

лишенной художественных деталей и оформления, но ориентированную на особую выразительность материалов. Затем, началось контрдвижение, вызванное изменениями в изобразительных искусствах. Например, в интерьере стало популярным использование крупномасштабных произведений монументального и декоративного искусства, а также графических элементов (суперграфики). Хотя сама идея такого включения часто разрушает визуальную гармонию проекта. На западе дизайнеры также стали увлекаться ритмичными конфигурациями, декоративными поверхностями и т.д.

Разработка проекта должна учитывать последовательность восприятия предложенных визуальных эффектов. Интерьер может быть самодостаточен, но должен всегда являться органичной частью целого ансамбля. Такой пример - терминал TWA *Eero Saarinen*. Несмотря на чрезвычайно сложные скульптурные формы, в нем есть композиционная последовательность и ясно уравновешенный ритм, который не только объединяет весь комплекс, но и связывает его с архитектурой. Лучшие проекты те, в которых нет видимого различия между интерьером и экстерьером, между зданием и прилегающей территорией, между частями и самим зданием. Пример - Дом американского архитектора *Philip Johnson* в Новом Ханаане, Коннектикут. Это пример уравновешенности и тактичного объединения конструктивных объемов самого дома и отдельных его частей, подчиненных единому замыслу.

В.П. Климов, А.В. Степанов

Некоторые тенденции формообразования XX-го столетия

Основные принципы и прогнозы художественного оформления интерьера XX века были сформулированы в журнале «Красивый Дом» (Чикаго, 1896 г.). Этот журнал выступал против вульгарности, избытка украшений. Вскоре появились и другие журналы, рекомендующие современное убранство интерьера. В Европе школа *Bauhaus* (1919 г., Веймар, Германия) выдвинула тезис "форма следует за функцией". Здесь отстаивали тезис о сближении искусства с ремеслом, вели поиск эффективных средств, снижающих дегуманизацию машины. Во время между мировыми войнами группа *Bauhaus* приспособливала формы вещей, созданных индустриаль-

ным методом, к потребностям обедневшего общества. Многие функционалистические идеи были взяты из имплицитной японской традиции и теоретического наследия чикагского архитектора *Louis H. Sullivan*. Функционализм потребовал полного разрыва с декоративными мотивами прошлого. Параллельно рос интерес к абстрактному искусству и, хотя бескомпромиссные манифесты интеллектуальных программ их лидеров оказались невыполнимыми, его дерзость привела к известным изменениям в дизайне интерьера. Стиль, заявленный в *Bauhaus* (конструктивизм) был назван международным стилем. Но ему не доставало человеческой теплоты. Коробчатые формы, гладкие поверхности, использование металлических конструкций, труб, фанеры, сдержанность цвета и декора – вызывали неоднозначную реакцию. Изречение французского архитектора *Le Corbusie* «дом – машина» вызывало возражение: большинству людей не нравится жить в машинах. В последствии функционалисты начали использовать такие материалы, как – пластмасса, синтетические волокна, акриловые краски. После международной выставки в Париже в 1925 г., серьезное влияние на последующее развитие дизайна оказало движение Ар-нуво и поиски путей объединения традиций ремесла и промышленности. Их реализация наиболее удачно происходила в скандинавских странах, особенно в Швеции, где строгое рассмотрение функции привело к простым схемам обстановки, с естественными натуральными цветами и материалами (стилевой брутализм). В Соединенных Штатах, во время и после Второй мировой войны, функционалисты с помощью выставок прогрессивных школ и периодических изданий, обратили на себя внимание экономической элиты общества и промышленников. Самым заметным новшеством функционалистов в интерьере было устранение формальных преград между закрытым и открытым пространством. Тенденция распространилась по всему миру, она сопровождалась радикальными изменениями в художественном оформлении, конструировании мебели. Внимание к деталям оборудования для отопления, вентиляции и освещения, очистки отходов и готовки пищи. Они – открытия XIX века – были механизированы и вошли в производство. Удобство и экономика стали основными вопросами дизайнеров. При этом упрощались формы, цвет и структура. Постепенно под влиянием открытий в

области электро-энергетики, создания новых видов оборудования и универсальных средств управления бытовыми приборами, дом середины 20-ого столетия начал олицетворять мечту *Corbusier* об эффективной "машине для жилья". Корреляция места сломала традиционное расположение квартиры. Новый интерьер стал динамичнее, художественное оформление снова заняло свое место. Цвет и структура материалов стали главными ресурсами декорируемого пространства и, при этом, не было желания возвращаться к монотонной и холодной простоте. Малогабаритность квартир привела к вариантам подвижной модульной мебели, в том числе, и встроенной. С 70-х гг. прямым линиям и углам стали противостоять закругленные формы оборудования и мебели. Поскольку габариты общественных зданий стали меньше, появилась тенденция заменять, по крайней мере, одну из стен – *livingroom*. Свет расширил очевидный размер интерьера. Иллюзия открытости внешней стороны в закрытом помещении дала чувство свободы, при этом создав практические и психологические проблемы. Но, несмотря на первую негативную реакцию, неофункционализм (хай-тек, минимализм) решил важную задачу по устранению эмоциональной пустоты, эстетического вакуума. В то же самое время вернулся интерес к традициям японского искусства в оформлении интерьера. Параллельно европейская мода привела к разнообразию в производстве мебели, созданию других ее типов, с применением частично машинной технологии, частично ручной, что привело к оживлению некоторых ремесел.

В.П. Климов, М.В. Панкина

Диалектика формальных и неформальных принципов проектирования

В оценке проекта интерьера существует множество субъективных факторов, мешающих трезвому, критическому взгляду на будущий проект. То, что кажется элегантным одному – другому видится скучным. Дизайнер должен учитывать разнообразие эстетических предпочтений, вкусов, а также психологию и общекультурный резерв заказчика. Поэтому он каждый раз определяет контекст, среду, ментальность, возможность учета применения или отклонения от базовых принципов проектирования. Фор-