

Документ подписан простой электронной подписью
Информация о владельце:
ФИО: Баламирзоев Назим Лиодинович
Должность: Ректор
Дата подписания: 23.10.2025 09:08:03
Уникальный программный ключ:
5cf0d6f89e80f49a334f6a4ba58e91f3326b9926

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ

ФГБОУ ВО

**«Дагестанский государственный технический
университет»**

Технологический факультет

Кафедра «Дизайн»

«ИСТОРИЯ СТИЛЕЙ»

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ
НАПРАВЛЕНИЯ ПОДГОТОВКИ БАКАЛАВРОВ
54.03.01 «ДИЗАЙН»**

Махачкала 2017г.

ББК 30.18

Учебно-методические указания , Махачкала, ДГТУ, 2017г.-39с

В учебно -методических указаниях представлены темы и рекомендации, необходимые для самостоятельной работы студентов направления подготовки бакалавров 54.03.01 «Дизайн» по дисциплине «История стилей».

Автор:

Зав.каф «Дизайн» «Дизайн» Парамазова А.Ш.

Рецензенты:

Ст.преподаватель кафедры «Рисунка и живописи»,
кандидат искусствоведения Гамидов Т.С.

Генеральный директор ООО «Рекламно-производственная
фирмы МАГ» Магомедов М.А.

Печатаются по решению Ученого Совета ДГТУ от _____ 2017г

Введение

Самостоятельная работа студентов – важная часть учебного процесса, призванная развивать навыки внеаудиторной учебно-исследовательской деятельности студентов. При этом самостоятельная работа направлена не только на достижение учебных целей – обретение соответствующих компетенций, но и, прежде всего, формирование самостоятельной жизненной позиции как личностной характеристики будущего специалиста, повышающей его познавательную, социальную и профессиональную мобильность, формирующую у него активное и ответственное отношение к жизни.

Самостоятельная работа студентов выступает как особая разновидность учебной работы наряду с лекциями, семинарами, зачетами и т. д., которая предполагает ряд мер: умение самостоятельно работать с литературой, излагать материал в письменной форме, участвовать в дискуссиях и аргументировать собственную позицию.

Дисциплина «История стилей» входит в вариативную часть профессионального цикла дисциплин Б.3 ООП ВО. Она имеет предшествующие логические и содержательно-методические связи с дисциплиной гуманитарного и социального и экономического, а также дисциплинами профессионального цикла, сопутствующие связи с дисциплинами вариативной части профессионального цикла, которые создают необходимую теоретическую базу и формируют достаточные практические навыки для понимания и осмысления информации, излагаемой в новом курсе.

Дисциплина «История стилей» располагается на стыке философии, истории искусств, психологии; культурологии, в нее входят элементы теории дизайна и стилей, цветоведения и колористики; прослеживается тесная связь с теоретическими основами истории науки и техники, а также со специальными дисциплинами дизайна.

Темы лекций

Лекция 1. История и современные проблемы искусства интерьера Древнего мира. Интерьер Древнего Египта. Создание предметной среды. Культовые интерьеры.

Лекция 2. Интерьеры Античного мира. Древняя цивилизация: город, храм, ордерная система, Афинский акрополь. Древний Рим. Романский форум, Колизей. Византия. Роль византийского влияния в строительстве.

Лекция 3. Средневековые интерьеры: Романский стиль и готический стили. Архитектура Арабского Востока. Развитие прикладных искусств и ремесел.

Лекция 4. Интерьеры Возрождения. Конструктивные, композиционные и декоративные элементы нового стиля.

Лекция 5. Интерьеры 17 века. Италия, Франция, Голландия, Германия: становление стиля барокко в Италии и Франции.

Лекция 6. Интерьеры 18 века: искусство стиля рококо.

Лекция 7. Европейские интерьеры 19 века: классицизм и ампир.

Лекция 8. История русского интерьера: деревянное зодчество.

Лекция 9. Интерьеры Российской империи: Петровская реформа русского быта.

Лекция 10. Псевдорусский стиль

Лекция 11. Русский модерн

Лекция 12. Эстетические утопии конца 19 начала 20 века. Поиск новых форм в искусстве.

Лекция 13. Стиль модерн и ар-нуво. Творчество Морриса, А. Ван де Вельде, Г. Эйфеля, А. Гауди.

Лекция 14. Становление новой архитектуры – 1914 год: Экспрессионизм, творчество Б. Таута, Р. Штайнера

Лекция 15. Конструктивизм: группа, стиль. Дом в Утрехте. Функционализм. Баухаус. Творчество Ле Корбюзье, Мис Ван Дер Роэ.

Лекция 16. Основные направления в советской архитектуре: конструктивизм. Новые типы жилья. Типизация и индустриализация строительства.

Лекция 17. Обзор концепции архитекторов третьего поколения. Неоклассицизм второй половины 20 века. Постмодернизм.

Темы для рефератов и презентаций

1. Византийское искусство
2. Романское искусство и Готика. Этапы становления
3. Особенности и отличия романской и готической архитектуры
4. Особенности и отличия романской и готической скульптуры
5. место и значение витражей и скульптуры в системе готического собора
6. Искусство средневековой миниатюры
7. Искусство Возрождения в Италии. Периодизация
8. Предвозрождение – Треченто
9. Раннее Возрождение
10. Высокое Возрождение
11. Позднее Возрождение и маньеризм
12. Особенности Венецианской школы живописи 16 века и ее мастера
13. Искусство северного Возрождения
14. Искусство 17 века в странах Западной Европы. Барокко и классицизм
15. Особенности художественной культуры Фландрии
16. Расцвет художественной культуры Голландии в первой половине 17 века
17. Искусство 18 века в странах Западной Европы. Рококо и классицизм
18. Классицизм конца 18 века во Франции. Творчество Луи Давида.
19. Особенности английского искусства
20. Французский классицизм первой половины 19 века. Ампи́р и Академизм. Романтизм.
21. Импрессионизм
22. Постимпрессионизм
23. Скульптура конца 19-начала 20 века
24. Реализм 20 века
25. Основные направления модернизма
26. Экспрессионизм, футуризм и кубизм
27. Абстракционизм, сюрреализм
28. Поп-арт и оп-арт
29. Постмодернизм

Краткое содержание лекций

История стилей

1. Египет. Строительные материалы и приемы и их связь с типологией построек. Композиция храмовых комплексов. Преобладание массы над пространством. Египетский ордер и его генезис. Типы колонн. Синтез

искусств. Круглая скульптура, рельеф, роспись. Влияние египетского искусства.

2. Греция. Строительные материалы и приемы. Типология сооружений. Общественные и жилые постройки. Древнегреческий ордер. Классификация ордеров. Синтез искусств. Планировочная структура греческого дома. Пастадный и перестильный типы домов. Влияние климата. Пространство и свет. Внутреннее убранство. Декор. Цвет. Оборудование и мебель.

3. Древний Рим. Строительные материалы и технические приемы. Новые архитектурные конструкции и формы. Влияние эллинизма. Типология общественных и жилых сооружений. Итальянский домус. Атриумный тип дома. Атриумно-перестильный тип. Внутреннее устройство и декоративная отделка римского жилого дома. Четыре стиля Помпейской настенной живописи.

4. Византия. Строительные материалы, приёмы и конструкции. Стена, аркады на колоннах, византийские своды. Собор Аль-София. Свет. Освоение и продолжение классических традиций в условиях христианизации. Значение ритуала и церемонии. Характерные приемы внутренней отделки. Византийская мозаика. Распространение влияния византийского искусства в Восточной и Западной Европе.

5. Средние века. Романская и Готическая архитектура. Особенности и различия строительных приёмов романской и готической эпох. Проблема устойчивости. Массивность романской конструкции и дифференцированная конструкция Готики. Нервюрный свод и аркбутаны. Витражи. Средневековое жилище. Феодальный замок и становление культуры городского жилища. Влияние церковной архитектуры на убранство интерьеров. Каминь. Приемы отделки интерьеров. Орнамент, цвет, ткани, мебель.

6. Русская каменная и деревянная архитектура X-XVII вв. Каменное храмовое зодчество. Восточно-византийские влияния и национальная самобытность. Мозаики и фрески. Деревянное зодчество. Взаимосвязь форм каменного и деревянного зодчества. Традиционное народное жилище. Северный дом. Палаты и дворцы. Узорчатость и полихромность. Национальные традиции и зарубежные влияния в обустройстве интерьера. Росписи, ткани, изразцы.

7. Ренессанс в Италии. Идеологические предпосылки. Петрарка. Противопоставление «блеска» классической античности христианской «эпохе мрака и упадка». Экономические предпосылки. Успехи в науке и технике. Великие географические открытия. Торговля и капитал. Купол собора Санта Мария дель Фьоре. Филиппо Брунеллески. Изобретение

перспективы. Этапы Ренессанса. Треченто. Кватроченто. Чинквиченто. Индивидуализация творчества. Новый тип городского жилища - палаццо. Смена масштабных представлений. Пропорции. Композиционная целостность. Преобладание декоративности над конструктивностью. Порталы. Микелоццо ди Бартоломео. Браманте. Рафаэль. Микель-анджело Буонарроти. Андреа Палладио.

8. Европейское барокко. Движение выраженное средствами архитектуры. Исследование Генриха Вельфина – «Ренессанс и Барокко». Истоки стиля. Папа Пий II и архитектор Бернардо Росселини. Площадь и дворец в Пьенце. Идея «бесконечного» пространства. Анфилада. Итальянское Барокко – стиль Рима и Ватикана. Дж. Б. да Виньола, Дж. Л. Бернини, Ф. Барромини. Динамичность пространственных систем, маньеризм, декоративность и чрезмерная усложненность. Композиция лестниц, как выражение движения. Французское Барокко – стиль французского абсолютизма. Людовик XIV. Величие и ритуал. Версаль. Андре Ле Нотр, Франсуа Мансар.

9. Русское Барокко. Реформы Петра I. Идеи регулярности и рациональности. Москва. Церковь в Дубровицах. Дворец Лефорто. Основание Санкт-Петербурга. Иноземные архитекторы в застройке Петербурга. Меншиков дворец. Летний дворец Петра I. Характерные приёмы внутреннего убранства. Барокко при наследниках Петра I. Архитектурно-живописное дарование Франческо Бартоломео Растрелли. Дворцы Петербурга и его окрестностей. Отголоски Рококо в творчестве Растрелли.

10.Рококо. Интерьер как ансамбль. Стиль Рококо – последнее выражение аристократического идеала в Европейском искусстве. Миниатюризация дворцового быта. Рациональное распределение планировочной структуры. Камерность и стремление к комфорту и элегантность. Экзотика и ориентализм. Изошренность мотивов отделки. Цвет. Характеристика стиля на примере Китайского дворца Антонио Ренальди в Ораниенбауме.

11.Европейский классицизм. Классицизм или неоклассицизм. Раскопки Геркуланума и Помпей. Работы Винкельмана. Гравюры Пиранези. Интерес к Античности. Основные принципы Неоклассицизма. Рациональность планировочной структуры. Ясность форм и отделки. Композиционное и декоративное единство. Французский классицизм – стиль Людовика XVI. Архитекторы Анж Жак Габриэль и Клод Николя Леду. Английский классицизм. Роберт Адам.

12.Русский классицизм. Крушение идеалов Барокко. Основание Академии художеств. Ж. Б. Вален-Деламот и А.Ф. Кокоринов. Вечные начала классики и возрождение её в русском классицизме. Универсальный стиль эпохи.

Ордер. Таврический дворец И.Е. Старова. Екатерининский классицизм. Интерьеры Джакомо Кваренги в Зимнем дворце, Ж. Чарльза Камерона в Царскосельском дворце и Винченцо Бренна в Павловске. Александровский классицизм. А.Н. Воронихин. Жан-Франсуа Тома де Томон. А.Д. Захаров.

13.Ампир. Стиль Ампир – завершающий аккорд классицизма. Предпосылки возникновения стиля. Империя Наполеона I. Формализация символики Древнего Рима. Культ блеска и пышности. Египетские мотивы. Ш. Персье и Ж. Ф.Л. Фонтен – придворные архитекторы императора. Распространение стиля Ампир в Европе. Русский Ампир – апофеоз победителей. Карл Росси. Ампирная мебель. Русский провинциальный ампир – самобытное явление русской национальной культуры.

14. Бидермейер, неостили, эклектизм. Бидермейер – стиль позднего классицизма, отвечавший вкусам средних классов. Признаки стиля. Романтизм. Мотивы орнамента. Феномен воссоздания стилей ушедших эпох. Историзм – как источник стилеобразования. Промышленная выставка в Лондоне 1851 г. Стилевая декорация, как мода. Неостили. Эклектика – стиль «разумного» выбора.

15.Архитектура Модерна в Европе. Проблема нового стиля. Технический прогресс во второй половине XIX века. Противоречие между техникой и искусством. Деятельность Джона Рескина, Уильяма Морриса и др., направленная на акцентирование эстетического в предметной среде, их попытки создать ремесленное производство. Красный дом Уильяма Морриса. Выработка новых композиционных принципов и приемов архитектурно-художественной организации интерьеров на основе идеи перетекания пространства. Эстетика символизма. Правда конструкции и материала. Новая орнаментальность. Многообразие европейского Модерна. Виктор Норта. Ван де Вельде. Эктор-Жермен Гимар. Отто Вагнер. Йозеф Гофман. Йозеф Мария Ольбрих. Чарльз Макинтош.

16. Русский Модерн. Национальные особенности развития нового стиля в России. Абрамцевский кружок. Основные направления в архитектуре русского модерна: национально-романтическое, интернационально-декоративное, рационалистическое. Творчество Ф.О. Шехтеля, А.Н. Кекушева, Ф.В. Валькота, А.У. Зеленко, И.А. Фомина, И.В. Жолтовского.

17.От Модерна к новой архитектуре. Чикагская школа. Луис Генри Салливан. Влияние японского искусства. Концепция органической архитектуры Франка Ллойда Райта. Комплекс принципов органической архитектуры и их связь с построением интерьерного пространства. Развитие идей рационализма в творчестве Адольфа Лооса. Отказ от орнамента.

18.Функционализм. Пространственно-временная концепция в искусстве и архитектуре. Пространство как материал. Поиски функциональных принципов формообразования. Развитие идей функционализма в творчестве Вальтера Гропиуса. Баухауз. Концепция универсальности пространства в творчестве Мис Ван дер Роэ. Павильон на Международной выставке в Барселоне. Дом Тугендхат в Брно. «Меньше – значит лучше». Зарождение интернационального стиля.

19.«Де Стил». Голландский «неопластицизм» и его развитие в творчестве группы «Де Стил». Формально-эстетические установки концепции «неопластицизма» и его развитие в творчестве Тео ван Дусбурга, Пита Мандриана, Геррита Томаса Ритвельда и др. Дом Шрёдера в Утрехте. Мебель Г.Т. Ритвельда.

20.Ле Корбюзье. Формализация принципов функционализма в концепции современной архитектуры Ле Корбюзье. Пять принципов современной архитектуры. Разработка этих принципов в довоенных постройках Ле Корбюзье. Вилла Ла-Рош, вилла Савой в Пуаси, дом Центросоюза в Москве, общежитие швейцарских студентов в Париже. Колористические приемы в творчестве Ле Корбюзье. Корбюзье как дизайнер.

21.Экспрессионизм. Поэтизация функции. Выявление формы «изнутри» от внутренней сущности. Отрицание геометрзма и подчинение формы содержанию. Выявление пространства и его элементов как функцию движения в нем. Органической функционализм в творчестве Хуго Херинга, Ганса Шаруна, Эриха Мендельсона.

22.Русский конструктивизм. Эволюция эстетических позиций в России на фоне социальных и идеологических факторов, связанных с Октябрьской революцией 1917 года. Новый подход к архитектурному формообразованию. Конструктивизм как метод проектной работы. Конструирование «новой» жизни общества в новом пространстве. Разработки методов конструктивизма в творчестве братьев Л.А., В.А. и А.А. Весниных, И.И. Леонидова, М.Я. Гинзбурга, братьев И.А. и П.А. Голосовых и др. Новаторская архитектура К.С. Мельникова. Значение архитектуры русского авангарда в мировой культуре XX века.

23.Ар Деко. Архитектура на службе потребления. Истоки стиля. Выставка 1925 года в Париже. Иллюзия благополучия и «былой роскоши» модерна. Стиль «павильонов коллекционера». Экзотический эклектизм и влияние функционализма.

24.Алвар Аалто и северная традиция. Национальный романтизм и стиль национального возрождения. Ратуша в Стокгольме Рагнара Эстберга. Классицистические тенденции в работах Ганнера Асплунда. Функциональный гуманизм Алваро Аалто. Интерпретация идей органической архитектуры. Органический подход к дизайну архитектуры и интерьера. Библиотека в Выборге и санаторий в Паймийо. Вилла Майреа и др. постройки.

25.Архитектура и идеология. Эпоха тоталитаризма. Классицистическая ориентация архитектуры на службе идеологии. «Историзм» против рационализма. Кризис конструктивизма в СССР. Теория «социалистического реализма» и ориентация на творческое освоение «наследия». Синтез пластических искусств и монументальность художественного образа. Московский метрополитен. «Сталинский ампир» 50-х годов.

26.Послевоенная архитектура. Необрутализм. В поисках истины. Послевоенная социальная реконструкция. Социальная ориентация в архитектурном сознании. Радикальный подход к проектированию среды обитания человека. Возрождение передовых принципов 20-х и 30-х гг. Правдивость как главный тезис эстетики формообразования структуры здания, конструкции и инженерного оборудования. Необработанный бетон и кирпичная кладка. Марсельский блок Ле Корбюзье и дома Жауль. Школа в Ханстентне П. и А. Смитсонов. Ранние работы Дж. Стерлинга. Инженерный факультет Лестерского института. Исторический факультет Кембриджского университета. Застройка квартала Парк-Хилл Дж. Линна и А. Смита в Шеффилде.

27.Победы и поражения модернизма. 60-е – 70-е гг. От интернационального стиля до структурализма. Развитие в Америке и Европе. Творчество Мис Ван дер Роэ. Последовательное применение принципа «универсального пространства» независимо от функционального назначения здания. Эстетизация конструктивных приёмов «кожи и кости». Трансформация идей Мис Ван дер Роэ в творчестве Филипа Джонсона. Архитектура неоклассицизма. «Стеклянный дом» Ф. Джонсона. Линкольн-центр в Нью-Йорке. Творчество фирмы СОМ. Развитие принципов органической архитектуры Ф. Л. Райта. Телейзинское товарищество. Музей Гугенхейма в Нью-Йорке. Неоэкспрессионизм Ганса Шаруна и Йорна Утцона. Филармония в Берлине. Здание оперы в Сиднее. Концепция структурализма в творческом методе. Дом как сочетание пространственных структур. Понятие «обслуживаемых» и «обслуживающих» пространств. Естественное освещение в структурировании пространства.

28.Постмодернизм. Истоки. Преодолений функционального «пуризма». Сложность и противоречия против сверхпростоты и «минимализма». Роберт

Вентури. Теория «уток» и «декорированных» сараев. Не «меньше значит больше», а «больше значит больше». Метафоричность и диалог. Эkleктика ироничности. Говорящая архитектура.

29. Постмодернизм. Развитие. «Страда Новиссима» на венецианском Биенале 1980 г. под девизом «Присутствие прошлого». Историзм. Постмодернистская ирония. Коллаж. Цитирование. Вместо стиля эпохи множественность индивидуальных стилей. Чарльз Мур и его Пьяца д'Италия в Новом Орлеане. Майкл Грейвз. Рикардо Боффи и группа «Тальер». Неоклассицизм Дж. Стерлинга.

30. Ханс Холляйн. К архитектуре через дизайн. Изысканная метафоричность пространства. Сценарность движения. Венская витрина и венские магазины. Туристическое агентство в Вене. Музей Менхенгладбахе, Германия.

31. Преодоление постмодернизма. Современная архитектура и культурная самобытность. Понятие «критического регионализма». Приложения современного словаря и техники, разработанного универсальным модернизмом к замкнутой среде индивидуальных стилей и к региональной дифференциации. Уроки Алвара Аалто и Роберта Вентури в творчестве Алваро Сизы Виейра. Японская традиция и Тадео Андо. Итальянский неорационализм и проблемы места в работах Марио Ботты.

32. Постфункционализм и деконструкция. Реакция на потребительский конформизм архитектуры постмодернизма. Концепция постфункционализма в творчестве «Нью-Йоркской пятерки». Питер Эйзенман, Джон Хейдак, Майкл Грейвз, Чарльз Гуатми и Рихард Мейер. Деконструкция как метафора. Идеи русского авангарда и объединение ОМА. Рем Коолхас. Заха Хадид. Кооп Химмельблау. Экспрессивно-скульптурная версия деконструктивизма Френка Гери.

33. Архитектура высоких технологий. Новая промышленная революция и стиль высокой технологии. Архитектура как информация. Эстетизация конструкции. Ричард Роджерс. Ренцо Пьяно. Норман Фостер и др.

34. Нелинейная архитектура. Компьютерные техники и трансформация проектного процесса. Концепция «формы-движения». Электронное барокко. Криволинейные оболочки группы «НОКС». Павильон Воды, Нидерланды, мягкий офис, Великобритания. Дворец Наций группы Кооп Химмельблау в Женеве. Виртуальные инсталляции Маркоса Новака. Биологическая модель формообразования в архитектуре третьего тысячелетия.

Классификация стилей

Античность

В нашей классификации первый стиль – это античная классика (XI век до н. э. – V век н. э.; не путайте с классицизмом, который появился лишь в XVII веке). Но это не потому, что античная классика стала первым в истории человечества стилем. Стили возникали и ранее, но их влияние на последующее развитие культуры и искусства нельзя сравнивать с античностью. Например, более ранний стиль, который возник ещё в Древнем Египте, бесспорно, не менее интересен и велик, но как отдельно взятый период, следы которого не так значительны в последующей эволюции стилей, как следы античности. Включение элементов египетского декора в интерьер – это, зачастую, просто мода, без глубокого понимания особенностей древней культуры.

Например, с середины XIX века, после экспедиции Наполеона I в Египет, стало очень модно использовать египетскую тематику, так как она привносила экзотики, но такие включения не означают проникновение в глубину самого стиля, а являются только стилизацией под него (поверхностной стилизацией).

И, напротив, римская и греческая античность создала такую совершенную систему ценностей, без которой ни один последующий период не обходится. Почти в каждом новом стиле можно разглядеть базу, «фундамент», который остался от античной эпохи. До сих пор античные каноны являются основой многих интерьеров.

Для примера, также можно привести эпоху Возрождения (XIV-XVII века), когда были заново открыты и усовершенствованы принципы, заложенные в античный период. А также и эпоху классицизма (XVII-XIX века), когда античные традиции возродились заново. Они активно используются в современных интерьерах и по сегодняшний день. В античную эпоху были определены основные каноны красоты, разработаны общие критерии в оценке гармонии, которые используются и в наши дни. Многие профессиональные термины, которые были сформулированы ещё античными мастерами, дошли до нас без изменения. Созданные древними римлянами и греками эстетические ориентиры и по сей день являются актуальными. Почти все стили в последующие века ориентировались на античность, как на совершенный и абсолютный образец. Для человечества не существует более влиятельного периода, чем античная классика. Поэтому, античную классику можно использовать в нашей классификации стилей как точку отсчёта.

Важнейшие понятия, пришедшие из античности

- Соразмерность. Аристотель писал, что ощущение есть отношение; отправной точкой отношений является соразмерность человеку: человек – мера всему.
- «Золотая середина» - важнейший признак совершенства, такое состояние, когда нельзя ни прибавить, ни убавить.
- Гармония – философ Гераклит говорил, что гармония должна создаваться

через контраст: «Противоречивость сближает, разнообразие порождает прекраснейшую гармонию, и всё через распрю создаётся».

- Золотое сечение – важнейшее средство гармонизации и пропорционирования.
- Ордер – система элементов стоечно-балочной конструкции; изначально тройственное единство основания (стилобат), колонн и лежащего на колоннах венчания (антаблемент).

Ордерная система

Греческая античность (XI-I века до н. э.) подарила миру три ордера, которые являются главными и на сегодняшний день: дорический, ионический и коринфский. А в римская античность (III век до н. э. - V век н. э.) дала ещё два ордера: тосканский и композитный. Колонны (связанные воедино несущие части) и антаблемент (верхняя, несомая часть, поддерживаемая колоннами), соединённые идеальными пропорциями и определённым ритмом, создают впечатление совершенной системы. Античный ордер представляет собой единство целесообразности конструкции и художественно-образной пластики – конструкция и декор явились единым целым. Дорический ордер является наиболее рациональным из пяти ордеров, так как в нём совершенная красота непосредственно связана с функциональностью. Идеальные формы без обилия декора лаконичны и просты. В них практически отсутствуют неоправданные украшения, каждый элемент имеет не только декоративное, а также и функциональное значение. Однако уже в ионическом ордере к аскетизму функционального и практического добавляется больше образно-художественного. Функциональная оправданность уже не встречается в орнаментальных поясах и волютных завитках из чередующихся иоников – они просто являются украшением. Однако, при этом капитель выигрывает в выразительности утончённого образа. В коринфском и в композитном ордерах ещё сильнее стремление к большей декоративности и меньшей целесообразности.

Во все эпохи процесс усиления декоративного начала над конструктивным происходит до тех пор, пока не достигает своего пика в господстве декора над формой и конструкцией. В момент, когда эта ситуация становится абсурдной, наступает перелом, после которого происходит на какое-то время возврат к конструктивному и рациональному. И весь этот процесс повторяется заново. Рассмотрим этот цикл. Вначале ордер объединял декор и конструкцию. Он украшал, упорядочивал и, в тоже время, соединял всё в единый цельный организм, где нет случайных элементов.

Со временем из ясной и чётко работающей конструкции ордер перемещается в часть облицовки, которая декорирует конструкцию, но напрямую с ней не связана. Ордер теперь больше является декором, скрывающим конструктивную составляющую, а иногда даже и недостатки конструкции, и начинает создавать иллюзию конструкции. При этом, ордер никогда не

утрачивает свою функцию стержня, связующего всё в единый целостный организм.

- от одного из первых стилей Древней Греции - дорического стиля - введённого дорийскими племенами, получил своё название дорический ордер. Он отличается сочетанием мощных колонн с простой капителью, которая состоит из абак (квадратной плиты) и эхина (круглой подушечки), создающих мужественный образ. Поэтому, дорический ордер в большинстве символизирует мужское начало.
- Название ионического ордера происходит от введённого ионийцами стиля - ионийского. Он отличается лёгкими, стройными колоннами. Сочетанием изящной и сложной капители, которая состоит из абак (украшенной тонким орнаментом квадратной плиты), волют (завитков) и ионического киматия (орнаментального пояса из чередующихся иоников) создаётся женственный образ. Поэтому, ионический ордер связывают с женским началом.
- Название коринфского ордера связано с греческим городом Коринф. Отличие этого ордера в изящных колоннах с декоративно богатой, похожей на цветочный букет, четырёхугольной капителью, которая состоит из стилизованных листьев аканта, переходящих в небольшие волюты и абак достаточно сложной формы.
- От итальянской области Тоскана происходит название тосканского ордера. Этот ордер является древнеримским аналогом греческого дорического ордера.
- От итальянского слова *composito* («смешанный») берёт свое название композитный ордер. Пропорционально он близок коринфскому ордеру, однако, в нём, похожая на коринфскую капитель дополнена скульптурными деталями или ионическими волютами.

Романский стиль

Романский стиль (от латинского *romanum* – «римский») возник в X-XII веках в Европе в период нескончаемых военных действий между формирующимися европейскими государствами. В этот период большинство зданий и сооружений должны были нести оборонительную функцию. Образы замков и монастырей символизировали закрытость и надёжную защиту, отсюда появился принцип замкнутости и непроницаемости в формах. Ещё одной важной особенностью романского стиля является гармония с окружающим ландшафтом: сооружения будто вырастают из скал, на которых они построены, башни и толстые стены не противопоставляют себя окружающему пространству, а как бы стремятся слиться с ним и даже дополнить. Обычно сооружения тех времён воздвигались из природного камня. Интерьеры романского стиля суровы и аскетичны: большие камины, грубые формы мебели, толстые, оштукатуренные с видимым скелетом конструкций стены, массивные и тяжёлые двери, опоры в центре залов, потолки с открытыми балками.

Готика

Название готический стиль или готика (от итальянского *gotico*, французского *gothique* и латинского *Gothi* – «готы») происходит от племени готов. Готический стиль, возникший во Франции в XII веке и распространившийся по всей Европе, использовал достижения романской культуры, сочетая их с эволюционирующим христианским мировоззрением и меняющимся образом жизни.

В романский период монастыри и неприступные замки с сокрытыми за непроницаемыми дверьми тайнами словно отделяли «веру от разума глухой стеной... Мистицизму предстояло потопить разум в вере...». Готика же, напротив, использует здесь совсем иной подход – принцип ясности и прозрачности архитектуры, как выражение новой христианской позиции. На смену замкнутости приходит стремление к открытости, а на смену суеверным предрассудкам – «чёткость и дедуктивная убедительность». В архитектуре романского стиля внешняя структура не имеет прямой связи с внутренним пространством. Находясь снаружи здания, сложно представить его внутреннюю конструкцию, а в интерьере невозможно предположить, как выглядит та или иная часть сооружения снаружи. В готической же постройке, где используются новые технические достижения, можно сказать, «средневековый хай-тек», предполагается эффект проекции внутренней структуры здания наружу. При этом сооружение становится как бы ажурно-иллюзорным и приобретает удивительную конструктивную ясность.

Когда мы представляем готическое сооружение, то рисуем в своём воображении очень яркий образ, острый и выразительный силуэт, многочисленные декоративные элементы. Однако богатство форм готики достигается не только при помощи разнообразия форм. Несмотря на кажущуюся простоту, в романском стиле почти нет повторяющихся элементов. В готике же используется принцип «единообразия» форм, а разнообразие достигается путём многочисленного повтора элементов, близких по типу, но отличных по пропорциям, создающих, таким образом, ощущение ажурного кружева.

Так называемая «пламенеющая готика» является последней, завершающей, стадией развития высокой готики. В ней архитектурная декоративность приобретает наивысшую динамичность, напоминая языки пламени, взвивающегося вверх.

В конце XIX-начале XX века и, особенно, в период эклектики, реплики из готического стиля были весьма распространённым явлением. В современной же архитектуре и дизайне интерьера к готике обращаются довольно редко.

Ренессанс

Ренессанс (от французского *renaissance* – «возрождение») – это, в первую очередь, эпоха, внутри которой присутствовали различные художественные

стили, направления и течения. Но в эпоху Ренессанса существовала своя особая стилистика, которой можно дать определение как стиль ренессанс. Примечание: поясним, в чём заключается разница между направлением и стилем. Направление ориентировано на какой-то определённый вид искусства - живопись, литература, архитектура - и не оказывает значительного влияния на другие виды. Стиль – это более широкое, всеобъемлющее понятие. Он охватывает различные сферы искусства, направления и течения (течения, в свою очередь, могут быть частью направлений).

Ренессанс начал развиваться сначала в Италии, а затем уже распространился по всей Европе. Архитекторы стали возрождать античные каноны красоты, античные формы, античный взгляд на пропорции, но учитывая веяния нового времени. Ренессанс, в узком понимании этого термина, относится к периоду XIV-XVII веков. В более широком смысле ренессанс – это максимальная точка любого художественного периода или стиля в искусстве. Ренессанс – это изысканность и изящество форм, бережное отношение к пропорциям, поиск совершенства, золотой середины, идеала, а также благородство, строгость, чувство меры.

Маньеризм

Маньеризм, как и ренессанс, нельзя назвать стилем. Ренессанс более значительное явление, чем стиль, а маньеризм, наоборот, по рангу ниже стиля. Это художественное течение, которое отражает переход от эпохи Ренессанса к стилю барокко. Маньеризм (от итальянского *maniera* – «манера, стиль») хотя и использует образцы ренессанса, но не может добиться глубины содержания. В маньеризме художникам, декораторам, архитекторам, может, и удавалось достигать виртуозного профессионального мастерства, но искусство их было поверхностным. Маньеризм, по характеру пластики, более усложнённый, мудрёный, вычурный. Возможно, в истории - это первый вариант массового вида культуры. Слово «манерничанье», которое используется и сегодня для определения подобного искусства, по своему смыслу является точной характеристикой маньеризма и выражает саму суть этого явления, а именно - слепое копирование чьих-то приёмов, неглубокое подражание образцам. Маньеризм в более широком смысле – это последняя кризисная фаза любого стиля, при которой происходит разложение главных качеств и принципов. В узком смысле, в творчестве любого мастера, маньеризм – это внешне эффектное, подражательное, поверхностное искусство, которое рассчитано на официальное признание.

Барокко

Культурная элита тех времён сражалась с массовой культурой того периода. И, как результат этой борьбы против массовой культуры, возник стиль барокко.

Не только борьба против упадничества маньеризма, но и усталость от довлеющих ограничений и канонов ренессанса породила возникновение стиля барокко. Архитекторам захотелось взрыва эмоций, живого свободного творчества без шаблонов, которые сковывали движение. Этимология слова «барокко» так и не установлена до конца. Вначале, после ренессанса барокко воспринимали как упадок, с оттенком негативного, как деформацию красоты. Отсюда и первоначальный смысл, который придают слову барокко: чудовищность, бессмысленность объекта. Барокко (barocco) в переводе с итальянского означает «странный, причудливый». Не исключено, что главной особенностью барокко является революционная по тому периоду времени трактовка форм. В ренессансе выразительность достигали при помощи абсолютного совершенства чистых, закономерных, законченных форм. Совершенно иные критерии выразительности в барокко. Стиль барокко создаёт ощущение непрерывной изменчивости и необычайной живости при помощи резкой драматической конфликтности, контрастности, чрезвычайного буйства декоративно-помпезных форм, не завершённых по силуэту, находящихся как бы в постоянной трансформации и вызывающих ощущение динамичного движения. Поэтому барокко обозначают как «живописный стиль», который создаёт иллюзию движения. Эта иллюзия достигается путём несоблюдения пропорций и распределения масс света и тени. В барокко искажение и даже деформация пропорций становится одним из главных приёмов обретения выразительности, в отличие от ренессанса, где над всем довлел закон пропорций, который никому не позволялось нарушать. В самом начале своего становления барокко тяжеловесно, характер форм серьёзен, массивен, лишён свободы. Это можно заметить и на примере итальянской, и даже на примере отечественной архитектуры. Раннее петровское барокко тяжело и массивно, хотя в нём и использовался цвет. В живописных массах этого стиля динамика их движения не так ясно выражена, хотя это и является главной составляющей стиля, здесь больше ощущается их тяжесть (пример - Нахимовское училище в Санкт-Петербурге). Но массивность барокко постепенно уменьшается, формы становятся более лёгкими и радостными. Например, Собор Смольного монастыря архитектора Растрелли, который выглядит радостным, воздушным, будто отрывающимся от земли. Однако на самом деле это - динамизм, живость движения, а не лёгкость.

Ренессанс, по сравнению с барокко, более графичный, линейный, следовательно, и более плоскостной. В барокко же чёткие линии замещаются прерывистыми контурами. Отдельные детали, связанные воедино, вызывают ощущение неопределённых масс, которые вибрируют под воздействием света и тени, что создаёт объёмно-пространственное ощущение. Поэтому можно так выразиться, что по стилистике ренессанс является графично-плоскостным (двухмерным, похожим на барельеф), а барокко – объёмно-пространственным (трёхмерным, напоминающим скульптуру).

Рококо

Стиль рококо (от французского *rococo* – «причудливый, вычурный») также стремится к живости движения, но эта подвижность французского рококо – лёгкая, порхающая, в отличие от массивной динамики барокко. Внешне эти два стиля могут казаться похожими, иногда даже рококо называют последней стадией барокко. Однако, здесь действуют иные принципы и приёмы: монументальность сменяется камерностью, свобода и живость замещаются предельной декоративностью, доведённой до апогея, а помпезность и пышность переходят в чрезмерную вычурность, которая граничит со слащавостью. Однако, хотя рококо и не так значительно, как барокко, оно влияет на многие сферы искусства. Когда наступает предел в использовании какого-либо приёма, ему на смену всегда приходит новый, который часто является полной противоположностью предыдущему. Барокко со своей избыточной декоративностью и особенно рококо в определённый момент времени начали надоедать. Стиль рококо стал той самой точкой, с которой наступило перенасыщение красотой. Захотелось чего-то более строгого, настоящего. Чрезмерность в свободах самовыражения и отсутствие правил привели к возвращению к забытым старым добрым канонам. Так произошло возвращение классики, наступила эпоха нового ренессанса, но с учётом изменений вкусов и современных требований.

Понятие «классика»

Классика (от латинского *classicus* – «первоклассный, образцовый») в узком смысле чаще употребляется в отношении к римской и греческой античности. В более широком смысле это понимается, как вершина развития любого художественного направления. Это как бы «золотая середина» всех существующих стилей, эпох, периодов. Ведь не зря греческую античность ещё называют золотым веком. Слово «классика» этимологически возникает из группы понятий, которые пришли из Древнего Рима. Классиками назывались люди, которые принадлежали к высшему разряду римских граждан, следовательно, были более просвещённые, совершенные и являли собой пример лучшего гражданина, которые могли создать нечто прекрасное и вечное, что было бы способно в дальнейшем служить образцом для подражания.

Классицизм

Понятие классицизм не тождественно понятию «классика», несмотря на родственное происхождение и похожее звучание. В широком смысле классицизм, конечно, можно отнести к классике, особенно с современной точки зрения. Но в более узком смысле стиль классицизм, прежде всего, ориентируется на классику античности и опирается на греческую античность как на идеальный, совершенный и бесспорный образец. Ещё в IV веке до

нашей эры в Древней Греции художники и зодчие обращались к искусству VI века до нашей эры как классике, однако, стиль классицизм возник лишь в XVII веке.

При классицизме не просто слепо следуют классическим античным формам, но и восстанавливают утраченные в предшествующие периоды принципы, возрождают идеальные, выверенные веками пропорции и классические каноны. После достаточно длительного периода свободного отношения к пропорциям и канонам в стиле рококо и барокко, классицизм возвратил к особой, высшей «простоте», которая являлась результатом внутренней сложности. На смену вычурности рококо и живописности барокко пришли рационализм, стабильность, конструктивная ясность и порядок классицизма.

Ампир

Ампир (от французского *empire* – «империя», второе название – стиль Людовика XVI) – это стиль, который возник во времена правления Наполеона I. Стиль ампир очень часто называют поздним классицизмом. Однако ампир, в отличие от классицизма, в качестве образца использует римскую античность, а не греческую. Ампир, особенно французский вариант, принципиально эклектичен, а классицизм чистый в стилевом отношении. Мастера ампира копировали и римский, и древнеегипетский декор (после походов в Египет Наполеона I), совмещая его с новой эмблематикой Наполеона I. После победы русской армии над Наполеоном стиль ампир стал модным и в России, создавая образ государственной силы и власти.

Эклектика

XIX век изобилует революционными событиями и переломными моментами в культуре и искусстве. В один из таких переломных моментов во всём мире появилось весьма противоречивое и неоднозначное явление, название которой – «эклектика».

Эклектика (от греческого *eklektikos* – «выбирающий») – это соединение принципиально противоположных частей от разных стилей в одном художественном образе. В более широком смысле это означает соединение в одно целое органично несовместимых элементов. Эклектика – это порождение массовой культуры. Как любой пример искусства, которое ориентировано на широкие массы потребителей, эклектика имеет как положительные, так и отрицательные стороны. В период эклектики XIX века потакание желаниям и вкусам, а также стремление на удовлетворение любых запросов неотвратимо привело к снижению уровня эстетических качеств (подобную ситуацию можно наблюдать и в наши дни). Между тем, в эклектике есть не только очевидный вред, но и положительные стороны. Прежде всего, всё то, что эклектично, не обязательно является признаком дурного вкуса. Если эклектика создаётся мастером высокого класса, с прекрасным чувством вкуса и меры, то она вполне способна выглядеть даже стильной. Пример тому – здание Нового Эрмитажа архитектора Лео Кленце, которое, в отличие от других зданий Эрмитажа, не

относится к какому-то определённом стилю. В нём объединяются элементы от трёх разных стилей, однако оно при этом выглядит не менее оригинально и стильно, чем остальные прекрасные сооружения этого ансамбля. С положительной точки зрения эклектику можно расценивать как полигон для преодоления довлеющих штампов и отработки новых приёмов. Веками заложенные традиции, жёсткие правила, выверенные каноны, от которых, казалось бы, нельзя уйти, были разрушены в сравнительно короткий период. Эклектика расчистила культурное пространство для новых идей, создав при этом глубокий культурный кризис. Но без этого упадка, понимания падения и борьбы с ним не произошло бы и взлёта. Может быть, именно необходимость завершения этой затянувшейся болезни эклектизма и вынудила лучших представителей культуры и искусства породить те новые и прекрасные стили, о которых пойдёт разговор далее.

Модерн

Модерн (от французского *moderne* – «современный») появился в конце XIX века. Германия обладала своим вариантом модерна, который получил название «Югенд-стиль», модерн во Франции был образован направлением «Ар-нуво», а в Австрии он получил название «сецессион». Видные деятели культуры и искусства всего мира пытались найти выход из создавшегося кризиса художественно-промышленного производства. Была необходимость создать стиль, который не заключал бы в себе классических канонов, из-за которых многие в безвыходности обращались к эклектике. Новому стилю была необходима единая пластическая система элементов. Модерн предстал как смелое разрушение классических традиций и, одновременно с этим, явил стилистическое единство через объединение разнородных по своей природе конструкций и форм путём внешнего воздействия на них текучего обволакивающего орнаментального декора. Этот декор, близкий к растительным или органическим формам, был способен соединить абсолютно любые формы, на которые он накладывался, в единый, чистый в стилевом отношении ансамбль. Во всём, начиная от полной свободы в пропорциях, проявлялось разрушение классических традиций, якобы и не было веков господства идеальных, выверенных и отработанных правил гармонизации и пропорционирования, до полной асимметрии как в больших формах, чего ещё не было, так и в деталях (чем грешило барокко).

Асимметрия, которая считалась недопустимой в классике, стала главной находкой, можно сказать, визитной карточкой новейшего стиля, который провозгласил свободу от всего сковывающего и мешающего творить то, что заблагорассудится художнику. Однако, как это ни выглядит странно, такое положение вещей не стало анархией. В модерне, как в любом серьёзном стиле, должны также существовать границы. Отсутствие границ, как в эклектике, несомненно, привело бы к упадку. Эта граница существует, однако она не так заметна, как в других стилях. Сложность модерна

закljučается как раз в его свободе. Даже профессионалы иногда не могут точно определить, где заканчивается модерн, считая модерном то, что им в принципе не является.

Имеет место некоторая путаница в определениях. Очень часто под словом «модерн» подразумевают нечто, не относящееся к стилю. Или, бывает, называют модерном модернизм, обозначающий явление в культуре, которое объединяет все направления, стили и течения, сложившиеся в конце XIX-начале XX века и отрицающие классические каноны и старые традиции. То есть, таким образом, путают частное видовое «модерн» и глобальное понятие «модернизм».

Чтобы понять границы модерна как стиля, лучше всего рассмотреть его крайние проявления: рационализм и декоративизм. Эти названия, конечно, весьма условны, так как модерн не ограничивается только крайними ситуациями – в нём возможно соединение декоративистского и рационального. Но такое обобщение поможет изучить проявление стиля методом анализа, где больше рационалистических тенденций, а где – декоративистских.

- **«Декоративизм»** - первый тип модерна – это интуитивные, декоративно-изысканные плетения орнаментального декора, который разрушает целостность форм и призван создать ощущение чего-то живого, фантастического, таинственного. При пребывании в пространстве между этими формами может создаваться ощущение нахождения в живом организме. Ярким примером воплощения этого типа модерна являются работы великого испанского архитектора Антонио Гауди.

- **«Рационализм»** - второй тип модерна – характеризуется вниманием к функциональной организации пространства и высокой дисциплиной композиции. Здесь нет случайных элементов, в основном используется небольшое количество декора, который вводится целесообразно и продуманно. При нахождении в пространстве, которое организовано таким образом, появляется ощущение строгой рациональности. В числе сторонников этого типа модерна можно назвать знаменитого шотландского дизайнера и архитектора Чарльза Ренни Макинтоша. Даже, несмотря на такое явное различие между этими типами модерна, они пребывают в относительном согласии, благодаря тому, что являются частью одного стиля.

Необходимо отметить, что в Петербурге существуют давние традиции применения стиля модерн. Модерн хлынул с Запада в конце XIX века и принёс новый культ красоты. На берегах Невы выработался свой собственный северный вариант модерна – изящный, строгий, с удивительно тонкой пластикой форм и содержащий небольшое количество декора. Модерн в России просуществовал всего около десяти лет. Однако и за это время было сооружено большое количество прекрасных зданий и создано множество великолепных интерьеров.

Неорусский стиль

Если в Европе в борьбе с эклектикой не было более сильного стиля, чем модерн, то в России за восстановление чистоты стиля сражались сразу три направления: неоклассицизм, модерн и неорусский стиль. В России до появления неорусского стиля уже предпринимались попытки стилистического обновления, основываясь на византийских истоках древнерусской архитектуры. Уже с середины XIX века пытались бороться за создание национального стиля, то есть одновременно с возникновением эклектики во всём мире. Но эти поиски не были успешными длительное время. Русский стиль представлял из себя откровенную стилизацию, которая не имела значительной художественной ценности.

Ситуация в корне поменялась с возникновением неорусского стиля в конце XIX века. Отличительная особенность нового национального стиля заключалась в определении ориентира в стилизации. Русский стиль был ориентирован на официальную архитектуру допетровского периода, в то время, как неорусский стиль был направлен на древнее народное творчество. Но самое главное содержалось в том, что создателями неорусского стиля стали художники, над которыми не довлел груз архитектурных традиций, канонов и правил, а не архитекторы, как это было с русским стилем. На высокий эстетический уровень вывел неорусский стиль уровень талантов авторитетных создателей, а также абсолютно свежий взгляд через призму художественного, а не архитектурного опыта. Это был тот редкий случай, когда стилизация перестала быть ею и встала на одну ступень с оригиналом. Только лишь при участии действительно выдающихся личностей, какими были представители Абрамцевского кружка в Талашкине, могло возникнуть столь глубокое проникновение в характер духа всего народного творчества.

Функционализм

В России, а также и в других странах увеличение национального самосознания был причиной появления национальных, народных направлений и стилей. Однако иногда они представляли ценность лишь для той страны, в которой возникли. Для народов, имеющих иную религию, культуру, уклад жизни и т. д., они представляли интерес не более чем в качестве экзотики и с трудом могли бы серьёзно повлиять на чужую культуру. Необходимо было найти тот стиль, который не был бы привязан к какому-то одному классовому или культурному слою. Большое множество высокопрофессиональных и талантливых деятелей самых разных областей искусства в разных концах планеты старались найти решение этой сложной задачи.

Вначале таким внациональным стилем считали модерн, казалось, что найден тот самый универсальный международный язык. Однако хотя модерн и не был связан с национальными особенностями какой-либо одной страны, но он был образован для служения в основном классу буржуазии, богатой

прослойки общества. Помимо этого, откровенный декоративизм в аморфных и вялых формах скоро перестал удовлетворять большинство. В большинстве стран снова обратились к классике, отчего стали появляться неоклассические стили. Начались разговоры о том, что именно в классике нужно искать объединяющее начало, что классика давным-давно перестала быть только римской или греческой, а также, что именно классика уже долгое время и есть тот самый международный язык. При всём том, несмотря на этот взгляд, во многих странах продолжали создавать стили, которые могли бы претендовать на роль международных. Одним из таких был функционализм. Постепенно отодвинув на второй план другие стили, он стал тем самым глобальным, который и по сей день является во всём мире одним из основных стилей дизайна. Функционализм (от латинского *function* – «совершение, исполнение, обязанность») – стиль, который сформировался в двадцатых годах XX века и имел непосредственное отношение к архитектуре и, в частности, к интерьеру. Функционализм на долгие годы стал господствующим во всех сферах дизайна. Главная идея этого стиля заключается в преобладании функции над формой, т.е. форма должна покоряться функции. Американский архитектор, автор высотных зданий со стальным каркасом Луис Салливен в конце XIX века первым продекларировал принцип: форма определяется функцией. Выдающийся американский дизайнер и архитектор (любимый ученик Луиса Салливена) Фрэнк Ллойд Райт уже в начале XX века интерпретирует это высказывание глубже и шире: форма и функция едины. Ле Корбюзье, один из первых французских дизайнеров, был в то же время и родоначальником функционализма. По его мнению, в зависимости от потребностей человека изменяются функции, а в зависимости от изменения функций должны меняться формы. Корбюзье в своих работах пытался достичь чистоты лишённых декора структурных форм. Он полагал, что скрывающая недостатки исполнения поверхностная декоративность вредит образности архитектуры. По словам Ле Корбюзье, у архитектуры нет ничего общего с декорацией.

Австрийский архитектор Адольф Лоос также выступал против фасадного орнаментализма. Его высказывание: «Форма зависит от утилитарной функции» – относится к крайнему функционализму. Такие взгляды давали неверное понимание функционализма, о нём судили как о продукте чисто утилитарного назначения и лишённого художественной составляющей. Отсутствие ориентации на какой-либо общественный слой, демократичность и естественность принципов и форм работы, привели к тому, что функционализм стал действительно международным стилем. Например, в 1950-х годах в СССР, в период правления Хрущёва, на почве борьбы с художественными излишествами сталинского ампира стиль функционализм был принят на государственном уровне. Не исключено, что из всех видов функционализма наш отечественный был самым неприглядным. С ним ассоциируются многоэтажные безликие дома

массовой застройки 60-70-х годов XX века, являющиеся примерами крайнего функционализма, где не нашлось места творчеству архитектора, а только одна голая функция, которая была лишена какой-либо эстетической ценности.

Само собой разумеется, что такой подход дискредитировал в архитектуре и дизайне такое нужное и важное направление, каким является функционализм. Но, к счастью, в отдельных частях нашей огромной страны находились вполне хорошие варианты функционалистических проектов как целых районов, так и отдельных зданий. Прежде всего, это - санаторные комплексы, торговые общественные и правительственные сооружения в прибалтийских и других республиках. Что касается развития функционализма за пределами Советского Союза, то наиболее бурно это происходило в Германии в начале XX века, когда необходимо было спроектировать для рабочих типовые дешёвые дома. Большое внимание при этом уделяли эстетическому уровню проектов. Здесь совершенно справедливо полагали, что высокий художественный уровень каждого отдельного изделия, неважно - единичного предмета или законченного интерьера, просто необходим для культуры и здоровья нации в целом. В немецкой дизайнерской школе Баухаус были созданы модели предметов быта, предназначенные для серийного производства, а также прототипы интерьеров в стиле функционализм, которые и на сегодняшний день являются шедеврами мирового дизайна. Вся деятельность школы Баухаус совершалась под утопическими лозунгами о возможном переустройстве общества, благодаря созданию гармоничной предметной среды. Как считали создатели Баухаус, архитектура – это, так называемый прообраз социальной согласованности, который объединяет под одним началом ремесло, искусство и технику. На сегодняшний день Баухаус до сих пор считается одной из лучших дизайнерских школ, которые когда-либо имели место в истории.

Функционализм, попадая на культурную почву какой-то конкретной страны, принимал новое содержание и формы. В Финляндии он стал тем стилем, который поистине смог выразить национальную идею. Алвар Аалто - знаменитый архитектор и родоначальник финского дизайна - сформировал новый оригинальный вариант функционализма, который получил название гуманистического функционализма.

До этого самобытной архитектурной школы не существовало в Финляндии. В большинстве своём архитектурные ансамбли повторяли европейские аналоги. Своё собственное видение того, как надо строить, появилось только в послевоенное время. Тогда и появился свой неповторимый стиль, который смог выразить особенность национального характера и культурный образ. Тот период, когда Алвар Аалто стал известным и уважаемым архитектором, был достаточно тяжёлым для Финляндии экономически. Необходимо было срочно решать жилищную проблему, однако Аалто в многочисленных выступлениях на конгрессах и в своих статьях предостерегал от поспешных и

необдуманных решений: «Однажды построенный город уже невозможно существенно изменить», поэтому каждый архитектор обязан испытывать особую ответственность за каждое своё создание перед последующими поколениями.

Как любой дизайнер, Алвар Аалто пытался создать удобство и комфорт, но не путём богатства и роскоши интерьеров, а при помощи открытости к окружающему природному пейзажу и простой естественности. «Архитектура – это не декорация, это явление глубоко биологическое и, может быть, в ещё большей мере этическое... Украшение интерьеров и декор фасадов – это суррогаты, которыми пытаются прикрыть недостаточную связь дома с природой». Большие окна создают впечатление, что пейзаж как бы переходит внутрь интерьера. А отделка внутреннего помещения естественными материалами создаёт эффект сближения с окружающей природой. Но, увлекаясь использованием открытых пространств, стоит помнить и о потребности уединиться. Для этого Аалто придумывает замкнутые внутренние дворики, в которых сохраняется связь с природой, однако для каждой семьи создаётся отдельный, изолированный кусочек природной среды, которая проникает в здание через прозрачные двери и большие открытые окна, и при этом человек обеспечивается правом на личную жизнь.

Конструктивизм

Конструктивизм (от латинского construction – «построение» и constructivisme – «конструкция») в виде концепции появился в 1913 году (контррельефы Татлина), а как стиль сформировался в 1920 году в Советской России. Этот стиль охватывал различные сферы искусства, дизайна и архитектуры. Конструктивизм главной своей идеей имел поиск образного начала. Программа конструктивистов представляла собой переходы от изображения к конструкции, от конструкции к производству, а также - максимум целесообразности и экономии по отношению к материалу, форме, объёму, конструкции.

Дизайнеры-конструктивисты полагали, что все элементы создаваемого объекта, неважно, здание ли это, интерьер или какой-либо другой вид дизайна, должны пребывать в строгом единстве, в котором нет непродуманных, случайных и эмоционально-спонтанных частей. В чётко работающем механизме не бывает недостающих или лишних деталей, поэтому и в хорошем дизайне должна быть целесообразная оправданность каждой составляющей композиции.

Конструктивисты сделали вывод, что создавая любой архитектурный объект, включая интерьер, требуется собственноручное участие одного универсального специалиста.

Раньше, в додизайнерские времена разные специалисты производили различные этапы работ. Архитектор, будучи незнакомым с нюансами ремесленного мастерства, создавал проект и контролировал его реализацию. Ремесленник всегда был узким специалистом лишь в той области, в которой

он работал, например, создавая предметы быта и мебель, а уже за окончательное декорирование и украшение интерьеров принимался декоратор. Таким образом, нередко появлялось множество непродуманных, разных по стилю и характеру элементов. Подобная практика, как показал период эклектики, могла привести к упадку. Чтобы более комплексно подойти к созданию всего произведения, возникла необходимость в особо подготовленном профессионале, обладающим бы знаниями всех, принимающих участие в проекте, специалистов. Для того, чтобы подготовить универсальных профессионалов, возникла потребность в специальных учебных заведениях. Первый таким отечественным вузом для подготовки дизайнеров стал – ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские), который был создан как раз группой конструктивистов в 1920 году. Здесь, на базе ВХУТЕМАСа появилось первое отделение интерьера в России. Стиль конструктивизм стал первым стилем молодого отечественного дизайна. Но ВХУТЕМАС был расформирован по указу Сталина в 1930 году, что отрицательно отразилось на развитии отечественного дизайна. Как стиль конструктивизм был официально запрещён. Ему на смену появился сталинский ампи́р, со своими традиционными тяжёло-вычурными формами. Внешнее украшение формы объекта – вот, что было основным принципом сталинского ампира. Конструкция не читалась, был виден только стилизованный под античность ордерный декор, который не являлся несущей конструкцией и находился снаружи основных форм, служа при этом лишь декорацией. В советское время к классическим формам римского или греческого происхождения добавилась в виде лепных барельефов официальная символика. В сталинском ампи́ре, вместо росписей плафонов в виде парящих ангелов и скульптур языческих античных богов возникают изображения крестьян, рабочих, солдат, а также красных знамён, развевающихся на ветру. Так, архитектурный стиль рабовладельческих Рима и Греции официально стал государственным стилем сталинской России. Конструктивизм имел другой принцип – подчеркнуть выразительность не декора, а непосредственно конструкции, т.е. не скрывать под декорациями конструктивные недостатки, а раскрыть красоту оголённых конструкций. Наиглавнейшие принципы и идеи конструктивизма выразились в важном программном проекте нового стиля конструктивизма - Башне Татлина, которая стала символом дизайна всего XX века. В 1919 году отдел изобразительных искусств Народного комиссариата по просвещению поручил Владимиру Татлину создать проект памятника Третьему Интернационалу. Молодой художник с большим энтузиазмом взялся за воплощение этого проекта, благодаря которому он впоследствии стал знаменитым на весь мир. Владимир Татлин стал пионером отечественного дизайна. Он соорудил не обычный памятник, а новый тип сооружения, каркас конструкций которого он вынес оголённым наружу. Предполагалось, что высота здания составит 400 метров, а само оно будет

представлять из себя направленную по острой диагонали вверх ассиметричную конструкцию, состоящую из сложной системы спиралей и вертикальных стержней, пересекающихся с ними. Внутри конструкции подразумевалось расположение разных по функциям и форме движущихся стеклянных помещений, которые были бы между собой связаны сложными лифтами и переходами. Нижнему помещению придавалась форма куба, которое должно было вращаться вокруг своей оси со скоростью один оборот в год при помощи специальных механизмов. В нём должны были находиться залы для съездов и конференций Интернационала. Над кубом располагалось помещение в форме пирамиды для исполнительных и административных органов власти, оно должно было вращаться со скоростью одного оборота в месяц. Над пирамидой находилось помещение в форме цилиндра, где должны были располагаться издательства газет и информационные бюро. Предполагалось, что цилиндр будет вращаться вокруг своей оси со скоростью одного оборота в течение суток. На самом верху, в форме полусферы задумывалось расположить телеграф, а также установки, чтобы проецировать на большой экран фильмы. Тот яркий образ, который концентрировался конструкцией Башни Татлина, в свою очередь, влиял на здание – его форму, пространственность и, в конечном итоге, на его функцию. Именно конструкция, которая влияет на все остальные составляющие, и является главной идеей конструктивизма.

Супрематизм

Супрематизм (от латинского *supremus* – «высший») в форме концепции появился в 1913 году. Супрематизм начинается с первоэлементов Малевича. Поиск абсолютной гармонии – достижение простых и ясных геометрических форм через наивысшую степень обобщения – вот, что было положено в основу чётко выстроенной пластической системы. Супрематизм как полноценный стиль полностью сформировался к 1919 году. Он охватывал различные сферы искусства, архитектуры, декоративно-прикладного творчества и достаточно активно воздействовал на формирование всего мирового дизайна.

Супрематизм также начал формироваться и в живописи. Первые полотна абстрактного геометрического стиля появились в 1913 году. Новое изобретённое направление Малевич – поляк по национальности - назвал «супрематизм» (от польского «супремация» - «превосходство», «главенство», «доминирование»). Он заключался в элементарных геометрических фигурах, которые были доведены до пронзительной чистоты, написаны локальными цветами и погружены в «бездну» пространства. Вначале, когда новая художественная система только появилась, Малевич старался с помощью нового термина зафиксировать верховенство цвета над другими компонентами живописи. Со временем он стал обозначать супрематизмом наивысший уровень обобщения формы вплоть до её самой чистой геометрической основы.

Казимира Малевича не интересовала сама конструкция и целесообразность её применения, в отличие от конструктивистов, которые, напротив, основной задачей видели поиск образа в целесообразной конструкции. Пластика форм – вот, что было главной сферой интересов Малевича. Одной из главных идей супрематизма было то, что не существует вещей в чистом утилитарном виде и что более девяноста пяти процентов вещей образуется из ощущения пластического. Такое воззрение - что сутью дизайна является не только целесообразная составляющая - очень напоминает взгляды современных передовых дизайнеров. Наоборот, если заниматься поиском только лишь одной утилитарной полезности, то это может привести к распространению унифицированных, неинтересных, безликих предметов быта. Однако время, когда творил Малевич, было временем революционных свершений, когда существовала необходимость в сильной практической составляющей, а в супрематизме первенствовал философско-эстетический подход.

Конструктивизм с точки зрения утилитарной полезности был понятен, и это было его бесспорным преимуществом в борьбе за лидерство. Именно это и сделало его главным стилем молодого русского дизайна - основным и практически единственным. В отличие от него, супрематизм в борьбе за лидерство проиграл, хотя в планах Малевича супрематизм фигурировал в качестве глобального и доминирующего стиля абсолютно во всех областях искусства, архитектуры и дизайна. Малевич вполне обоснованно пророчил супрематизму роль глобального международного стиля, т.к. он обладал следующими универсальными свойствами: как конструктивизм и функционализм, супрематизм не имел национальных черт и вполне спокойно мог проецироваться на любую культурную среду, а также он не был ориентирован только на какой-то один класс общества, в отличие от модерна. Малевич не просто хотел создать совершенное направление с чётко фиксированными границами, которое было бы ориентировано на какую-либо сферу искусства – он смог создать такой стиль, который мог бы стать главным интернациональным стилем дизайна при определённых условиях. Но самым удивительным является то, что этот стиль был создан одним человеком. Подобных примеров в международной практике не существует: обычно, процесс формирования стилей – это процесс коллективный. И хотя у Малевича было достаточное множество последователей и учеников, помогавших доводить его детище до совершенства, но они все работали под чётким руководством мастера и ни один из них не смог включить что-то нового в рамках супрематизма, если этого не было запланировано гением Малевича. Как абсолютный диктатор супрематизма, Малевич сам создавал всю концептуальную базу, которая, несомненно, является бесценным вкладом в мировую художественную, архитектурную и дизайнерскую практику и насчитывает пять томов теоретического материала. Казимир Малевич, создатель супрематизма, - человек, бесспорно, оказавшийся гениальным

художником, прекрасным педагогом, философом, теоретиком искусства, учёным-исследователем, который внёс огромный вклад в становление мирового дизайна.

Но самой главной заслугой Малевича является то, что он стал первым в мире, кто продемонстрировал красоту чистой формы. Он решительно очистил от налёта декора пространство вокруг формы и внутри неё.

Неопластицизм

Свой вариант дизайна, имевший самое прямое отношение к архитектуре, и в частности к интерьеру, подарила миру маленькая Голландия. В 1917 году художники Тео ван Дусбург и Пит Мондриан основали журнал «Де Стил», который пропагандировал идеи дизайна как нового творческого процесса – так началась его история. С таким же названием собирается группа, в которую вошли наиболее прогрессивные голландские архитекторы и художники. Новый стиль молодого голландского дизайна - неопластицизм – был полностью сформирован к 1920 году. Он представлял собой новую пластику чистых геометрических плоскостей - посткубистический вид геометрического абстракционализма.

Пропагандой группы «Де Стил» было «радикальное обновление искусства» путём создания единого интернационального модуля, который по характеру очень напоминал супрематический интернациональный модуль Малевича. Создатель супрематизма и создатели неопластицизма работали в одном направлении, но при этом не были знакомы с системами друг друга, и, при этом, вплотную подошли к одним и тем же проблемам и разработали очень схожие решения этих проблем. Неопластицизм существенно отличался тем, что у него было несколько создателей: часть из них больше занимались теорией, а другая часть – практическим применением в дизайне. Неопластицизм, в отличие от супрематизма Малевича, внёс более весомый вклад в практику дизайна, особенно в формирование нового типа архитектуры и оборудования интерьера. В 1917 году Тео ван Дусбургом была предпринята первая попытка создания синтеза живописи и архитектуры в интерьере. Архитектура при этом трактовалась с помощью живописных модулей, состоящих из трёх чистых хроматических цветов – синего, красного и жёлтого и трёх ахроматических – чёрного, белого и серого. Аналогичный принцип применялся как при разработке геометрических окон и подвесных потолков, так и при проектировании самой мебели, которая вписывалась в архитектурное пространство и была органически связана с пространством всего интерьера. Модульность пластики передавалась путём деления цветных прямоугольных плоскостей чёрными линиями разной толщины. При этом появлялась схематичная модульная сетка, с помощью которой формировались особая пластика и объединение всех составляющих частей интерьера в цельную и чёткую систему.

У неопластицистов одной из основных тем было создание таких сооружений,

где внутреннее пространство подчиняло бы себе внешнее. Кристальная взаимосвязь и кристальная чистота заключались в том, что каждая отдельная составляющая являлась пространственной проекцией всего интерьера, открытого со всех сторон и прозрачного, как кристалл. В 1920 году Тео ван Дусбург начал совершать турне по Европе. Там он познакомился с ведущими европейскими дизайнерами, а также принял приглашение преподавать вместе с Питом Мондрианом в известной дизайнерской школе Баухаус. В этот же период времени у Дусбурга сформировались теоретические представления о будущем архитектуры, которая, независимо от масштаба и назначения, должна была стать монументальной и экономной.

Геррит Томас Ритвельд - другой представитель группы «Де Стиль» - основал каноны современного дизайн-проектирования. В 1919 году он примкнул к группе неопластицистов. Почти сразу он стал известен на весь мир, благодаря своей работе в новом стиле – красно-синий стул. Стул Ритвельда выглядел как чередование двух цветных фанерных плоскостей, которые были соединены простым каркасом, состоящим из цветных деревянных брусьев, и вошёл в историю в качестве одного из главных символов мирового дизайна. Помимо этого, заслуженную славу принесли Ритвельду многочисленные проекты интерьеров общественных и частных помещений. А классическая постройка в стиле неопластицизм - дом Шредера в Утрехте, созданный Ритвельдом в 1924 году, причисляется к шедеврам мирового масштаба. С 1929 года Геррит Ритвельд начал разрабатывать главную концепцию в своей жизни – цельную «стержневую» систему жилища, подготовленную заводским способом и, по замыслу автора, включавшую в себя канализацию, отопление, электропроводку и вентиляцию. К этому стержню должно было пристраиваться основное жилое пространство. Неопластицизм – это стиль, который был ориентирован на проектирование зданий для среднего класса и дешёвой сборной мебели, базирующейся на модуле из деревянного ящика, бруса и фанеры. Именно неопластицизм в значительной степени повлиял на формирование стиля школы Баухаус, которая главной своей целью ставила создание типовых вариантов жилищ для бедных. Неопластицизм изобрёл первый, даже можно сказать, один из лучших вариантов простого модульного оборудования, заложивший основу принципов разработки современной модульной мебели.

Рационализм

Направление рационализм стало, можно сказать, самым важным этапом в развитии новейших представлений о дизайне интерьера, его задачах и функциях. Сам термин рационализм (от латинского *rationalis* – «разумный») не способен в полной мере описать важное и яркое явление, смысл которого заключается не только в целесообразности, разумности и рациональности. Рационализм является не стилем, а направлением, так как он был нацелен

только на архитектуру и дизайн интерьера. В разных странах и архитекторы, и дизайнеры-рационалисты в дизайне самым главным считали пространство. Рационализм появился в России в 1920 году. Один из основоположников отечественного архитектурного дизайна, известный русский архитектор-новатор начала XX века Ладовский, который также являлся и замечательным преподавателем, выражал кредо русских рационалистов следующим образом: «Архитектура – искусство, оперирующее пространством... Пространство, хотя и фигурирует во всех видах искусства, но лишь архитектура даёт возможность правильного чтения пространства... Пространство, а не камень – материал архитектуры...». Огромное внимание Ладовский уделял развитию восприятия объёмно-пространственной структуры у своих учеников. Он был первым в международной практике, кто разработал «психоаналитический метод» преподавания. Ладовский утверждал: «Архитектор, задумывая то или иное сооружение, прежде всего, должен скомпоновать пространство, не интересуясь материалом и конструкцией. Основной принцип конструктора – вкладывать минимум материала и получать максимум результата». Родоначальником направления рационализма на Западе называют великого американского архитектора и дизайнера Фрэнка Ллойда Райта. Он основал своё собственное течение, получившее название органичной архитектуры. Органичная архитектура, будучи самостоятельным авторским методом, включает в себе все основные рационалистические принципы. В одно и то же время она стала и началом, и классикой западного рационализма. Великий американский архитектор говорил: «Пространство должно рассматриваться, как архитектура, иначе мы не будем иметь архитектуры». Его долгое время не принимали и не понимали на родине, в Соединённых Штатах. Фрэнк Ллойд Райт был в изоляции, так как в Америке в начале XX века в качестве основного метода работы использовалась эклектика, таким образом, передовые методы работы Райта не были оценены должным образом. Как вспоминал Бруно Таут, даже упоминание имени Райта считалось неприличным. Зато функционалисты и рационалисты во всей Европе восприняли его идеи сразу и заслуженно расценивали его как учителя.

Органичная архитектура

По мнению Райта, раньше являющиеся творением человеческих рук архитектурные сооружения противопоставлялись окружающему их пространству как что-то противоположное природе. Подобный подход неизбежно приводил к противоречивым, неорганичным взаимоотношениям архитектурных объектов и окружающей среды. Райт создал в органичной архитектуре новый принцип, в котором отождествлял архитектуру в гармоничной целостности с окружающим ландшафтом, причём не только внешнюю её форму, но также и внутреннее её пространство, т.е. интерьер. В свою очередь, эта новаторская идея Райта о непрерывности и внешнего, и внутреннего пространства, повлекла за собой возникновение абсолютно нового приёма, называемого «свободный план», который полюбили многие

современные дизайнеры интерьера, работающих в различных стилях и предпочтениях. Основными принципами свободных планировок Райта можно обозначить следующие:

- Не делать коробку из комнаты, а из дома – другую коробку. Свести к минимуму число перегородок, которые создают в доме отдельные комнаты. Пространство должно свободно просматриваться и быть пронизано воздухом. Райт предложил разделять пространство на переходящие друг в друга зоны с помощью «ширм», создавая, таким образом, ощущение единства. В качестве подобной ширмы может выступать и мебель. Даже ведущие «наружу» или «внутрь» необходимые проёмы не должны быть просто прорезанными в стенах отверстиями, а представлять собою «прозрачные ширмы», которые также отгораживают разные пространства.
- Интерьер и предметы обстановки должны являть собой единую часть здания, как элементы органичной архитектуры. Райт предлагал обходиться без работы декоратора, применяющего всегда цветочки и завитушки, которые не имеют органичной связи с целым и являются лишь оформлением случайного характера.
- Связывать с окружающим ландшафтом внутренние помещения и здание. В интерьере больше применять горизонтально направленные части, чтобы подчеркнуть связи с землёй. Эти горизонтальные плоскости полов и других частей здания должны стать как бы продолжением окружающего природного пространства. Использовать в строительстве и отделке помещений по мере возможности местные природные материалы. Подобного характера планировок пока ещё не существовало. Множественные двери и бесконечные перегородки сменились более подходящим для жизни наполненным воздухом, свободным пространством. В дизайнерской практике впервые возник новаторский принцип пространственности интерьера.

Минимализм

Минимализм – это сформировавшееся во второй половине XX века направление, которое было ориентировано лишь на создание «простейших структур», выражающих первооснову творчества. Это новое направление создал замечательный архитектор и дизайнер Людвиг Мис ван дер Роэ. Главным принципом минимализма является поиск в элементарных геометрических формах, параллельных линиях, совершенной чистоте прямого угла идеальной красоты, сочетая это с классической простотой идеальных пропорций, изысканными текстурами дорогих материалов и свободным пространством, освобождённым от случайных элементов.

Японский минимализм

Японская культура оказала огромное влияние на стиль минимализм в дизайне интерьера. Существует даже такой термин - «японский минимализм». Японцы никогда не разделяли предметы на

«нехудожественные» и «художественные». С точки зрения эстетики для них любая вещь, которую использует человек, должна быть красивой и практичной. Таким образом, красота для японцев вытекает непосредственно из полезности. Многолетний опыт дизайна говорит о том же самом, а именно: изделие не может быть некрасивым, если его форма естественно произрастает из соподчинения с человеком (эргономика), функциональности (т.е. форма изделия прямо связана, выявляет, подчёркивает его функцию) и целесообразности (т.е. отсутствия неоправданных элементов). Японские дизайнеры интерьера научились достигать единства в удобстве использования каждого элемента интерьера, экономии пространства и комфорта.

Фрэнк Ллойд Рай ценил и любил японскую архитектуру, а его идея непрерывности пространства и «свободный план» повлияли на возникновение новой концепции «перетекающего пространства», являющейся важным сегментом «минимализма». Один из важных принципов минимализма – это перетекающие одна в другую свободно стоящие стены, которые делят пространство на зоны. Большая заслуга минимализма в том, что он создал эстетику, которая сделала украшения ненужными, – Ван дер Роэ отлично продемонстрировал идеальную красоту в сочетании чистых и простых геометрических объёмов как проявления «высшей гармонии» и «абсолютной идеи».

Известны несколько вариаций знаменитого высказывания Миса ван дер Роэ: «меньше – значит больше» или «чем меньше – тем лучше», при этом, заложенный в нём смысл не всегда правильно понимают. Некоторые владельцы и создатели интерьера, являющегося почти пустым, думают, что про такой интерьер смело можно сказать, якобы он сделан в стиле минимализма. Рассуждая таким образом, можно сделать вывод, будто смысл минимализма заключается в том, чтобы обеспечить почти пустое пространство с минимумом мебели. Однако, на самом деле, по смыслу идея минимализма совсем не представляет собой упрощение, «меньше не значит примитивнее». Профессиональные дизайнеры прекрасно знают, что проще сделать интерьер вычурным, сложным, наполненным кружевными деталями, чем такой интерьер, в котором не будет места случайностям и в котором главным принципом будет идеальная по пропорциям и «дорогая простота» форм, не спрятанных под декорациями. В таком интерьере невозможно обмануть перегруженностью, каждый промах в нём будет замечен, так как ошибки заметнее именно на свободном пространстве. Поэтому фразу великого мастера можно перефразировать следующим образом: «чем меньше – тем сложнее». Мис ван дер Роэ говорил: «Длинный путь, который должен пойти материал до того, как он обретёт целесообразную форму, преследует единственную цель – навести порядок в ужасающем беспорядке наших дней. Мы стремимся к тому, чтобы каждая созданная нами вещь отвечала присущему её назначению. Мы стремимся осуществить это с таким совершенством, чтобы все наши произведения излучали свет внутреннего

горения». Пространство в интерьерах Миса полностью освобождено от случайных и незначительных элементов декора и сочетается с чистотой совершенных соединений открытых металлических конструкций, с изысканностью отделки прекрасных фактур и текстур дорогих материалов, с классической простотой идеальных пропорций и внутренним напряжением. Минимализм Миса ван дер Роэ, в частности, его стеклянные небоскрёбы зародили одну из ветвей хай-тека – направление «слик-тек» (от английского sleek – «гладкий» и technology, сокращённо tek – «технологии») – это стилистика гладких фасадных стеклянных поверхностей, которые очищены от мелко членённой сетки металлической конструкции. Так, привычные для современного городского жителя, сплошные стеклянные, зеркально отражающие поверхности фасадов домов стали возможными, благодаря высоким технологиям XX века – внедрению новейших систем крепления стеклянных панелей и листов к несущему остову здания.

Поп-арт

В середине XX века происходит расцвет массовой культуры, которая ориентирована на широкого потребителя. Благодаря развитию серийного производства стало возможно появление доступных каждому изделий, многие из которых стали особенно популярными. В это время в Америке и Европе образуется движение в искусстве, использовавшее в качестве новых объектов искусства продукты массовой культуры. Этому новому направлению дали название поп-арт. Поп-арт (от английского popular art – «популярное искусство») – это концептуальное направление, возникшее в начале 60-х годов XX века в американской и европейской живописи и дизайне и экспериментирующее с реальными объектами массовой культуры. Истоками поп-арта исходит из дадаизма – это нигилистическое направление, в котором пропагандировались альтернативные взгляды на искусство. Например можно отметить произведение одного из лидеров дадаистов Марселя Дюшана – «Фонтан», впервые показанное в 1917 году в Нью-Йорке на художественной выставке и представляющее собой обычный писсуар. Он стал одним из самых скандальных, так называемых «найденных предметов», которые возвели в ранг «искусства». В трактовке Марселя Дюшана идея дадаизма в том, что любой предмет, если его выставить на подиуме в выставочном зале, то он становится предметом искусства. Это перевернуло представление о том, что стоит относить к понятию «искусство», и явилось исходной точкой возникновения поп-арта. Создатели поп-арта не интересовались великими задачами и целями искусства, более привлекательным для них было антиискусство. Излюбленными темами идеологов поп-арта были: манипуляция общественным мнением, трансформация сознания, ниспровержение устоявшихся моральных критериев и бесконечные отрицания всего, из чего веками складывалась мировая культура. В концепции поп-арта главным было

создание имиджа популярного, проходного искусства, целью которого преследовалось обретение славы и заработок денег любым путём. Одной из концептуальных находок поп-арта было то, что принцип типового, серийного тиражирования мог использоваться как в производстве, так и самим художником – объект, повторенный многократно, усиливал свою значимость, т.е. один предмет хорошо, а сто в одном – ещё лучше. Размноженный одновременно с этим объект лишней раз подчёркивал свою принадлежность к массовой культуре и популярность. Выявление механических способов создания произведения стало одной из главных тем поп-арта. По мнению представителей поп-арта, художник сам должен был пытаться стать машиной по производству шедевров. Король американского поп-арта Энди Уорхол говорил: «Причина, по которой я пишу, состоит в том, что я хочу быть машиной, и я чувствую, что всё, что я делаю наподобие машины, есть как раз то, что я хочу делать». Такая откровенно циничная идеология поп-арта стала концептуальной моделью завуалированного цинизма современного мира. Она, как яркое зеркальное отражение, показала истинный облик общества потребления, который скрывается под благими идеями и возвышенными лозунгами. Поп-арт может показаться очень простым и даже примитивным неподготовленному взгляду, однако, он, как любое концептуальное искусство, в глубине своей необычайно сложен и многогранен. Ведь не зря в развитии современного искусства именно поп-арт сыграл серьёзную роль, а также, в подавляющей мере он обусловил формирование современного дизайна.

Хай-тек

Термин хай-тек в переводе означает «высокие технологии». Он появился в середине шестидесятых годов XX столетия и применялся для определения специфического творчества небольшой команды архитекторов: Нормана Фостера, Фрэнка Гери, Ричарда Роджерса и других. Основной идеей хай-тека была романтизация доминирующих методов технологической революции. Здание Центра искусств имени Жоржа Помпиду архитекторов Пиано и Роджерса в Париже стало своеобразным символом нового направления. В нём был наглядно продемонстрирован главный принцип «выворачивания изнутри – наружу» всего того, что раньше было скрыто внутри стен здания: металлических каркасов, вытяжных труб, трубопроводов, технических коммуникаций, лифтов. Этим «вывернутым наизнанку» сооружениям уже не был нужен дополнительный декор, т.к. эта нарочитая демонстрация оголённых конструкций и новых технологий здесь и выступает в качестве неординарного декоративного украшения. В интерьере хай-тек пытаются добиться максимальной гибкости планировки. Здесь должны быть мобильные инженерные конструкции и оборудование, которые могли бы меняться в зависимости от предназначения помещения. Хай-тек всегда добивается создание не фабрики или машины, а образ

фабрики или машины, между тем, очень часто функционально оправданные части дополняются бутафорским набором из стальных конструкций, проволочных сеток, балок, гальванизированных и пластиковых труб, стекла и т. д. Это делается для того, чтобы акцентировать и увеличить техноромантическое впечатление от интерьеров в частности и архитектуры в целом.

Отличают три основных вида хай-тека: индустриальный хай-тек, геометрический хай-тек и бионический хай-тек.

- Индустриальный хай-тек: масштабное использование и демонстрация элементов индустриальной тематики с целью формирования специального образа интерьера-фабрики, интерьера-машины и т.д.
- Геометрический хай-тек: поиск новых сложных каркасных систем, основываясь на новейших конструктивных возможностях и современных материалах. На базе этих опытов и поисков обновляется геометрия форм в дизайне.
- Бионический хай-тек: изучение последовательностей формообразования живых организмов и применение в формировании новых принципов конструкций полученных знаний (бионика – это наука, которая изучает внутреннее строение биологических организмов: животных, рыб, растений, насекомых и т.д.).

Необходимо разделять понятия бионического и органического в архитектуре. Бионическая архитектура исследует живые организмы, чтобы создать подобие «живой машины», «киборга», сотворить «город будущего», она строится по принципам живого, но по восприятию и ощущениям остаётся неживой. И наоборот, органическая архитектура своей формой создаёт ощущение живого организма, однако не базируется на результатах исследования строения живых организмов.

Деконструктивизм

Деконструктивизм - означает «разрушенная конструкция», это одно из самых современных направлений в архитектурном дизайне, при этом, достаточно сложное и довольно редко встречаемое, особенно в дизайне интерьера, так как оно практически не подходит для жилых помещений. Деконструктивизм всегда применяет самые последние открытия в области новых технологий, так как построить безопасное для человека сооружение и при этом создать образ разрушенного архитектурного пространства чрезвычайно сложно. Поэтому везде, где применяется деконструктивизм, всегда фигурирует хай-тек.

Китч

Важным аспектом эволюции дизайна является стремление создать что-то необычное. Опыт многих поколений показывает, что создания чего-то нового, необходимо отказаться от старого. За время формирования дизайна

(функционализм, конструктивизм, неопластицизм, рационализм, супрематизм) были разработаны новые принципы и правила работы, новые критерии оценки, а во время классического периода (минимализм) они были доведены до совершенства. Но пришло другое время, когда молодое поколение дизайнеров перестало довольствоваться тем, что настолько долго и мучительно создавали их «отцы». И как уже бывало раньше, возникла потребность разрушить всё то, что содержит устоявшиеся законы, правила, каноны. Как это уже было в XIX веке, снова меняются вкусы, становятся размытыми критерии и большинство дизайнеров уже полагают, что само время нуждается во «всепроникающей эклектике». На смену гармонично сочетаемым между собой, выверенным по пропорциям формам приходит совмещение несовместимого, т.е. сознательное объединение разнохарактерных элементов, которые были заимствованы из различных эпох. Эклектичная, эпатажная кислотность внедряется в строгую логичную классичность. Вместо желания создать что-то действительно осмысленно-продуманное, что обязано быть эталоном совершенства, появляется принцип создания оригинально-шокирующего и нескучно-весёлого. Достаточно сложная задача стоит перед современными дизайнерами: сочетая несочетаемое, избежать вкусовщины. Что такое китч. Китч или кич (от немецкого kitsch – «халтура») – это термин, который обозначает специфическое явление в сфере искусства, архитектуры, дизайна и т. д. Он появился в разных странах и во всех имел значение примерно одного и того же: массовую продукцию, дурной вкус, дешёвку. Как псевдоискусство китч ориентируется на броскость и внешний эффект. Как правило, он, лишённый эстетической ценности, относится к самым низким слоям массовой культуры. Главными признаками его являются безвкусно подобранные цветовые сочетания, крикливость или слащавость, неоправданная перегруженность деталями, соединение несовместимых элементов, от которого наступает чувство внутреннего дискомфорта, и т. д. В наше время одной из модных тем являются стилизации

На сегодняшний день существует множество разнообразных стилизаций:

- Стилизации под классику – в основном это применение элементов классической ордерной системы. Также, к стилизации под классику сегодня причисляют и использование элементов из рококо и барокко.
- Стилизации под модерн.
- Стилизации под стили раннего дизайна (неопластицизм, конструктивизм, супрематизм и т. д.).
- Стилизации с применением различных национальных форм, Очень часто стилизации носят эклектичный характер и в таком случае могут называться просто эклектикой с использованием каких-либо элементов.

Основная литература

1. Матюнина Д.С. История интерьера: Учеб. пособие для студ. вузов. 2008
2. Пайл Дж. Дизайн интерьеров: 5000 лет истории. М.: 2007
3. Ткачев В.Н. Архитектурный дизайн (функциональные и художественные основы проектирования). 2008
4. Кэлоуэй Стефан. Элементы стиля. Энциклопедия архитектурных деталей. 2011
5. Ноэл Райли. Элементы дизайна. Развитие дизайна и элементов стиля от Ренессанса до постмодернизма. 2013
6. Сергеев О.И. История дизайна интерьеров. 6000 лет истории. 2012

Дополнительная литература

1. Готтенрот Ф. Иллюстрированная история материальной культуры. 2001
2. Хан-Магомедов С. Пионеры советского дизайна. 1995
3. Дженкс Ч. М. Язык архитектуры постмодернизма. 1985
4. Евсеева Т. Мир вещей. (Современная энциклопедия) 2003
5. Михайлов С.М., Кулеева Л.М. Основы дизайна 2002
6. Нестеренко О.И. Краткая энциклопедия дизайна. 1994
7. Новикова Е.Б. Интерьер общественных зданий: Художественные проблемы. 1991
8. Соловьев Н.К. История современного интерьера. 2004
9. Соловьев Н.К. Очерки по истории интерьера. 2001
10. Тейлор Д.Д. Рестораны, бары, кафе: лучшие мировые интерьеры. 2004
11. Холмянский Л.М., Щипанов А.С. Дизайн. 1985
12. Минервин Г.Б. Основы проектирования оборудования для жилых и общественных зданий: 2004
13. Шимко В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории. 2003