

Ковешникова Наталья Алексеевна

ОТ ЭКЛЕКТИКИ К ФУНКЦИОНАЛИЗМУ: ДИЗАЙН КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX ВЕКА В ПОИСКАХ "СТИЛЯ"

В статье рассматриваются стилеобразующие процессы в проектной культуре рубежа XIX-XX вв. Особое внимание уделяется объективным предпосылкам появления "интернационального стиля" в дизайне промышленной продукции. Показано, что антиэkleктические тенденции в творчестве мастеров модерна, а также деятельность Г. Мутезиуса и членов Германского Веркбунда привели к формированию раннего функционализма, для которого было характерно стремление к "наднациональным" формам, а также к рациональности конструктивного и технологического решения дизайна промышленных изделий.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/7-2/30.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 7 (45): в 2-х ч. Ч. II. С. 115-117. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/7-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

METHODS FOR PRESIDENT'S INFLUENCE ON PUBLIC OPINION (BY EXAMPLE OF THE USA)

Knurova Valentina Aleksandrovna, Ph. D. in History
Astrakhan State University
Vakescor03@mail.ru

The article considers the problem of the influence of the president as a political leader on public opinion, in particular, the methods, nature and depth of this influence by the example of the USA. Analyzing both the experience of previous researchers and concrete examples from presidential practice the author reveals the dependence of the type of political leadership on the ability of the president to fudge public opinion and also investigates the relationship of presidential and social agenda.

Key words and phrases: public opinion; political leadership; agenda; communication resources; president; mass media.

УДК 658.512.23"18/19"

Искусствоведение

В статье рассматриваются стилеобразующие процессы в проектной культуре рубежа XIX-XX вв. Особое внимание уделяется объективным предпосылкам появления «интернационального стиля» в дизайне промышленной продукции. Показано, что антиэклетические тенденции в творчестве мастеров модерна, а также деятельность Г. Мутезиуса и членов Германского Веркбунда привели к формированию раннего функционализма, для которого было характерно стремление к «наднациональным» формам, а также к рациональности конструктивного и технологического решения дизайна промышленных изделий.

Ключевые слова и фразы: проектная культура; дизайн; эклектика; ранний функционализм.

Ковешникова Наталья Алексеевна, к. культурологии, доцент
Государственный университет – учебно-научно-производственный комплекс, г. Орел
design_97@mail.ru

**ОТ ЭКЛЕКТИКИ К ФУНКЦИОНАЛИЗМУ:
ДИЗАЙН КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА В ПОИСКАХ «СТИЛЯ»[©]**

Во второй половине XIX в. веками складывавшиеся принципы формообразования, способы и приемы художественного решения бытовых изделий вступают в противоречие с новыми тенденциями массовости и рентабельности промышленного производства. Художники, чья деятельность была связана с оформлением промышленной продукции, зачастую шли на компромиссы. Считая нерушимым традиционный взгляд на все бытовые вещи как предметы декоративно-прикладного искусства, они приравнивали орнаментальные мотивы различных исторически сложившихся стилей к возможностям машины и серийных технологий. Еще в 1830-х гг. в Англии они предлагали украшать фабричные изделия элементами «из мира форм изящных искусств». Промышленники охотно следовали этому принципу, стремясь максимально использовать в своих интересах привязанность потребителей к внешне украшенным, орнаментально обогащенным формам предметов домашнего обихода.

Если отказаться от излишне скептического отношения к эклектике, ярко выраженного, в частности, В. Тасаловым, определившим ее как упоение «торжествующего третьего сословия» всяческими суррогатами формы, демонстрирующее «собственное эстетическое убожество» [5, с. 75], то эклектику стоит рассматривать как объективно закономерный этап развития архитектуры, декоративно-прикладного искусства и проектной культуры того времени в целом. По мнению В. Ф. Сидоренко, нарушение – явное или неявное – устоявшихся «правил» в эклектике выступает как художественный принцип: «Для эклектики становится «открытой» вся культура в ее многообразии, в сущности, отрицается господство устойчивости и однозначности какого-либо одного стиля. И не случайно, – продолжает свою мысль исследователь, – что именно в этот период начинается выделяться и формироваться проектирование как особая деятельность» [4, с. 2]. Таким образом, эклектизм как явление художественной культуры может рассматриваться в качестве предпосылки для новаторских исканий – осознанию стилевых поисков как важной творческой потребности, как проявления творческой индивидуальности мастера.

Однако, использование исторического художественного наследия как источника прямого заимствования и подражаний, приводило в большинстве случаев к тому, что основная масса промышленных изделий являла собой необычайно пеструю картину. К концу XIX в. исчерпанность эклектики проявилась в поисках «нового стиля», которые велись в двух направлениях. С одной стороны, приверженцы «рациональной линии» в формообразовании считали пороком эклектики ее попытки замаскировать новые конструкции, приспособить новые материалы под традиционные. С другой, сторонники «романтической» традиции видели свой

идеал в прошлом и связывали причины художественного упадка предметного окружения с отказом от традиционных принципов декоративного искусства.

Объективные, «внехудожественные» предпосылки того, что проблема стиля стала не только теоретической, но и практической проблемой, были связаны с формированием на рубеже XIX-XX вв. мирового рынка. На данном этапе развития промышленного производства перед монополиями, конкурирующими на этом рынке, встали специфические задачи. К заботам о техническом совершенстве продукции и снижении ее себестоимости прибавилось особое внимание к совершенству внешней формы производимых предметов. Эта форма должна была быть лишена каких-либо ярко выраженных национальных или региональных особенностей, быть универсальной, восприниматься как совершенная форма представителями любой нации и любой культуры. Именно здесь, во многом, лежат истоки космополитических тенденций модерна и сменившего его «интернационального стиля».

С другой стороны, не стоит забывать, что даже в начале XX в. большая часть предметов, имеющих художественную обработку, производилась кустарным способом. В отличие от продукции крупной промышленности, ее художественная форма тяготела к национальным традициям. Движение за создание «национального стиля» было весьма распространенным явлением в художественной культуре рубежа XIX-XX вв. Именно в этом контексте следует рассматривать, в частности, «неорусский стиль» или национально-романтическую линию финского модерна с его увлечением фольклорно-мифологическими сюжетами.

В целом социокультурная ситуация того времени создавала предпосылки возникновения и «международного стиля» промышленной продукции, и «национальных стилей», основанных на кустарном производстве. Поэтому для стран с развитой промышленностью более характерно стремление к наднациональным формам, а для стран с низким уровнем промышленного развития – стремление к разработке национальных и народных традиций.

Показательным в этом отношении является борьба между нарождающимся функционализмом и национальными традициями художественной культуры в Германии, вставшей на путь промышленного развития в последней трети XIX в. Долгое время в немецком искусстве сосуществовали разобщенные художественные центры, такие как Мюнхен, Дрезден, Веймар, Дармштадт. Г. Мутезиус, активно борясь против кустарного производства, по сути своей консервативного, выступал за создание единого «немецкого стиля» для промышленной продукции на основе взаимосвязи художественного творчества и технического прогресса. В 1907 г. Г. Мутезиус добился утверждения Веркбунда – художественно-промышленного союза, в рамках которого фактически были заложены основы дизайна как профессии.

1900-1910-е гг. в истории дизайна В. Р. Аронов называет этапом раннего функционализма [1]. По времени он совпадает с появлением в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве «стиля модерн». Это название принято в отечественной искусствоведческой литературе. В других странах он имеет другие названия. Во Франции, Бельгии и Англии – «Ар нуво», по наименованию салона С. Бинга в Париже; в Германии – «Югендстиль», по мюнхенскому литературно-художественному журналу «Юность»; в Австрии – «Сецессион», по названию художественного объединения; в Италии – «Стиль флоренция» или «Стиль Либерти», по названию английской фирмы, поставлявшей декоративные изделия соответствующего характера; в Испании – «Модернистисимо». По мнению А. В. Иконникова, отсутствие интернационально признанного термина отразило специфику национальных направлений: «Стержнем «стиля» стали архитектура и декоративное искусство, вместе с архитектурой формировавшее среду интерьера и городские пространства» [3, с. 113]. Говоря об отсутствии единства в рамках стиля модерн, исследователь считает, что объединяющим началом разнородных явлений стало противостояние эклектизму, основанному на позитивистском миропонимании. Отвергалось соединение прагматического подхода к функционально-конструктивной структуре объектов с их «одеванием» визуальной воспринимаемой формой, несущей эстетические ценности. Отвергалось и многостилье, порождаемое выбором источника подражания. Эклектизму противопоставлялась органическая целостность формы произведения архитектуры и единство ее стилистических характеристик со всеми составляющими предметной среды. Представление о текучей изменчивости жизни казалось исключочающим обращением к «знакам» прошлого. Для самоутверждения современности был необходим собственный язык, основанный на технических достижениях и менталитете своего времени. Однако, заключает А. В. Иконников, общая шапка «стиль модерн» не должна скрывать разнообразия и даже противоречивость собираемых под нею явлений [Там же].

Довольно рано в рамках модерна появилось направление, тяготившее к рациональным формам в мебели и в предметах прикладного искусства. Рационалистические тенденции в творчестве таких представителей модерна, как Ч. Р. Макинтош, А. Ван де Вельде, членов мюнхенского и венского Сецессионов демонстрируют первые опыты создания изделий, красота которых обуславливается не их чисто декоративной проработкой, а логичностью функционального, конструктивного и технологического решения.

Свое теоретическое оформление ранний функционализм получил в работах Г. Мутезиуса, П. Беренса и А. Ван де Вельде, причем эти авторы выражали весьма несходные между собой подходы к задачам и методам проектирования предметной среды. Так, Г. Мутезиус заявил, что для успешного развития формообразования обязательно введение типизации форм промышленных изделий. А. Ван де Вельде отстаивал художественную самостоятельность дизайнера: «До тех пор, пока в Союзе будут художники, они всегда будут выступать против любого предложения об установлении канона и типизации», – заявлял он [2, с. 95-97]. П. Беренс разработал собственную, носящую компромиссный характер концепцию вхождения художника в сферу промышленного производства. Техника, по его мнению, имеет не меньше возможностей определять современный стиль, чем имели раньше установки, которых придерживались художники: «Все существующие

великие выражения наших желаний есть результат современного развития техники. Однако, – добавляет П. Беренс, – они еще не создают культуры, поскольку не совпадают с целями искусства. Произведениям инженеров не хватает стиля – итога преодоления противоречий между материалом, целью и изготовлением в результате действенной, направленной художественной воли. Между теоретическим осмыслением этого и практикой будет различие до тех пор, пока требования техники не вберут в себя и требования художественных закономерностей относительно как архитектуры, так и промышленных объектов» [Цит. по: 1, с. 49-50].

При наличии довольно острых внутренних противоречий, в целом, эстетическая программа Веркбунда основывалась на стремлении повысить конкурентоспособность немецких товаров, создать такую систему художественно-выразительных форм, которая бы в наибольшей степени отвечала технологическим возможностям промышленного производства. Лидеры Веркбунда защищали право художника апеллировать к сфере индустрии как полноценному источнику художественного вдохновения, утверждают эстетические нормы «современной жизни», разоблачают несостоятельность старой эстетики, обращая искусство к «повседневным потребностям» практики, постулируют принцип «функциональной» формы, свободной от украшательства. В. И. Тасалов замечает, что при всей своей обобщенности «эти идеи играли в тогдашней архитектуре и художественной промышленности серьезную революционизирующую роль. Они ясно обозначили ту принципиальную эстетическую границу, по одну сторону которой оказывалось старое реакционно-академическое и романтическое искусство так называемого «высшего сорта», а по другую – массовое промышленно-прикладное искусство, котировавшееся идеалистической эстетикой как искусство «низкое» и второсортное» [5, с. 78].

Следует подчеркнуть, что на этапе, обозначенном нами как «ранний функционализм», художники, работающие для промышленности, так и не смогли разработать конкретные принципы формообразования промышленной продукции. Эту задачу несколько позднее удалось разрешить в Баухаузе. Баухауз – крупнейшее явление среди многочисленных дизайнерских школ.

Подводя итоги этапа раннего функционализма первого десятилетия XX в., можно заключить, что в предметном художественном творчестве постепенно утверждались новые принципы проектирования с опорой на функцию и целевое назначение проектируемого объекта, на выразительность самой технической формы без всякого украшательства и декоративизма. Это влекло за собой постановку вопроса о непосредственном участии художника в производстве, его творческом содружестве с техником и инженером на протяжении всего процесса создания новой модели. Логическое развитие такой позиции неизбежно рисовало перед сторонниками функционализма в качестве идеала новый тип творческого работника, равно вооруженного как технически, так и в области художественной формы.

Список литературы

1. Аронов В. Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. М.: ВНИИТЭ, 1992. Ч. 1. 122 с.
2. Ван Вельде А. де. Выступление на собрании Веркбунда в Кельне в 1914 г. // Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972. С. 95-97.
3. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. М.: Прогресс-Традиция, 2001. Т. 1. 656 с.
4. Сидоренко В. Ф. Дизайн как проектная деятельность // Техническая эстетика. 1977. № 8. С. 1-3.
5. Тасалов В. И. Прометей или Орфей. Искусство технического века. М.: Искусство, 1967. 372 с.

FROM ECLECTICISM TO FUNCTIONALISM: DESIGN OF THE END OF THE XIX – THE BEGINNING OF THE XX CENTURY IN SEARCH OF “STYLE”

Koveshnikova Natal'ya Alekseevna, Ph. D. in Culturology, Associate Professor
State University – Education-Science-Production Complex in Orel
design_97@mail.ru

In the article style-formative processes in designing culture at the turn of the XIX-XX centuries are considered. Special attention is paid to the objective prerequisites of «international style» appearance in the design of industrial production. It is shown that anti-eclectic tendencies in the creative work of art nouveau masters and the activity of G. Mutezius and the Deutscher Werkbund members resulted in the formation of early functionalism, for which the tendency to «supranational» forms and to the rationality of the constructive and technological decision of industrial goods design was typical.

Key words and phrases: designing culture; design; eclecticism; early functionalism.