспирантуру по специальности «техническая эстетика» и параллельно начинает педагогическую деятельность в «Строгановке» и в учебно-экспериментальной «Сенежской студии». Знакомство и совместная работа с такими людьми как К. Кантор, Е. Розенблюм, Г. Минервин, О. Генисаретский, В. Глазычев, Л. Жадова, семинары Г. Щедровицкого и стажировка в Варшавской академии художеств окончательно определили дальнейшую профессиональную судьбу К. — она ведет активную научную и педагогическую деятельность, участвует в крупных дизайн-проектах, среди которых разработка нового ГОСТа для знаковых изображений ГАИ, комплексные проекты навигационных приборов для гражданской авиации и многое другое.

Наиболее значительные работы К. связаны с кафедрой дизайна МПГХУ (с 1996 кафедра «Коммуникативный

дизайн»), которой она руководила с 1991 года

Перемены в промышленности страны в начале 1990-х годов потребовали отказа от стереотипов и программ дизайн-образования, недееспособных в условиях рынка и информационной доступности. Их замена обусловила поиск иных подходов к построению курсов обучения, введения новых программ и предметов, знакомство с различными западными моделями дизайн-образования и с работой дизайн-подразделений крупнейших западных компаний.

Исследования в области материальной культуры, декоративно-прикладного искусства, культурной идентичности и самобытности различных народов и интерес к истории формирования характерных национальных школ дизайна легли в основу внедренных в практику педагогических предложений К.

Последние работы К. — книги «Дизайн и экология культуры» и «Проектная культура России» — напоминают будущим дизайнерам об отечественной истории, ее традициях и достижениях.

Любимыми тезисами К. были: «Делай мало, но хорошо; не мешай идее созреть, не торопи её, а главное — не стремись к тому, что тебе внутренне чуждо»... Эти слова в полной мере можно отнести и к ней самой.

**КУЗМИЧЕВ Лев Александрович** (1937) — *российский инженер, художник, ученый, общественный деятель,* внесший значительный вклад в становление и развитие проектной культуры нашей страны.

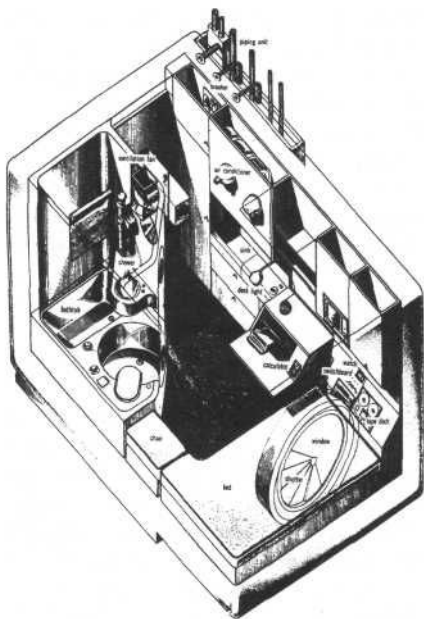
Работая после окончания Московского авиационного института в области ракетной техники, К. продолжил образование в Строгановском художественно-промышленном училище, а в 1962 году перешел во ВНИИТЭ, где показал себя многогранным, талантливым и авторитетным специалистом-дизайнером. При его участии созданы проекты ряда транспортных средств (такси, ряд пожарных автомобилей), которые получили практическое приме-

нение и послужили основой для формирования комплексных методик художественного конструирования, а проект станка «Утита» был признан зарубежными специалистами образцом дизайна.

К. — автор многочисленных публикаций, около 100 изобретений, участник создания фундаментального труда «Методика художественного конструирования», где теоретически обоснован и внедрен новый творческий метод — дизайн-программирование, обеспечивающий решение крупномасштабных комплексных задач в промышленности и социокультурной сфере. К. — инициатор, главный редактор и один из авторов энциклопедического труда «Библиотека дизайнера», получившего Государственную премию РФ (1997).

Деятельность К. — с 1987 по 2002 годы он возглавлял ВНИИТЭ, был главным редактором журнала «Техническая эстетика», одним из инициаторов создания Союза дизайнеров СССР, представителем страны в ИКСИДе — неоднократно отмечена правительственными наградами и признана дизайнерской общественностью.

**КУРОКАВА Нориаки Кише** (1934) — *один из наиболее ярких представителей движения «метаболистов» (см. Кендзо Танге).* Творчество К., особенно его постройки 1970-х годов, являет собой пример архитектуры, стоящей на грани промышленного дизайна (или промышленного дизайна, вторгшегося в область традиционных интересов архитектуры). Здания, которые сам автор назвал «капсульным», последовательно воплощают в жизнь лозунг Ле Корбюзье «Дом — машина для жилья». Формирующие здание капсулы — не просто нанизанные на ствол вертикальных коммуникаций компактные скорлупы (в противном случае постройки Курокавы мало отличались бы от жилых домов М. Сафди), но ячейки, каждая из которых представляет собой автономную, целостную жилую среду со всем характерным для современного образа жизни предметным наполнением, ограниченную размерами 2,5 x 4 x 2,5 м (канонические



**Кише Курокава:** гостиница «Нагакин», 1972, «жилая капсула» — объемный полностью оснащенный бытовой техникой блок, из которых собрано здание

размеры чайной комнаты в шесть татами). При этом К. справляется с задачей формирования гармоничной среды в крайне стесненном пространстве значительно удачнее, чем до сих пор делают дизайнеры — авторы интерьеров мобильных жилищ или пассажирских кают. Более поздние постройки К. отличаются меньшим радикализмом, однако интересны традиционным для лучших произведений современной японской архитектуры сочетанием национальных традиций (например, органичного сопряжения наружного и внутреннего пространства) с ультрасовременными материалами и технологиями.

**ЛАНКЛО Жан-Филлипп (1935)** — колорист-дизайнер, в 1978 году создал Ателье 3-Д Кулер — бюро специальных исследований по использованию цвета в трех измерениях для окружающей среды, архитектуры и объектов промышленного дизайна. После защиты диплома в школе Буль и окончания Высшей национальной школы декоративных искусств в Париже в 1961 году

Ланкло прошел стажировку в Школе изящных искусств в Киото.

Посвятив свои исследования цвету районов Франции, в зависимости от региональных особенностей и на базе природных цветов ландшафтов, разработал методику гармонизации и построения цветowych схем для поселков и городов Франции. Большинство его открытий описаны в книге «Цвета Франции» (Париж, 1982), которая получила премию Центра Помпиду в 1983 году, Международного Центра дизайна в Штутгарте и на Лейпцигской ярмарке в 1984 году.

Основные художественные выставки: 1972 год — «Цвета Токио» в галерее Ишибан Кан; 1974 год — «Франция — это цвет» в Дизайн-центре в Лондоне; 1977 год — выставка «География цвета» в Центре Ж. Помпиду, а также в 1978 году в Фонде Гульбенкион в Лиссабоне; в 1982 году в Музее Декоративного искусства в Париже выставка «Цвета Франции».

С 1969 года Л. преподает в Высшей школе декоративных искусств. Разработал метод цветового анализа местности, состоящий из двух основных фаз: 1) анализ цветов местности, архитектуры, дизайна; 2) визуальный синтез, позволяющий гармонично развивать существующие традиции колористики в архитектуре и дизайне.

**ЛЕ КОРБЮЗЬЕ** (наст. имя Жаннере, Шарль Эдуар, 1887—1965) центральная фигура в мировой архитектуре первых двух третей XX века. Провозглашенные им в начале 1920-х годов принципы современной архитектуры, планировочные и градостроительные идеи основанного им CIAM (Международного конгресса современной архитектуры) определили основное русло развития архитектуры модернизма.

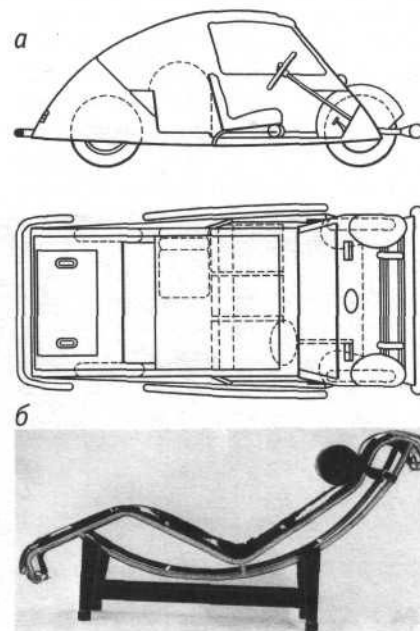
Творческий характер создателя казавшихся непогрешимыми постулатов был таков, что он же первым и ломал установленные им рамки, каждый раз опережая свое время. Спустя десятилетия после смерти К. его постройки остаются точкой отсчета; даже

наиболее радикальные архитекторы постмодернизма не могут избежать сопоставления с ним, а в творчестве некоторых из них (например, Р. Мейера) явственно звучат заявленные им мотивы.

Роль К. в ломке прежних эстетических идеалов и формировании образа новой предметно-пространственной среды неоспорима; при этом в сферу его деятельности попадало не только архитектурное пространство, но и его предметное наполнение. Машины, служившие К. источником эстетического вдохновения, сами в свою очередь становились объектом его творчества, подвергаясь при этом радикальному дизайнерскому переосмыслению («Автомаксимум», 1928). Скорее всего из-за этого они и не были реализованы, хотя отдельные стилистические черты «Автомаксимума» прослеживаются в одном из самых дешевых и практичных автомобилей в истории — «Ситроене 2С», первый образец которого был создан в 1938 году, а последний сошел с конвейера 52 года спустя.

Значительно более известна разработанная К. мебель. Его кресла,

**Ле Корбюзье-дизайнер:** а — автомобиль «Автомаксимум», проект, 1928; б — шезлонг, 1922



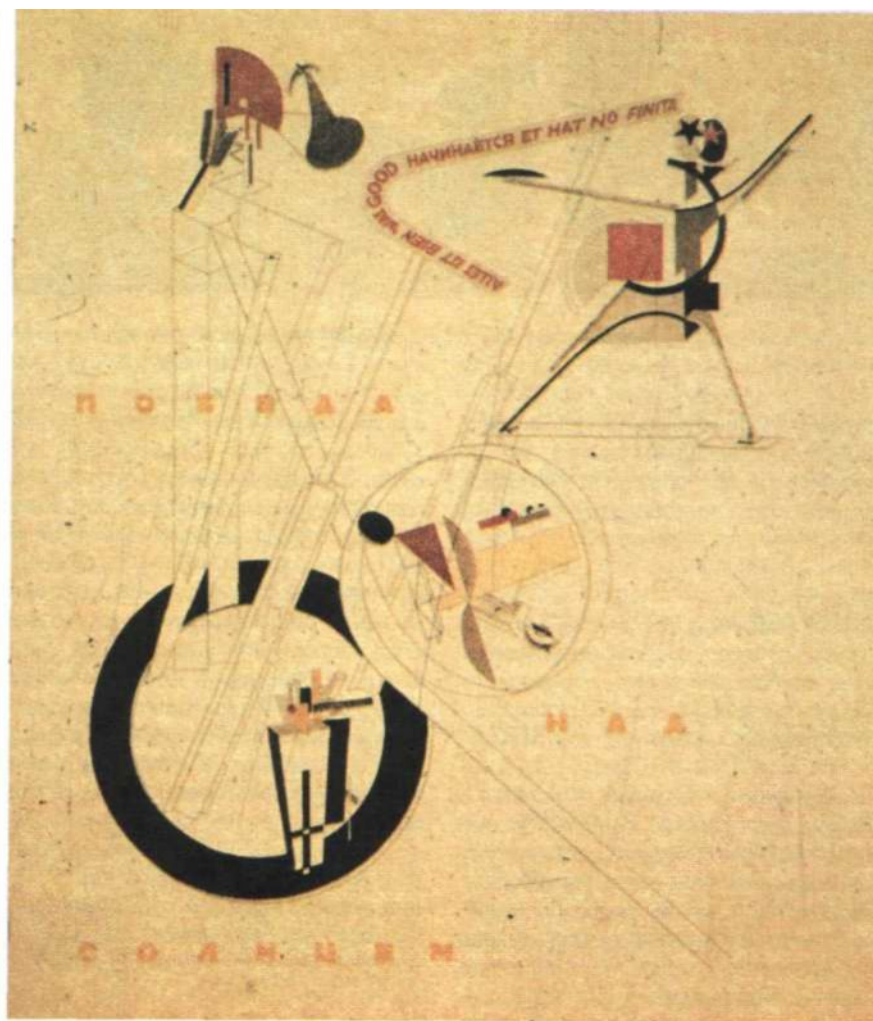


столы и шезлонги производятся до сих пор. Правда, задуманные как утилитарные изделия (при их проектировании автор впервые использовал макеты эталонных человеческих фигур и посадочные макеты), они используются в интерьерах скорее как произведения искусства — символы стиля.

**ЛИБЕСКИНД Даниэль (1946)** - одна из самых ярких фигур архитектурного аконструктивизма.

Родился в Польше, учился музыке в Израиле, получил звание бакалавра архитектуры в «Купер Юнион» (Нью-Йорк), позже диплом историка и теоретика архитектуры Эссекского университета в Англии. Преподает в Европе и США, возглавляет отделение архитектуры Кренбрукской академии искусств. В Милане, где Л. живет, основал компанию «Архитектуре интермедиум». Его работы демонстрировались на выставках в Европе, Японии и США. Характерен для Л. проект комплекса учреждений, жилья и общественных помещений в Берлине, в котором выделяется здание длиной 450 м и шириной около 10 м, располагающееся наклонно под углом 6°. Модели проектов Л., отличающиеся необычными размерами и достигая высоты в несколько метров, выполнены из дерева, металла, стекла, пластика. Творчество Л. обнаруживает разомкнутость границ, сфер художественной деятельности, стремление объединить с архитектурой литературу, живопись, скульптуру, сделать объектом интереса дизайнера—архитектора—художника пространственную среду человеческого существования.

**ЛИСИЦКИЙ ЭЛЬ** (псевдоним Лазаря Марковича Лисицкого, 1890—1941) — яркая фигура в искусстве XX века, многогранно проявившая себя в широком диапазоне (живопись, архитектура, полиграфическое искусство, плакат, мебель) и стоявшая у истоков современного искусства в начале XX века. Его творчество отличается высокое художественное мастерство, профессионализм и тонкий вкус. Максимально используя выразительные средства



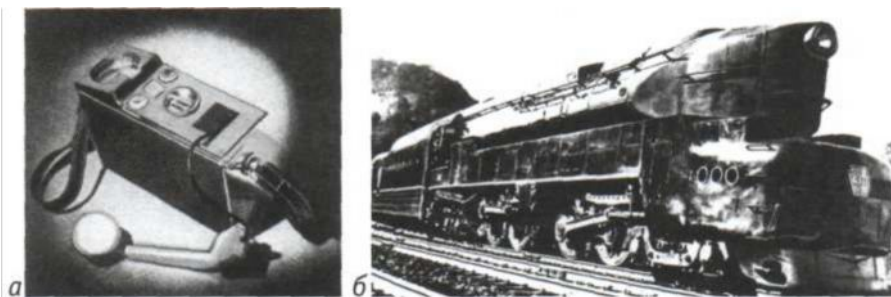
Эль Лисицкий: титульный лист книги «Система театра», 1923

современной полиграфической индустрии и фототехники, Л. совершил настоящую революцию в книжном и журнальном деле.

Родился Л. в Смоленской губернии. Окончив реальное училище в Смоленске, учился на архитектурном факультете Высшей технической школы в Дармштадте (Германия), в Рижском политехническом институте, работал в архитектурном бюро Великовского и Клейна, в 1916—1917 годах экспонировался на выставках «Мира искусства» в Москве и Петрограде, в 1919—1920 годах руководил архитектурным факультетом и мастерскими графики и печатного дела в Витебской

Народной художественной школе. Участвовал в группе «Уновис», начал работу над проунами. С 1921 года преподавал во ВХУТЕМАСе, читал курс «Архитектура и монументальная живопись», участвовал в работе института художественной культуры.

Существенная сторона творчества Л. — оформление больших выставок, создание их художественного образа. Лучшие работы Л. — это павильоны СССР на Международной выставке печати («Пресса») в Кельне, Международной выставке гигиены в Дрездене и другие, отличающиеся оригинальностью замысла и применением для оформления самых разнообразных средств и материалов. Будучи профес-



Работы Р. Лоуи: а — радиотелефон, 1947; б — локомотив Т-1 Пенсильванской железной дороги, 1946

сором ВХУТЕМАСа на факультете обработки дерева и металла, Л. создал кафедру по оборудованию помещений, став, по существу, пионером отечественного дизайна.

ЛОУИ Раймонд (1893-1986) - *старейшина американских дизайнеров, внес наибольший вклад в становление и развитие американского промышленного дизайна.*

Приехал в США из Франции в 1919 году. Вполне успешно начав свою карьеру в Новом Свете в качестве модельера, он постепенно расширял свой творческий диапазон, включая в него графический дизайн, интерьеры, мебель и, наконец, промышленные изделия. Решающую роль в становлении Л. как промышленного дизайнера сыграл кризис 1929—1930 годов, когда крупнейшие фирмы-производители увидели в дизайне спасительную на-

дежду. Заказчиками Л. стали, начиная с этого периода, такие фирмы, как «Кока-Кола» (фирменные логотип, упаковка, торговое оборудование), «Эксон» (графический стиль), «Филип Моррис» (фирменный стиль продукции), Пенсильванская железная дорога («локомотивы», «Грейхаунд» (автобусы) и т.д. Наряду с творчеством У.Д. Тига или Г. Дрейфуса работы Л. стали классическим примером коммерческого дизайна.

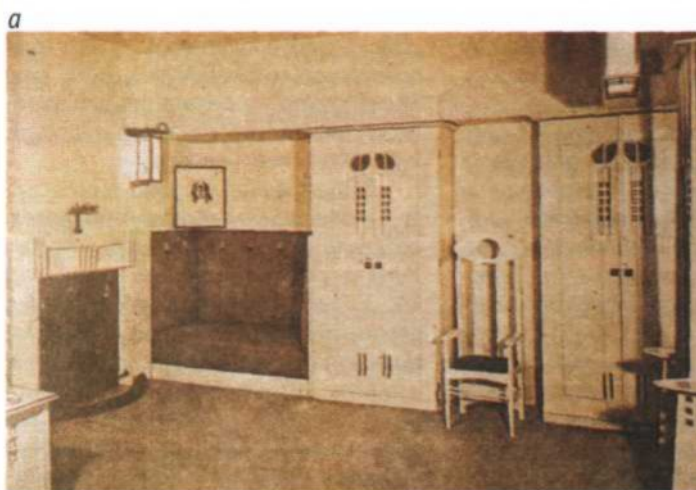
После войны Л. открывает филиал своей дизайнерской фирмы в Европе; в конце 1970-х годов им был

выполнен ряд разработок для советских заказчиков. Творчество Л. варьируется в этот период от чисто коммерческого дизайна до высокофункционального художественного проектирования объектов, не имевших прототипов (интерьеры космических аппаратов, в том числе орбитальной станции «Скайлэб»). Заметную роль на всем протяжении его творческой деятельности играли прогностические разработки, ряд которых (суда на подводных крыльях, элементы оборудования бытовых интерьеров) получил впоследствии реальное воплощение.

**МАКИНТОШ Чарльз Ренни (1868—1927)** — *шотландский архитектор и художник-декоратор.*

Один из крупнейших представителей стиля «Ар Нуво». Оказал значительное влияние на развитие рационализма в Великобритании, Германии и Австрии. Среда в его постройках отличается исключительным единством стиля пространственных решений, отделки и декора мебели, оборудования,

Интерьеры Ч. Макинтоша: а — спальня дома «Хилл Хаус»; б — гостиная школы искусств. Глазго



острым сопоставлением материалов. Излюбленные приемы — графический черно-белый орнамент с использованием прямоугольников разного масштаба, гипертрофирование отдельных элементов мебели (сверхвысокие спинки стульев и т.п.), практический отказ от «ордерных» архитектурных построений, которые заменены неожиданными сочетаниями белой штукатурки с тонким лепным орнаментом и причудливыми формами фурнитуры и столы из темного дерева, использованием различного рода тканей, экранов с тонкой росписью и т.п.

М. успешно работал и как архитектор, и как художник-декоратор, и как конструктор мебели, участвовал в объединении художников-прикладников «The Four». Наиболее значительные работы: чайный салон на Бейкер-стрит (1897-1898), Школа искусств в Глазго (1907—1912), чайная комната Кренстон на Ингрем-стрит (1907—1912).

**МАКЛ ЮЕН Маршалл** (1911-1980) — канадский философ, специалист по средствам массовой информации, один из самых оригинальных «культовых» мыслителей XX века.

М. учился в Манитобе, Кембридже, преподавал в университете Висконсина, ряде католических школ, был советником Ватикана по общественным коммуникациям. Основные работы: «Механическая невеста: фольклор индустриального человека» (о влиянии рекламы на общество и культуру), 1951; «Галактика Гутенберга: формирование типографического человека» (как книгопечатание превратило человека «действующего» в «думающего»), 1962; «The Medium is the Massage» (интерпретация его же фразы, 1958, «массовая информация есть послание», т.е. не средство общения, а самостоятельное содержание, подчеркивающей силу последствий развития СМИ для культуры), 1967; «Город как классная комната», 1977; «Мировая деревня», 1989, посмертно.

Яркие, парадоксальные, почти неперевожимые формулировки книг М. с разных сторон анализируют динамику культуры человека и человечества за

последние 500 лет, говорят о коренных изменениях его психики, жизненной ориентации, интеллектуальных особенностей коллективного образа жизни в связи с развитием науки и материально-технического окружения. Основной их тезис — появление новых визуальных технологий массовой информации кардинально меняет общественное сознание. Вот некоторые его высказывания:

... человечество охвачено смятением: оно пытается найти цели в мире, который движется так быстро, что любая цель остается в фокусе не дольше 10 секунд;

... книгопечатание сделало «племенного» человека индивидуальным, превратило социум в агломерацию индивидуумов; электроника (видеотехнологии) снова создает «единое племя» из человеческого семейства;

... схоластика (устный диспут) прекратилась с книгой, которая сделала личную память недостаточной; электроника сделала ее ненужной: грамотное и «визуальное» общество низвергается в интенсивно интегрированную электронную культурную среду, глубоко «устную» и «племенную»;

... кончилась монархия печатного слова, ее власть узурпировала олигархия массовой визуальной информации; истории больше нет — media сделали все одинаково существующим, движение от цели к цели оказалось ненужным;

... мы живем в «зеркале заднего вида», осознавая только то, что уже «проехали», не успевая подумать, что ждет впереди;

... принимая нынешние технологии, мы служим вещам, делая из них маленькие божества, большинство смотрит рекламу, чтобы удостовериться, что не ошиблись при покупке; реклама сегодня и есть новоизобретенная, но всегда хорошая, тогда как реальная жизнь — новости плохие, лишь оттеняющие рекламу — «запрограммированную гармонию ручной работы»;

... сегодня — только художник — личность, так как его «антенны» воспринимают все раньше, чем у других; думают, что он опережает время, тогда как он единственный, кто живет настоящим;

... только художник способен сделать шаг в сторону от любой технологии; награждать художника признанием значит игнорировать его прогноз, предотвращать его своевременное использование.

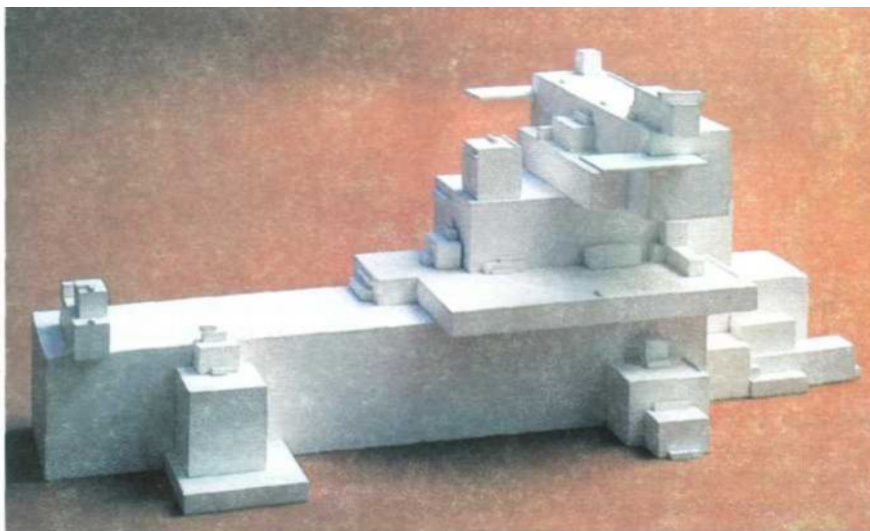
Высказывания М. в целом довольно печальны и почти буквально отвечают многим положениям современной теории дизайна. Особенно важны для дизайнеров его суждения о господстве в нашей цивилизации визуальной культуры и разносторонности последствий этого явления.

Вместе с тем М., в отличие от О. Тоффлера, которого реалии научно-технического прогресса привели к вполне мальтузианским идеям о неизбежности селекции «человека будущего», твердо стоит на позиции, что жизнь, какие бы формы она ни принимала, принадлежит не избранным, но всему человечеству.

**МАЛЕВИЧ Казимир (1878-1935)**, родился в Киеве, умер в Ленинграде — художник, теоретик, основатель концепции «чистой» (беспредметной) живописи — супрематизма, автор манифеста «От кубизма и футуризма к супрематизму» (1915), в котором он заявил, что супрематизм — не стиль живописи, а философия мира и существования. В 1915 году М. написал простой «черный четырехугольник» на белом фоне — «первый шаг чистого творчества в живописи», провозгласив новую живописную концепцию — концепцию беспредметничества. «Черный квадрат» он объяснял как «утверждение чисто живописной плоскости» — самой элементарной формы выражения чистого цвета, «освобожденного от давления предметов». Термин «супрематизм», изобретенный М., призван означать превосходство новой живописи над всем, что ей предшествовало, победу «освобожденных красок».

Супрематизм М. вызвал коренной переворот в рядах кубофутуристов, ускорил эволюцию творчества в направлении беспредметности таких художников, как Л. Попова (1889—1924), Н. Удальцова (1886-1961), А. Экстер (1882-1949), И. Клюн (1873-1942).





К. Малевич: Архитектон «Альфа», 1920

Русские художники-абстракционисты в области искусства, разрабатывая новую метафизику цвета, осуществили аналог той революции, которая питала новации в технике и породила теорию электромагнитного поля. Именно цвет и свет как объекты становятся формообразующими факторами живописного произведения. Цвет покидает границы геометрически определенной формы, чтобы преобразиться в потоки света, которые рождают ощущение бесконечного пространства, выходящего за пределы картины.

Пользуясь метафорическим языком, М. в «Супрематическом манифесте» (1919) заявил, что «в данный момент путь человека лежит через пространство, супрематизм, семафор цвета — в его бесконечной бездне». Теперь супрематизм окончательно уходит в сферу идеального, характеризуемый как «чистое действо».

**МАЛЬДОНАДО Томас** (1922)- теоретик, педагог и организатор дизайна. Выросший и получивший художественное образование в Аргентине, М. рано начал интересоваться проблемой места художника в жизни общества. Этому интересу он обязан знакомством с идеологией Баухауза и «Де Стил»; возможно, что это послужило причиной его переезда в 1954 году в

ФРГ, где он начал преподавать в Высшей школе формообразования в Ульме, игравшей в 1950—1960 годы особую роль в развитии европейского промышленного искусства. Школа создавалась в первой половине 1950-х как прямая наследница Баухауза, однако довольно быстро — с осмыслением изменившегося за полвека положения в дизайне — ее творческие приоритеты меняются, причем далеко не последнюю роль в этом играл М.

В 1967 году М. ушел из Ульмской школы. Теперь в сферу его интересов вошли организаторская деятельность (руководство деятельностью ИКСИД в 1967—1969), средовой дизайн (работа на кафедре архитектуры Принстонского университета в США и на созданной им самим кафедре проектирования среды в Болонском университете), популяризация современной проектной культуры (работа на посту редактора журнала «Касабелла», по роли в культурной жизни Европы уступавшему разве что «Домусу» М. Беллини), практика промышленного дизайнера.

Однако наиболее ценный вклад в развитие дизайна М. внес как теоретик, статьи и книги которого обосновывают место промышленного дизайна в системе проектных искусств, в социальной жизни общества второй половины XX века. При том, что взгляды М.

отличала вполне типичная для тех лет политизированность, они остаются актуальными и в наши дни, утверждая роль дизайнера как средства осознанного преобразования предметно-пространственной среды.

**МГХПУ** (Московский государственный художественно-промышленный университет) **им. С.Г. Строганова** — старейшее в стране учебное заведение по подготовке художников высшей квалификации в области монументально-декоративного, декоративно-прикладного и промышленного искусства — был основан в 1825 году поборником просвещения, впоследствии попечителем Московского учебного округа графом С.Г. Строгановым и первоначально именовался «Рисовальная школа в отношении к искусствам и ремеслам».

В 1918 году Строгановское училище было преобразовано в Свободные Государственные художественные мастерские, затем во ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН, который в 1930 году разделился на несколько самостоятельных институтов. В 1945 году Строгановское училище было воссоздано как «Московское высшее художественно-промышленное училище» (бывшее Строгановское), а в 1996 году МВХПУ получило статус университета.

Задуманная в свое время как учебное заведение, готовящее специалистов-профессионалов среднего звена, работающих в сфере декоративно-прикладного искусства — от мебельщиков до альфрейщиков и мозаистов, — «Строгановка» довольно быстро превратилась в место, собирающее мастеров разных жанров и направлений.

В Строгановском училище преподавали и учились многие прославленные художники, архитекторы и искусствоведы, имена которых широко известны во всем мире. Среди них: М. Врубель, К. Коровин, С. Ягузинский, Ф. Шехтель, А. Щусев, С. Ноаковский, Л. Кекушев, И. Жолтовский, Н. Андреев, Н. Соколов, С. Герасимов, Е. Белашова, Г. Мотовилов, Г. Захаров, О. Филатчев и др.

В настоящее время МГХПУ — самый многопрофильный художествен-



ный вуз России. На трех факультетах и тринадцати профилирующих кафедрах университета ведется подготовка специалистов по шести специальностям, в т.ч. дизайн, искусство интерьера, монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство, реставрация произведений искусства. Столь широкий диапазон позволяет выпускникам работать практически во всех сферах художественного творчества, и многие из окончивших МГХПУ сегодня определяют лицо российской проектной и художественной культуры. Работа выпускников университета охватывает все многообразие предметного мира, формирующего среду деятельности человека, все те сферы, где синтезируются прагматическое и художественное начала современного образа жизни.

**«МЕМФИС»** — стиль в дизайне, созданный в начале 1980-х годов по инициативе итальянского дизайнера Э. Соттсасса; возник как реакция дизайнеров на засилье ортодоксально-функционального дизайна.

«М.» начинался как поле интуитивного стремления к объединению людей, тяготеющих к неожиданным комбинациям форм, цветовых конструкций, разнообразным композициям. Постепенно стиль «М.» распространился с дизайна мебели на архитектуру, среду в целом. Его развитие продолжается главным образом в работах основанной Э. Соттсассом «Соттсасс-ассоциации». Смысл этой работы — в обновлении чувства вещи, в формировании нового взгляда на давно знакомое, в творческой самоинициации работы в режиме непредсказуемого развития.

Выставки работ «М.» объездили весь мир, привлекая на сторону стиля заказчиков, промышленников, потребителей. И то, что поначалу казалось капризом извращенных эстетов, оказалось приемлемым, больше того, привлекательным не только рафинированному хай-классу, но и среднему, рядовому потребителю. «М.» соединяет авангардную эстетику с вполне приемлемыми образами традиционной вещи. Экзотика с помощью «М.» ста-



Группа «Мемфис»: шоу-рум магазина ESPIT в Мюнхене. Э. Соттсасс, А. Кибич, 1986

новится нормой существования. Специалисты считают, что «М.» как организация и творческое направление соединяет в себе мощь крупной проектной фирмы типа Ф. Джонсона, возможности «хай-тека» Р. Роджерса и Р. Пиано, историцизм А. Росси и артистизм Ф. Гери.

**МИНЕРВИН** **Георгий Борисович** (1918—1998) — многосторонний и авторитетный российский ученый и педагог, работавший в области теории архитектуры и дизайна, доктор искусствоведения, профессор, основатель новой архитектурной профессии — «архитектор-дизайнер», которую сегодня готовят в 40 вузах России и стран СНГ.

М. родился в Пятигорске, окончил Московский архитектурный институт будучи одновременно слушателем Военно-инженерной академии им. В.В. Куйбышева. В годы Великой Отечественной войны служил в Красной армии, участвовал в сражениях на Закавказском фронте, восстанавливал разрушенные немцами железные дороги, награжден орденами и медалями.

После демобилизации в 1945 году поступил на работу в Архитектурную мастерскую академика И.В. Жолтовского. С 1948 года — заместитель директора института теории и истории Академии архитектуры СССР, а с 1964 года — зам. директора по научной работе ВНИИТЭ и одновременно преподаватель МВХПУ (б. Строганов-

ское), а затем — МАРХИ. В качестве научного руководителя программ Всесоюзной системы дизайнерских институтов и проектных организаций, включающих республиканские филиалы ВНИИТЭ, М. внес существенный вклад в развитие отечественного дизайна, совмещая административно-организаторскую деятельность с подготовкой аспирантов и разработкой вопросов методики проектного формирования среды обитания человека.

Результат научных исследований М. — создание в 1988 году в МАРХИ кафедры «Художественное проектирование (дизайн) архитектурной среды», которая впервые в мире стала готовить специалиста особого типа — «архитектора-дизайнера», соединяющего знания и умения обеих профессий и представляющего средовой объект во всей его полноте, функционально-пространственной и художественно-эстетической целостности.

М. — автор или научный редактор более 90 научных трудов по вопросам теории архитектуры, по дизайну архитектурной среды и проблемам формообразования в архитектуре и дизайне, по композиции и по вопросам подготовки специалистов, многие из которых переизданы на английском, немецком, итальянском и других языках.

В 1994 году М. был избран действительным членом Международной академии информатизации при ООН.

**МОЗЕР Коломан** (1868-1918) - австрийский художник-сецессионист, мастер плаката и рекламы, имя которого связано с понятием «геометрического стиля» как разновидности модерна, лежащего в основе художественной эстетики новаторского объединения «Венский Сецессион». Его плакатам свойственны лаконичность, упрощающая стилизация, линейная моделировка объемов, силуэтное изображение, беспокойная цветовая гамма, мотив абстрактных геометрических фигур. Знаменитый плакат «Мозеровской музыки», рекламирующий календари фирмы «Карл Фромме», побивший рекорд по длительности использования (1899—1914), — это образ полумистической богини с песочными часами

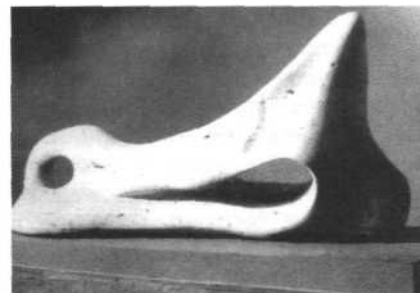
в руках, вошедший в историю австрийской рекламной графики.

**МОРАНДИ Джордже** (1890—1964) — итальянский живописец, создавший «художественный материк» метафизического реализма, соединивший в своем творчестве традиции старых мастеров от Джотто до Пьеро делла Франчески с открытиями структурной живописи Нового времени Сезанна и Сера.

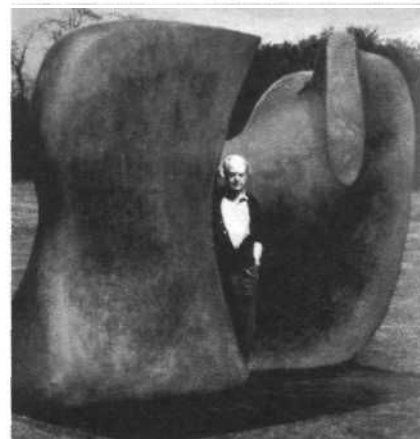
Отдав в молодости дань образам сюрреализма, М. ограничил себя натюрмортом и пейзажем и одними и теми же вещами. Картины М. почти всегда создавались за один сеанс, без переделок и неуверенности. Неизменность мотивов сопровождается у М. всякий раз новым живописным решением. История живописи М. — это история его живописного языка, менявшегося в течение его жизни. Внешне традиционное, искусство М. является предтечей новейших форм пространственного творчества, рождающихся на почве интереса не столько к сценарию произведения, сколько к его форме и материалу.

**МУР Генри** (1888-1986) - выдающийся английский скульптор.

Родился в Англии в семье шахтера, седьмой ребенок из восьми. Учился в Королевском колледже искусств в Лондоне после службы в армии в Первую мировую войну. Там же преподавал. При жизни признан во всем мире великим. М. открывал своим творчеством то, к чему стремятся сегодня проектировщики среды, — создавал сложную, динамичную, пространственную скульптуру, передать которую можно лишь множеством рисунков: сверху, снизу, сбоку, со всех сторон; скульптуру, которую нельзя нарисовать. М. один из тех современных художников, которые считают, что человек, который способен понимать скульптуру, должен научиться чувствовать форму как таковую, а не рассказ или напоминание о чем-то. Например, он должен рассматривать яйцо как про-



а



б

Творчество Г. Мура: а — Полулежащая фигура (кость), травертин, 1975; б — Г. Мур у скульптуры «Острые ножа, две части» в саду. Хогленд

стое и цельное твердое тело, независимо от того, что оно идет в пищу, или от более возвышенной идеи, что оно превратится в птицу. То же самое и в отношении таких твердых тел, как раковина, орех, слива, груша, головастик, гриб, горная вершина, боб, морковь, ствол дерева, птица, бутон, жаворонок, божья коровка, камышинка, кость.

**МУР Чарльз** (1925) — выдающийся американский архитектор, творчество которого во многом определило характер того направления в архитектуре, которое принято называть постмодернизмом.

Его постройки соединяют дух места со свободным оперированием различными историческими, культурными, художественными реминисценциями, контекст с многообразными метафорами. В Бернс-Хаус (1972-1974) в Сан-



Постройки Ч. Мура: а — Си Ранч. Калифорния, 1964—1965; б — Кресдж Колледж. Калифорнийский университет, 1965—1974

та-Моника — это образы мексиканской традиции, в Кресдж колледже Калифорнийского университета (1965—1974) — образы итальянского городка на холме, в площади Италии Нью-Орлеана (1975—1980) — переведенные в другие материалы, но узнаваемые городские структуры итальянского Возрождения. М. теоретик и педагог, является профессором Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе.

#### **МУТЕЗИУС Герман (1861-1927).**

*Германский архитектор, место в истории которому завоевали не столько его постройки, сколько организаторская деятельность* на посту тайного советника прусского министерства торговли и ремесел и, впоследствии, на посту вице-председателя основанного им Дойче Веркбунда — Союза художников, промышленников, политэкономов и коммерсантов.

Довольно много путешествовавший в первые годы своей карьеры (Япония, Италия), М. семь лет провел в Британии, занимая место культурного атташе посольства. Знакомство с доктриной У. Морриса, с творчеством передовых британских архитекторов — Войси, Уэбба, Ч.Р. Макинтоша — привело его к идее участия государственных органов в перестройке си-

стемы производства промышленных товаров. М. первым обосновал соединение провозглашенных движением «Артс энд Крафтс» эстетических принципов с массовым промышленным производством. Провозглашенный им лозунг «эстетического функционализма» фактически является декларацией принципов промышленного дизайна, радикальным образом повлиявшей на развитие проектной культуры XX века.

#### **НАЗАРОВ Юрий Владимирович**

(1948) — *российский дизайнер, ученый, общественный деятель*, один из основателей и руководитель крупнейшей профессиональной организации дизайнерского сообщества — Союза Дизайнеров России.

Окончив МВХПУ (б. Строгановское) в 1972 году, Н. много и плодотворно работает в различных проектных организациях над проектами интерьеров, элементов городского обустройства, в области графического дизайна, фирменного стиля, участвует в выставках, совмещая практическую деятельность с научной и педагогической.

С 1989 года по 1992 год Н. руководит Московской организацией Союза Дизайнеров СССР, а с 1992 года

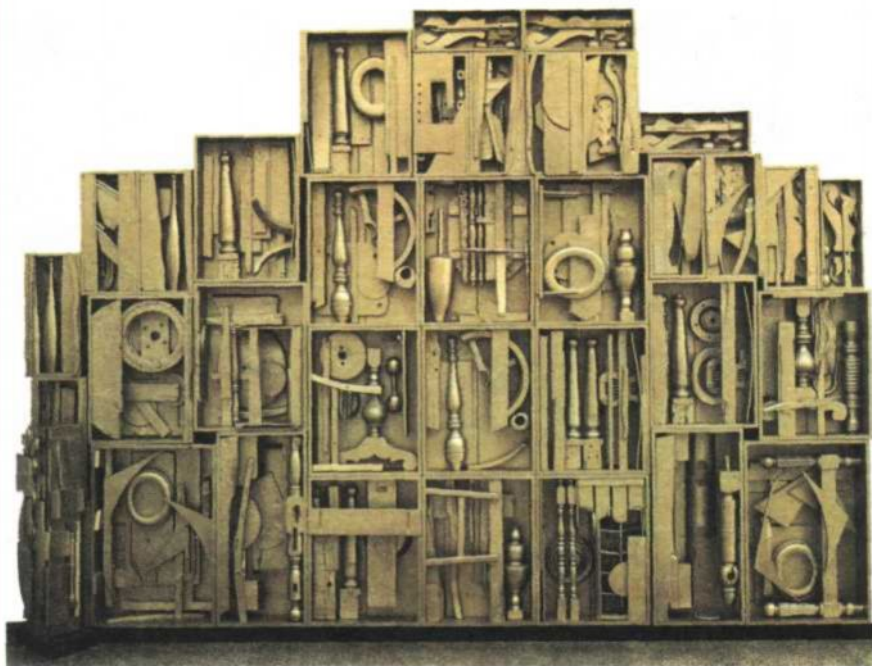
является Президентом Союза Дизайнеров России, способствуя творческой и деловой самоорганизации дизайнерских сил страны в сложнейших условиях становления новых экономических отношений на постсоветском пространстве. Под его руководством создана разветвленная сеть местных и региональных отделений СД РФ, проводятся ежегодные общенациональные выставки-смотры дизайнерского творчества, выявляющие лучшие профессиональные достижения дизайнеров страны по разным номинациям. Будучи членом Президиума Комиссии по Госпремиям РФ, членом Совета при Президенте РФ по культуре и искусству, Н. активно пропагандирует достижения отечественной проектной культуры, способствуя повышению авторитета российского дизайна на международной арене.

Автор ряда научных трудов, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Академии Художеств РФ, Н. много преподает в России и за рубежом, руководит организованным им Национальным институтом дизайна в Москве.

#### **НЕВЕЛЬСОН Луиза (1899-1988) -**

*выдающийся американский скульптор-модернист*, ее творчество оказало глубочайшее влияние на художественную культуру последних десятилетий.





Л. Нувельсон: «Королевский прилив IV», крашеное дерево, 1960

Творческая биография Н. чрезвычайно характерна для художника XX века. Н. родилась в Киеве, в 1902 году семья эмигрировала в США, в 1920 году будущий скульптор переехала в Нью-Йорк, где изучала живопись и графику, училась искусству драмы в школе Ф. Кислера, занималась вокалом, поэзией, философией, сравнительной религией.

Н. периодически совершала вдохновляющие путешествия в Европу (в 1931 году, в 1948-1949 годах), в Южную и Центральную Америку (в 1949—1951 годах). Ее коллекции содержат огромное количество предметов самых разных земных культур. Во многом усилиями Н. в XX веке сложился такой жанр художественного творчества, как ассамбляж. Первая выставка ее абстрактных ассамбляжей из дерева состоялась в 1944 году, однако лишь в 1957 году Н. начала создавать прочно связанные с ее именем деревянные рельефы, заключенные в коробки.

1957 год — время создания первой скульптурной «стены», называемой «Небесный собор». В течение 10 лет Н. прошла стадии создания деревян-

ных рельефов, черных, белых, золотых, все активнее осваивая пространство. Ее выставки превращаются в пространственные инсталляции, свободно организуя интимные отношения вещей как живых существ. Искусство Н. — как упорядоченное дыхание встречи Востока и Запада, магии и геометрии, чувства и мысли. Большое значение в работе Н. имели творческие контакты с искусством П. Мондриана, Г. Хоффмана, М. Дюшампа, А. Джакометти, Ж. Дюбуффе, М. Ротко, Д. Поллока, М. Эрнста, Джаспера Джонса, А. Колдера, Д. Кейджа (композитора), М. Кеннингема (хореографа), Й.-М. Пея (архитектора).

В 1966 году Н. создает первые металлические скульптуры для интерьеров и улицы, применяет новые для себя материалы — сталь, оргстекло, стекло.

«Прозрачные скульптуры» — реализация идей архитектуры тени и отражения, придания им формы — являются выдающимся вкладом Н. в мировую художественную культуру. Среди интерьеров, созданных Н., выделяется белый скульптурный интерьер Часовни Доброго пастыря в церкви Св. Петра в Нью-Йорке (1977). В 1978 году муниципалитет Нью-Йорка назвал

площадь на Манхэттене именем Н., украсив ее семью черными скульптурами художницы. Н. получила все мыслимые знаки, награды, премии, на которые может рассчитывать художник, являлась почетным членом многочисленных академий и художественных обществ всего мира, ее работы установлены во многих городах и культурных центрах.

**НУВЕЛЬ Жан** (1945) Франция - крупнейший архитектор нашего времени, активно работающий с «дизайнерскими» источниками архитектурного формообразования.

Выпускник парижского Ecole des Beaux-Arts, в 25 лет Н. открыл собственное архитектурное бюро. Сегодня он — один из самых востребованных проектировщиков мира, столь же известный своим непокорным характером, сколько и оригинальностью творчества.

Его работы не оставляют равнодушными ни коллег, ни общественность, ни власти и всегда вызывают бурный обмен мнениями. Например, Институт арабского мира в центре Парижа (строительство которого курировал президент Франции Миттеран) знаменит синтезом управляемых компьютером солнцезащитных жалюзи и оригинальной «восточной» трактовкой образованных ими орнаментов стеновой конструкции. Реконструкция Лионской оперы, культурный центр в Люцерне, Центр Конгрессов в Туре, многочисленные победы на конкурсах — каждая его работа оригинальна и самобытна.

Одна из ведущих идей его творчества — тема прозрачности или, как он сам говорит, «сквозной видимости», полностью воплощенная в одном из самых блестящих сооружений Н. — в здании Фонда Картье (1995). Здесь архитектор играет материалом (особое стекло, меняющее свои свойства в зависимости от температуры и условий освещения) и светом, стремится лишить материю ее тяжести, осязности. Серьезная по масштабу постройка (16 уровней, из них 8 подземных), где разместились пять с лишним тысяч квадратных метров офисов, вы-





Жан Нувель: комплекс «Фонд Картье». Париж, 1994

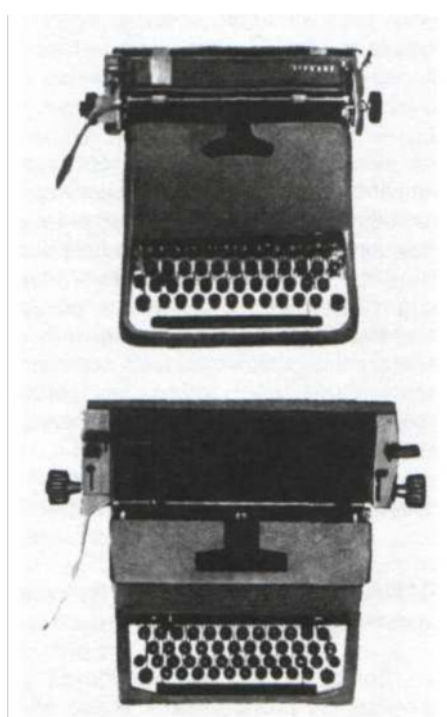
ставочных залов и четыре тысячи — садов, кажется невесомой, почти нереальной. Здание-призрак, которое таинственно мерцает в ночное время и охватывает днем изысканной рамкой парк, который органически вливается в интерьеры. Материал становится образом.

**«ОЛИВЕТТИ» стиль** — пример комплексного представления «фирменного стиля», куда входят образы не только продукции фирмы, но и ее «недвижимости» — архитектуры административных, промышленных и складских зданий, интерьеров и оборудования торговых и демонстрационных салонов, графической документации и т.д., к разработке которых привлекаются ведущие архитекторы и дизайнеры.

Итальянская фирма, производитель оргтехники «Оливетти», первая в Европе привлекла к рекламе своей продукции людей, на первый взгляд дале-

ких от производства — поэтов и художников. В 1936 году отдел рекламы возглавил художник М. Ниццولي. С этого момента объектом художественного творчества отдела стала не только реклама, но и сама продукция фирмы — вначале пишущие машинки, затем арифмометры, калькуляторы, компьютеры, видеотерминалы и т.д. Особого упоминания заслуживают усилия по формированию имиджа фирмы как синонима высокого искусства. Реклама продукции «Оливетти» всегда включает в себя репродукции шедевров живописи или скульптуры; фирма постоянно выступает в качестве спонсора культурных мероприятий, сама обладает великолепной художественной коллекцией.

В отличие от «Браун-стиля» — визуального образа продукции, характерного конкретными формальными приемами — «О.»с. невозможно свести к каким-либо определенным приемам формообразования. Это не лексикон приемов, а скорее подход, осно-



Стиль «Оливетти»: пишущие машинки «Лексикон», 1948, и «Диаспрон», 1960. Дизайнер Марчелло Ниццولي

вополагающие принципы не только проектирования, но и вообще функционирования данной фирмы. «Существование» в этом стиле предусматривает главенство эстетических принципов (разумеется, в рамках экономической и функциональной целесообразности). Возможно, поэтому «О.»с, родившийся в период расцвета функционализма, в наши дни с легкостью сочетается с художественными принципами постмодернизма или других течений.

**ОЛЬДЕНБУРГ Клас (1929)** Сток голым — замечательно веселый мастер поп-арта с 1937 года живет и работает в США. Соединяет светлую иронию современного художника с искренней любовью к американскому образу жизни. В материалах самых нелепых (вата, бумага, металл, тряпки, пластик, краска) и образах самых смехотворных (мягкая пишущая машинка, двухметровый галстук, окуроч полу-

метрового диаметра, десятиметровая губная помада) О. воплощает метафоры «американской мечты» не только в Америке, но и в мире.

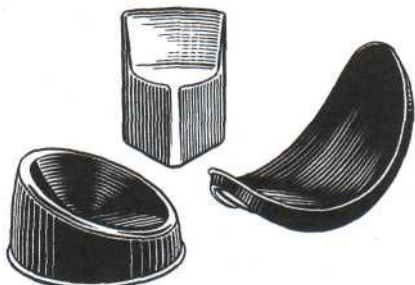
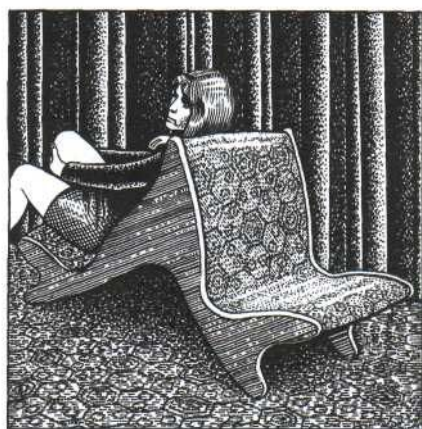
«Самый американский бутерброд» на лопатке и с ценником, «самые американские штаны», «самая американская ветчина» с соусом и помидором, лучшая в мире шикарная спальня, самые американские унитаз, телефон, выключатель, тридцатиметровый бинокль, самый спортивный стол для пинг-понга, Дисней-ленд, хай-вей, поп-корн, хот-дог, айс-крим, Голливуд, Парад звезд, Парад героев.

Нарочито крупно, красиво, несъедобно — все самое лучшее в Америке!

**ПАНТОН Вернер** (1926) - датский архитектор и дизайнер.

Долгое время жил и работал в Швейцарии, разрабатывая новые образцы мебели и светильников, рисунки для декоративных тканей, ковров и стенных росписей. Лауреат большого

Вернер Пантон: мебель



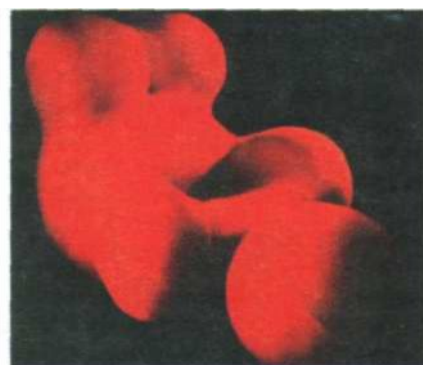
количества международных премий по дизайну.

Для П. характерно стремление к созданию среды, в которой происходит активная игра формы, цвета и света. Экспериментальный жилой интерьер «Визиона-2» (1970), продолжающий серию футурологических разработок, начатых ранее Дж. Коломбо, выполнен как помещение, стены, потолок и пол которого покрыты мягкими элементами сложной формы, служащими одновременно и мебелью, и отделкой интерьера, чем в значительной мере стирается грань между архитектурой жилища и дизайном бытовых предметов. При перedelке для собственных нужд старинного дома П. создал жилую среду особого праздничного характера с широким использованием материалов и мебели ярких цветов и богатой фактуры.

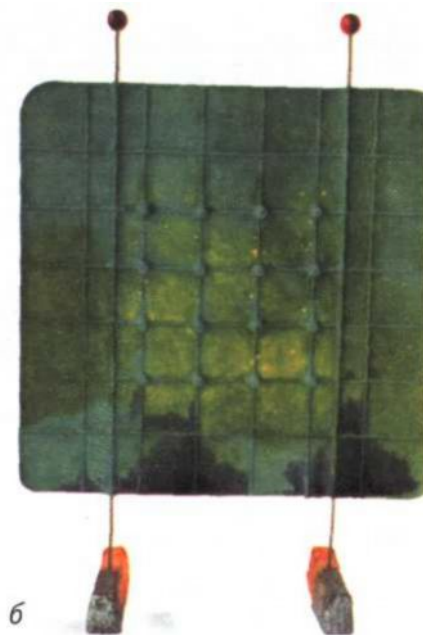
**ПЕШЕ Газтано** (1939) — выдающийся итальянский дизайнер, один из самых ярких представителей арт-дизайна.

В 1959 году, окончив архитектурный факультет Венецианского университета, выставляет свои математико-изобразительные работы в Высшей школе формообразования в Ульме. И вдруг резко меняет творческую ориентацию: отказываясь от жесткого рационализма и структурной дисциплины формы, обращается к поискам гибкого художественно-проектного языка и ассоциативной содержательности пластики в русле нарождающегося в Италии «радикального движения».

В эти годы он знакомится с известной итальянской фирмой «Кассина», для которой в 1969 году делает серию кресел «UP», ознаменовавшую вступление П. в мир большого дизайна. Это был исключительно смелый для того времени технологический эксперимент — изготовленные из полиуретана без какой-либо жесткой основы, кресла упаковывались под давлением и поступали к заказчику в плоских коробках, а при вскрытии упаковки начинали на глазах обретать форму и объем, являя поп-артистский вариант «открытой формы», характерной для программированного и кинетического искусства.



а



б

Газтано Пеше: а — кресло «UP-S», 1969; б — «Квадратная лампа», 1986

В 1970-е годы П. активно погружается в жизнь итальянского архитектурно-дизайнерского авангарда, проявляя повышенный интерес к концептуальному средовому проектированию, в частности, в форме выставочных инсталляций. Он работает по всему миру, много преподаёт, продолжая развивать в мебели-скульптуре пластические и технологические темы «жесткого—мягкого», парадоксально превращая неконструктивный материал в конструктивный, обыгрывая пластику взаимных переходов аморфности, биоморфности и архитектурности.



Неустанно экспериментируя, П. ввел новые методы строительства, возведя в Авиньоне маленький ресторан из силикона: мягкие эластичные стены, светящиеся изнутри, сами держат форму без каких-либо опор.

Трудно найти в современной проектной культуре мастера, который сумел бы из «низких» реалий постмодернистского культурного быта извлечь столь величавый, даже культовый художественный космос, сообщив дизайну своего рода царственный аристократизм. П. «ввел в архитектуру и дизайн человека не как эргономический стандарт или идеальную эстетическую модель, но как присутствие».

**ПИАНО Ренцо** (1937) Генуя - замечательный *итальянский архитектор*, один из первооткрывателей направления «хай-тек», реализующий в острых формах своих сооружений новаторские «дизайнерские» (технические и организационные) идеи формирования современной среды.

В юности П. изучал аэродинамику, планеры и автомобили, учился архитек-

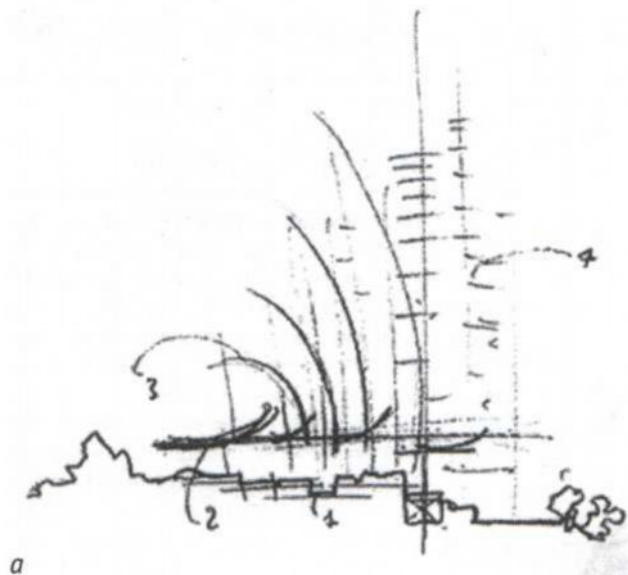
туре в Генуе и Лондоне. В 1977 году вместе с Р. Роджерсом построил Центр Помпиду — «вывернутое наизнанку» здание, все функциональные устройства которого — эскалаторы, коридоры, инженерные системы — были вынесены на фасад, что полностью освободило внутренние пространства для выставочных залов, библиотек и т.д. Так в архитектуре начался стиль хай-тек, где П. — законодатель, а его работы служат наглядным пособием по изучению эволюции стиля — от наивного бунтарства идей на первых порах до утонченного поиска новых вариантов художественной интерпретации достижений науки и техники в эстетической организации среды в настоящем.

За свои работы П. получил главную награду в архитектуре — Притцкеровскую премию, «Золотого Льва» на Венецианском биеналле. И неудивительно — Центр Помпиду во Франции, аэропорт Кансай в Осаке, реконструкция Потсдаммерплатц в Берлине, футбольный стадион в Бари — общий метраж его построек вполне соизмерим с территорией небольшого государства. Больше вложить в географию цивилизованной земной поверхности,

наверное, сложно. Но главное — каждая новая работа П. становится своего рода художественным хитом, таким, как здание фирмы «Гермес» в Токио (2001), неожиданным образом раскрывшее эстетику светящихся стен из стеклянных блоков, или Культурный центр в Нумеа (Новая Каледония, 1998). Здесь фантастическая форма пронизанных воздухом кружевных «летающих» коконов-парусов, покрывающих «хижины» — аудитории центра — предельно остро соединяет традиционные для канав культурные прототипы и управляемую электроникой технологию солнцезащиты и вентиляции помещений комплекса. В этой вещи зримо воплощен почерк П. с его феноменальным умением довести любую проектную задачу до инженерных первоэлементов, которые могут сложиться в целое только так, как они сложились. Но всегда — красиво.

**ПОПОВА Любовь Сергеевна** (1889—1925) — художница-конструктивистка, мастер русской авангарда. Занималась живописью и полиграфическим дизайном, оформлением теат-

**Ренцо Пиано:** культурный центр в Нумеа. Новая Каледония, 1998:  
а — эскиз идеи покрытия аудиторий «хижины»; б — фрагмент комплекса



ральных спектаклей, дизайном тканей и одежды.

П. родилась в богатой купеческой семье, творческую деятельность начала с традиционной живописи. После поездки в Италию и Францию (1910—1913), познакомившись с кубизмом, футуризмом, старинной итальянской живописью, стала работать в стиле кубофутуризма, в т.ч. «скульптоживописи», где главное внимание уделялось не комбинации материалов, а цвету. Поиски емкого художественного образа мира привлекли П. к беспредметному искусству. В 1916—1920 годах она создает «Живописные архитектуры» — плоскостные колористические, полные динамики композиции, в которых ряды и группы плоскостей, перекрывая друг друга, образуют своеобразные «постройки». Последние станковые работы П., «Пространственно-силовые построения», интересны использованием разнородных материалов и фактур.

В начале 1920-х годов вместе с коллегами по ИНХУКу (Институт Художественной Культуры) П. провозгласила теоретический принцип «растворения искусства в действительности»,

почти полностью посвятив себя «производственному искусству».

Первым опытом реализации принципов «жизнестроения» была для П. работа в театре. Оформление спектаклей «Великодушный рогоносец» и «Земля дыбом» (1922—1923) в театре Вс. Мейерхольда — признанная вершина мировой сценографии. Сцена превратилась в «станок для работы актера», в ее пространстве свободно располагалась динамическая оформление-установка, позволявшая вынести спектакль за пределы здания, «напрямую» пропагандировать новую жизнь средствами «нового искусства». «Установки» П. — точка отсчета театрального конструктивизма, первый опыт пространственного моделирования в новой эстетической среде — повлияли на становление конструктивизма в архитектуре.

Особым вариантом конструктивизма в полиграфии были книжные и журнальные работы П. Их отличают выразительность и ясность компоновки текстовой части, работа со шрифтами, включение «узнаваемых» предметов (фотографий) в макет листа.

В сфере «производственного искусства» П. работала над рисунками

ситценабивных тканей и одежды, где соединила свой опыт живописных «конструкций» и традиционное для народного творчества соответствие орнаментов технологии исполнения — ее метод «многослойного коллажа», отвечая специфике работы печатной машины, реально воплощал конструктивистские идеи технологической функциональности. Эскизы «рабочей одежды» П. каждый раз предназначались для определенного текстильного рисунка. Это был еще один шаг к воплощению «жизнестроительных» концепций — за созданными П. моделями проглядывали новые социальные типы, соединяя в моделировании линию конструктивистскую, связанную с такими именами как А. Родченко и В. Татлин, и артистичную, представленную А. Экстер.

Работа П. в текстильном дизайне — логическое завершение ее творческого пути, приведшего от абстрактного преобразования реального мира в символические изображения к созданию новой реальности средствами нового художественного языка.

**ПУЛ ОС Артур (1917) - американский дизайнер, педагог и теоретик**, для творчества которого характерна социальная направленность, выражающаяся в стремлении ориентироваться при проектировании не столько на интересы производства, сколько на потребности человека. По мнению П., дизайнер должен рассматривать дизайн как одну из важнейших разновидностей услуг, предоставляемых потребителю, а форма изделия должна определяться не составляющими его элементами, а особенностями его взаимодействия с потребителем и окружающей средой. Постоянно подчеркивал необходимость учитывать то влияние, которое неизбежно будут оказывать многократно тиражируемые произведения дизайна на человека, среду, природу, что впоследствии стало одним из основополагающих принципов экологического подхода. Проектировал изделия культурно-бытового назначения, мебель, электробытовые приборы, производственное оборудование, медицинские и электронные приборы,

**Л.С. Попова:** чертежи сценической конструкции для спектакля «Великодушный рогоносец», 1922





упаковку, фирменный стиль. Награжден специальной премией «Бронзовое яблоко», учрежденной Нью-Йоркским отделением Общества дизайнеров Америки.

Значительный вклад внесен П. в проблему обучения дизайнеров. Он преподавал во многих университетах США, с 1955 по 1982 год был профессором и руководителем крупнейшего в США факультета дизайна Сиракузского университета. Им была разработана программа художественно-конструкторского образования, рассчитанная на подготовку специалистов с широким кругозором и навыками исследовательской работы. Он предложил отводить больше времени изучению гуманитарных и психологических наук, не сосредотачиваясь в основном на художественных дисциплинах.

П. автор большого количества публикаций по проблемам теории и практики дизайна и дизайнерского образования, в частности книги «Этика американского дизайна». В 1980—1982 годах являлся президентом ИК-СИД, работал советником ЮНЕСКО по вопросам дизайна, активно помогал становлению национального дизайна во многих развивающихся странах. Лауреат многочисленных национальных и международных выставок и конкурсов по дизайну: спроектированные им медицинские инструменты включены в постоянную экспозицию Музея современного искусства в Нью-Йорке.

### **РАЙТ Франк Ллойд (1869-1956)**

*Один из основоположников современной архитектуры и виднейший ее представитель*, он стремился к созданию целостной среды, органично соединяющей архитектуру и дизайн.

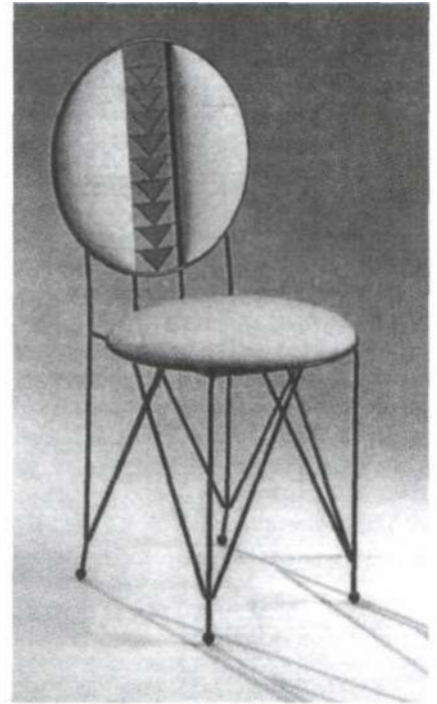
Р. считал, что в современных условиях архитектор должен, как это было в прошлом, быть и строителем спроектированного им здания, и творцом интерьеров, и дизайнером вещей, которыми они оборудованы. В проекте ресторана «Мидуэй Гарден» в Чикаго (1913) Р. продумал все — от

генерального плана до сервировки столов.

Излюбленная архитектурно-дизайнерская тема Р. — жилище. «Самое нужное произведение искусства в наше время — это красивая жилая комната». Р. разработал жилой дом нового типа, который характеризовали простота форм, широкие окна, свободная планировка, подчеркнутая горизонтальность, выявление материала, обилие зелени. Пример такого типа жилища — дом Ф. Роби в Чикаго (1908), в котором Р. спроектировал все, вплоть до деталей. В здании управления компании Ларкин в Буффало (1904—1905) вся мебель и оборудование были выполнены Р., так же как и собственно архитектура. Р. уделяет большое внимание обстановке помещений, считая ее интегральной частью архитектуры. В этом смысле показательны посудо-антикварный магазин В. Морриса в Сан-Франциско (1948), дом Дж. Милларда (Пассадена, Калифорния, 1923), собственный дом Р. «Тейлизин» (1925) и знаменитый особняк Кауфмана «Дом у водопада» (1936).

Идеи о совместной работе архитектора и дизайнера Р. проводил в своей педагогической деятельности, настаивая на необходимости теснейшей связи обучения с практикой, считал, что архитектор и дизайнер должны обладать «чувством материала», которое вырабатывается только в процессе длительной практической работы. В своем творчестве Р. избегал стереотипности форм; вещи, которые выходили из рук мастера, были всегда оригинальны, не имели «массового облика».

Деятельность Р. распадается на два периода, разделенных 1920-ми годами. На рубеже столетий Р. протестовал против традиционных форм предметной среды и вслед за своим учителем Л. Салливаном выдвинул принцип органичности, ставший законом искусства в материальном производстве: форма должна быть органичной, т.е. соответствовать природе предмета. В 1910-1911 годах Р. устроил свою выставку в Европе, где она имела большой успех у новаторски настроенной творческой молоде-



**Ф.Л. Райт:** стул для офиса фирмы «Мидуэй», 1914

жи (Мис ван дер Роэ, В. Гропиус, Б. 1а-ут, Э. Мендельсон и др.). В 20-х годах, когда «второе поколение» современных архитекторов создает новую архитектуру, Р. оказывается причисленным к когорте «старых мастеров» (Х. Берлаге, О. Вагнер, А. Лоос, О. Перре и др.), которые стимулировали этот процесс, но оказались в стороне от него. Р. упрекал деятелей 1920-х годов в «стерильности» и утверждал, что архитектура должна быть более человеческой. Призывая архитектора и дизайнера осваивать возможности современной техники, Р. предостерегал против техницизма, порабощения человека машиной. Так, Р. считал, что нельзя отказываться от «художественной обработки» формы, присущей старым мастерам, но выступал против традиционного декоративизма, т.е. сочетал новые конструкции и объемно-пространственные построения с новым декором.

**РАУШЕНБЕРГ Роберт (1925)** - один из самых ярких мастеров поп-арта.

Родился в Порт-Артуре (Техас). Отец — врач, эмигрировавший из Берлина, мать из племени чероки. В 1945 году поступил в Художественный институт в Канзас-Сити, в 1948 году уехал в Париж, учился в Академии Жульена. Вернувшись в США, учился у пионера абстракционизма Й. Альберса. Альберс привил ему чувство дисциплины, без которого он не мог бы работать. В начале 1950-х годов Р. начал сотрудничать с выдающимися авангардистами — композитором Дж. Кейджем и хореографом М. Каннингемом. Коллективность творчества стала нормой его работы: «Идеи рождаются коллективно, и это выгоняет эгоистическое одиночество, которым часто заражено искусство»; «...живопись в равной степени соотносится с жизнью

и с искусством... Я стараюсь работать в пространстве между ними». По мнению критика Р. Хьюза, искусство Р. обязано принятием современной художественной культурой того факта, что художественное произведение может существовать неограниченно во времени, в любом материале, в любом физическом пространстве (на сцене, перед телекамерой, под водой, на поверхности Луны или в запечатанном конверте), во имя любой цели и там, где ему быть предпочтительнее — от музея до мусорного ящика.

**РОДЖЕРС Ричард** (1933) - *английский архитектор, с именем которого связано оформление стиля «хай-тек» в культурно значимое явление.*

Р. получил профессиональное образование в лондонской школе Архитектурной Ассоциации (АА) и в Йельском университете Нью-Хейвена. Уже в 1963 году Р. с женой и братьями Фостер основал «Команду 4», занимавшуюся проектированием производственных зданий, был замечен и в том же году представлял Британию на Парижской биеннале. В 1960-е годы Р. много проектировал и строил с использованием металлических каркасов, синтетических материалов покрытий и ограждений.

1971 год стал вехой для Р. и стиля хай-тек. Вместе с итальянцем Р. Пиано он выиграл конкурс на Центр искусств и культуры им. Ж. Помпиду в Париже, который был построен в 1977 году. Характерные для этого 6-этажного ком-

Роберт Раушенберг: композиция «Черный ящик»



Ричард Роджерс, Р. Пиано: Центр искусств и культуры им. Ж. Помпиду. Париж, 1977



плекса обнаженные конструкции, функциональные и технологические элементы ярких цветов, движущиеся эскалаторы стали в дальнейшем словарем хай-тека.

После разрыва с Р. Пиано в 1977 году Р. переместил свой офис в Лондон, где спроектировал огромный комплекс для Ллойд-банка (1979—1986), являющийся олицетворением стиля. В это же время Р. построил фабрику в Ньюпорте, здания технологических лабораторий в Принстоне и Кембридже и многое другое, оттачивал свою профессиональную философию, преподавая в лондонской АА, Йельском университете, Массачусетском технологическом институте и Принстонском университете.

**РОДЧЕНКО Александр Михайлович** (1891—1956) — живописец, график, автор рисунков для текстиля и фарфора, театральный художник, фотомастер.

В 1910-1914 годах учился в Казанской художественной школе. В 1926 году дебютировал на IV выставке «Современная живопись» в Москве, где кроме костюмов к пьесе О. Уайльда «Герцогиня Падуанская» выставил

абстрактную живопись. В 1917 году Р. был секретарем федерации художников-живописцев, объединявшей кубистов, супрематистов и абстракционистов. В период с 1917 по 1921 год принимал участие в десяти выставках, на каждой из которых представлял от 30 до 60 произведений живописи, графики, а также архитектурные проекты. С 1920 по 1930 год Р. преподавал во ВХУТЕМАСе, был деканом, профессором металлообрабатывающего факультета, на котором готовили художественных конструкторов (дизайнеров) электрической арматуры, металлических бытовых изделий и металлической мебели. На протяжении трех лет (1923—1925) Р. тесно сотрудничал с В. Маяковским в рекламной графике. Под маркой «реклам-конструкторы Маяковский—Родченко» ими были выполнены сотни плакатов, а также вески, проспекты, этикетки, вкладные листовки, фабричные знаки. К этому же периоду относится начало работы Р. в книжной графике. Он является одним из основоположников советской полиграфической культуры. Р. оформил основные прижизненные издания сочинений Маяковского, первое полное собрание его сочинений, книги С. Третьякова, Н. Асеева, И. Эренбурга. Он же создал обложки журналов «Молодая гвардия» (1923), «Спутник коммуниста» (1924), «Леф» (1924), «Новый Леф» (1927), «Советское кино» (1927), «За рубежом» (1930), «Иностранная литература» (1932) и др.

Сочетание рисунка с фото — типично для полиграфических работ художника. Р. работал почти для всех советских издательств.

В 1925 году Р. оформил советский павильон Всемирной художественно-промышленной выставки в Париже.

В 1926 году Р. дебютировал в кино. Он автор трех фотомонтажных плакатов к фильму «Броненосец «Потемкин». Сотрудничал с Дзигой Ветровым, делал проспекты и надписи к тематическим номерам «Киноправды», к фильму «Шестая часть мира» и многим другим, был главным художником в фильмах «Журналистка», «Альбидум», «Москва в октябре», в звуковом фильме «Кем быть» и др.

Накопив достаточный опыт художника кино, Р. пришел в театр. На его счету декорации к спектаклям «Клоп» (1929), «Инга» (1929), «Армия мира» (1931-1932) и др.

Начиная с 1935 года Р., в основном, занимался фотографией. Он был первым советским фотожурналистом, обратившим серийные снимки в самостоятельный жанр. Выступил с рядом статей по фотоискусству. По праву является основателем советской школы фотоискусства.

Соратник Маяковского и Мейерхольда, Эйзенштейна и Третьякова, Р. является яркой фигурой отечественного искусства первого двадцатилетия XX века.

**РОССИ Альдо** (1931) — итальянский архитектор, одна из фигур, определяющих развитие современной архитектуры, развивающих ту ее ветвь, что открыто базируется на классических традициях и творческом рационализме.

Р. является обладателем архитектурной премии Прицкера за 1990 год. В резолюции Прицкеровского комитета говорится об исключительной способности мастера следовать урокам классики, не впадая в копирование, и достигать очистительной простоты

А. Родченко: обложка журнала «Кино-фот», 1922



Альдо Росси: кофейный сервиз, 1983





формы при исключительной сложности содержания и значения. Р. не использует экспрессивных, неожиданных форм, остросовременных строительных технологий. Его словарь исчерпывается ординарными структурами, традиционными формами, множественным повторением в различных постройках призм, пирамид, параллелепипедов, портиков, реализованных наиболее употребляемыми техническими средствами. Проекты Р. имеют целью восстановление городских структур, атмосферы города, приведенных в плачевное состояние неумеренной активностью современных архитекторов.

В своих проектах Р. стремится создавать городские ядра, способные стимулировать развитие среды. Эти ядра в разных контекстах воспроизводят традиционную городскую типологию-модель классического города, где артикулированы основные элементы среды: улица, площадь, дворец, переулки, рядовая застройка. Строгое сплетение типологических правил дополняется «алхимией» творчества — субъективными образами, аллюзиями, воспоминаниями. Сюрреалистические формы превращают работы Р. в неподдающиеся простому описанию пространственные структуры, восстанавливающие ослабевшие связи между архитектурой и памятью, зданием и «духом места».

Свои концепции Р. формулировал и совершенствовал, редактируя в 1955—1964 годах журнал «Касабелла», публикуя в 1966 году книгу «Городская архитектура», руководя организацией экспозиции «Рациональная архитектура» на 15 триеннале в Милане. В течение многих лет Р. преподавал в архитектурных школах Милана, Цюриха, Венеции, Нью-Йорка.

**СААРИНЕН Элиэль** (1873-1950) - крупнейший представитель архитектуры скандинавского модерна 1910-х годов.

Большая часть построек того периода спроектирована С. в соавторстве с его друзьями по архитектурному факультету Политехнического института в Хельсинки Г. Гезеллиусом и

А. Линдгеном. Известность, которую они получили после строительства в 1900 году павильона Финляндии на Всемирной выставке в Париже, обеспечила созданное ими архитектурное бюро заказами. Помимо большого количества вилл друзья разрабатывают ряд проектов крупных общественных зданий, наибольшую известность среди которых получил выстроенный в 1906—1910 годах центральный железнодорожный вокзал в Хельсинки.

Однако наиболее завершенной постройкой, в которой архитектура и предметное наполнение составляют единое гармоничное целое, стала вилла Хвиттрянск, выстроенная архитекторами для самих себя в 30 км от Хельсинки на высоком берегу живописного озера. Комплекс из трех зданий, два из которых связаны переходом и мастерской, органично вырастает из пейзажа как воплощение романтики северных эпосов. Использование традиционных для народной финской архитектуры материалов — дерева, натурального камня — гармонично сочетается с отдельными элементами европейского модерна. Стилистика модерна читается скорее в предметном наполнении интерьера: орнаментах драпировок, завитках кованых металлических деталей, резьбе по дереву.

Элиэль Сааринен: дом Саариненов, фасад и интерьер гостиной. Хвиттрянск



Нигде больше мастерство Сааринена-стилиста не проявляется так ярко, как в Хвиттрянске.

В 1922 году С. выигрывает конкурс на проект здания редакции газеты «Чикаго-трибьюн» и с 1926 года переезжает с семьей в США. Постройки американского периода по-прежнему отличает высокий класс, но яркости, достигнутой в постройках 1910-х годов, им уже не хватает. Гораздо большую известность в Америке приобрели проекты и постройки сына Элиэля Сааринена — Ээро (1910-1961).

**СААРИНЕН Ээро** (1910-1961) - доминирующая фигура в архитектуре США после Второй мировой войны. После завершения курса в Йельском университете (1930—1934) С. сначала был сотрудником своего отца (1936), а после его смерти — руководителем собственного ателье. В 1929 году он провел год, изучая скульптуру в Париже, что привило ему вкус к пластике.

Карьера С. начинается после Второй мировой войны. Его первое значительное произведение — Технический центр «Дженерал моторе» (1950—1955) в Уэррене, штат Мичиган.

В последующие годы С. строит серию оригинальных, весьма различных зданий. Сначала — зал собраний для Массачусетского технологического института (1955), представляющий собой треугольный парусообразный купол из тонкого бетона, опирающийся на три опоры, с тремя фасадами из чистого стекла; в 1958 году здание для хоккея на льду, принадлежащее Йельскому университету — его крыша эффектно поддерживается в центре очень тонкой бетонной аркой, от которой отходят стальные тросы, заанкеренные в боковых стенах. В том же году С. строит Милуоки Каунти Мемориал-холл, выполненный в брутальном бетоне, вызывающем ощущение скульптурности. В этом же ключе С. возводит два знаменитых аэровокзала: в Айдавилд, Нью-Йорк (консольно выступающий четырехчастный свод из тонкого бетона), и Международный аэропорт





Ээро Сааринен: кресло, 1956

им. Даллеса в Вашингтоне. Открытый в 1962 году, он образован двумя рядами бетонных столбов и подвешенной крышей, что являет собой впечатляющую реализацию возможностей современной техники.

С. утверждал различие своих произведений в соответствии с различием программ, из которых они вытекали: тщательный функциональный анализ программы был фундаментом его метода. Так, только после социологического исследования аэродромов, проведенного в течение года группой специалистов, появилась концепция аэровокзала в Вашингтоне — выразительность его произведений всегда соответствовала психологическим требованиям программы. Другим принципом творческого метода С. было ведение работ по будущему объекту на макетах, позволяющих более точно, чем рисунки, регулировать размер и форму деталей. Это приводило к индивидуализации зданий, что радикально противоречило теориям и предписаниям «интернационального» стиля.

Аэропорт в Вашингтоне, несмотря на спорность своего решения, сыграл важную роль в современной архитектуре. С. стал тем, кто требовался в США для того, чтобы «взорвать» интернациональный стиль, напомнить о диалектике мнений в архитектуре.

Параллельно с архитектурной деятельностью необходимо отметить работу С. по конструированию мебели совместно с Ч. Имзом (с 1943), в которой он «спас» искусственный пластик как материал. Его серия мебели известна во всем мире.

**«САЙТ» (SITE** — англ. «Sculpture in the environment») — *проектная группа США*. Образовалась в 1969 году в Нью-Йорке как междисциплинарный союз единомышленников, в который входят архитекторы, дизайнеры, скульпторы; в работе группы участвуют философы, писатели, художники, ее лидером является Джеймс Вайнс, скульптор по образованию, преподаватель Парсонс-скул дизайна в Нью-Йорке.

В понятие скульптуры «С.» включает здания, автомобили, мебель, одежду, живущие в пространственных средах. Образный язык «С.» отличает ирония и гротеск, которые заставляют размышлять над неожиданным пластическим решением как над необычным поворотом сюжета в литературном произведении.

В 1970-х годах «С.» выполнила по заказу фирмы «Бест» ряд проектов универмагов, стимулирующих «общение» здания с покупателями, увеличивая прибыли фирмы. Группа предложила неожиданные решения стандартных глухих фасадов магазинов: один фасад был руинирован, как после землетрясения, у другого отброшен угол, а вход расположен под руиной, третий фасад приподнят по диагонали относительно кровли, четвертый превращен в трех-

Группа «Сайт»: магазин фирмы «Бест», Сакраменто. Калифорния, 1975—1977



слойные театральные кулисы. Символика проектных решений «С.», наполненных метафорами, иносказаниями, двусмысленностью, порождает многозначность толкований, балансируя между архитектурой и дизайном, скульптурой и графикой, философией и рекламой.

**СОЛ Уорман Ричард** — американский архитектор-дизайнер, считающий себя «архитектором информации», использует новаторские графические приемы дизайна. Принадлежащее ему издательство называется «Доступ», так как «доступность» — ключевое слово для С. Он публикует удивительно интересные путеводители по городам мира, от Нью-Йорка до Токио, и освещает такие события, как Олимпийские игры 1984 и 1988 годов. С. говорит, что им руководит настойчивое желание найти простой способ критического анализа, морфологии и структуры информации.

**СОЛОВЬЕВ Юрий Борисович** (1920) Кострома — выдающийся советский и российский дизайнер, замечательный организатор в области профессиональной дизайнерской деятельности.

С. закончил Московский полиграфический институт как художник-график и в 1945 году создал первую в СССР специализированную проектную организацию в сфере промышленного дизайна Архитектурно-художественное бюро, где им были разработаны дизайн-проекты пассажирских речных судов, железнодорожных вагонов, нового поколения московских троллейбусов, а также дизайн первого атомного ледокола «Ленин» и первой атомной подводной лодки. В 1957 году С. проектирует дизайн официальных яхт Советского Союза, которые используются для представительских целей и сейчас.

В 1962 году по инициативе С. было создано ВНИИТЭ (ныне Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики) с филиалами в крупнейших городах страны — головное научное и проектное учреждение страны, долгие годы определявшее политику

отечественного дизайна. С. возглавлял его в течении 25 лет, одновременно будучи главным редактором журнала «Техническая эстетика», ставшего источником новаторских идей в российской дизайнерской деятельности.

По предложению С. в 1967 году дизайнерское сообщество страны учредило Союз дизайнеров СССР, объединивший разрозненные до того отдельные профессиональные организации дизайнеров всех Союзных республик, избрав С. его Президентом.

Творческие и организаторские успехи С. неоднократно отмечались премиями и наградами в нашей стране и за рубежом, а высочайший авторитет С. в мировых дизайнерских кругах привел к его избранию в 1969 году Вице-президентом, а в 1977—1980 годах — Президентом Международного совета организаций по промышленному дизайну (ИКСИД).

**СОТТКАСС Эгторе (1917)** - творческая фигура, в наибольшей степени ассоциирующаяся с авангардными поисками в области промышленного дизайна.

Архитектор по образованию, С., начиная с 1957 года, становится главным консультантом по дизайну знаменитой фирмы «Оливетти». Работы, выполненные им для этой фирмы, отличает высочайший профессионализм в рамках традиционного, «функционалистского» промышленного дизайна. Параллельно с работой для «Оливетти» С. не прекращал экспериментального формотворчества в керамике и мебели; при этом мотивы его художественных поисков находили отражение и в проектах промышленных изделий. В начале 1970-х годов окончательно формируется творческое кредо С. — сочетание практического функционализма с символическим, часто провокационным экспрессионизмом. Разумеется, подобный подход формировался в контексте общего развития культуры, параллельно с зарождением и становлением *постмодернизма* в архитектуре, однако С. был первым проводником этих идей в промышленном дизайне. После нескольких лет свободных экспериментов в области арт-ди-

зайна в составе группы «Алхимия» в 1981 году он создает легендарную студию «Мемфис». Работы студии привнесли в жилище непривычные формы (мотивы различных архитектурных стилей, экзотического народного искусства), материалы (естественный камень, нержавеющая сталь, слоистый пластик), непривычно яркие цвета. Воздействие «Мемфиса» на дизайнерскую культуру было столь велико, что вскоре это название стало означать уже целое стилевое направление. При этом неизменной оставалась направленность С. на промышленное производство. Именно этим был вызван уход в 1984 году из группы «Мемфис», взявшей к этому времени курс на создание элитарных, штучных изделий.

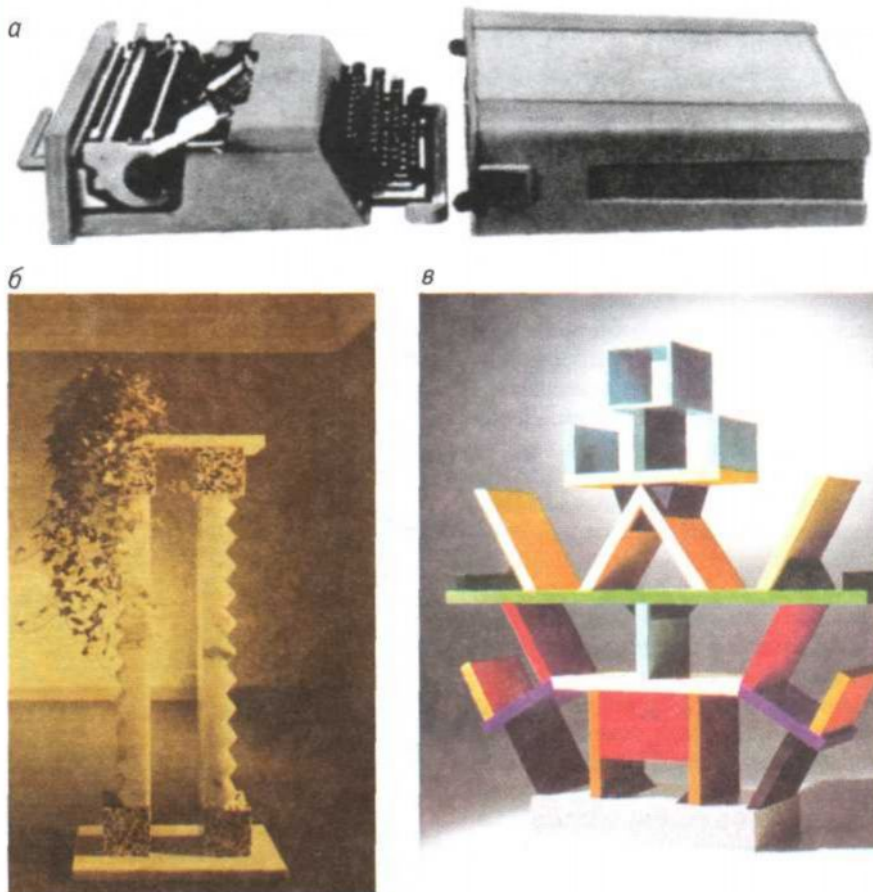
В последние годы С., работая как самостоятельно, так и с созданной им группой «Энорм», остается верен своим принципам — поиску наилучших

путей сочетания авангардных форм с самой передовой технологией, созданию «изделий, предназначенных для современной жизни».

С. одновременно очень индивидуален и универсален, его формы в последние годы «неправильны», странны, необычны, но он обладает магией создания целостности. Олицетворяя собой дух современности, он, как никто другой, не думая о своем имидже, не опускаясь до компромиссов, «выстреливает» свои работы за пределы того, что могут понять другие.

**С.-Пб. ГХПА (Санкт-Петербургская Государственная художественно-промышленная академия) им. В.И. Мухомовой** — первая школа дизайна в России, открытая во второй половине XIX века.

Работы Э. Соттасса: а — пишущая машинка «Оливетти-Валентин»; б — подставка для цветов, 1985; в — книжная полка «Карлос», 1981



В 1876 году по рескрипту Александра II на средства, пожертвованные банкиром и промышленником бароном А.Л. Штиглицем (1814-1884), было основано Центральное училище технического рисования, ныне С.-Пб. ГХПА.

Цели и задачи училища перекликались с концепцией реформы художественно-промышленного образования, предложенной немецким архитектором Г. Земпером (1803—1879), предложившего создание специальных учебных заведений, программы которых опирались бы на синтез художественных и технических дисциплин и практический опыт прошлого. Для изучения художественного опыта прошлых эпох при училище был создан музей произведений прикладного искусства, который уже к началу XX века стал одним из крупнейших в своем роде музейных собраний Европы.

Учебный курс училища включал общеобразовательные, художественные и технические дисциплины, его выпускники получали разностороннее образование, позволяющее быть в курсе культурного и технического прогресса. Успех училища во многом определялся высокопрофессиональным преподавательским составом: архитектора А. Парланда, живописцев К. Савицкого и М. Клодта, скульптора А. Чиждова, графика В. Матэ, с училищем связаны имена А. Остроумовой-Лебедевой, К. Петрова-Водкина, А. Рылова, А. Матвеева, С. Чехонина.

Выпускники Училища фактически создавали дизайн изделий, выпускавшихся всеми крупными фабриками и заводами России, в том числе художественными мастерскими Императорских стеклянного и фарфорового заводов, всемирно известной фабрикой К. Фаберже.

В 1918 году Училище было реорганизовано в Петроградские государственные художественно-технические мастерские, в 1922 году преобразованные в Училище по архитектурной отделке зданий. В 1945 году школа воссоздается как многопрофильное учебное заведение, осуществляющее подготовку художников монументального, декоративно-прикладного и промышленного искусства, в 1948 году оно становится вузом — Ленинградским

высшим художественно-промышленным училищем. С 1953 года ЛВХПУ носит имя Веры Игнатьевны Мухиной.

В послевоенные годы основной задачей Училища была подготовка специалистов-реставраторов, которые восстанавливали архитектурные памятники и дворцово-парковые ансамбли Ленинграда, разрушенные войной; тогда же по инициативе первого ректора ЛВХПУ И.А. Вакса в институте был создан факультет промышленного искусства (ныне факультет дизайна).

Сегодня С.-Пб. ГХПА готовит специалистов на трех факультетах:

- декоративно-прикладного искусства (кафедры керамики и стекла, текстиля, художественной обработки металла, дизайна моды, книжной и станковой графики, искусствоведения);
- монументального искусства (кафедры интерьера и оборудования, монументально-декоративной живописи, архитектурно-декоративной пластики, дизайна мебели, станковой живописи и реставрации);
- дизайна, который объединяет кафедры информационного, программного, среднего и графического дизайна.

В фондах музея Академии хранятся более 35 тыс. произведений прикладного искусства, библиотека насчитывает более 140 тыс. книг, из них около 10 тыс. — фонд редкой книги, сформированный при создании Училища барона Штиглица.

Академия является членом международных организаций: Европейской лиги институтов искусств, Европейской

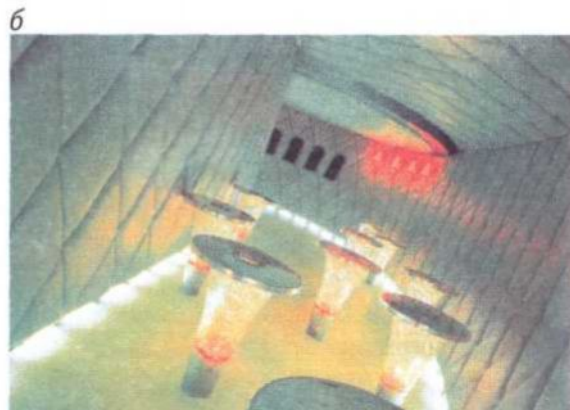
лиги мастеров искусств, Международной организации молодых творцов, Ассоциации дизайнеров-графиков, сотрудничает со многими зарубежными школами.

**СГАРК Филлипп (1949) Париж** - французский дизайнер-универсал, один из лидеров современного авангардного дизайна. Области работы: интерьеры (ночные клубы, рестораны, отели), мебель и светильники, зубные щетки, лодки, кухонные приборы, посуда, форма макаронных изделий, выставочный дизайн, одежда, а также архитектура — культурный центр и офисы в Японии, частные дома и промышленные здания в Европе и Америке, «улица Старка» в Париже.

С. активно сотрудничает с производителями бытовой техники. В течение четырех лет он занимал должность художественного директора в одной из крупнейших высокотехнологичных компаний — THOMSON, перевернув с ног на голову всю ее дизайнерскую и маркетинговую политику, чем помог компании осуществить прорыв не только на французском, но и на мировом рынке. С творчеством С. неотрывно связано производство светильников FLOS — начиная со знаменитого «однорогого» светильника «Ага» (1988) фабрика включила в свою производственную гамму целый ряд его творений.

Проекты С. представлены в музеях Нью-Йорка, Мюнхена, Лондона,

Филлипп Старк: а — соковыжималка «Alessi», 1990; б — интерьер кафе гостиницы. Гонконг, 1993





Чикаго, Киото, Барселоны и Парижа, он получил более пятнадцати международных премий в области дизайна и архитектуры. В каталоге работ С. есть и обязательный для любой дизайнерской карьеры стул, и настольная лампа, и знаменитые интерьеры. Но главный хит С, источник его бешеной популярности — предмет совершенно непрактичный и даже бессмысленный — «давилка» для цитрусовых Alessi — перевернутое ребристое яйцо на трех паучьих ножках. Пользоваться ею очень неудобно: если и удастся ухватить ее так, чтобы она не елозила, то обязательно царапается острыми ножками стол, а сок прольется мимо стакана. Соковыжималка С. — это не кухонный прибор, а вещь в себе, статуэтка, домашний божок. Потому что мастер убежден — людям нужно освободиться от господства поработивших их устройств. «Наступило время конца вещей, теперь они нужны лишь для того, чтобы восхищаться дизайном».

**ТАНГЕ Кендзо** (1913) — выдающийся японский архитектор, творчество которого играло в 1960—1970-е годы за-

метную роль не только в японской, но и мировой архитектуре.

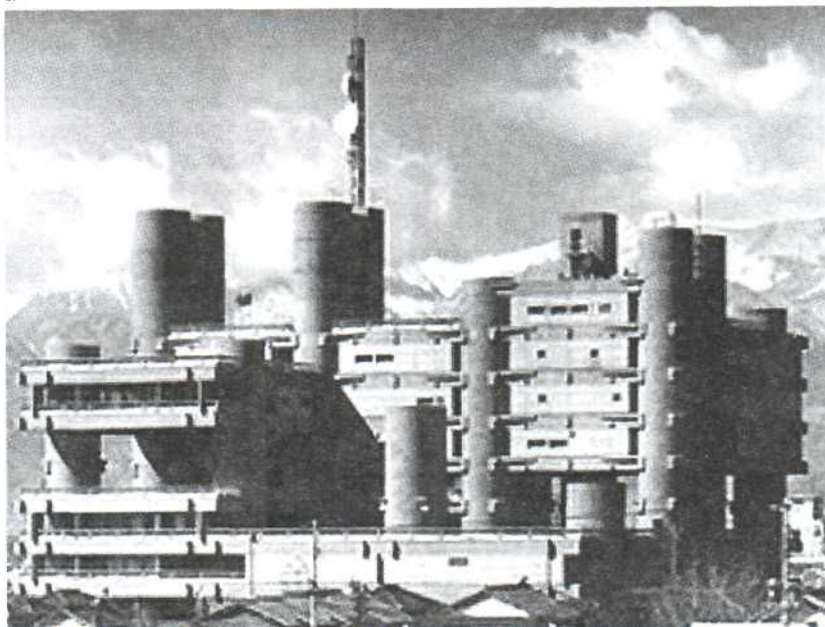
Своей спецификой творчество Т. обязано двум факторам: во-первых, как ученик К. Маекавы — японского последователя Ле Корбюзье, — Т. может считаться продолжателем доктрины модернизма; во-вторых, огромную роль на его творчество оказали его исследования национального японского зодчества — Т. принадлежат классические работы по анализу храмового комплекса Исе и императорского дворца Кацура. Поэтому в проектах и постройках Т. традиционно присущие японской архитектуре чистота форм, комплексность в подходе к решению средовых проблем, структурность сочетаются с современными материалами и конструкциями, градостроительными масштабами второй половины XX века.

В начале 1960-х годов Т. становится духовным вдохновителем движения так называемых «метаболистов», для которого характерен подход к архитектурному объекту как к части непрерывно меняющейся среды, что обуславливает возможность трансформаций в соответствии с этими изменениями. Под-

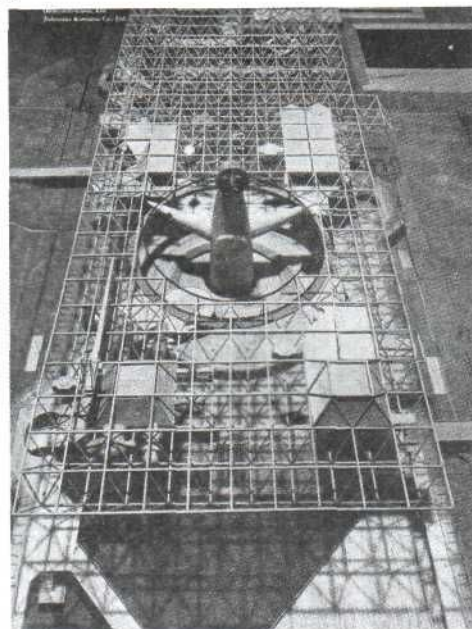
ход к зданию как к части развивающегося городского комплекса помог Т. создать ряд выделяющихся образными характеристиками объектов, среди которых центр коммуникаций в Кофу (1962—1967) и штаб-квартира компании «Сидзюока» в Токио (1966—1967). Градостроительные проекты Т. (проект «Токио-60», реконструкция района Цукидзи в Токио, реконструкция разрушенного землетрясением центра Скопье, центр Йерба Буэна в Сан-Франциско) отличаются, с одной стороны, смелостью и комплексностью решения проблем, с другой — отчасти грешат характерной и для утопических проектов 1920—1930-х годов, и для архитектуры модернизма вообще абстрагированностью от реального потребителя, чрезмерной унификацией городской среды. Впрочем, поздние реализованные Т. крупномасштабные проекты, такие как всемирная выставка ЭКСПО-70 в Осаке, демонстрируют новое понимание мастером ансамбля как сложного сочетания разнохарактерных форм, транспортных коммуникаций, людских потоков, аудиовизуальной культуры — в общем, отображения сложной жизни конца XX века.

Работы К. Танге: а — Центр коммуникаций. Кофу; б — выставка «ЭКСПО-70». Осака, площадь фестивалей

а



б





**ТАТЛИН Владимир Евграфович** (1885—1953) — ярчайший представитель русского авангарда, родоначальник художественного конструктивизма, художник, конструктор, дизайнер, архитектор.

Т. получил образование в Пензенском художественном училище, а затем в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

Начав свой творческий путь с живописи в стиле импрессионизма, он быстро перешел от традиционных принципов станковой живописи к пластической деформации как методу образной интерпретации действительности, «конструируя» форму, ее новую структурность. Очень скоро живопись для Т. стала своеобразным полигоном, на котором он разрабатывал и испытывал новые художественные приемы, внедряя свои достижения в другие

виды творчества, связанные с архитектурой и с эстетической организацией среды. В 1911—1913 годах он перенес их в театр, оформив спектакли «Царь Максимилиан» и «Иван Сусанин», а потом в создание «контррельефов», похожих на сжатые до минимального размера театральные декорации. Это были трехмерные композиции из разных форм и материалов, часто бытовых предметов, укрепленных на картинной плоскости; позднее Т. убирает плоскость, прикрепляя рельеф к стене стержнем или тросом.

Создавая свои рельефы в стиле «эстетического», а не утилитарно-предметного конструктивизма, Т. синтезирует творческие методы архитектуры, живописи и скульптуры. При этом для Т. глубоко органична «жизнестроительная» идея функционального искусства, пропагандирующего и тем самым создающего новую жизнь.

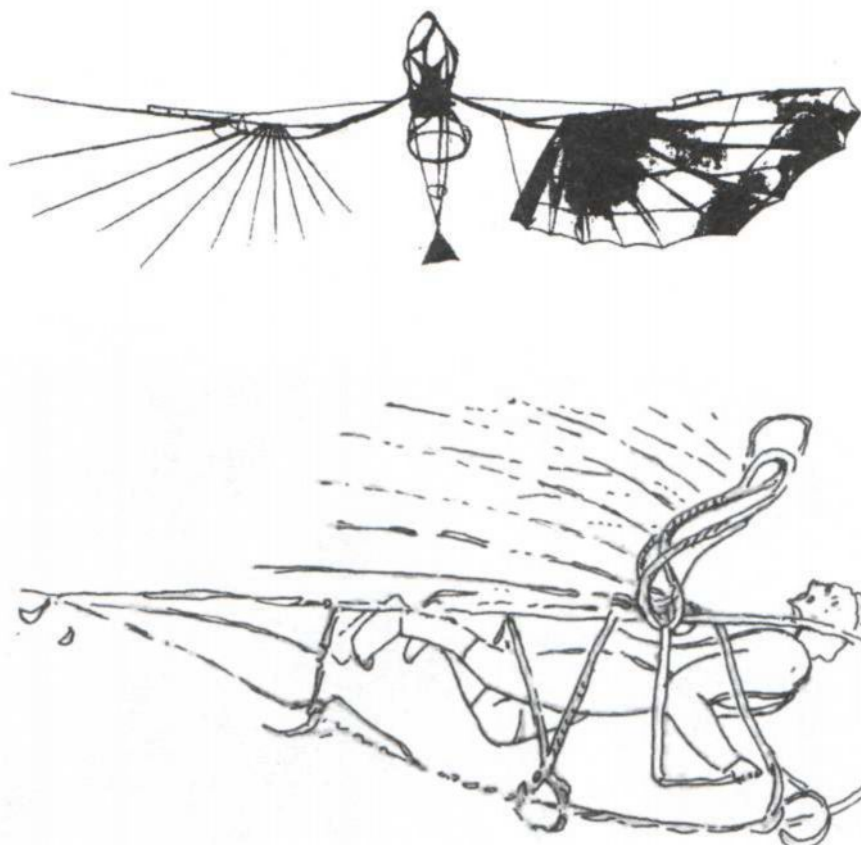
В начале 1920-х годов он бросает живопись и переходит к «деланию вещей», к проектированию одежды, устройству быта, к созданию эстетической среды, увлеченно работает как архитектор. Именно тогда он создает свое самое известное произведение — проект башни III Интернационала. Этот смелый «проект-идея» не только поражает своей масштабностью и символизмом, но и полон оригинальных и перспективных конструктивных находок. Грандиозный ажурный силуэт наклонной спирали с заключенными в нее вращающимися объемами, задуманный как «памятник всей планете», оказал огромное влияние на последующее развитие архитектурной мысли.

Другое знаменитое дизайнерское произведение Т. — проект орнитоптера «Летатлин», выполненный в 1932 году. На основе изучения природных конструкций, костей птиц и рыб он создал фантастический проект «летающего велосипеда», предвещающего своей смелостью и продуманностью будущие достижения бионического конструирования.

«Летатлину» суждено было стать последним шедевром Т. в области дизайна. С середины 1930-х годов искусство Т. оказывается социально невостребованным, последние годы жизни он скромно работает в архитектурной мастерской и возвращается к живописи, отказываясь от новаторства и лозунговости, которые раньше были неотъемлемой частью его творчества. В 1952 году, за год до смерти, он делает свою последнюю крупную работу — оформляет спектакль «Битва при Грюнвальде».

Творчество Т. охватывало все три способа пластического формообразования, присущих искусству XX века: изображение реальной действительности; конструирование обобщенных изобразительных моделей реальности; проектирование новых реальных предметов, наделенных одновременно и утилитарной, и художественной функцией. В основе его работы всегда было убеждение, что только конструктивная форма, сознательно созданная как художественная, может быть функциональной.

Владимир Татлин: Орнитоптер «Летатлин», модель, 1932, общий вид, компоновочная схема



**ТЕНГЛИ Жак (1925-1991)** - европейский художник, выдающийся представитель кинетического искусства, исповедующий идеи дадаизма, конструктивизма и метафизического реализма.

Учился, открывая для себя искусство К. Малевича и В. Кандинского, а как художник вырос в Париже. Т. создает динамические конструкции — громоздкие, скрипящие, трескучие, мерцающие огнями пространственные скульптуры. Наряду со станковыми, музейными работами создает функциональную уличную скульптуру, украшающую площади, скверы, водоемы. Как материал для своих работ Т. использует разнообразные отходы цивилизации — части механизмов, автомобилей, мебели, игрушек, одушевляя лом, вдыхая в него новую жизнь, придавая ему может быть неясную, но художественную функцию. Смысл художнических намерений Т. в том, что работая с ширпотребом, со скрапом (термин Т.), являясь частью общества невероятного перепотребления энергии, вещей, потребительских эффектов, художник пытается открыть зрителю глаза на кошмарность этой реальности. Особенно эффектные в этом отношении саморазрушающиеся, взрывающиеся, дымящиеся скульптуры Т. — «Слава Нью-Йорку», сад Музея современного искусства, 1960; «Ротоза-

за III» в витрине магазина в Берне, в течение нескольких дней методически разбивавшая тарелки: куча обломков — предостережение против безудержного потребления и избыточного производства.

Работа Т., конечно же, далеко выходит за рамки скульптур-протестов — он создал свое особое неповторимое, жизнерадостное, парадоксально-оптимистическое, веселое искусство спонтанного сочинения чудесных игрушек для взрослых. В 1959 году в манифесте, сброшенном с самолета в Дюссельдорфе, Т. писал: «...дышите глубже, живите в настоящем моменте, возродитесь для жизни и для нашего времени. Во имя прекрасной и полной реальности».

**ТИГ Уолтер Дорвин (1883-1960)** - один из крупнейших американских дизайнеров середины XX века.

Т. начинал свою карьеру в качестве коммивояжера. Интерес к истории европейской культуры привел его к знакомству с авангардом 1920-х годов, в том числе с творчеством Ле Корбюзье и В. Гропиуса. После поездки в Европу (1926) Т. сделал попытку соединить радикальные предложения создателей функционализма с коммерческими запросами богатых американ-

а



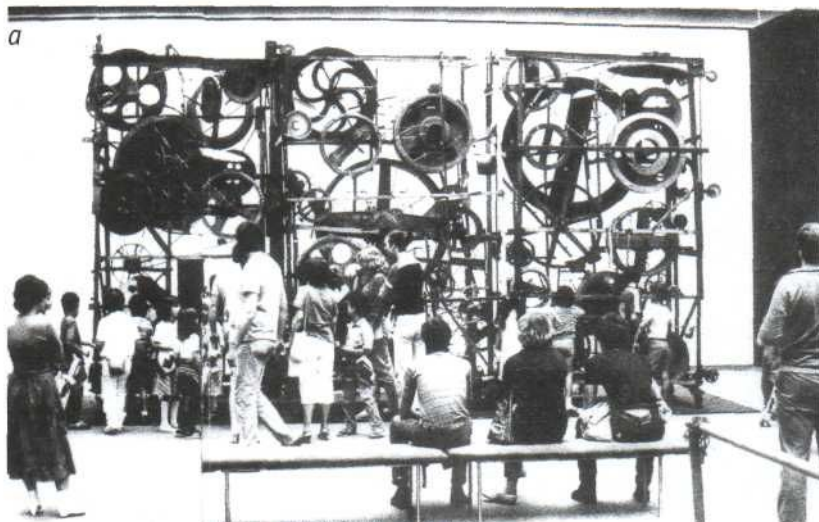
б



У.Д. Тиг: а — фотоаппарат «Бентал Спешл», 1936; б — интерьер авиалайнера «Боинг-707», 1950

ских клиентов. От проектирования интерьеров фешенебельных магазинов он перешел к художественно-конструкторской разработке промышленных изделий — бытового оборудования, автомобилей. В качестве ведущего дизайнера фирмы «Боинг» Т. разра-

Работы Ж. Тенгли: а — композиция «Мета-Гармония II», 1982; б — фонтан Игоря Стравинского, центр Ж. Помпиду. Париж, 1983



батывал интерьеры первого и наиболее массового американского реактивного лайнера «Боинг-707».

Заметными вехами в истории американского дизайна стали выпущенная им в 1942 году книга «Дизайн сегодня» и его деятельность по созданию Американского общества промышленных дизайнеров (он же стал его первым президентом). Творчество Т. может служить каноническим примером американского коммерческого дизайна — тяготеющего к стайлингу, но отличающегося тонким вкусом и высокими потребительскими качествами.

**ТОНЕТ Михаэль** (1796-1871) - выдающийся мастер-художник мебельного искусства, создатель уникальной программы массового производства мебели из гнутой древесины.

Родился в Австрии, освоив ремесло столяра, в 1819 году открыл собственную мастерскую, где после многочисленных экспериментов разработал про-

**Михаэль Тонет:** стул «модель № 14», 1859, общий вид



мысленную технологию гнутья древесины, на основе которой и создавал свои знаменитые «венские стулья». Переехав в Вену, Т. получил патент на «выгибание дерева любого рода... химико-механическим способом с целью получения желательных форм, в т.ч. округлых», а в 1950-е годы создавал модели, ставшие прообразом его производственной программы, по сути предвосхитившей принципы современного дизайна.

В те годы образование обширного рынка мебели было связано с превращением европейских кафе в своего рода клубы для постоянных посетителей, что требовало мебели легкой, компактной и простой по уходу. Эстетика ее диктовалась вкусами стиля «бидермайер»: стремление к уюту, простоте, мягким формам. Т. сумел уловить эти веяния, сделав свою мебель символом легкости общения, свободы жестов, элегантности поведения.

«Программа» Т. включала около двух десятков базовых образцов — стульев, дополнявшихся другими изделиями: диванами, вешалками и пр., где в базовом образце отражались, как в фокусе, все характерные черты серии. Знаменитый стул «модель № 14» стал своеобразной кульминацией творчества Т. — лаконизм и изящество его контура поражают и сегодня, он будто создан для того, чтобы служить графическим знаком. Стул имел всего 6 деталей; сократив их сечение до минимума, Т. полностью использовал конструктивные возможности дерева; в ящик объемом 1 м<sup>3</sup> паковались 36 таких стульев.

В произведениях Т. скрыта некая художественная тайна: они, находясь вне моды, способны вписаться в интерьеры любых стилей. Может быть потому, что при контакте с человеком волшебный образ «исчезает», сообщая о своем существовании лишь через позу сидящего.

«Венский стул» стал своего рода точкой опоры в эстетике дизайна последующих поколений. В XX столетии «принцип Тонета» нашел продолжение и логическое развитие в производстве мебели из гнутых стальных трубок, стал источником ряда конструктивных идей в дизайнерском искусстве.

**ТОФФЛЕР Олвин** (1928) - американский футуролог, знаменитый своей книгой-бестселлером «Шок будущего» (1970), переизданной в том числе и у нас («Иностранная литература», 1972, № 3).

Основная идея книги — ускорение социальных и технологических изменений — создает огромные трудности для адаптации человека и общества в целом в новом, стремительно меняющемся мире. Т. считает — для того, чтобы выжить и избежать шока от столкновения с будущим, человек должен стать несравненно более приспособляемым и пластичным, чем когда бы то ни было раньше. Еще и сегодня (по Т.) 70 % населения Земли живут земледелием, т.е. в технологическом прошлом. В промышленно развитых странах, т.е. «в сегодня», живут чуть более 25 % населения. Лишь 2—3 % не принадлежат ни прошлому, ни настоящему — они живут так, как завтра будет жить большинство. Они «живут быстрее», чем окружающие, но главное — у них подвижные психика и мышление, готовые меняться, развиваться в ногу с появлением новых технологических возможностей общества, новых средств коммуникаций, новых идей, новых образов жизни. Необходима революция в сфере мышления, переход от существования в системе традиционно незыблемых культурных норм, принципов жизни к формированию способности жить с открытыми чувствами, гибким сознанием, эластичными контактами с миром. Человек нового мышления должен быть готов хотя бы к мысленным возможностям иных образов жизни, резко отличающихся от существующих. В формировании такого сознания неопределимую роль играют художники, дизайнеры, способные рождать многообразные фантазии, мечты и пророчества — образы потенциального завтра. «Прежде чем мы сможем принять рациональное решение при выборе тех или иных альтернативных путей и стилей культуры, мы должны предварительно установить круг возможных вариантов. Поэтому выдвижение гипотез, догадок, предвосхищений и

предположений становится ныне такой же сугубо практической необходимостью, как и трезвый «реализм» в прошлом».

### **УЛЬМСКАЯ ШКОЛА ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ (1950-1960).**

Высшее училище художественного конструирования в Ульме (Германия) готовило специалистов в области технической эстетики. Методика преподавания в училище ориентировалась на научные основы художественного проектирования, на предварительные исследования фактического материала, результаты которого задавали рамки творческого формообразования. Проблемы художественного конструирования решались в училище на основе технических и технологических знаний, поэтому чисто «художественная» подготовка студентов дополнялась определенным объемом научных знаний.

В Ульмском училище существовали четыре факультета.

Фцгает **художественного конструирования** промышленных изделий выпускал специалистов по изделиям, используемым в быту, на производстве, в научно-исследовательских и медицинских учреждениях и учебных заведениях. Практические задания были направлены не столько на разработку отдельных изделий, сколько на создание целых комплексов изделий, обладающих стилевым единством.

Факультет **строительства** был призван готовить архитекторов для проектирования объектов, воздвигаемых индустриальными методами. В учебной программе этого факультета руководители училища стремились избежать недостатков традиционного архитектурного образования, не учитывая потребности строительства, в котором все большую роль объективно играли индустриальные методы.

Факультет **визуальных коммуникаций** готовил специалистов в области полиграфии, графики, фотографии, оформления выставок и художе-

ственного конструирования упаковок. На факультете обучались также будущие специалисты для работы в документальной кинематографии, соединяющие в одном лице профессии сценариста, режиссера и оператора.

Факультет **информации** был создан для подготовки журналистов широкого профиля.

Основу учебного плана всех факультетов, за исключением факультета информации, составляли практические работы по художественному конструированию, вокруг которых концентрировались учебные предметы, включающие избранные разделы той или иной науки. Например, из психологии изучался раздел теории восприятия, из математики — учение о симметрии, комбинаторика, топология; из эргономики — факторы, связанные с работой человека на машинах. Одним из принципов обучения в училище была дифференцированная, приближенная к требованиям практики подготовка студентов. Значительную часть учебного плана составляли курсовые проекты, например, на факультете художественного конструирования — работа над проектами и моделями самых различных изделий — магнитофона, приборной доски или кузова автомобиля, стоматологической установки, санитарно-технического блока, огнетушителя, экспанометра и т.п. Студенты строительного факультета проектировали панельный дом, бензозаправочную станцию, здание с мобильной планировкой; курсовыми работами на факультете визуальных коммуникаций были оформление конвертов для грампластинок, серии рекламных объявлений, упаковка для продуктов питания, фирменные бланки и товарные знаки, плакаты, разборные выставочные стенды и т.п.

Ульмское училище вело широкую пропагандистскую деятельность. Преподаватели училища, в том числе его ректор *Т. Мальдонадо*, читали лекции в университетах и художественных вузах различных стран. При Ульмском училище имелись две проектно-конструкторские организации. Рабочие группы, руководимые профессорами училища, выполняли художественно-

конструкторские и научно-исследовательские работы по заказам фирм и организаций. Эта работа позволяла не только поддерживать постоянную связь с промышленностью, но и оказывать на нее влияние. Изделия, созданные преподавателями и студентами училища, неоднократно отмечались международными премиями.

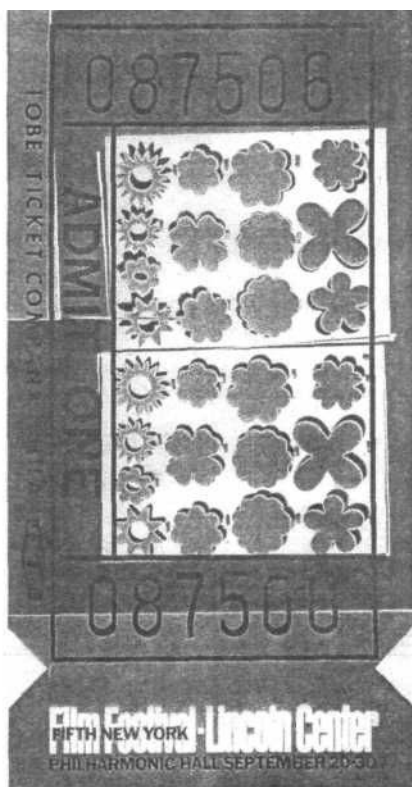
Однако в середине 1960-х годов очевидно проявилось противоречие между жестко функциональными требованиями к объектам проектирования со стороны промышленности и художественно-интуитивным, гуманистическим взглядом на процесс создания новой формы со стороны руководства училища, что послужило причиной прекращения его деятельности.

**УОРХОЛЛ Энди (1927-1987)** - вероятно, самый характерный художник поп-арта. Кажется, его не волновала типичная для традиционного художника проблема самовыражения, желание выразить свой особый взгляд на творящиеся вокруг безобразия или красоту. У. «просто» фиксировал все, что попадалось на глаза, используя современную технологию — фотоаппарат, кинокамеру, печатный станок, компьютер. Однако он обладал нечеловеческой способностью чувствовать дух своего времени, поэтому на глаза ему попадалось то, что выражало этот дух.

У. запечатлел полную иконографию своего времени (1950—1980): вещи обихода, образы американской мифологии, события, зафиксированные в средствах массовой информации; звезды кино, телевидения, политики, шоу-бизнеса; образы рекламы, массовой изобразительной продукции; образы массовой художественной традиции; запечатлел, не занимая определенную позицию, не высказывая своих предпочтений, лишь отмечая позитивные или негативные аспекты реальности, обнаруживающие образ времени.

Свидетельства У. об эпохе очевидны не только в его живописных или графических работах, но и в кинофильмах, телевизионных шоу, книгах о





Энди Уорхолл: входной билет в Линкольн-центр, 1967

собственном феномене и, в наибольшей степени, в издаваемом им в Нью-Йорке ежемесячном журнале «Интервью». Свой образ жизни он подчинял исследованию портретов «героев» своего времени, устраивая почти ежедневно приемы «с постоянно меняющимся кругом лучших людей». Через журнал и собственное творчество У. создал портреты сотен международных знаменитостей: политиков, членов королевских семей, музыкантов и кинозвезд, создавая, таким образом, миф о себе — суперзвезде, формирующей своим искусством суперзвезд.

Парадокс У. в том, что несмотря на уникальную внутреннюю свободу, раскованность в отношениях с традиционными житейскими табу, он был рабом собственного имиджа, неочевидным содержанием которого оказывалось закрытое, расчетливое существо, дотошно записывающее даже мельчайшие расходы на такси.

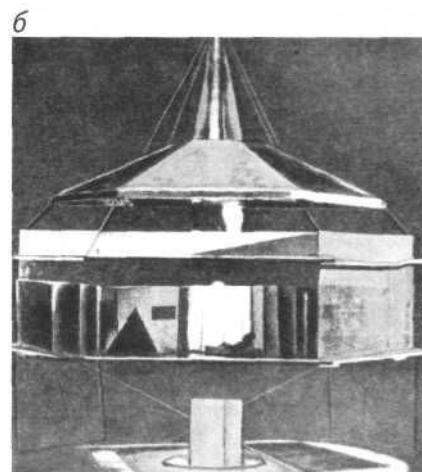
**ФУЛЛЕР Ричард Бакминстер** (1895—1983) — инженер по образованию, занял место в истории дизайна как смелый экспериментатор, чьи прогностические разработки 1930-х годов оказали заметное влияние на развитие формообразования как в архитектуре, так и в промышленном дизайне.

В отличие от Н. Бель Геддза, создавшего огромное количество фантастических, но так и не реализованных эскизов, Ф. в довоенный период выполнил лишь несколько разработок, исполненных хотя и в единичных экземплярах, но в натуре. К ним относятся дом из элементов заводского изготовления «Даймэкшн» (1927) и обтекаемый автомобиль того же названия (1932). При абсолютно различном образном решении оба объекта объединяет высокая степень функциональности, технологичность изготовления, нестандартность конструктивного решения. Отдельные образные черты дома «Даймэкшн» можно найти в постройках, открывающих в архитектуре путь стилю «хай-тек» — домах Х. Шулитца или Ч. Имза. «Аэродинамическая» машина, привносящая в автомобильное формообразование образ подводной лодки или дирижабля, также получила развитие (в значительно более субъективной форме) в творчестве Х. Эрла и его последователей.

Возможно, подобное использование лишь внешних, образных характе-

ристических разработок Ф. и послужило причиной того, что сам он в дальнейшем к проектированию промышленных изделий не возвращался (хотя в своих книгах проблемам дизайна уделял большое внимание). В архитектуре же он сконцентрировался на идее так называемых «геодезических» куполов — зданий со сферическим покрытием из стандартных линейных элементов.

**ХАДИД Заха** — уроженка Багдада, выпускница математического факультета Американского университета в Бейруте, продолжившая учебу в Лондоне в знаменитой школе Архитектурной ассоциации, где теперь сама преподает, участница неомодернистского объединения лондонских архитекторов ОМА, один из самых нестандартных мастеров современной проектной культуры.



Работы Б. Фуллера: а — Дом «Даймэкшн-I», 1927; б — концепт-кар «Даймэкшн-III», 1950-е





Заха Хадид: пространственный эксперимент «Ледяной шторм». Лондон, 2003

Проекты Х. отличает безудержная фантазия и такой пластический радикализм, что их редко решаются реализовать, поэтому на ее счету очень мало построек, несколько интерьеров и дизайн-выставок, но она выиграла не один архитектурный конкурс и ее работы охотно печатают специальные журналы мира.

Х. в высшей степени восточная женщина. Если представить себе любимые художниками XIX века сцены гарема — с залами, завешанными коврами, с горами подушек — получится пространство, очень похожее на то, которое она предлагает. Пространство, в котором нет стен, а есть только диваны и ширмы, не разделенное архитектурой, а соединенное пуфиками, подушками и лежаками. В ее графике, которой Х. во многом обязана своей известностью, чувствуется сходство с каллиграфией сур Корана, когда про каждую линию не совсем понятно, какой букве она принадлежит, а порой даже — какой строке, когда все в целом больше похоже на изысканное переплетение кружев, чем на текст, и воздействовать должно не словами и не строками, а целиком — как тавро.

Свою восточную по происхождению интуицию телесности и пространства Х. переводит в образы техногенного мира, достигая сильнейшей притягательности именно для западного менталитета. Это архитектура мира, в котором границы — скорее фигуры соединения, чем разделения. Это пространство неопределенных аналогий, оно кажется родственным и сюрреализму, и пластике компьютерной сети, щупальцам неясно откуда исходящих и случайно скрутившихся в узел связей, который распадается через секунду, приходя к ощущению новой децентрализованной глобальности. Крайне забавно обнаружить под всем этим концепт гарема.

Сама Х. описывает свою архитектуру как выражение чувства движения, «контролируемого взрыва», образующего интересные линии, маршруты и объемы в динамичных формах. В своих экспериментах с видео, цифровыми и физическими моделями она демонстрирует интерес к инженерии скоростных шоссе и соединению архитектуры, ландшафта и геологии в естественные и искусственно сконструированные системы. Она включает топо-

логию города в свои здания, осуществляя рискованные эксперименты на практике и являя пример визуально жестких архитектурно-дизайнерских исследований в процессе и в результате.

**ХОЛЛЯЙН Ханс (1934)** - выдающийся представитель венской архитектурной школы, подарившей миру венский «Сецессион».

Х. удостоен высшей государственной премии Австрии в области искусства, руководит институтом дизайна в Венской академии прикладного искусства, является профессором архитектурного отделения Академии художеств в Дюссельдорфе, почетным членом Американского института архитекторов, лауреат Прицкеровской премии.

Работа Х. весьма разнообразна: он проектирует и строит здания и интерьеры музеев, культурных центров, магазинов, художественных галерей, туристских бюро и одновременно с успехом выступает в роли сценографа, декоратора, дизайнера, свободного художника; ставит спектакли, проектирует мебель, посуду, светильники, предметы декоративно-прикладного искусства, оформляет художественные экспозиции.

Высокое качество работы Х. связано с его фундаментальной художественной подготовкой в школе прикладного искусства и Академии художеств в Вене, а также стажировками на архитектурных отделениях Иллинойского технологического института в Чикаго и Калифорнийского университета в Беркли, в мастерских у Л. Мис ван дер Роэ, Ф.Л. Райта и Р. Нейтры.

Основные произведения Х. находятся за пределами Австрии, в том числе признанные выдающимися муниципальный Художественный музей в городе Мёнхенгладбах (Германия, 1972—1983) и Музей современного искусства во Франкфурте (1982—1990).

**ХРИСТО (Христо Явашев, 1935)** - американский художник, минималист, один из мастеров ленд-арта.



Х. Холляйн: Хаас Хауз, интерьер. Вена, 1990



Христо Я: «Занавешенная долина». Колорадо, 1970—1972

Родился в Габрово, в Болгарии, с 1952 по 1956 годы посещал Софийскую академию изящных искусств, в 1956 году переехал жить в Прагу, в 1957 году учился в Венской академии изящных искусств, в 1958 переехал в Париж, в 1964-м выбрал постоянным местом жительства Нью-Йорк. С 1958 начинают появляться первые законченные работы Х.: в 1962 он строит стену из бензиновых бочек, перекрывшую парижскую улицу Висконти; на выставке в Касселе в 1968 «Документ-4» показывает «5 600 кубических метров упаковки»; в 1969 упаковывает тканью «Небольшой залив, окруженный побережьем» в Австралии; в 1972 перекрывает тканью «Долину Кюртен» в Колорадо, США; в 1980-1983 «окружает» надувными баллонами острова в бухте Бискейна, Майами, США; ставит «Зон-

тики» параллельно в Японии и Калифорнии в 1985—1991 годах. Особенность творчества Х. заключается в непосредственной крупномасштабной работе с разнообразными пространствами, разными средами, в которые он вносит новые характеристики, добиваясь нового, часто непредвиденного качества, открывая неведомую доселе реальность. Премьера «спектакля» для автомобилистов «Зонтики», в котором на протяжении 20 км участка шоссе в Японии были установлены синие, а на 25 км шоссе в Калифорнии — желтые зонтики, была назначена на октябрь 1991 года. «Спектакль» продлился три месяца под открытым небом, затем продолжился в документах, фильмах, выставках, книгах, что и стало завершением цикла демонстрации этого произведения.

**ХУНДЕРТВАССЕР Фриденсрайх** (дословно «сто вод» и «царство мира») — псевдоним Фридриха Стовассера (1928—2000) — самого оригинального художника XX века, мечтавшего о яркой, праздничной среде обитания для современного человека, и воплотившего эту мечту в самых узнаваемых архитектурных сооружениях.

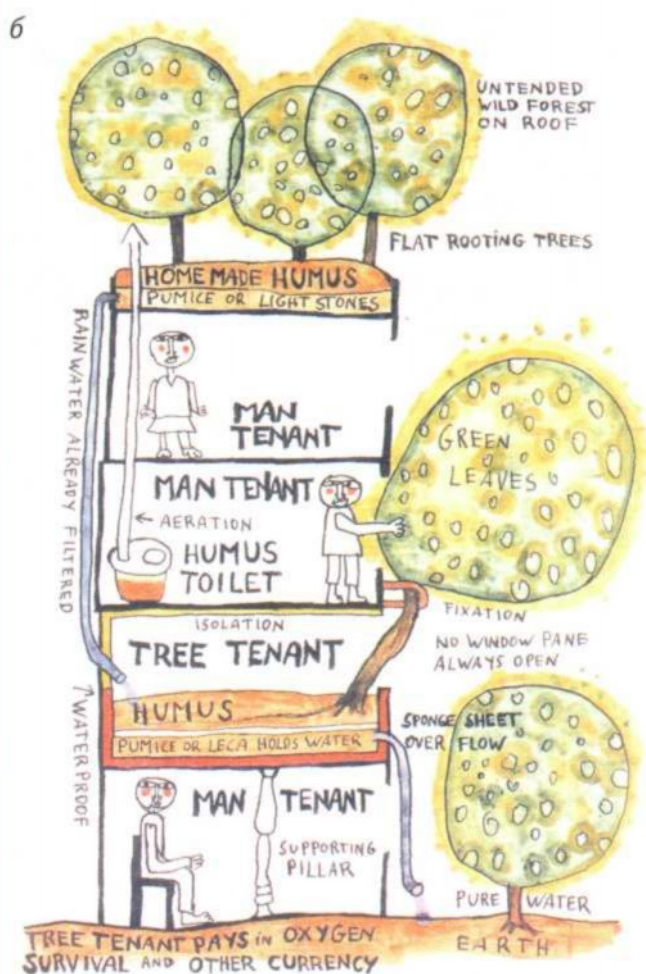
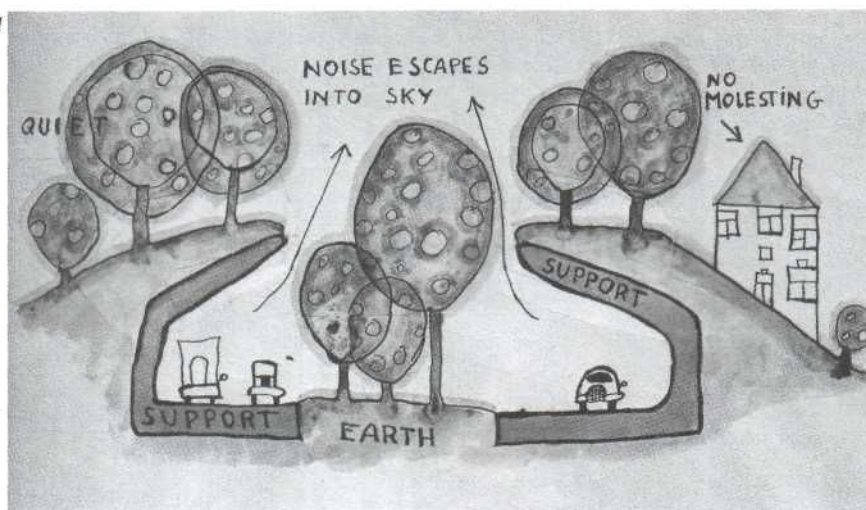
Самоучка, он самостоятельно осваивал сюрреализм, абстракционизм, архитектуру Гауди, русский авангард 1920-х годов и рисовал ни на что не похожие картины. Первая выставка Х. состоялась в 1952 году в Вене, первый большой успех пришел к нему в 1962 году в Венеции.

Более всего Х. известен своими постройками — разноцветными «игрушечными» замками, похожими на фантазии гномов из сказок братьев



Гримм. «Дом Хундертвассера» в Вене — расчерченный ассиметричными цветными четырехугольниками фасад, ни одного одинакового окна, неровные стены, вынесенные на фасад лестницы, и все это — буквально утопает в зелени: кусты и деревья растут даже на балконах и в лоджиях.

В этом доме Х. реализовал все свои принципы «живой» и экологической архитектуры — сад на крыше, яркие краски, неожиданный силуэт, «смешные» колонны и — разные окна. «Здание состоит из окон... Если окна правильные, то правильно все здание. Когда строишь дом, начинай с окон, ибо они есть мост между внутренним и наружным пространством. Как пер-



Работы Ф. Хундертвассера: а — проект «Зеленое шоссе», 1974; б — экологическая концепция «Жилец — дерево», 1976; в — модель жилого дома «Мидоу-хаус», выставка в Мюнхене, 1983; г — «Дом Хундертвассера», фрагмент фасада, 1985





2

вая кожа пронизана порами, так третья — окнами» («второй кожей» человека Х. считал одежду). Х. верил — здание нельзя мерить стандартами, «оно должно быть оазисом гуманизма в море рационально построенных домов, воплощать страстное человеческое стремление к романтизму».

Уже будучи мировой знаменитостью, Х. никогда не отказывался от работы: строил придорожный ресторан, перестраивал мусоросжигательный завод, разрабатывал эскизы почтовых марок, телефонных карт, даже государственных флагов, оформлял книжные обложки, придумывал дизайн авиалайнера для фирмы «Кондор». И всегда — по-своему. Творчество Х. — непредсказуемый сплав радостного изумления и почти примитивного «протодизайна» — у каждой квартиры должно быть свое дерево, на крыше должна расти трава, а вред от автомобиля надо свести к минимуму, загнав дороги под землю.

О нем всегда спорят. Одни говорят — кич, другие — гений. Потому что он ни на кого не похож.

**ШЕВРОЛЬ Мишель Эжен (1786—1889)** — *ученый, специалист в области цвета*. Его книга «Принципы гармонии

и контраста цветов и их использование в искусстве» (1839) повлияла на теорию цвета, которую разрабатывали И. Ньютон, И.В. Гете, Г. Геймгольц.

Ш. обладал разнообразными талантами: он стал членом Королевского Британского общества в сорок лет и одновременно являлся всемирно известным авторитетом в различных областях химии. Причиной его обращения к изучению цвета и написания своего научного шедевра было то, что в 1824 он стал директором знаменитых красильных мастерских французских гобеленов. Ш. известен тремя уникальными вкладами в теорию цвета: 1) открытием закона симультанного контраста, который значительно повлиял на художественную школу импрессионистов, неоимпрессионистов и орфизм в искусстве; 2) принципами цветовой гармонии, которые изучаются и поныне; 3) открытиями в области визуального смешения цвета, которые были использованы такими художниками, как Жорж Сера, Эжен Делакруа, которые находили новую выразительность в этих закономерностях цвета. Ни один ученый или писатель не имел большего влияния на искусство и теорию визуальной и эстетической культуры цве-

та.

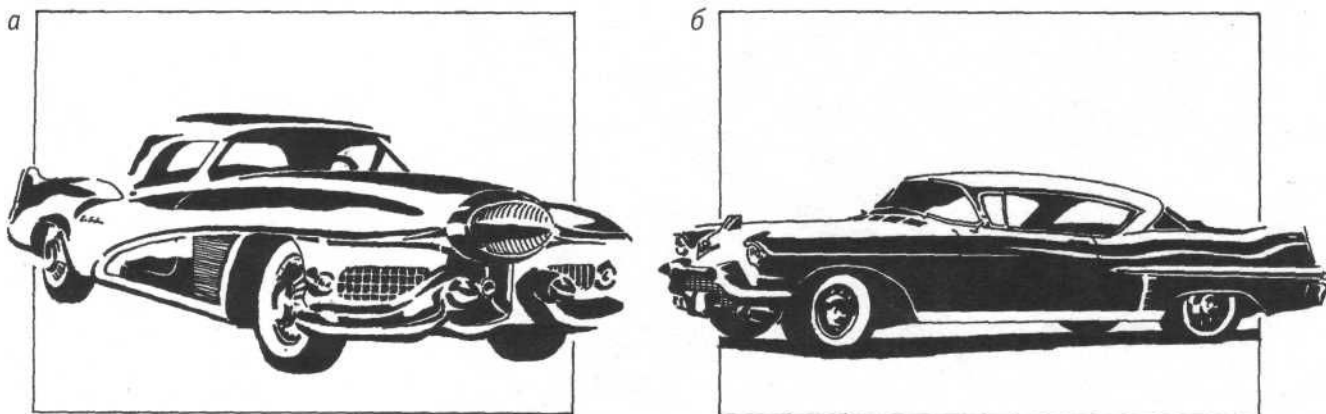
**ЭКУАН Кендзи (1929)** - *крупнейший представитель японского промышленного дизайна*.

Известность Э. принесли разработки, выполненные по заказу фирмы «Ямаха» (мотоциклы, музыкальные инструменты), однако своеобразие им придает не столько формообразование — оно тщательно продумано, но вполне традиционно — сколько необычные для объектов такого типа колористические решения, методы демонстрации их потребителю. Гораздо более интересными представляются разработки, выполненные Э. исключительно для японского потребителя. Тематика их варьируется от палочек для еды или бутылочек для соевого соуса — форма их почти канонична, но адаптирована к новейшим синтетическим материалам, из которых они изготовлены, до компактного городского автомобиля, но каждый из этих объектов отличается неповторимым национальным характером, органично вписывающимся в современную среду.

Несмотря на некоторую утопичность взглядов Э. — подобно тому, как Ле Корбюзье в 1920-е годы верил, что архитектура может уберечь мир от социальных потрясений, — он видит в дизайне средство достижения экономического процветания («место золота займет... дизайн»). Деятельность его как практика представляет собой замечательный пример сочетания национального и интернационального в дизайнерском творчестве.

**ЭРЛ Харли (1893-1969)** - *американский автомобильный дизайнер, глава Центра стиля (так называемая секция «Искусство и цвет» — 1925—1959) корпорации «Дженерал моторе»*.

С именем Э. связано создание «классического» образа большого американского автомобиля — непропорционально большой машины, отличающейся изощренной, часто иррациональной лепкой форм, обилием хрома, стекла и т.д. Творчество Э. являет нам, пожалуй,



Х. Эрл: а — концепт-кар «Ле Сейбр», 1951; б — серийная модель «Кадиллак», 1954

самый яркий пример *стайлинга*, нацеленного на извлечение максимальных прибылей, порой в ущерб потребительским качествам («авиационные» формы машин значительно снижали их активную и пассивную безопасность, ухудшали аэродинамику, усложняли технологию производства, повышали материалоемкость и т.д.). Тем не менее нельзя не признать, что при всех минусах творения Э. отображали творческую личность автора в несравненно большей степени, чем унифицированные под воздействием факторов технической целесообразности формы современных автомобилей.

**ЭШФОРД Фредерик К.** — *английский практик и теоретик дизайна*, инженер по образованию, начал свою практическую деятельность в качестве дизайнера в консультативном бюро Р. Лоуи (английское отделение). Сотрудничал с различными предприятиями машиностроения и приборостроения в широком диапазоне тематики работ — от медицинских приборов до крупногабаритных станков. В конце 1960-х годов возглавлял дизайнерское бюро «Эшфорд ассошиэйтс». Одна из его наиболее известных работ того времени — токарный станок «Маскот-1600», созданный совместно с эргономистами и инженерами фирмы «Колчестер Лайз». В 1967 году этот станок был удостоен премии

Совета по технической эстетике Великобритании.

Э. автор книги «Дизайн и промышленность», представляющей интерес для представителей различных специальностей (дизайнеров, инженеров, экономистов, руководителей предприятий), связанных с промышленным производством изделий.

«Дизайн не есть нечто статичное, что может непрерывно повторяться, как какая-нибудь формула. Это — творческий процесс, непрерывно меняющийся, и единственный человек, который может дать ощутимые результаты в нем, и есть дизайнер», — считает автор. Поэтому в книге уделено внимание раскрытию роли дизайнера в обществе и художественным началам его творчества. Большое значение Э. придает организации работ дизайнеров и методикам выполнения отдельных этапов этих работ — эскизного проектирования и технического рисунка, выполнения чертежей и изготовления моделей, выбора материала изготовления и технологии производства и отделки изделия. Особое место в работе дизайнера отводится анализу спроса и сбыту выпускаемой продукции.

**ЮККЕР Гюнтер** (1930) — *немецкий художник*, известный композициями из

гвоздей, *крупнейший мастер современного нефигуративного искусства*.

Творчество Ю. протекает главным образом в выставочной среде, многие работы выполнены непосредственно в выставочных залах, в процессе осуществляемых им акций, хеппенингов, инсталляций — актуальных в последнее десятилетие пространственных, деятельностных, с участием публики, форм художественного творчества. Ю. в 1958 году закончил обучение в Академии искусств Дюссельдорфа, с тех пор организовал более 140 персональных экспозиций-акций, участвовал более чем в 400 выставках. Работы Ю. сочетают созерцание, медитацию и интуитивное просветление духа, призванные направить взгляд зрителя в «сердцевину мира», с активным вовлечением его в игру с произведениями с помощью рычагов, кнопок, приводящих в действие динамические, качающиеся, вращающиеся, гремящие скульптуры. В используемых им обыденных предметах (мебель, электроприборы, музыкальные инструменты) Ю. умеет увидеть таинство — сокровенное и непознаваемое. Ю. не создает ни изображений, ни иллюстраций, но творит, подобно К. Малевичу, беспредметный мир, проявляющий себя в символах, обладающих высокой степенью чувственной реальности и огромным собственно художественным, пластическим воздействием.