

Санкт-Петербургский государственный университет  
Институт философии  
Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

# **Влияние итальянского дизайна на советскую культуру**

Выпускная квалификационная  
работа студентки на степень  
бакалавра

**Кистенёвой Анастасии Сергеевны**

Научный руководитель:

д.филос.н.. **Смирнов А.В**

Санкт-Петербург

2016

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	3
<b>1. Появление и развитие дизайна</b> .....	6
1.1 Понятие дизайна. История его появления.....	8
1.2 Факторы развития дизайна.....	13
<b>2. Дизайн как фактор развития культуры индустриального общества</b> .....	23
2.1 Влияние дизайна на развитие предметной среды.....	23
2.2 Дизайн и культурная идентичность.....	29
<b>3. Советский дизайн как результат влияния европейской промышленной цивилизации на культуру СССР</b> .....	36
3.1 Конструктивизм.....	36
3.2 60-70-е годы.....	49
<b>Заключение</b> .....	56
<b>Список литературы</b> .....	59

## Введение

Дизайн – сравнительно молодой, в связи с чем, еще недостаточно изученный феномен материальной культуры, уходящий корнями к началу XIX века. В истории культуры это время характеризуется вступлением общества в индустриальную эпоху, сменой ручного труда машинным производством, изменением отношения к вещи и к предметной среде, в которой пребывает человек. Вместе с тем, посредством технического развития открываются новые возможности межкультурной интеграции, технического оснащения предметного пространства, что помогает художественной культуре нового времени стать фактором творческой модернизации материальной культуры, а также способствовать формированию фигуры нового человека, способного существовать в рамках технически - оснащенного мира и развивать его.

Дизайн, как составляющая часть художественного проектирования, сформировался под влиянием на него таких сфер, как: социология, психология, культурологи, эстетика. Кроме того, дизайн развивается в соответствии с развитием истории и культуры, что делает его отличительным феноменом, присущим определенному региону, его самобытности, истории развития и национальной отличительности.

Приведенные доводы характеризуют актуальность работы. В эпоху развития сферы художественного формообразования и индустриализации культуры, необходимым является определение места человека в ней, а также изучение трансформации его взглядов на культуру нового и новейшего времени. Теоретическим обоснованием работы являются труды зарубежных и отечественных исследователей социологии, эстетики, психологии, культуры и философии дизайна. Среди них приводятся примеры эстетически – нравственного изучения феномена дизайна Дж.Рёскина и У. Морриса, эстетического исследования Г.Земпера, концептуального рассмотрения

дизайна В. Аронова и В.Глазычева, а также философского анализа Н. Бердяева, В. Беньямина и Э.Бегенау. К публицистическим источникам относятся: российский журнал “Теория моды”, зарубежные “Interni”, “Domus”, “Casabella”, “Modo”.

Целью работы является определение понятия дизайна, установление его временных рамок и факторов, повлиявших на его развитие. При этом необходимо исследовать дизайн не только, как феномен культуры, сформировавшийся под ее влиянием, но и как фактор, влияющий на ее развитие. А теоретическая основа зарубежных и отечественных исследований помогают исследовать художественное проектирование с точки зрения психологии, философии, культурологи и социологии.

Многообразность дизайна устанавливает также необходимость рассмотрения степени влияния на его развитие национальной идентичности. В изучении этого вопроса необходимо понять, как дизайн способен развиваться в рамках определенной культуры, отличительной от культуры региона, а также, как дизайн той или иной национальности может повлиять на другие. Поэтому, необходимо определить место европейского дизайна в мире, выявить пути его становления, рассмотреть школы и организации, способствующие развитию дизайна предметной среды Запада. Особое внимание в рассмотрении этого вопроса необходимо уделить дизайн – ориентированной стране–Италии.

В рассмотрении отличительных черт Европейского дизайна и формировании культурного кода итальянского дизайна также необходимо рассмотреть основные европейские школы дизайна и промышленной культуры, существовавшие в XX веке. Определить, как и насколько они повлияли на развитие предметной среды, как повлияли на формирование национальной отличительности и как оценивались исследователями XX века.

Целью работы является определение роли итальянского дизайна в материальной культуре Европы, обоснование того, как и почему дизайн

Италии стал национальной философией, и как она повлияла на промышленную культуру других стран. В связи с этим, в работе рассматривается степень влияния итальянского дизайна XX века на развитие советской культуры. Для этой цели необходимо установить степень регионального влияния дизайна Италии на культуру Советского Союза, формирование его самобытных образцов материальной культуры и предметной среды.

Таким образом, можно сказать, что значимость работы заключается в анализе зарубежных и отечественных концепций такого малоизученного феномена культуры, как дизайн. Определения степени взаимного влияния культуры и дизайна. При рассмотрении этого вопроса важное влияние должно быть уделено особенностям развития регионального дизайна, а также тому, как его самобытность способна повлиять на культуру другого государства. В связи с этим, объектом исследования является итальянский дизайн: отличительность его развития в рамках культуры Запада, а также степень его влияния на формирование советской культуры.

## 1. Появление и развитие дизайна

Процесс развития культуры представляет собой прохождение определенных исторических этапов. В рассмотрении особенностей этого процесса на этапе нового и новейшего времени выделяется два теоретических подхода – изменения в материальной и духовной среде. Тогда как для сторонников рассмотрения концепции исторического развития согласно традициям духовной культуры приоритетным является вопрос о рождении человека нового типа, внимание сторонников концепции, основой которой является развитие в области материальной культуры, рассматривающей производственную сферу общества, сосредотачивается на изучении новообразовавшегося мира – индустриального. Основными вопросами в исследовании согласно этой концепции являются вопросы о сферах культуры, захваченных урбанистическим и машинным развитием, о предпосылках и последствиях повседневности этого процесса.

Период формирования индустриального общества относится к XIX – к началу XX века. Время индустриализации сопровождалось ростом урбанизации, развитием коммуникации, появлением и продвижением в массы печатной прессы, радио и TV. В это время обрисовываются характерные черты того человека, которого можно признать настоящим гражданином общества, творцом истории и культуры. Он должен быть здоров, свободно мыслящ, а главное – трудолюбив. Именно в это время техническое производство приобретает ценность и занимает одно из основных мест в новой культуре человечества. На первых этапах развития, главной характеристикой машинного производства можно выделить формирование благоприятных условий для развития массового производства, то есть повышение уровня технического оснащения социума. В рамках развития индустриального общества машинное производство ищет новые

пути стабилизации и развития, взамен человеческой силе, используя новые источники энергии.

Когда на смену индивидуальности приходит массовость, а приоритетной начинает выступать необходимость удовлетворить главные человеческие потребности, ценность ручного труда уступает возрастанию роли машинного производства. Теперь вещь должна расцениваться с точки зрения функциональности, а также пригодности для жизни человека в условиях окружающей среды, поэтому ее эстетические аспекты больше не являлись приоритетными. Живое, созданное человеком, лишилось души. Так, можно говорить, что материальная культура нового индустриального общества создает определенные доминантные стандарты, которым должна отвечать производственная серийность.

С развитием индустриального общества меняется и сама сущность культуры, ее ценности и стандарты. Традиционная культура прошлого, сохранявшая до этого времени статус образцовой, теряет актуальность. Ориентация на новизну и модернизацию общественных устоев – фундаментальное правило нового времени. Постепенно стиль дорогой ампир “под заказ” переходит в доступный массам бидермейер, модерн сменяет классицизм, который, впоследствии, уступает авангарду.

## 1.1 Понятие дизайна. История его появления

Дизайн, зародившийся вследствие промышленных революций XIX века, уже спустя несколько десятков лет проник во все сферы жизнедеятельности общества. Дизайн, как самый молодой вид проектирования предметной среды, изучается социологией, культурологией, психологией и экономикой. Организация предметной среды тесно сопряжена с художественной культурой общества, а также является проявлением и сферы искусства, и развития технологий. Дизайн объединяет отличительный взгляд на окружающее пространства технолога-проектировщика и, все-таки, выявляет необходимость следования массовым потребностям общества. Так, можно сказать, что сфера дизайна преимущественно направленная на удовлетворение социальных, технологических и культурных потребностей человека. Продукт, создаваемый в рамках промышленной культуры, должен соответствовать нормам и функциональности, и эстетики, то есть быть не только удобным, но и эстетически привлекательным.

Работая с массовым производством и представляя собой серийность, дизайн должен следовать нормам большинства представителей общества. Поэтому параллельно с развитием промышленной культуры, развиваются и науки о человеке. Так, дизайн является отражением разнопланового искусства и технологии: он отвечает требованиям большинства, создавая серийность, но в то же время, отождествляет уникальность; выходит из истории общества и промышленности, но направлен на организацию пространства будущего; создает новое и, тем не менее, сохраняет первозданную форму.

Кроме того, дизайн включает в себя проектирование, декорирование и стайлинг; выражается в архитектуре, графическом дизайне, проектировании интерьерного пространства, именно поэтому у истоков развития дизайна находятся архитекторы, дизайнеры, социологи, экономисты и психологи.



В многогранности феномена дизайна и во множестве подходов его изучения заключается актуальность исследования дизайна. Определить его место и роль в культуре стремились многие исследователи Запада, России, Англии и Америки: Г. Земпер в Европе, Дж. Рёскин и У. Моррис в Англии, Дж. Синелл и Р. Лоуив в Америке, Э. Лисицкий, М. Гинзбург, братья Весниныев России.

Например, Дж. Рёскин, впервые поставив вопрос о месте промышленного искусства в жизни общества, выдвигает его на вершину иерархии искусства. Творчество – это не только “изящные искусства – музыка, поэзия, живопись”<sup>1</sup>, это и бытовая среда материального мира, то есть, промышленное искусство-дизайн. Г. Земпер во многом отождествляет искусство и дизайн, сравнивая их как “высокое искусство” и “низкое искусство”<sup>2</sup>, подчеркивая, что принципиальной разницы между ними не существует. Г. Саймон говорит о многопрофильности и доступности дизайна: “Дизайном занимается каждый, кто разрабатывает варианты действий, направленные на изменение существующих ситуаций в предпочтительные”<sup>3</sup>.

Р. Лоули охарактеризовал сферу промышленного дизайна, как фактор влияния культуры на экономику: “Дизайн – это то, что заставляет чаще звонить в магазинную кассу”<sup>4</sup>.

В. Р. Аронов, подводя итог в сравнительном анализе европейских теоретических осмыслений феномена дизайна, резюмирует философию дизайна: “Дизайн-это сочетание ряда сложных явлений, материальной и духовной культуры общества, где оказываются изначально соединены между собой художественно-образное, инженерно-конструкторское и научное начала”<sup>5</sup>. И, в то же время, многообразность феномена дизайна подтверждают слова Т. Мальдонадо: “Различные философии дизайна

<sup>1</sup>Рескин Дж. Лекции об искусстве / Пер. с англ. П. Когана. — М.: БГС-ПРЕСС, 2006., стр. 67

<sup>2</sup>Земпер Г. Стиль в технических и тектонических искусствах, или практическая эстетика. М., 1970., стр. 34

<sup>3</sup>Simon, 1997, стр. 111

<sup>4</sup>Рунге В. Ф. Основы теории и методологии дизайна М., 2001., стр.132

<sup>5</sup>Аронов В. Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. ВНИИТЭ. М., 1992., стр. 211

являются выражением различного отношения к миру. Место, которое мы отводим дизайну в мире, зависит от того, как мы понимаем этот мир”<sup>6</sup>.

Таким образом, можно сказать, что дизайн среды – это деятельность художественного проектирования, связанная с организацией бытового пространства человека. Рассмотреть дизайн возможно с точки зрения социологии, экономики, психологии, культурологии. Ввиду различия в историко-социальном развитии каждой страны, их дизайн будет также отличаться, несмотря на наличие общего начала – кустарного производства, существовавшего вплоть до XX века. Примером может быть анализ дизайнерских концепций стран Запада. Имея схожее развитие на протяжении истории, а также взаимное культурное влияние друг на друга, каждая из стран носит свой отличительный характер.

Стилистические формы и подходы к их интерпретации в рамках определенной культурной среды представляют национальные различия. Но среди стран Запада, где дизайн является частью промышленной культуры, начиная с XX столетия, Италия представляет особенно интерес. В первую очередь, это возможно объяснить с точки зрения национальной идентичности итальянцев. Апеннинский полуостров, долгое время объединяя на своей территории представителей разных национальностей, создал отличительную уникальную культуру. Благодаря этому Италия является родоначальницей мирового искусства, центром развития Возрождения, что впоследствии оказало влияние и на развитие промышленной культуры. Этим объясняется связь сфер искусства и дизайна итальянцев. У. Эко, рассуждая об особенностях итальянского дизайна, заметил: “Если другие страны имеют теорию дизайна, то Италия – философию, даже идеологию дизайна”<sup>7</sup>.

Связь национального дизайна Италии и промышленной культуры Европы не оспорима: совместное проведение промышленных выставок и

---

<sup>6</sup>Глазычев. Дизайн как он есть, 2006, с. 45

<sup>7</sup>Курьерова. Г.Г итальянская модель дизайна. проектно-поисковые концепции второй половины XX века - М., 1993., стр. 59

презентация технологических достижений, обмен профессиональными кадрами, схожая методология организации материального мира – это то, что делает итальянский дизайн часть культуры Запада. В то же время, существуют и те причины, по которым именно Италия оказала наибольшее значение в развитии мировой промышленной культуры. Это возможность развития итальянского дизайна в условиях, препятствующих этому процессу. Промышленная культура Италии складывалась в рамках экономического кризиса Европы первой половины XX века, без наличия определенной промышленной школы, без достаточной экономической и политической поддержки. Футуристическое направление, зародившееся в Италии в 10-х-20-х годах XX века, и принесшее дизайну Италии мировое признание и подражание, скорее изначально позиционировалось как бунтарское мировосприятие итальянцев. Кроме того, развивая дизайн архитектуры, интерьера, высокой моды и машинного производства, Италия, на примере компании “Оливетти” первой обратилась к организации окружающего пространства рабочего класса, подтверждая идею о том, что человек может творить лишь в организованном для этого пространстве.

Отличительность итальянского дизайна выражается также в обращении сферы промышленной культуры к публицистике. В Италии регулярно выпускались издания, посвященные изучению преобразований в сферах дизайна и моды. К ним относятся такие периодические издания, как, например: 'Interni', 'Domus', "Casabella", “Modo”.

Подводя итоги, можно сказать, что в целом, история дизайна корнями уходит к началу XX века, и начинает развиваться вследствие падения ремесленного труда и начавшихся промышленных революций, создавших необходимость нового, не используемого ранее, серийного производства. В этом заключена основная цель дизайна – учитывая индивидуальные пристрастия и вкусы, отвечать массовым потребностям общества и удовлетворять их. Дизайн тесно сопряжен с историей искусства, техники и

социологии. Поэтому, будучи многогранным феноменом, рассмотрение дизайна также представляется не однозначным процессом, включающим в себя изучение аспектов истории, социологии, культуры, эстетики, экономики и политологии того или иного региона.

При этом особенно парадоксальным представляется изучение итальянского феномена дизайна. Отсутствие промышленной школы, многонациональность региона и сопряжение промышленной культуры полуострова с искусством создают феноменологию промышленной культуры Италии. Так, итальянский дизайн становится уникальным среди европейских стран и во многом определяет направление мирового развития дизайнерского ремесла.

## 1.2 Факторы развития дизайна

В эпоху технического развития меньшую роль начинает играть цель производства, а все большую - практические пути разрешения тех проблем, что стоят на пути ее достижения. Рукотворный труд, труд ремесленника имели свои неоспоримые плюсы. В первую очередь, они наделяли вещь духовностью, наделяли отличительной особенностью. Можно говорить о том, что уникальность вещи и являлась культурной составляющей общественного сознания вплоть до XIX века.

Но XIX век – век изменения веры в религиозные, культурные, гуманистические и нравственные устои. О смене социальной идеологии и о трансформации понятия “прекрасного” можно больше узнать, обратившись к книге отечественного философа, последователя экзистенциализма, Н. А. Бердяева “Человек и машина”. Культура той эпохи, когда машина одерживает победу над ручным трудом, автор описывает следующим образом: “единственной сильной верой современного цивилизационного человека остается вера в технику”<sup>8</sup>. Отныне в культуре повседневности складывается новая система ценностей, основанная на отношении “Человек и машина”. Техническое развитие общества является отражением естественного процесса в условиях складывания “материалистического понимания”<sup>9</sup> культуры. Теперь техника обретает характеристики идеологии, она становится необходимым условием жизни современного человека, то есть, не просто влияет на культуру, теперь технически-развитое общество и есть культура современного человека.

Конец 1960 – х годов знаменуется переходом общества от индустриального к постиндустриальному. Происходит формирование постиндустриальной культуры, одной из главных характеристик которой является следование индивидуальности, ориентация на создание условий для

---

<sup>8</sup> Бердяев Н. А. Человек и машина. Проблема социологии и метафизики техники//Вопросы философии, 1989., с. 145

<sup>9</sup> Бердяев Н. А. Человек и машина. Проблема социологии и метафизики техники//Вопросы философии, 1989., с.145

развития независимой от общественных устоев и свободной личности. Постепенно возрастает интерес и к декорированию вещи, наделению её, как выразился В. Беньямин, “аурой”<sup>10</sup>. Интеллектуальный труд, основой которого является свободное творческое мышление, становится приоритетным в постиндустриальном обществе, а к культурным ценностям нового времени причисляются научные знания, ценность информации и развитие коммуникации, образования и науки.

На тему культурной составляющей индустриального и постиндустриального типов общества рассуждали такие ученые, философы и социологи, как: В. Беньямин, Р. Барт, Э.Бегенау, Г. Земпер, А. Вебер и многие другие. Для анализа факторов развития дизайна в постиндустриальном обществе, необходимо проанализировать не только, как сферы культуры повлияли на развитие дизайна, но и как феномен дизайна повлиял на социальные, эстетические и экономические изменения в обществе. Необходимым анализ этих концепций является ввиду различных направлений исторического и социального развития культур. Дизайн Италии в частности складывался под влиянием как внешних, так и внутренних факторов.

Итак, в многообразии суждений об обществе индустриального и постиндустриального времени одной из важнейших является концепция о его изменчивости, плюрализме и неопределенности. Главной культурной составляющей 60-х годов является многообразие форм, суждений, возможностей. Так, можно говорить об отказе от универсальных культурных реалий, существовавших в прошлом. Их ценность перестает быть доминантной в иерархии человеческих потребностей. Культура нового времени свободна и индивидуальна, она отвечает необходимости создания комфортных условий для целесообразной организации быта определенного человека, а не только общественного. В условиях существования новой

---

<sup>10</sup>Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996., с.28

культуры, открытой для инновационных подходов в расширении окружающего пространства, способен был зародиться дизайн.

Поэтому, в изучении исторических корней дизайна важным элементом является и изучение предпосылок к его возникновению, а также социальных и экономических факторов, оказавших влияние на этот процесс. Так, к самым ранним предпосылкам возникновения дизайна относится появление в Европе первых мануфактур (В Италии – XIV век, где основной отраслью экономики было шелководие на экспорт (Генуя, Венеция, Флоренция, Лукка), спустя столетие мануфактуры появляются на территории Франции, Германии, Англии, к XVII веку мануфактуры появляются в России). Появление мануфактур значило не только упрощение процесса обучения и подготовки рабочих кадров, разбивая сферу их деятельности на узкие сектора, но и отход от средневекового ремесленного труда. Мануфактура, хоть и представляла собой уже “сравнительно крупное капиталистическое предприятие”<sup>11</sup> все же не могла в полной мере заменить средневековые традиции. Увеличение товарооборота, упрощение рабочего труда и повышение производительности в XIV – XVII веках в первую очередь значили потерю уникальности предмета, его идентичности: “Новаторство вступало в противоречие с традиционным массовым сознанием, с лежащим в его основе представлением о греховности богатств, не являющихся результатом непосредственных трудовых усилий и чреватых угрозой «достойному» существованию группы, корпорации”<sup>12</sup>. А крупные машины ассоциировались не с техническим прогрессом, а с орудием погребения свободной творческой мысли.

Промышленный переворот, добравшийся до Европы к середине XIX века, изменил представление преимуществ технического превосходства. Характерной чертой этого времени можно назвать зарождение общественного интереса к продуктам фабричного производства.

---

<sup>11</sup> Дизайн: история и теория: учебное пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей. - М., ОЛМА-ПРЕСС, 2007 г.

<sup>12</sup> Дизайн: история и теория: учебное пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей. - М., ОЛМА-ПРЕСС, 2007 г.

Промышленные перевороты, охватившие Европу, стали одной из важнейших предпосылок к возникновению дизайна, а образ дизайн, как профессиональной сферы деятельности, впервые приобретает очертание: “на смену индивидуальности мастера пришла индивидуальность конструктора, творца новых, не существующих в природе форм”<sup>13</sup>.

Несмотря на то, что первые результаты технического прогресса не могли быть оценены с точки зрения эстетики, промышленная революция XIX века окончательно обрекла ремесленное производство на смерть, сделав машинное производство, в условиях прогрессирующей государственной экономики и урбанизации, единственным возможным типом производства, впервые очертила путь развития дизайна и обозначила роль и место дизайнера в истории мировой промышленной культуре, а также внесла огромный вклад в развитие материальной культуры.

Важным является вопрос о восприятии преимуществ технического производства исследователями XX века. Английским философом Дж. Рёскиным высказывалась мысль о пагубном воздействии машины на человеческую культуру, а также на её духовность. Он считал, что с распространением серийности и с растущими темпами технического переустройства общества, увеличивается и рост экономических ресурсов государства, то есть алчного капитала, который убивает культуру. Кроме того, сам человек при этом превращается в раба, порабощенного машиной. Теряется его индивидуальность, а технический прогресс, по мнению философа, стирает границы между людьми, превращая их в общество идентичных единиц. С точки зрения нравственности и морали, машинное производство способно полностью уничтожить такие понятия, как: добро, красота, стремление к прекрасному.

Безусловно, Дж. Рёскиным не отрицалась ценность полезности и удобства машинного производства. Однако, технический продукт

---

<sup>13</sup> Дизайн: история и теория: учебное пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей. - М., ОЛМА-ПРЕСС, 2007 г.



значительно отличался от предмета, выполненного ручным трудом. В них была уничтожена эстетика и красота, те характеристики, без которых не может складываться культура человека.

В своих теоретических исследованиях Дж. Рёскин был не одинок. Продолжателем его идей стал художник и теоретик искусства У. Моррис. Большинство его мыслей о переходе общества от ручного труда к машинному производству он выразил в работе “Искусство и краса Земли”. Основной проблемой технологизации общества автор видел в разграничении сферы искусства и сферы производства, которое произошло вместе со смертью ручного труда. У. Моррис придерживался тех же мыслей, что и Дж. Рёскин: ручной труд придает вещи уникальность и духовную составляющую, машинное производство – уничтожает её. Однако, У. Моррис из теоретической сферы перенес свои мысли в сферу практической деятельности. Так, например, им впервые был поставлен вопрос о предметном окружении рабочего. По мнению автора, то, что окружает человека в момент его трудовой активности, связано с результатом его деятельности. Интерьер самих кустарных мастерских компании “Моррис и К<sup>о</sup>”, “красного дома” архитектора и конструируемых под его руководством зданий, прост и лаконичен. Конструктивные четкие формы, неброские цвета и отсутствие излишних украшений отражают основную задачу архитектурной застройки: в стенах мастерских интерьер должен располагать к работе, в доме – к отдыху.

Также, У. Моррис впервые вынес вопросы обсуждения эстетики предметного мира на обсуждение публики. Поэтому, в сфере дизайна и искусства его фигура не могла остаться незамеченной. За “Моррис и К<sup>о</sup>” открывается множество подобных предприятий не только в Англии, но и по всей Европе, “Общество выставок искусств и ремесел”, руководимое У. Моррисом послужило примером для ремесленных организаций Запада, а “Гильдия века”, организация, интересы которой концентрировались на

книгопечатании, изменило отношение европейцев к графическому дизайну. Таким образом, можно сказать, что У.Моррис оказал непосредственное влияние на развитие европейского дизайна и формирование его отличительных признаков.

Возникновение дизайна происходило как на основе художественной практики, так и на основе теоретического осмысления материальной культуры. В целом, художники, архитекторы, искусствоведы того времени зачастую сталкивались с проблемой осмысления места вещи в материальной культуре. Должна ли она быть красивой, эстетически привлекательной или цель вещи – отвечать только параметрам удобства и функциональности? Нередко, в поисках ответа на этот вопрос, исследователи приходили к выводу, что создать красивую вещь может только творец – человек, наделенный вдохновением, как даром.

Недостаточность подобных воззрений была обнаружена промышленными выставками, первая из которых состоялась в 1851 году в Англии, под руководством Г. Кола. В рамках выставки были представлены не только предметы промышленного производства, примененные материалы и машины, но и предметы декорирования помещений (картины, скульптуры), мебель, предметы ювелирного искусства, макеты достижений промышленного развития (макеты паровозов и мостов). Благодаря выставке, у деятелей того времени появился интерес к проектированию, декорированию, стилизации окружающего пространства человека. Английская выставка послужила примером к последующей организации ежегодного смотра достижений мирового промышленного производства, она послужила инициативой к реализации новых технических подходов, открыла необходимость отказа от культуры прошлого в пользу модернизации. Организация окружающего пространства сводилась к приданию новизны и обновлению уже имеющихся стилей, большая часть из которых уже изжили себя: “ Интерьера, объединенного единым стилем культуры, больше не

существовало”<sup>14</sup>. В то же время, это и явилось побудителем к развитию новых инновационных дизайнерских решений.

Таким образом, изучая культуру постиндустриального общества, можно говорить о смене общепринятых человеческих ценностей, о необходимости создания общества, целью которого в первую очередь будет следование прогрессу. В связи с этим меняются и эстетические параметры системы общества.

Уничтожение исторически сложившихся общественных ценностей, изменение традиции, можно сопоставить с процессом трансформации понимания ценности искусства и уникальности культуры в работе В. Беньямина “Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости”. Изменения в системе общепринятых представлений о единственно правильном и уникальном факторе культуры, а также о подлинности предмета искусства в сознании общества в эпоху развития технической репродукции, существовавшей на XIX – XX веках, сопоставимы с отношением к процессу становления дизайна, как своего рода искусства.

Согласно теории В. Беньямина, репродукция лишает подлинник уникальности, - его “ауры”<sup>15</sup>, того, что определяет место предмета в пространстве. В постиндустриальное время с производством вещей, нацеленных на массовое потребление, происходит формирование серийной культуры нового строя. Вместе с социальными нормами меняются и нормы эстетики. Ценность предметного мира, выполненного посредством применения ручного труда, в условиях творческого процесса, определенным автором, теперь замещается его репродукцией и репродукцией процесса производства в целом. Так, можно говорить, что на месте ремесленного

---

<sup>14</sup> Дизайн: история и теория: учебное пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей. - М., ОЛМА-ПРЕСС, 2007 г.

<sup>15</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996

производства, появляется машинное производство, и после – дизайнер – проектировщик.

Кроме того, одним из доводов В. Бенямина в защиту уникальности вещи, как составляющей материальной культуры, является её восприятие человеком: “ Ориентация реальности на массы и масс на реальность - процесс, влияние которого и на мышление, и на восприятие безгранично ”<sup>16</sup>. Так складывается новое мышление, мышление постиндустриального строя.

Таким образом, можно сказать, что изменение ценностей, культуры и традиции говорит о непрерывном развитии самой традиции, а также о возможности сосуществования с меняющимися культурными, экономическими и социальными реалиями. “В истории каждой формы искусства есть критические моменты, когда она стремится к эффектам, которые без особых затруднений могут быть достигнуты лишь при изменении технического стандарта, т.е. в новой форме искусства”<sup>17</sup> - подводит итог В. Бенямин в рассуждении о репродукции XX века. В той же мере, дизайн, как зарождающаяся форма искусства, занимает место в культуре повседневности постиндустриального общества, воздвигая новые рамки технического стандарта.

Именно поэтому в вопросе о совместном развитии дизайна и общества нового типа важно учитывать параллельное развитие социологической мысли эпохи, развитие теорий не только самого дизайна, но и искусства, архитектуры и культурологии. В целом, постиндустриальная эпоха – это время формирований художественного и эстетического вкуса общества. Наряду с переоценкой ценности ручного труда происходит формирование стилистики, где стиль – преобразование машинно-созданной формы в художественное дополнение вещи.

---

<sup>16</sup>Бенямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996., с.29

<sup>17</sup>Бенямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996.,с.29

Техническая революция, затронувшая Россию в XVII веке, также стала поводом для разрушения существующих традиций и перенацеливанием на серийность. Но причиной развития отечественного дизайна стал курс на модернизацию, выбранный в начале 1920-х годов. Основными тезисами производственной программы были: преодоление технической и экономической отсталости страны, увеличение уровня производительности, нарастание внутреннего капитала. Лозунги, мотивационные плакаты, обращенные к рабочему классу, показывают, насколько не ценилась фигура человека в культуре повседневности. Человек представал как рычаг для достижения поставленных экономических задач, лишенный индивидуальности и личного пространства. Уникальное и индивидуальное всецело замыкалось массовым и серийным. На протяжении нескольких лет государственным управлением проводилась ликвидация многих культурных и научных общественных организаций. На их месте рождались новые, получившие название “псевдо организаций”, контроль над которыми полностью контролировался органами власти. Получить развитие в условиях, где технологическая серийность возводится в ранг духовного, дизайну было крайне тяжело. Его изучение носило больше теоретическое осмысление, как часть культуры человека, его психологическим, социальным феноменом.

Главным образом изменения, как теоретической, так и практической составляющей части дизайна приходятся на вторую половину XX века. Несмотря на то, что в материальной культуре дизайн рассматривался как: “средство сохранения и завоевания новых рынков сбыта”<sup>18</sup>, появляется необходимость изучения и концептуального осмысления дизайна в жизни человека.

В XX веке дизайн становится предметом теоретического изучения и в Советском Союзе. К отечественным исследователям промышленной культуры относятся: В. Тасалов (“Эстетика техницизма. Критический

---

<sup>18</sup>Бегенау Э. Г. Функция, форма, качество. М., 1969.,с.34

очерк”), О. Генисаретский (“Дизайн и культура”), М. Коськов (“Предметный мир культуры”), В.Аронов (“Дизайн и искусство”). Исследовательские труды этих ученых рассматривают теоретическую составляющую дизайна, сопоставляют траекторию его развития согласно развитию философии культуры. Их цель – определить место и роль такого малоизученного феномена, как дизайн, в культуре повседневности: “Что касается классического дизайна, опирающегося на метод художественного конструирования, то для него цель – формирование целостных предметов, целостной предметной среды и через них – целостного человека”<sup>19</sup>

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

1. Дизайн, выступающий как художественное проектирование предметной среды, является конкретно-историческим феноменом, принципиально отличающимся от ремесленного делания вещей в прошлые эпохи. Он тесно связан с новыми технологиями, серийным производством, создающим серийные вещи.

2. Важнейшей предпосылкой появления дизайна выступает порожденное экономическим прогрессом расщепление в материальной и духовной культуре функции и формы вещи, слитых ранее в ремесленном изделии. Это расщепление потребовало новых способов воссоединения, диктуемых теперь не традицией, а сознательным технико-экономическим проектом.

3. Важным фактором появления дизайна явились две тенденции, сложившиеся в западном искусстве и культуре в первые десятилетия XX века -к абстрактному формообразованию в искусстве, т.е. абстрагированию формы от предметного содержания и к предметному «жизнестроению», т.е. сближению искусства с производством.

---

<sup>19</sup>Коськов М. предметный мир культуры. СПб., 2004., с.8

## **2. Дизайн как фактор развития культуры**

### **2.1 Влияние дизайна на развитие предметной среды**

Исследование доказывает, что дизайн сформировался под влиянием множества факторов социального, исторического и культурного устройства общества. В феномене дизайна реализовываются концепции духовной и материальной культуры, он также соединяет в себе практики прошлого и концептуальное планирование будущего.

Тем не менее, как исторический и социальный феномен, в не меньшей степени, дизайн оказал влияние на формирование культуры. Появление нового, малоизученного, инновационного в дизайне становится фактором, способным повлиять на развитие предметно-пространственной среды, охарактеризовать её особенности и предопределить направления в её развитии. Это может осуществляться посредством публицистических источников, медиа-проектов и СМИ, также может являться отличительной особенностью как внутренне – регионального, так и зарубежного дизайна.

Итак, как было выяснено, дизайн начинает развиваться с переходом общества к индустриальной эпохе, вместе с тем, как машинное производство начинает доминировать над ручным трудом. Предпосылкой развития дизайна, как части новой технической культуры, послужили промышленные перевороты, охватившие Европу в XIX веке. Тогда предметы производства еще не могли быть оценены с точки зрения эстетики, но явились тем, что способствовало развитию интереса к фабричному производству. Разумеется, дизайн XIX века еще не был тем феноменом культуры, каким он является сегодня. Дизайну предстояло пройти путь от средства функциональной составляющей материальной культуры к эстетически выразительной ее сфере. Развитие дизайна с середины XIX века можно описать следующим образом: “Рациональное, основанное на практическом знании определенных

закономерностей формообразование только рождалось и пробивало себе дорогу в хаосе случайностей, модных подражаний, традиционной косности и конструктивных заблуждений.”<sup>20</sup>

Кроме того, одним из факторов, влияющих на формирование дизайна, являются региональные культурно – исторические особенности. Иными словами: “В форме машины мы прослеживаем элементы ее социальной сущности, в какой-то степени в ней отражается дух эпохи; форма позволяет установить генезис конструкторской идеи, уловить национальные черты, а также связи с живой природой и заимствования из нее. Изучение развития машинной формы раскрывает новые стороны связи между миром машины и миром ее создателя - человека”<sup>21</sup>. Так, изучив влияние культурного кода региона на формирование его культурно-исторических особенностей, можно установить, как именно развивался дизайн в рамках рассматриваемой территории; какие факторы оказали влияние на его развитие; а также, какое место дизайн этого региона занимает в истории мировой материальной культуры.

Как уже было сказано ранее, поводом к развитию дизайна послужила промышленная революция XIX века. С появлением машины пропадает ценность ручного труда, вместе с чем, и “душа” предметов материальной культуры. Тогда же среди философов, социологов, психологов встает вопрос о возможности существования человека, как личности, в новом техническом мире. Появление этих вопросов и последующие поиски ответов можно охарактеризовать как первую, и одну из важнейших, ступеней зарождения и эволюции дизайна не только европейского, но и мирового.

Так, первые этапы в развитии мирового дизайна связываются с такими именами, как: Д. Рёскин и У. Моррис. Кустарное производство, то есть производство с использованием ручного труда, ими пропагандируемое, взывало если не к возрождению ремесла, то к важности и необходимости

---

<sup>20</sup> Цыганкова Э.Г. У истоков дизайна (Машины и стили). М.: Наука, 1978

<sup>21</sup> Цыганкова Э.Г. У истоков дизайна (Машины и стили). М.: Наука, 1978



обращения к сущности живого в окружающем мире. Отрицание серийности машинного производства в учении Дж.Рёскина находило себя в манифесте о чистой, природной красоте окружающего мира: “По отношению ко всем искусствам, от самого высокого до самого низшего, полностью справедлива мысль, что красота искусства является показателем нравственной чистоты и величия того чувства, которое им (искусством) выражается”<sup>22</sup>. Безусловно, нравственный взгляд на технический прогресс, охвативший мир, не отрицал его необходимости. Дж. Рёскин понимал необходимость технического развития, но, по сути своей, отрицая и не принимая историчность во времена урбанизации и перестройки общественного сознания, призывал к сохранению ручного труда наравне с развитием машинной техники.

Нравственный взгляд на форму и идею об осмысленном искусстве Дж. Рёскина продолжил У. Моррис. Он так же, как и Дж. Рёскин, верил в то, что взгляд каждого человека на мир уникален по своей природе, поэтому и вид этого мира должен отвечать индивидуально каждому, что становится практически невозможно с развитием массовых технологий. В то же время, от ассоциативного утопизма Дж. Рёскина, У. Моррис впервые приступил к реализации идеи кустарного производства в технически развивающийся век. Совместно с единомышленниками из “Братства прерафаэлитов”, интересы которых сводились к воскрешению культурных традиций прошлого, им была организована первая компания по производству предметов интерьера, имя которой «Моррис, Маршалл энд Фокнер». Важным вкладом У.Морриса в развитие мирового дизайна послужило и открытие ремесленных школ, обучающих навыку самостоятельного декорирования предметного мира. Иными словами, это были первые дизайнерские школы, появление которых можно соотнести с развитием профессионального начала дизайна.

Идеи Дж. Рёскина и У. Морриса не могли остаться не воспринятыми Европейским художественным сообществом. Первой страной

---

<sup>22</sup>Рескин, Дж. Лекции об искусстве, - М.: Б.С.Г.-Пресс, 2006. С. 167

последовательницей идей проектировщиков стала Германия. Здесь, под руководством Хенри ван де Вельде, реализуется высшая школа прикладных искусств, целью которой было расширение области дизайнерского мышления. Для Европы это был первый шаг к рождению профессии дизайнера. Школа прикладного искусства не только изучала историю промышленной культуры, но и пропагандировала существовавшие на момент времени идеи и концепции дизайнерского мастерства. В отличие от У. Морриса, ван де Вельде видел воплощение целесообразности предмета, его духовной красоты и эстетики посредством его технической составляющей, дополненное кустарным производством. Практически наблюдать эту мысль можно в его архитектурной деятельности. “Блюменверф” – дом, спроектированный дизайнером, стал революционным проектом дизайнерского искусства конца XIX века. Позже, этот проект будет описан следующим образом: “Революция, которую вызвал этот дом, была обусловлена его явно выраженной простотой, что сильно контрастировалось с разукрашенными фасадами, к которым привыкла публика”<sup>23</sup>. Яркость жилого пространства действительно объяснялась не буйством цвета, а простотой: изогнутые линии, плавная смена жилого пространства, а внутренний интерьер отвечал главному правилу ван де Вельде о логичности содержания формы – каждый предмет не только красив, эстетичен и комфортен, но и удобен – целесообразен. Этот проект принято считать важной частью в развитии Европейского дизайна. “Блюменверф”, существующий с 1895 года, явился тем, что повлияло в дальнейшем на складывание определенного почерка европейских стилистики и дизайна, и не только архитектурного, но и интерьерного.

К середине XX века происходит окончательное формирование дизайна в “промышленное искусство”<sup>24</sup>. Этот процесс еще не определяет дизайн, как сформировавшейся феномен культуры, напротив, говорит о его развитии, как

---

<sup>23</sup>Гидион. З. Пространство, время, архитектура. - М.: Стройиздат, 1984. С. 186

<sup>24</sup>Бегенау Э. Г. Функция, форма, качество. М., 1969.

неотъемлемой части материальной культуры. В определенной степени это касалось философско-эстетических рассуждений о техническом прогрессе и о возможности существования дизайна в культуре человека в целом. Идея о том, что продукт технического производства, помимо качества функциональности, может иметь качество эстетической красоты и духовного удовлетворения, была выдвинута профессором П.С.Страховым в работе “Эстетические задачи техники”. Тогда же объясняется и практическая цель дизайна – итог производственной деятельности должен быть не только функционален, но и приятен эстетически.

Необходимость объединения эстетики и художественной составляющей предмета Л.М.Хомятинским обозначалось понятием “культуры дизайнерского мышления”, где основой производства служила не только технологическая деятельность машины, но и сочетание таких неотъемлемых средств дизайнера, как: фантазия, воображение и интуиция. Только применяя эти три компонента, предмет, проектируемый дизайнером, станет удобным, функциональным, эстетически привлекательным. Соответствие предмета инженерно-техническим условиям должно отвечать принципу мобильности динамичного течения жизни современного общества.

Через определение социальных, эстетических и культурных парадигм общественного сознания, возможным становится установление влияния дизайна на культуру. Идеи, выдвигаемые социумом, являются результатом эстетического синтеза взглядов на окружающее пространство и его непосредственного воплощения. В стремлении минимализировать затраты на производства вещи, способной удовлетворить человеческие потребности, являющейся отождествлением эстетических и технических норм, общество перешло от ремесленного производства к машинному строю. Дж. Рёскин и У.Моррис, не принимая тенденции технического переустройства общественного сознания и потерю уникальной самобытности предмета в материальной культуре, не отрицали необходимость развития культуры

согласно требованиям индустриализации. Причиной этого является возрастание общественных потребностей, удовлетворить которые без переквалифцирования производственной деятельности в серийную, было практически невозможно. Этим также поясняется фактор влияния художественного конструирования на культуру.

Таким образом, тенденции развития предметной среды (закключающиеся в развитии индустриального, постиндустриального общества и общества потребления и массового производства) во многом определяются закономерностями развития дизайна. Влияние дизайна на организацию предметной среды и материальной культуры осуществляется теми же каналами, по которым происходит влияние предметной среды на развитие дизайна. Эстетические взгляды на организацию пространства, социальные требования, культурные деформации общества определяют развитие предметного ориентирования согласно концепциям промышленного дизайна. Изменение эстетических норм, возникновение новых технических требований индустриальной эпохи формируют отличительную, новую культуру, развитие которой без закономерного наравне с ней развития дизайна уже не представляется возможным

## 2.2 Дизайн и культурная идентичность

Как уже было выявлено в первой части, дизайн является сферой материальной культуры. Его истоки относятся к концу XIX – к началу XX веков, а предпосылками к его возникновению явились технические революции, затронувшие страны Европы и Америки, причиной же возникновения дизайна стала необходимость сделать окружающее человека не только удобным и функциональным, но и эстетически полным.

Дизайн является следствием психологических, эстетических, культурных и технических аспектов развития общества и в то же время оказывает на них влияние, иными словами, служит средством удовлетворения как материальных, так и духовных потребностей человека.

По мере того, как дизайн глубже проникал в сферу изучения предметной среды, развивался интерес к его теоретической составляющей. Многими авторами ставился вопрос о возможности параллельного развития культуры и техники. И фактором, связующим культуры духовную и материальную, стал дизайн. Дизайн архитектуры, интерьера, высокой моды и промышленный, является историческим феноменом, показывает хронология развития определенного культуры временем. Изучая предметы промышленной культуры, можно получить более полную информацию о национальных корнях региона, узнать больше о тех социальных факторах, что оказали наибольшее влияние на формирование определенного типа культуры региона.

Сегодня органами государственной власти все больше внимания уделяется сохранению регионального историко-культурного наследия. Немаловажным остается вопрос и об охране уникальности национальных традиций, которые оказали и продолжают оказывать влияние на формирование идентичной культуры нации, определяя её самобытность. Сохранение культурной идентичности определенным образом задает

направление развитию политической и социальной жизни общества, его сферы искусства и культуры, в том числе, производственной.

Необходимость сохранения уникального культурного наследия особенно актуальной представляется во времена промышленной революции, динамичной урбанизации и строительства новых объектов, а соответственно, и “изживания” пережитков прошлого. В данном случае, изучение фигуры человека, как творца культуры, позволяет ответить на вопрос о причинах существования определенного регионального типа культуры: “Все виды искусства, в том числе архитектура и дизайн, взаимно обогащают друг друга, существуют во взаимной связи, и каждым из них дополняются остальные. Все вместе они несут всю полноту художественного сознания эпохи и способны многогранно, всесторонне отражать жизнь в ее сложных процессах”<sup>25</sup>. Иначе говоря, все то уникальное и живое, что имеется в каждом человеке, предстает в культуре, посредством чего она оказывается настолько же разносторонней, многогранной и самобытной. Эта мысль прослеживается и в рассуждениях одного из представителей промышленного дизайна Америки В.Папанека о месте дизайна в современном обществе: “Дизайн – самое совершенное орудие, которое на сегодняшний день есть у человека для придания формы его продукции, окружающей его среде и в более широком смысле – ему самому. Дизайнер должен анализировать прошлое, а также предсказуемые будущие последствия своих действий”<sup>26</sup>.

Об отношении человека и развития культуры, а также о процессе их взаимного влияния друг на друга, писал немецкий социолог М.Вебер в научной работе “Избранное: Кризис европейской культуры”. Исследуя общественные процессы, происходящие на Западе в XX веке и то, как они влияют на развитие культуры, автор приходит к следующему выводу: “Периоды продуктивности культуры — всегда результат нового синтеза

---

<sup>25</sup> Алексеев Ю.В., Казачинский В.П., Бондарь В.В. История архитектуры градостроительства и дизайна: Учебник. - М.: Логос, 2001В, 2004., с.89

<sup>26</sup> Папанек В. Дизайн для реального мира.

элементов жизни”<sup>27</sup>. Так, можно говорить об установление связи между духовным и материальным миром, между человеком и создаваемым им культурном материалом. Кроме того, в концепции А.Вебера можно выделить и то, что живое начало общества всегда проявляется в эволюции. Оно и является механизмом, приводящим этот процесс в действие.

Например, деление культур по типу Восточной и Западной указывает не только на географическую область их распространения, но и на склад мышления их носителя, на способы познания мира, уровень развития техники, науки, культуры, искусства и общества в целом. В рамках изучения дизайна, эту мысль будет логично продолжить тезисом: “Теорий культуры, как уже говорилось, существует великое множество – не меньше вполне стройных и доказательных теорий можно выстроить и по поводу дизайна”<sup>28</sup>. Иначе говоря, взяв за основу изучение динамики развития культуры и тех факторов, что способны повлиять на этот процесс, можно выявить причины формирования той формы дизайна, которая доминирует в обществе. На примере Западной культуры, где окружающее человека главенствует над самим человеком, можно объяснить, почему дизайн получил свое развитие именно здесь. В это же время, культура Востока больше ориентирована на познание самого человека, его духовного начала, из которого уже и проецируется мир. Та же ситуация наблюдается в отношении природы – для человека западного типа культуры природа – это средство потребления для более комфортной жизни. Тогда как для представителя культуры Востока природа – это часть жизни, обособленный объект существования мира. Именно этим можно объяснить специфику развития дизайна: Запад стал центром рождения таких стилей, как: готика, ренессанс, барокко, рококо, - тех стилей в архитектуре и интерьере, что главным образом, концентрируются на создании декоративного фона реальности. Стилистика

---

<sup>27</sup> Вебер М. Избранное: Кризис европейской культуры. // СПб., 1999., с.126

<sup>28</sup> Розенсон И.А. Основы теории дизайна/ И.А. Розенсон. – Учебник для вузов. –СПб.; Питер, 2006. , с.219

предметной среды Востока же наоборот достаточно минималистична и централизована на существовании человека.

Таким образом, связь развития культуры и дизайна не оспорима. Две эти составляющие эволюции взаимодействуют между собой и влияют друг на друга. Посредством этого формируется мировосприятие общества в целом и человека в частности. Поэтому, актуальность изучения места национальной идентичности в развитии архитектуры и дизайна заключается в объяснении причин, почему именно в рамках этой национальности сложился определённый тип культуры; под влиянием каких факторов произошёл процесс формирования культурных реалий и какими временными рамками его можно охватить. Средствами этого исследования могут быть факторы эволюции искусства и дизайна. Именно по этой причине, вопросы об идентичности культуры и о национальном своеобразии стали в равной степени важными объектами исследований при изучении дизайна.

В.Л. Глазычев в работе “ О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе ” рассуждал о соотношении дизайна и искусства. А именно, может ли дизайн относиться к сфере искусства и в равной степени с ним влиять на общество и на развитие культуры. В.Л. Глазычев пишет: “Концепции дизайна выступают как чисто профессиональные с большей или меньшей примесью абстрактно-этической или абстрактно-радикальной ориентации”<sup>29</sup>. Из этого можно сделать вывод, что в понимании автора дизайн – это профессиональная сфера, лишённая того естественного живого начала, что присуще искусству. Но, в то же время, В.Л. Глазычев параллельно друг другу выводит два тезиса, определяющих места дизайна в искусстве: “дизайн содержит в себе элементы искусства, но не совпадает с искусством”<sup>30</sup> и “дизайн — не искусство”<sup>31</sup>. Автор нейтрален по отношению к ним обоим по причине того, что понятия искусства в данном случае “не

---

<sup>29</sup> Глазычев В. Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. М., 1970., с.139

<sup>30</sup> Глазычев В. Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. М., 1970., с.139

<sup>31</sup> Глазычев В. Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. М., 1970., с.139



тождественны»<sup>32</sup>. Искусство в первом случае рассматривается как способ практического освоения мира через духовное его понимание. Дизайн, будучи сферой материальной культуры, отвечающей главным образом за человеческие потребности, является отражением уровня мастерства материальной культуры, то есть практической его формой. Но не является духовной составляющей этого мира. Именно поэтому дизайн становится только часть от целого, составным звеном искусства. Понятие искусства во втором тезисе – это система духовного мира, которому дизайн, будучи практической формой изображения действительности, противопоставляется. Таким образом, можно говорить о том, что отношение дизайна к искусству зависит от того, какое значение придается искусству в целом.

К факторам, влияющим на формирование национальной отличительности художественной культуры, также относятся исторические объекты материальной культуры, дошедшие до современности. Одним из ярчайших примеров связи дизайна, художественной культуры и искусства является Италия, на территории которой располагается 51 культурный объект, занесенный в список ЮНЕСКО. О развитии дизайна на Аппенинском полуострове смогут рассказать, например, фабричные города в Сан-Леучо и Креспи-д'Адда, как олицетворение организации жилого пространства рабочего класса XIX века, и исторический центр каждого региона в целом. Эти объекты классифицируют и характеризуют дизайн: показывают, под влиянием каких идей он сложился в регионе, в чем заключались особенности архитектурной стилистики, и почему одно дизайнерское течение сменялось другим.

Теоретики дизайна считают, что в изучении культурного кода региона, наибольшее внимание следует уделять историко – культурной преемственности дизайна, то есть более подробно изучить истоки и основы

---

<sup>32</sup> Глазычев В. Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. М., 1970., с.142

развития материальной культуры и те феномены, которыми оно сопровождалось.

История дизайна Италии – это история уникального национального феномена. Исходя из этого, можно говорить о том, что основой его развития послужили исторические, природные, географические и социокультурные предпосылки. В случае, если рассматривать итальянский дизайн как феномен культуры, можно предположить, что он развивается в настоящее время, корнями возвращается в искусство прошлого и имеет перспективы развития в будущем. Эти факторы способны определить итальянский дизайн, как составляющую культуры Европы и в то же время выявить то, что отличает его от колорита других европейских стран. Посредством этого, можно поставить вопрос о том, как происходит формирование итальянского дизайна, как уникальной единицы в культуре Европы и как он вписывается в концепцию Запада.

Итак, основы дизайна и предметно – пространственное проектирование формируются в результате интеграции социально – общественных, исторических и научно – технических факторов в развитие культуры региона. Посредством взаимного влияния друг на друга, этими элементами создается национальная идентичность духовного и материального мира, в рамках которых и развивается культура.

Италия, долгое время пребывавшая в состоянии раздробленности и, со времен Рима, подвергавшаяся многочисленным захватам и внешнему влиянию, является уникальным примером типа культурной идентичности, который сформировался в условиях интернационального многообразия. Пожалуй, этот факт можно выделить как один из факторов, что отличают дизайн Италии от типа европейского развития. На Аппенинском полуострове сформировалась культура, в которой дизайн стал не просто дополнением или составной частью, но, отражая уникальную национальную идентичность, стал образом жизни, историческим феноменом. Именно поэтому в изучении

многонационального, разностороннего искусства Италии, в том числе промышленного, важно учитывать все внутренние и внешние факторы воздействия на этот процесс.

Таким образом, можно говорить о том, что Италия выработала специфический дизайн, способный определять тенденции развития дизайна и предметной среды и в других регионах. Национальная идентичность, присущая материальной культуре Апеннинского полуострова во многом предопределила развитие итальянского дизайна, как ведущего экспортируемого Европой продукта.

### **3. Советский дизайн как результат влияния европейской промышленной цивилизации на культуру СССР**

#### **3.1 Конструктивизм**

Сравнением истории зарубежного и отечественного дизайна, а также их взаимным влиянием друг на друга, занимались и европейские и российские исследователи. Многие из них приходят к выводу о бесспорном влиянии западноевропейской культуры на развитие советского дизайна, но если европейский дизайн складывался в условиях экономической необходимости увеличения сбыта продукции, то отечественный формировался больше, как революционное течение, как фактор европейской преемственности, сохраняющий в себе национальные отличительные черты СССР. Если европейский дизайн эволюционировал, плавно переходя от одной стадии развития к другой, советский имеет больше прерывистое развитие. В первую очередь, это объясняется тем, что специалисты промышленной культуры в начале XX века пребывали в постоянном поиске новых форм, стремились уйти от пережитков прошлого времени и привнести в материальную культуру новые идеи. Кроме того, от плавности развития европейского дизайна, отечественный отличал политический барьер, в виде реакции на инновационные художественные идеи дизайна, как на революционное движение.

Формирование основы для успешного развития монополии предприятия, не используемые ранее дизайнерские – проектировочные методы промышленного производства, возникновение конструктивизма, организация промышленных выставок – всё это, безусловно, повлияло на европейское представление о дизайне в целом, и о формировании новых

канонов культуры повседневности. В Германии устремления к новизне отразились в открытии в 1907 году первой дизайнерской школы - Веркбунд<sup>33</sup>.

Немецкий Веркбунд, основателем которого стал Герман Мутезиус, явился не только ступенью к развитию БАУХАУЗа, художественного объединения нового стиля – “функционализма”, но и фактором развития теоретических знаний о предметной среде в XX веке. Впервые дизайнерская организация смогла объединить художественные идеи дизайнеров-мастеров и промышленников. Главным образом, Веркбунд стал отражением государственных интересов. В совместной работе промышленников и дизайнеров, Германия видела перспективу повышения качества товара и, соответственно, увеличение спроса на национальный продукт на мировом рынке.

Таким образом, XX век привносит в европейский дизайн яркость, выраженную в спокойствии. На основе этих противоречий, эстетическим эталоном становятся плавность, изогнутость, отсутствие излишнего декорирования. Дизайн от утопизма Дж. Рёскина переходит к эпохе конструктивизма, основой которого явилась красота, создаваемая машинным производством. При конструктивизме красота формы заключается в ее целесообразности: та идея, к реализации которой стремился еще дизайн У. Моррис. Но, стоит отметить, что школы промышленного конструирования в первой половине XX века также отличались утопическими устремлениями. В сферу их планов входило объединение технического прогресса, искусства и кустарного производства.

Первые организации дизайна и промышленные выставки воплотили собой возможность иного восприятия предметного мира. На открытии немецкой выставки “Веркбунда” ван де Вельде произнес знаменитые слова, отождествляющие противоречие между индивидуальным видением художника и серийностью производства: “Каждый художник - пламенный

---

<sup>33</sup>Фиелл, П., Фиелл, Ш. Энциклопедия дизайна. Концепции, материалы, стили / Шарлотта Фиелл, Питер Фиелл; пер. с англ. А. В. Шипилова. — М.: АСТ: Астрель, 2008

индивидуалист, свободный, независимый творец. Добровольно он никогда не подчинится дисциплине, которая навязывает ему какой-либо тип или канон»<sup>34</sup>.

Безусловно, первые немецкие художественные школы внесли весомый вклад в развитие Европейского дизайна в целом. Они поспособствовали, в первую очередь, повышению интереса к художественной культуре, явились точкой развития теоретического знания о зарождающемся дизайне. Важным объектом влияния первых немецких школ была и экономика. Веркбунд открыл принцип унитарности вещи – сочетания функциональной и эстетической характеристик. Идея функционализма на протяжении XX века продолжит развиваться в Германии, а также будет перенята странами Запада и Советским Союзом.

Но, несмотря на наличие Европейских школ дизайна, ориентирующих развитие художественной культуры XX века, дизайн каждой из стран формировался согласно национальной традиции. Например, отличительность итальянского дизайна выражается в отсутствии определенной национальной школы дизайна. Поэтому, за многими нестандартными проектами промышленного дизайна Италии стоят художники-проектировщики, следующие за идеей, а не за тенденциями развития культуры. Важное влияние на формирование этих идей и последующее их развитие оказали итальянские журналы моды: “Interni”, “Domus”, “Casabella”, “Modo”. К наиболее известным из представленных относится “Domus”, создателем которого был Джованни Понти. С его именем во многом переплетается история послевоенного дизайна Италии и Европы в целом.

В Италии на протяжении XX века можно выделить несколько направлений развития итальянской промышленной культуры:

- Дизайн внутреннего интерьера и предметов мебели

---

<sup>34</sup>Kat.:ZwischenKunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund. Die neueSammlung. Munchen 1975.S. 97

- Стремление к открытию и использованию новых материалов в материальной культуре. Чаще всего это выражалось в автомобильной дизайне и относится к сфере инженерного конструирования.

- Дизайн “pret-a-porter” и школа высокой моды.

Тем не менее, дизайн Италии, в отличие от немецкого, развивается менее упорядоченно. В 1910-х годах веяния европейского авангарда способствуют рождению здесь стилю, характерной чертой которого был отказ от исторической традиции, выражение свободы и независимости – футуризма. И именно посредством влияния европейского авангарда и итальянского футуризма впервые обнаруживается связь европейской художественно культуры на советскую.

Искусство авангарда включает в себя такие течения, как: кубизм, экспрессионизм, модерн, конструктивизм, супрематизм, а также футуризм – направление, оказавшее особое влияние на дизайн и культуру Советских времен. Футуристические настроения, родина которых - Италия, революционной волной накрыли отечественную промышленную культуру в первой половине XX века. “Мы связали искусство с жизнью. После долгого уединенья мастеров, мы громко познали жизнь и жизнь вторгнулась в искусство, пора искусству вторгнуться в жизнь”<sup>35</sup> – гласил футуристический манифест. Революционное течение в отечественной культуре позиционировалось как “левое искусство”. Его основными чертами был отказ от классического восприятия предметного мира, отказ от музейного искусства, следование и поиск новых форм, а также способов их реализации. В Союз начинают организовываться промышленные выставки (наиболее масштабные международные выставки проходили в “Экспоцентре”, среди них выставки Венгрии, Чехословакии, Румынии, Америки, Венгрии, Германии и многие другие), участие в которых принимали и европейские исследователи, производится обмен профессиональными кадрами между

---

<sup>35</sup>Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. – М., Наследие, 2000. – 480 с

СССР и Европой (Х. Мейер, П.Тольятти, К.Оливетти ), реализовываются совместные творческие проекты. Отстающий технический уровень Российской Империи и раннего СССР объясняет, почему среди отечественных исследователей футуристические призывы к техническому совершенствованию были восприняты с таким энтузиазмом. Отказ от художественной традиции интерпретировался как революционный манифест, целью которого было вызвать агрессивное отторжение, неприятие существующей реальности, отказ от ее основ. Многими исследователями подчеркивается расхождение в интерпретации футуристических идей в Европе в Союзе: “Связав себя с буржуазным художественным авангардом XX в., русский футуризм вместе с тем не располагал сколько-нибудь четкой программой. Манифесты его отличались необоснованностью, преднамеренной и грубой парадоксальностью”<sup>36</sup>.

Сфера дизайна этого времени главным образом концентрировалась на технической ценности, поиске новых материалов и форм, проектирование общественного быта и изменение представлений о науке, технике и искусстве в целом. В первую очередь, главной целью отечественного футуризма было вызвать реакцию, совершить переворот. В.Маяковский, “поэт революции”<sup>37</sup>, активно поддерживающий необходимость разрыва новой истории с её корнями, футуристическое течение в России описывает как: “взбалмошную, в рыжих вихрах детину, немного неумную, немного некультурную”<sup>38</sup>.

Индустриализация, рост промышленного оборота, урбанизация, величие вещи в культуре повседневности – идеалы футуристического течения и Европы, отразившиеся и в Советском Союзе. Все это составляло часть новой культуры России XX века, но, как было упомянуто ранее, как и каждая культура, отечественная стремилась сохранить свою идентичность

<sup>36</sup> *Мазаев А. И.* Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. 270 с.

<sup>37</sup> *Катанян В.А.* Краткая летопись жизни и работы В.В. Маяковского. М., 1939.,с.67

<sup>38</sup> *Маяковский. В.* Полн. собр. соч., т. 1, с. 349 – 350



среди европейских норм. Например, если Западная культура ориентировалась на создание новых культурных ценностей, то отечественная не была готова оборвать связь с исконно русскими традициями. Урбанистические ориентиры были восприняты многими российскими исследователями достаточно критично. Именно поэтому футуризм в русской культуре характеризуется как конфликт общества с политическими, историческими и социальными нормами, а также как противопоставление культурно-исторических устоев и буржуазных критериев красоты. Однако, свободе от урбанистических настроений в послереволюционной России, мешала экономическая нестабильность, влекущая за собой промышленную отсталость страны. В то время, как промышленность на Западе успешно развивалась уже ни одно столетие, отечественная только стремилась к этому, заметно уступая европейскому производителю.

Немаловажным фактором влияния европейского авангарда на отечественный дизайн стал принцип “экономии”, зародившийся на Западе. Вещь становится целью и средством предметного мира. Это основа нового времени и символ промышленного подъема. Вещь должна быть максимально комфортной, пригодной, целесообразной. Эти критерии составляют основы принципа “экономии” в дизайне – иными словами – это возможность создать вещь эстетически – красивой, функциональной и доступной. Это способствовало также развитию “принципа техники”<sup>39</sup>, который в анализе отечественных футуристов описывался следующим образом: «Мы должны творить, как и вся наша техническая жизнь»<sup>40</sup>. Тематика индустриализации содержалась на поверхности каждого предмета. Если речь шла о дизайне интерьера, актуальным представлялось использование ярких цветов, металлических поверхностей, стекла. Если об архитектурном проектировании – использование бетона при конструировании несущих

---

<sup>39</sup> *Мазаев А. И.* Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. 270 с.

<sup>40</sup> *Малевич. К.* О новых системах в искусстве. Витебск, 1919, с. 18

поверхностей здания (примером может быть этнографический музей в Киргизии, выполненный по проекту К.К. Кубанычбека, главным элементом которого является бетонная арка над крышей), использование облицовочных панелей (Морской вокзал города Санкт-Петербурга), нетрадиционные конструкции архитектурных объектов (конструкция гостиницы “Салют” в Киеве выполнена в форме эллипса, а дом-кольцо в Москве, как становится понятно из названия, выполнен в форме круга).

Изменения в области промышленного конструирования, посредством применения новых технологий промышленной культуры, происходили и благодаря контакту исследователей Запада и послереволюционной России. Зачастую, отечественные дизайнеры, вдохновленные идеями зарубежных исследователей, перенимали их, воплощая эти догмы в рамках российской культуры. Примером может быть представитель одного из течений авангарда – конструктивист В.Е. Татлин. Можно сказать, что именно В.Е. Татлин поспособствовал зарождению и развитию конструктивизма в России первой половине XX века. Он не боялся экспериментировать с новыми формами, стремился искусство нового времени выразить только в новых, инновационных подходах. Но большинству своих идей и конструктивизм, и сам В.Е.Татлин, обязан зарубежной культуре, а именно искусству П.Пикассо. Встреча двух деятелей состоялась во Франции. После неё В.Е.Татлин вернулся “с контррельефами в голове”. Европейские каноны дизайна он интегрировал в советскую культуру, сохраняя её отличительность: его проекты отличаются новаторскими художественными формами, выполненными по последнему слову техники, комплексностью, комфортабельностью: стулья с s-образной опорой, мягкая мебель без пружин, кубизированные печи. Таким образом, пластичные и нестандартные формы корпусной мебели, посуды и частей внутреннего интерьера показывают, что В.Е.Татлин, вдохновленные западными идеями дизайна, первым отошел от стандартного взгляда на художественное проектирование

и внес в материальную культуру Советского Союза то, что в последствии приобрело значение “революционной мысли художественной культуры”.

Также 20-е годы XX века в истории дизайна Италии ознаменовались рождением стилистики корпоративного образа предприятия, которая в дальнейшем стала примером и для Советского Союза. Фирмой, явившейся его прообразом, была компания “Оливетти”, названная в честь своего основателя, главным направлением деятельности которой было производство печатных машин. Не смотря на сферу деятельности предприятия, его слава во многом зависит от “стиля Оливетти”, как стиля образа целого, где каждое имеет свою ценность.

После победы на Туринской промышленной выставке 1911 года “Оливетти” прославилась как предприятие конторской продукции. Многие исследователи стремительные темпы развития компании связывают с привлечением в её штат дизайнеров, что поспособствовало образованию определенной дизайнерской группы, во главе интересов которой в первую очередь находился человек, как адресат. Именно благодаря ей, во главе с представителями – А. Оливетти и М. Ницциоли, стиль “Оливетти” стал популярен во всем мире. Конторская продукция, производимая предприятием, позиционировала себя только с точки зрения качества и экономического успеха. Важным является вопрос о том, как и почему “Оливетти” достигла уровня мирового признания. Многие исследователи склоняются к влиянию дизайнерской группы, находящейся у истоков компании. Благодаря ей, “Оливетти” отличило стремление к эстетическому превосходству во всем – это выразалось и в качестве выпускаемой продукции в целом, и в ее рекламной компании, в печатной корреспонденции, в архитектуре представительских зданий. Отличительной чертой художественной выразительности этого стиля стала пластика и плавность форм, которые позже в дизайнерской среде именуют как “Линия Ницциоли”. Кроме того, пример компании “Оливетти” открыл Европе не

только перспективу в сотрудничестве крупных компаний с печатными средствами массовой информации (например, рекламные публикации, авторские интервью в журналах “Interni”, “Domus”), но и реализация собственного периодического издания “Civiltà delle Macchine”.

В эстетически – художественно развитой политике компании “Оливетти” были воспитаны многие представители дизайнерской среды Италии и второй половины XX века. Например, М. Беллини, основная деятельность которого восходит к техническому дизайну, широко известному течению дизайна Европы того времени. Так, появляется новый стиль, быстро воспринятый в мировой культуре производства – простое сочетание геометрических форм в стиле и цветовая сдержанность. В Италии “Мембранная технология”<sup>41</sup> М.Беллини, характеризующаяся округлостью и плавностью линий, сформировало национальный образ итальянского дизайна XX века.

Другим важным фактором влияния западной промышленной культуры на отечественную стала организация профессиональных школ. Таковой является школа ВХУТЕМАС, появившиеся вскоре после образования БАУХАУЗа, и часто называемая на Западе “Русским БАУХАУЗом”. Схожесть их идей и взглядов на культуру можно отнести к практически одновременному открытию школ – немецкий БАУХАУЗ появился в 1919 году, Высшая художественно-техническая мастерская в Москве – в 1920 году<sup>42</sup>.

И одна, и другая школа внесла существенный вклад в развитие не только отечественного, но и мирового дизайна. Их сотрудничество повлекло за собой формирование концепций современного искусства. В целом, формирование товарищеских отношений между, казалось бы, конкурирующими дизайнерскими образовательными учреждениями, можно

---

<sup>41</sup>Bellini M. Designer. Casa McCarty: Catalogue. N.Y., 1987., s.15

<sup>42</sup>Мазаев А. И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко - критический очерк. М.: Наука, 1975. 270 с

разделить по трем критериям: обмен профессиональными кадрами; совместная организация показательных промышленных выставок; организация студенческих практик. На последнем пункте хотелось бы остановиться более детально и рассмотреть поводы и результаты взаимного обмена студентов ВХУТЕМАСа и БАУХАУЗа, который состоялся в 1927-1928 годах. В 1927 году московские студенты посетили высшую школу строительства и художественного конструирования в Германии. Отечественный исследователь политической культуры, писатель и социолог А.И.Мазаев описывает результаты этой поездки так: “Привлечение западного опыта для более эффективного «социалистического строительства» станет характерной чертой первых пятилеток, и экскурсия студентов в Германию имела исключительно практическую направленность”<sup>43</sup>. Действительно, в эпоху первых пятилеток СССР, курс на тотальную застройку, качество производимого товара и налаживание серийности – были определяющими факторами в развитии экономики и социальной жизни Союза. Поэтому изучение градостроительства и экономических основ серийного производства было основными целями московских студентов в образовательной поездки в Германию. Немецкие студенты, в свою очередь, видя неразвитость СССР, проявляли интерес к “невозделанному полю” советского дизайна, предоставляющее возможность для западных специалистов реализовать те идеи, что финансово не реализуемы на Западе.

Поэтому, безусловно, взаимодействие двух дизайнерских школ положительно повлияло на развитие промышленной культуры внутри каждой из стран, а также на становление мирового дизайна в целом: открылись пути реализации постмодерных идей не только в родных стенах, увеличился сбыт производимых товаров, что, конечно, сказалось на улучшении экономической ситуации, возрос уровень дизайнерских образовательных программ СССР и Западе.

---

<sup>43</sup> *Мазаев А. И.* Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. 270 с

Популяризации западного дизайна в Советском Союзе способствовал также обмен профессиональными кадрами или демонстрацией работ специалистов на промышленных выставках, к примеру, архитектурные выставки в Польше и в Германии, прошедшие в 1926 – 1927 году. Например, большое влияние на модернизацию советской промышленной культуры согласно западноевропейским образцам, оказали деятели отечественного авангарда Э. Лисицкий, М. Гинзбург, братья Веснины и многие другие. Отличным от устоявшихся отечественных культурных традиций идеям они обязаны частым посещениям Европы, участием в выставках, конференциях и лекционных курсах дизайна. Благодаря этому сотрудничеству, отечественная художественная культура первой половины XX века представляет собой конструирование на стыке архитектуры и искусства. Например, Э. Лисицкий под влиянием западных тенденций авангарда создает ПРОУНЫ (проекты утверждения нового)<sup>44</sup> - как символ нового формообразования архитектуры, ее геометрический эксперимент. Впоследствии, ПРОУНЫ стали основой архитектурных построек, нетрадиционных для советского пространства. Основой для дальнейшего развития архитектуры СССР послужили и разработки функционального конструктивизма М. Гинзбурга, которые можно наблюдать в проектировании жилых и административных зданий. Им присущи те основы “национального авангарда”, о которых уже было сказано: доступность, народность, приемлемость. Приверженцами функционального конструктивизма являлись и братья Веснины, которые первыми предали большое значение архитектурной композиции. Таким образом, эти представители промышленной культуры являлись мостом между культурами Запада и Советского Союза, и, помимо внедрения европейских норм в отечественный дизайн, пропагандировали культуры Союза на Западе.

Также было установлено, что развитие отечественного дизайна всегда ориентировалось на Европейские традиции и носило характер

---

<sup>44</sup> Хан-Магомедов С.О. Архитектура Советского авангарда в 2-х кн.//Кн. 1 Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996.,с.92

заимствования. Не менее важным является вопрос, почему осуществлялось это заимствование.

В первую очередь, это программа пятилеток, начавшаяся сразу после объединения социалистических республик. Их целью было достигнуть Европейского развития, поднять промышленный и экономический уровень в кратчайшие сроки. Уже в 20-30е годы XX столетия в СССР начинает реализовываться план повсеместной крупной застройки, в связи с чем, в Союз начинают в большом количестве пребывать специалисты-архитекторы Европы. Подобные товарищеские отношения были выгодны обеим сторонам: СССР перенимала опыт Запада, уже достигшего высокого уровня развития к тому времени, для Западных же специалистов представлялась возможность реализовать свои идейные концепции: “ Страна, где шли коренные социальные преобразования и архитектура выступала как организующая и регламентирующая эти процессы сила, была очень привлекательна в профессиональном плане для иностранных архитекторов”<sup>45</sup>.

Из первой причины следует и вторая – наряду с тем, как стремительно развивалась экономическая инфраструктура Советского Союза, Запад переживал сильнейший кризис. В виду этого, можно судить о ситуации, при которой в Союзе существует нехватка профессиональных кадров, по причине отсутствия высококвалифицированной школы, а опытные специалисты Запада остаются без работы. Началось осуществление заказных архитектурных и дизайнерских проектов, что стало одной из причин внедрения западной тенденции в отечественно культуру: “Для поднятия качества массового жилищного строительства было решено максимально использовать накопленный в таком строительстве зарубежный опыт,

---

<sup>45</sup> Коккинаки И. К вопросу о взаимосвязях советских и зарубежных архитекторов в 1920-1930-е годы / И. Коккинаки // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. – М.: Советский художник, 1976. – С. 230-382

пригласив для работы в нашей стране высококвалифицированных специалистов»<sup>46</sup>.

Об этом также свидетельствует и переписка французского архитектора Ле Корбюзье с одним из представителей конструктивизма в Советском Союзе А.Весниным, в которой говорилось следующее: "... в настоящий момент Москва является наиболее живым архитектурным центром". В 1930 г. Ле Корбюзье писал, что "Москва - это фабрика планов, обетованная земля для специалистов", а в 1932 г. в письме Луначарскому он писал: "Я предлагаю свое сотрудничество с полным чистосердечием и без всякого расчета на выгоду"<sup>47</sup>.

Таким образом, можно говорить о том, что советский дизайн первой половины XX века был всецело ориентирован на западные концепции художественной культуры. К путям, по которым осуществлялось европейское влияние на советскую культуру, относятся промышленные выставки и школы дизайна, обмен опытом и профессиональными кадрами. Как дизайн – ориентированная страна, особое влияние на развитие советской культуры 10-х-40-х годов XX века, оказала Италия. Впервые это влияние обнаружило себя в футуристических канонах, проявившихся в Советском Союзе, как революционное течение, стремление, уничтожив исторические традиции, создать абсолютно новый тип культуры. Немаловажным также является влияние СМИ, кинематографа, пример организации дизайна предприятий, развитие теоретического знания об организации предметной среды.

---

<sup>46</sup> Коккинаки И. К вопросу о взаимосвязях советских и зарубежных архитекторов в 1920-1930-е годы / И. с.198

Коккинаки // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. – М.: Советский художник, 1976. – С. 230-382

<sup>47</sup> Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве. - М., 1967. - Т. 1. - С. 491



### 3.2 60-70 годы

Послевоенное время отождествляется с мировым экономическим кризисом и характеризуется, как период восстановления промышленных предприятий многих стран. На предприятиях Советского Союза, полностью переквалифицированных на выпуск машинной и военной техники в годы войны, после ее окончания встал вопрос о повышении уровня производительности, а задачи дизайнеров во многом сводились к осуществлению модернизации машинной техники. От положения отсутствия профессиональных кадров, неимения достаточной экономической поддержки Совет постепенно начал оправляться лишь в начале 60-х годов. Основной концепцией дизайнерского искусства этого времени является утилитарность и идеологическая основа производства. Чаще всего использовались старые образцы, лекала и технологии, основные силы производства были направлены на повышение его технического уровня, а проекты отличались несовершенством. В то же время, выбрав путь на повышение роли отечественного производителя и национального престижа, и поспособствовали развитию промышленного дизайна Советского Союза.

То же в шестидесятые годы происходит и на итальянском промышленном рынке. Экономика Италии, относительно быстро оправившаяся после войны, во второй половине XX века достигает максимального уровня своего развития. Как и дизайн СССР, итальянский был в большей степени сконцентрирован на развитии машинного производства, электроприборов. Появляется необходимость развития новых модернизированных методов производства, повышения статуса национального производителя. Как и во многих европейских странах, в Италии появляется концепция промышленного дизайна, признанная наиболее рациональной и предметно-ориентированной, так называемый «BelDesign». В первую очередь, данное направление отличает

ориентирование на вещь, которая должна быть функциональна, удобна, главное – доступна массам. Во многом, эта концепция повлияла на послевоенный советский дизайн. Его основой становится серийное производство доступных и функциональных вещей.

Советским Союзом перенимаются и методы художественного конструирования, целью которых является следование принципу “экономии”. В первую очередь, это подразумевало производство сугубо отечественных товаров, не требующих дополнительных средств на зарубежные технические компоненты.

Важной отличительной чертой итальянского дизайна второй половины XX века стало новаторство. Появившаяся на рынке в 1972 году пластмасса открыла многочисленные варианты формообразования в промышленности Европы. К советскому дизайну это придет позже, лишь в 80-е года, когда промышленная культура начнет приобретать характер функционального формообразования.

Важным влияние итальянского дизайна на советскую культуру стало и организация рабочего пространства сотрудника на предприятии. Итальянская компания “Оливетти”, как уже было сказано, показало своим примером необходимость контроля за организацией рабочей зоны сотрудников предприятия, что непосредственным образом может повлиять на результаты трудовой деятельности. Во второй половине XX века опыт “Оливетти” перенимают не только Европейские страны, но и СССР. Стремясь увеличить престиж национального продукта, увеличивается внимание и к персоналу. Учитывая физиологические требования человека на производстве, важным условием становится гармонизация цвета производственных поверхностей, отсутствие на ней бликов и переливаний, с целью избежать переутомления глаз.

Развивающиеся СМИ, кинематограф и периодика Европы, в том числе итальянская, являлись не только источником заимствования концептуальных

дизайнерских и модных идей, но и примером к реализации этих же средств культурного просвещения в СССР. По европейскому примеру, в Союзе также начинают выпускаться профилированные периодические издания. “Техническая эстетика”, “Архитектор”, “Моделист конструктор”, “Промышленная эстетика” и многие другие советские журналы, темы которых охватывали промышленный дизайн СССР. Это являлось своего рода пропагандирование отечественного дизайна, призыв к отказу от западной модели производства, повышение престижа советского производителя, а также массовое просвещение о канонах качества, стилистики, истории отечественного дизайна в именах и датах.

В 80-годы в Италии формируются дизайнерские течения авангарда, давшие начало в развитии художественного взгляда постмодерна Европы. Во время противоречия строгого функционализма и четкости визуализации, против утопического воспевания идеалов прошлого, в Италии формируются две группы дизайнеров – “Алхимия” и “Мемфис”. Лидер группы “Алхимия” А. Мендини видел подлинную эстетическую красоту в яркой эклектике и авторской интерпретации, посредством применения в производстве ручного труда. Группа “Мемфис”, под руководством Э.Соттсасса наоборот стремилась уйти от показного эпатажа. Э. Соттсасс, будучи одним из членов дизайнерской группы “Оливетти”, приобщился к культуре компании – человек в основе мироздания. Исходя из этого, можно судить о причинах противопоставления “Мемфиса” “Алхимии”. Э. Соттсасс стремился раскрыть красоту вещи, подчеркнуть ее эстетическую ценность, не лишая её функциональной составляющей: “Разработки Э.Соттсасса, обладая оригинальностью, ни в коем случае не отрывали красоту вещей от их пользы и не являлись чисто выставочными декоративными экспонатами”<sup>48</sup>. Целью объединения было экспериментирование с новыми технологиями, материалами и формами. Кроме того, “Мемфис” активно использовал

---

<sup>48</sup> Журнал «Вестник СПГУТД». В. Ю. Медведев. АРТ-ДИЗАЙН В МИРЕ ДИЗАЙНА - 2007, №13. – С. 131 – 137

орнаменты и декорирование на предмете. Например, именно благодаря этой организации, по всему миру стал использоваться ломанный орнамент, “микробный”, с использованием прерывистых линий, хаотичных точек и так далее. В своей работе “Мемфис” не использовал дорогих материалов и не прибегал к сложным дорогостоящим технологиям. Мода – это доступное всем, универсальное и всеобщее. Сами члены объединения описывали его следующим образом: “Мемфис скоро выйдет из моды, – говорили они, – но это и не мода. Мемфис эклектичен, он банализирует золото и мрамор и облагораживает слоистый пластик, нержавеющей сталь и каучук. Он стремится освободить пространство, демонументализировать архитектуру, сорвать покровы тайны с памяти навсегда”<sup>49</sup>.

Благодаря универсальности подхода к проектированию окружающего пространства, метод “Мемфиса” и идеи его руководителя Э.Соттсаса были широко восприняты в мире. За проектировщиком последовали представители дизайна многих европейских стран, Англии, Америки. Его подход был уникальным, универсальный и удобен. Кроме того, простота проектирования – это то, что отвечало состоянию Европейской экономики второй половины XX века. Именно поэтому, можно говорить, что итальянский “Мемфис”, вобравший в себя национальный образ Италии, ее отличительность и идентичность, для Европы стал синонимом культуры постмодерна. Новаторство дизайнерских подходов организации не имели эффекта разорвавшейся бомбы, скорее, это были глобальные перемены в сфере материальной культуры, проникновение которых в общество носило постепенный и поступательный характер.

Во второй половине XX века в развитие итальянского дизайна архитектуры, интерьера, высокой моды, а также в их продвижении на мировом рынке, важное значение имела реклама. Итальянская рекламная компания, безусловно, ассоциируется с одной из важнейших фигур этого

---

<sup>49</sup>Шатин Ю. В. Этторе Соттсасс / Ю. В.Шатин // Техническая эстетика, 1989, №9. – С. 28

времени – фотографом О.Тоскани. Реклама, периодические издания являлись важнейшими, можно сказать, лидирующими из источников продвижения итальянского дизайна. Реклама давала не только общие представления об актуальных течениях культуры проектирования, об основных тенденциях и связанных с ними именах. Реклама несла в себе национальный код региона, передавала его особенности. Компания, созданная О. Тоскани, выразила резкость, уверенность, опытность дизайнерского мышления Италии второй половины XX века. Рекламные проекты для таких крупных фирм, как: Benetton , Valentino, Esprit, Fiorucci заставили весь мир говорить об Италии, как о центре независимой уникальной дизайнерской среды. Основывая рекламную компанию на громких социальных проблемах XX столетия, О. Тоскани сделал дизайн Италии брендом.

Итак, были выявлены основные пути, по которым культура художественного проектирования Запада влияла на советскую культуру. К ним относятся: обмен специалистами и студентами промышленных школ, совместная организация показательных выставок, перенимание ведущих европейских дизайнерских концепций.

Немаловажным фактором, оказавшим влияние на проникновение европейских канонов в культуру Советского Союза, конечно, было СМИ: европейские печатные издания, развивающаяся на Западе киноиндустрия особенно повлияли на процесс проникновения европейских стандартов.

Особенностью развития дизайна второй половины XX века было также и то, что концепция отечественного дизайна и школа конструктивизма была практически уничтожена при изменении ориентиров промышленных предприятий. Разрушенная отечественная традиция дизайна, в том числе является объяснением ориентирования производства на образцы Запада и перенятие его образовательных основ.

В военное и послевоенное время художественное проектирование и Советского Союза и Европы претерпело серьезные изменения. Основные

ориентиры промышленности складывались в приоритете производства машинной техники и оборудования. Необходимость технической модернизации доминировала над возможностью украшательства. В 60-х годах советская промышленность для западных товаров была закрыта окончательно. Производственная сфера деятельности Союза была направлена на социалистическую пропаганду и отказ от западноевропейских аналогов продукции, становясь, таким образом, “государственным дизайном”. Хотя, в то же время, сфера художественного конструирования в Союзе носила характер заимствования, А.И. Мазаев описывает это следующим образом: “Это было примером модернизации и стайлинга, повтора популярных, но устаревших решений западных производителей, при отсутствии своих принципиально новых концептуальных подходов”<sup>50</sup>. Поэтому, при сохранении отечественной отличительности и применении средств стайлинга Запада, советский дизайн второй половины XX сформировался, как феномен, сочетающий в себе: советскую утилитарность и западноевропейский дизайн, где западноевропейский дизайн стремился к новаторству проектирования, отказ от исторической архитектурной ценности, а советский дизайн приоритетом ставил поиск новаторских подходов художественного проектирования, учитывающих исторический национальный материал.

Следовательно, можно говорить о том, что во второй половине XX века советский дизайн приобрел идеологические черты. Условно его можно разделить на социалистический: дизайн серийности, отвечающий в первую очередь на запросы потребления, и на дизайн коммерческий, тот, что носил в себе идею Запада, то есть стайлинга. Взаимодействием противоречащих друг-другу капиталистической и социалистической концепций отечественного дизайна, проникновением западно-европейских идей и профессионального опыта, определяется самобытность и отличительность советского типа промышленной культуры. Интересным представляется

---

<sup>50</sup> *Мазаев А. И.* Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. 270 с.

также сама методология реализации Западного типа организации предметной среды, отношения технической структуры материальной культуры и художественной.

Можно говорить о том, что в XX дизайн в Италии являлся активно развивающейся сферой художественной культуры. Во второй половине столетия славу Италии приносят успешно развивающиеся направления дизайна одежды, архитектурного проектирования, дизайна интерьера. Кроме того, Италия начинает оказывать влияние на развитие стилистики и дизайна европейских стран. В большинстве своем, это происходит благодаря деятельности дизайнерских групп и организаций, например, таких, как “Алхимия” и “Мемфис”. Их противопоставление дизайнерской политике друга-друга приводит к формированию двух основных художественно-проектировочных течений второй половины XX века: модернистский и антимодернистский. Говорить о том, какой из подходов проектной культуры более правильный или успешный невозможно: первый соприкасается с доменами классической школы проектирования, второй же стремится к инновационному развитию, учит работать с новыми формами и материалами. Каждый из них корнями уходит к Италии и в равной степени оказал влияние на формирование Европейского стиля.

Можно сделать также вывод о том, что успех итальянского дизайна во многом зависел от его национальной особенности, выраженной в стремлении к экспериментальности. Не имя слаженной школы дизайнерского искусства, итальянцы создавали собственные методы художественного проектирования, посредством которых можно было прийти к подъему эстетического уровня художественной культуры страны, улучшения ее экономической жизни.

## Заключение

Подводя итоги, можно сказать, что дизайн – это относительно молодой, малоизученный, но важнейший для цивилизационного развития феномен культуры. Его изучение возможно с точки зрения социального, психологического, культурологического и эстетического подходов. Зародившись только в начале XIX века, в результате промышленных революций, повлекших за собой переход общества к индустриальной эпохе, промышленное декорирование глубоко проникло в культуру повседневности современного человека. Именно поэтому, социокультурный анализ дает возможность представить дизайн как социальный феномен, возникший вследствие трансформации общественного сознания, а с другой – как самостоятельно зародившийся и развивающийся феномен культуры.

В ходе исследования было также установлено, что дизайн не только был сформирован развитием культуры и всех тех сфер, которые она объединяет, но и сам способен влиять на ее формирование. Были приведены философские, культурологические, социологические, эстетические и экономические концепции дизайна, выдвинутые зарубежными и отечественными авторами. Среди них: Дж. Рёскин, У.Моррис, Г. Земпер, Н.Бердяев, В. Беньямин, Э.Бегенау, А. Мазаев, А. Зименков, Э.Г. Цыганкова и другие.

Благодаря этому, была также выявлена связь культуры и национального кода, взаимовлияние друг на друга которых создает феномен регионального дизайна. На примере итальянского дизайна можно резюмировать, что культурный код региона определили: многонациональность Апеннинского полуострова, культурная интеграция, как следствие политического влияния. Минимальное воздействие европейских промышленных школ позволило Италии уйти от общих



художественных мер проектирования и развить уникальную философию художественного проектирования.

Как следствие отличительной методологии организации предметной среды, региональный дизайн Италии привел её к статусу лидирующей в сфере дизайна страны. Это является причиной возрастания популярности на продукцию итальянского производителя на мировом рынке.

В ходе исследования были рассмотрены способы и причины влияния европейского дизайна в целом и итальянского в частности на советскую культуру. Можно подвести итог, что отечественная культура и дизайн в своем развитии ориентированы преимущественно на достижения Запада. Доказательством этого могут быть промышленные выставки, организованные по европейскому примеру, развитие образовательной структуры, соответственно, повышение статуса дизайна, как профессиональной сферы промышленной культуры. Кроме того, существенным является организация предметной среды на предприятии, организация рабочего процесса персонала, в целях повышения уровня качества товара. Причиной ориентированности советской культуры на Запад являются начавшиеся в первой половине XX века пятилетки, целью которых было поднять отечественную экономику и техническое развитие до европейского уровня. Также важно заметить, что интеграция промышленно-технических идей Запада и Италии в культуру Советского Союза продолжалась и во второй половине XX века, когда социалистическая культура приняла характер идеологии, а подражанию Западу не поощрялось общественным устоем. Проникновение европейско-итальянских концепций материальной культуры и художественного проектирования осуществлялось посредством европейских СМИ, публицистики, художественной и научной, промышленным выставкам, обмена профессиональными кадрами.

Тем не менее, можно говорить о том, что при влиянии итальянского дизайна на советский, каждый из них сохранил свою национальную

отличительность. Европейские достижения в СССР перенимались активно, но не достаточно эффективно. Экономический уровень не мог позволить развить промышленную серийность в таком объеме, чтобы в полной мере удовлетворить общественные потребности. Итальянский дизайн, воплощающий в своей основе индустриальные идеи, стремился к новаторству и максимальному использованию технических ресурсов. Тем не менее, для Советского Союза европейский рынок и концептуальные основы Итальянской промышленной культуры являлись источниками образовательной сферы и методологии феномена индустриальной эпохи. В то время, как для итальянских исследователей и проектировщиков Советский Союз был перспективен ввиду отсутствия определенной дизайнерской школы, а соответственно, открывал возможности для реализации европейских практик художественного проектирования предметной среды.

## Список используемой литературы:

1. *Абрамова А.А.* ВХУТЕМАС ВХУТЕИН. 1918-1930. В кн. Московское высшее художественно-промышленное училище. Под ред. З. Быкова.1. М., 1965.
2. *Алексеев Ю.В., Казачинский В.П., Бондарь В.В.* История архитектуры градостроительства и дизайна: Учебник. - М.: Логос, 2001В, 2004.
3. *Аронов В. Р.* Теоретические концепции зарубежного дизайна. ВНИИТЭ. М., 1992.
4. *Бегенау Э. Г.* Функция, форма, качество. М., 1969.
5. *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996.
6. *Бердяев Н. А.* Человек и машина. Проблема социологии и метафизики техники//Вопросы философии, 1989.
7. *Вебер М.* Избранное: Кризис европейской культуры. // СПб., 1999.
8. *Воронов Н. В.* Российский дизайн. Т. 1-2. М., 2001.
9. *Гидион.* Пространство, время, архитектура. - М.: Стройиздат, 1984
10. *Глазычев В.Л.* Дизайн как он есть, 2006.
11. *Земпер Г.* Стил в технических и тектонических искусствах, или практическая эстетика. М., 1970.
12. *Зименков П.П.* – М., Наследие, 2000.
13. *Катанян В.А.* Краткая летопись жизни и работы В.В. Маяковского. М., 1939.
14. *Кнабе Г. С.* Образ бытовой вещи как источник исторического познания // Вещь в искусстве. Материалы научной конференции. 1984 (Вып.ХVII). М., 1986.
15. *Коккинаки И. К* вопросу о взаимосвязях советских и зарубежных архитекторов в 1920-1930-е годы / И. Коккинаки // Вопросы советского

- изобразительного искусства и архитектуры. – М.: Советский художник, 1976
16. *Коськов М.А.* Предметный мир культуры. СПб., 2004.
  17. *Курьерова Г.Г.* Итальянская модель дизайна. Проектно-поисковые концепции второй половины XX века - М., 1993.
  18. *Луначарский А.В.* Об изобразительном искусстве. - М., 1967. - Т. 1
  19. *Мазаев А. И.* Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975.
  20. *Маяковский В.* Полн. собр. соч., т. 1.
  21. *Папанек В.* Дизайн для реального мира.
  22. *Рёскин Дж.* Лекции об искусстве / Пер. с англ. П. Когана. — М.: БГС-ПРЕСС, 2006.
  23. *Розенсон И. А.* Основы теории дизайна/ И.А. Розенсон. – Учебник для вузов. - СПб,: Питер, 2006.
  24. *Рунге В. Ф.* Основы теории и методологии дизайна М., 2001. Дизайн: история и теория: учебное пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей. - М., ОЛМА-ПРЕСС, 2007.
  25. *Фиелл П., Фиелл Ш.* Энциклопедия дизайна. Концепции, материалы, стили / Шарлотта Фиелл, Питер Фиелл; пер. с англ. А. В. Шипилова. — М.: АСТ: Астрель, 2008.
  26. *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура Советского авангарда в 2-х кн.//Кн. 1 Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996.
  27. *Хан-Магомедов С.О.* У истоков советского дизайна. ТЭ. № 2-4, 1980.
  28. *Цыганкова Э.Ц.* У истоков дизайна (Машины и стили). М.: Наука, 1978.
  29. *Шатин Ю. В.* Этторе Соттсасс / Ю. В.Шатин // Техническая эстетика, 1989, №9. – С. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А.
  30. *Журнал «Вестник СПГУТД».* В. Ю. Медведев. АРТ-ДИЗАЙН В МИРЕ ДИЗАЙНА - 2007, №13

31. Bellini M. Designer. Cara McCarty: Catalogue. N.Y., 1987
32. Kat.: Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund. Die neue Sammlung. Munchen 1975
33. Simon, 1997