


МИНОБРНАУКИ РОССИИ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Тульский государственный университет»

Институт горного дела и строительства
Кафедра «Городского строительства, архитектуры и дизайна»

Утверждено на заседании кафедры
«ГСАиД»
«28» января 2021 г., протокол № 6

Заведующий кафедрой


_____ К.А. Головин

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
по проведению практических (семинарских) занятий
по дисциплине (модулю)
«ИСТОРИЯ СТИЛЕЙ»

основной профессиональной образовательной программы
высшего образования – программы бакалавриата

по направлению подготовки
54.03.01 Дизайн

с направленностью (профилем)
Дизайн интерьера

Форма обучения: *очно-заочная*

Идентификационный номер образовательной программы: 540301-02-21

Тула 2021 год

Разработчик(и) методических указаний

Разработчики:

Королева С.В., доцент, к.иск.

(ФИО, должность, ученая степень, ученое звание)



(подпись)

1 Цель и задачи освоения дисциплины (модуля)

Целью освоения дисциплины (модуля) является последовательное ознакомление студентов с основами искусствоведения.

Задачами дисциплины (модуля) являются:

- дать студентам представление, что мировой историко-художественный процесс - сложная сеть взаимных пересечений, влияний, заимствований, обменов, сближений и расхождений, что всякая культура диалогична, и в разных культурах это свойство проявлялось и проявляется в разной степени.

- в ходе обучения студенты должны освоить структуру нового периода в эстетически-художественном развитии человечества, оценивать ее как научный вывод, опирающийся на понимание закономерностей всей прошлой истории культуры и искусства.

2 Место дисциплины (модуля) в структуре основной профессиональной образовательной программы

Дисциплина (модуль) относится к вариативной части основной профессиональной образовательной программы.

Дисциплина (модуль) изучается в 9 семестре

3 Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине (модулю)

Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине (модулю), соотнесенных с планируемыми результатами освоения основной профессиональной образовательной программы (формируемыми компетенциями), установленными в общей характеристике основной профессиональной образовательной программы, приведен ниже.

В результате освоения дисциплины (модуля) обучающийся должен:

Знать:

основные этапы развития мирового искусства, культурные и религиозные традиции народов; основные стили и направления в интерьерах и в архитектуре, типы зданий и сооружений (код компетенции ПК-3, код индикатора – ПК-3.1);

Уметь:

анализировать основные этапы и закономерности исторического развития общества, использовать эстетические идеи исторического периода для раскрытия авторского замысла и назначения помещения; проводить эстетический анализ объекта архитектуры; применять в практической деятельности основные законы эстетического формообразования и эстетически принципы (код компетенции ПК-3, код индикатора – ПК-3.2);

Владеть:

методами оценки и интерпретации художественной ценности предметно-пространственной и архитектурной среды; навыками архитектурно-дизайнерского проектирования, достижения оптимальной предметно-пространственной организации и образности дизайнерских решений в архитектурной среде (код компетенции ПК-3, код индикатора – ПК-3.3).

Полные наименования компетенций и индикаторов их достижения представлены в общей характеристике основной профессиональной образовательной программы.

4. Содержание практических (семинарских) занятий

Очно-заочная форма обучения

№ п/п	Темы практических (семинарских) занятий
9 семестр	
1	Понятия интерьера, стиля и дизайна.
2	Интерьеры древнего мира.
3	Интерьеры античного мира
4	Средневековые. Культовые и светские интерьеры. Романский и готический стиль.
5	Интерьеры эпохи Ренессанса.
6	Интерьеры в стиле Барокко и Классицизм. Рококо
7	Интерьеры в стиле Ампира. Интерьеры и система декора в стилистике Бидермайера.
8	Эклектика и историзм. Модерн
9	Модернизм
10	Интерьеры XX века. Интерьеры начала XXI века. Развитие отечественного жилого и общественного интерьера СССР.

Работа по изучению тем практических (семинарских) занятий

Темы, выносимые на изучение

9 семестр

1. Понятия интерьера, стиля и дизайна. Словом «интерьер» обозначается внутреннее пространство здания. Таким образом дизайн интерьера непосредственно связан с таким видом искусства как архитектура (от греч. главный + строитель). Под архитектурой понимают как искусство проектировать, так и результаты этого труда в виде возведенных зданий, сооружений и их комплексов, предназначенных для удовлетворения материальных потребностей человека. Архитектура одновременно решает три задачи - функциональную, конструктивную и художественную, причем в каждом произведении эти качества взаимосвязаны, дополняют друг друга, создавая единое целое. Этот комплекс требований к архитектуре в виде формулы «польза, прочность, красота» был описан еще в I в. до н. э. римским зодчим Марком Витрувием в трактате «Десять книг об архитектуре». Развитие архитектуры находится в тесной связи с характером эстетических идеалов, утилитарных и художественных потребностей общества. Архитектура выражает характер эпохи. На нее воздействуют и специальные факторы: характер общественного устройства, господствующая идеология.

В качестве самой общей классификации интерьерных стилистик, их можно разделить на исторические, современные и этнические. Они, в свою очередь, состоят из множества ответвлений, соответствующих географическим, социальным, вкусовым и прочим факторам.

Основные исторические интерьерные стилистики, которые соответствуют архитектурным стилям можно расположить по хронологическому принципу:

Романский стиль (IX-XII вв.)

Готический стиль (XII-XV в.в.)

Ренессанс или Возрождение (XIV-XVI вв.)

Барокко (XVII в.)

Рококо (1-я половина XVIII в.)

Классицизм (середина XVIII - XIX вв.)

Ампир (начало XIX вв.)

Бидермейер (1810-1830 гг.)

Эклектика (1830-1890 гг.)

Модерн («ар нуво») (конец XIX - начало XX вв.)

Ар Деко (1910-1935 гг.)

XX век - век стремительных перемен, двух мировых войн и огромных успехов в технике и в

массовом производстве предметов, необходимых для организации быта.

Контрольные вопросы:

1. Дайте определение слову «интерьер»?
2. С каким видом искусства непосредственно связан дизайн интерьера?
3. Дайте определение термину «архитектура»?
4. На какие виды классифицируют стили интерьера?
5. Какие вы знаете исторические стили?
6. Какие вы знаете современные стили?
7. Какие вы знаете этнические стили?

2. Интерьеры древнего мира. Двуречье. Центрами культуры Двуречья стали два города — Вавилон и Ниневия. В Вавилоне были городские дороги, канализация, во дворцах — ванны, комнаты, туалеты, висячие сады. Конструкции ассиро-вавилонской мебели очень простые. В основном это вертикальные несущие ножки и горизонтальные бруски, аналогичные несущей системе ранней египетской мебели. Дерево использовали только для каркаса, а завершённую форму изделию придавало покрытие металлическими листами. Идеалом ассиро-вавилонской красоты была солидность, ценились массивные формы, крупные размеры. Мебель богато украшалась металлической фурнитурой, пуговицами и кольцами. Троны украшались также золотом и бронзой. Важнейшую роль играла мебель для сидения. Простейшим типом её был табурет или скамеечка, одинаковые по конструкции. На табурет клали декоративную подушку. На одном из изображений кресла боковые элементы представляют собой вырезанные из дерева человеческие фигурки. Они как бы поддерживают сидящего на поднятых руках. Ложе было с изогнутым вперёд изголовьем, оно имело подушки цилиндрической формы, на которые можно было облокачиваться при сидении. Конструкция изделия простая, но оно покрывалось дорогими покрывалами и тканями, украшалось подушками, бахромой, кистями и производило впечатление роскошного. Ассиро-вавилонским изобретением является кровать с балдахином.

Древний Египет. Искусство Древнего Египта стало источником европейских стилей, Здесь впервые появился развитый стиль, обладающий рядом, общих признаков. Египетское искусство отличалось строгостью и упорядоченностью и выражалось в художественных формах, сложившихся и сохранившихся в течение многих тысячелетий. История Древнего Египта - одного из первых рабовладельческих государств - берет начало в V тыс. до н. э. и продолжается до 12 в. до н. э. - времени распада Нового Царства.

Фараоны, стоящие во главе государства, использовали свойства архитектуры оказывать своими формами и размерами, эмоциональное воздействие на человека. В интересах упрочения власти возводились колоссальные сооружения, вызывавшие у человека чувство подавленности, страха, благоговения. Для Древнего Египта характерен резкий контраст между тяжелой, рассчитанном на вечность монументальной архитектурой для фараонов и знати, и легкой жилой недолговечной, архитектурой для простых людей.

Царские дворцы и дома состоятельных египтян имели похожую планировку. Их резиденции в городе или в деревне занимали порой более гектара и были окружены толстыми и высокими стенами с каменными воротами, через которые можно было попасть к дому хозяина. Дополнительные двери, простые проходы в стене, вели к хозяйственным службам и в сады. Через входной портик попадаем в вестибюль, а за ним в приемные залы с колоннами, поддерживающими кровлю. К этим проходным залам примыкают своего рода гардеробные, где найдены кирпичные сундуки для белья и одежды, а также кладовые, в которых хранились провизия и прохладительные напитки. Остальную часть дома занимали покои хозяев и ванны. Стены этих ванных комнат облицованы камнем. В одном из углов такой ванной стояла сложенная из камня перегородка; за ней слуги могли обливать купающегося водой. Хозяин после купания, наверное, усаживался в кресло, стоявшее поодаль, для массажа. Интерьеры домов представителей господствующих классов были богатыми и красочными. Роскошные колонны поддерживали потолок, фрески украшали стены, а ковры и занавески завершали убранство помещений.

Весь дом с его минимальными удобствами окружали многочисленные дворы. В одном из них были амбары в форме ульев. Псарня и конюшни располагались на северной стороне. На восточной обычно находились кухня, пекарня и кирпичные домики слуг. Домики слуг состояли обычно из четырех комнат: прихожей, центральной комнаты с колонной, которая поддерживала крышу, кухни и жилой комнаты. Все семья теснилась в этих комнатах, разделяя их порой с домашними животными. Впрочем, по лестнице можно было подняться на крышу-террасу. Дома управляющих, расположенные

за лачугами слуг, были обширными и комфортабельными. Питьевую воду обычно брали из каменных колодцев.

Сады разделялись на квадраты и прямоугольники прямыми, пересекающимися под прямым углом тенистыми аллеями из деревьев и виноградных шпалер с цветниками. Часто под деревьями ставили изящную беседку, где летом хозяева устраивали дневные трапезы. Повсюду стояли деревянные навесы, под которыми в больших кувшинах, накрытых листьями, охлаждались напитки, а рядом - столы и подставки с искусно размещенными на них яствами египетской кухни.

Невозможно представить себе сад без пруда или бассейна. Как правило, они были квадратными или прямоугольными и облицованы камнем. Покрывали их водяные лилии, между которыми плавали утки. Каменные ступени спускались к причалу, где почти всегда стояла лодка для услаждения хозяев и их гостей.

Дома представителей среднего класса обычно имели несколько этажей. Иногда на крышах устраивали небольшие зернохранилища. Фасад украшался. Дверь, обрамленная по бокам и сверху каменными блоками, располагалась ближе к углу дома, и свет в нижний этаж проникал только через нее. Окна в верхних этажах, числом от двух до восьми на каждом, были маленькими, квадратными, со ставнями для защиты от жары и пыли. Плита с ажурной резьбой, видимо, играла роль ставня или шторы.

Нижний этаж обычно занимали ремесленники. Хозяева жили на втором этаже в довольно обширных комнатах с маленькими, высоко расположенными окнами; потолок поддерживали небольшие колонки в виде стеблей лотоса. Дверь, очевидно, украшали глазурованные плитки или же резные деревянные косяки. На стенах ничего нельзя различить, но следует помнить обычай египтян покрывать росписями все доступные поверхности. Комнаты жилых домов весьма походили на комнаты в фиванских гробницах, где на потолках изображены виноградные лозы, а на стенах - сцены охоты, паломничества в священный город Осириса и тому подобное. Даже в Фивах, где жилища располагались очень скученно, и каждый клочок земли был драгоценен, все-таки находилось место для цветов и деревьев либо на маленьком внутреннем дворике, либо перед фасадом или на крыше.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об особенностях интерьеров Двуречья
2. Назовите два основных центра Двуречья?
3. Расскажите об особенностях ассирио-вавилонской мебели
4. Расскажите об особенностях интерьеров Древнего Египта
5. Расскажите об особенностях интерьеров дворцов древнеегипетских фараонов
6. Расскажите об особенностях древнеегипетской мебели

3. Интерьеры античного мира. Культуры Древней Греции и Древнего Рима при всем своеобразии каждой обладают рядом общих черт и имеют общее название — античная культура.

Понятие "античность" появилось в эпоху Возрождения, когда итальянские гуманисты ввели термин "античный" (от лат. *antiquus* — древний) для определения греко-римской культуры, древнейшей из известных в то время. Неповторимая античная культура стала основой европейской культуры.

Греки. Не случайно исследователи отводят особое место культуре Греции. И литература, и искусство, и философия Древней Греции стали отправной точкой в развитии культур других народов, населявших Европу. Древняя Греция провозгласила человека мерой всех вещей, прекрасным и совершенным творением природы. Во всех сферах духовной и социально-политической жизни проявился гений Греции — в поэзии, архитектуре, скульптуре, живописи, политике, науке и праве.

В целом для античной культуры характерны рациональный подход к пониманию мира и в то же время эмоционально-эстетическое его восприятие, стройная логика и индивидуальное своеобразие в решении социально-практических и теоретических проблем.

Важнейшим достижением древнегреческой архитектуры является создание продуманной системы соразмерности отдельных частей, здания, системы построения стоечно-балочной конструкции — ордера, содержащей определенные соотношения и пропорции стойки-колонны и лежащей на ней балки-антаблемента.

В процессе развития греческой архитектуры были выработаны три основных ордера дорический, ионический и коринфский.

Дорический ордер - наиболее старый и монументальный по пропорциям и наиболее простой в отделке.

Ионический - более стройный и изящный, имеет более легкий характер по сравнению с массивным дорическим.

Коринфский ордер сформировался из ионического - наиболее легкий по пропорциям и богатый по отделке.

Интересно, что пропорции ордера соответствуют пропорциям человеческой фигуры. О греческом жилом доме известно много, особенно по описаниям римского архитектора Витрувия, автора трактата "Десять книг об архитектуре" (I в. до н.э.). Устройство жилых домов отражает обычаи греков и формы общественной жизни. Мягкий климат давал возможность проводить значительную часть времени под открытым небом, поэтому жилым домам не придавалось особого значения. Дома богатых людей были простыми и мало чем отличались от домов других горожан.

Этруски. Этруски были прекрасными зодчими. Долгое время они строили дома из дерева, выполняя из него и своды. Основной тип дома был с атрием. В отличие от свободного расположения помещений в греческом жилом доме, здесь нужно отметить строго симметричное в плане расположение помещений, как бы нанизанных на одну ось. Подобная осевая композиция найдет широчайшее применение в римских жилых домах.

Центр городского дома составлял атриум (внутренний закрытый дворик). Вокруг него строго симметрично располагались другие помещения: справа и слева — помещения для мужчин и для рабов и иногда для домашнего скота, в глубине, вдали от входа, размещались комнаты хозяйки, ее дочерей и служанок. О жилищах городской бедноты дают понятие раскопанные в Марцаботто остатки больших одноэтажных домов с множеством отдельных каморок, выходивших во внутренний двор. В этих же домах находились лавки и мастерские. Они размещались в той стороне дома, которая выходила на улицу, за ними обычно находилось помещение для жилья.

Древний Рим. Рабовладельческое государство Рим, возникшее в конце VI в. до н. э., в период расцвета в I-II вв. н. э. стало мировой державой, покорившей многие государства, включая Древнюю Грецию. Архитектура Рима испытывала большое влияние архитектуры Греции, ясность композиционных приёмов которой, соподчинённость частей и целого, логичность и чёткость утверждали демократический и гуманистический дух общества. Однако в Риме архитектура являлась одним из средств укрепления власти и символизировала её несокрушимость. Она отличалась роскошью и великолепием. В римских постройках впервые появляется внутреннее пространство (для греков оно было незнакомым понятием, в нём не было необходимости; греческие храмы внутри были очень тесными). Римские архитекторы научились строить арку, свод и купол из обтёсанных камней. Они изобрели также бетон, что позволило создавать величественные и прочные сооружения. Архитектура жилых домов эпохи республики лучше всего может быть прослежена в Помпеях, так как в Риме большинство домов этого времени было разрушено и на их месте выросли дома последующих эпох. Местный итальянский тип дома с атриумом обогащается перистилем (внутренним двориком, окруженным колоннадой), обычно украшенным фонтаном, статуями, цветниками. Перистильный дом — отличительная особенность восточно-эллинской архитектуры — был не просто заимствован, но переработан по-своему. Свободное расположение помещений вокруг перистилия, характерное для Делоса (Греция), сменяется у римлян расположением помещений по единой центральной оси, что, как указывалось, было характерно уже для этрусских жилищ. Из помпейских жилых домов эпохи республики лучше всего сохранились «Дом Пансы», «Дом Фавна» и «Дом серебряной свадьбы».

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте интерьеры Древней Греции и Древнего Рима
2. Когда появилось понятие "античность"?
3. Расскажите об особенностях ордерной системы Древней Греции
4. Расскажите об особенностях этрусского городского дома
5. Расскажите об особенностях архитектуры и интерьеров Древнего Рима
6. Расскажите об особенностях итальянского типа дома с атриумом

4. Средневековье. Культовые и светские интерьеры. Романский и готический стиль.

Романский период. Романское искусство питалось из нескольких источников: античных и ранних христианских форм, византийских и восточных элементов, искусства варварских народов. Романский стиль стал первой художественной системой Средневековья и охватил большинство стран Европы. Храмы и монастыри становились центрами новой культуры. Основной функцией романской архитектуры была оборонительная, поэтому для неё характерны тяжёлые закрытые формы,

статичность. Наиболее ярко этот стиль проявился в католических храмах с двумя башнями по сторонам от входа.

В Средневековье мебель и различные предметы домашнего обихода изготавливались в рамках натурального хозяйства в основном крестьянскими мастерами. Талантливых ремесленников и художников было мало, поэтому в простых изделиях чувствуется дилетантство изготовления. Только богатые дворы имели возможность нанять художников, а монастыри довольствовались крестьянской работой. Правда, и среди монахов были неплохие ремесленники. В этот период понятия "мебель" в современном смысле не существовало, так как постоянные войны и грабежи не создавали условий для благоустройства жилища. В замках феодалов для жилья оборудовали донжон — дом-башню прямоугольной или многогранной формы. На первом этаже донжона располагались хозяйственные помещения, на втором — парадные комнаты, на третьем — жилые комнаты владельцев замка, на четвертом — жилище охраны и слуг. Внизу обычно находились подземелье и тюрьма, на крыше — сторожевая площадка. Поскольку донжон часто был последним убежищем обитателей замка, то вход в него устраивали сразу на второй этаж (до 15 метров от земли), куда вела легкая, поднимаемая при осаде, лестница. Римские сторожевые башни были квадратными в плане, но донжоны быстро изменили эту форму сначала на многоугольную, а затем и вовсе круглую — так было легче обороняться. Внутри башни представляли собой высокие полутёмные залы с каменными стенами, изобилующие колоннами и каминами, тем не менее остающиеся холодными, неприветливыми. Позднее стали применять деревянную обшивку стен, пол выкладывался керамической плиткой и покрывался коврами. Деревянные потолочные балки окрашивались в разные цвета.

Однако жить все время в башне было неудобно, и в XII веке все чаще рядом с донжоном строится отдельный дом феодала. Это были целые дворцы. Такой дворец состоял в основном из большого прямоугольного зала с большими сдвоенными арочными окнами, который располагался на втором этаже. На первом — кухни и хозяйственные помещения, на третьем — небольшие отапливаемые жилые комнаты (их называли тогда *saminata* по каминам, там устраивавшимся). Такое расположение помещений по этажам скоро становится традиционным настолько, что и в XVIII веке (в эпоху классицизма) дворянские особняки будут планироваться так же.

В романскую эпоху трудовой народ мебели практически не имел. Только зарождающаяся буржуазия строила более уютные дома, однако стремление к роскоши в этот период было невелико, и мебельное ремесло весьма примитивно.

Шкафы из плохо обработанных толстых досок держались при помощи кованых железных накладок. Этот конструктивный приём пришёл из Франции. Рамочно-филенчатая вязка в это время не применялась. В поздней романской мебели появляются формы, характерные для последующих стилей, — архитектурные членения: колонны, профильные карнизы, аркатура. В это время изготавливаются изделия и из дорогих материалов. Лучше других оформлялась мебель для сидения. Обивка ещё не применялась. Необработанный каркас и дефекты соединений обтягивали холстом, покрывали слоем гипса или мела. Грунтовку покрывали слоем краски живых тонов или расписывали, создавая некое подобие картин. В поздний романский период к этому добавилась ещё резьба по дереву и тонкая железная декоративная фурнитура.

Первое место среди предметов обихода занимает сундук. Он выполнял роль шкафа, стола, кровати, стула и даже дорожного чемодана. Для удобства передвижения сундуки делают на небольших колесах с очень крепкой, массивной металлической оковкой.

В романскую эпоху большинство предметов мебели относится к обстановке культовых зданий. Седалища с пюпитрами, ризницы, церковные шкафы, отдельные пюпитры для чтения и т. п. были широко распространены в культовых зданиях XI-XIII вв.

Готика. Готика — это стиль городских соборов. Другие здания не строились строго в этом стиле, хотя некоторые из них испытывали его влияние при оформлении.

Готический кафедральный собор служил не только для молитвы, но и для собраний горожан, богословских диспутов, торговых сделок и театральных представлений, поэтому главным в нём была организация внутреннего пространства. Цель укрепить гражданские и религиозные чувства молящихся, стимулировать их устремления к небу, к Богу сознательно воплотилась даже в основном строительном материале — камне, обработка которого была доведена до совершенства. Конструктивные элементы выводятся наружу, опорные колонны уменьшаются в сечении и расчленяются на отдельные пучки. Конструктивная основа собора уже не массивы стен и сводов, а каркас. Впечатление лёгкости и невесомости достигается подчеркнутыми вертикалями тонких опор, стрельчатыми арками, остроконечными фронтонами, расчленённостью масс, тонкой профилировкой деталей, цветными витражами окон. При высоте соборов вдвое большей романских подчеркнутая

вертикальность и остроконечность придаёт внутреннему пространству устремлённость ввысь. В поздней готике формы собора становятся более мелкими, обильно насыщаются декором и усложнённым рисунком (XV в., период "пламенеющей готики").

Произведения изобразительного искусства проникнуты тем же духом, что и архитектура. Огромные витражи в свете солнечных лучей кажутся почти нематериальными. Цвет играет особую роль. Одежда, дома, статуи радуют глаз яркостью красок и позолотой.

В домах знати приёмные залы и комнаты для гостей богато украшались. Жилые дома состоятельных горожан не уступали в роскоши домам знати, но отделялись более сдержанно. В раннеготическом интерьере стены облицовывались деревом или украшались росписью и коврами, полы были кафельными или дощатыми, позднее также застилались коврами. Потолки делали обычно деревянными, балочной конструкции или, как в Англии, с открытыми хорошо оформленными стропилами. Встречались также гладкие потолки, облицованные досками или расчленённые рейками и украшенные декоративной росписью. Картины использовали редко, но была широко распространена настенная живопись, позднее — письмо масляными красками и гравюра по дереву. В XV в. начали стеклить окна, сначала появляются круглые выпуклые стёкла в свинцовом обрамлении. Занавесей на окнах ещё нет. Во Франции и Англии центром интерьера был камин, в Германии — кафельные печи.

Из сундуков постепенно развивались новые формы мебели: различные буфеты, шкафы для посуды, — хотя сундуки ещё долго оставались в употреблении. Дифференцирование запросов породило новые типы мебели, например такие шкафы для посуды, как кренца или дрессуар — разновидность французской открытой подставки для тарелок на высоких ножках.

Буфет представлял собой разделённые дощатые полки, иногда обтянутые тканью. На них ставили золотую и серебряную посуду или более скромную — оловянную. Кренцы вначале являлись видом церковной алтарной мебели, а позднее проникли в мирскую жизнь как шкафы для напитков и посуды. Постепенно они превратились в шкафы на высоких ножках. У англичан ранние шкафы для посуды были ниже и выглядели как сундук или ларь на ножках.

Разнообразными были формы позднеготических шкафов. Они служили в основном для хранения посуды и целей репрезентации. Наиболее своеобразным видом шкафа является шкаф двухъярусной конструкции с четырьмя дверками, который напоминает установленные друг на друга сундуки. Это впечатление усиливается за счёт кованых ручек по сторонам шкафа, которые часто устанавливали как в верхней, так и в нижней части. Интересны шкафы со сквозным ажурным орнаментом.

Готические столы имели более стабильные формы. Самый характерный тип стола — с торцовыми стенками, с сильно выступающей столешницей на двух торцовых опорах и с глубоким выдвижным ящиком. Из этого типа образовалась ранняя форма письменного стола с подъёмной столешницей, под которой находилось множество отделений и маленьких ящиков. Такими столами пользовались банкиры и торговцы в своих конторах. Делались также столы на четырёх наклонных ножках с проножками внизу. Известны раздвижные столы, круглые и прямоугольные столы с разветвлённой центральной опорой. Столешница уже покрывается гладкой или составной облицовкой шпоном — примитивной разновидностью инкрустации.

Кровати имели полубалдахин, балдахин или большой деревянный каркас, подобный шкафу. Для защиты от холода в плохо обогреваемых помещениях они нередко встраивались в стены.

Мебель для сидения неохотно отделялась от стен. Длительное время для сидения использовались сундуки и скамьи. Кресла с сиденьем в форме сундука имели под каркасом закрытые боковые стенки с рамочно-филенчатой вязкой и высокую спинку. Отдельные части кресла украшаются обильной рельефной резьбой, в состав которой входят растительные мотивы и мотивы архитектурного характера. Часто верх спинки заканчивается горизонтальным карнизом с резным гребнем над ним. Особенно богато бывают украшены угловые, многогранные или круглые стойки, являющиеся основой конструкции кресла. Вертикальная спинка украшалась резьбой и опираться на неё было неудобно. Гладкое дощатое сиденье было жёстким, а нижний ящик мешал ногам. Такие кресла ставили около кроватей, они выполняли и роль домашнего клозета.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об особенностях романского искусства
2. Почему в средневековье мебель и различные предметы домашнего обихода изготавливались в рамках натурального хозяйства в основном крестьянскими мастерами?
3. Почему в средневековье понятия "мебель" в современном смысле не существовало?
4. Где для жилья оборудовали донжон?

5. Расскажите об особенностях планировки донжона
6. Почему жить все время в башне было неудобно?
7. Почему в романскую эпоху трудовой народ мебели практически не имел?
8. Почему в романскую эпоху только зарождающаяся буржуазия строила более уютные дома?
9. Расскажите о романской мебели
10. Почему в романскую эпоху большинство предметов мебели относится к обстановке культовых зданий?
11. Почему готика — это стиль городских соборов?
12. Почему в готический период в домах знати приёмные залы и комнаты для гостей богато украшались?
13. Расскажите о готической мебели

5. Интерьеры эпохи Ренессанса. Для архитектуры Возрождения характерны симметрия, согласованность частей и целого, точность пропорций. Ордеру придали тектоническое значение, хотя широко применяли его и в декоративных целях. Формальные элементы этого стиля взяты из арсенала форм греко-римских ордеров. Архитектуре вернули спокойные горизонтальные членения, которые были противопоставлены устремленным ввысь линиям готики. Кровли стали плоскими, а вместо башен и шпилей появился купол. Рационализм сочетался с убранством, скрывавшим конструктивную основу. Кирпичные стены и своды пришли на смену готическому каменному каркасу, и строительство перестало быть монополией корпораций каменотёсов.

Ренессансный архитектурный стиль, подобно древнеримскому, эклектичен и по своему характеру скорее декоративен, хотя явного разрыва между декорацией и конструктивной основой ещё не произошло.

Искусство Возрождения под влиянием местных факторов везде принимало своеобразие формы. Сложились явно различные итальянская, французская, нидерландская, немецкая, английская и испанская разновидности стиля.

Столярное производство в этот период достигло высокого уровня развития. Мастер-столяр хорошо чувствовал форму и конструкцию мебели, хорошо рисовал, был подготовлен технически. С освоением производства тонких досок появилась возможность изготовления более лёгкой мебели. Были выработаны новые приёмы рамочно-филёчатой вязки, которые легли в основу многих изделий.

В период раннего Возрождения (XV в.) отделка жилых помещений была ещё простой. Сравнительно немногочисленна и мебель. В период позднего, к началу XVI в., отделка помещений изменилась, архитектура и интерьеры стали богаче. Простая отделка стен досками сменяется сложными деревянными покрытиями с профилированными деталями, колоннами, пилястрами и резными филёнками. Дворцовые залы отделывались мрамором, украшались фресками, лепниной, росписью. Усложнились и формы мебели, увеличилось число предметов. В Италии перемены в жизни повлекли за собой появление новых типов общественных построек: ратуш, театров, больниц, складов и др. Снова стали возводиться загородные дома, прототипом которых и послужили римские виллы.

Среди предметов на первом месте по важности — кровать. Их делали высокими, с приступкой и балдахином или задёргивающимися занавесками, с высоко приподнятым изголовьем. На дощатый настил клали матрац или тюфяк. Второй после кровати предмет обстановки — сундук-кассоне. Он служил для хранения и перевозки вещей, а также как скамья и как свадебный сундук. Кассоне богато украшались резьбой, инкрустацией и росписью.

На базе кассоне развивается предок дивана — касса-панка, ларь-скамья со спинкой и локотниками. Спинка её часто делалась высокой, иногда даже с навесом. Ящик под подъёмным сиденьем нередко использовался для хранения денег и драгоценностей.

Новыми видами мебели были посудный шкаф и секретер. Первый представлял собой нечто среднее между сундуком и развитой формой шкафа.

Столы чаще изготавливались двух типов: прямоугольной формы на двух массивных устоях или четырёх ножках и одноопорные со столешницей круглой или восьмиугольной формы. В повседневной жизни распространённой формой обеденного стола оставались козлы с покоящимся на них дощатым настилом.

Достаточно разнообразна мебель для сидения. Простой по конструкции стул — на трёх наклонных ножках и с высокой спинкой. Простой по конструкции стул из трёх досок поражает богатством резьбы. Ещё один простой стул — на четырёх ножках и также богато декорирован

резьбой. На его основе было создано кресло с сиденьем и спинкой, обитыми кожей. С появлением этого кресла возродилась мягкая мебель. Не вышло из употребления и курульное кресло.

Характер оформления итальянской мебели во времени менялся. В XIV в. предметы украшались яркой росписью и позолотой, в XV в. получает распространение орнаментально-архитектурное оформление и чертозаичная мозаика, в XVI в. — резьба по дереву. Обработанные резьбой роскошные изделия этой эпохи уже предвещают приближающийся век барокко.

Контрольные вопросы:

1. Что характерно для архитектуры Возрождения?
2. Расскажите об особенностях Ренессансного архитектурного стиля
3. Какая отделка жилых помещений была в период раннего Возрождения (XV в.)?
4. Какой на первом месте по важности предмет мебели в период Возрождения?
5. Какой на втором месте по важности предмет мебели в период Возрождения?
6. Что такое кассоне?
7. Что такое касса-панка?
8. Почему достаточно разнообразна была мебель для сидения в период Возрождения?

6. Интерьеры в стиле Барокко и Классицизм. Рококо.

Барокко. Стил барокко (от итал. bagosso — букв. странный, причудливый) зародился в Италии в конце XVI в. и был естественным продолжением Ренессанса. Из Италии он распространялся на север, в первую очередь в те страны, где укрепляли свои позиции монархии и католическая церковь.

Становление барокко происходило в период формирования наций и государств и было связано, как уже отмечалось, с антифеодальным движением. Это способствовало слиянию эстетической концепции барокко с художественными традициями различных народов и формированию национальных разновидностей данного стиля.

Барокко — это искусство ансамблевых решений, которое наиболее полно выразилось в архитектуре. Впервые архитектурные формы нового стиля появились в произведениях итальянских мастеров позднего Возрождения. Поставленные на службу крупной феодальной знати богатые, пышные итальянские интерьеры не имели себе равных. Наибольшего расцвета итальянское барокко достигло в первой половине XVII в. Распространению этого стиля способствовали и рисунки предметов мебели, созданные видными архитекторами и художниками Дзуккарро, Каррачи, Бернини, Борромини, П. да Картона. Формы мебели, сложившиеся в Риме около 1650 года, оказали влияние на формирование барокко во Франции.

Основные элементы барокко восходят к античности. Его отличает повышенная динамичность композиции, контрасты масштабов, материалов и фактур, цветовые эффекты, беспокойный ритм кривых линий, напряжённость, динамичность образов, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии, к слиянию искусств.

Интерьеру барокко присущи яркие краски, обилие позолоты, богатая игра света и тени. Сложное внутреннее пространство храма зрительно увеличивалось живописными плафонами. Обилие изогнутых карнизов, ниш, выступов, сложные очертания стен усиливали впечатление напряжённости. Типично барочной формой была витая колонна. Позднеренессансный мотив многократно изломленного карниза пользовался особой популярностью. Он применялся и в мебели.

В зданиях стиля барокко вестибюль должна украшать парадная мраморная лестница, над ней находится плафон потолка, который раскрашивается яркими красками. Чаще всего напротив лестницы устраивался специальный балкон для оркестра, который исполнял в честь гостей соответствующую музыку. Во дворцах стиля барокко парадные залы обычно устраивались на втором этаже. Между помещениями находятся узкие галереи, которые украшаются коллекциями произведений искусства — картинами, скульптурами, изысканными вазами на вычурных подставках. Окна этих галерей обычно выходят в парк.

Интерьеры дворцов соблюдают нормы ордерной архитектуры, но детали динамичные и дробные. Стены часто затягивают дорогими тканями, которые меняют в зависимости от поры года, а потолки покрывают росписями, создающими впечатление небесных просторов с плавающими облаками и порхающими амурчиками. Весь такой праздничный декор перетекает из зала в зал, прославляя власть и богатство. Иногда на потолках, но чаще в оформлении стен присутствовали резные деревянные панели. В них монтировали портреты и другие живописные произведения. Плоскости стен украшали также элементами ордеров — пилястрами, витыми колоннами, волютами, использовалась и живопись в обрамлении скульптурных гирлянд, волют. Из Испании в другие

европейские страны пришла мода обшивать стены кордовской тиснёной кожей с рисунком золотом, подражающим дорогим тканям. Во Фландрии стены обтягивали шёлком и бархатом. По-прежнему были распространены и шпалеры, их развешивали над резными панелями. Полы выкладывались мраморными или майоликовыми плитами. Двери обрамлялись живописными горизонтальными панно-десюдепортами (от фр. «расположенные над дверью»). Внутреннему убранству дворцов барокко был присущ особенный декоративный размах, не сравнимый ни с какой другой эпохой. Торжественный пафос апартаментов усиливало обилие ковров, больших (до пола) зеркал, позолоченной лепнины. В орнаментике преобладал рисунок тяжёлых гирлянд из листьев и плодов, волют, картушей (от фр. cartouche-«свиток»), маскаронов. Распространён был и мотив витых арабесок, разнообразных изгибов акантового листа, ленточных плетений, преобразованных в прихотливые немецкие рольверки (разрезанный по краям картуш) или бандельверки (от нем. bandelle-«лента»). Прямые линии постепенно вытеснились криволинейными контурами, придающими декору динамику и живописность.

Материи в интерьере стиля барокко уделялось особое внимание. Элементы, выполненные из материи, должны были сиять особой роскошью. Так же, как и в средневековье, широко распространены шпалеры – тканые ковры без ворсы, которыми занавешивали стены дома. Во Франции в семнадцатом веке шпалеры стали называть гобеленами по имени братьев, основавших собственное производство этих ковров. Качество гобеленов в эпоху барокко стало таким высоким, что они зачастую конкурировали с живописью. Кроме шпалер, для усиления впечатления роскоши, для отделки интерьера часто использовали глазет (известный нам под названием парчи). При помощи этой материи оформляли стены, окна и двери, мебель. Будуары украшались шторами – плотными полотнами со сложным тканым рисунком. Не только в семнадцатом веке, но и в поздние периоды престижным был бархат – эта ткань считается наиболее характерной для стиля барокко. Особо ценился длинноворсовой генуэзский бархат. В период расцвета барокко в Лионе была выпущена новая атласная ткань с мелким рисунком растительной тематики, такая ткань получила довольно широкое распространение в убранстве барочных интерьеров. Кроме того, к концу семнадцатого века в моду вошла материя с рисунком, которая в Англии называлась *jarapping*, хотя на ней изображались картины не только японской, но и китайской тематики: восточные пейзажи, красочные птицы и цветы.

Освещение при помощи свечей придавало интерьерам семнадцатого века неповторимое романтическое звучание, оно передавалось на картинах художников того времени. Именно под свечи были придуманы разнообразные приборы освещения, которые от чисто утилитарного назначения стали самостоятельными элементами декора. Это – канделябры и жирандоли, шандалы и подсвечники. Если подсвечники и шандалы можно было относительно свободно перемещать из одной комнаты в другую, то канделябры и жирандоли закреплялись на полу или стенах. Название «люстра» в переводе с французского обозначает «блеск», – этот тип светильника был введен в употребление во второй половине семнадцатого века и с тех пор стал самым эффектным из всех источников света. Хрустальная люстра – обязательная деталь любого интерьера «дворцового» типа.

Италия. На родине стиля формы мебели пышно расцвели в роскошных интерьерах богатых семей Рима, Генуи, Болоньи и других городов-республик. В интерьерах всё подчиняется общей идее — движению масс и пространства. Это достигается с помощью скульптуры и живописи в оформлении стен с их лепниной. В соответствии с декорацией стен оформляется и мебель. Изящные кровати с балдахинами, красочно инкрустированные шкафы, опускающиеся до пола зеркала, красивые каминные и гобелены, динамичные по форме стулья, кресла и диваны составляли великолепное убранство покоев.

Болонская и флорентийская мебель из ореха в XVII в. мало отличается от мебели позднего Ренессанса. Однако в резных картушах, завитках и листьях аканта постепенно появляется форма украшений, вылившаяся в пышные мотивы барокко, которые во второй половине XVII в. получили широкое распространение.

На ранних этапах в форме итальянского барокко есть некоторая тяжеловесность и неуклюжесть. Мебель получает столярный характер, она со строгаными рамками и глубокими профилями. Шкафы и бюро-кабинеты скорее напоминают произведения ювелира. Отдельные фигуры бюстов и сфинксов, статуэтки, медали и накладные орнаменты выполняются из позолоченной бронзы. От украшений не остаётся ни одного свободного места. В филёнки вставляется мрамор, мозаика или цветные стёкла. Иногда вместо бронзы и цветной мозаики применяется резное дерево. Сундуки, поставцы и лари вышли из употребления, их заменили шкафы и кабинеты. Последние стали излюбленным предметом парадной обстановки. Появившись вначале в Испании, кабинеты быстро

распространились в Италии, а затем и в других странах. Они отделялись с изысканной роскошью и являлись законченными произведениями искусства, поэтому высоко ценились и часто посылались в подарок даже знатым особам. Вначале кабинеты представляли собой ставившиеся на стол ларцы с двумя дверцами, за которыми скрывались маленькие ящики. Делали и крохотные кабинеты, величиной с ладонь. В XVII в. стали изготавливать большие кабинеты с подстолями. Обставленная несколькими такими предметами и вся комната в дальнейшем получила название "кабинет". Среди бесчисленных ящиков кабинета были и предназначенные для хранения документов, денег и драгоценных вещей. Великолепными были североитальянские кабинеты из чёрного дерева на подстолях с ножками в виде витых колонн. Фасад изделия обрабатывался как фасад здания, с мельчайшей мозаикой из слоновой кости.

В XVII в. центр развития мебельных форм переместился в более развитую Верхнюю Италию. Здесь излюбленной была мебель, покрытая яркими росписью и лаками. Иногда в декор вводили позолоту и инкрустацию зеркальными пластинками. В конце века в Венеции вошёл в моду мебель пластичных форм, иногда отделанная золочёными или серебряными накладками. Разновидность такой роскошной мебели достигнет расцвета во Франции времён Людовика XIV.

Кресла и стулья имеют ножки изогнутой или пирамидальной формы, иногда с кувшинообразным расширением в верхней части. Они массивны, украшаются резьбой и скрепляются проножками или слегка изогнутыми крестовинами с резным вазоном на середине. Изящной формы ножки оканчиваются расходящимися в стороны завитками. Изделия обиваются дорогими тканями и обильно украшаются бахромой. Богатый декор, как правило, сопровождает все стулья и кресла, даже и более простых по конструкции типов. Появившийся в это время диван имеет также сложные динамические линии.

Кассоне, пока оно ещё не было вытеснено комодом, как и всякая другая корпусная мебель, приобрело выпуклые стенки, а его крышка сплошь покрылась орнаментальным декором.

С развитием стиля шло освоение и новых материалов: кости, перламутра, фарфора, черепахи, камня и др. Они активно использовались при оформлении рам для картин, оправ для зеркал.

Столешницы столов имели шести- и восьмиугольную форму. Их края оформлялись разнообразными резными украшениями. Вместо обычных для ренессанса ножек в виде массивных опор появляется одна точёная кувшинообразная, к которой с трёх сторон примыкают кронштейны, заканчивающиеся звериными лапами. Всё подстолье устанавливалось на массивное резное основание.

Франция. Стиль барокко из Италии распространился по всей Европе. С середины XVII в. ведущая роль в искусстве переходит к Франции.

Эпоху барокко во Франции условно подразделяют на четыре этапа — "французские королевские стили", каждый из которых приурочен к правлению одного из Людовиков: раннее барокко (Людовик XIII, 1610-1643); зрелое барокко (Людовик XIV, 1643-1715); стиль регентства — переходный этап между правлениями Людовиков XIV и XV (1715-1720); позднее барокко, или рококо (Людовик XV, 1720— 1765).

Мебельное искусство с его изящными формами стало поистине искусством "большого стиля". Рост могущества монархий приводит к процветанию искусств. Монархи не жалеют средств на создание великолепных архитектурных ансамблей. При Людовике XIV и для него под руководством первого живописца короля Шарля Лебрена (1619-1690) создаётся прославленный Версаль. III. Лебрен явился и создателем придворного стиля Людовика XIV. Монументальный дворец, сады, бассейны и фонтаны стали блестящим окружением для церемоний придворного быта, подчинённых строгому, торжественному этикету. Отделка парадных залов Версаля отличалась роскошью. Стены разбивались на отдельные панно, облицовывались многоцветным мрамором, украшались колоннами и пилястрами. Между ними помещались золочёные композиции. Фризы, карнизы и плафоны расписывались лучшими художниками. В знаменитой Галерее зеркал в композицию стен были включены большие составные зеркала, придававшие залу размах и роскошь. Зеркала были тогда большой редкостью. В покоях, не отделанных мрамором, стены драпировались тканями: зимой — зелёным или тёмно-красным бархатом, летом — парчой с золотым или серебряным узором и многоцветными шелками. На фоне таких стен в золочёных рамах висели картины Рубенса, Тициана, Караччи и других художников.

Мебели в дворцовых залах было немного: несколько пристенных столов с вазами, шесть-восемь постаментов с канделябрами, табуреты. В тронном зале (зале Аполлона) стояли серебряный трон короля, серебряные столы, люстры, торшеры. Однако разорительные войны в конце правления Людовика XIV заставили его переплавить серебряную мебель в звонкую монету.

Новые приёмы декорирования грандиозного дворца требовали и новой организации мебельного производства. Цеховое объединение мебельщиков, сложившееся ещё в XVII в., тормозило развитие мастерства. Цеховому устройству была противопоставлена организация мастеров короля. В обширных галереях Лувра им отвели мастерские. В 1662 г. на базе шпалерной мастерской братьев Гобеленов была организована Королевская мануфактура гобеленов. Она производила известные на весь мир шпалеры, изделия из серебра, бронзы, художественную мебель и др. Возглавил мануфактуру художник Ш. Лебрен, ведавший убранством Версаля. Приглашенные Лебреном из Италии для Королевской мебельной фабрики (*Manufacture Royale de Meub'es de la Couronne*) краснодеревец Доменико Куччи, мозаичист Джацетти Бранки и резчик Филипп Каффиери основали целую школу, из которой вышло большое количество известных французских мастеров. Помимо самого Лебрена, большое влияние на развитие стиля оказали также художники Жан Ленотр и Блондель. Изданные ими образцы были продолжением римской орнаментики стиля барокко середины XVII в. В стиле мебели этой эпохи можно установить два периода. Для первого характерно влияние художника Жана Ленотра, а для второго, более позднего - влияние художника Бэрена. Под влиянием его работ мебель в стиле французского барокко (эпохи Людовика XIV), грандиозная по формам, перегруженная украшениями, принимает тонкие и изящные формы.

В мебельном искусстве был принят новый путь декорирования — сплошное золочение или покрытие поверхности дорогими материалами. Технология золочения использовалась следующая. Резное дерево сначала покрывалось левкасом (от греч. *leukys* — белый) — грунтом на основе мела и клея. Затем поверхность снова обрабатывалась резцом, после чего в несколько приёмов наносился слой полимента (вид левкаса из особой глины, воска и др.). На подготовленную поверхность накладывали красноватую или желтоватую краску — в тон золота. После этого наклеивали тончайшие полупрозрачные листки червонного золота, тщательно их притирая и заглаживая места соединений.

Мебель для сидения и лежания, а также подстоля для зеркал и частично столы делали резными, обычно из бука, и покрывали сплошной позолотой (позже — окрашивали в светлые тона). Корпусную мебель облицовывали чёрным деревом, а исполнявших это мастеров называли чернотеревщиками.

Во второй половине XVII в. вырабатываются новые мебельные формы. Кресла, стулья и диваны в эту эпоху обычно имеют очень высокие спинки, заканчивающиеся полукруглым верхом выше головы сидящего. Они всегда обиты тканями и украшены бахромой по нижней кайме сиденья и у локотников. Ткань прикреплена рядом гвоздей с большими полукруглыми шляпками, идущих по ребру спинки и по нижнему ободу сиденья. Ножки двоякого типа: или пирамидальной формы, обращенные Вершиной вниз, украшенные профилировкой, или же в виде изогнутых наподобие буквы S завитков, концы которых украшены акантовыми листьями. Последний тип ножек относится ко второй половине царствования Людовика XIV. В это же время у кресел, предназначенных для стариков, по сторонам спинки на высоте головы появляются два полукруглых выступа, также обитые материей, и входит в обиход шезлонг - кресло с сильно отогнутой спинкой и удлиненным сиденьем для вытянутых ног. Диваны этой эпохи представляют собою как бы соединения из трех поставленных рядом кресел, причем у среднего выкинуты подлокотники, благодаря чему образуется одна общая плоскость сиденья и спинки. Их обивка, закрывающая деревянную конструкцию остова, состоит из богатой декоративной ткани гобеленового типа, исполненной в ярких тонах. В ее украшении, кроме широких орнаментальных разводов, перевитых крупными, более натурой, цветами, встречаются различные птицы и мелкие зверки. Такие отдельно исполненные спинки и сиденья для мягких кресел табуретов и диванов изготавливаются по специальным рисункам на королевских мануфактурах Гобеленов, Бовэ и Обюссон. Верхняя часть спинки дивана имеет волнистую линию, повторяющую верхушки соединенных спинок кресел.

Стол делают круглые и прямоугольные. Последние имеют ножки двух типов. Более ранние - с вертикальной осью, богато инкрустированные и сверху украшенные бронзовыми головами баранов или женскими головами с удлиненным овалом лица и пышной прической, переходящей в завитки орнамента. Позднее эти ножки стали сдваивать на узких концах стола, обрабатывая в виде лиры, как у итальянских столов. Подзор и края столовой доски богато украшались резьбой и инкрустацией. Кроме парадных столов, стоявших посреди дворцовых зал, у стены ставились особые прислоненные к стене консоли или консольные столы на двух ножках. Они имели главным образом декоративное назначение. Ширина их определялась шириной зеркала, стоявшего над консолью. Главное украшение консолей заключалось в резном подстоле, сплошь покрытом золоченой фигурной резьбой. Причудливо изогнутые ножки подстоля внизу скреплялись проногой. Середину

ее обычно украшал массивный резной картуш с королевским шифром или гербом. У письменных столов ножки слегка изогнуты и суживаются книзу. Концы их обуты в богатые бронзовые башмачки. В коробке их подстоля - обычно три ящика, причем средний более мелкий, чем боковые. Доска письменного стола обычно делается из дерева. В средней своей части доска оклеивается красным или зеленым сафьяном с золотым тиснением по краям. На границе XVII и XVIII вв. в тяжелом стиле Людовика XIV наблюдается склонность к облегчению форм. Пышные завитки раннего французского барокко постепенно делаются легче и изящнее. Прямоугольные формы мебели буль исчезают, и начинают преобладать изогнутые линии. Легкие, хотя все еще симметричные узоры орнаментации покрывают филенки ящиков комодов и дверцы шкафов. Позолота уступает место покрытому воском натуральному дереву. В это же время появляется мебель с выдвижными ящиками: комоды и бюро, которые впервые встречаются в 1700 г. в гравюрах Жана Бэрена и Даниеля Моро, дававших свои композиции для французских мебельщиков.

Кресла становятся шире, спинки поднимаются выше. Ножки внизу скрепляются проножками. Деревянные части покрываются резьбой и золотятся по левкасу. Каждое кресло уподобляется чеканному золотому трону. В конце XVII в. в прямолинейных формах кресел и стульев появляются округлые линии, ножки и локотники изгибаются, но спинки остаются высокими.

Кроме стульев и кресел для Версаля делали также табуреты. Они представляли собой мягкие сиденья на скрещенных ножках, выполненных из серебра. Строгий придворный этикет требовал, чтобы в присутствии короля все стояли. Исключение делалось только для высокородных дам, которым и подавались эти мягкие табуреты.

Крупнейшим мебельщиком эпохи был Андрэ Шарль Буль (1642-1732). Он был также и архитектором, и живописцем, и гравёром. А. Буль имел свои мастерские в Лувре, где работали и его четыре сына.

Мебель буль, простая по форме, несколько тяжеловесна и пресыщена орнаментацией. На ее широких плоскостях, образующих панно, и находит себе место богатая инкрустация, состоящая из тонких переплетающихся завитков. Середина панно нередко занята самостоятельной композицией из хорошо прочеканенной, исполненной слабым рельефом человеческой фигуры, стоящей на особом постаменте и окруженной завитками богатого орнамента.

Орнаментация стиля Людовика XIV навеяна античным Римом, пышные завитки акантовых листьев и античные трофеи расположены в виде груды военной добычи, в которой нагромождены каски, кирасы, мечи, дикторские прутья, булавы и палицы Геркулеса, шлемы с пышными султанами, разной формы щиты, лавровые и дубовые листья и венки и пр. Картуши с выпуклым шаровидным полем, украшенным тремя французскими лилиями, шифром "короля-солнца" в виде лучезарного лика Аполлона или двух перекрещивающихся французских букв L. Ранняя мебель буль - шкафчики-кабинеты и шкафы для монет и медалей, инкрустированные цветным деревом, узором из цветов и птиц, являются подражанием шкафам-кабинетам флорентийских мебельщиков с их инкрустациями из твердого камня (pietra dura).

Приблизительно к 1680 г. надо отнести начало второго периода в стиле мебели буль, когда преобладание получает инкрустация из черепахи, латуни, олова и серебра. Украшения из черепахи, наложенные на блестящий фон металла, заключались в рамки, окаймленные рельефным багетом из литой бронзы, золоченой через огонь. Самого дерева в мебели буль почти не видно под изобилием украшений.

Буль стал инкрустировать мебель черепахой. Известную, в принципе, технику он довёл до такого совершенства, что она стала носить его имя. Суть её состоит в следующем. Черепаховую доску складывают с медной и наносят узор. Затем лучковой пилой выпиливают узор из двух досок одновременно. После этого медный узор вкладывают в черепаховую доску (это называлось "первая партия"), а черепаховый — в медную доску ("вторая", или "контрпартия"). Эту технику сегодня применяет любой школьник при выполнении мозаичных работ из тонких пластинок шпона.

Второй способ инкрустации мебели черепахой — так называемая техника "пике" (от франц. *pique* — вкалывать). Этот способ применялся при изготовлении изысканных небольших изделий. Согласно рисунку в черепаховую пластинку вкалывались отрезки нагретой золотой проволоки. Когда проволока остывала, её отпиливали у самой поверхности пластинки. После полирования на пластинке оставался кружевной узор из мелких золотых точек. Узор дополнительно украшался золотыми и перламутровыми накладками.

Изделия в "стиле Буль" облицованы чёрным деревом и богато украшены бронзовыми накладками и маркетри, набранными пластинками черепахи, олова, кости, позолоченной меди. Контуры этой мебели прямолинейны, прямоугольные в сечении ножки книзу сужаются. Ведущий

элемент орнамента крупные мотивы стилизованной лозы. Произведения Буля — это большие шкафы, комоды, консоли, декоративные столики и подставки; футляры для часов и др.

Наиболее богатым предметом обстановки является кровать. В соответствии с придворным этикетом спальня играла роль приёмной. Гостей принимали лёжа в кровати или во время сложной процедуры одевания. Кровать приобрела форму шатра из пышных драпировок и занавесей. Кресла — прямые спинки, обитые гобеленом.

В начале XVIII в. появляется одно из важнейших изделий века — комод с выдвижными ящиками. Толчком для их производства, а также для производства декоративных столов явились в основном проекты художника Берена (ок. 1700 г.). Ножки и царги столов и консолей покрывались богатой резьбой. Использовались ножки и других форм — прямые, но в сложности и декоре не уступавшие изогнутым. В эпоху барокко появляется ранняя форма шезлонга.

Для убранства интерьеров изготавливались напольные и настольные часы, постаменты для скульптур, витрины, люстры. С дорогой мебелью сочетались также шелка, шпалеры, фаянс, фарфор.

Орнамент стиля барокко второй половины XVII в. строго симметричен. Для него характерны волути, балюстрады, разорванные фронтоны, различные варианты акантового листа, сплетённого с раковинами и львиными головами. Излюбленный мотив — окружённое лучами солнце, символизирующее персону короля (Людовика XIV называли "король-солнце"). Постепенно в композиции происходит противопоставление прямых и округлых линий. Появляются новые мотивы: ромбовидная сетка, украшенная розетками в местах пересечения (так называемый трельяж); орнамент, имитирующий зубцы занавеси (ламбрекен).

Парадный интерьер эпохи Людовика XIV в своей основе носил ренессансный характер. Стены украшались лепным узором или резным деревом, обтягивались дорогими тканями, завешивались гобеленами. Цвет преобладал белый в сочетании с золотом. В использовании элементов ордерной архитектуры имел место некоторый произвол, но в целом обильная, органически связанная с мебелью декорировка создавала величественность форм. Это торжественное и гармоничное искусство стало предметом подражания и недостижимым образцом для многих дворов Европы.

Голландия. Здешняя мебель первой трети XVII в. заметно отличалась от мебели Италии и Франции. Для буржуазной Голландии характерна удобная мебель, соответствующая маленьким чистым комнатам. Здесь складываются типично бюргерские формы внутреннего убранства жилищ. Барочная мебель следует принципам позднеренессансного искусства, которое служило основой нового стиля. Растущий интерес к благоустройству жилища приводит к расцвету интерьерной живописи и культуры интерьера. Достоинством изделий является конструктивная ясность построения формы, целесообразность. Они нарядны, но не перегружены декором. Голландская мебель влияла на формы бюргерской мебели немецких приморских городов, связанных торговлей с Голландией. Северонемецкие шкафы часто неотличимы от голландских. Шкафы завершаются сильно нависающим карнизом. Плоскости дверок разделяются на части, края которых, как и карниз, сильно профилируются. Для придания изделиям интересной формы карнизы получают волнистые очертания. Зрелым творением голландских мебельщиков является двухкорпусный буфет (горка), состоящий из комода волнистой формы и верхней застеклённой витрины для хранения фарфора. Комоды изготавливались с выпуклыми изгибающимися стенками.

Разнообразны голландские стулья и кресла. Известны стулья брусочного типа с проножками, с прямоугольным сиденьем и спинкой. Длительное время употребляются курульные кресла. Изготавливались стулья и кресла с точёными проножками и ножками, а также с витыми. Существуют стулья с плетёными сиденьями и спинками. Для обивки тканями применяются гвозди с декоративными шляпками. Прямые и точёные ножки постепенно заменяются гнутыми, характерными для стиля барокко. Кровати приобретают шатровое решение, они пышно оформляются бархатом и шёлком. Голландские лубовые столы делались на точёных ножках в форме балясин и внизу соединявшихся проножками.

В конце XVII — начале XVIII в. наряду с простыми формами производят нарядные предметы с набором из цветного дерева. Излюбленные мотивы украшений комодов и горок — гвоздики, тюльпаны, часто помещённые в вазы. Такими же наборами украшают и спинки стульев.

В последней четверти XVII в. на формы голландской мебели оказывает влияние Китай. Первые китайские образцы привозили голландские купцы, а позднее их стали повторять и в Голландии. Ножки у шкафов делались по европейскому образцу (витые или точёные) или китайского типа — изогнутые, расширяющиеся кверху. Внизу они заканчивались птичьей лапой, сжимающей

шар. Эта форма ножек послужит образцом в более поздний период в ряде стран, особенно в Англии, в мебели стиля королевы Анны и ещё позднее — в стиле Чиппендейла.

Германия. Спустя десятилетие после окончания Тридцатилетней войны (1618-1648) формы барокко из Италии и Голландии проникают в Германию. В это время она остаётся ещё раздробленной, состоящей из отдельных самостоятельных герцогств и княжеств. Поэтому мебельные формы городов Средней Германии (Франкфурт, Аугсбург) отличаются от форм мебели северогерманских ганзейских городов (Гамбург, Данциг, Любек). В Гамбурге и Данциге, которые испытывали влияние Голландии, выпускались монументальные шкафы на шарообразных опорах, с сильно выступающими карнизами, богато декорированными филенками. В Данциге делают кабинеты, столы с ножками в виде балясин, сундуки. В мебели для сидения до конца XVII используется витая ножка, позже она будет меняться на изогнутую.

Производство кабинетов особенно расцветает в вольном городе Аугсбурге. Здешние мастера хорошо освоили флорентийскую мозаику. Вместо чёрного дерева применяли мореную грушу. Часто использовалась живопись, тогда поверхность кабинета уподоблялась фасаду с окнами, за которыми виднелись пейзажи. В конце XVII — начале XVIII в. используется орех, резной орнамент, колонны и пилястры, которые несколько организуют измелъчённую форму.

Разнообразной по конструкции и форме была мебель для сидения. Встречаются дощатый стул с резной спинкой и точёными ножками, стул с гнутыми ножками и плетеным сиденьем и спинкой, кресло с витыми ножками и гладкими поверхностями обитых тканью спинки и сиденья, а также кресло, обитое бархатом и отделанное бахромой. Интересен стол, в котором прямые линии и гладкие поверхности столешницы и царг сочетаются с изогнутыми формами ножек и проножек.

Для декорирования изделий применяется инкрустация костью и металлом, но не выходит из употребления и резьба. Немецкий мебельный мастер А. Эк впервые применил технику рельефной интарсии из цветного дерева. Центры мебельного искусства быстрее складывались в южных областях Германии, так как сюда быстрее проникало влияние Италии. Особенно значительным был мебельный центр в г. Нейвиде, где работали известные мастера братья Абрахам и Давид Рентгены. Расцвета барочный стиль в Германии достигает лишь в XVIII в.

Англия. Стиль барокко здесь формируется с 60-х гг. XVII в. Тяжеловесная дубовая мебель периода правления короля Якова I под влиянием голландской меняется на более лёгкую ореховую (в английском мебельном искусстве эпоха барокко даже получила название "ореховый период")-Переходный этап от позднего Возрождения к барокко в Англии именуют самостоятельным стилем Уильяма II и Марии (1689-1702), но это скорее небольшой этап раннего барокко. В этот период ножки в мебели используют прямые точёные, внизу их соединяют изогнутыми проножками. Позже появились гнутые ножки, и мебель приобрела более явные барочно-динамичные формы с элементами декора. Корпусные предметы имели резные филёнки с беспокойным по ритму орнаментом. Спинки стульев и диванов делают плетёными камышом, что придаёт им лёгкость. Появляется глубокое мягкое кресло. Оно удобное, поэтому подобные формы имеют место и в современных изделиях.

Расцвет английского барокко приходится на период правления королевы Анны (1702-1714) поэтому стиль этого периода и называют стилем королевы Анны. Мебели присущи простота и чистота форм, мягкость линий, конструктивная мягкость. Инкрустация носит орнаментальный характер, применяется чёрная и красная лаковая отделка по китайским образцам. Ножки, наподобие китайских, имеют равный изгиб. В оформлении мебели распространены S- и C-образные завитки и раковины. В спинках стульев и кресел применяются различные формы щита. От мебели в архитектурных формах делается переход к мебели столярных форм. В начале XVIII в. осваивается выпуск кабинета, нижняя часть которого решена в форме стола. Комод вытеснил из городских жилищ сундуки, которые ещё надолго останутся в крестьянских домах. Комод, а также шкафы с ящиками становятся важнейшими предметами мебели. Появляется и новый тип изделия — туалетный стол с зеркалом. Принцип удобства и целесообразности ведёт к очищению форм и уменьшению декоративизма в креслах и диванах.

Мебель периода правления короля Георга I (1714-1727) отличается некоторыми особенностями. Наряду с сохранением и развитием традиционных форм даёт о себе знать французское влияние, а также влияние китайской мебели из бамбука (стиль Чембер).

Испания. Формы позднего Возрождения украшаются элементами барокко, иногда до перенасыщения. Вершиной испанского барокко являются творения архитектора Чурригеры (1650-1723), поэтому стиль иногда обозначают термином "чурригеризм".

Рококо. В 30-х гг. XVIII в. длительная эпоха барокко находит своё полное завершение искусством стиля рококо (франц. *rococo*, от *rocaille* — декоративный мотив в виде раковины). Во

Франции этот этап совпадает с периодом правления короля Людовика XV, поэтому здесь рококо называют и стилем по имени этого короля.

При Людовике XV Франция получает толчок к экономическому развитию, и в аристократических кругах усиливается тяга к роскошной жизни. Она отразилась и на особенностях рококо — стиля двора и аристократии. Грядущий кризис абсолютизма увёл аристократию из жизни в мир фантазии, театрализованной игры, пасторальных сюжетов и эротических ситуаций. Своеобразным лозунгом аристократии стала крылатая фраза фаворитки Людовика XV маркизы де Помпадур: "После нас хоть потоп". В отличие от масштабности барокко архитектура рококо создаёт постройки интимного камерного характера. Интерьер отличают уют, изнеженность и изящество. Так же изящны и декоративны скульптура, живопись, весь быт аристократии. С утра основным занятием мужчин была охота и другие развлечения, женщин — приготовление платья к вечернему приёму. Правило гласило: в одном и том же платье женщине нельзя появляться дважды. Мужчина, согласно обычаю, носил шляпу, но не на голове, а на шнурке за поясом. Она требовалась для совершения реверанса при встрече знакомой дамы. Все хотели быть молодыми и красивыми. XVIII век — самый галантный, век пудры, духов, любовных грёз и мечтаний.

Наиболее ярко стиль рококо проявился в оформлении интерьеров. Утончённая светская жизнь не оставила без внимания все мелочи жилища. Изящная мебель, нарядные украшения, зеркала, позолота, выющиеся по стенам и потолкам лепные узоры, откровенно декоративные карнизы, колонны и пилястры деформируют пространственную структуру интерьера. Беззаботная, маскарадная жизнь светских салонов протекает в новых типах жилых помещений — будуарах и интимных кабинетах. Тон задают великосветские женщины, вокруг которых сосредотачивается общество.

Рококо отрицает монументальность и неподвижность, создаёт иллюзию бесконечного движения. Этому стилю чужды прямая линия, симметрия и кривая линия правильных очертаний. Искривляются не только бруски, но и плоскости. Кудрявые завитки орнамента льются сплошным потоком, обвиваются вокруг комодов, кресел, диванов, зеркал и прочих предметов, не считаясь с логикой конструкции.

Оформление салонов и будуаров становится главной задачей прикладного искусства. Мебели, по сравнению с эпохой барокко становится больше. Преобладают пастельные тона, наиболее частые цветовые сочетания — белое с голубым, зелёным или розовым, обязательно золочение. Используются самые дорогие материалы: экзотические породы дерева, шёлк, гобелен, мрамор, бронза, золото, а также обои для оклейки стен жилых помещений (эта новинка была завезена из Китая).

Главный элемент интерьера — невысокий красиво отделанный камин. На его мраморную плиту ставили часы, канделябры, предметы украшения. На верхнем участке стены в красивой раме размещалось зеркало. Зеркала развешивали и на других участках стен. Нередко их располагали напротив окон, с двух сторон камина, который помещался у глухой стены. Это давало возможность одновременно любоваться пылающим камином и зимним пейзажем. Декор стен и потолков соответствовал декору и форме мебели, расцветкам драпировочных и обивочных тканей. Именно в эпоху рококо зарождается представление об интерьере как о целостном пространстве, едином в стилевом отношении.

Одним из признанных вдохновителей стиля рококо был поселившийся в 1723 г. в Париже итальянец Жюст-Аврелий Мейсонье — архитектор, ювелир и скульптор, автор многих проектов изделий декоративно-прикладного искусства. В них впервые появились характерные для рококо причудливые формы, в частности асимметричная раковина. Мотив раковины применялся и в XVI в. В конце XVII в. форма стала более декоративной. Стиль рококо дробит её и превращает в извивающийся узор, состоящий из асимметрично разбегающихся отростков, цветов и растений.

Утончённость манер и культ женщины больше всего отразились на формах мебели. Появляются новые предметы, предназначенные в основном для женщин: письменный столик, секретер с наклонно расположенной откидной доской, картоньерка (шкафчик для бумаг), угловой шкафчик, туалетный столик с откидным зеркалом, круглые и прямоугольные тумбочки, разнообразные рабочие столики. Наиболее излюбленными предметами корпусной мебели были секретер и комод. Секретер имел множество потайных отделений. В эпоху любовных походов был в моде обычай писать мемуары и сентиментальные письма. Потайные отделения и предназначались для хранения этой эпистолярной продукции.

Комод (от франц. *commode* — удобный) был в те времена олицетворением удобства. Плоской оставалась только верхняя, обычно мраморная крышка, но края её обрабатывались волнообразно.

Стенки изгибались во всех направлениях и приобретали как бы вздувающиеся формы (в России такие комоды назывались "пузатыми"). Облицовка щитов выполнялась светлыми экзотическими породами, которые начали привозить в Европу в XVII в. Наиболее известны красное и розовое дерево, амарант, палисандр, пальма и др. Из европейских пород применялись груша, яблоня, орех, лимон, клён. Французские мастера редко производили крашение и выжигание; использовался в основном натуральный цвет древесины.

Техника маркетри была высокой. Дерево предварительно высушивалось и долго выдерживалось. При наклеивании набора его внешнюю поверхность смачивали губкой, а на внутреннюю быстро намазывали горячий клей. Затем набор так же быстро клали на место, прижимали специальным прессом или простукивали молоточком. Иногда при наклеивании на криволинейные поверхности пользовались мешочками с нагретым песком.

Мотивами маркетри были ветви растений, корзины с цветами и лентами, букеты и т.п. Декор располагался по всей поверхности, не считаясь с конструкцией изделия. Комод имел обычно два или три ящика, но с помощью стелющегося орнамента они делались незаметными. Детали растворялись в общем объёме как бы отлитого предмета.

В мебели рококо резьба применяется мало, но возрастает роль бронзы. Выющиеся бронзовые цветы и стебли образуют не только ручки и накладки. Незаметно окантовывая предмет, они создают также прочную металлическую оправу. При изготовлении комодов иногда вместо облицовки вся их поверхность отделялась цветными лаками и также декорировалась бронзовыми накладками или золочёной резьбой. Известными мастерами художественной бронзы были представители семейства Каффиери.

Прихотливость вкусов вызвала к жизни многие мелкие кокетливые предметы: маленькие столики с цветной инкрустацией, позолоченные консоли, этажерки, ширмы, крохотные секретеры, жирандоли.

Формы мебели для сидения эволюционируют в сторону удобства и элегантности. Появляется функционально удобная мебель, отвечающая истинному назначению, а не только целям репрезентации. Осваиваются новые типы изделий: бержер (глубокое кресло), канапе (диван в виде трёх соединённых кресел), шезлонг. Контуры изделий становятся волнистыми, ручки и ножки получают плавную текучесть, изгибаются ещё больше. Формы кресел соответствуют характеру женского костюма — широких фижм-панье: подлокотники в отдельных креслах начинают широко разворачиваться. Кресла, кушетки, шезлонги принимают совершенно новые формы и часто носят причудливые названия: маркиза, пастушка, дюшесса и т.п.

Мягкая мебель, отделанная изысканными по цвету и рисунку тканями, прекрасно вписывалась в общее решение интерьера. В соответствии с нормой жизни изделия расставлялись небольшими группами в различных местах помещения, образуя "центры тяготения" для членов собравшегося общества. В отдельные группы входили стол, диван, несколько стульев и кресел.

Интерес к новому и диковинному в период развития колониальной политики и торговых связей с Востоком привёл к увлечению китайщиной. Фарфор, эмали, чёрные лаки, шелка ввозились из Китая ещё в XVII в., а в XVIII в. увлечение ими дошло до апогея. Художественные изделия китайских мастеров хорошо гармонировали со стилем европейских дворов. Особенно много завозилось фарфора, который в Китае возник в IV—VI вв. Европейский фарфор был изобретён только в 1709 г. И.Ф. Бётгером (1682-1719) в Саксонии, где скоро и было организовано его производство. Однако фарфоровые мануфактуры поначалу почти полностью копировали китайские образцы. Владельцы дворцов и особняков считали необходимым устроить "китайский зал", отделанный лакированными деревянными панно и обставленный китайской мебелью или как минимум иметь галерею фарфора.

Увлечение китайщиной вело к различным подражаниям. Китайские сюжеты используются для маркетри, бронзовых украшений, шпалер. Мастера-мебельщики пытаются открыть секреты китайских лаков и создают целую отрасль художественного производства. В 1713 г. при Гобеленовой мануфактуре открывается лаковая мастерская. В середине XVIII в. выдающихся успехов достигли братья Мартены. Они на лакированных в технике чёрного лака ("лак Мартена") поверхностях шкафчиков и комодов изображали нежными красками и золотом пагоды, китайцев, хижины, деревья, цветы. Стройностью и изяществом форм отличалась также мебель, отделанная белыми или цветными лаками, золочёными накладками.

Центром французской художественной мебели был Париж. Здесь делали ее для короля и придворной знати. На особо качественные предметы с 1743 г. начали ставить клеймо мастера или цеха, что было формой защиты качества продукции. Во второй половине XVIII в. парижская

корпорация столяров и чернотесов объединяла около 1200 мастеров, поэтому производимой ими мебелью было достаточно для экспорта за границу.

Виднейшим мастером этого времени был немец по происхождению Ж.Ф. Обен, автор знаменитого бюро Людовика XV. После смерти Обена (1765) его ученик Ж.А. Ризенер, (1725-1806), также выходец из Германии, возглавил мастерскую учителя и закончил "бюро короля". Он исполнил для бюро маркетри и поместил внутри механизм для откидывания цилиндрической крышки. Такой тип бюро стал одной из любимых форм. В 1769 г. Ризенер прославился, поставив свою печать на знаменитом бюро.

Известнейшим мебельщиком был и Шарль Крессан (1686-1768). Его мастерская дала лучшие образцы комодов, выполненных в технике маркетри. Он ввёл в моду амарант, розовое и фиалковое дерево. Для его работ характерны позолоченные бронзовые украшения в виде извивающихся стеблей, листьев и цветов. Будучи скульптором, Крессан сам выполнял модели бронзовых украшений, в частности и угловых в виде женской головки. Крессан всю жизнь собирал коллекцию картин, которая погибла в пожаре вместе с выполненными в прошлом многими предметами мебели.

Франция периода рококо оказывала влияние на аристократическую культуру всей Европы.

В Германии рококо сильно расцвело в интерьерах роскошных дворцов удельных князей, хотя они отделялись не так утончённо и женственно, как французские. Художественная мебель испытывала сильное влияние парижской школы.

Стиль рококо в прикладном искусстве Германии начинает формироваться в 1730-х гг., полной зрелости достигает в середине века. На юге страны быстрому распространению стиля способствовали проекты мебели и других предметов интерьера, выполнявшиеся Габерманом, Кювиле и Мейлем. Другой центр рококо сложился при дворе прусского короля Фридриха II. Здесь ведущий мастер Гоппенхаупт предложил много орнаментальных элементов рококо, позаимствованных из природы. Проекты И. Румпа оказали влияние на формирование бюргерской мебели. Виднейшими мебельщиками, поставлявшими изделия для потсдамских дворцов, были М. Камбли и Шпиндлер.

Среди актуальных предметов обстановки были секретеры, комоды и письменные столы. Поверхности секретеров и комодов сильно изогнутые. Углы срезались под 45°, а для придания изделию большей выразительности вводились активно изогнутые карнизы. Резьбе по дереву отводится скромное место. Из бронзы выполняют в основном детали лицевой фурнитуры, но её используют также и для элементов декора.

В мебели для сидения формы также активно насыщены декором. Орнамент немецкого рококо отличался выразительностью и красочностью. Однако около 1760-1770-х гг. перенасыщенные формы начинают постепенно успокаиваться.

Широкое распространение получают двухкорпусные буфеты. Верхняя их часть решалась в виде застеклённой витрины, на полки которой ставилась фарфоровая посуда. В Аугсбурге для прусского двора делали мебель из серебра или богато отделанную серебряными накладками. В Баварии популярна была расписная и украшенная резьбой. Красивые образцы такой мебели представлены крестьянскими шкафами.

В Австрии сложилась своеобразная разновидность рококо, особенно при венском дворе в период правления императрицы Марии Терезии (1740-1780), поэтому стиль здесь носит название "стиль Марии Терезии". В целом мебель развивается в русле бюргерского направления. Изделия облицовываются, в декоре преобладают различные виды инкрустации, резьбе отводится небольшая роль. Мебель освобождается от влияния архитектуры, она в полной мере отвечает своему назначению, хотя формы ещё перегружены элементами различных исторических стилей.

К числу интересных венских форм рококо относится двухдверный платяной шкаф с богато профилированным карнизом и срезанными под 45° углами. Аналогично решались и многочисленные варианты комодов. Широко варьировалась форма буфета — так называемого "табернакулум" ("дарохранительница"). Буфет делился по высоте на три части: нижнюю с дверцами или выдвижными ящиками, верхнюю, витринную, и среднюю, представляющую собой нишу. Кроме этих предметов изготавливались также книжные и угловые шкафы, жардиньерки, скамеечки (под ноги молящихся).

Мебель для сидения и лежания отличалась полнотой стиля и присутствием украшений рококо. Но по сравнению с роскошными французскими образцами стулья и кресла намного скромнее. Формы этой мебели оказались устойчивыми и продолжают, долгую жизнь в крестьянском быту.

В Англии мебель стиля рококо связана с именем выдающегося мастера-краснодеревщика Томаса Чиппендейла (1718-1779), который создал новый стиль, отличающийся большой комфортабельностью. Чиппендейл был резчиком по дереву, увлёкся мебельным делом и скоро стал

ведущим мебельщиком эпохи. Он прославился и как мастер-практик, и как автор многочисленных проектов. Своей популярностью Чиппендейл обязан главным образом изданному в 1754 г. руководству для столяров, в котором он дал ряд рисунков мебели. Изданные чертежи мебели являлись единственным руководством вначале для столяров английских, а затем континентальной Европы и Северной Америки.

В Лондон начали привозить большие партии красного дерева значительно раньше, чем в континентальные страны Европы. С применением красного дерева вместо ореха и образуется тот новый стиль, который позднее был назван именем великого мастера. На возникновение нового стиля оказала влияние привозная китайская мебель и местная готическая. Из китайских образцов были заимствованы резные ажурные перекладки, решетчатые элементы сухого геометрического рисунка и изогнутые ножки с утолщением вверху и внизу, причём нижний конец — в виде птичьей лапы, сжимающей шар. Чиппендейлом этот тип ножки (так называемая "кабриоль") был доведён до совершенства. Готическая мебель имела зубчатые аркады и мотивы оконных переплётов каменной архитектуры. Из этих элементов и отдельных форм, которые царили во французской мебели, Чиппендейл сумел создать новый стиль, с которого начался расцвет английской мебели. Добавим также, что в период, предшествовавший развитию стиля Чиппендейла, на мебель Англии оказывала влияние голландская. Король Вильям III был родом из Голландии и сильно покровительствовал своим соотечественникам. Благодаря этому вся мебель, делавшаяся в Англии до 1715 г., отличалась заимствованными от голландцев элементами китайщины. Из Голландии пришли "пузатые" шкафы, спинки кресел и стульев с узкой дощечкой в середине в виде вазы, носившей название "сплат".

Первые образцы своей мебели Чиппендейл делает ещё в стиле королевы Анны, а затем начинает бороться за уменьшение массивности отдельных частей и за улучшение пропорций в сторону лёгкости и изящества. Среди изделий, вышедших из мастерской Чиппендейла, особое место занимают предметы мебели для сидения с бесконечно варьируемыми формами спинок. Высокая спинка опускается, ваза становится прорезной. В формах ранних образцов (середина 1730-х гг.) используются традиционные плавно изогнутые ножки типа кабриоль. Влияние французского рококо впервые проявляется в резных ажурных спинках. Кресло в современном понимании получает почти полную степень завершенности к середине XVIII в. Сиденья имеют трапециевидную форму, ножки прямые или слегка изогнутые и украшены резьбой. В спинки вставляются силуэты высокой вазы или скрипки, трельяжи, орнаменты, раковины. Изготавливаются крылатые кресла и близкие по формам французскому рококо.

Для орнамента английской мебели характерны, как уже отмечалось, элементы китайщины, готические мотивы, а также гротески. Наиболее разнообразные комбинации этих форм встречались в оправках для зеркал, располагавшихся над каминами.

Чиппендейл довёл до совершенства формы многих изделий, разработал новые типы мебели, некоторые из них дошли до нашего времени без существенных изменений. Немалая его заслуга в освобождении мебели от многовекового гнёта архитектуры, хотя в ущерб тектонике он нередко перегружал изделия элементами декора. Формы изделий мебели под влиянием зарождающегося классицизма уже упрощаются, линии выпрямляются, ножки получают прямое, брусковое решение.

Помимо альбома мебели Чиппендейла для нужд мебельщиков были изданы и другие сборники с рисунками образцовых предметов мебели. В частности, это альбомы мебельной фирмы "Ине энд Мэйхью" в Лондоне (1762) и Томаса Эллиота, изданные в Филадельфии (1760-1770).

Кроме характерных стульев и кресел сохранилось немало других видов мебели Чиппендейла. Это диваны и канапе, представляющие собой соединённые в одно целое два или три кресла, письменные столы, шкафы-секретеры, бюро, комоды, кровати, которые большей частью имеют балдахин, иногда в виде китайской пагоды. Столы встречаются простые, с квадратными и продолговатыми столешницами, а также обильно украшенные резным орнаментом. Прочно входят в быт англичан высокие напольные часы.

После 20-х гг. XVIII в. производство английской художественной мебели почти полностью переключается на привозное красное дерево. Детали делаются из цельных брусков этого дерева, и поверхность мебели покрывается только воском, сохраняя благородство фактуры экзотических пород (в отличие от французской мебели, поверхность которой скрывалась под позолотой или сплошной окраской).

Влияние стиля рококо на буржуазный быт было значительным. Даже представители аристократии ("первого сословия") приняли этот игривый стиль как освобождение от чопорной, строго регламентированной жизни эпохи барокко. Культ изящества и галантности отражается и на внешнем облике дворян. Чопорный парик сменяется косой, в моду входят чулки, узкие кюлоты,

туфли с пряжками, расшитые шёлковые фраки. Вместо регулярных парков создаются садовые пейзажи с асимметричными живописными формами планировок. Для эпохи рококо характерно и увлечение механическими игрушками. В рококо было уже и нечто буржуазное, поэтому его формы с лёгкостью проникали в "третье сословие".

Во Франции рококо расцвело в период, когда всё больше зрели идеи буржуазной революции, несшей гибель феодальной аристократии. Здесь оно царило в придворно-аристократическом искусстве, производство художественной мебели было в ведении Королевских мануфактур. В Англии, пережившей этап буржуазной революции, развивавшиеся мануфактуры в первую очередь стремились удовлетворить запросы буржуазии. Разнообразны и варианты мебели стиля рококо в разных странах. Во Франции при всей пышности форм они сохраняют черты тонкого благородства; в Германии лакированные красочные изделия рассчитаны на менее изощрённый вкус; в Австрии мебель со спокойными полированными поверхностями коричневых тонов создаёт домашний уют; английской мебели своеобразие придают примеси в виде китайских и готических элементов; голландская мебель отличается простотой и лаконичностью форм; датская имеет родство как с голландской, так и с английской.

Классицизм. Франция. Около 1770 г. во Франции сложился новый стиль — классицизм (от лат. *classicus* — образцовый), именуемый также стилем Людовика XVI.

Зарождение классицизма в искусстве Франции было предвестником буржуазной революции 1789-1793 гг. Рококо с его вычурностью, манерностью и чрезмерной декоративностью не могло долго продержаться. Художественный критик Шарль Кошен ещё в 50-е гг. обрушивал своё негодование на вдохновителя искусства рококо Ж.-А. Мейсонье, называя его выгибальщиком всех карнизов, вывёртывателем дуг, завивальщиком каждой формы и т.п.

Вехами на пути развития стиля классицизм явились раскопки, проведённые в Геркулануме (1738) и Помпеях (1748), появившиеся по их следам труды немецкого историка Винкельмана, археолога и писателя Кейлюса, пропагандировавших античное искусство. Появляется новая волна интереса к античности, но смена стиля происходит не сразу. Динамический орнамент начинает успокаиваться лишь после окончания Семилетней войны (1756-1763), в результате которой Франция потерпела поражение от Англии в борьбе за колониальное и торговое первенство. Сильно ухудшившееся экономическое положение страны к концу царствования Людовика XV способствовало победе более сдержанного по духу классического стиля. Появившись сначала в архитектуре, формы классицизма постепенно проникли в прикладное искусство, в том числе и в мебель. Архитектуре присущи чёткость и геометризм форм, логичность планировки, сочетание стены с ордером и сдержанным декором. Линии выпрямляются, членения поверхностей становятся более простыми и ясными. Отсюда и берёт начало новый стиль, который достиг полной зрелости в период правления Людовика XVI (1774-1789).

В ранний период классицизм ещё не представлял собой смены форм. При смене стилей всегда существует переходный этап, когда старое продолжает уживаться с новым. Мебели этого периода присуща изысканность форм рококо. Не сразу были изжиты его изогнутые формы, но они приобрели большую плавность, тонко увязывались с античными орнаментальными мотивами. Переходные формы, сочетающие элементы двух стилей, иногда более интересны, чем чистые в стилевом отношении.

Классицизм — это искусство симметрии и статики. В мебели ножки выпрямляются, вздутые поверхности исчезают, линии декора повторяют очертания поверхности предмета. Плоскость становится чётко выраженной. Оживают художественные традиции античного мира. Орнамент раннего классицизма унаследовал от рококо утончённость, но в отличие от его причудливых композиций он построен на равномерном чередовании одинаковых мотивов. Диваны, кресла и стулья также эволюционируют в сторону спокойных решений. Ножки выпрямляются и превращаются в тонкую, суживающуюся книзу колонку, покрытую каннелюрами. Локотники также выпрямляются, на их концах появляются волюты с акантовым листом. Становятся строгими формы сиденья и спинки. Появляется стул с овальной спинкой, украшенный симметрично спадающей на обе стороны гирляндой или завитком. Желание подчеркнуть конструкцию ведёт к приёму, когда на углах рамы сиденья, к которому крепятся ножки, линии орнамента прерываются, и угол оформляется небольшим кубом со вписанными с двух лицевых сторон резными розетками. Куб, как правило, является началом ножки.

Стулья, кресла и диваны делаются из резного дерева, но они золотятся всё реже. Окраска производится в светлые тона: белый, голубой, нежно-серый. В обивках преобладают светлые шёлковые ткани с мелкими цветочками и гирляндами.

Разнообразна корпусная мебель. Выпускаются шкафы и шкафчики, шифоньеры различных форм, столы и столики прямоугольной, круглой и овальной формы. Широко входит в употребление письменный стол с цилиндрической крышкой, под которой скрывается множество ящиков. Делаются и открытые столы, украшенные полочками и балюстрадами. В это время стали изготавливать туалетные столы с зеркалом, вращающимся на горизонтальной оси, а также зеркала на двух стойках, устанавливаемые на полу (так называемые "псише"). Широко распространены угловые шкафчики, этажерки, карточные и рабочие столики, подставки, различные другие лёгкие и подвижные предметы.

Поверхности мебели покрываются маркетри, выполняемым с большим мастерством. Набор изображает букеты цветов, ленты, бубны, свирели и т.п. Центральный мотив набора берётся в прямоугольник, круг или овал.

В эпоху классицизма бронза начинает играть более самостоятельную роль. Канделябры, подставки для каминных инструментов и сами инструменты, каминные часы и другие предметы из неё являются произведениями декоративной скульптуры. Бронза в мебели — это тонкие орнаменты или архитектурные детали, выполненные с ювелирным мастерством. Дальнейшее развитие стиля ведёт к ещё большей лёгкости изделий. Вместо бронзовых украшений используется набор маркетри. Затем происходит отказ и от маркетри. Поверхности облицовываются гладким шпоном красного дерева и лишь слегка отделяются бронзой. Отделка производится воском и лакированием. В конце XVIII в. изобретена политура, но начала она применяться только с XIX в.

Классицизм распространялся с быстротой моды. Начав с архитектуры, он проник в интерьер, предметы утвари, одежду, причёски. На формирование стиля значительное влияние оказали и вкусы самого короля — Людовика XVI. Хотя классицизм оперировал относительно скромными выразительными средствами, он оставался придворно-аристократическим стилем. Вместе с тем в нём было уже много буржуазных черт, а буржуазия первой обратилась к античному наследию. Для демократической мысли XVIII в. образцом государственного устройства служила Римская республика.

Пышность "королевских стилей" стала вытесняться строгими античными формами, что явилось признаком надвигающейся революции. Классицизм стал выразителем революционных идей настроений. Пройдёт немного времени, и мощные удары буржуазной революции до основания разрушат феодально-абсолютистскую систему.

Среди художников, чье творчество способствовало возрождению интереса к античности, был итальянский архитектор Дж. Пиранези (1720-1778), автор знаменитой серии "Римские древности". Проводником классических форм во французской архитектуре стал Жак Блондель, возглавивший с 1756 г. парижскую Академию архитектуры.

Мебельное искусство Франции во второй половине XVIII в. было высоко развитым. Оно было представлено целым рядом знаменитостей. Одним из главнейших создателей нового стиля явился уже упоминавшийся Ж.А. Ризенер. Одновременно с ним работали прославленные мастера Лелё, Вейсвейлер, Дюбуа, Крессан, Бенеман, а также представители известной династии Жакоб. Знаменитый Жорж Жакоб (1739-1814) прославился резными золочёными креслами и стульями. Он ввёл в практику почти обязательный мотив куба с резной розеткой в месте крепления ножки. Творчество Ж. Жакоба вызвало подражание со стороны его современника и однофамильца Анри Жакоба, что ему хорошо удавалось. О качестве мебели Анри Жакоба свидетельствует тот факт, что её в течение 150 лет приписывали Жоржу Жакобу.

Ж.Г. Бенеман в 1784 г. стал придворным мастером, заменив Ризенера. Он применял красное дерево с бронзовыми украшениями в виде барельефов, чеканные фризы с военными или античными сюжетами. Его комоды и секреты получались тяжелее, чем у Ризенера.

Англия. Тесная связь мебельщиков с архитекторами способствовала проникновению классического понимания пропорций и особенностей декоративных элементов ещё во второй четверти XVIII в. Классическое понимание интерьера во второй половине XVIII в. становится глубже и шире. Интерес к античному искусству здесь проявился раньше, чем на континенте. С 1762 г. в Лондоне издаются "Афинские древности". Архитектор Роберт Адам (1728-1792), изучавший в Сплите руины дворца Диоклетиана, становится законодателем классического вкуса. Он тщательно разрабатывает детали интерьера и создаёт новый тип простой мебели с изысканно тонкими деталями. В 1776 г. издаётся сборник с его проектами мебели и оформления интерьеров. Этот сборник способствовал популяризации античного стиля и вытеснению из мебели форм рококо. В проектах Адама много внимания уделялось античному орнаменту, декоративным мотивам римской архитектуры и арабескам Помпеи. Свойственная классицизму прямолинейность форм в проектах

Адама носит более выраженный характер, чем в проектах французских и итальянских архитекторов. Его мебель обогащается рядом новых элементов. В декоре это — инкрустация, роспись, лепные узоры, низкорельефная резьба, экономная профилировка деталей. Наиболее популярные мотивы декора — гротески, цветочные гирлянды, овальные розетки, фестоны, сфинксы, бараньи головы, мифологические сюжеты, пальмовые ветви. Применяются прямые, сужающиеся книзу ножки и обработанный каннелюрами карниз.

Роберт Адам совместно с братом основал фирму "Адельфи" (по-древнегречески — "братья"), которая принимала заказы на проектирование и выполнение всех компонентов жилого интерьера. Его фирма поставляла мебель для дворцов английской аристократии и особняков разбогатевшей буржуазии.

Среди изделий мебели по проектам Адама выделяются позолоченные или раскрашенные консоли, кабинеты, шкафы и комоды. Исполнителями декорировки мебели живописной росписью были итальянцы Перголези (приглашён Адамом), Чиприани, Дзукки и Анжелика Кауфман. Последняя поселилась в Англии в 1765 г. и выполняла живописные работы по мебели и интерьерам.

Для столовых был разработан строго симметричный сервант, скомпонованный из трёх частей. Он представлял собой композицию буфетов и сервировочного стола. Изготавливались также лёгкие стройные круглые или четырёхугольные. В декоративном убранстве преобладал античный орнамент.

Большим разнообразием отличалась мебель для сидения. Выпускались лёгкие стулья и кресла с ажурными обитыми или плетёными спинками, кресла и канапе, копирующие формы античных образцов. Известно кресло, ножки и опоры локотников которого выполнены в виде львиных лап и грифонов. Выпускались и некоторые другие предметы.

О мебели Хэплайта можно судить в основном по его проектам, которые были изданы 1788 г. в виде альбома. Его изделия отличаются простотой форм и лёгкостью. Отдельные детали с плавно изогнутыми линиями выявляют связь с мебелью предыдущего стиля — Чиппендейла. Сохраняют лёгкий изгиб и круглые или квадратные ножки в мебели для сидения. Появляются новые варианты крылатого кресла. Диваны продолжают традицию комбинаций нескольких кресел, а мотивом оформления ажурных спинок являются расходящиеся веером пальмовые листья. Диваны обиваются простыми полосатыми тканями. Кровати — с балдахином на тонких стойках.

Изделия корпусной мебели имеют простые формы. Выпускаются двух- и трёхъярусные платяные шкафы, книжные и другие шкафы. Нижний ярус имеет дверцы посередине и ящики по сторонам или только ящики. Применяется фасонная пайка сте-кол которая выполняется по сложным рисункам геометрических орнаментов. Отдельные предметы, например комоды, иногда почти полностью лишены декора. Изготавливались складные столы с опускающимися полами и выдвижными ножками — предшественники нынешнего стола-книги, оригинальные по конструкции письменные и туалетные столики, четырёхугольные столы с лёгким изгибом края столешницы и царги, такие предметы, как урна (подставка) для ножей.

Кроме братьев Адамов на развитие английской классической мебели большое влияние оказали ещё два мастера: Георг Хэплайт (ум. 1786) и Томас Шератон (1751-1806).

Мебель исполнялась в основном из красного, а для отделочных работ широко использовалось атласное дерево. Широкое применение красного дерева в производстве мебели является заслугой Англии, а вернее результатом её колониальной торговли.

Томас Шератон был представителем строгого английского классицизма. Расцвет его деятельности приходится на 1790-1804 гг. Он был больше проектировщиком, чем практиком. Славу ему принесли опубликованные альбомы с рисунками мебели, наиболее фундаментальным из которых был первый, выпущенный в 1791 г. Последний альбом он издал в 1802-1803 гг., незадолго до своей смерти.

Шератон создал ряд новых, практичных видов мебели, полностью отвечающих назначению "бытовых вещей". Для его изделий характерно доминирование прямых линий и почти полное отсутствие кривых, выявление и подчёркивание конструкции, утончённость деталей. Многие мебельные формы лягут в основу буржуазного мебельного искусства XIX в., а целесообразность шератоновской мебели сохранила свою актуальность и по сегодняшний день.

Разнообразны и изящны по форме стулья и кресла. Диваны в основном имеют мягкие сиденья и спинки, а изголовье кушетки выполнено в виде глубокого кресла. Кровать снабжается балдахином в форме шатра. Для разнообразных форм столов Шератон использует небольшой набор накладного декора: латунные ручки дверок и ящиков, ключевины для замочных отверстий.

Основным материалом для изготовления мебели по-прежнему оставалось красное дерево, но всё шире начали применять и светлые породы, в частности атласное дерево.

XVIII в. был великим столетием в истории английской художественной мебели, хотя по роскоши и великолепию она не может сравниться с французской. Сменяющие друг друга стили "великого столетия" оправданнее увязывать не "по королям", а с именами её творцов — Чиппендейла, Адама, Хэплуайта, Шератона.

Германия. Здесь настолько прижился стиль рококо, что он процветал ещё и в XIX в. Более строгие формы классицизма осваивались с большим трудом, а в конце концов сложившиеся оказались простыми, не идущими ни в какое сравнение с изысканными французскими. Правда, в немецких классических формах прочно сохранились и типично барочные элементы — срезанные углы, изогнутые карнизы и др.

В Германии крупнейшим мебельщиком XVIII в. был Давид Рентген (1745-1807). Его отец Абрагам Рентген, также известный мебельщик, работал в Голландии и Англии, а позже основал мастерские в Нейвиде на Рейне, где работало более ста столяров, бронзовщиков, резчиков и техников. Д. Рентген унаследовал мастерские в 1772 г. В ранних его работах сильны следы рококо, но к середине 70-х гг. он делает мебель в классическом стиле. Впервые в 1774 г., а затем в 1779 г. Д. Рентген привозит свою мебель в Париж, где получает репутацию первоклассного мастера. Его слава распространилась за пределы Германии, он стал придворным поставщиком мебели для французского короля, членом Парижской корпорации чернотесов. В Париже и Берлине он имел свои мебельные магазины. Рентген стал поставлять мебель королевским дворцам Берлина, Брюсселя, Стокгольма. С 1783 г. он неоднократно привозил большие партии мебели в Петербург для Екатерины II и её придворных, поэтому многие его изделия представлены в российских музеях.

С 1780 г. Рентген отказывается от маркетри и переходит к облицовыванию в основном красным деревом с последующим обрамлением гладких поверхностей бронзой красивых рисунков. Для его творчества характерны монументальные бюро с крышкой, письменные столы в виде архитектурных композиций, с цоколем, каннелированными колоннами, балюстрадами и вазами по углам. Завершаются композиции бронзовой скульптурной группой. Сотрудничавший с Рентгеном механик и часовщик Петер Кинциг снабжал изделия остроумными механизмами, которые открывали ряды ящиков, тайники.

Контрольные вопросы:

1. Где и когда зародился стиль барокко?
2. Почему барокко — это искусство ансамблевых решений?
3. Почему интерьеру барокко присущи яркие краски, обилие позолоты, богатая игра света и тени?
4. Назовите неперенный атрибут вестибюля стиля барокко?
5. Охарактеризуйте интерьеры дворцов стиля барокко?
6. Расскажите о текстиле интерьера стиля барокко
7. Расскажите об освещении дворцовых интерьеров барокко
8. Расскажите об итальянском барокко
9. Расскажите об особенностях болонской и флорентийской мебели
10. Расскажите о французском барокко
11. На какие этапы подразделяют эпоху барокко во Франции?
12. Расскажите об интерьерах дворцового комплекса в Версале
13. Расскажите о Шарле Лебрене
14. Расскажите о мебельном искусстве в эпоху барокко во Франции
15. Расскажите об Андре-Шарле Буле
16. Расскажите о королевских мануфактурах Гобеленов, Бовэ и Обюссонов
17. Расскажите об особенностях орнамента стиля барокко второй половины XVII в.
18. Расскажите о голландском барокко
19. Охарактеризуйте голландскую мебель
20. Расскажите о немецком барокко
21. Расскажите об английском барокко
22. Когда и где начинается рококо?
23. Почему французское рококо — это стиль двора и аристократии?
24. Почему наиболее ярко стиль рококо проявился в оформлении интерьеров?
25. Расскажите об оформлении салонов и будуаров стиля рококо
26. Назовите главный элемент стиля рококо интерьера?
27. Назовите одного из признанных вдохновителей стиля рококо?
28. Что такое картоньерка?

29. Как переводится с французского языка слово «комод»?
30. Расскажите о технике маркетри
31. Почему формы мебели для сидения стиля рококо эволюционируют в сторону удобства и элегантности?
32. Расскажите о шинуазри
33. Назовите центром французской художественной мебели в период рококо?
34. Расскажите о мебельщике Шарле Крессане
35. Расскажите о немецком рококо
36. Расскажите об австрийском рококо
37. Расскажите об английском рококо
38. Расскажите об английском мастере-краснодеревщике Томасе Чиппендейле
39. Что такое "кабриоль"?
40. Что такое "сплат"?
41. Что характерно для орнамента английской мебели стиля рококо?
42. Когда и в какой стране зародился стиль классицизм?
43. Почему вехами на пути развития стиля классицизм явились раскопки, проведённые в Геркулануме (1738) и Помпеях (1748)?
44. Почему классицизм — это искусство симметрии и статики?
45. Расскажите корпусной мебели стиля классицизм
46. Почему в период французского классицизма пышность "королевских стилей" стала вытесняться строгими античными формами?
47. Расскажите о мебельном искусстве Франции во второй половине XVIII в.
48. Расскажите об английском классицизме
49. Расскажите о Роберте Адаме
50. Расскажите о мебели Хэплуайта
51. Расскажите об английской корпусной мебели
52. Расскажите о Георге Хэплуайте (ум. 1786) и Томасе Шератоне (1751-1806).
53. Расскажите о Томасе Шератоне
54. Расскажите о немецком классицизме
55. Расскажите о крупнейшем немецком мебельщике XVIII в. был Давиде Рентгене

7. Интерьеры в стиле Ампира. Интерьеры и система декора в стилистике Бидермайера.

Ампира. Франция. После революции мебельное искусство берёт здесь курс на прямое подражание античным формам. Идеалом современников революции стало римское и греческое искусство. Эти взгляды распространились и на интерьер жилища, который также стали оборудовать на греко-римский лад. Такое направление зародилось в эпоху Директории, развивалось при Консульстве и достигло наибольшего расцвета в период между коронацией Наполеона (1804) и 1813 г. Этот новый стиль получил название ампира (от франц. empire — империя).

Ампира явился высшей и завершающей точкой классицизма. Сущность этого стиля выражена в самом его названии. Первый император Франции, покоривший значительную часть Европы, стремился окружить себя пышностью и блеском, как некогда делали это римские императоры. Первым искусственным стилем, т.е. возникшим не в результате естественного развития художественных тенденций, был классицизм. Стиль ампира только усилил эту тенденцию, он был создан по приказу сверху, искусственно. Формальный язык классицизма с одинаковым успехом оказался пригодным сначала королевству, потом буржуазии и революции, затем империи. Демократичную строгость стиля Директории сменило парадное величие ампира.

Основоположителем и законодателем ампира можно считать художника Жака Луи Давида (1748-1825). Этот живописец создал и новые формы мебели, которые оказали большое влияние на развитие мебельного искусства. Выразителями нового стиля явились парижские архитекторы Шарль Персье (1754-1838) и Пьер Фонтен (1762-1853). По их проектам оформлялись интерьеры для первого консула, затем императора. Спальня Наполеона становится подобием палатки римского полководца.

В 1801 г. Персье и Фонтен издали собрание проектов мебели и интерьеров, которое способствовало распространению нового стиля. После спада революционной волны в Париж снова устремились художники всех стран. Стиль ампира, едва возникнув, быстро нашёл подражателей и стал международным. При этом строгая его регламентация, в отличие от других стилей, практически исключала возможность создания национальных школ. Ампира носил космополитический характер.

Правители европейских стран, для которых недавно образцом служили "королевские стили", с таким же рвением стали приверженцами другого по духу стиля.

Искусство становится масштабным и монументальным. На смену изысканной грациозности интерьеров предыдущей эпохи приходит холодная торжественность, покой, упорядоченность, строгая симметрия. Дворцы бывшей аристократии Персье и Фонтен оформляют в соответствии со вкусами новых владельцев. Созданные по их проектам интерьер и мебель дворца мадам Рекамье привлекли внимание Наполеона. Он поручил этим архитекторам отделку своей загородной резиденции в Мальмезоне. Став затем придворными архитекторами, они возглавили переоформление интерьеров королевских дворцов. В осуществлении мебельных идей главными помощниками Персье и Фонтена были знаменитые мебельщики Жорж Жакоб (1739-1814) и его сын Жакоб-Демальтер (1770-1841). Мебель их мастерских поставлялась во многие страны Европы, а также и в Петербург. Мебель высокого уровня делали и другие французские мастера. В мебели стиль ампир отличается от классицизма тем, что он переносит на изделия античные формы в виде прямого заимствования. Особенно заимствуются римские архитектурные формы — колонны, пилястры, карнизы, фризы, консоли, которые используются для членения фасадов шкафов и комодов. В оформлении столов и кресел появляются декоративные мотивы в виде античных герм, сфинксов, грифонов, кариатид, колонн и львиных лап, заимствованных из раскопок Помпеи и развалин древнего Рима. Формы мебели прямоугольны, массивны, замкнуты. Органического слияния с античным резным и бронзовым декором достичь не удаётся, и в этом плане ампир был некоторой степенью шагом назад. В связи с этим возросла роль фактуры материала, которая в предшествующих стилях скрывалась за резными украшениями и накладным декором. На шкафах, комодах и других изделиях теперь появились большие плоскости чистых слабо обрамлённых филёнок. Иногда стенки совершенно лишались каких-либо членений. Бывало, что вся передняя часть комода делалась из цельной доски, распиленной по линии ящиков. В таком случае сохранялся общий рисунок и фактура поверхности, роль качества которых резко возрастала. Наиболее распространённым материалом являлось тёмное красное дерево. Его гладкая, отполированная до блеска поверхность укрешалась бронзовыми накладками со строго симметричными узорами, реже — золочённой накладной резьбой. Такая мебель была по-своему изящной и величественной. Использовались также и светлые породы; клён, ясень, черешня, лимонное дерево.

Инкрустация делалась редко. Она требовалась в эпоху, когда общество стремилось к поддельному блеску и поверхностному лоску, Применявшийся иногда орнамент маркетри представлял собой мозаику из мрамора, фарфора, малахита и керамики. Детали резного декора в виде львиных масок, сфинксов, лап животных, лебедей и т.п., которые иногда использовались для украшения стульев, кроватей, кресел и столов, всегда золотились. Воинственный дух эпохи ампира отразился и в наборе декоративных элементов: часто встречаются копья, мечи, щиты, трофеи, факелы, лавровые венки, повторяющаяся буква "N" (инициал Наполеона). Всё это должно было прославлять военные успехи первого императора. Античного происхождения был и орнамент в виде пальметок, плетёнок, лавровых веток, меандра, лotosовых и акантовых листьев, венков, цветочных гирлянд и т.д.

В случае, когда имелись готовые образцы античной мебели, они заимствовались почти без изменений и дополнений. Так было с греческим стулом климосом, форма которого была заимствована для ампирного стула. В мягких изгибах стульев и кресел чувствуется забота об удобстве сидения, но это удобство в основном не достигалось.

Кровати нередко имели с двух сторон боковины S-образной формы. В моде были столы, изменявшие форму и размеры с помощью остроумного механизма, который приводился в действие нажатием кнопки. Опорные конструкции столов имели форму античных колонн и пилонов, царги украшались фризоподобным бронзовым орнаментом.

Ампир дал новые типы шкафов, в частности, узкий сервант и узкую витрину, круглый сервировочный стол, большой круглый стол, маленький круглый на одной ножке (гэфидон), туалетные столы и массивные тумбочки цилиндрической формы, которые симметрично ставились по обеим сторонам кровати. Эти предметы украшались бронзовыми фигурами. Остальные типы мебели были повторением известных. В моде был и камин, имитировавший форму античных надгробий. Во многих вариантах делались письменные столы. Комоды стали вытесняться низкими двухдверными шкафами, покрытыми сверху мраморными досками. При установке таких шкафов под большими настенными зеркалами они выполняли функцию консолей. В числе излюбленных предметов оставался секретер. Его формы стали закрытыми, а за откидной доской располагались многочисленные ящички, ниши и ячейки. Вошли в употребление большие напольные зеркала

(псише), а также и небольшие настольные. В моде были каминные экраны или ширмы. Они обтягивались гобеленом или другими дорогими тканями с вышивкой. Подобные, но меньшие по размерам экраны ставились и перед подсвечниками. Своеобразные решения имели кровати. Они были с балдахинами или без него, часто устанавливались на цоколи, имели форму римского саркофага, ладьи или походной палатки. Круглые подставки для цветов (жардиньерки) часто делались в виде античных бронзовых алтарей, рукомойники — в виде жертвенного алтаря или лиры.

Изделия мебели в форме античной архитектуры были хорошей столярной работы. Вначале предметы относительно лёгкие, но вскоре становятся тяжёлыми, напоминающими архитектурные сооружения. Вместо ножек они покоятся на массивных устоях и пилонах. Массивные проножки и цоколи придают столам тяжеловесность и неподвижность.

В эпоху ампира сложилось и направление мебели, основанное на широком использовании бронзовой пластики. В предметах этого типа функцию опор и локотников выполняли отлитые из бронзы фигуры животных, а поверхности ещё украшались накладным орнаментом. Подобная богатая, иногда несколько аляповатая мебель пользовалась большим спросом. Чтобы уменьшить стоимость изделий, позолоченную бронзу нередко имитировали, заменяя её позолоченным папье-маше, из которого делали декоративные детали: лапы животных, бараньи головы, львиные маски, лебедей, сирен и т.д. Опоры часто делали в виде атлантов, кариатид, тритонов, дельфинов, грифонов. Сфинксы, иероглифы и фигуры сарацин появились после похода Наполеона в Египет.

На позднем этапе ампира мебель перенасыщается бронзовым декором. Полностью из бронзы, а также из серебра и стекла делаются даже целые предметы, правда, небольшие, декоративного характера. Знаменитым бронзовщиком был П.Ф. Томир, близко сотрудничавший с Жакобами. Он принимал участие в украшении возводившихся тогда дворцов и изготовлении мебели для загородных резиденций Наполеона.

Австрия. Венская аристократия стремилась к роскоши и богатству, и стиль ампира формировался здесь под сильным французским влиянием. В этот период Вена становится одним из ведущих центров мебельного производства. Австрийский, как и немецкий, ампира — это всё тот же цопп, но с античным духом. Предметы просты по конструкции, в них нет перегруженности декором, бронза используется экономно. Ножки круглых одноопорных столов в декоре используют архитектурные мотивы, а ножки стульев и кресел большей частью гладкие.

Важным предметом обстановки был клавир, и Вена становится ведущим центром по производству этих музыкальных инструментов.

Англия. Стремление к простоте, пуританской сдержанности и рациональности, которое начало усиливаться в конце XVIII в., проявилось в костюме, мебели и в целом во всём интерьере. Английская мебель оказала влияние и на французский классицизм, что выразилось в стремлении освободить изделия от архитектурных форм, сделать их более простыми. В свою очередь, в Англии складывается направление, близкое к французскому ампиру. Оно характерно для творчества братьев Адамов, Шератона и особенно Томаса Хоупа, а также для других мастеров. Однако формы английского ампира оставались более скромными деловыми.

Английский ампира не идёт в сравнение с художественной мебелью предыдущего "великого столетия". В начале XIX в. было создано не так много красивой мебели. Античные формы перенимались без должной переработки и даже искажались. Ненависть ко всему, что было связано с деяниями Наполеона, сокрушила и господство ампира. Однако в мебели произошло это не сразу. Сложившийся язык форм продолжал сосуществовать с пришедшим ему на смену стилем бидермейера примерно до 1830 г., а в крестьянской мебели некоторых стран — вплоть до конца XIX в.

Контрольные вопросы:

1. Расскажите об особенностях стиля французского ампира
2. Какое искусство стало идеалом современников французской революции?
3. В чем выражена сущность французского ампира?
4. Расскажите о художнике Жаке Луи Давиде
5. Расскажите о Персье и Фонтен
6. Расскажите о мебельщиках Жорже Жакобе и Жакобе-Демальтере
7. Расскажите о мебели стиля ампира
8. Что такое гефидон?
9. Расскажите об австрийском ампире
10. Расскажите об английском ампире
11. Что такое бидермейер?

8. Эклектика и историзм. На завершающем этапе бидермейера намечился сдвиг в сторону большего разнообразия форм. Кроме элементов декора снова появляются гнутые ножки и усложнённые контуры. Новое направление начало складываться после 1830 г. и получило название неорококо. Оно зародилось во Франции, где его называли "стиль Луи-Филиппа". В Англии ему соответствует "ранний стиль королевы Виктории". Мода на неорококо проникла в дворцовые интерьеры и в убранство буржуазных жилищ. Она продержалась до 1860 г. и пользовалась наибольшей популярностью в Вене. Венские мастера-мебельщики создавали хорошую мебель в стиле ампир-бидермейер, а потом и в стиле неорококо.

Неорококо было не столько стилем, сколько модой. В этом направлении отразилось желание богатеющей буржуазии обставить своё жилище более помпезной мебелью. Духу эпохи отвечала мебель с формальными элементами прошлых стилей, в частности рококо. К этому надо добавить, что новый стиль был одним из политических средств реставрации Бурбонов и потому усиленно насаждался повсюду в Европе.

Романтическое стилевое направление, напоминавшее уютное рококо времён Марии Терезии, в Вене было легко понято и быстро освоено. Первой на него отреагировала женская мода. Свободная одежда 20-х гг. сменяется корсетом и расширенной книзу юбкой, снова появляются кружевные воротники и манжеты. Разбогатевшая буржуазия стремится к лёгкой и беззаботной жизни, окружённой блеском рококо. Это была эпоха сентиментальных венских вальсов.

В 1840-х гг. неорококо потеснило позиции бидермейера, от единичных предметов оно проникло в массовое производство. Подражание достигло такого уровня, что иногда трудно установить разницу между предметами в истинном рококо и созданными столетием позже в стиле неорококо. Но при внешней их схожести была и существенная разница. Предметы в стиле неорококо включали элементы и других стилей, т.е. неорококо был предвестником зарождающейся эклектики.

Развитию венской мебели способствовали промышленные выставки. Первая была организована в 1835, вторая — в 1839, третья — в 1845 г. Последняя явилась смотром всех отраслей прикладного искусства и промышленности и прошла под знаком неорококо. Мебель демонстрировалась как дорогих сложных форм, так и практичная простая. Производство её было ещё традиционно ручным. Зарождающееся машинное по качеству продукции и близко не могло быть сравнимо с ручным трудом. Большим успехом пользовалась венская мебель на Всемирной выставке в Лондоне в 1851 г.

В оформлении интерьеров неорококо важнейшую роль играли ткани, преимущественно ярких расцветок. Из-за обилия драпировок (а на дверях и окнах — тяжёлых и тёмных) в комнатах царил полумрак. Предпочтение отдавали шёлковым обоям. Были и бумажные, имитировавшие шёлковые и другие ткани. Мягкие диваны, декоративные подушки, индийские покрывала и ковры являлись неизменными предметами убранства. Люстры дела из стекла или золочёного дерева, полы настилались в виде красивых наборных паркетов. В различных бытовых предметах были воскрешены изощрённые формы рококо.

Корпусная мебель в отличие от истинного рококо в основном сохранила прямолинейные формы. Влияние моды дало себя знать лишь в декоре. Возрастает интерес к предметам небольших размеров — однодверным шкафам и буфетам. Для демонстрации фарфора и серебра производятся серванты, представляющие собой широкий комод с надстроенными на нём открытыми полками. Вместо секретеров появляются письменные столы. Гнутая линия решительно внедряется в мебель для сидения. Здесь уже нет стройности изделий, тех благородных пропорций и гармонии частей, которые были характерны для оригинального рококо. Сиденья у изделий часто опущены, а спинки приподняты.

Мебель в стиле неорококо была довольно декоративной. Динамичные формы изделий сопровождалась резьбой, украшения выполняли в виде изогнутых и закрученных элементов, ткани раскрашивались цветами в сочетании мотивами рококо, и т.д. Декор и беспокойные контуры иногда доводили форму изделия до абсурда. В эту эпоху было создано немало низкокачественных изделий с вычурными, неоправданными ни художественно, ни конструктивно формами.

Во второй трети XIX в. в Европе проводится много промышленных выставок. Они проходят под знаком неорококо, но параллельно в моду начинают входить и другие стилевые направления. В середине века интерьер становится более презентабельным, а мебель — более напыщенной, богато декорированной.

Мягкая мебель имеет чрезмерно развитую обивку тёмным плюшем и бархатом. Во Франции главным покровителем го модного направления был император Наполеон III (племянник Наполеона

Д). Оно получил название "стиль Второй империи", или "второй ампира". Хронологические рамки этого стиля—1852—1870 гг., т.е. время его господства впадает с периодом правления Наполеона III.

В это период стремятся быстрее забыть мир форм барокко-рококо, напомиравший о правлении династии Бурбонов и воскресить помпезное искусство Первой империи.

Интерьеры «второго ампира» при их искусственном благородстве загромождены хрупкой и мало удобной позолоченной мебелью, стульями на тонких ножках, тяжёлыми драпировками, бронзовыми вазами и часами с искусственно созданной патиной, картинами в пышных рамах, люстрами из дерева, отделанного под бронзу, цветастыми шелками, скульптурами и проч. Правда, формы этих изделий более мягки, чем чопорные формы ампира начала века.

Со второй половины XIX в. темпы развития капиталистического производства быстро возрастают. Налаживается массовое машинное производство товаров. Осваиваются новые материалы и технические приёмы. Новые потребности и условия требовали новых форм, однако эпоха оказалась неспособной к творческому формообразованию и вынуждала ограничиваться обновлением старых стилей. Но стилевые формы феодализма оказались в противоречии с требованиями капитализма, что нередко приводило к уродливым решениям (например, чугунным колоннам в готическом стиле).

Франко-прусская война (1870-1871), успешно проходившая для Пруссии, взбудрила национальные чувства немцев. В поисках воодушевляющих примеров они обратились к героическому прошлому, к рыцарским временам. Результатом романтического увлечения прошлым явились очередные "новые стили" — неоготика и неоренессанс.

Подражание прошлым стилям сводилось к механическому соединению в одном изделии разнородных стилевых элементов или к произвольному выбору стилевых форм предыдущей эпохи для оформления художественного произведения более поздней эпохи, имеющего качественно иной смысл и назначение. Такое явление получило название эклектики (от греч. *eklektikys* — выбирающий). Так как формальные элементы эклектики заимствовались из исторических стилей, то наряду с данным понятием существует и термин "историзм".

По мере развития машинного производства художник-прикладник оказался не удел. Эскизы, которые он раньше создавал для мануфактурного производства, при машинном оказались непригодными. Произошёл конфликт между техникой и прикладным искусством, и художнику потребовалось длительное время, чтобы освоиться с машинным производством. Стремительно развивающаяся техника несла гибель художественным формам старых ремёсел. Железнодорожное сообщение сократило расстояния и способствовало быстрому распространению идей и форм, расширило возможности сбыта готовой продукции. Упадок промышленных форм, как и архитектурных, особенно отмечается во второй половине XIX века, когда машина "гнала" на рынок товары без участия в их создании художника. Разрыв между утилитарным производством и искусством достиг своего предела, и это усложнило задачу по созданию стиля, адекватного эпохе.

Виднейшие специалисты эпохи, видев упадок искусства, безуспешно пытались найти способы лечения уродства форм. Одним из мероприятий, с которым связывались большие надежды, было основание музеев и действующих при них художественных школ. Эти новые учреждения на Всемирной выставке 1862 Лондоне продемонстрировали обнадеживающие результаты в области эстетической культуры. Особенно заметное и длительное влияние на развитие художественной промышленности в Европе оказывал Венский музей искусства и индустрии, созданный в 1863 г. В этот период появляется само понятие «художественная промышленность».

Музеи, художественно-промышленные школы и общества были созданы в ряде стран Европы, однако они не дали ожидаемых результатов. Художественная мысль и образование основное внимание уделяют теории и анализу искусства прошлых эпох. Учащихся художественных школ учили точно воспроизводить рисунки прошлых стилей. Главный упор при подготовке специалистов делался на рисунок, штудию, что не позволяло развиваться инициативе. Первое высшее художественное учебное заведение в Венгрии так и называлось -Школа образцового рисунка.

Для разрешения конфликта между искусством и техникой многие специалисты стали на путь культивирования "чистой конструкции". Среди них был и известный немецкий архитектор и теоретик искусства Готфрид Земпер (1803-1879), видевший причину упадка искусства в капиталистическом (машинной) разделении труда. Опираясь на теорию, они подбирали определённый стиль и привязывали к нему действительность (материал, технологи, новую функцию). Этот искусствоведческий подход к решению проблем вёл к тому, что промышленность обращалась к старым стилевым формам и почти столетия беспринципно им подражала. Неорококо ещё было связано в определённой мере с хорошими традициями, но на следующем этапе, эклектики, традиции прываются. Сменяющие друг друга "новые стили" рисуются на бумаге. При этом мастера эклектики

полагали, что они могут нарисовать более красивые и полноценные готические, неоренессансные, барочные и прочие формы, чем аналогичные оригинальных стилей. Они считали также, что на основе скрупулёзного отбора формальных элементов можно создать «чистый стиль», некий "сверхстиль". Лишенный реальности мир рисованных форм вел к искажению сущности технической формы и конструкции, давал порой уродливые, антихудожественные решения. Например, тонкие высокие отлитые из чугуна архитектурные колонны, формы которых детально воспроизводим каменную пластику коринфских.

Художника-эклектика интересует внешняя форма изделия, его декоративное убранство, но не конструкция, сущность и стиль которой в большой мере определяются её содержанием, материалом, характером построения, пропорциями частей и целого, тектоникой, пластикой, отделкой поверхностей и т.д., а не только внешними деталями декора.

В период эклектики последовательность смены форм жилого интерьера и мебели не совпадает с последовательностью чередования ведущих архитектурных (они же и мебельные) стилей. Между 1840 и 1860 гг. была популярна особенно в Англии и Германии, неоготика. Между 1860 и 1880 гг. тон в мебели задавал неоренессансный стиль. Венская мебель отличалась обилием резьбы, бахромы, кистей и другого декора.

В Германии после 1870 г. на смену неоготике приходит увлечение формами Возрождения. Мебель обильно декорирована, по театральному эффектна. В большой моде старина, создаётся даже искусственно (на дерево наводится патина, применяется пузырчатое, под старину, стекло). После Мюнхенской выставки 1878 г. получает широкое распространение, в том числе и за пределами Германии, самый напыщенный, так называемый "древнегерманский стиль". Выпускались массивные дубовые шкафы и кренцы архитектурных форм, тяжёлые стулья и кресла с высокими спинками, уродливые столы. Обилие резьбы и прочего декора, даже во внутреннем пространстве, делало изделия малоприспособленными для использования. Народный юмор окрестил эту мебель язвительным названием "клоповый ренессанс".

После 1880 г. снова входят в моду формы неobarocco и neorococo. Неорококо может соединяться и с другим стилем, например с бидермейер. Пестроту мебели добавляли изделия, подражавшие формам романского стиля, эпохи французской Реставрации, дальневосточным образцам. Но апогея эклектика достигает на этапе, когда в архитектуре, мебели прикладном искусстве одновременно использовались несколько "новых стилей". Интерьер и меблировка комнат выполнялись также в разных стилях. Высшей точкой вырождения эклектики стал "стиль Макарта". Ганс Макарт (1840-1884), австрийский художник и законодатель мод, ввел в моду "стилевой плюрализм", т.е. мешанину стилей при оформлении одного помещения. Образец этой пустой безвкусицы, рассчитанной на внешний эффект, он показал примере оформления своей мастерской. В качестве аксессуаров жилища в духе художественной мастерской им предлагались: помост, мольберт с драпировкой, тронное кресло, всевозможные бумажные пальмы и цветы ("букеты Макарта"), тяжёлые плюшевые занавеси, личные украшения, массивные резные и с плюшевой обивкой предметы мебели в разных неостильях, музыкальные инструменты, старинное оружие, латы и т.п. Его интерьер нашёл немало подражателей.

Первый протест против фальшивой культуры жилища, беспринципного подражания старым стилям и засилья низкокачественной фабричной продукции раздался в Англии. Сначала — в виде теоретических исследований, а затем и в форме практических действий. Теоретиком нового искусства стал писатель Джон Рёскин (1819-1900). Его романтический протест против буржуазной реальности сочетался с призывом к возрождению "творческого" средневекового ремесла.

Уильям Моррис (1834-1896), художник, писатель и теоретик искусства, с 1860-х гг. выступил с критикой буржуазной действительности, видя в искусстве средство её преобразования. В 1861 г. вместе с группой художников он основал предприятие, в мастерских которого вручную изготавливали обои, ковры, мебель, изделия из тканей, живопись по стеклу (после смерти Морриса предприятие обанкротилось). Лозунгом Морриса и его соратников были "красота и удобство", реставрация культуры ремесленного труда, чистота стиля, возвращение жилому интерьеру подлинной соты. Реализацию этих принципов Моррис видит в средневековых формах и ручном труде. Машинную технику он воспринял лишь одной стороны — с точки зрения её отрицательного воздействия на культуру. В этом смысле возглавленное им движение было направлено против технического прогресса. Однако в целом идеи Морриса нашли отклик на всём континенте и способствовали формированию новой культуры жилья. Вместе с соратниками Моррис был начинателем движения "Искусство и ремесло", направление которого получило название "новый английский стиль", или "стиль Студии" (по названию организованного ими же художественного

журнала "The Studio"). Своей деятельностью они заложили основы английской художественной промышленности.

В конце XIX в. машинное производство оказывает большое влияние на мебельную промышленность. Оно удешевляло изделия, но выполнять старые стилевые формы было еще не способно. С другой стороны, создание новых форм, соответствующих машинной технике и новым материалам, эпохе также было ещё не под силу. Тогда прикладное искусство начало по-своему осваивать машинное производство. Оно свою художественную часть поначалу вручную прикладывало к готовой утилитарной основе, созданной машиной. Изделия художественной промышленности как-бы состояли из двух частей: утилитарной и художественной. Это освоение шло лишь через часть бытовых вещей. Большинство же машинной продукции выступало в чисто утилитарном виде, отождествляемом с безобразностью, так как ручное украшение сдерживало производство, что не входило в расчёта производителей.

Эстетическое освоение продуктов машинного производства на этом не закончилось – так как ручная художественная доработка вещей (пусть даже не всех, а только художественной промышленности), тормозила развитие производства, то в конце XIX — начале XX в. предпринимается попытка производить украшения машинным способом. Особенностью эклектики является беспринципное прикладывание старых форм к новым функциям, материалам и конструкциям предметов. В результате появились чугунные кресла с декором в духе необарокко, короткая ванна в виде канапе с формами классического стиля и т.п. Промышленность начала выпускать отдельные элементы мебели (карнизы, пилястры, ножки, прессованные накладки и др.), а столяр, комбинируя их, сколачивал изделие на любой вкус заказчика. Прямолинейно понятый принцип гарнитура приводил к одному мотиву всего комплекса, и вместо ожидаемой гармонии получалось унылое однообразие.

За вторую половину XIX в. был дискредитирован целый ряд исторических художественных стилей. Положение в художественной культуре свидетельствовало о том, что буржуазия перестала быть способной к социальному прогрессу. Машина и индустриальная техника оказались камнем преткновения для всех выдающихся деятелей эпохи эклектики. Они не увидели в машине носителя прогресса и все надежды связывали с возвратом к культуре ручного художественного ремесла.

Модерн. XIX век, век великих открытий и изобретений, оставил в наследство сменявшему его сложному и трагическому, особенно в первой половине, XX веку полную неразбериху в архитектуре и прикладном искусстве. Модерн был попыткой избавления от эклектики, и с него мы начинаем рассматривать историю интерьера и мебели XX века. В конце XIX в. засилие "новых стилей" превращало квартиры зажиточных горожан в подобие свалки стилей. Желание буржуазии придать своему жилищу аристократический поднимало интерес к антикварным предметам и обновлению исторических стилей. Быстрый технический прогресс как бы спрессовал время, вызвал перемены социально-экономического характера и новые потребности, а соответственно поставил перед художниками задачи по выработке новых приёмов и средств декоративного оформления предметов и жилой среды, которые были бы адекватны изменившимся условиям. Ускоряющийся темп жизни требовал удобства и целесообразности, мобильной мебелировки помещений. Для этого надо было освободиться от груза эклектизма, учесть и использовать возможности новой техники и машинного труда. Энергичные поиски новых форм начались последнем десятилетии XIX в. Передовые художники противопоставили засилию эклектики культ машины, техники, материалов, первыми художниками были мюнхенские и венские живописцы и графики. Они творили, не очень считаясь с требованиями функции и технологии, поэтому новое стилевое направление имело декоративный характер.

Быстрому распространению модерна способствовали многочисленные выставки и издававшиеся иллюстрированные журналы. Этот новый стиль был продиктован необходимостью избавления от эклектики, поэтому он привлёк на свою сторону лучшие художественные силы, в том числе и мебельных мастеров. Однако консерваторы цеплялись за старину. На выставках наряду с произведениями модерна демонстрируются откровенно эклектические или слегка осовремененные формы. В начале века появляются интерьеры в стиле "необидермейер".

Источниками причудливых форм модерна были орнаментальные мотивы открытой в те годы крито-микенской культуры, а также архитектура, прикладное искусство и графика Японии. Интерьер строился вопреки прежним архитектурным принципам. Стены отделялись причудливыми асимметричными формами, они стали более красочными. Потолки декорировались плоскорельефными гипсовыми элементами или украшались растительными формами. В декоративном убранстве мебели преобладал стилизованный растительный орнамент, при этом

излюбленными растениями были болотные (лилии, кувшинки). На дверках мебели они, как и в болоте, тянулись на длинных тонких стеблях и причудливо изгибались. Растительный орнамент вился и по спинкам стульев и кресел. Если же орнаменту негде было "приложиться", он заменял собой конструктивные детали, стараясь как можно вычурнее изогнуть их.

В классике перспектива парадных покоев шла вдоль главного фасада. В эклектике главная перспектива развивалась по поперечной оси в глубину здания. В модерне круговые анфилады с органичным слиянием пространств, стоящих по спирали вокруг центральной оси, были рассчитаны на восприятие в движении. Новая, неожиданная точка зрения, открывающаяся за каждым поворотом, была подчеркнута витражом или декоративной решёткой. Характерно применение широких арочных проемов в интерьерах, открытых на лестницу и оформленных ажурной решеткой или декоративной драпировкой. Появлялась возможность "трансформации" пространств, связи и изоляции отдельных помещений, достижения эффектов дневного и вечернего освещения. По-своему решались оконные проемы и рисунок застекления. Наиболее парадные интерьеры раскрывались вовне через большие окна в расчете на восприятие их снаружи в вечернее время. В других помещениях делались узкие оконные проёмы для улавливания эффектных первых или последних лучей солнца. Все предметы обихода периода модерна были так эстетизированы, что интерьер приобретал выставочный характер. Отделка интерьера строилась на контрастах. Применялись ранее не сочетаемые материалы и приемы декора. Подчеркнуто монументальному камину могла сопутствовать ажурная люстра.

В мебели модерна развивались два направления: декоративное, со сложными формами, и конструктивное, с ясным построением. Предметы второго направления более просты, декор в них сведен до минимума. В Австрии и Германии было освоено производство мебели, близкой к современной. Это родство обусловлено технологией и материалом: использовался механизированный процесс облицовывания шпоном гладких поверхностей щитовых деталей, что имеет место и в настоящее время. Функция и форма изделий являлись результатом единого материально-технологического процесса.

В интерьерах выдающихся мастеров Европы Антонио Гауди, Хенри ван де Вельде, Виктора Орта, Чарлза Макинтоша преобладает темная и теплая гамма - в ней доминируют темная древесина, полированная медь и латунь, черное кованое железо, золотисто-желтые керамические плитки. Хроматические цвета декоративных тканей и росписей так же усложнены и смягчены, как в живописи и графике этого стиля. Так, например, изысканными считались тона плесени, истевающих листьев, вянущей розы, полынный, банановый, цвет лососины и т. д.

Часто интерьеры этого стиля выполнялись с определенным сюжетом, наподобие театральной декорации: "небеса и преисподняя", "морское дно", "купе вагона", "мусульманский рай", "джунгли". Таковы работы французского художника-декоратора Поля Пуаре: "В обстановку одного из первых интерьеров, демонстрировавшихся им в магазине "Мартин", входила кушетка, буквально заваленная подушками из бархата, шелка и парчи, под балдахином и с драпировками по бокам. В ванной комнате стены были выложены черной плиткой, ванну и раковину украшала золотая мозаика. На стилизованных деревьях, изображенных по стенам, росли каплеобразные выпуклости в форме лимонов и апельсинов".

Общее для всех интерьеров сецессии, модерна, югенд-стиля и т. д. - романтизм, принципиальная декоративность, противопоставленная конструктивности, стремление к сложности и утонченности, к нюансам и полутонам. Следует отметить "дороговизну" этого стиля, требующего ювелирной тщательности отделки и не признающего массовых стандартных деталей и изделий.

Модерн зарождался под знаком неприятия всей послеренессансной архитектуры, как новый европейский стиль, не имеющий исторических аналогов. Для него, как и для всех авангардных течений в искусстве, характерен нигилизм по отношению к художественной культуре относительно недавнего прошлого. Отдаленное же прошлое и малоизвестная культура других народов (например, Японии) нередко являлись базой для стилистических экспериментов, придающих этому интернациональному художественному явлению элементы романтизма и национальную окраску. К интерьерам конца XIX — начала XX в. часто применяют понятия «неоромантизм» или «национальный романтизм», которыми обозначают творчество тех мастеров или художественных школ, которые стремились найти национальную специфику в архитектуре своих стран. Неоромантические тенденции в формообразовании интерьеров опирались, в основном, на традиции средневекового и народного искусства, обращаясь часто к фольклорным образам. Неоромантизм в каждой стране имеет свои национальные истоки. В России это в значительной степени деятельность абрамцевского кружка, возникшего в начале 1870-х годов по инициативе С.И. Мамонтова, а позже — художественных мастерских, созданных М.К. Тенишевой в имении Талашкино Смоленской

губернии, где возрождались традиционные крестьянские художественные ремесла. Подобные мастерские, работа которых была направлена на развитие народных художественных традиций, создавались во многих европейских странах, особенно в Англии, где они опирались на идеи У. Морриса и «Движения искусств и ремесел».

В США тенденции неоромантизма в 1870 — 1880-х годах ярче всего проявились в творчестве архитектора Г.Г. Ричардсона, который считается основоположником так называемого «романского возрождения». В отличие от архитектурных цитат, на которых строилась неоготика и неорусский стиль, «романское возрождение» использовало не буквально воспроизведенные формы романской архитектуры, а отражало общие образные ассоциации с ней — монументальность, использование местных материалов, брутальность их фактуры, которые особенно остро проявлялись в «гонтовом стиле» его загородных жилых построек. «Романское возрождение» стало основой для развития десятилетием позже романской линии в архитектуре модерна.

Общими чертами модерна и его основных эстетических установок были отказ от «творчества в стилях» и от общепринятых эстетических критериев того времени, антиэклетизм, стремление к ансамблевой целостности и стилистическому единству предметно-пространственной среды, выработка новых композиционных принципов и приемов архитектурно-художественной организации интерьеров и их взаимосвязи на основе идеи перетекания пространства. Определенное влияние на формообразование интерьеров модерна оказала эстетика символизма, имевшая литературную и философскую подоплеку. Смутные видения и мечты, неясное и трепетное состояние души, загадочная и ускользающая от адекватного понимания символика — все эти атрибуты символизма коснулись, в первую очередь, изобразительного, затем декоративного искусства и отчасти архитектуры. Однако, это влияние в разной степени затрагивало отдельные страны и творчество конкретных мастеров.

Общеввропейское художественное движение «модерн» имеет различные синонимические термины, которые производны от обозначения его новизны и свободы от исторических канонов («Ар-нуво» во Франции и в Бельгии, «фристайл» в Великобритании), названия творческого объединения («сецессион» в Австрии), художественного журнала или фирмы («югендстиль» в Германии, «либерти» в Италии).

Зарождение модерна в западноевропейских странах происходило почти одновременно, однако его родиной считается Бельгия, где были построены городские особняки, которые являются первым манифестом ар-нуво. Наиболее ранняя по времени постройка, которая считается классикой ар-нуво, — особняк Тасселя в Брюсселе, построенный в 1893 году выдающимся бельгийским архитектором Виктором Орта. В нем впервые был использован планировочный принцип вертикальной композиционной оси — лестничного пространства с верхним зенитным освещением, вокруг которого группируются на разных уровнях основные помещения. Впоследствии этот композиционный прием будет широко использоваться в архитектуре модерна различных стран. Свободному и динамичному перетеканию внутренних пространств особняка вторят орнаментальные мотивы, как бы перетекающие из конструктивных элементов (завитки кронштейнов металлических колонн) в волнистые ограждения лестниц, вырастающий из них торшер и далее в декоративную роспись потолков и стен, мозаичный пол (сходные, но еще более динамичные по пластике линейные орнаменты, получившие впоследствии название «удар бича»). Орнаментальные мотивы особняка Тасселя, основанные на ассоциациях с морской волной, извивающимися стеблями растений, качающимися водорослями, струйками дыма, женскими развевающимися волосами также станут интернациональной декоративной чертой стиля модерна.

Широко распространенным художественным средством в интерьерах модерна являются цветные витражи, которые в послеренессансной архитектуре почти не использовались. В особняке Тасселя витражи входной двери и окон вестибюля продолжают общую тему волнообразных линий металла несущих конструкций и ограждений различных уровней пола. В отличие от средневековых, витражи модерна обычно более сдержаны по колориту, в них отсутствуют яркие, контрастные цвета, художественная выразительность строится, главным образом, на пластике динамичных линий и цветовых пятен. Открытых ярких красок вообще избегают в отделке интерьеров. Тонированное дерево, крашеный в зеленый цвет металл конструкций, светлая штукатурка стен с зеленым орнаментом, приглушенные оранжевые орнаментальные линии мозаичного пола — основная колористическая гамма интерьеров особняка Тасселя, которая может считаться довольно типичной. В комплекс интерьерных отделочных материалов В. Орта включал также мрамор, керамическую плитку, текстиль, обои, стекло и цветной металл деталей оборудования. Такое сочетание казалось бы не сочетаемых с классицистической точки зрения материалов соответствует общей направленности

модерна в отрицании устоявшихся эстетических норм, утомленности художественными правилами, привнесении налета декаданса.

Поиски эстетических возможностей новых и традиционных материалов, форм, программно не похожих на исторические образцы, стремление к неповторимости, созданию комфортной, стилистически однородной предметно-пространственной среды, духовной атмосферы, наполненной неуловимыми настроениями и лиризмом, соответствующими привычкам и образу жизни владельца, обусловили комплексный подход к архитектурно-художественному проектированию, когда один автор разрабатывал объект полностью — от объемной архитектуры до самых мельчайших деталей отделки и оборудования интерьеров. Комплексность и стилистическое единство являлись основой творческого метода всех крупных архитекторов ар-нуво. В особняке Сольве (1894-1898) Виктор Орта собственноручно разработал все оборудование, всю его обстановку и декоративные элементы, включая мебель, осветительную арматуру и витражи. Особенно оригинальны и композиционно остроумны сложные по рисунку деревянных застекленных рам раздвижные перегородки и аналогичные по форме застекленные шкафы, членившие свободно перетекающее пространство па отдельные функциональные зоны (холл, гостиную, бильярдную).

Характерной чертой бельгийского и европейского модерна в целом является творческая разносторонность и профессиональная эволюция его виднейших представителей, проходившая зачастую от изобразительного и декоративного искусства к архитектуре. Особенно показательный пример в этом отношении представляет творчество Анри ван де Вельде (1863 — 1957), которому часто приписывают роль первооткрывателя ар-нуво. Путь от живописи к прикладному искусству и архитектуре он проделал под значительным влиянием идей Морриса, которого очень высоко ценил. Переоценка иерархии видов художественного творчества с традиционным главенством станковой живописи стимулировала увлечение предметной средой. С 1892 года художник создает рисунки для текстиля, обоев, ковров, проектирует ювелирные украшения, керамические и фарфоровые изделия, осветительную арматуру, столовые приборы, мебель, выступает как дизайнер костюма и интерьеров.

В отличие от многих художников модерна он отвергал в своих работах изобразительные начала орнамента (стебли, цветы, женские фигуры и т.д.), утверждая абстрактную линию, роль которой в формообразовании различных предметов часто абсолютизировал. В его творческой доктрине линия наделялась не только пластической, но и конструктивной логикой. Пластичные линии отдельных деталей мебели сливались в единое конструктивное и декоративное целое. На выставке мюнхенского Сецессиона 1897 года в представленный А. ван де Вельде комплекс различных предметов мебели, формирующих рабочий кабинет, входил письменный стол, изогнутая форма которого обеспечивала удобный доступ к выдвижным ящичками открытым полкам на его торцах. Стол был укомплектован двумя специально спроектированными для него лампами из красной меди, соединенными между собой изгибающимися медными полосами, переходящими в основания светильников. Игра линий и поверхностей из дуба дополнялась родственными формами металлической фурнитуры.

Первая архитектурная реализация Анри ван де Вельде — собственный дом (особняк Бломенверф в Уккле под Брюсселем, 1894 — 1896 гг.). В этом доме художник-архитектор проявил себя продолжателем традиций «Красного дома» Ф. Уэбба и У. Морриса в утверждении принципов функциональной логики и художественного выявления свойств материалов. Архитектура дома отличается простотой форм и отсутствием каких-либо стилистических реминисценций истории. Все элементы предметно-пространственной среды интерьеров были спроектированы самим автором в духе ар-нуво (от отделки, оборудования и мебели до столовых приборов и платьев хозяйки).

Контрольные вопросы:

1. Когда и где начало складываться неорококо?
2. Как переводится с греческого языка слово «эklekтика»?
3. Охарактеризуйте стиль историзм
4. Что интересуют художника-эklekтика?
5. В каком году в Германии на смену неоготике приходит увлечение формами Возрождения?
6. В каком году в Германии снова входят в моду формы необарокко и неорококо?
7. Расскажите о Джоне Рёскине
8. Расскажите об Уильяме Моррисе
9. Расскажите о движении "Искусство и ремесло"
10. В каком веке машинное производство оказывает большое влияние на мебельную промышленность?

11. В какой период предпринимается попытка производить украшения машинным способом?
12. Охарактеризуйте стиль модерн
13. Назовите два направления в мебели модерна?
14. Расскажите об интерьерах выдающихся мастеров Европы Антонио Гауди, Хенри ван де Вельде, Виктора Орта, Чарлза Макинтоша
15. Расскажите об югенд-стиле
16. Почему модерн зарождался под знаком неприятия всей послеренессансной архитектуры, как новый европейский стиль?
17. В какие года в России возник абрамцевский кружок по инициативе С.И. Мамонтова?
18. Назовите общие черты модерна?
19. Назовите модерн во Франции и в Бельгии?
20. Назовите модерн в Великобритании?
21. Назовите модерн в Австрии?
22. Назовите модерн в Италии?
23. Расскажите об особняке Тасселя в Брюсселе
24. Расскажите о Викторе Орте
25. Назовите характерную черту бельгийского и европейского модерна в целом?
26. Расскажите об Анри ван де Вельде
27. Расскажите об особняке Бломенверф в Уккле под Брюсселем

9. Модернизм. Ар Деко. АрДеко - (франц. Art Deco – сокращение от названия выставки «L'Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes» - «Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств», состоявшейся в 1925 г. в Париже) - художественный стиль оформления интерьера, изделий декоративного и прикладного искусства, ювелирных украшений, моделирования одежды, а также дизайна промышленной продукции и прикладной графики. В целом стиль Ар Деко можно рассматривать как последнюю стадию развития искусства периода Модерна или как переходный стиль от Модерна к послевоенному функционализму, дизайну «интернационального стиля».

Этот стиль характеризуется скругленными углами, строгими вертикальными линиями, и «отступающими» формами. От всех мебельных стилей его отличает применение декоративных элементов в виде зигзагов, окружностей, треугольников. Интерьеры, оформленные в стиле Ар Деко, производят впечатление не композиции, а суммы отдельных компонентов, группировки «стильных вещей» - мебели, тканей, изделий из бронзы, стекла, керамики.

Ар деко было главным источником форм коммерческого декоративного искусства, применявшего дорогие материалы: слоновую кость, эмаль, шагрень, эбонит. Мебель, изделия и архитектура этого стиля выглядят тяжеловесными, в них весьма заметны классицистические и египетские мотивы. Также мастера ар-деко любили использовать такие материалы, как алюминий, нержавеющая сталь, эмаль, инкрустации по дереву, кожа акулы и зебры. Характерным было смелое применение зигзагообразных и ступенчатых форм, широких и энергичных кривых линий (в отличие от мягких текучих кривых модерна), мотивов клавиш фортепьяно. Некоторые из этих декоративных мотивов стали повсеместными, например узор клавиш, который встречался в дизайне дамской обуви, батарей отопления, лекционных залов Радио Мьюзик Холла и шпиля небоскреба Крайслер билдинг. Роскошь ар деко была психологической реакцией на аскетизм и ограничения в годы Первой Мировой Войны.

Родиной Ар деко можно считать Францию, однако очень быстро это художественное течение стало интернациональным, охватив своим влиянием Европу и США. Впервые в полную силу оно прозвучало на Международной выставке декоративных искусств 1925 года в Париже, где большинство павильонов и экспонировавшихся в них решений интерьера были выполнены в стиле ар-деко. Наиболее показательные для этого стиля — интерьеры «Павильона коллекционера», выполненные по проекту популярного в то время декоратора и мебельного дизайнера Жака-Эмиля Рюльмана (1879 — 1933). В круглом салоне павильона стены были затянуты шелком с узором из цветов, ваз и птиц, по верху стен шел гипсовый фриз. В центре салона висела массивная люстра с каскадами хрусталя, переключавшаяся с хрустальными каскадами бра на стенах. Над небольшой каминной топкой, выполненной в духе Ч. Макинтоша или Ф. Л. Райта, располагалось живописное декоративное панно Ж. Дюпа «Попугайчики», на котором были изображены женские фигуры и птицы. По набору различных художественных приемов и стилистических мотивов этот интерьер выглядел нарядно изысканным и одновременно ретроспективно эклектичным (по сравнению с более ранними моностильными работами выдающихся мастеров модерна).

Декоративность, дорогие материалы и утонченная отделка характеризуют также мебель Рюльмана, в которой могли использоваться редкие породы дерева: черепаховый панцирь, слоновая кость, перламутр, полудрагоценные камни, серебро, шагрень (кожа пятнистой морской собаки), акуля кожа, шкура пони. Среди известных французских мебельщиков ар-деко следует отметить Мориса Дюффрена, Клемана Мер, Леона Жалло, Адольфа Шано, Клемента Руссо и Жана Дюна. Последний особенно активно использовал в отделке мебели

распространенную в то время лаковую технику с разнообразными видами узоров (геометрическими, флоральными, фольклорными, абстрактными, восточными, африканскими). Новой и оригинальной техникой Дюнана явилась инкрустация толченой яичной скорлупой, ставшая вскоре популярной.

Полосу расцвета переживают в этот период такие традиционные области художественного ремесла: металл и ювелирное искусство, керамика, стекло и ткани. Среди наиболее ярких примеров — ширмы Элейн Грей изделия из ковального металла Эдгара Брандта, стекло великого Рене Лалика и Мориса Марино, а также часы и ювелирные изделия Картье, попытки возрождения искусства шпалеры.

Как и в предшествующий период, незаменимым украшением интерьера были скульптуры «кабинетного» формата. Особым успехом пользовались декоративные композиции, привлекавшие занимательностью и разнообразием тем и тонкостью обработки материалов. Своеобразным «знаком» ар деко стали изысканные полихромные статуэтки, исполненные в хризозефантинной технике. Особенно ими прославились парижские скульпторы Деметр Шипарю, Пьер Ле Фаже и Фердинанд Прейсс. Среди любимых тем — изображения разнообразных танцовщиков, нередко экзотических, напоминающих персонажей русских балетов, звезд мировой величины (Вацлава Нижинского, Айседору Дункан) или безымянных «герлз» мюзик-холла. Не менее популярны в те годы герои древней мифологии и спортсмены. Скульпторы зачастую выбирают невероятно сложные позы и ракурсы, выхватывая миг движения и одновременно решая сложнейшую композиционную задачу.

Большое влияние на интерьеры ар-деко в конце 1920-х — 1930-е годы оказала эстетика «современной архитектуры», под воздействием которой в них исчезает переизбыток декоративных средств, присущих этапу «декоративного бума», связанному с Парижской выставкой 1925 года. В ряде случаев между интерьерами функционализма и ар-деко трудно провести какую-либо четкую границу. Показательно в этом отношении творчество выдающегося французского архитектора Роба Малле-Стевенса (1886 — 1945), органично объединяющее оба направления. Его проекты 1910-х — начала 1920-х годов могут служить иллюстрацией сложения стиля ар-деко: здания, интерьеры и их оборудование решаются в четких геометрических формах, сочетающих лапидарные белые поверхности с абстрактными орнаментальными вставками и живописностью общего силуэта. Своего рода творческим полигоном для поиска нового стиля и его пропаганды была работа в кино, где в качестве художника он создал декорации архитектурной среды к фильмам «Бесчеловечная» (1924), «Головокружение» (1925), «Секреты шато дю Дэ» (1928). Переход Малле-Стевенса к функционализму не означал отказа от установки на декоративную выразительность современной архитектуры, и в этом были явные точки соприкосновения с ар-деко. Сочетание стилистики функционализма и ар-деко в творчестве Малле-Стевенса ярко проявилось на Международной выставке декоративных искусств 1925 года, где он выступил как автор павильона туризма, ряда информационных киосков, интерьеров и «сада Малле-Стевенса», благоустроенного фонтанами и кубистическими скульптурами из железобетона.

Особый размах архитектура, оформительское искусство и дизайн ар-деко получили в США, где 20-е годы были периодом строительного бума, а во время депрессии после 1929 года строительная деятельность поддерживалась соответствующими правительственными программами. В духе ар-деко здесь выполнялась наружная неоновая реклама, возводились небоскребы, а интерьеры центров развлечений — танцевальных залов, театров, кинотеатров, казино, ресторанов, дорогих гостиниц, центров бизнеса, административных зданий, универмагов и салонов океанских лайнеров — чаще всего решались в этом «шикарном» и «современном» стиле, воспринимавшимся символом новой жизни. Примечательно, что декоративными крайностями ар-деко чаще всего были отмечены интерьеры зрительных залов кинотеатров, которые в 1930-е годы превратились в своего рода кинодворцы, соответствовавшие «миру голливудских грез», и оставались таковыми в течение всего «дотелевизионного» времени. В качестве показательного примера можно привести кинотеатр «Парамаунт» в Окленде (арх. Т. Пфлюгер, 1931 г.), в зрительном зале которого подвесной потолок представлял собой замысловатую золотую чешую из штампованных и гальванизированных металлических листов, ограждение балкона украшено металлическими узорами, а ступы сплошь покрыты стилизованными геометрическими и фигурными орнаментами таким образом, что на всех архитектурных плоскостях не было ни одного свободного от декора места.

Интерес к ар-деко и сам этот «зонтичный» термин, объединяющий разнообразные творческие явления, возникли относительно недавно, когда после выставки декоративного искусства 20-х годов в Париже в 1966 году была осознана его роль в культуре XX века.

1 половина 20 века. Многообещающему художественному течению модерна было суждено уйти со сцены перед Первой мировой войной с такой же быстротой, с какой оно появилось в конце XIX в. Уже в конце первого десятилетия XX в. модерн начал вытесняться новым стилем, получившим название "конструктивизм". В его основе лежала целесообразность, предполагавшая рациональные формы, очищенные от декора. На Западе энтузиастами конструктивизма были такие крупные архитекторы, как Анри ван де Велде, Петер Беренс, Вальтер Гропиус и др. В 1907 г. П. Беренсу была предложена должность художника-консультанта Всеобщей электрической компании. Впервые дизайнер (в данном случае архитектор; дизайнеров как таковых ещё не готовили, и их функции выполняли другие специалисты, как правило архитекторы или художники) принимает участие в работе крупного предприятия. В обязанности Беренса входило художественное наблюдение за всей эстетической стороной производства и строительством новых заводов и контор фирмы. В берлинской мастерской Беренса начали свой путь три выдающихся архитектора современности — Шарль Эдуар Ле

Корбюзье (настю фамилия Жаннере), Людвиг Мис ван дер Роэ и Вальтер Гропиус. Последний открыл скоро собственную контору, а в 1919 г. основал в Веймаре известный "Баухауз" — высшую школу строительства и художественного конструирования. В 1911 г. В. Гропиус построил здание фабрики сапожных колодок, впервые в архитектуре решив всю поверхность фасада в стекле и металле. Расцвет творчества Л. Мис ван дер Роэ и Ле Корбюзье произойдёт позже, в послевоенные годы.

Архитектура и прикладное искусство в начале века развивались относительно устойчиво. Изобразительное же искусство переживало полосу быстро сменяющих друг друга "измов", формализм которых оказывал вредное влияние и на искусство жилого интерьера. Отметим лишь те из них, которые оказались связанными с мебелью и интерьером.

Импрессионизм (от франц. *impression* — впечатление) — направление в искусстве последней трети XIX — начала XX в. Это искусство запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолётные впечатления с помощью цвета и света, динамичных мазков и линий.

Экспрессионизм (от лат. *expressio* — выражение) — крупнейшее художественное течение; зародилось около 1905 г., но расцвет его пришёлся на годы Первой мировой войны и послевоенное время. Субъективно-идеалистические установки экспрессионизма вели к болезненной напряжённости эмоций, гротескной изломанности, иррациональности образов, деформации мира. Многие его представители стали на путь создания крайне модернистских, абстрактных произведений. В мебели делались неудачные попытки осовременить её, для чего вносились формальные элементы экспрессионизма.

Кубизм. Становление его в 1910 г. совпало с появлением первых архитектурных построек в духе конструктивизма. Аналитический кубизм был очередным шагом к абстрактному искусству. Чистые цвета и красивые сочетания линий и пятен делали композицию своеобразно декоративной, поэтому мода на кубизм захватила и архитектуру, и прикладное искусство. Имело место и подражание архитектурным, в частности навесным, конструкциям.

Подражание модным течениям в изобразительном искусстве отражалось в основном на внешней, декоративной стороне мебели. Иногда на неожиданный, экспрессивный эффект рассчитывалась и сама форма.

Наряду с новыми тенденциями существовали и старые формы, часто модернизированные так, что обезличивались и теряли былую оригинальность. В декоративной мебели поиски шли путём адаптации старых форм или создания более современных по рисунку.

Потребность в механизации и массовости производства мебели в XX в. привела к упрощению форм отдельных составляющих мебельных изделий элементов при одновременном усложнении их совокупной формы и стремлении к оригинальности. Мебельная продукция начинает четко разделяться на массовую и единичную с использованием ручной обработки отдельных деталей. Дизайн стиля модерн, господствовавший в 20-е годы, ориентировался исключительно на создание новых форм, полностью игнорируя приемы предшествующих стилей и такой важный художественный элемент, как декор. Этот стиль во многом определился под влиянием таких абстракционистских течений в искусстве, как конструктивизм и кубизм. Современная модульная и блочная мебель во многом обязана «кубическим» течениям этого стиля, а различные конструкции нынешней авангардистской мебели для работы и отдыха берут свое идейное начало в его конструктивистских поисках.

Доминирующей идеей мебели стиля модерн является функциональность при максимальной лаконичности форм.

Каждый изгиб мебельной конструкции, каждая прямая линия или угол должны быть, в понимании модернистов, оправданы функционально, а не эстетически. Дизайн в понимании модернистов был категорией скорее технической, социальной и производственной, чем эстетической.

Красоту мебельных форм они видели в подчеркнутой логичности и экономичности конструкции изделия. Для этого они широко использовали более пластичные и более устойчивые к нагрузкам материалы, чем традиционная древесина, — металлы и пластики. В качестве сидений и спинок стульев и кресел предлагались растянутые между опорными конструкциями плотная ткань или кожа.

После окончания Первой мировой войны, повергшей всю Европу в состояние глубокого застоя, начинается новая полоса исканий в архитектуре и искусстве, в том числе прикладном. Потребовалось некоторое время для стабилизации экономики. Высокие темпы и большие масштабы строительства, а также многообразие направлений развития искусств породили сложную, во многом хаотичную ситуацию. В условиях вынужденного бездействия в военное время ведущие специалисты занимались теоретической и экспериментальной работой, разрабатывали проекты и модели, содержащие основные принципы новой архитектуры, а также "новые законы" художественного творчества.

В 1920-х гг., после почти ста лет поисков и экспериментов, был наконец создан стиль новой архитектуры. Он распространился во всем мире и был одинаковым в разных странах, почему и получил название «всемирный» или «интернациональный». Позже стали также использовать определение «современное движение», а в последние десятилетия XX века — «модернизм».

Новая рациональная архитектура развивалась во всем мире на основе нескольких принципов.

Во-первых, на основе преимущественного развития градостроительного планирования по сравнению с архитектурным проектированием.

Во-вторых, при максимально экономном строительстве и использовании земельного участка в целях решения жилищной проблемы, хотя и при сведении до минимума "жилой площади".

В-третьих, при строгой рационализации архитектурных форм, рассматриваемых как логически; необходимость, следствие вытекающее из объективных потребностей (причин).

В-четвертых, при систематическом использовании промышленной технологии, стандартизации, сборных конструкций, то есть при нарастающей индустриализации производства вещей, связанных с бытовыми нуждами (промышленный дизайн).

В-пятых, при рассмотрении архитектуры и промышленного производства как факторов, определяющих социальный прогресс и демократизацию общества.

В рамках основной этической доктрины современной архитектуры, различаются следующие подходы и направления, связанные с различными объективными социальными и культурными условиями в разных странах: 1) формальный рационализм с центром во Франции и во главе с Ле Корбюзье; 2) методологически-дидактический рационализм с центром в Германии ("Баухауз") во главе с В.Гропиусом; 3) идеологический рационализм (советский конструктивизм); 4) формалистический рационализм (голландский неопластицизм); 5) эмпирический рационализм скандинавских стран, главным представителем которого являлся А.Аалто; 6) американский органический рационализм (наиболее видный представитель — Ф.Л.Райт).

В послевоенное время инициатива переходит к небольшой группе молодых голландских художников и архитекторов, объединившихся вокруг теоретика искусства Ван Дусбюрга и журнала этой группы "Стиль" ("De Stijl"). Развиваемая Дусбюртом концепция пространства была по сути рационализацией кубизма. Архитектурную форму он воспринимал как сложную пространственную структуру, образованную пересекающимися плоскостями. Аналогичную концепцию развивал и другой архитектор — Я. Ауд, сводивший структуру здания к комбинации прямых линий, вертикальных и горизонтальных геометрических элементов. Окраска ограничивалась чистыми красным, желтым и синим цветами. Средовая реализация этих принципов состоялась в оформлении Т. ван Дусбургом интерьеров кафе-ресторана, кафе-пивной и кино-танцевального зала «Обетт» в Страсбурге (1927), где он пытался воплотить идеи организации внутреннего пространства при помощи активных цветовых композиций на потолках, стенах и полах, выполненных в духе живописи неопластицизма. Эти формальные эксперименты были близки по своей направленности супрематическим композициям К. Малевича и «Комнате Проунов» Эль Лисицкого на художественной выставке 1923 года в Берлине.

Программой постройкой, максимально реализовавшей идеи «Де Стиль», является небольшой двухэтажный дом Шредер в Утрехте (1924), сооруженный по проекту выдающегося архитектора и дизайнера мебели Геррита Томаса Ритфелда (1888 - 1964)¹⁸. Дом построен из кирпича (стены), дерева (перекрытия) и железобетона (сваи, колонны, стены фундамента, плиты и вертикальные ограждения балконов), однако внешне его штукатурная отделка однородна и отражает поиск архитектурной формы, абстрагированной от используемых материалов, что было характерно для европейского интернационального стиля того времени и противоречило традициям голландской архитектуры, выявлявшей кирпичную кладку как первооснову структуры. Фасады и интерьеры дома зрительно разложены на отдельные пересекающиеся под прямым углом цветные плоскости, что подчеркивалось консольными козырьками кровли, опущенными ниже уровня полапарапетами балконов, а также зрительными провалами ленточных окон, импосты и переплеты которых были покрашены в белый и черный цвет. На втором этаже, где находились спальня, гостиная-столовая с кухней-нишей и кабинет, в различные цвета (красный, черный, серый и белый) были покрашены плоскости пола, вдоль которых скользили цветные раздвижные перегородки, разделяющие единое пространство на соответствующие функциональные зоны. Прием цветового контраста отдельных плоскостей и разделяющих их линий вводился, по словам Ритфелда, с целью «...сохранить свободное, легкое, непрерывное пространство, которое придаст ясность нашей жизни и вдыхает новое мироощущение». Кроме того, крупные архитектурные поверхности контрастно прорабатывались и усложнялись цветом оборудования и мебели, создававшими вместе со строительными конструкциями интегральную колористическую предметно-пространственную среду интерьеров.

Мебель, спроектированная Ритфелдом, как и его архитектура, представляет собой как бы транспозицию живописи неопластицизма в трехмерном пространстве. «Красно-синее» кресло, созданное им в 1918 году и считающееся этапным в развитии мебельного дизайна XX века, состоит из двух прямых буковых лакированных панелей — синего сидения и красной спинки с черными подлокотниками и желтыми торцами перекладин. В этом кресле каждый элемент конструкции имел своё подчеркнутое особое тектоническое значение и свой цвет. Выражением пластических поисков группы «Де Стиль» в области мебельного дизайна можно считать также стул «Зиг-Заг», спроектированный Ритфелдом в 1934 году, в котором наиболее последовательно проявились установки неопластицизма, ориентированные на композиционно обостренную и как бы вне-материальную форму, состоящую из отдельных пересекающихся плоскостей.

Односторонность чисто эстетических поисков и догм группы «Де Стиль» сказалась на относительной непродолжительности ее существования. Для большинства архитекторов неопластицизм был только своеобразной формальной школой, пройдя которую надлежало выбирать пути дальнейшего творчества.

Особое место в развитии современного движения в архитектуре занимает Франция - страна, традиционно считающаяся лидером авангардного искусства первой половины XX века. 1917 г.- начало

активной деятельности Ле Корбюзье. Она была направлена на решение проблемы рациональной конструкции жилья. В 1922 году он издает книгу "Архитектура будущего", которая оказала большое влияние на последующее развитие архитектурной мысли в мире. Выдвинутый им тезис "дом — это машина для жилья" предполагал техническое совершенство и эстетику жилища, но получил в дальнейшем ложное толкование.

Первые постройки — индивидуальные жилые дома в Париже и его пригородах, относящиеся к началу 1920-х годов, и павильон «Эспри нуво» на выставке декоративного искусства 1925 года поставили имя Корбюзье в число лидеров архитектурного авангарда того времени. С тех пор в течение всего творческого пути он шел как бы «на гребне волны», меняясь вместе с меняющимся временем, пересматривая свой «словарь» и «язык», реагируя на новые проблемы, возникающие перед архитектурой, и одновременно оставаясь самим собой. Будучи блестящим полемистом, автором многих книг и статей, Ле Корбюзье нередко противоречил сам себе в отдельных своих категорических высказываниях, а его практические реализации могли не соответствовать выдвигаемым теоретическим доктринам. Архитектуроцентризм Ле Корбюзье усиливался его убежденностью в непреложности своих взглядов. Идеи функционализма использовались очень выборочно, причем в иерархическом значении формы и функции преобладала чаще всего форма, бывшая для него главным содержанием архитектуры.

Поиски художественно выразительного внутреннего пространства, эксперименты с различными формальными приемами и средствами, используемыми для этой цели, проходят через все проекты и постройки Ле Корбюзье. В мастерской жилого дома, построенного для художника Амеде Озанфана в 1922 году, реализованный В. Гропиусом десятилетием ранее вынутый угол окуп был дополнен совпадающим с ним по размеру вынутым стеклянным световым потолком, что в интерьере создало эффект своеобразного дематериализованного светового куба, заменившего собой традиционные стены и потолок. Особенно широкое поле для экспериментов с пластикой внутреннего пространства представилось Корбюзье при проектировании виллы Ля Рош-Жаннере (1923), одна часть которой предназначалась для его брата Альбера Жаннере, а другая — для банкира Ля Рош, коллекционера кубистской живописи²³. Первая часть должна была быть достаточно функциональной, чтобы удовлетворять различным требованиям жизни семьи с детьми. Во второй же необходимо было создать пространство для экспозиции картин из коллекции их владельца. Для Корбюзье эта часть стала своеобразным полигоном по апробированию в интерьерах новых пространственных и пластических идей. Центральный холл, совпадающий по высоте с двусветным выставочным залом, разложен на пять различных уровней, подчеркнутых цветом пола. Движение по лестницам на эти уровни воспринимается как архитектурный спектакль, в котором зритель проходит постоянно меняющиеся пространства, видимые с различных точек и под различными ракурсами. Архитектурные поверхности трактуются вместе с внутренним пространством как единая пластическая система, рассчитанная на ее восприятие в движении с чередованием множества новых зрительных кадров, каждый из которых обладает достаточной формальной остротой. Задачи эстетического характера здесь явно превалировали над функциональными (посетитель чувствует это, например, поднимаясь или спускаясь по слишком крутому и скользкому пандусу выставочного зала). Ряд формальных приемов, использованных в интерьерах виллы, вошел в архитектурный словарь Ле Корбюзье, причем не только 1920-х — 1930-х годов, но и послевоенного времени (обычный интенсивно окрашенный чугунный радиатор отопления, помещенный в центре главной стены второго этажа, выглядит своеобразной технической скульптурой и как бы предвосхищает язык нового брутализма).

Основываясь на опыте строительства ряда вилл в парижском районе и поселка Пессак в районе Бордо, состоявшего из 51 дома, Ле Корбюзье сформулировал «пять отправных точек современной архитектуры», которые некоторыми его последователями были канонизированы в качестве эталона «современности»: 1) дом на столбах, под домом — сад; 2) крыши-сады, совмещенная кровля; 3) свободная планировка, не зависящая от стен, интегральное пространство; 4) ленточные окна, расположенные вдоль фасада; 5) свободный фасад, консольно вынесенный и освобожденный от нагрузки.

Эти положения основывались на использовании каркасной железобетонной конструкции и наиболее ярко воплотились в одной из этапных построек архитектора — вилле Савой в парижском пригороде Пуасси (1928 — 1931). Вилла Савой представляет собой поднятое на железобетонных столбах двухэтажное здание с небольшим участком эксплуатируемой кровли третьего этажа, где расположена зона отдыха с зеленью в железобетонных ящиках. На первом этаже находится вестибюль, комнаты прислуги и гараж. На втором этаже расположены спальные комнаты, санузлы, кухня с примыкающим к ней небольшим двориком и гостиная-столовая, выходящая раздвигающейся стеклянной стеной на эксплуатируемую кровлю-террасу. Ленточные окна, опоясывающие интерьеры этажа, проходят в виде незастекленного вытянутого в длину проема и по стене этой террасы, подчеркивая перетекание пространств и превращая террасу в своеобразный зал под открытым небом.

Поиски пластически выразительных архитектурных форм, формирующих эмоционально переживаемые внутренние пространства, особенно наглядно превалируют в этой постройке над рациональностью решения функциональных задач. Из относительно небольшого вестибюля-прихожей подняться на второй и третий этажи можно и по скульптурно трактованной железобетонной лестнице, и по пологому пандусу, которые расположены совсем рядом друг с другом. В то же время прихожая лишена традиционного для этой функциональной зоны оборудования (шкафов, вешалок, зеркал и т.п.). Спальня хозяев отделяется от ванной скульптурным лежаком, облицованным вместе с ванной, ее ступенчатым подиумом, стенами и шкафом-

перегородкой бокового прохода керамической плиткой, что в итоге формирует единую архитектурно-скульптурную композицию, предвосхищающую программные пластические поиски в постройках Ле Корбюзье 1950-х — 1960-х годов. Шкаф-перегородка в другой спальном комнате трактована как трехмерная полихромная скульптура, выполненная в духе «Де Стил». Стремление к интеграции элементов оборудования интерьеров с архитектурными конструкциями проявлялось и в таких «атектоничных» (по меркам его учителя О. Перре) приемах, как столик-консоль, опирающийся на тонкую железобетонную колонну в вестибюле дома. В интерьерах многих его построек 1920-х — 1930-х годов несущие колонны композиционно не выделяются в особую структурную систему (в вилле в Гарше колонна «вырастает» из ограждения лестницы, в библиотеке общежития швейцарских студентов колонны «протыкают» книжные шкафы и полки). Чуждым была для Корбюзье и рафинированная доводка деталей до предела их эстетического совершенства. Тезис Миса вал дер Роэ «Бог — в деталях» вряд ли применим к «корбюзьянским» интерьерам, в которых главное внимание архитектор обычно уделял крупным композиционным построениям, проявляя порой равнодушие к подгонке стыков и сочетанию различных материалов. В довоенный период творчества разнородные строительные материалы, используемые им, обычно скрывались под слоем белой штукатурки. В вилле Савой полихромия интерьеров в ряде случаев доводится почти до характера живописи. В яркие, контрастно сопоставленные цвета окрашены отдельные архитектурные плоскости, ниши стеновых шкафов, филенки встроенного оборудования жилых комнат. Сама архитектурная форма, как правило, решалась им в цвете, учитывала и использовала психофизические и пространственно-организующие возможности «красок, которые помогают организовать и упорядочить зрительное восприятие и, кроме того, служат психологическим возбудителем». Цвет задумывался им и как элемент информативный, выделяющий отдельные пространственные зоны, детали архитектуры и оборудования. Одним из характерных приемов Ле Корбюзье, например, было обозначение яркими цветовыми пятнами дверных плоскостей, контрастирующих с «известковым молоком» штукатурки (в постройках 1920-х — 1930-х годов) или серым цветом «незагримированного» бетона (в послевоенных работах).

Значительный вклад в разработку новаторских для 1920-х — 1930-х годов концепций, касающихся предметно-пространственной среды интерьеров, и реализации этих концепций в архитектурной практике Ле Корбюзье внес также как дизайнер мебели. Этапной работой в этом отношении был павильон «Эспри нуво» на парижской Международной выставке декоративного искусства 1925 года (в соавторстве с Пьером Жаннере). Этот павильон был одной из немногих архитектурно-художественных антитез большинству построек и экспонатов выставки, выполненных в пышном стиле ар-деко. В нем демонстрировалась не столько сама архитектура (вице-председатель жюри выставки Огюст Перре сказал о павильоне Корбюзье: «Здесь нет архитектуры»), сколько ее язык, принципы и приемы организации жилого интерьера. Современниками павильон воспринимался как проповедь функциональной утилитарности, своего рода «машина для жилья». Этому способствовали соответствующие высказывания архитектора в печати, а в павильоне был вывешен плакат, гласивший: «Крупная промышленность должна овладеть строительством». «Эспри ну во» экспонировал двухэтажную (двухсветную) ячейку многоквартирного жилого дома, рассчитанного на индустриальное серийное изготовление. Его оборудование (термин, используемый Корбюзье вместо слова «мебелировка») должно было быть также серийным. Одно из условий реформы жилища — сокращение ассортимента мебели. В отношении материалов Ле Корбюзье последовательно выступал за использование металлического каркаса для мебели не только в административных, но и в жилых интерьерах, видя в стали и алюминии одновременно технологические, экономические и эстетические неиспользованные возможности. Вся обстановка сводилась им к двум морфологическим типам: собственно предметам мебели и так называемым стандартным единицам, состоящим из унифицированных секций, которые могут блокироваться между собой. Стандартные единицы, ведущие свое происхождение от конторской мебели, выполняют роль шкафов для различных предметов. Их можно поставить вдоль стены, встроить в нее или использовать как низкую или высокую перегородку, зонирующую жилое пространство. В морфологии мебели и архитектуры Ле Корбюзье общим является именно сочетание двух типов формообразования: геометрической четкости, модульности (основные объемы зданий, стандартные единицы оборудования интерьеров) и свободных форм (пластичные очертания архитектурных фрагментов и деталей, предметы традиционной мебели, играющие порой роль декоративной скульптуры).

В качестве одного из типов предметов мебели в павильоне «Эспри нуво» был использован стул Тонета. «Мы выбрали простой стул Тонета из гнутого бука, несомненно, самый практичный, поскольку мы полагали, что эта модель, служащая миллионам жителей Европы и обеих Америк, обладает особым благородством». Существует предположение, что в выбранную модель Тонета Ле Корбюзье внес ряд изменений (сидение стало круглым; спинка представляла не двойную, а одинарную подковообразную кривую, образующую единое целое с задними ножками; подлокотники завершались формой, напоминающей велосипедный руль).

Большинство предметов мебели Ле Корбюзье спроектировал в сотрудничестве с дизайнером Шарлоттой Перриан и Пьером Жаннере в 1927 — 1935 годах. Не все из них отличаются изысканностью форм, функциональностью и технологичностью исполнения (как и архитектурные детали интерьеров). Трудно назвать безукоризненно красивыми, например, вертящиеся табурет и кресло (1929), однако даже в этих предметах прослеживается четкая формообразующая конструктивная логика. Их несущий каркас состоит из двух хромированных трубок, изогнутых в виде перевернутой буквы «U». Низкая высота и выгнутость ножек под тупым углом усиливают прочность конструкции и позволяют разместить под сидением роторное устройство для их вращения.

В 1927 году Корбюзье сконструировал первый вариант шезлонга с регулированием, основание которого было выполнено из листовой стали, покрытой черным лаком, а верхний замкнутый каркас сидения и спинки — из стальной трубки, на которую натягивался холст, кожа или лошадиная шкура. Нижняя часть каркаса, выполненная также из изогнутой трубки, позволяла менять угол наклона криволинейной поверхности сидения и спинки, установленный до посадки в шезлонг. Несколько модификаций шезлонга с регулированием было создано в 1928 — 1929 годах (в том числе с сидением и валиком для головы, выполненными из полиуретана и обтянутыми кожей). Почти все они экспонировались на Осеннем парижском салоне декоративного искусства 1929 года, как части «идеальной среды обитания». На том же Салоне демонстрировались два стола с металлическим каркасом и стеклянной столешницей, выявлявшей их структуру. Каркас одного из столов состоял из двух П-образных стальных трубок овального сечения (использовавшихся тогда в авиации), соединенных в центре третьей трубкой. К этим П-образным опорам четырьмя винтами, регулирующими высоту стола, крепилась прямоугольная столешница (для Осеннего салона она была выполнена из золотистого стекла).

Еще одним из экспонатов Салона было так называемое комфортабельное кресло, представленное в двух вариантах: «малая модель» — для мужчин и «большая модель» — для женщин (в соответствии с особенностями строения тела и способами посадки). Несущий каркас этого кресла состоит из стальных трубок, образующих своего рода клетку, в которую вкладываются подушки сидения, спинки и подлокотников (набитые перьями или выполненные из полиуретана). Наиболее изящной моделью мебели для сидения было кресло с подвижной спинкой, легкий трубчатый каркас которого очерчивал ажурное кубическое пространство (64 x 60 x 65 см). Подвижная спинка в зависимости от своего положения давала возможность менять позу сидящего человека. Рафинированным был контраст фактур: стальные полированные или никелированные трубки каркаса в сочетании с кожей или шкурой пони обивки сидения и спинки.

Один из наиболее значительных лидеров и идеологов интернационального стиля в Германии — Вальтер Гропиус (1883 — 1969). Самостоятельную архитектурную работу как член «немецкого Веркбунда» Гропиус ведет с 1910 года, когда им совместно с А. Майером было спроектировано здание обувной фабрики «Фагус» в Альфельде-на-Лейне, строительство которой принесло авторам широкую известность (1910 — 1914). Впервые здесь были использованы многие новаторские композиционные приемы, вошедшие впоследствии в архитектурный словарь интернационального стиля: (выявленная конструкция железобетонного каркаса легкие навесные стены, огромные плоскости ленточного остекления с вынутыми (лишенными опор) углами. Подобная структура обеспечивала воздушность, раскрытость в окружающую среду и заполненность естественным светом интерьеров, единственным декором которых служила черно-белая геометрическая суперграфика на стенах вестибюля.

Дальнейшее развитие эти композиционные принципы и приемы получили в павильоне выставки Веркбунда в Кёльне (совместно с А. Майером, 1914 — 1915 гг.), а достигли наивысшего выражения — в комплексе зданий Баухауза в Дессау (1925 — 1926), знаменитой школы декоративного искусства, дизайна и архитектуры, утверждавшей новаторские идеи в различных видах художественного творчества. В этот комплекс помимо собственно школы входили расположенные неподалеку в парке жилье преподавателей.

Главное здание Баухауза можно считать манифестом архитектурного функционализма, основным композиционным принципом которого является четкое разделение постройки на отдельные функциональные группы и нахождение оптимальной взаимосвязи между этими группами. Такими группами в Баухаузе были различные учебные отделения, производственные мастерские, аудитории, административные и выставочные помещения, общежитие, столовая, личная мастерская Гропиуса. Комплекс состоит из отдельных объемов, объединенных переходами и формирующих две L-образные части. Шестизэтажное общежитие и блок мастерских соединены при помощи одноэтажного крыла, в котором расположены зал для собраний со сценой и столовая. Все эти помещения могут объединяться в единое пространство, в которое можно пройти из главного вестибюля школы. В вестибюле по оси входных дверей находится большое окно в обводе черной рамы, превращающее видимый из него пейзаж в своеобразную картину. В интерьерах мастерских окон нет, так как все их стены представляют собой сплошное ограждающее остекление с вынутым углом (стойки железобетонного каркаса спрятаны за стеклом). Глядя с улицы на блок мастерских, можно увидеть одновременно их фасад, интерьер и фасад другого корпуса. Изнутри же видны сразу кроме собственно интерьера еще и внешнее пространство, фасад соседнего корпуса, его интерьер, а за ним снова пейзаж. Архитектура Баухауза, таким образом, демонстрирует качественно новую ступень развития композиционных концепций, зародившихся в западном зодчестве на рубеже XIX — XX веков, основанных на принципе взаимопроникновения наружного и внутреннего пространств, их многоплановости и сквозной просматриваемостиTM.

Отделка и оборудование интерьеров Баухауза были также программно авангардными, основанными на минимализме художественных средств и полном отказе от каких-либо исторических реминисценций. Строгая графика черных решетчатых рам остекления, приобретающая трехмерный характер при их открывании, крупная клетка рисунка покрытия пола и геометрическая паутина горизонтальных светильников (прообразов неоновых трубок), разработанных по проекту студента Баухауза Краевского, определяют основную композиционную тему интерьеров.

С деятельностью "Баухауза" связан важный этап в послевоенном развитии прикладного искусства. Его организатор В. Гропиус ставил целью "преодолеть пропасть, лежащую между реальностью и идеализмом". "Баухауз" соединял в себе учебное заведение и производственные мастерские. Здесь разрабатывали утилитарные вещи повседневного пользования с учётом достижений и техники, и искусства. Формообразование вещей увязывалось с индивидуальной технологией, новейшими конструкциями и материалами.

Баухаузовцы поставляли промышленности образцы мебели, тканей, фарфора, осветительных приборов, обоев и т.д., отличавшиеся новизной, сочетанием функциональных и эстетических начал и оказывавшие прогрессивное влияние на само производство. "Баухауз" просуществовал 13 лет. С приходом к власти фашистов он был закрыт в 1933 г. как учреждение, вредное для культуры. Но за короткий срок здесь было подготовлено немало высококвалифицированных специалистов художественно-промышленного искусства. Интернациональная по своему составу группа преподавателей, среди которых были известные художники и архитекторы, почти вся эмигрировала в США, где оказала большое влияние на американскую архитектуру (особенно Л. Мис ван дер Роэ и В. Гропиус).

Для ранних проектов мебели "Баухауза" характерны сухость линий и увлечение конструкцией как таковой, что не очень совместимо с понятием об уюте. Студент М. Брёйер, выходец из Венгрии, в 1922 г. разработал в стиле конструктивизма кресло, принципиально 'близкое к "аппарату для сидения". В 1926 г. он сконструировал кресло из металлических трубок, получившее международную известность, а через год — модели столов и стульев для фирмы "Тонет", отвечавшие требованиям массового производства.

Под влиянием голландской архитектуры и "Баухауза" в работе над формой всё больше внимания уделяется конструкции, которую рассматривают как главную носительницу функциональных и эстетических начал. Эта тенденция окончательно сформировалась в стиле конструктивизм, преемнике кубизма. В мебели она выразилась очередным формализмом. Более поздние изделия также часто выдерживались в конструктивистском духе. Сложная система креплений опор в кресле является скорее данью моде, так как она не оправдана ни функционально, ни конструктивно.

Отход от доктрин функционализма, поиски морально не устаревающей архитектуры, в которой структура интерьеров жестко не связана с изменчивым и зачастую непредсказуемым их функциональным использованием, в наибольшей степени присущи творчеству Людвиг Мис ван дер Роэ (1886 — 1969) — одного из крупнейших зодчих XX века, оказавшего огромное влияние на развитие архитектуры 1920-х — 1950-х годов. Уже в первых своих работах Мис ван дер Роэ начал разрабатывать принцип «кожи и костей», основанный на отделении несущего каркаса от его заполнения. В проекте стеклянного небоскреба (1921) архитектурная выразительность здания строилась не на эффектах светотени, производной от его пластики, а на специфических свойствах стекла — его прозрачности и способности отражать природное и архитектурное окружение как огромное зеркало.

В проектах «сельского дома из кирпича» (1923) и «дома из железобетона» (1924) был последовательно проведен принцип «свободного плана» (еще более последовательно, чем в «домах прерий» Ф.Л. Райта). Внутреннее пространство разделялось не на изолированные комнаты, а членилось на отдельные функциональные зоны при помощи отдельно стоящих перегородок, выходящих из интерьера в сад. Пространство, таким образом, свободно перетекало не только в пределах интерьера, но беспрепятственно переходило вдоль перегородок из интерьера во внешнюю среду и обратно. Размытость границы между внутренним и внешним обуславливалась едиными для них архитектурными плоскостями.

На выставке «Современное жилище» в Штутгарте (1927) Мис ван дер Роэ продемонстрировал трехэтажный четырехсекционный жилой дом, в котором неподвижными были только стены, разделяющие секции, лестничные клетки и санузлы. Остальное пространство могло меняться при помощи раздвижных перегородок, создававших различные варианты планировки квартир. Дом в Штутгарте, таким образом, можно считать первым шагом в разработке «универсального плана», который станет для архитектора одной из главных задач всего его последующего творчества. Этапным же произведением в этом отношении можно считать павильон Германии на международной выставке в Барселоне (1929), явившийся историческим событием в архитектуре XX века. Павильон представлял собой одноэтажную вытянутую по горизонтали постройку, стоящую на цоколе из итальянского травертина с двумя облицованными черным стеклом бассейнами. Опорой консольной горизонтальной плите перекрытия служили восемь крестообразных в сечении хромированных стоек и произвольные отрезки стен из травертина, оникса и зеленого мрамора. Внутреннее пространство членили также перегородки из прозрачного, бутылочного и дымчатого стекла и сдвоенные плоскости из травленого стекла со светильниками между ними, образующие светящуюся стену. Своеобразным композиционным центром и визуальным фокусирующим акцентом в асимметричной структуре павильона была скульптура Георга Кольбс «Танцовщица», поставленная во внутреннем дворе над бассейном. Контраст гладких нерасчлененных стен, ограждающих двор, и скульптурной пластики создавал острый эффект взаимодействия этих двух компонентов синтеза, основанного на принципе их структурной независимости. Скульптура помещена в архитектурное пространство как постоянный «экспонат», место которого композиционно точно выверено.

Основной вклад Барселонского павильона в развитие «интернациональной архитектуры» — принцип свободного плана, реализованный наиболее последовательно и бескомпромиссно. Асимметрично стоящие

перегородки павильона направляют свободное перетекание пространства по различным его зонам и изнутри — наружу. Граница между интерьером и внешней средой отсутствует. При движении-восприятии каждый зрительный кадр и каждый ракурс неповторимы и новы. Одновременно в этой постройке были заявлены многие идеи, которые будут разрабатываться Мисом ван дер Роэ в течение всей творческой жизни. Во многом эти идеи связаны с проблемой взаимосвязи формы и функции в архитектуре. На заданный вопрос о функциональности павильона он ответил, что здания, как правило, переживают свои изначальные функции и единственным их критерием остается красота. В разгар функционализма такое заявление могло эпатировать многих его современников. Для Миса ван дер Роэ Барселонский павильон был первой демонстрацией универсального пространства («идеальной упаковки» для любой функции), которое в постройках послевоенного периода обусловит аскетическую простоту планов и «универсальность» объемных композиционных решений, зависящих не от назначения построек, а от закономерностей их конструктивной структуры. Интерьеры Барселонского павильона демонстрируют также характерную для почерка архитектора рафинированную аскетичность предметного наполнения. По сути, никаких экспонатов в выставочных пространствах, кроме скульптуры Г. Кольбе и специально спроектированных для павильона кресел, не было. Экспонировались материализованные архитектурные идеи, касающиеся основополагающих проблем «строительного искусства» (как Мис ван дер Роэ любил называть архитектуру).

Вторая по значимости постройка Миса ван дер Роэ в этот период — дом Тугендхата в Брно (1930). В ней архитектору пришлось совмещать идеи перетекающего универсального пространства с жизненными запросами конкретной семьи. Двухэтажный дом расположен на значительном рельефе. Его верхняя входная часть находится в уровне улицы, а стоящий на высоком цоколе первый этаж двумя стеклянными стенами раскрывается в сад, куда можно попасть по лестнице с открытой террасы (проектом предусматривалась возможность автоматического опускания стеклянных стен в цоколь). В верхнем уровне расположены выходящие на эксплуатируемую прогулочную кровлю жилые комнаты и прихожая, из которой можно спуститься на нижний этаж, разделенный на две части. В одной находятся вестибюль, столовая, гостиная и библиотека, а в другой — кухни и подсобные помещения. Как и в Барселонском павильоне, несущими конструкциями в доме Тугендхата служат крестообразные в сечении металлические хромированные стойки и отрезки стен, а в основе композиционной структуры лежит идея свободного плана, только заключенного в оболочку из стекла. Перетекающее внутреннее пространство нижнего этажа подразделяется на отдельные зоны при помощи прямой перегородки из оникса и полукруглой стенки из эбенового дерева, выделяющей столовую с круглым столом в центре. Колористическая гамма интерьеров, в которой преобладают цвета, близкие к белому и черному, строга и рафинированна: полированное стекло, золотисто-охристый оникс, эбеновое дерево, хромированный металл, белая кожа сидений кресел и белый высококачественный линолеум покрытия пола, фоном для которых служила зелень сада.

Одной из черт, присущих творчеству Л. Мис ван дер Роэ, была комплексность создания предметно-пространственной среды интерьеров и тщательная проработка деталей (его излюбленные тезисы: «большое — в малом» и «бог — в деталях»). В вилле Тугендхата им было спроектировано все интерьерное оборудование — от отопительных приборов до светильников, мебели и даже пепельниц. Классическим образцом мебельного дизайна XX века стало его знаменитое самобалансирующееся кресло «Брно», в котором хромированная металлическая полоса формировала своими изгибами горизонтальную опорную, вертикальную несущую части и подлокотники, к которым крепились сидение и спинка, представлявшие единое конструктивное целое. Морально неустаревавшими в течение десятилетий оказались его стул и табурет «Барселона», спроектированные для Барселонского выставочного павильона 1929 года. В стуле «Барселона» две сваренные X-образные металлические полосы своими плавными, элегантно прорисованными изгибами формируют одновременно конструктивный каркас, основание для сидения и опору для спинки. Два таких стула должны были играть роль тронов для короля и королевы Испании во время их посещения выставки.

К выдающимся образцам мебельного дизайна можно отнести также круглый кофейный столик со стеклянной крышкой и перекрещивающимся трубчатым каркасом, спроектированный Мисом ван дер Роэ для Строительной выставки в Штутгарте (по другой версии, для дома Тугендхата в Брно), шезлонг (1931), самобалансирующиеся стул и кресло «MR», созданные практически одновременно с первым самобалансирующимся стулом Марта Стама в 1926 году. Все эти предметы мебели отличает логичная и остроумная конструкция, формирующая в итоге пластичную форму. Сама по себе форма всегда была для архитектора не самоцелью, а результатом работы.

В Соединенных Штатах Америки функционализм, родившийся в Западной Европе как творческий метод и к концу 1920-х годов одержавший победу в ряде стран, был воспринят скорее как модный стиль с соответствующим набором формальных приемов и перенесением их в «архитектуру большого бизнеса». Распространение интернационального стиля проходило медленно и преимущественно в виде отдельных экспериментальных построек. Несколько особняком стояло творчество Ф.Л. Райта, абсолютизовавшего принципы «органической архитектуры» и предпочитавшего дистанцироваться от своих западноевропейских коллег, называя их постройки «картонными коробками» и «ящиками на ходулях».

Творчество Ф.Л. Райта оказало большое влияние не только на американскую архитектуру, где его композиционные приемы широко использовались при строительстве индивидуальных жилищ в 1930-е, а особенно в 1940-е годы, но и на европейский архитектурный авангард, о чем многие его лидеры неоднократно

упоминали. Наиболее оригинальная творческая интерпретация отдельных идей органической архитектуры была присуща зодчеству Финляндии и в первую очередь, самому выдающемуся его представителю Алвару Аалто (1898 — 1976), ставшему вторым, после Элиелю Сааринена, финским архитектором, имя и постройки которого получили всемирную известность. Можно сказать, что европейский функционализм в работах Аалто был гуманизирован идеями органической архитектуры о необходимости гармонии природной и создаваемой человеком среды, органической цельности внешних объемов и внутренних пространств за счет формообразования изнутри-наружу. Работая в этом направлении, он значительно расширил и обогатил художественную палитру интернационального стиля. Главный же вклад в развитие архитектуры функционализма Аалто внес, поставив во главу угла проблему соответствия создаваемой среды не только функциональным, но и психофизиологическим запросам человека, которые для его творчества всегда были приоритетными, причем вопросы формальной выразительности архитектуры при этом были также производными от «человеческого фактора» - ее физического и психологического комфорта. Первый реализованный проект А. Аалто — рабочий клуб в Ювяскюля — относится к 1923 году, когда он организовал в этом городе свою архитектурную мастерскую. В проекте чувствуется одновременно влияние неоклассицизма и рационалистического модерна (контрастно к абсолютно глухому второму этажу, где расположен зрительный зал, стены первого этажа имеют сплошное остекление, расчленяемое дорическими колоннами, над которыми проходит полоса, напоминающая антеблемента). В русле «современного движения» Аалто начинает работать со второй половины 20-х годов после знакомства с идеями Баухауза и работами лидеров архитектурного авангарда этого времени. Его здание редакции газеты «Турун Саномат» в Турку (1927 — 1929) уже соответствовало всем эталонам «интернационального стиля» (лапидарность форм; плоская эксплуатируемая кровля; на первом этаже витрина семиметровой высоты с экраном, куда проецировались увеличенные изображения газеты, которую могли читать прохожие; на вышележащих этажах — ленточные окна).

Крупнейшей и этапной постройкой Аалто довоенного времени является туберкулезный санаторий в Паймио (1929 — 1933). В соответствии с требованиями инсоляции комплекс санатория был расчленен на отдельные связанные между собой корпуса, определяемые особенностями их функционального назначения (этот композиционный прием характерен для европейского функционализма в целом). В самом большом шестизэтажном корпусе «А» находятся двухместные больничные палаты. В корпусе «В» верхний этаж предназначен для помещений общего характера (гостиные, столовая, библиотека с читальным залом и др.), а на нижнем этаже расположены лечебные отделения. В корпусе «С» находятся подсобные помещения (кухня, пекарня, прачечная, склады), а также гостиница для персонала (на верхнем этаже). Отдельный одноэтажный корпус «D» является тепловым центром и котельной. Каждый корпус расположен исходя из оптимальной ориентации его внутренних пространств по сторонам света. В корпусе «А» палаты обращены на юго-восток (т.е. к лучам утреннего солнца), а солярии — на юг. В корпусе «В» главные помещения имеют также южную ориентацию, причем южная сторона комнат выше северной, чтобы солнце могло проникать на всю глубину интерьеров (для возможности солнцезащиты окна снабжены маркизами). Ориентация комнат отдыха обуславливалась открывающимися из них видами на природу и возможностью их индивидуального выбора пациентами в зависимости от изменения положения солнца в течение дня. Не только планировка, но и каждый элемент отделки и оборудования интерьеров санатория обретал соответствующий характер, исходя в первую очередь из требований физического и психологического комфорта больных. Конструкция окон предусматривала возможность хорошей естественной вентиляции и поступления в интерьеры свежего воздуха (санаторий расположен в сосновом лесу). Отопление палат осуществлялось потолочными панелями, расположенными таким образом, чтобы больной не подвергался непосредственному тепловому воздействию. Светильники располагались вне поля зрения лежащего человека (над головой в месте стыка потолка со стеной), а потолки делались чуть темнее светлых стен, чтобы их тон не раздражал глаз. Для палат были спроектированы специальные умывальники, форма которых исключала шум от бегущих струй воды. Во всех элементах интерьеров нет ни одной абстрактной формальной идеи, ни одной формы ради формы. Восторженная продуманность и простота — эти качества ставят интерьеры санатория (как и многих других его построек) вне зависимости от преходящей моды и связанного с ней быстрого морального устаревания архитектурной среды.

1920-е — 1930-е годы часто называют «белым» периодом в творчестве А. Аалто (в это время в его постройках часто использовалась белая штукатурка), а послевоенные годы — «красным» периодом, потому что фасады и интерьеры многих его зданий были выполнены из «незагримированного» красного кирпича. Это определение верно лишь отчасти, так как в отдельных постройках довоенного периода дерево получало роль солирующего материала. В собственном доме архитектора в Мунккинеми, Хельсинки (1934 — 1936) дерево широко использовалось не только в интерьерах, но и в отделке фасадов. В финском павильоне на Всемирной выставке в Париже (1937) из дерева были выполнены многие ограждающие и несущие конструкции, в том числе оригинальные пучковые опоры с пространственно жесткими диагональными связями. Павильон лесного и сельского хозяйства в Лапуа (1938) имел глухие волнообразные стены, сплошь обшитые деревянной рейкой (интерьеры павильона освещались верхним светом).

Дальнейшее развитие тема волнообразной стены (стилистически не вписывающаяся в общепринятые приемы европейского функционализма того времени) получила в интерьере финского павильона на Всемирной выставке в Нью-Йорке 1939 года. Огромная, четырехъярусная волнообразная стена в виде деревянной решетки являлась главным элементом экспозиции павильона. Эта стена была слегка наклонена вперед, что усиливало

впечатление динамики движения волн. Ее нарастающие снизу вверх по высоте ярусы включали экспозиционный материал, рассчитанный на различную удаленность восприятия. Самый верхний ярус включал наиболее крупные фотографии Финляндии, чуть ниже — фотографии ее жителей, еще ниже были расположены фотографии трудовых процессов в этой стране, а на уровне движения посетителей находились собственно предметные экспонаты — образцы финской продукции. Помимо производимого острого формального эффекта эта стена имела логическое обоснование: ее волнистая поверхность позволяла рассматривать фотоплакаты с различных точек, наклон вперед приближал их к зрителю и располагал под лучшим углом восприятия, а консольный вынос верхних ярусов вперед одновременно придавал движению стены парящий характер и обеспечивал дополнительную площадь для экспонатов.

Широкому использованию дерева в интерьерах Алвара Аалто способствовали национальные традиции финской архитектуры. В деревянных карельских постройках архитектор особо выделял их одноматериальность как очень важное художественное качество, сравнивая их в этом отношении с памятниками архитектуры Древней Греции, где почти все части храмов были выполнены из мрамора. По его мнению, «карельская строительная культура также проложила свой связующий путь к современности», однако главным обоснованием широкого использования дерева в интерьерах Аалто считал прекрасные качества этого материала (природность, экологичность, нетеплопроводность, тактильный комфорт), «а не какую-то сентиментальную «карельскость», подчеркивая, что Финляндия расположена в Европе, он сам является европейским архитектором и не видит разницы между финским и интернациональным. Национальное и интернациональное были для него понятиями, неотделимыми одно от другого.

Особенно органично синтез национального и интернационального проявился в архитектуре виллы «Майреа» в Нормаркку (1938 — 1939), построенной архитектором для своих друзей — Гарри и Майры Гулликсен (художницы, по имени которой была названа вилла). Этот заказ Аалто определил как частный архитектурный случай, который «...можно использовать в качестве своего рода опытной лаборатории, в которой осуществимо то, что для современного производства не представляется возможным». Здание расположено на вершине холма в хвойном лесу. Его центральной частью является дворик со стриженным газоном, цветами и бассейном, окруженный с трех сторон комнатами, крытой галереей и баней. Ленточными окнами и раздвижными стеклянными стенами интерьеры раскрываются на природу, которая становится одним из главных компонентов их художественного образа. Главную часть здания составляет единое многофункциональное пространство площадью около 250 кв. м, которое может разделяться на отдельные зоны при помощи обитых войлоком передвижных перегородок. Эти перегородки служат для экспозиции картин из коллекции заказчика, а также выполняют роль своеобразных запасников, позволяющих время от времени менять экспозицию по принципу библиотеки, в которой можно выбрать нужное произведение. По свидетельству Аалто, архитекторы «...стремились создать образец взаимоотношений искусства и жилья, который был бы пригоден с социальной точки зрения, с тем чтобы его можно было бы применять и в небольших, даже однокомнатных помещениях...» и «...избежали неправильного с точки зрения личной жизни размещения произведений искусства, напоминающего музей».

Интерьеры общего пользования виллы «Майреа» имеют единое перетекающее пространство, зонирование которого осуществляется небольшим перепадом уровня пола и его покрытием. Пол вестибюля выложен большими коричневыми керамическими плитами. В расположенных четырьмя ступенями выше гостиной и столовой пол покрыт мелкими красноватыми плитками, а ступени выполнены из белого бука. В многофункциональном пространстве плиточный пол зоны гостиной переходит в деревянный пол экспозиционной зоны, граница между которыми — волнистая кривая линия. Теплота и лиричность художественного образа интерьеров виллы в значительной степени связаны с широким использованием в них дерева различных пород (тик, береза, бук, сосна, плетение ивовыми прутьями). Подвесной потолок многофункционального пространства выполнен из сосновой рейки, через панели которой проходит кондиционированный воздух, частично обогревающий интерьер.

Его вклад в развитие мебельного дизайна связан, в первую очередь, с исследованием возможностей формообразования различных типов мебели из прессованной фанеры. В этом отношении архитектор во многом отталкивался от опыта гнутой мебели Тонета (склеивал несколько полос фанеры, выгибал их в нужную форму; получаемая в результате конструкция обладала необыкновенной упругостью). Огромную популярность получила модель табурета, спроектированная в 1933 году для интерьеров городской библиотеки в Выборге. Табурет состоял из круглого сидения и трех L-образных ножек, выполненных из прессованной фанеры. Сидение накладывалось на верхние края ножек, которые были загнуты под прямым углом. Достоинством такого табурета была ясная логичная конструкция, минимальное количество деталей, простая технология изготовления и дешевизна. Кроме того, табуреты могли складываться в компактную стопку, занимая мало места.

Модификацией конструкции табурета стал стул, в котором четыре ножки и сидение соединялись аналогичным образом, а спинкой служили дополнительные гнутые детали (модель 69, 1933 г.). В те же годы для интерьеров санатория в Паймио Аалто спроектировал кресло (модель 41) с каркасом и сидением из гнутой фанеры, формы которой по своей пластической экспрессии значительно превосходили формы металлокаркасной мебели авангарда европейского дизайна этого времени. Новым словом в мебельном дизайне стало также самобалансирующееся кресло, каркас которого был выполнен не из металла (как в

самобалансирующихся креслах М. Стама, М. Брейера и Л. Мне ван дер Роэ), а из клееной гнутой фанеры, придававшей сидению и спинке особую упругость (модель 406, 1935 г.).

Сферой творческих интересов А. Аалто была вся окружающая человека предметно-пространственная среда. Для реализации своих разнообразных проектных идей им была основана фирма «Артек», разрабатывающая и производящая мебель, светильники, декоративные изделия из стекла и текстиля. Директором этой фирмы стала жена и соавтор всех проектов Алвара Аалто — Айно Аалто (подписывая свои работы, Аалто всегда ставил имя жены перед своим). Продукция фирмы «Артек» оказала огромное влияние на последующее развитие мебельного дизайна в Финляндии и других скандинавских странах.

Контрольные вопросы:

1. Как расшифровывается Ар Деко?
2. Охарактеризуйте стиль Ар Деко
3. Назовите родину Ар деко?
4. Расскажите о французских мебельщиках ар-деко Мориса Дюфрена, Клемана Мер, Леона Жалло, Адольфа Шано, Клемента Руссо и Жана Дюнана
5. Охарактеризуйте стили 1 половины 20 века
6. Расскажите об Анри ван де Велде, Петере Беренсе, Вальтере Гропиусе
7. Расскажите о Людвиге Мис ван дер Роэ
8. Расскажите об импрессионизме
9. Расскажите об экспрессионизме
10. Расскажите о кубизме
11. К чему привела потребность в механизации и массовости производства мебели в XX в.?
12. Какая начинается новая полоса в архитектуре и искусстве, в том числе прикладном после окончания Первой мировой войны, повергшей всю Европу в состояние глубокого застоя?
13. Когда был создан стиль новой архитектуры, получивший название «всемирный» или «интернациональный»?
14. Когда стиль новой архитектуры получил название «модернизм»?
15. Расскажите о формальном рационализме с центром во Франции и во главе с Ле Корбюзье
16. Расскажите о методологически-дидактическом рационализме с центром в Германии ("Баухауз") во главе с В.Гропиусом
17. Расскажите об идеологическом рационализме (советском конструктивизме)
18. Расскажите о формалистическом рационализме (голландском неопластицизме)
19. Расскажите об эмпирическом рационализме скандинавских стран и его главным представителем А.Аалто
20. Расскажите об американском органическом рационализме и наиболее видном представителе Ф.Л.Райте
21. Расскажите о Ван Дусбюрге
22. Расскажите о доме Шредера в Утрехте
23. Расскажите о мебели Геррита Томаса Ритфелда

10. Интерьеры XX века. В 60-е годы теория функционализма подверглась критике. Прошел всеобщий восторг от массового производства и рационализма в формообразовании. Дизайнеры не хотели видеть себя "продолжением рук индустрии". Появились первые теории, ставившие в центр культурные, психологические и семантические аспекты, тем самым предвосхитившие постмодернизм.

Поиски архитектурно-скульптурных форм стали заметным явлением в строительной практике 1960-х годов в различных странах. В русле пластических тенденций формообразования западной архитектуры 1950-х — 1960-х годов развивалось одно из ее направлений, которое критикой было названо неэкспрессионизмом. Ведущим представителем этого направления был немецкий архитектор Ганс Шарун (1893 — 1972), творческая карьера которого начиналась еще в 1920-е годы. Становление творческого почерка Шаруна проходило одновременно под влиянием рационалистических начал Баухауза, идей райтовской органической архитектуры и особенно немецкого экспрессионизма тех лет. В своих работах довоенного периода он отказывался от упрощенной геометричности планов и объемов, вводил непривычные криволинейные и косоугольные формы. Внешний объем его построек, как правило, отражал структуру внутреннего пространства, композиционным ядром которого обычно было довольно крупное срединное пространство (гостиная, холл, сад и др.). В послевоенные годы движение экспрессионизма,

казавшееся окончательно изжитым в период нацизма, объявившего его «чуждым германский нации течением», получило как бы второе дыхание.

Среди различных архитектурных течений 1950-х — 1960-х годов особое место принадлежит необрутализму — направлению, имевшему (во всяком случае, в свой начальный период) общую не только и не столько эстетическую, сколько идеологическую платформу формообразования. Главным принципом и критерием архитектуры была ее правдивость. Под «правдивостью» подразумевалось не только бескомпромиссно честное отражение в облике здания его внутренней структуры, конструкции, выявление неприкрашенных, «незагримированных» строительных материалов и инженерного оборудования, но и правдивое выражение социальной программы функционирования этого здания. Необрутализм объединял довольно разнообразные явления в архитектуре и не был связан с какими-либо организационными формами в рамках единой творческой концепции. Критика относит к необрутализму большинство послевоенных зданий Ле Корбюзье, начиная с его «Марсельской Единицы», в которой был использован brutальный бетон (*beton brut* — определение Корбюзье, обозначающее грубый, неотделанный бетон); постройки Миса ван дер Роэ в Иллинойском технологическом институте, где безукоризненно «честно» использовались сталь, кирпич и стекло; постройки Луиса Кана, Кендзо Танге, Х. Ван ден Брука и Я.Б. Бакемы, Дж. Стерлинга и других архитекторов. Их великим предшественником можно считать Ф.Л. Райта, ряд принципов органической архитектуры которого достаточно близок устремлениям необрутализма. Отсутствие какого-либо макияжа строительных материалов и выявление в интерьерах инженерных систем оборудования вскоре переродилось из этических принципов в стилистическое направление, в котором основное положение необрутализма — «отказ от поисков абсолютного» было подменено канонизацией отдельных композиционных приемов, ассоциирующихся с понятием «брутализм». Многие из приемов вошли в творческий арсенал не только отдельных архитекторов, но и различных архитектурных направлений последующих десятилетий.

В Америке в конце 50-х в искусстве возникло новое течение "Поп-арт". Оно не было художественным движением в смысле существования группы единомышленников или четкой концепции. Было творчество индивидуалов, которые слышали друг о друге, проводили перформансы и хэппенинги в своих студиях. Название "поп-арт" впервые применил английский критик Л. Оллоуэй для обозначения этого направления художественного авангарда. Мир поп-арта - это мир знаков и символов, вошедших в массовую культуру и отложившиеся в сознании как общий визуальный опыт. Средством преобразования знаков и образов поп-культуры стало соединение их в контексты, рождающие новые связи и разрушающие принятые. Самыми известными представителями поп-арта были Энди Уорхол, Роберт Рашенберг, Джаспер Джонс, Джеймс Розенквист.

Художники поп-арта вдохновлялись обыденными предметами, которых производилось миллионы. Мир средств массовой информации, реклама, комиксы все это для них представляло несомненный интерес. В работах использовались консервные банки, страницы журналов, электроника, фотографии, билеты и т.д. Предметы многократно копировались, вмонтировались в коллажи, ассамбляжи.

Поп-дизайн был неотделимо связан с американской мечтой абсолютно потребительского мировоззрения, которая в начале 60-х овладела всем западным миром. Идея производства долговечных, добротных товаров сменилась лозунгом "сегодня использовал - завтра выбросил". Это был прорыв в философии промышленного производства и дизайна. Детский стул из гофрокартона Петера Мурдока, цветное пневматическое кресло из поливинилхлорида Ди Паса, Д Урбино, П. Ломази стали символами распространяющейся "культуры недолговечности". Поп-дизайн с его яркими цветами, смелыми формами, дешевыми товарами стал стилем для молодых. Наиболее популярными материалами для поп-дизайнеров стали различные виды пластика, процессы изготовления которых в 60-е годы были уже хорошо освоены. Пластик привлекал низкой ценой и разнообразием цветов. Энзо Мари одним из первых начал экспериментировать с пластиком.

Поп-арт развивал свои принципы формообразования, противоположные функционализму, но при этом не противоречащие ему. "Поп" означало соответствовать времени и быть модным. Ален Джонс создал в натуральную величину полуобнаженных красавиц, которые одновременно были предметами мебели. Тем самым он поставил вопрос о границе между искусством и функциональным дизайном.

Поп-дизайн вместе с другими течениями анти-дизайнерской направленности противостоял "современному движению" (функционализму, модернизму), заявлявшему "меньше - значит лучше" и привел к радикальному дизайну 70-х. Средства массовой информации способствовали популяризации поп-дизайна. Многие считают, что до сих пор трудно дать точное определение

сущности поп-арта и очертить его границы, но никто не сомневается, что поп-арт стал символом признания и одобрения новой "популярной культуры".

Шестидесятые называют теперь временем последней утопии. После бурной эпохи шестидесятых человечество уже не предавалось с такой страстью никаким, коллективным иллюзиям, не верило так наивно со всеобщее братство и в свободу как победу над предрассудками.

Усталые и разочарованные люди конца XX в, относятся теперь со снисходительной нежностью к времени собственной молодости и молодости своих отцов. Стиль шестидесятых ушел в прошлое, став музейным экспонатом.

Впрочем, через тридцать с лишним лет по нему начали испытывать ностальгию. Модельеры время от времени предлагают блузки с воротниками «собачьи уши», юбки величиной с носовой платок и кричащие «анилиновые цвета». Мебель-тики - тонконогие стулья и простенькие с виду торшеры. Дальновидные антиквары коллекционируют неуклюжие транзисторы и смешные телефонные аппараты. Меломаны снова без ума от Элвиса Пресли и от «Битлз».

Шестидесятые же недаром называют золотыми годами «дизайна для всех». Общество поверило в чудеса технического прогресса, способные не только изменить быт, но и принести каждому личное счастье. Поэтому и отношение к предметному миру было куда более трепетное, чем сегодня.

Вещи выступали вестниками прогресса и процветания, становились друзьями, партнерами, опорой в жизни. Новые предметы несли с собой новый стиль, рождавшийся в недрах общества потребления, и обещали всеобщее обновление. Они были просты и легки, острая новизна и невиданный демократизм форм и линий поп-дизайна до сих пор считаются непревзойденными. Нынешняя мебель, например, человеку шестидесятых могла бы показаться не только унылой, но и старомодной.

Забывшая об украшательстве и излишествах архитектура стекла и бетона; стулья на металлических ножках-трубочках, на которые возможно лишь ненадолго присесть, но никак не отдохнуть; алые диваны в форме чувственных губ и зеленые кресла, имитирующие лужайку; светильники, еле-еле прикрывающие лампочки; немнущиеся и блестящие синтетические ткани, не скрывающие, а подчеркивающие свое неестественное происхождение; комнаты, обставленные как салоны самолетов и кухни с космическими мотивами в оформлении; комбинезоны и куртки, напоминающие скафандры космонавтов; ткани и обои с геометрическим рисунком. Все это приметы не только быта и стиля, но и памятники времени, наравне с рок-н-роллом, абстрактной живописью и скульптурой, футуристическими проектами движущихся городов, коллективным сексом хиппи, увлечением наркотиками, студенческой революцией и всеобщей романтикой дальних странствий. Никогда, кажется, больше так сильно идеи времени не были связаны с предметами времени.

В рамках интернациональной по своей сути архитектуры Запада 1960-х — 1970-х годов существовали отдельные направления, имевшие национальный характер. Одним из таких направлений был метаболизм, представлявший японскую версию рационалистической архитектуры, ориентированную на связь принципов формирования предметно-пространственной среды с культурными традициями Японии. Теория метаболизма была разработана в 1960 году группой архитекторов и архитектурных критиков, в которую входили Кисё (Нори-аки) Курокава, Киёнори Кикутакэ, Фумихико Маки, Масато Отака, Нобуру Кавадзоэ. Основная идея метаболизма — создание архитектурных структур (в том числе урбанистических), открытых к дальнейшему развитию, росту и разнообразным изменениям. Процесс обновления и развития (метаболизма) предусматривал аналогию с растениями и живыми организмами. Доктрины метаболизма были реализованы в ряде концептуальных проектов и построек всемирно известного японского архитектора Кендзо Танге (род. 1913 г.), присоединившегося к метаболистам в 1964 году, — проекте «Токио-1960», центре коммуникаций префектуры Яманаси в Кофу (1962 — 1967), административном здании «Джорнал Сидзуока» в Токио (1966 — 1967), планировочной структуре выставки ЭКСПО-70 в Осаке. Общим во всех этих работах был принцип «незавершенности», обеспечения возможности дальнейшего развития архитектурных структур за счет их открытого характера, обладающего резервом расширения и роста. Обычно в структуре зданий сочетались элементы постоянные (коммуникационно-конструктивные стержни — своего рода «позвоночники» сооружений) и сменные (капсулы с помещениями различного назначения, расположенные в пустотах между постоянными элементами). Незавершенность (чаще всего символическая) создавала одновременно и острую образную выразительность таких структур. Наиболее последовательно идея «капсульной архитектуры» была реализована в доме Накагин в Токио, построенном в 1972 году по проекту К. Курокава. «Постоянными» элементами дома были две квадратные в плане железобетонные шахты-колонны

высотой 11 и 13 этажей, включающие лифты, лестницы и различные технические коммуникации. На эти коммуникационно-конструктивные стержни навешены 140 капсул жилых ячеек, предназначенных для временного проживания приезжающих в Токио бизнесменов. Интерьеры этих изготовленных на заводе с законченной отделкой и оборудованием ячеек имеют минимальные размеры, соответствующие размерам традиционной японской чайной комнаты в шесть татами (4 x 2,5 x 2,5 м) и снабжены кроме традиционного оборудования (санузел, электроплита, холодильник, кондиционер) также электронным регулированием систем жизнеобеспечения и всей необходимой для работы делового человека современной техникой (телефон, телевизор, радиочасы, аудиосистема, компьютер). Теоретически ячейки могут отключаться от инфраструктур, сниматься с железобетонных шахт и превращаться в мобильное жилище (во всяком случае, они создают образ легко монтируемых и демонтируемых элементов). В соответствии с эстетическими принципами дзен-буддизма, унаследованными метаболизмом, композиция здания имеет незавершенный характер, предусматривающий возможность ее последующих изменений. Сам же жилой интерьер, полностью собранный на заводе как салон автомобиля или железнодорожное купе, окончательно укомплектован всей необходимой «начинкой» и имеет скорее характер объекта промышленного дизайна, чем части архитектурного сооружения.

Гибкость и открытость объемно-пространственной композиции для дальнейшего развития лежит также в основе принципов архитектурного формообразования такого направления 1960-х — 1970-х годов как структурализм. Концепции структурализма строятся на идее археформ (архетипов формы), представлявших основу архитектурных структур, существовавших в различные исторические периоды. Идеологами этой концепции были голландские архитекторы Я. Бакема, А. ван Эйк, Х. Хертцбергер и П. Блом. Согласно постулату структурализма: «архитектурная форма должна выводиться из желаний потенциальных пользователей», конкретная композиция построек складывается из отдельных универсальных элементов-модулей, количество которых могут определять сами пользователи. Эти однородные или подобные единицы разворачивались в пространстве, формируя структуры с выявленными коммуникационными связями, предусматривающими возможность развития и поэтому (в идеале) морально не устаревающими.

К концу Второй мировой войны обозначился переход ремесленничества на уровень серьезного производства. В то же время известные дизайнеры, занимавшиеся мелкими заказами (фирма «Оливетти» - яркий тому пример), стали переливать свои модели в серийное производство: мебель стала предметом широкого потребления. Несомненное влияние на итальянских дизайнеров оказали прогрессивные идеи Брейера, Корбюзье, «Баухауза». Но итальянцы интерпретировали эти темы и параллельно развивали эклектичные тенденции, что и стало основой итальянской школы дизайна, который называли «гудс дизайн мэйд ин итали», отдельные формы которого уже проявлялись в 30-е годы.

Понятие «гуде дизайн» означало свойство вещи легко воспроизводиться, а значит, эту вещь можно было запускать в серийное производство.

Взросление «гудс дизайна» - поиск новых материалов: пластичных, недорогих, прочных, долговечных.

Конец 60-х - начало 70-х годов - обозначился кризис «гудс дизайна». Он постепенно перерождается в «радикальный дизайн», причем в противовес функциональному дизайну (только лишь полезная вещь уже неинтересна). Радикализация жизни 70-х годов (антивоенные выступления, движение хиппи как протест сложившимся жизненным ценностям и представлениям о «правильной» жизни) подталкивает дизайнеров к поиску новых форм, стремлению удивить, разрушив привычные представления.

«Радикальный дизайн» возник в конце 60-х как своеобразная реакция на господствующий в то время «Хороший дизайн». Это иррациональное направление, выдвигая утопические проекты, боролось с геометрией модернизма. Возникший одновременно и близкий ему по понятию, но более применимый на практике двойник радикального дизайна «Антидизайн» отличался несколько большей экспериментальной направленностью и политизацией.

История возникновения и развития движения «Антидизайна» обычно тесным образом связывают с итальянским дизайном. Здесь в конце 60-х гг. новое поколение архитекторов и дизайнеров не желали больше проектировать элегантные изделия и выступали против ориентированного на потребителя «бел-дизайна». Движение «Антидизайна» исключительно критически относится к развитию современных технологий и потребительскому настроению, поэтому они утверждали теорию «бегства» и через провокационные действия хотели показать, что логическое развитие рационализма ведет к абсурду. Радикально настроенная молодежь искала новые

альтернативные формы. В итоге она предпочла делать «дизайн без предметов» – дизайн поведения, отказавшись от канонических методов проектирования и заменив их игрой.

Классическим образцом «Антидизайна» является кресло-мешок «Сассо» итальянских дизайнеров (Пьеро Гатти, Чезаре Паолини, Франко Теодоро, 1968). Несмотря на «антидизайнерские» декларации, с точки зрения выполнения главной функции — удобно сидеть, кресло-мешок безупречен. Кожаная оболочка не туго наполнена пластмассовыми гранулами. Наполнитель легко принимает форму, удобную для сидящего, и столь же услужливо меняет ее для следующего пользователя.

«Радикальный дизайн» возник в рамках течения «Радикальная архитектура». Основными центрами «радикального дизайна» в Италии были Милан, Флоренция, Турин. Протест против существующего дизайна выражался в рисунках, фотомонтажах и чертежах утопических проектов, конкретные объекты создавались все реже, а если создавались, то носили ироничный или провокационный характер.

Участники движения «радикальный дизайн» считали, что модернизм больше не является передовым течением и движущей силой культуры. Одним из основоположников «радикального дизайна» считается Эторе Соттсасс. Его объекты и теоретические взгляды до 80-х гг. оставались путеводными для итальянского «радикального дизайна». Радикальный дизайн предпочитал проектированию новых продуктов разработку альтернативной среды обитания, нового жизненного пространства.

Вскоре движение стало доминантным в мире дизайна, в нем принимали участие такие дизайнеры, как Гаэтано Пеше, Алессандро Мендини, Андреа Бранци и многие другие.

Основу движения «радикальный дизайн» составляли итальянские группы: Archizoom (основана во Флоренции, 1966), Superstudio (Флоренция, 1966), UFO (Флоренция, 1967), «Группа 9999» (Флоренция, 1967), Strum (Турин, 1963), школа-лаборатория «Global Tools» (Флоренция, 1973).

Одной из первых групп радикального дизайна в Италии была группа «Archizoom». Название происходит от авангардной британской архитектурной группы Archigram и от одного из выпущенных ими журнала «Зум». Студия была основана во Флоренции в 1966 году четырьмя архитекторами: Андреа Бранци, Массимо Морозци, Паоло Доганелло, Пилберто Коррети и двумя дизайнерами Дарио Бартолини и Лючия Бартолини. Вместе с группами "Суперстудия" ("Superstudio"), "UFO" и "Струм" ("Strum"), "Archizoom" были движущей силой Радикального дизайна.

Архизум выступал против элегантного дизайна и бросил вызов господствующему в то время модернизму. Члены группы работали над выставочными инсталляциями, архитектурными объектами, дизайном интерьеров и промышленных изделий.

Получили международную известность после выставок радикальной архитектуры Superarchitettura, организованных совместно с группой Суперстудия. Многочисленные проекты и публикации отражали поиски членов группы нового, чрезвычайно гибкого и основанного на новых технологиях подхода к дизайну.

В 1968 году Архизум, совместно с Суперстудией приняла участие в XIV триенале с проектом Centre for eclectic conspiracy; в 1972 году они приняли участие в выставке «Италия: новые домашние ландшафты» (The New Domestic Landscape) в секции «Контрдизайн и как постулат», которая прошла в Музее современного искусства в Нью-Йорке. В 1973 совместно с наиболее значительными представителями радикального движения они основали Global Tools, целью которой было развитие и исследование непромышленных способов производства, продвижение индивидуального творчества. В 1972 году они провозгласили: "право выступать против действительности, которой не хватает смысла"... действовать, изменять, формировать и разрушать окружающую среду. Члены Архизум начали исследования в области архитектуры и городского планирования, которые легли в основу проекта No-stop city (1970-72).

Как считает Андреа Бранци – один из идеологов радикального дизайна, - проект "no stop city" «был очень важен для меня и моего поколения, для многих художников, которые появились потом». No-Stop City – это ироническая критика идеологии архитектурного модернизма, доведенная до абсурда. Здания этого города представляют собой огромные крытые, похожие на гаражи, помещения. В их бесконечных, освещенных искусственным светом и снабженных системой кондиционирования интерьерах расположены туристические палатки, установленные среди огромных валунов. По существу это не жилища, а место обитания городских бродяг в их непосредственном окружении. Понятие города здесь растянуто до бесконечности. Город становится миром, где невозможно найти отличия между городом и пейзажем, и где нельзя проложить между ними границу.

Развив до крайности идею Бранци о пост урбанистическом состоянии города, создатели No-Stop City представили свою утопическую концепцию городского состояния - это была идея огромного организма, существующего больше по правилам Интернета, чем по принципу классического города.

В то же время представители "Archizoom" работали в области экспериментального дизайна. Все их работы имели смысловую связь с поп-культурой и китчем и в то же время выражали насмешку над претенциозностью «Хорошего дизайна».

Наиболее известные их работы: диваны Superonda, созданные для компании Poltronova; стул 'Mies'; Проекты Архизума в значительной степени были своего рода критикой дизайна, но в 1969 году они создали пародию на стул Mies Van der Rohe – стул Mies, который по иронии судьбы сам стал иконой от дизайна. Преувеличенно "безвкусовые" кровати "Dream", о которых представители группы писали: "Мы хотим принести в дом все, что раньше оставалось снаружи: нарочитую банальность, сознательную вульгарность, урбанистические элементы и порок".

В 1973 году они разработали свои проекты дизайна одежды. В 1974 году, вскоре после снятия двух фильмов (*Vestirsi è facile* и *Come è fatto il capotto di Gogol*), посвященных платью, группа распалась, каждый из ее членов продолжил свою самостоятельную карьеру.

Их теоретические исследования в области городского строительства, окружающей среды и медиа культуры сыграли огромную роль в формировании и указании направления развития многих течений, возникших внутри радикального движения. Для понимания полемик и течений того времени особенно важны очерки и радикальные записки, написанные Бранци для издания «Casabella».

Группа «Суперстудия» (Superstudio) была основана в декабре 1966 году во Флоренции Адольфом Наталини (Adolfo Natalini, 1941) и Кристиано Торальдо ди Франция (Cristiano Toraldo di Francia, 1941) (позднее присоединились Пьеро Фрассинелли и Роберто и Джанкарло Магрис) для проведения теоретического исследования градостроительства и системного дизайна.

Суперстудия была центром авангардного движения в области архитектуры и дизайна вплоть до своего распада в 1970-м. Посредством фотоколлажей, фильмов и выставок представители группы критиковали принципы модернизма, которые господствовали в дизайне 20 века.

В 1972 году «Суперстудии» примала участие в выставке «Италия: Новый домашний ландшафтный» в Музее Современного искусства в Нью-Йорке, представив свою концепцию в эскизах, коллажах, фотомонтажах. Совместно и группой «Архизум» приняли участие в создании «Global tools».

"В начале," говорил Наталини, "мы создавали довольно фантастические объекты для производства их в дереве, стали, стекле, кирпиче или пластмассе. Это было вначале, в 1966. Потом мы обратились к производству практичных изделий таких, как стулья, столы и кабинеты, но они были осознанно созданы в нейтральном стиле, критикуя потребительскую культуру и непрерывную гонку за новизной.

Наконец, в 1969, мы начали проектировать пессимистические утопии такие, как Monumento Continuo, ...».

В начале 70-х в результате экспериментального проектирования, проводимого авангардными студиями радикального дизайна и архитектуры, «Суперстудии» (Superstudio) предлагает серию столов Quaderna из белого ламината с квадратиками, нанесенными способом шелкографии. Некоторые столы из этой серии сняты с производства, иные выпускаются до сих пор и пользуются спросом. «Суперстудии» ставила под сомнение достоверность рационализма и пыталась заменить традиционный город новой суперструктурой, где архитектура должна стать либо нефункциональной и саморазрушающей, либо символичной.

Утопический дизайн Суперстудии предлагал новые жилые структуры. Например, в проекте Monumento Continuo они предложили модульные города и ландшафты, которые можно было расширять бесконечно. Этот проект был предназначен для замены сложившейся структуры и служил матрицей для конструирования новой среды обитания, где каждому было определено его собственное нейтральное пространство, свободное от объектов и давления потребительской идеологии.

В проектах 'Monumento Continuo' (1971), в 'Dodici Città Ideali' (12 идеальных городов) (1971) и в in 'Cinque storie del Superstudio: vita, educazione, cerimonia, amore, morte' (Пять историй Суперстудии: жизнь, образование, церемония, любовь, смерть) (1973) утопия, пессимизм и ирония объединяются с поисками философским и теоретическим переосмыслением принципов архитектуры.

Группа “Strum”. Радикальная дизайнерская группа “Strum” (бренчание) основана в 1963 году в Турине Жоржио Жиретти (Giorgio Geretti), Петро Деросси (Pietro Derossi), Карла Жиамарко (Carla Giammarco), Риккардо Росси (Riccardo Rosso), Маурицио Воглиаццо (Maurizio Vogliazzo).

Одна из самых известных работ группы – экзотическая “мебель” для сидения и лежания из полиуретана “Pratone” (большой луг, 1966-70). В 60-70-х гг. группа проявляла исключительную активность в продвижении радикального дизайна в Италии, выступая на различных семинарах, а также публикуя очерки по теории дизайна.

Свободная школа-лаборатория дизайна “Global Tools”. В 1973 году члены различных групп радикального дизайна объединились вокруг журнала «Casaballa», директором которого был Аллесандро Мендини. Все это в итоге привело к организации во Флоренции в 1974 году “Global Tools” – школы радикального дизайна и архитектуры. Ее целью было развитие исследование непромышленных способов производства, продвижение индивидуального творчества. “Global Tools” открыла несколько мастерских, развивающих подход в дизайне “сделай сам” и изучающих потенциальные прикладные характеристики технических материалов. “Global Tools” пытались на основе творчества объединить обычных людей и профессиональных дизайнеров в единый дизайн-процесс.

В 1975 году школа радикальной архитектуры и дизайна была распущена и дебаты радикального дизайна быстро потеряли свой стимул. Во время своей деятельности “Global Tools” было центральным форумом радикального дизайна и его роспуск стал концом первой фазы этого движения в Италии.

К середине 1970-х годов Радикальный дизайн пережил пик своего расцвета, надежды на социальные изменения через дизайн и архитектуру не оправдались. Но это течение вымостило путь для появления новых лидеров поп-дизайна, “Алхимии” и “Мемфиса”, эффективно и всесторонне обновивших итальянский дизайн. Подвергая сомнению установившиеся в дизайне каноны, лидеры радикального дизайна заложили теоретические основы стилистическому направлению “Постмодернизм”, которое зародилось в конце 70-х, а получило расцвет в 80-х гг.

1970-е годы можно рассматривать как качественно новый этап архитектуры Запада. После волны футурологических архитектурно-градостроительных проектов, с одной стороны, и, с другой стороны, нигилистических призывов «новых левых» к так называемой антиархитектуре, свободной от услуг профессиональных архитекторов, поэтизации бидонвиллизма и самостроя, проходивших в русле леворадикального молодежного бунта 60-х, в общественном сознании произошли ощутимые сдвиги, связанные с тягой ко всему традиционному и привычному. Современная архитектура, включая не только ее массовую продукцию, но и авангардные уникальные постройки, начала подвергаться жесткой критике. Произошло массовое разочарование в жизнестроительных установках, либеральном утопизме и архитектуроцентризме интернационального стиля, его пафосе новизны и радикального преобразования среды. Рост консервативных настроений, возврат к использованию культурного наследия, внимание к контексту окружающей исторической среды и отказ от каких-либо стилевых догм породили в архитектуре явление, названное критиками «новым историзмом», или «постмодернизмом».

Еще в 1966-м году в США вышла книга Роберта Вентури «Сложность и противоречия в архитектуре», где были сформулированы принципы антифункционализма. «Я скорее за богатство значений, чем за ясность значений; я за неявную функцию, так же как и за явную функцию. Я предпочитаю «и то и другое», а не «или то, или другое», и черное и белое, а иногда серое, - черному или белому». Постмодернизм не отрицает прошлое, а пересматривает его иронично, без наивности. Более в широком смысле это понятие начало применяться после издания книги Чарльза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма» (1977 г.), ставшей третьей среди «книг века», посвященных архитектуре.

Одним из этапных моментов популяризации постмодернизма как архитектурного направления, претендующего на свое главенство и исключительность, явилось проведение в 1980 году в Венеции выставки «Присутствие прошлого», где демонстрировались работы тех, «кто хочет вернуть архитектуре богатство и сложность значений». В этой формулировке заложен один из главных принципов постмодернизма — обращение к истории и отсутствие каких-либо стилистических табу при цитировании или трансформации выхваченных из архитектуры различных культур и периодов композиционных форм. В отличие от неоклассицизма 1950-х годов использовались не только и не столько основные композиционные принципы классики (регулярность, симметрия, структурная ясность, завершенность), сколько конкретные исторические формы и детали. В отличие же от неоклассицизма 1910-х годов, использовавшего композиционные

формы ренессанса и классицизма с нескрываемым пиитетом перед ними, исторические формы в архитектуре постмодерна, как правило, представлялись с элементами пародии, издевки, а иногда и кича. Наиболее остроумной на венецианской выставке была признана композиция австрийского архитектора Ханса Холляйна, представлявшая портик из четырех колонн. Одна из колонн была копией колонны Браманте; вторая - представляла макет здания-колонны «Чикаго-Трибюн» из проекта А. Лооса; третья — колонна стриженной зелени, а четвертая с отбитой нижней частью была подвешена к антаблементу.

Постмодернизм стал лозунгом, вокруг которого консолидировались разрозненные экспериментаторы. Постулат модернизма «форма следует за функцией» был разрушен. Семантическое значение объекта стало столь же важным, как и его практический смысл.

Постмодернизм обратился к декоративности и красочности, китчу и шику, индивидуальности и образной семантике элементов, к ироничности и цитированию исторических стилей. Архитекторы и художники постмодернизма использовали цитаты из не только прошлых стилей, но и из сюрреализма, китча, компьютерной графики. Постмодернизм отвернулся от монохромности, от рациональных форм.

В этом же 1977 году американский архитектор Роберт Стерн назвал «три его принципа или точнее подхода»: контекстуализм, аллюзианизм и орнаментализм. Первый принцип – подчинение архитектуры факторам, исходящей из конкретной среды и контекстов культуры; второй – введение в объект намеков (аллюзий), отсылающих к историческим стилям. При этом аллюзии отличаются от прямых цитат ироническим отношением к источнику. Третий принцип - круг архитектурных элементов очень широк, он выходит за пределы утилитарно необходимых.

Постройки постмодернизма часто ориентированы на два уровня восприятия: один, более низкий — это уровень серьезного восприятия широкого круга непосвященных потребителей, не понимающих шуток архитектора; другой — рассчитан на эрудированного специалиста, способного расшифровать и оценить тонкие намеки автора постройки. В качестве показательного примера можно привести композиционное решение небольшой полуинтерьерной площади Пьяц-ца д'Италия в Новом Орлеане выполненное в 1975 — 1980 годах по проекту одного из ведущих представителей постмодернизма — американского архитектора Чарлза Мура (1925 — 1994), ученика Луиса Кана. Благоустройство площади было заказано итальянской общиной города для проведения своих национальных праздников. Отвечая желаниям заказчиков создать ностальгический кусочек Италии в американском городе, Мур трактует площадь как некую театрализованную декорацию на тему древнеримского форума, в сценографии которой символы «итальянского» (архитектурные ордера, арки, фонтаны, надписи) соседствуют с элементами кича в их пластической разработке (капители отделены от стволов колонн металлическими подсечками и неоновыми светильниками). Каменное замощение площади воспроизводит «сапог» Апеннинского полуострова, омываемого водой «морей-бассейнов» и подводящего к арке, обозначающей вход в ресторан. В прямоугольных пролетах арок, установленных над бассейном, находятся «колонны» с водяными стволами, соединяющими их материальные базы и капители. Элементами двойного кодирования являются также расположенные на одной из арок «форума» маски-портреты самого Ч. Мура, изрыгающие водяные струи и ассоциирующиеся с соответствующими ренес-санскими прообразами — портретными масками Л. Гиберти на бронзовых дверях флорентийского баптистерия. Вечером цветная люминисцентная подсветка различных архитектурных деталей вносит дополнительный эффект театрализации архитектурной среды, соединяя символы античного Рима с образами массовой культуры Диснейлендов конца XX века.

Одной из ветвей постмодернизма было направление, ориентированное на последовательное возрождение форм и приемов классики. Наиболее академическая попытка скрупулезного использования этих форм была предпринята архитектором А. Гринбергом при отделке десяти парадных комнат здания Государственного департамента США в Вашингтоне (1984). В Зале переговоров, нанизанном на общую планировочную анфиладную ось, им были применены коринфские колонны, поддерживающие антаблемент с вполне классическими профилями, под круглыми розетками потолка висели хрустальные люстры в стиле Людовика XVI, на окнах — шторы с соответствующими ламбрикенами, рисунок пола соответствовал основным архитектурным членениям стен.

В начале 80-х складывалось сосуществование различных концепций, связанных на уровне скрытых культурных значений, но воплощавшихся в несхожие визуальные модели. Это и постмодернизм, и хай-тек, и деконструктивизм.

Яркими представителями постмодернизма стали архитекторы: Роберт Вентури, Рикардо Бофилл, Чарльз Мур, Роб Криер, Майкл Грейвс, Альдо Росси, Ханс Холляйн. Многие из них работали и в области дизайна. Начинаясь в архитектуре с теоретических предпосылок, постмодернизм продолжился в дизайне в виде концепции коммерческой культуры, став, в итоге, ее частью. Постмодернизм создал новое представление о дизайне как о проектировании, ориентированном на потребителя. Он дал толчок к поискам яркого и значимого дизайна с новым смыслом и экологической моралью.

Пример - группа "Мемфис", которая была основана в Милане в 1981 году Этторе Соттсассом (Ettore Sottsass), Андреа Бранци (Andrea Branzi) и Микеле де Лукки (Michele De Lucchi). Сначала группа существовала как отделение студии "Алхимия" - галереи экспериментальных работ, не предназначенных для промышленного производства. Дизайн студии был элитарен и осознано интеллектуален. Продвижение придуманных Алессандро Мендини - творческого лидера студии - направлений "re-design" и "банальный дизайн" стало главным в идеологии студии "Алхимия", и Соттсасс который находил такой подход слишком ограниченным, покинул группу. 11 декабря 1980 года несколько дизайнеров во главе с Соттсассом собрались для того, чтобы обсудить необходимость создания нового направления в дизайне. Они решили создать объединение, которое в ту же ночь получило название "Мемфис", по названию песни Боба Дилана "Stuck inside of Mobile with the Memphis Blues Again", которая множество раз проигрывалась во время собрания дизайнеров. Название также напоминало о древней египетской культурной столице и о родном городе Элвиса Пресли, и, следовательно, имело двойную и даже тройную шифровку.

В феврале 1981 года группа собралась еще раз. К этому времени члены группы выполнили более сотни эскизов смелого красочного дизайна, черпая вдохновение как из футуристических тем, так и из декоративных стилей прошлого, включая Art Deco, китч 50-х годов, и насмехаясь над претенциозностью "хорошего дизайна".

В сентябре 1981 года группа впервые показала свои работы на выставке в шоу-руме Arc'74 в Милане. Коллекция мебели, светильников, часов и керамики, представленная в Милане, была создана интернациональной группой дизайнеров, имена которых вошли в историю современного дизайна: Ханс Холляйн (Hans Hollein), Широ Курамата (Shiro Kuramata), Питер Шир (Peter Shire), Джавье Марискал (Javier Mariscal), Массанори Умеда (Massanori Umeda) и Майкл Грейвс (Michael Graves). Выставка "Мемфиса" стала сенсацией в мире дизайна.

В тот же год с целью продвижения нового направления была издана книга "Мемфис, новый интернациональный стиль". Компания Artemide, которая на протяжении 1982 года производила вещи, созданные дизайнерами группы, предоставила "Мемфису" свой шоу-рум в Милан, где дизайнеры выставляли свои новые творения. С 1981 по 1988 год выставки группы с успехом прошли в Лондоне, Монреале, Нью-Йорке, Париже, Стокгольме и Токио.

Стиль "Мемфис" стал настоящей анархией в дизайне. В нем сложно выделить "формообразующие черты", так как он ориентирован исключительно на выражение самобытности дизайнера. Но общее, объединяющее - это острота жеста, смелая игра материалами, фактурами и формами, виртуозное смешение стилей. При всем при этом стиль "Мемфиса" был привлекательным, остроумным и забавным. Он как будто кричал: "Не относитесь к дизайну слишком серьезно!" Все было кричаще пестро, наиграно и шутивно. Одним из любимых материалов дизайнеров стал ламинат, который они ценили за "недостаток благородства". Из баров и кафе-мороженых 50-60-х годов они перенесли его в жилые дома. Стекло, сталь, оцинковка, алюминий, как и ламинат стали применяться в новых смысловых комбинациях. Использовались коллажи, построенные по принципу хаоса. Многие из объектов выглядели как детские игрушки. Дизайн "Мемфиса" - это мир яркого, чистого цвета. Сопоставление цветов острое, на грани китча, но в этом и выражается виртуозность - балансировать на грани. Парадоксальная смесь форм, текстур и фактур, материалов. Неожиданные акценты.

"Играючи", Соттсасс и его единомышленники решали серьезные проблемы: они отказывались создавать вещи для конвейера и думать только о прибыли и высоких продажах. Современный дизайн, говорили они, должен быть качественным и многофункциональным. Не удивительно, что уже первыми клиентами Sottsass Associates стали такие известные компании, как Mandelli, Brionvega, Wella. Появились оригинальные модели станков, телевизоров, фенов для волос. Дизайнеры искали новые выразительные средства, практичные и недорогие материалы, решали многие технические вопросы самостоятельно. В отличие от студии "Алхимия" дизайнеры "Мемфиса" сразу поставили себе цель - установить связь между дизайнерским объектом и потребителем. В своей деятельности они использовали новые знания в социологии и маркетинга: Стремались не просто снабжать рынок, а

с ориентацией на определенные социальные группы. В итоге это привело как в эстетическом, так концептуальном смысле к новому пониманию дизайна.

Смешение тем и косвенное цитирование стилей прошлого, используемое дизайнерами "Мемфиса", способствовали созданию стилистики пост-модернистского дизайна. Члены группы всегда осознавали, что "Мемфис" был "преходящим увлечением", связанной с изменчивостью моды, и в 1988 году, когда популярность группы стала угасать, Соттсасс распустил ее. Несмотря на краткость существования, феномен "Мемфиса" с его молодой энергией и ироничным подходом к дизайну, оказался центральным явлением в создании интернационального движения Постмодернизма. "Мемфис" открыл путь антифункциональным направлениям в европейском дизайне, которые получили название "новый дизайн".

К концу 70-х годов постмодернистская культура распространила свое влияние и на эстетическое освоение техносферы. Новые технологии открыли возможности индивидуализации продуктов промышленного производства и сервиса. Стало возможно в продукцию вводить символические формы, сочетать технически целесообразное с игрой символов, которые несет форма, придавать этим символам элементы гротеска и иронии. Произведения хай-тека явились альтернативой уходящему модернизму с его тенденцией к унификации и по сути были реализацией уже распространившихся идей постмодернизма. Хай-тек тяготеет к символизму и метафорическим высказываниям. Он ироничен в не меньшей мере, чем воплощения постмодернистской культуры, почти так же как они, стремиться отразить свой генезис в намеках на явления прошлого (правда, не более далекого, чем середина XIX века).

Интерьеры начала XXI века. Термин хай-тек образован слиянием "high stile" - "высокий стиль" - и "technology". Употреблять его стали после 1978 года. Однако объекты, воплощающие концепцию этого направления, возникали и до этой даты. К числу первых принадлежит Национальный центр искусства и культуры им. Жоржа Помпиду в Париже (1977г.). Его авторы - итальянский архитектор Ренцо Пиано и англичанин Ричард Роджерс - в качестве формообразующих выделили два аспекта: использование пространства, основанное на нерасчлененности площадей, и высокотехнические средства осуществления. Стальные конструкции трубчатого каркаса вынесены за пределы наружного ограждения наподобие строительных лесов. Наружу выведены и сети инженерного обеспечения. В соответствии с назначением вертикальные трубы коммуникаций ярко покрашены. Главным элементом 6-ти этажного фасада стал косой зигзаг движущихся лестниц, заключенных в стеклянный цилиндр, который пересекает фасадную плоскость по диагонали. В этой постройке впервые проявилась разница с архитектурой модернизма. Преклонение перед техникой сменилось игрой атрибутами технического века, зрелищем, полным намеков, рассчитанное не на почтительное созерцание, а на вовлечение в игру. Уровни в системе культурных ценностей сместились, место "храма культуры" заняла постройка, напоминающая производственное здание.

Хай-тек, казавшийся поначалу несерьезным, не только успешно развивался в 80-е, но и дал многочисленные импульсы архитектуре промышленных зданий, активно влиял на промышленный дизайн. В конце 80-х - начале 90-х, теряя игровое начало и ироничность хай-тек стал преобразоваться в гармоничное формообразование объектов, создаваемых с использованием высоких технологий.

Наряду с архитектурой хай-тек завоевывает дизайн жилой среды. Его основным методом здесь становится использование промышленного оборудования. Хай-тек пропагандирует внедрение в жилье мебели из стандартных металлических элементов, выпускаемых для изготовления стеллажей складов, заводов, раздевалок в бытовках. В качестве мебели часто используются автобусные, самолетные, зубоврачебные кресла, посудой служат, например, предметы из лабораторий и т.д. Интерьер зачастую выглядит как ассамбляж из вещей, изготовленных для иных целей.

Классическими примерами хай-тека в предметном дизайне являются система канцелярской мебели "Номос" Нормана Фостера (1987г.) и шкаф-контейнер Матео Туна (1985 г.).

Своеобразную интерпретацию направления хай-тек 1980-х — 2000-х годов представляют интерьеры Японии. Обладание высокими технологиями в различных областях промышленности и строительства в сочетании с национальными традициями антимонументальности, легкости, адаптации к изменяющимся условиям сделали средства и приемы хай-тека в этой стране очень популярными. Присущий средневековой японской архитектуре принцип временности в полной мере соответствовал образной специфике таких современных строительных материалов, как сталь, алюминий, пластмасса, стекло, водоотталкивающая ткань, а также методам их сухого монтажа. Особенно излюбленным материалом в это время становится просеченный металл, пропускающий рассеянный свет (подобно традиционной рисовой бумаге).

Показательным примером японского хай-тека может служить ряд работ архитектора Ицуко Хасегава: ателье в Томигайа (1985 — 1986), жилые дома в Нерима (1985) и Хигашиамагава (1987), Культурный центр в Шонандаи (1991). Планово-пространственная структура ателье в Томигайа обусловлена затесненным участком треугольной формы. Интерьеры отгорожены от прилегающей застройки глухими стенами, получая естественный свет, в основном, за счет выходящей на улицу стены-мембраны, которая представляет собой сочетание просеченных и гладких алюминиевых листов. Эти листы вырезаны и состыкованы волнистыми линиями, пластика которых контрастирует с лапидарными геометрическими формами объемной архитектуры и минималистским оборудованием интерьеров. Пропускающие рассеянный свет перфорированные листы создают необходимую солнцезащиту, делают интерьеры почти не просматриваемыми снаружи, наполняя их мягкими отблесками и рефlekсами. Единственными целиком стеклянными поверхностями являются входные двери и цилиндрический фонарь, из которого можно выйти на кровлю-террасу. Ведущая в этот фонарь винтовая металлическая лестница служит своеобразным вертикальным стержнем здания. Ее композиционная значимость во многом обусловлена мастерски прорисованной утонченной пластикой, построенной на контрасте спирали глухих ступеней с тонкой графикой витков ограждения.

Еще более смело и формально остро были использованы «легкие материалы» в жилом особняке в Нерима. Значительная часть поверхности фасадов, интерьеров и архитектурных деталей была выполнена из металла: волнистые кровли и, соответственно, потолки открытых пространственных зон, лестницы со сварными ступенями, просеченные листы ограждений, внутренних перегородок, дверей и оконных ставней. Традиционными для Японии оставались только деревянные полы в гостиной-столовой и татами в двух жилых комнатах. Главными же национальными чертами дома были ассоциативно-образный подход к проектированию, семантика его отдельных частей, образ отрешенности интерьеров от мирской суеты и эфемерности материального окружения. Состав помещений включает «татами-комнаты», прилегающую к гостиной «солнечную комнату», специальную башенку — «террасу наблюдения за луной». Типично японским был также принцип перетекающих внутренних пространств, их раскрытость в маленький дворик и так называемую «серую зону» — пространство, отделяющее родительскую часть дома от комнат их дочери.

Понятие «серой зоны» впервые было введено К. Куракава. Это понятие обозначает промежуточное пространство между собственно интерьером и внешней средой. Пространство «серой зоны» вбирает в себя одновременно качества внутреннего и внешнего и поэтому воспринимается особенно интригующим и эмоционально выразительным. В японской традиционной архитектуре такими промежуточными пространствами были «энгава» — галереи-навесы, примыкавшие к дому и служившие (как портики в античной, исламской или западноевропейской средневековой архитектуре) защитой от непогоды и летнего зноя. Куракава в ряде своих построек трактует «серую зону» в качестве их ключевого, композиционно организующего центра. Эта зона могла иметь вид внутреннего дворика (многосветного в крупных объектах) или же части соседнего со зданием уличного пространства.

Как одно из направлений в западной архитектуре этого времени критика выделяет также «деконструктивизм», возникший как философское архитектурное течение, обсуждавшийся в довольно узкой профессиональной среде и оставивший ряд построек, имевших в значительной степени экспериментальный характер. Деконструктивизм заявил о себе в конце 1980-х годов как реакция на потребительский конформизм архитектуры постмодернизма. Один из создателей и идеологов этого направления американский архитектор Питер Эйзенман (род. 1932 г.), отталкиваясь от методов структурной лингвистики, «пытался трансформировать в архитектуру идеи беспрестанно меняющегося неопределенного текста, подчеркивая «де-центрирование» человеческого субъекта»⁶⁶. Некоторые критики отмечали влияние архитектурно-художественного авангарда 1920-х годов на формальный язык деконструктивизма, первая выставка которого состоялась в 1988 году в нью-йоркском Музее современного искусства. Наиболее общей чертой экспонированных работ было либо их абстрагирование от средового контекста, либо умозрительная кодировка этого контекста, при которых «архитектор-творец» возвращал себе утраченные постмодернизмом права единолично определять не только формальную композицию построек, но и их социо-культурную интерпретацию. От постмодернизма же деконструктивизм унаследовал ироничное, а иногда и пародийное отношение к различным направлениям архитектуры XX века, приемы которых он использовал. Очень часто деконструктивизм выглядит своеобразной философски-формальной игрой, правила которой придумывают сами архитекторы. Конкретные функции при этом отходят как бы на второй или даже

на третий план. Ряд жилых домов Эйзенмана, поэтому, называли «домами мазохистов, созданными архитектором-садистом». В нью-йоркском доме «Чердак Тома» (1988) Эйзенман ставит под сомнение понятие дома «как укрытия, несущего метафору космоса». Зрителю (и жильцу) трудно понять логику, которой руководствовался архитектор, делая кажущиеся случайными смещения форм, несоответствие структуры потолков плану пола и решению стен.

К интерьерам деконструктивизма применимы определения: «беспокойная сложность», «неопределенность формы», «смещение пространственных ориентиров», «визуальные наслоения». Особенно показательны в этом отношении работы австрийской группы «КООП Химмельблау», образованной архитекторами Вольфом Приксом (род. 1942 г.) и Хельмутом Свицински (род. 1944 г.). Показателен и лозунг этой группы — «трудным временам — трудную архитектуру», который реализуется, по их признанию, как агрессия против традиционного. При перестройке чердака старого венского многоквартирного дома, занимающего угол квартала, под офис (1983 — 1988) «КООП» использовала нетрадиционный метод проектирования — свободные наброски, в том числе с закрытыми глазами, фиксирующие «хаотический поток сознания», которые затем сканировались компьютером и превращались в модели. Главной целью авторов была «визуализированная энергия линий, которая позволила, вскрыв кровлю, образовать новое пространство»⁶⁸. Функциональная организация этого пространства подстраивалась под создаваемые экспрессивные «хай-течные» формы, а средовой контекст этих форм, казалось, вообще не интересовал архитекторов. Созданная конструкция из металла и стекла ассоциируется со скелетом фантастического гигантского насекомого, прорвавшего кровлю традиционного дома (с уровня земли она, правда, почти не просматривается).

Большинство работ группы «КООП Химмельблау» носит скорее дизайнерский, чем архитектурный характер (интерьеры и их оборудование, витрины магазинов и кафе). Творческий почерк архитекторов почти всегда узнаваем по «колючести» и композиционной непредсказуемости создаваемых ими деконструктивных форм и внутренних пространств.

В 1990-е годы деконструктивизм получил дальнейшее развитие в так называемой «Калифорнийской школе», лидерами которой были Ф. Гери и Э. О. Моос. Входящий, согласно рейтингу, в первую десятку архитекторов мира Френк Гери (род. 1929 г.), — создатель экспрессивно-скульптурной версии деконструктивизма — утверждал, что «здание является скульптурой, так как это трехмерный объект». Спроектированный им рыбный ресторан в Кобе, Япония (1984) был выполнен в форме огромной рыбы, а трехэтажное рекламное агентство в Венеции, штат Калифорния (совместно со скульпторами К. Олден-бургом и К. ван Брюггеом, 1984 — 1991) включало отдельно стоящий входной портал в виде гигантского натуралистичного бинокля, «интерьеры» которого служили входами в подземный паркинг. Однако в большинстве его архитектурных объектов скульптурное начало проявлялось не в изобразительных, а в абстрактно-ассоциативных формах.

Дом Шнебеля в Бренвуде, штат Калифорния (1986 — 1989), состоящий из нескольких соединенных между собой павильонов, включает множество экспрессивно сдвинутых по отношению друг к другу и к основным планировочным осям форм из листовой меди и штукатурки, ассоциирующихся с абстрактными скульптурами. Функция некоторых из них не совсем ясна (если не считать роли относительной солнцезащиты). В бассейне перед павильоном, в котором находится спальня хозяев, расставлены облицованные медью «менгиры» и «дольмены». На эксплуатируемой кровле павильона расположился ошетилившийся медными наклонными стойками стеклянный киоск. В интерьерах центрального разновысокого павильона, служащего гостиной, есть много различных ниш, узких вертикальных световых щелей, раскреповок, сдвигов стен и наклонных потолков (частично деревянных, частично выполненных в виде стеклянных рам).

Сочетание асимметрии и дисимметрии в решении плана, стен и потолков, базиликальное повышение центральной части интерьера придают внутреннему пространству динамичный характер, а разнообразные по размеру и конфигурации светопроемы кадрируют отдельные фрагменты окружающей дом калифорнийской природы.

Эрик Оуэн Моос (род. 1943 г.), получивший широкую международную известность в 1990-е годы своими калифорнийскими постройками, также ставил своей целью создание архитектуры как объекта искусства, формы которого не подчиняются общепринятым прагматичным функциональным и конструктивным схемам. Характерные особенности интерьеров Э.О. Мооса наглядно раскрываются в спроектированном им двухэтажном доме Лаусон-Вестон в Лос-Анджелесе (1988 — 1993) с динамично «разломанными» железобетонными фасадами и железобетонной сводчатой кровлей, образующими одноматериальный скульптурный объем. Композиционным центром дома является круглая в плане кухня, верхняя часть которой решена в виде барабана, поднимающегося на высоту 10

метров. От кухни на второй этаж, где находятся спальни, ведет главная лестница. Весь первый этаж имеет единое пространство, подразделенное на зоны гостиной, столовой, кухни и детской игровой комнаты. Отдельные части второго этажа, разделенные высоким пространством гостиной, связаны между собой мостиками. Белым плоскостям стен и сводов интерьеров контрастно противопоставлена энергичная черная «графика» металлических лестниц, балок, консолей и ограждений, не связанных какими-либо упорядоченными композиционными осями. Динамичность асимметричного внутреннего пространства усиливается благодаря естественному свету, проникающему в интерьеры через окна, витражи и зенитные фонари различных размеров и конфигураций.

Говоря о западных интерьерах 1970-х — 1990-х годов, необходимо отметить, что большинство из них (за исключением программных) можно относительно условно причислить к тем или иным творческим направлениям. Нередко ярлыки «измов» выглядят изобретением критиков, с которыми сами архитекторы были не согласны. В ряде случаев архитектурные группировки объединяли различных по творческим устремлениям членов.

Происшедший в конце 50-х гг. кризис функционализма (интернационального стиля) был в известной степени преждевременным и недостаточно обоснованным. Его формообразующий и композиционный потенциал остался далеко не исчерпанным, а в части тщательности анализа и строгости учета функциональных требований при проектировании он сохранил преимущества и перед хай-теком и перед постмодерном. В связи с этим совсем не случайно в конце 70-х гг. интерес к модернизму возрождается, а в 80-е он вновь выходит на арену мирового зодчества под именем неомодернизма. Неомодернизм, с одной стороны, продолжает рационалистические традиции «современного движения», отказываясь от прямых исторических цитат и отвергая всеядность постмодернизма. С другой стороны, ему, безусловно, присуще преобладание формально-стилистических аспектов формообразования, причем за образец берутся эстетика и словарь архитектурных форм авангарда 20-х годов, чаще всего в их корбюзийской версии. Никаких жизнестроительных целей неомодернизм (в отличие от раннего модернизма) не имел, а вопросы экономичности и стандартизации никогда не ставились им в концептуальном плане. Возникновению неомодернизма в конце 60-х годов в значительной степени способствовала также «усталость» от избыточной пластики и брутальности архитектуры того времени. В 1970-е — 1990-е годы его достаточная популярность и эстетическая привлекательность связаны, с одной стороны, с неприятием многими постмодернизма, а, с другой стороны, с тем, что постмодернизм сам включил в свой словарь цитаты из раннекорбюзийской архитектуры, которая была для него уже историей.

Наиболее показательными для неомодернизма являются постройки Р. Мейера. В его белой архитектуре дома Дугласа в Харбор-Спрингсе, штат Мичиган (1971 — 1973), «Атенеума» в Нью-Хермоне, штат Индиана (1975 — 1979), Музея декоративного искусства во Франкфурте-на-Майне (1980 — 1984), Музея искусств в Атланте (1980 — 1983), Музея современного искусства в Барселоне (1987 — 1995) ясно просматривается более усложненное и рафинированное развитие многих композиционных приемов раннего Корбюзье. В доме Дугласа — принцип «Дом-Ино»; в «Атенеуме», в музеях Франкфурта-на-Майне и Атланты — «пять отправных точек» в сочетании с японским принципом «серых зон», наиболее раннюю реализацию которого можно отметить еще в вилле в Гарше, созданной Ле Корбюзье в 1927 году. «Серые зоны» в постройках Мейера — это увлекательное чередование открытых сверху, но частично закрытых по периметру, а также крытых, но не имеющих стен лолуинтерьерных перетекающих многоплановых пространств, сочетающихся с отдельно стоящими порталами, зонирующими пространственную среду и делающими еще более размытой границу между «внутренним» и «внешним». Взаимопроникновению пространств способствует общий белый цвет, проходящий с фасадов во внутренние дворы и интерьеры. В интерьерах музеев Ричарда Мейера явные ассоциации с приемами Ле Корбюзье вызывают также пандусы, связывающие различные уровни внутреннего пространства и являющиеся ключевыми элементами его структуры.

Ориентация на стилистику раннего Корбюзье была не единственной в палитре неомодернизма 1970-х — 1990-х годов. В архитектуре Финляндии этого времени, где постмодернизм не получил распространения, излюбленной темой было перефразирование мотивов голландской группы «Де Стил». Разрушение цельного объема и организация пространства за счет сочетания отдельных плоскостей характеризуют работы Кристиана Гулликсена (многоквартирный дом Лиинасааренти в Эспоо, 1971 г., торговый центр с башней офисов в Хельсинки, 1987 г.) и Юха Лейвиски (церковь Мяннисте в Куопио, 1988 — 1993 г.). Рационалистические идеи неомодернизма получили особенно последовательное развитие в архитектуре северной Италии и соседнем с ней италияязычным кантоне Швейцарии, где сформировалась «школа Тичино», возглавляемая известным архитектором Марио Ботта (род. 1943 г.). Его постройки характеризуются подчеркнутой чистой стереометрией объемов, в

которых традиционные окна обычно заменяются крупными геометрическими вырезами светопроемов в массивной оболочке кирпичных или бетонных стен (дом в Рива-сан-Витале, Швейцария (1971 — 1973); средняя школа в Морбио Инфериоре, Швейцария (1972 — 1977); вилла «Каза Ротонда» в Стабио, Швейцария (1980 — 1982); здание офисов в Лугано (1981 — 1985); Дом книги в Виллербане, Франция (1984 — 1988) и др.).

К концу 80-х годов палитра неомодернизма расширилась интерпретацией новых композиционных приемов и стилистических сюжетов, почерпнутых в творчестве Луиса Кана и других архитекторов послевоенного времени. По сути, абсолютное большинство наиболее значительных построек этого времени были созданы в русле различно интерпретированных традиций «современного движения», а многих выдающихся архитекторов-практиков нельзя однозначно отнести к тому или иному направлению.

Архитектурную панораму последних десятилетий XX века невозможно представить без имен Джеймса Стерлинга, Альдо Росси, Ханса Холляйна, Хельмута Яна, Арата Исодзаки, Тодао Андо, Гюнтера Доменига, Гюнтера Бениша, Освальда Матиаса Унгерса, Готтфрида Бёма, Поля Шеметова, Кристиана Порцзампарка. Созданные по их проектам интерьеры отражают не только стилистические предпочтения авторов, которые нередко изменялись с течением времени, но почти целый диапазон архитектурных направлений тех лет.

Архитектура двух последних десятилетий XX века гораздо в большей степени антинормативна, чем в начале и середине столетия. Относительный стилистический монизм «современного движения» сменился параллельным сосуществованием различных направлений, школ и индивидуальных творческих манер, искусствоведческое обозначение которых весьма условно. Если раньше в массовое сознание успешно внедрялось отношение к стилю, как к ценностному критерию, а к стилистической норме, как к гарантии хорошего вкуса и объективной эстетической оценки, то сейчас отношение многих архитекторов-практиков (а нередко и критиков) к понятию «стиль» в корне изменилось. Эстетическая установка модерна и модернизма на стилистическое единство среды, обуславливающая в качестве «общего знаменателя» ряд нормативных эталонов, соответствующих общим художественным идеалам, под влиянием доктрин постмодернизма сменилась плюрализмом подходов и мнений, реабилитацией эклектики как творческого метода и как возможной художественной ценности. Эта тенденция особенно ясно просматривается в частном жилище и в общественных интерьерах коммерческого характера (гостиницах, магазинах, ресторанах, барах и т.д.). Бытовая трактовка понятия «стиль» из лексики потребителей проникла и в терминологию профессионалов, где можно встретить определения типа: «стиль кантри», «колониальный стиль», японский, индийский, мусульманский, средиземноморский и другие «стили». Подвергшиеся ревизии в архитектуре авангарда последнего десятилетия XX века, многие постулаты постмодернизма продолжают широко реализовываться (чаще всего неосознанно) в коммерческой практике оформления интерьеров, способствуя сохранению заметного разрыва между элитарной и массовой архитектурно-художественной культурой.

Развитие отечественного жилого и общественного интерьера СССР. В Советской России «современное движение» в архитектуре развивалось под особенно сильным воздействием социальных и идеологических факторов, связанных с Октябрьской революцией 1917 года. Отречение от «старого мира» проходило во всех сферах жизни, в том числе в области культуры, где отвергалось наследие и недавнего, и далекого прошлого. В строительном искусстве поиски нового были программными для большинства архитекторов, однако под «новым» они часто подразумевали совершенно различные творческие цели и приоритеты. Для одних (в прошлом убежденных сторонников неоклассицизма) новым был изобретаемый ими ордер «красной дорики». Другие видели новое в использовании современных конструкций и строгом соответствии формы функциональному назначению здания, третьи понимали новое как строгую обоснованность формы психофизиологией ее восприятия.

Советскую довоенную архитектуру обычно принято подразделять на три этапа: 1917 — 1924 годы; 1925 — 1932 годы; 1932 — 1940 годы. Первый этап в основном «бумажного» проектирования в годы экономического кризиса, разрухи и одновременно революционной романтики характеризовался не только полной независимостью от прошлого, но и изолированностью от достижений современной западной архитектуры. Крайне слабое знание истории искусств молодым поколением архитекторов сочеталось с романтической тягой к патетическим формам и революционной символике. Новое, как правило, было самоцелью (сделать проект, не имеющий прототипов, не связанный с традиционными эстетическими принципами и какими-либо источниками). В направлении революционного символического романтизма работала не только молодежь, но и крупные архитекторы

дореволюционного периода (И. Фомин, И. Голосов, А. Гегелло, В. Кринский, С. Торопов), причем стилистика их поисков была весьма разнообразной — от монументальных архаичных форм до супрематических композиционных построений.

Большую роль в выработке нового подхода к архитектурному формообразованию играло вузовское обучение. В 1922 году состоялся первый, а в 1924 году второй выпуск архитекторов во ВХУТЕМАСе (Высшие художественно-технические мастерские), значение которых в области подготовки архитекторов и дизайнеров новой формации, а также методики архитектурно-художественного образования можно сравнить с немецким Баухаузом. Выпуск архитекторов осуществляли также МИГИ (Московский институт гражданских инженеров) и МВТУ (Московское высшее техническое училище). В вузовских проектах, над которыми студенты работали вместе с преподавателями, задумывалась архитектура будущего — огромные комплексы зданий, в то время как в реальной жизни возможным было (за редким исключением) только строительство малоэтажного жилья. Регулярно проводившиеся конкурсы, в которых участвовали архитекторы различных поколений (в том числе студенты, выступавшие наравне со своими профессорами), способствовали выдвижению талантливой молодежи, выработке новых творческих идей, композиционных и графических приемов. В условиях информационного голода (в начале 20-х годов отечественной архитектурной периодики не было, а зарубежные книги и журналы в страну не поступали) конкурсы играли роль носителя архитектурно-художественной информации. Выставки конкурсных проектов расширяли профессиональный кругозор и являлись важным дополнением вузовского образования.

Различные подходы к отдельным аспектам архитектурного формообразования, стремление связать чисто профессиональные, в том числе частные вопросы, с большими социальными проблемами выливались в яростные дискуссии и зачастую непримиримое противостояние отдельных творческих группировок. Архитектурная теория значительно опережала строительную практику, которая начала оживать только к середине 20-х годов. Эта ситуация способствовала формированию в советской архитектуре нескольких творческих организаций, имевших различные теоретические доктрины. Наиболее новаторскими из них были ОСА (Объединение современных архитекторов) и АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов), выступавшие против каких-либо исторических реминисценций, за соответствие архитектуры ее социальной роли, научно-техническому прогрессу и «духу времени».

Относительная разьединенность и конфронтация этих двух направлений в советской архитектуре 1920-х годов, с одной стороны, способствовала выявлению различных творческих граней архитектурного авангарда, а с другой стороны, делала их уязвимыми для критики со стороны. В 1929 году было создано Всероссийское объединение пролетарских архитекторов (ВОПРА), которое причислило деятельность ОСА и АСНОВА к буржуазному искусству. Громкие лозунги и резкая вульгарно-социологическая критика этих архитектурных организаций и их отдельных представителей (в первую очередь архитектора И. Леонидова) имели форму навешивания идеологических ярлыков и представляли собой борьбу с любым инакомыслием.

Одно из ведущих направлений в советской архитектуре 1920-х годов представляла разработка новых типов жилья, так как дореволюционные доходные дома считались несоответствующими новым требованиям к организации быта. Одним из наиболее радикальных предложений по решению острой жилищной проблемы было создание домов-коммун, в которых значительная часть хозяйственной деятельности и досуга отдельных семей проходила в специальных общественных помещениях, а рационально организованное индивидуальное жилое пространство сводилось к минимуму (вплоть до спальных кабин площадью 6 кв. м — в проекте дома-коммуны Стройкома РСФСР архитекторов М. Бар-ща и В. Владимирова и даже 5 кв. м — в проекте дома-коммуны для Сталинграда архитектора И. Голосова). В этих кабинах предусматривались откидная кровать, встроенный шкаф, встроенный рабочий стол, полки, стул, а также душ, отделяемый непромокаемой занавеской. На две жилые ячейки полагался один туалет с раковиной. Отдельные предложения по обобществлению быта и регламентации личной жизни доходили до абсурда. В проекте дома-коммуны В. Кузьмина, например, человеческая жизнедеятельность была разложена на ряд нормированных во времени процессов в соответствии с различными группами предполагаемых жильцов (взрослые холостые, взрослые, живущие парами, дети различных возрастов, старики, беременные женщины). Подобные крайне «левые» проектные идеи вскоре были признаны непригодными для реальной жизни, а решение жилищной проблемы стало связываться с разработкой типовых малометражных экономичных квартир для отдельных семей.

При разработке интерьеров большое внимание проектировщиков уделялось цветовому решению жилых и общественных пространств. Цветовое решение интерьеров было для Гинзбурга прежде всего проблемой «светоцвета» и «цветопространства». С их помощью он пытался зрительно расширить пространство комнат и варьировать «световую интергсивность» различных архитектурных плоскостей (в зависимости от соседства тех или иных цветов). Для стен и потолков обычно использовались светлые сближенные тона (например, интенсивно охристый потолок двухсветного пространства, светло-желтый потолок пониженной зоны, светло-охристые продольные стены, белые поперечные стены). Цветные двери в коридорах помогали лучшей ориентации.

Небольшой размер жилых ячеек обусловил необходимость комплексного архитектурно-дизайнерского решения их предметно-пространственной среды. Наиболее интересна в этом отношении двухэтажная квартира архитектора Н. Милютин, который совместно с Гинзбургом и Милинисом разрабатывал ее встроенное оборудование, в том числе шкаф-перегородку между кухней и двухсветной общей комнатой, в систему полок которой входило передаточное окно; книжные шкафы в парапете ограждения антресольного уровня; стеллажи, гардероб. Милютиным были разработаны также несколько вариантов оборудования минимальных по размерам жилых ячеек на одного и двух человек. Для адаптации их пространств (площадь ячейки на одного человека 8,4 кв. м, высота 2,6 м) к различным функциональным процессам почти вся мебель задумывалась встроенной и, по возможности, трансформируемой. Кровать на день убиралась в стенной шкаф, диван ночью превращался в спальное место, столик мог откидываться от стены, рабочее место представляло собой встроенный в стену блок со столом и книжными полками.

Интересен собственный дом архитектора К. Мельникова в Кривоарбатском переулке в Москве (1927 — 1929). Он представляет собой два разновысоких цилиндра одинакового диаметра, в которые заключены все внутренние пространства. Эти цилиндры на треть врезаны друг в друга. Разница в высоте позволила использовать кровлю более низкого цилиндра как террасу, на которую можно выйти из мастерской архитектора, расположенной на третьем этаже. Первый этаж был занят прихожей, кухней, столовой и рабочими комнатами детей. Кабинет и спальни находились на втором этаже. Цилиндрические стены дома несколько срезаны спереди для устройства больших витражей, освещавших высокий кабинет и входную зону первого этажа. Остальные интерьеры освещались многочисленными шестигранными окнами (стены цилиндров представляли собой кирпичный каркас в виде полых внутри шестигранников, часть которых была заложена битым кирпичом и оштукатурена, а другие превратили в окна).

Интерьеры этого дома были для архитектора своего рода экспериментальной лабораторией, где он мог проверить функциональный и психологический эффект создаваемых пространств на себе и своей семье. Пространство спальни, например, зонировалось только двумя радиальными перегородками-ширмами, не доходящими до наружных стен, зрительно изолировавшими кровать родителей от спальных мест двоих детей. Иной мебели кроме закрепленных в полу трех кроватей и крючков для халатов в спальне не было (одежда хранилась во встроенных шкафах в туалетной комнате на первом этаже). В качестве светильников использовались нейтральные потолочные розетки. Стены, потолок, пол и кровати спальни были покрашены в один медно-золотистый цвет, а занавески и одеяла на постелях были розовыми. Почти полное отсутствие цветовых и фактурных градаций минималистской предметной среды архитектор использовал для того, чтобы в интерьере, по его словам, «был виден воздух».

Относительно статичной цвето-ево-воздушной среде спальни с горизонтальным рядом шестигранных окон-иллюминаторов контрастно противопоставлено высокое двухсветное цилиндрическое пространство студии-мастерской, где трехъярусный ряд шестигранников окоп создает образ светящейся сотовой структуры. Чередование узких, затемненных (в месте врезки цилиндров) и просторных, ярко освещенных пространств, их различная высота придают интерьерам дома экспрессивный и несколько театрализованный характер (любопытно, что некоторые комнаты при этом были обставлены ампирной мебелью).

В апреле 1932 года вышло постановление ЦК ВКП(б) об объединении различных архитектурных группировок в единый союз. В июле 1932 года был создан Союз советских архитекторов, в правление которого вошли лидеры различных творческих течений, в том числе В. Веснин, М. Гинзбург, В. Балихин, К. Алабян, И. Жолтовский, А. Щусев. 14 октября 1933 года постановлением ЦК ВКП(б) была создана Всесоюзная академия архитектуры (ВАА), деятельность которой в значительной степени была направлена на «творческое освоение» наследия. Отношение к архитектурному наследию вызывало острые дискуссии среди сторонников различных архитектурных

направлений, причем наиболее четкие диаметрально творческие платформы выдвигали конструктивисты и сторонники неоклассицизма.

Строительство жилого дома на Моховой улице по проекту И. В. Жолтовского (1932 — 1934), в котором за основу был взят композиционный строй ренессансного фасада лоджии Капитанио в Виченце архитектора А. Палладио, стало для многих открытием языка классической архитектуры. Тонко, в едином стиле здесь были прорисованы не только детали фасадов, но и интерьеры дома. В статье «Жилой дом на Моховой в Москве», опубликованной в 1934 году в журнале «Архитектура СССР» говорилось: «Арх. И.В. Жолтовский получил полную возможность проектировать свой дом вне стандартов как в отношении планировки квартир, так и в отношении размеров отдельных деталей и помещений. Дом включает самые разнообразные квартиры, начиная с однокомнатной и кончая пятикомнатной, квартир, расположенных в одном и двух этажах. В последнем случае отдельные комнаты соединяются внутренними лестницами. Каждая квартира имеет хорошо расположенные передние, кухню с помещением для домработницы, уборную, умывальник и ванну с радиатором для просушки полотенец... При отделке квартир архитектор исходил из основной предпосылки, что каждую квартиру будет занимать одна семья и что каждая комната будет иметь специальное назначение: спальни, столовой, кабинета и т.п. Основные элементы оформления жилых комнат — это карнизы, наличники и двери. Все эти элементы по своим формам и приемам разительно отличаются от образцов, применяемых в обычной практике жилого строительства, и добыты не без боя, так как здесь всякое усовершенствование встречало сопротивление со стороны строительного треста... Каждый отдельный профиль строго продуман И.В. Жолтовским и тонко им прорисован в соответствии с размерами и высотой комнаты... Разнообразный и хороший по рисунку паркет украшает комнаты и разительно отличается от того паркета «в елку», который получил за последние годы повсеместное распространение... Все стены всех комнат (за исключением кухонь и санитарных помещений) окрашены светлым, теплым, одинаковым ровным клеевым колером, без каких-либо филенок, вплотную к карнизам и наличникам. В кухнях и санитарных помещениях стены до карнизов, а также двери и окна окрашены белой масляной краской. Потолки и карнизы отбелены мелом на клею». Отделка потолков жилых комнат включала также лепные филенки и декоративные росписи в духе третьего помпейского стиля. Особый акцент в этой статье делался на качестве столярных изделий. Выполненные из розовой сосны и покрытые лаком оконные переплеты и двери (в жилых комнатах двухстворчатые филенчатые) были не только мастерски прорисованы, но и тщательно разработаны в конструктивном отношении, что особенно бросалось в глаза на фоне обычно низкого качества строительных работ того времени.

Непривычно комфортной и архаично роскошной была и планировка дома. Комнаты в квартирах могли соединяться широкими проемами в красивые анфилады, а санузлы были изолированы коридорами и шлюзами. Для автора дома этот объект был делом реабилитации принципов, приемов и средств классики и утверждения их в современной архитектуре. Для большинства же молодых архитекторов дом на Моховой стал своего рода откровением, определившим или изменившим их творческие позиции.

Большое значение в формировании творческой ориентации советской архитектуры на освоение наследия, синтез пластических искусств и монументальность художественного образа имело строительство московского метрополитена.

Общей установкой было создание мажорного художественного образа интерьеров, в котором отсутствовало бы психологическое ощущение подземелья, а каждая станция была бы уникальной, образно запоминающейся и тематически связанной с соответствующим местом столицы.

Эволюция художественно-образной трактовки интерьеров станций московского метрополитена довольно точно соответствует общей тенденции развития всей советской архитектуры: от относительного стилистического плюрализма переходного периода (1930-е гг.) к так называемому «сталинскому ампиру» (1940-е гг.). Традиции конструктивизма, выражающиеся в сдержанности художественных средств и отсутствии деталей, заимствованных из ордерной архитектуры, прослеживаются в интерьерах станций «Сокольники» (1935 г., архитекторы И. Таранов, Н. Быкова) и «Красносельская» (1935 г., архитекторы Б. Виленский, В. Ершов). В целом строгий и структурно логичный перронный зал станции «Комсомольская» (1935 г., арх. Д. Чечулин) был расчленен двумя рядами колонн, бронзовые капители которых включали коринфские волюты и эмблемы комсомола. Своеобразным эталоном, во многом определившим архитектурную трактовку интерьеров станций глубокого заложения, стал центральный подземный зал станции «Красные ворота» (1935 г., арх. И. Фомин). Массивные бетонные опоры, ширина которых достигала восьми метров, были разделены на три части. Выступающие боковые части, облицованные темным красным

мрамором, трактовались как несущие элементы, а западающая средняя часть, облицованная более светлым мрамором, — как заполнение. Несущие элементы в свою очередь были пластически разработаны небольшими нишами, что создавало богатый ритмический строй вертикальных членений интерьера, отделенных непрерывной горизонталью карниза от кессонированного свода.

Из станций мелкого заложения наибольшее признание получил интерьер перронного зала «Дворец советов» (ныне «Кропоткинская», 1935 г., архитекторы А. Душкин, Я. Лихтенберг). Стройный и торжественный ряд расширяющихся кверху многогранных опор этого зала нес безбалочное перекрытие. Нижняя часть опор, облицованная мрамором, завершалась раструбом, скрывавшим источники подсвета верхней части опор и плоского потолка. Отраженный от верхних частей опор и потолка свет был единственным средством освещения зала, причем наиболее ярко светился стык тонкой верхней части с мраморной нижней, что зрительно дематериализовывало конструкцию и создавало острый и несколько театральный эффект. Казалось, что потолок вырастает из пучков света, бьющих из расширяющихся кверху мраморных столбиков.

Выдающимся техническим достижением советской подземной архитектуры является станция «Маяковская» (1938 г., арх. А. Душкин), где была использована конструкция из металлических опор, объединивших три тубинга станции глубокого заложения в единый просторный трехнефный зал. Опоры были облицованы рифлеными полосами из нержавеющей стали, темно-серым кавказским мрамором и розовым уральским камнем орлецом. Пол вымощен гранитными плитами крупного геометрического рисунка, а покрытие зала представляло собой ряд парусных сводов, прорываемых небольшими овальными куполами, в глубине которых были помещены мозаичные панно художника А. Дейнеки.

В отделке интерьеров станций первых очередей московского метро особенно активно использовалась скульптура. Облицованные уральским мрамором пилоны станции «Динамо» (1938 г., архитекторы Я. Лихтенберг, Ю. Ревковский) были украшены фарфоровыми барельефами с фигурами различных спортсменов (скульптор Е. Янсон-Манизер). В декоративные кессоны свода станции «Площадь Свердлова» (1938 г., арх. И. Фомин) были вкомпонованы белые фарфоровые позолоченные скульптурные изображения танцоров, музыкантов и певцов (скульптор Н. Данько). В арочных проходах к платформам станции «Площадь Революции» (1938 г., арх. А. Душкин) на цоколях пилонов сидели восемьдесят монументальных бронзовых фигур, изображавших рабочих, моряков, пограничников, крестьян, студентов и других представителей советского общества (выполнены под руководством скульптора М. Манизера). Монументальный торжественный образ и синтез искусств становились нормативными требованиями к архитектуре московского метрополитена, в котором перронные залы неизменно задумывались как «просторные и светлые подземные дворцы, облицованные мрамором, украшенные декоративной скульптурой, керамикой, монументальной живописью».

Аналогичные требования предъявлялись и к наземным интерьерам представительского характера, созданным в конце 30-х годов в столице. Ордерные архитектурные формы, дорогие отделочные материалы, лепные и расписные детали потолков были присущи не только таким общественным зданиям, как гостиница «Москва» (архитекторы А. Щусев, Л. Савельев, О. Стапран), театр Советской Армии (архитекторы К. Алабян, В. Симбирцев), концертный зал им. П.И. Чайковского (архитекторы Д. Чечулин, К. Орлов), но и магазинам и кафе, открывшимся в первых этажах новых жилых домов реконструированной улицы Горького. Спустя полвека архитектурная критика назовет этот репрезентативный иногда классицистичный, иногда эклектичный стиль «сталинским ампиrom». В конце 1940-х — начале 1950-х годов «сталинский ампиr» стал определяющим для интерьеров важнейших общественных зданий и транспортных сооружений. В этом стилистическом ключе были решены такие выдающиеся постройки, как здание Московского государственного университета на Воробьевых горах (1949 — 1953 гг., архитекторы Л. Руднев, С. Чернышев, П. Абросимов, А. Хряков), вокзал в Сочи (1952 г., арх. А. Душкин), станция метро «Курская кольцевая» (1950 г., арх. Г. Захаров, З. Чернышева), станция метро «Октябрьская» (1950 г., арх. Л. Поляков) в Москве, павильон Белорусской ССР на ВСХВ (1954 г., архитекторы Г. Захаров, З. Чернышева).

Контрольные вопросы:

1. В какой период развивался неоекспрессионизм?
2. Расскажите об архитекторе неоекспрессионизма Гансе Шаруне
3. Расскажите об архитектурном течении 1950-х — 1960-х годов — необрутализме
4. Где и когда возникло новое течение "Поп-арт"?

5. Расскажите о представителях поп-арта Энди Уорхоле, Роберте Рашенберге, Джаспере Джонсе, Джеймсе Розенквисте
6. Расскажите о мебели Петера Мурдока
7. Расскажите о мебели Ди Паса, Д Урбино, П. Ломази
8. Расскажите о японских архитекторах Кисё (Нори-аки) Курокава, Киёнори Кикутакэ, Фумихико Маки, Масато Отака, Нобуру Кавадзоэ.
9. Расскажите о голландских архитекторах Я. Бакеме, А. ван Эйке, Х. Хертцбергере и П. Бломе
10. Расскажите об «Антидизайне»
11. Расскажите об итальянских дизайнерах Пьеро Гатти, Чезаре Паолини, Франко Теодоро
12. Расскажите об интерьерах начала XXI века
13. Расскажите об итальянских архитекторах Ренцо Пиано и англичанине Ричарде Роджерсе
14. Расскажите о стиле хай-тек
15. Расскажите о мебели в стиле хай-тек
16. Расскажите о японском хай-теке
17. Расскажите о японском архитекторе Ицуко Хасегаве
18. Что такое «деконструктивизм»?
19. Охарактеризуйте интерьеры деконструктивизма
20. Когда деконструктивизм получил дальнейшее развитие в так называемой «Калифорнийской школе», лидерами которой были Ф. Гери и Э. О. Моос?
21. Расскажите об Эрике Оуэне Моосе
22. Расскажите о неомодернизме
23. Расскажите о постройках неомодернизма Р. Мейера
24. Расскажите о развитии интерьера в советский период
25. На какие три этапа принято подразделять советскую довоенную архитектуру?
26. Расскажите о ВХУТЕМАСе
27. Расскажите о доме архитектора К. Мельникова в Кривоарбатском переулке в Москве
28. Расскажите о В. Веснине, М. Гинзбурге, В. Балихине, К. Алабяне, И. Жолтовском, А. Щусеве.

5. Библиографический список рекомендуемой литературы

Основная литература

1. Васин С.А. Королева С.В. История искусств: учеб.- метод. пособие. – Тула: Изд-во ТулГУ, 2014. – 165 с., ил. – *Режим доступа:* <https://tsutula.bibliotech.ru/?searchType=User&BasicSearchString=%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F+%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2&ViewMode=false> .- ЭБС «Библиотех», по паролю
2. [Ильина, Т.В.](#) История искусств. Западноевропейское искусство : учебник для вузов / Т.В.Ильина .— 4-е изд., стер. — М. : Высш.шк., 2007 .— 368с. : ил. — Библиогр.в конце кн. — ISBN 978-5-06-003416-5 . – *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+8072+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>.
3. [Голомшток, И.Н.](#) Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке / И.Н.Голомшток .— М. : Прогресс-Традиция, 2004 .— 295с. : ил. — ISBN 5-89826-120-6.- *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+8072+default+40+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
4. [Соколова, М.В.](#) Мировая культура и искусство : учеб.пособие для вузов / М.В.Соколова .— 2-е изд., испр.и доп. — М. : Академия, 2006 .— 368с. — (Выш.проф.образование) .— Библиогр.в конце кн. — ISBN 5-7695-2663-7 .- *Режим доступа:* <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+5396+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>

5. Бенуа, А.Н. Русское искусство XVIII -XX веков / А.Н.Бенуа .— М. : Эксмо, 2004 .— 544с. : ил. — ISBN 5-699-07163-6 .- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+5396+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
6. История искусства:художники,памятники,стили / пер.с исп.Т.В.Сафроновой,Г.Ю.Соколовой .— М. : АСТ:Астрель, 2006 .— 393с. : ил. — ISBN 5-17-022276-9 .- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+5588+default+87+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>

Дополнительная литература

1. Величайшие гении мирового искусства:архитектура,живопись,скульптура .— М. : Полигон, 2007 .— 239с. : ил. — ISBN 5-17-037507-7(ООО"Изд-во АСТ") /в пер./ : 283.00 .— ISBN 5-89173-332-3(ООО"Изд-во Полигон") .— ISBN 978-985-16-0628-9.- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
2. Кравцова, М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая : учеб. пособие / М. Е. Кравцова .— СПб. [и др.] : Лань, 2004 .— 960 с. : ил. — (Мир культуры, истории и философии) .— Библиогр. в конце кн. — ISBN 5-8114-0564-2 (Лань) .— ISBN 5-901178-11-4.- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+2+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
3. Бенуа, А.Н. Русское искусство XVIII -XX веков / А.Н.Бенуа .— М. : Эксмо, 2004 .— 544с. : ил. — ISBN 5-699-07163-6- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
4. Арсланов, В.Г. История западного искусствознания XX века : учеб.пособие для вузов / В.Г.Арсланов .— М. : Академический Проект, 2003 .— 768с. : ил. — (Gaudeamus) .— ISBN 5-8291-0209-9.- Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
5. Константинова, С.С. История декоративно-прикладного искусства : конспект лекций / С.С.Константинова .— Ростов-н/Д : Феникс, 2004 .— 192с.— ISBN 5-222-05223-0. - Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7508+default+2+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
6. Дормидонтова, В.В. История садово-парковых стилей : учеб.пособие / В.В.Дормидонтова .— М. : Архитектура-С, 2004 .— 208с. : ил. — Библиогр.в конце кн. — ISBN 5-9647-0016-0. — Режим доступа:<http://library.tsu.tula.ru/cgibin/zgate.exe?present+7508+default+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
7. Королева, С. В. Основы композиции в проектировании интерьеров : учеб.-метод. пособие / С. В. Королева, М. В. Гуреева, А. В. Фатеечев ; ТулГУ .— Тула : Изд-во ТулГУ, 2010 .— 113 с. : ил. — Библиогр.: с. 111-112 .— ISBN 978-5-7679-1855-3. — Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+1+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
8. Королева, С. В. История стиля модерн, особенности художественной образности предметного убранства интерьера и декоративно-прикладного искусства / С. В. Королева, А. А. Кошелева // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. Серия / ТулГУ .— Тула., 2013 .— Вып. 1 / ред.кол. : И. А. Батанина (отв. ред.) [и др.] .— С. 67-71 .— ISSN 2071-6141 . — Режим доступа:<http://library.tsu.tula.ru/cgibin/zgate.exe?present+7836+rs1+8+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
9. Королева, С.В. Формирование профессионального мышления дизайнеров / С.В.Королева // Вестник Тульского государственного университета.Сер.:Дизайн.Изобразительное искусство/ТулГУ .— Тула., Тула,2007 .— Вып.1 .— С.45-46. — Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+5+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>

10. **Королева, С.В.** Композиционный разбор / С.В.Королева, А.В.Фатеечева // Вестник Тульского государственного университета. Сер.: Дизайн. Изобразительное искусство/ТулГУ .— Тула., Тула, 2007 .— Вып. 1 .— С. 166-170. — Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+7+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>
11. **Королева, С. В.** Целевые установки дизайн-проектирования в высшей школе / С. В. Королева // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. Серия / ТулГУ .— Тула., 2009 .— Вып. 1 / редкол. : И. А. Батанина (отв. ред.) [и др.] .— С. 172-179 .— ISSN 2071-6141 . — Режим доступа: <http://library.tsu.tula.ru/cgi-bin/zgate.exe?present+7836+rs1+11+1+F+1.2.840.10003.5.102+rus>

Периодические издания

1. Интерьер+Дизайн .— М. : ООО "Издательский дом "ОВА-Пресс"
2. Как : журнал о графическом дизайне .— М. : ДизайнДепо
3. Журнал ДИ(Диалог искусств).— М. : "Моск.муз.совр.иск-ва".

Интернет-ресурсы:

<http://artyx.ru/>-портал «Искусство. Всеобщая теория искусств»

<http://www.worldarthistory.com/>

<http://bibliotekar.ru/>

http://polisd.ru/history_of_art.htm- портал «Искусство. История искусства»

<http://www.iterra.org.ua/khudozhniki-istorija-iskusstva/>

http://www.google.ru/Top/World/Russian/Искусство/История_искусства/

<https://tsutula.bibliotech.ru/Account/OpenID>

<http://library.tsu.tula.ru/ellibraries/>

Методические указания к лабораторным занятиям

Учебным планом не предусмотрены.

Методические указания к практическим занятиям

1. «Методические указания к практической работе по дисциплине «История стилей». — Тула, ТулГУ . (ресурс кафедры)

Методические указания к курсовому проектированию и другим видам самостоятельной работы

1. «Методические указания к курсовой работе по дисциплине «История стилей». — Тула, ТулГУ . (ресурс кафедры)