

## НАЗАД К КАНТУ – ВПЕРЕД К ДИЗАЙНУ!

УДК: 72.01  
ББК: 85.110

**Аганина Надежда Сергеевна**



кандидат искусствоведения, доцент,  
Уральская государственная архитектурно-художественная академия,  
Екатеринбург, Россия, e-mail: mashanadya@gmail.com

### **Аннотация**

*В статье рассматривается история возникновения дизайна и, в первую очередь, оформление его методологии, без которой невозможна институализация дизайна. Автор приходит к выводу, что родиной дизайна является Германия, где ведущие философские течения конца XIX в. привнесли методологизм в сферу эстетического, ранее считавшуюся непостижимой с позиции разума. Рационализация эстетики позволила разрешить существовавший конфликт между искусством и техникой, в результате чего и зародился дизайн: в 1907 году появился первый производственный союз «Веркбунд» и первые продукты дизайна П. Беренса (1868–1940).*

### **Ключевые слова**

*история дизайна, методология дизайна, дизайн в Германии, Веркбунд, Петер Беренс*

В теории дизайна распространена точка зрения, что дизайн сформировался на протяжении первой половины XX в. (В. Л. Глазычев, В. Ф. Сидоренко, С. О. Хан-Магомедов и др.), однако остается неясным, какую страну считать родиной дизайна. Многие исследователи связывают возникновение дизайна (прежде всего – индустриального) с победой крупной машинной индустрии в Великобритании над мануфактурой и ремесленным производством. Несмотря на то, что в середине XIX в. Англия стала лидером мировой торговли, в которой и возникла необходимость новой профессии промышленных художников, соответствующего учебного заведения в стране так и не появилось.

В. Р. Аронов объясняет это отсутствием в Великобритании начала XX в. «пафоса социально-художественного переустройства жизни, характерного для начинаний У. Морриса» [1, с. 83]. На наш взгляд, отсутствие школы художественного конструирования было связано, прежде всего, со стереотипом принципиальной неприменимости методов к области эстетического: творчество рассматривалось как сугубо интуитивный процесс. Естественно, о союзе искусства и техники не могло быть и речи. В частности, английский теоретик искусства Дж. Рёскин (1819–1900), труды которого повлияли на творчество У. Морриса (1834–1896), решал противоречие между техникой и искусством, отрицая технику и машинное производство. Отсутствие методологии создания промышленных форм на практике вылилось в простое заимствование архитектурных элементов в печатных станках, текстильных и литейных машинах и т. д. Даже так называемые каретные часы с ручками для переноса или подвешивания в транспорте часто декорировались небольшими колоннами с каннелюрами.

Перелом в сознании произошел в Германии, где методологизм проник в эстетику в рамках неокантианства в конце XIX в. Это направление стало ведущей академической философией страны и преподавалось всем студентам, в том числе художественных специальностей. Неокантианство стремилось преодолеть пропасть между философией и естественными науками, образовавшуюся в результате научных открытий, поэтому и искусство рассматривалось

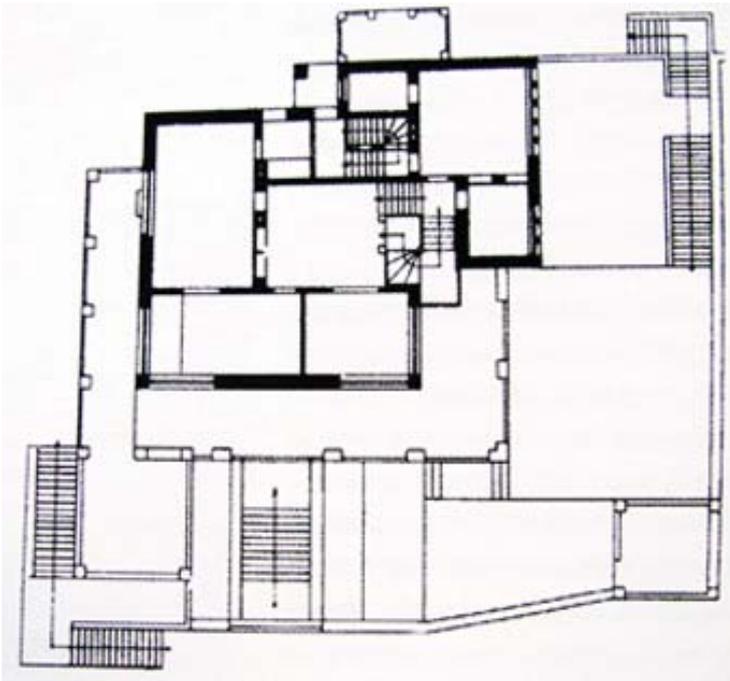


Рис. 1. П. Беренс. План дома Обенауэра. Саарбрюккен (1905): идеализация квадрата Источник: [4, с. 95]

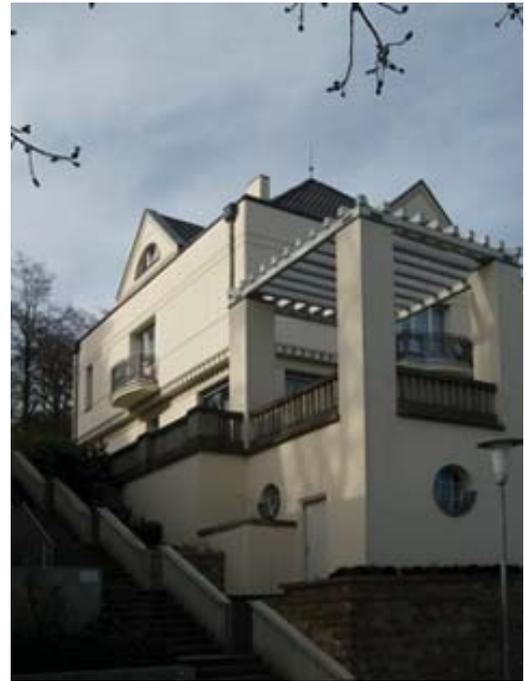


Рис. 2. П. Беренс. Вид дома Обенауэра. Саарбрюккен (1906): использование принципов классицизма Источник: <http://upload.wikimedia.org>

системно. Представители Марбургской школы неокантианства разработали учение о науке как о центре культуры, что позволило связать искусство с методологией науки. При этом они отвели искусству важную роль (в отличие от материалистов, позитивистов и прагматиков), считая, что оно призвано придать культуре гуманистический характер.

Методологизм неокантианства обусловил приоритет архитектуры над другими видами изобразительных искусств, так как архитектура организует пространство, то есть определяет систему вещей<sup>1</sup>. В сфере архитектуры работали многие учредители Веркбунда – немецкого производственного союза, основанного в 1907 г. в Мюнхене. Среди них были как профессиональные архитекторы (Й. Ольбрих, Т. Фишер, Й. Хофман и др.), так и художники (П. Беренс, А. Ван де Вельде, Р. Риммершмидт и др.). Один из основателей Веркбунда Г. Мутезиус (1861–1927) писал: «Что может быть конечной целью прикладного искусства, как не архитектура? При пристальном изучении становится понятно, что прикладного искусства вообще не существует в природе, а существует лишь одна архитектура» [4, с. 69–70]. На наш взгляд, именно в рамках архитектурной мысли начало формироваться дизайн-мышление, поэтому и истоки будущих дизайнерских стилей мы находим в архитектуре – и не в промышленной, а в гражданской.

Возрастанию интереса к гражданской архитектуре способствовала жилищная проблема, обострившаяся в связи с притоком сельского населения в города, поскольку интенсивное развитие промышленности в 1870-е гг. привело к появлению большого количества новых рабочих мест. Несмотря на изменение образа жизни большинства городского населения, консервативные тенденции в Германии были очень сильны: во взаимосвязи с традициями виделась духовная сила страны, а объединение Германии и рост промышленности способствовали подъему национального самосознания. Надо отметить, что, в отличие от позитивизма, неокантианство не отказывалось от культурного наследия прошлого. Более того, сам лозунг О. Либмана (1840–1912) «Назад к Канту!» связал великую немецкую нацию со своей историей.

Усиление национального самосознания привело к поиску «немецкого стиля» членами Веркбунда (тем более, что большинство из них принадлежали к лагерю национал-либералов



Рис. 3. П. Беренс. Вид турбинного цеха АЭГ. Берлин (1908–1909): архитектурный подход Источник: <http://discoveringdisegno.wordpress.com>



Рис. 4. В. Гропиус. Вид фабрики Фагус. Альфельд-на-Лайне (1910–1914): дизайнерский подход Источник: <http://en.wikipedia.org>

[4, с. 52]). После череды экспериментов «национальным стилем» был провозглашен неоклассицизм, генетически связанный с эстетикой эпохи Просвещения. На первое место вышла воспитывающая функция архитектуры, и популярными стали проекты городов-садов, которые должны были способствовать «личной, творческой и гражданской эмансипации» людей. Неоклассицизм противопоставил господствовавшему югендстилю рациональность и принцип проектирования «снаружи внутрь»: интерьер понимался как внутренняя часть здания, а само здание рассматривалось в контексте городской застройки, что предполагало реализацию системного подхода к проектированию. Как справедливо замечает Т. Ю. Гнедовская, «искусство переставало быть образом жизни и становилось профессией» [4, с. 56].

Обращение к неоклассицизму было обусловлено не только националистическими идеями, но и поисками первичных компонентов и законов архитектуры. Так, для П. Беренса (1868–1940) главной фигурой стал квадрат, который, по его мнению, оказывает на зрителя специфическое эмоциональное воздействие [4, с. 95]. В качестве примера можно привести дом Обенауэра в г. Саарбрюккене (1905–1906), план которого состоит из четырех встроенных друг в друга квадратов (рис. 1). В отличие от большинства других архитекторов, П. Беренс использовал сами принципы, а не формальные признаки стиля: на связь с классицизмом указывают только треугольные фронтоны и ритмы оград, балок и узких окон на одном из фасадов (рис. 2). Простые геометрические объемы, пересекающиеся друг с другом, делают композицию более ясной и динамичной, близкой по духу функционализму.

Несмотря на то, что элементы функционализма можно обнаружить уже в некоторых объектах жилой архитектуры, символом эпохи все-таки являлся завод, поэтому именно в промышленных зданиях с большой отчетливостью проявлялись признаки будущего стиля. Первым «протофункционалистским» промышленным зданием принято считать турбинный цех П. Беренса в Берлине (1908–1909), построенный для компании АЭГ (рис. 3). Только подчеркнутая массивность и ритм пилястр связывают постройку с классицизмом. Акцент делается на взаимодействии объемов, а не на ордере или лепнине, поэтому внешний вид здания лаконичен. Важную роль во внешнем виде турбинного цеха играют огромные стеклянные окна, которые делают его словно прозрачным для наблюдения, а значит, более ясным<sup>2</sup>.

Но несмотря на внешнюю рациональность, отличающую постройку П. Беренса, его архитектура монументальна, а значит, традиционна. Дело в том, что обращение к классицизму мешало преодолению архитектурного подхода к проектированию. Появление нового подхода стало возможным благодаря использованию достижений изобразительного искусства.

Одним из первых опыт авангардного искусства использовал в архитектуре В. Гропиус



Рис. 5. П. Беренс. Чайник для АЭГ (1909): истоки индустриального дизайна. Источник: <http://artadictsanonymous.tumblr.com>



Рис. 6. П. Беренс. Логотип АЭГ (1908): истоки графического дизайна. Источник: <http://mimobett.blogspot.ru>

(1883–1969), три года проработавший под началом П. Беренса. Он развил идеи П. Беренса, используя в проекте фабрики Фагус в г. Альфельд-на-Лайне (1910-1914) простые геометрические формы, зрительную легкость и динамику, характерную для абстрактного искусства (рис. 4). В отличие от турбинного цеха АЭГ, окна фабрики не утоплены в плоскости фасадов, а выдаются вперед, будучи навешенными на каркас; впервые застеклены углы здания. В результате фабрика как будто парит в воздухе. По справедливому замечанию одного из современников архитектора Ю. Позенера, на П. Беренсе кончилась архитектура, а на В. Гропиусе начался дизайн [4, с. 156].

В период возникновения дизайна эстетически совершенной считалась целесообразная форма, поэтому кажется вполне закономерным обращение проектировщиков к промышленным объектам. Произошел разрыв тождества красоты и морали, пропагандируемого немецкими идеалистами еще с конца XVIII в. (не последнюю роль в этом сыграло неокантианство), наконец, машинному было позволено стать красивым. Один из будущих членов Веркбунда А. ван де Вельде (1863–1957) в статье «К новому стилю» (1906) писал: «Машины одинаково равнодушно творят и прекрасное, и безобразное, и мощные стальные руки начнут создавать прекрасное, как только их станет направлять красота» [с. 57]. Именно с этого момента начал формироваться индустриальный дизайн.

Большинство исследователей связывают зарождение индустриального дизайна с проектами бытовых приборов П. Беренса для компании АЭГ. Однако, как справедливо отмечает У. Бозтепе, его проекты достаточно консервативны и тяготеют к символизму югендстиля [8]. П. Беренс стремился к облагораживанию «техногенного» вида бытовых приборов прежде всего для того, чтобы они хорошо вписывались в интерьер. Для этого он использовал такие принципы классической архитектуры, как симметрия, геометричность и тектоничность. В качестве примера можно привести один из электрических чайников П. Беренса (1909) (рис. 5). Чайник имеет форму восьмигранника, что, с одной стороны, делает его похожим на архитектурный объект – на баптистерий св. Иоанна Крестителя во Флоренции (1059–1129), а с другой – на кристалл, который должен ассоциироваться у зрителя с новой

жизнью, так как восьмигранник является динамическим образом куба [4, с. 91].

На кристалл похож также один из логотипов компании АЭГ П. Беренса (1908) (рис. 6). Так же как и в случае с чайником, автор связал его со средой. Шестигранный логотип предназначался для фронтона турбинного цеха, о котором уже шла речь. Это здание воспринималось современниками как «храм рабочих», поэтому оно напоминает культовое сооружение, а логотип – «готическую розу» и кристалл [8, с. 33]. Подход П. Беренса во многом консервативен: он обращается к прошлым стилям и «убирает все лишнее». На связь с историческими стилями указывает сам шрифт логотипа – антиква Беренса (1907–1909). Как отмечал сам автор, шрифт, как и архитектура, наиболее ярко характеризует эпоху, и, в данном случае, это эпоха неоклассицизма.

Основанный на истории подход П. Беренса был преодолен только после Первой мировой войны, когда все, что было связано с историей Германии, сами немцы стремились вытеснить из памяти. Однако вместо дальнейшей рационализации и даже типизации архитектуры и промышленных объектов, на которых настаивал Г. Мутезиус в 1914 г., предпочтение было отдано экспрессионизму, так как отныне индустриальная эстетика ассоциировалась с милитаризмом. После Первой мировой войны А. Бене в статье «Критика Веркбунда» писал, что «Веркбунд должен извлечь для себя урок: не смотреть ни вправо, ни влево, минимально оглядываться на политику, торговлю и мировые отношения» и создавать «искусство, исполненное высочайшего благородства и гордого полета» [4, с. 209].

В Германии экспрессионизм приобрел «утопический» характер. Архитекторы и художники стремились создать новое искусство, поэтому искали новые формы и обращались к новым материалам. В. Гропиус, хоть и признавал главенство архитектуры над другими искусствами, однако считал, что она отстала в своем развитии относительно изобразительного искусства, и рассчитывал на то, что вырастит новую архитектуру на основе принципов авангарда. Поэтому, возглавив Баухауз в 1919 г., В. Гропиус не пригласил в качестве преподавателей архитекторов – архитектурная мастерская появилась только в 1927 г. и просуществовала всего год. В результате архитектурный подход в проектировании был изжит, что дало возможность методологическому обоснованию дизайна и разработке «визуальной науки» (термин В. Гропиуса).

Несмотря на то, что экспрессионизм позволил преодолеть архитектурный подход в проектировании, непосредственно на развитие дизайна он оказывал скорее отрицательное воздействие, чем положительное. Н. И. Дружкова отмечает, что на экспрессионистском этапе в Баухаузе существовала проблема доминирования творческой свободы художника над производственной необходимостью: хотя мастер формы (художник) и работал в паре с мастером ремесла (ремесленником), мнение последнего редко учитывалось [5]. Возврату к рациональному подходу в создании вещей способствовали лекции Тео ван Дусбурга, а также влияние работ советских конструктивистов.

### **Вывод**

Ставя вопрос о том, где и когда возник дизайн, мы неизбежно обращаемся к периоду, когда дизайн сам себя осознал, то есть когда была провозглашена проектность эстетического и, как следствие, начала формироваться методология дизайна. Немецкие философы конца XIX в., продолжая традицию И. Канта, который связал искусство и разум, объединили искусство с методологией науки. В результате был снят давний конфликт искусства и промышленности и именно в Германии появились первый промышленный союз и первая школа дизайна.

### **Примечания**

<sup>1</sup>Известный немецкий теоретик искусства, которого считают одним из первых теоретиков дизайна – Г. Земпер (1803-1879) выражал противоположную точку зрения, полагая, что декоративно-прикладные искусства развиваются быстрее архитектуры и поэтому являются

---

более значимыми, поэтому его идеи оказались более близкими Ар Деко, чем первому дизайнерскому стилевому направлению – функционализму.

<sup>2</sup>В югендстиле стекло играло противоположную роль: оно скрывало то, что находилось за ним, создавало ощущение тайны. Изменению отношения к свету в архитектуре во многом способствовало открытие рентгеновских лучей, а также распространение идей фордизма, тейлоризма и др., ориентированных на повышение эффективности труда рабочих.

### **Библиография**

1. Аронов, В. Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна / В.Р. Аронов. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122 с.
2. Акиндинова, Т. А. Проблема целостности культуры в философии Г. Когена / Т. А. Акиндинова // Мысль: журнал петербургского философского общества. – № 1. – 2000. – С. 54–59.
3. Белов, В. Н. Марбургское неокантианство. Г. Коген и П. Наторп [Электронный ресурс] / В. Н. Белов // сайт кафедры философии и социальных наук Белорусского государственного университета. – Минск, 2013. – URL: <http://by.zavantag.com/docs/19/index-467941-7.html?page=23>
4. Гнедовская, Т. Ю. Немецкий Веркбунд и его архитекторы: история одного поколения / Т. Ю. Гнедовская. – М.: Пинакотека, 2011. – 352 с.
5. Дружкова, Н. И. Баухауз как социально-исторический и педагогический феномен / Н. И. Дружкова // Изобразительное искусство в школе. – № 5. – 2009. – С. 4 – 35.
6. Филичева, Н. В. Трансформация художественной образности в культуре модернизма / Н. В. Филичева – СПб.: Таро, 2011. – 319 с.
7. Anderson, S. Considering Peter Pehrens: interviews with Ludwig Mies van der Rohe (Chicago, 1961) and Walter Gropius (Cambridge, MA, 1964) [Электронный ресурс] / S. Anderson // искусствоведческий сайт engramma. – Рим, 2013. – URL: [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=494](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=494)
8. Boztepe, U. AEG & Peter Pehrens: symbolism in the first corporate identity design: a thesis for the degree of Master of Science in Architecture / U. Boztepe – Izmir: Izmir Institute of Technology, 2012. – 116 p.

© Н.С. Аганина, 2013

**Статья поступила в редакцию 5.10.2013**

## BACK TO KANT – FORWARD TO DESIGN!

**Aganina Nadezhda S.**

PhD (Art Studies), Associate Professor,  
Ural State Academy of Architecture and Arts,  
Ekaterinburg, Russia, e-mail: mashanadya@gmail.com

### Abstract

*The article considers the history of design and, primarily, of its methodology without which the institutionalization of design is impossible. The author comes to the conclusion that design was born in Germany, where the leading philosophical movements of the late 19th century introduced methodologism into the sphere of the aesthetic, which had been considered as incomprehensible from standpoint of reason. The rationalisation of aesthetics allowed the conflict between art and technology to be resolved, as a result of which design was born: in 1907, the first industrial association, "Werkbund", was set up, and Peter Behrens (1868–1940) came up with his first products of design.*

### Key words

*design history, design methodology, design in Germany, Werkbund, Peter Behrens*

### References

1. Aronov, V. R. (1992) Theoretical Concepts of International Design. Moscow: VNIITE. (in Russian)
2. Akindinova, T. A. (2000) The Issue of Integrity of Culture in the Philosophy of H. Cohen. Mysl: Journal of Saint-Petersburg Philosophical Society. No. 1, p. 54–59. (in Russian)
3. Belov, V. N. (2013) Marburg Neo-Kantianism. H. Cohen and P. Natorp [Online]. Web-site of the Department of Philosophy and Social Sciences at Belarusian State University. Minsk. Available from: <http://by.zavantag.com/docs/19/index-467941-7.html?page=23> (in Russian)
4. Gnedovskaya, T. Yu. (2011) German Werkbund and Its Architects: History of One Generation. Moscow: Pinakoteka. (in Russian)
5. Druzhkova, N. I. (2009) Bauhaus as a Socio-Historical and Pedagogical Phenomenon. Izo-brazitelnoye Iskusstvo v Shkole, No. 5, p. 4–35. (in Russian)
6. Filicheva, N. V. (2011) Transformation of Artistic Imagery in the Culture of Art Deco. Saint-Petersburg: Taro. (in Russian)
7. Anderson, S. (2013) Considering Peter Behrens: interviews with Ludwig Mies van der Rohe (Chicago, 1961) and Walter Gropius (Cambridge, MA, 1964) [Online] Available from: [http://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=494](http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=494)
8. Boztepe, U. (2012) AEG & Peter Behrens: symbolism in the first corporate identity design: a thesis for the degree of Master of Science in Architecture. Izmir: Izmir Institute of Technology.