

ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ДИЗАЙНА НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТНОЙ СТРАТЕГИИ ДРЕЗДЕНСКИХ МАСТЕРСКИХ

Заева-Бурдонская Елена Анатольевна

кандидат искусствоведения, профессор,
член-корреспондент РАХ,
и.о. зав. кафедрой средового дизайна, факультет дизайна,
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова
Россия, Москва,
e-mail: lenartt@gmail.com

УДК: 7.012

Шифр научной специальности: 5.10.1

DOI: [https://doi.org/10.47055/19904126_2024_2\(86\)_19](https://doi.org/10.47055/19904126_2024_2(86)_19)

АННОТАЦИЯ

Вопрос национальной идентичности дизайна в современной проектной культуре обострил переломный момент дизайн-индустрии на этапе Четвертой промышленной революции. Опыт истории формирования национальной школы дизайна вскрывает принципиальные подходы к диалогу традиции и новации, национального и универсального в проектировании. Дрезденские мастерские создали первую в мире прогрессивную индустриальную модель проектного развития в рамках единой национальной по природе новой культуры Германии в конце XIX столетия. Впервые дизайн стал звеном полного проектно-производственного цикла: от проекта до реализации продукта. В статье впервые раскрываются специфически национальные черты дрезденской проектной школы, среди которых: демократические принципы дизайна, экономическая целесообразность, соединение машинных и ремесленных технологий, увеличивающих эстетический потенциал производства, приемы адаптации традиционных прототипов и т.д. Выбранная проектная стратегия позволила создать жизнеспособное проектно-производственное объединение, давшее начало Современному движению и знаменитой школе Баухауза.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

дизайн, индустриальная эстетика, функционализм, стилизация, проектная модель

THE PROBLEM OF NATIONAL IDENTITY OF DESIGN ON THE EXAMPLE OF THE DESIGN STRATEGY OF THE DRESDEN WORKSHOP

Zaeva-Burdonskaya Elena A.

Professor, PhD (Art Studies),
Corresponding Member of the Russian Academy of Art.
Acting Head of the Department of Spatial Design, Faculty of Design,
S.Stroganov State University of Design and Applied Arts.
Russia, Moscow,
e-mail: lenartt@gmail.com

УДК: 7.012

Шифр научной специальности: 5.10.1

DOI: [https://doi.org/10.47055/19904126_2024_2\(86\)_19](https://doi.org/10.47055/19904126_2024_2(86)_19)

ABSTRACT

The issue of national design identity in modern design culture has made the turning point of the design industry more acute in the Fourth Industrial Revolution. The history of the national design school reveals fundamental approaches to the dialogue between tradition and innovation, national and universal in design. The Dresden workshops created the world's first progressive industrial model of design development within the framework of the new, essentially national culture of Germany at the end of the 19th century. For the first time, design became a link in the whole manufacturing cycle - from design to end product. The specifically national features of the Dresden design school are highlighted, including: democratic principles of design, economic feasibility, combination of machine- and hand-made technologies to increase the aesthetic potential of production, traditional prototype adaptation techniques, etc. The design strategy chosen created a viable design and production association that gave rise to the Modern Movement and the famous Bauhaus school.

KEYWORDS:

design, industrial aesthetics, functionalism, stylization, design model

Введение

Дизайн в современном обществе на этапе Четвертой промышленной революции, так называемой «Индустрии 4.0», столкнулся с новой дилеммой: стать частью наднационального универсального цифрового техногенного мирового сообщества и полностью раствориться в безграничном пространстве или сохранить в системе инновационных технологических изменений свою, исторически сложившуюся идентичность. Развитие технологий изменяет вектор социальных институтов, ценности, свидетельствует о завершении социалистического проекта, это приводит к тому, что анализ потребительских предпочтений больше не может производиться на национальном уровне [4, с. 13]. Однако страны ЕС на уровне системы профессионального образования по Маастрихтскому договору сохраняют суверенитет, имеют сильные национальные традиции и развиваются под воздействием таких факторов, как местные и отраслевые особенности и участие социальных партнеров на фоне явной динамики глобализации дизайна [1, с. 12]. Таким образом, необходимость адаптации региональной индустрии дизайна к условиям современного мира диктует поиск новых организационных форм дизайн-деятельности и инструментов проектирования.

В настоящее время вопрос традиционного наследия в дизайне получил наиболее глубокое освещение в областях дизайна костюма, графического дизайна и культурологии. Авторы констатируют «вестернизацию дизайна из-за нивелирования актуальных ценностей в результате типизации визуальных образов наряду с отсутствием эталонов для национального канона» [3, с. 22]. В ряде случаев вопрос национального и интернационального в дизайне переводится в плоскость социологии и коммуникативных процессов [6, с. 122] и т.д. Вопросы национальной специфики подходов к задачам промышленного дизайна были затронуты в исследованиях Н.В. Воронова, Г.Г. Коломийца, А.И. Новикова и др., однако быстро меняющийся темп жизни диктует новые условия реализации проектной деятельности.

Методика

Историко-культурный и искусствоведческий анализ крупных проектных объединений на этапе их появления и развития могут стать шагом на пути решения сложной задачи сохранения национальных особенностей школ дизайна. Решение задачи сохранения национальных основ в дизайне кроется не только в границах современной модели функционирования дизайна, но и за ее пределами, в ее историко-культурном контексте. Исследователи, описывая гуманитарный

кризис современной цивилизации, отмечают, что «он уходит своими корнями в историю именно европейской культуры, которая в последние столетия стала лидером мирового сообщества. Это кризис форм жизнедеятельности в первую очередь европейской индустриально-технологической цивилизации» [5, с. 6]. Многие из национальных школ дизайна продолжают свою творческую деятельность по сей день порой в современных форматах, сохраняя проектные традиции, заложенные на этапе основания. Такова знаменитая ассоциация Дрезденских мастерских, ставшая колыбелью германского Веркбунда и школы Баухауза.

Конец XIX в. в Европе был ознаменован активным поиском национально-культурной специфики нового вида прикладного творчества – дизайна. С 1900 г. центр европейской архитектурно-проектной мысли плавно перемещается в Германию, где формируются проектные школы, опирающиеся на изначально разные и противоречивые профессиональные ориентиры. Становление школ происходило на фоне реформ дизайна, мыслимых инструментом создания «здорового» немецкого искусства без признаков раскола (сецессионизма), где присутствует практичная рассудочность бюргерского менталитета. Сформулированные достаточно универсальные для эпохи требования доступных товаров, логичных в конструкции, выборе региональных материалов и хорошо сделанных дизайнерами в сотрудничестве с производителями, объединяла платформа демократизма всех проводимых инициатив, подпитанного возросшим чувством национального самосознания.

Франкофобия, усилившаяся в XIX в. из-за наполеоновских походов, территориального спора вокруг Эльзаса-Лотарингии и итогов франко-прусской войны 1870–1871 гг., рождала призыв к борьбе с доминирующим положением французской культуры в Европе. «Призыв к созданию визуальной культуры “великой державы” предполагал, что великолепие недавно установленного этнического государства потребовало соответственно достойного искусства» [8, с. 122]. Им стала форма немецкого регионализма с народными идеалами: немецкое искусство должно формироваться по «образцу немецких деревень, ... как здоровое и действительно плодотворное развитие немецкой художественной жизни, делящее себя на как можно большее количество местных школ, резко отличающихся друг от друга в географическом и ландшафтном отношении» [8, с. 131].

В Германии раньше остальной Европы с наибольшей очевидностью проявилась альтернатива проектной школы эпохи ар-нуво: традиции единичного, мелкосерийного ремесленничества и серийного промышленного продукта. Наслоение на демократические установки проектно-художественных инициатив привело к созданию новой немецкой промышленно ориентированной модели проектного творчества. Ее программные установки реализовала Дрезденская школа дизайна, сформированная в стенах Дрезденских мастерских искусств и изделий кустарного промысла (Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst Schmidt und Engelbrecht) в Хеллеркау. Мастерские были основаны К. Шмидтом-Хеллеркау (K. Schmidt-Hellerau) в 1898 г. В 1899 г. мастерские были переименованы в Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst Schmidt & Müller, и продолжают действовать по настоящее время, но уже в тандеме с мюнхенскими мастерскими по производству мебели, произошедшем в 1907 г. (известный всему миру Веркбунд – Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst GmbH с отделениями в Дрездене и Мюнхене). Основой производственной структуры Dresdner Werkstätte являлась мебельная фабрика-мастерская. Проектная деятельность осуществлялась нанятыми художниками и дизайнерами. На момент основания в 1898 г. компания насчитывала двух сотрудников. Благодаря грамотной художественной и экономической политике к 1910 г. на фирме работало 450 человек.

Идеология Dresdner Werkstätten, «изначально, в 1898 году, вдохновленная английскими моделями и идеями У. Морриса» [9, с. 357], была нацелена на создание национальной модели промышленного производства, формирование которой происходило в русле эстетики модернизма,

международного Современного движения от концепции ремесленничества к серийному продукту. Подобные цели определили интернациональный состав ассоциации. Помимо ведущих дизайнеров ассоциации немецкого происхождения – Р. Римершмида (R. Riemerschmid), Б. Паула (B. Paul) и П. Беренса (P. Behrens), в состав входили: М. Лёгер (M. Laeuger), Ч.Р. Макинтош (Ch. R. Mackintosh), Й.М. Ольбрих (J. M. Olbrich), Б. Скотт (B. Scott).

Проектно-промышленное объединение выросло на родной почве: его прототипом послужили традиционные профессиональные гильдии и коммуны, а сами мастерские изначально создавались на базе столярной мастерской. Это определило дальнейшую стратегию дизайна, призванного сформировать новые образно-жизненные ценности, комфортный и доступный быт большинства. Социально-этический идеал Дрезденских мастерских отдал приоритет в выборе будущего потребителя продукции не элите и не среднему классу (Mittelstand), а рабочим слоям, для которых ранее выпускаемая продукция была недоступна. Дизайн в понимании Dresdner Werkstätten наполнялся экономическим и идеологическим потенциалом. «В Германии ... дом стал ассоциироваться с родиной – Heimat, мощным и политически насыщенным символом национального единства и преемственности [10, с. 80]. Сила Heimat отразилась в стремлении к экономическому превосходству нации, усиливающему мощь национального идеала.

Эволюция проектной идеологии ремесла к серийной продукции, предполагающей отказ от проектов, рассчитанных на ручной труд, завершилась концепцией промышленного искусства. Новые выразительные возможности дизайна раскрывались в пространстве промышленной эстетики, одновременно наделенной чертами национальной идентичности.

Эстетика машинного производства Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst была построена на строгой взаимозависимости и взаимосвязи формы и функции, заключила в себе черты рождающегося функционализма и конструктивизма. Г. Мутезиус (G. Muthesius) предполагал «будущий прогресс только в направлении строгого Sachlichkeit (целесообразность) и отказа от всего “tacked-on” (прикрепленный) художественного оформления, направленного вовне, ради форм, полностью продиктованных целями, для которых они предназначены и которым служат. Здесь мы сталкиваемся с серьезным и почти научным параметром Sachlichkeit» [14, с. 23]. Функциональная основа дизайна провозглашается и в «Открытом письме художникам» (Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst, Дрезден, 1898) К. Шмидта. Он писал: «Мы создаем мебель, которая спроектирована таким образом, чтобы каждый бытовой прибор идеально служил своему назначению и выражал свое предназначение в своей форме» [7].

Шмидт помнил экономический провал политики своей мебельной мастерской, направленной на проектирование и изготовление ручным ремесленным способом индивидуальных авторских предметов. Дизайн Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst изменил тактику и начал создавать проекты недорогой тиражируемой мебели и бытовых предметов интерьера с расчетом на собственные производственные мощности. Уже в 1899–1900 гг. на выставке промышленного дизайна в Дрездене мастерские представили комплект мебели для квартиры из двух гостиных, спальни и кухни по низкой цене. Выставка в Дрездене в 1905–1906 гг. окончательно утвердила статус предмета мебели как продукта промышленного дизайна, а не декоративного искусства. Главным и поистине революционным достижением стало решение стандартизации отдельных частей предмета. «В каталоге 1905–06 годов они с гордостью отмечали “развитие стиля мебели в духе машины”. В 1910 первую мебель “Unit”, названную именем, которое было принято в Англии, они представили как типовую версию мебели. Идея прибыла из Америки, где использовалось ... для книжных шкафов» [14, с. 24]. Р. Римершмид вместе с Б. Паулем и другими дизайнерами Dresdener Werkstätten, опираясь на задачи реформ рубежа веков, открыли путь к созданию первых образцов комбинируемой стандартной художественной мебели, произведенной машинным способом. В 1910 г. мастерские представили «Программу действий

по недорогому изготовлению простой мебели, которая в двадцатые годы окончательно одержала победу над интерьером эпохи Вильгельма» [13, с. 38].

Функционально-конструктивное направление дизайна выступило полноценным выражением специфики немецкой идентичности. Искусство было призвано стать символом внутреннего народного единства послевоенной страны. Проектные разработки сосредоточились вокруг задачи поиска новой промышленной эстетики и нового стиля на национальной основе. В обществе росло недовольство британской проектной моделью как образцом для подражания. Ее художественный потенциал, направленный на средний класс буржуазии, не решал задачи «германского» здорового искусства, призванного удовлетворить запросы большинства. Демократическим шагом, по мнению немецких экспертов журнала *Deutsche Kunst und Dekoration*, стало обращение к «великому базовому опыту народов, которые продвинулись по сравнению с нами на пути своего собственного развития... Бесконечные возможности красоты будут потеряны ... не будем свободно использовать силу, формирующую бесконечно разные потребности, ... силу местной традиции, которая в конечном итоге очищает нас, и позволяет противостоять международной унификации красивых вещей, квартир...» [11, с. 232]. Достижение собственного стиля шло по пути строгого следования региональным условиям, быту, климату и национальным особенностям.

Экспериментальное обращение дизайнеров к народному искусству проводилось под эгидой патриотизма. Национальное самосознание народа формировали качественные и экономически доступные предметы быта, улучшающие вкус. Проектные стилизации аутентичных ремесленных прототипов мебели «сельской серии» простого дизайна Р. Римершмида 1900 г. были разработаны с учетом требования низкой стоимости в производстве. Стилизованные элементы сочетались с образцами народного искусства, идентичность форм прошлого предстала в параметрах конструктивности и рациональности. Несмотря на решающее условие экономической целесообразности, работа даже в условиях простой концепции традиционного творчества ограничивала творческий потенциал дизайнера. «Итогом его отказа от мотивов родной Баварии стал региональный стиль, универсально применимый в своей простоте» [12, с. 102] в русле подлинно демократической и пропатриотической идеологии. Традиционные немецкие ремесленные изделия выступили источником вдохновения для Й. Ольбриха и П. Беренса в проектах керамики с оловом на фабриках *Lüdenscheid*, *Gerhadi & Cie* и *Edward Hueck*.

Заново возрожденное и открытое для дизайна народное искусство в сугубо немецкой демократической транскрипции предстало искусством для народа. Отход от повторения форм прошлого завершился созданием нового функционально и национально обоснованного стиля. Коллективными усилиями *Dresdner Werkstätte* идея нового искусства была реализована в разработанной в 1904–1905 гг. авторской программе Римершмида *Maschinen möbel* (машинной мебели) [18, с. 179] как подлинно «народной мебели».

Путь от создания проектов дешевой и хорошо сконструированной мебели в 1900 г. и начала активного сотрудничества Римершмида с Дрезденскими мастерскими в 1901 г. к производству «народной» машинной мебели хорошего дизайна был пройден в короткий срок – к 1906 г. Программа *Typen möbel* (типовая мебель), разработанная Б. Паулем в 1908 г., стала логическим развитием демократической и деимебели для народа. Это был первый пример современной модульной мебели из стандартизированных элементов, целиком ориентированных на машинное производство. (Стандартные и серийные модули позднее были вновь открыты под названием «встроенная мебель»).

Инструмент научно-продуманной стилизации помог созданию аутентичной версии стиля. По свидетельству современников, «необходимая обработка, называемая стилизацией, состоит главным образом в том, что характерные формы и цвета мотива подчеркиваются и приводятся

в определенную закономерность. ... Стилизация также должна происходить в своеобразном вкусе нашего времени, чтобы действительно возникало украшение в современном духе» [15, с. 307]. Работы по поиску нового немецкого стиля велись в различных жанрах дизайна. Пример нового подхода к орнаменту продемонстрировали стилизации Р. Римершмида в проектах раппортов современных тканей. Композиции разрабатывались для собственных проектов *Maschinen möbel* (машинной мебели) и проектов других дизайнеров *Dresdner Werkstätte*. Геометрические колеблющиеся ритмы и метрические ряды ромбов, треугольников и флоральных мотивов сменяли стилизации японских графических композиций, что свидетельствовало об «изобретении основ декоративной системы XX века» [17, с. 79], системы, принадлежащей уже промышленной эстетике.

Принцип функционализма был достаточно универсален. Примеры ассимиляции художественных и конструктивных приемов современного стиля ар-нуво в дизайне типовой мебели из стандартизированных компонентов стали путем в «будущее, которое приведет ар-нуво в соответствие со структурно геометризованным функционализмом» [13, с. 29]. Органика природных изгибов ар-нуво в мебели П. Беренса подчинялась конструктивной и функциональной целесообразности. В версии дизайнера стилевая форма полностью лишена изобразительности природных прототипов и сведена к аллюзии выразительности органических праформ. Привычная модель «художественной метафоры» в дизайне приобретала неизвестные ранее выразительные качества.

Стилевые поиски велись последовательно в достижении единой цели – организации народного быта. Сочетание ручных и машинных способов обработки материала расширяли проектные возможности, позволяющего учитывать новейшие научные разработки в области гигиены, эргономики и т. д.

Особенностью дрезденской концепции современного стиля стало органическое направление дизайна, получившее свое полное развитие позднее, к середине XX столетия. В заботе о комфорте и безопасности мебели родилась стилистически новая органическая линия предметов, развивающаяся в рамках эстетики функционализма.

Мебель *Dresdner Werkstätte* отличала ярко выраженная конструктивность решений: отсутствие моделируемого скульптурного рельефа, открытость конструкции и четкость линий силуэта приобрели новую образность. Антропоморфизм пронизывал проекты Римершмида на уровне образа и конструкции, и вызывал ассоциации отдельных элементов с «плечами», «руками», «локтями», «кистями», «ребрами», «коленями» и т. д. Главным декоративным элементом виделся рисунок текстуры дерева, возведенный в степень изысканности, а извилистый линейный ритм прожилок древесины строго подчинялся ортоскопической конструкции, исключающей искривление прямых линий. Скульптурные объемы или маркетри (при наличии) строго ограничивались плоскими поверхностями и не влияли на конструкцию. Функциональность предметов с логически сконструированными узлами-суставами стала синонимом эргономического удобства и практичности.

Инженерно-технологический аспект проектов мастерских постепенно приобретал эстетические качества. П. Беренс полагал «стиль итогом творчества, которое осознало свои цели и утверждается в единении задачи, используемого материала и конечного результата ... Наиболее весомо и зримо наши способности проявились в достижениях современной техники, даже если техника еще не создала культуру, поскольку она не ставила перед собой цель объединиться с искусством» [2]. Рациональная эстетика в проектах машинной мебели Р. Римершмида обыгрывала красоту открытых креплений (винтов, скоб и т. д.) и четко пригнанных стыков. Простая сборно-разборная конструкция, состоящая из отдельных частей – унифицированных элементов, скрепленных друг с другом, умножала возможности их комбинаторики. Это обо-

гатило ассортимент выпускаемой продукции и увеличило тиражи отдельных элементов. Сборно-разборная конструкция оптимизировала способ доставки заказчику и транспортировку при экономии места складирования.

Промышленное производство для дизайнеров стало критерием жизнеспособности инновационных проектных разработок. Дрезденские мастерские, следовавшие идее непрерывного производственного цикла – от проекта до производства и реализации, – были нацелены на активное сотрудничество с ведущими отечественными художественно-промышленными фабриками и заводами в области керамики, текстиля и т.д., которые в скором времени стали партнерами ассоциации. На керамических фирмах Reinhold Merkelbach и Höhr-Grenzhausen производства Westerwald в 1902 г. дизайнеры провели стилистическое обновление ассортимента, а также разработали технологии методом отливки рельефного украшения вместе с формой взамен традиционного накладывания декора на заранее выполненную модель. Это позволило удешевить производство новых предметов. В 1905 г. специальный прайс-лист фабрики Merkelbach в разделе Kunstgewerbliche Gegenstände (ремесленные изделия) включил разработанные Р. Римершмидом двадцать проектов тарелок в почти двухстах различных модельных версиях. Принцип комбинаторики позволил одну и ту же модель использовать для целого набора предметов с выбранным одинаковым декором, что существенно сокращало расходы на проектирование.

П. Беренс создавал мебельные проекты для мануфактуры JD Neumann (Гамбург, 1900–1901). Функционально-стилистические инновации Римершмида для мануфактуры Мейсен коснулись проектов массового производства. Эскизы тарелок фарфорового сервиза с подглазурным декором в синих тонах, созданного в 1903 г., включили выпуклый синий точечный декор и зазубренные выемки по контуру, снабженные «указанием “не делать их более регулярными”». Низкий рельеф настолько незначителен, что почти гладкий и грязи негде поселиться ... есть неудачное нарушение в дизайне, который проходит вдоль ободков блюд и тарелок, заставляя их выглядеть так, как будто они были сколоты с самого начала. Возможно, это делается для того, чтобы противодействовать их появлению позже, когда они действительно будут сколоты...» [16, с. 29]. Однако сервиз оказался тяжелым по дизайну в сравнении с более деликатными традиционными изделиями, поскольку не были учтены в полной мере технические требования фарфора ... Сервиз широко распространялся через сеть сбыта Dresdner Werkstätte и оставался в производстве до 1930-х гг. Технологические новшества серийного дизайна на производствах различных отраслей вписывались в концепцию сугубо германского дизайна с его экономической доступностью продукции без ущерба качеству дизайна.

Выводы

Универсальность функционального подхода к дизайну укрепила его позиции в категориях новых ценностей промышленной эстетики. На смену тотальному синтезу Gesamtkunstwerk эпохи ар-нуво пришло понимание концепции системного дизайна. Впервые последовательно разрабатывался не отдельный объект, а целостная домашняя обстановка на новых функционально-конструктивных и рациональных принципах: модульного формообразования и стандартизация элементов (Türenmöbel), сочетания машинных и ручных методов обработки, новых приемов комбинаторики, проектных началах метода стилизации и т.д. Базовыми проектными принципами дизайна стали простота очертаний, ясность конструкции, натуральный материал и его свойства.

Созданию многокомпонентных целостных проектов, требующих разносторонней подготовки и многомерного художественного мышления, способствовал профессионализм дизайнеров, имевших междисциплинарный опыт работы. П. Беренс был промышленным дизайнером,

педагогом, критиком и теоретиком архитектуры; Р. Римершмид – архитектором, художником декоративно-прикладного искусства, теоретиком и педагогом; М. Лёгер – графическим дизайнером, художником, стекольщиком и керамистом, архитектором, дизайнером интерьера, ландшафтным архитектором и педагогом и т.д.

Дрезденская школа дизайна смогла создать альтернативу ранее доминировавшей в Европе британской модели дизайна Art&Crafts, наполнив ее сугубо германским пониманием искусства как «искусства для народа». Новое искусство мыслилось политическим инструментом консолидации не только творческих сил, но и всего населения послевоенной имперской Германии. В прогрессивном функциональном подходе к проектированию, соединившем экономическую целесообразность и конструктивную рациональность, демократические ценности заложили новое измерение «немецкого дизайна», открытого для дальнейшего развития. Мечта сообщества об объединенной культуре, охватывающей все слои и уровни общества, возникшая и достигшая пика реализации между 1900 и 1914 гг., была отчасти утопией и никогда не осуществилась в полном объеме, но вектор индустриального дизайна и четкое понимание национальной проектно-экономической стратегии машинного серийного производства предметов быта для народного большинства сохранили жизнеспособность ассоциации до настоящего времени. Принципы формирования национальной школы дизайна на основе индустриальной модели актуальны и могут быть использованы в стратегии развития современной отечественной школы дизайна на переломном этапе развития цифрового общества.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Баталов, М.Н. Зарубежный опыт дизайн-образования / М.Н. Баталов // Вестн. Шадрин. гос. пед. ун-та». – 2014. – № 2 (22). – С. 12–21. – URL: <https://shgpi.edu.ru/files/nauka/vestnik/2014/2014-2-2.pdf>
2. Беренс, П. Искусство и техника / П. Беренс, 1910. – URL: <https://studfile.net/preview/16566863/page:21/>
3. Воронова, И.В. Художественный образ в графическом дизайне: взаимодействие национального и интернационального. Автореферат на соиск. уч. степени канд. культурологи / И.В. Воронова. – Кемерово, 2014. – 24 с. – URL: https://new-disser.ru/_avtoreferats/01007528723.pdf
4. Гафаров, Х.С. Актуальные проблемы дизайна и дизайн-образования / Х.С. Гафаров // сб. науч. ст. по мат-лам I Междунар. науч.-практ. конф. Минск, 26–28 апр. 2017. – Минск: Изд. центр БГУ, 2017. – С. 13–24. – URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/187989>
5. Гаязов, А.С. Общецивилизационные кризисы и кризисы в современном образовании / А.С. Гаязов // Вестн. Оренбург. гос. ун-та. – 2022. – № 3 (235). – С. 6–13. – URL: http://vestnik.osu.ru/2022_3/1.pdf
6. Жданова, Н.С. Взаимосвязь интернациональных и национальных тенденций в современном дизайне / Н.С. Жданова // Культурологические чтения – 2018. Межкультурный плюрализм в поликультурном и полиязычном мире: сб. мат-лов междунар. науч.-практ. конф. Екатеринбург, 14–15 марта 2018 г. – Екатеринбург: УрФУ, 2018. – С. 118–122. – URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/63377>
7. Карл Шмидт-Хеллерау. – URL: https://deru.abcdef.wiki/wiki/Karl_Schmidt-Hellerau
8. Art, Culture, and National identity in fin-de-siècle Europe / ed. Michelle Facos and Sharon L. Hirsh. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – 297 с.
9. Benevolo, L. Histoire de l'architecture moderne 1 - La Révolution industrielle. Espace et Architecture / L. Benevolo. – Paris, Dunod, 1978. – 948 p.
10. Carl and Karin Larsson: creators of the Swedish Style / Ed. by Michael Snodin and Elisabeth Stavenow-Hidemark. [Repr.]. – London: V & A publications, 1999. – 242 p.

11. Fuchs, G. Pariser Weltausstellung 1900 / G. Fuchs // Deutsche Kunst und Dekoration. Band I, Band II. Oktober 1897 – März 1898. – Darmstadt: Herausgegeben und Redigiert von Alexander Koch. – S. 231–234.
12. Kaplan, W. The Arts & Crafts Movement in Europe & America: design for the modern world / W. Kaplan. – London: Thames & Hudson, 2004. – 327 p.
13. Nerdinger, W. Richard Riemerschmid vom Jugendstil zum Werkbund / W. Nerdinger // Technische Universität (München). Architektursammlung. Ausstellungskatalog der Architektursammlung der Technischen Universität München und des Münchner Stadtmuseums. München: Prestel, cop. 1982. – 546 с.
14. Pevsner N. Pioneers of modern design / N. Pevsner // From William Morris to Walter Gropius. Fourth edition published by Yale University Press New Haven and London, 2005. – 192 с.
15. Poellnitz, V. Modernen Stil, Betrachtungen über den / V. Poellnitz // Deutsche Kunst und Dekoration. Band I, Band II. Oktober 1897 – März 1898. – Darmstadt: Herausgegeben und Redigiert von Alexander Koch. – S. 300–308.
16. Rudoe, J. Aspects of design reform in the German ceramic industry around 1900, as illustrated by the British museum collection / J. Rudoe // The Journal of the Decorative Arts Society. – 1850. – The Present № 14 Tutn of the century desain: cross currents in Europe, 1990. – S. 24–34. – URL: <http://www.jstor.org/stable/41809173>
17. Wichmann, S. Art nouveau / S. Wichmann. – Paris: Hachette Réalités, 1978. – 128 p.
18. Wolf N. Art Nouveau / N. Wolf. – Munich: Prestel, 2011. – 304 s.

REFERENCES

1. Batalov, M.N. (2014). Foreign experience in design education. Bulletin of Shadrinsk State Pedagogical University [online], No 2 (22), pp. 12–21. Available from: <https://shgpi.edu.ru/files/nauka/vestnik/2014/2014-2-2.pdf>
2. Behrens, P. (1910). Art and Technology. StudFiles. [online]. Available from: <https://studfile.net/preview/16566863/page:21/> .
3. Voronova, I.V. (2014) Artistic image in graphic design: the interaction of national and international. Summary of Ph.D. dissertation (Cultural studies). Kemerovo: Kemerovo State University of Culture and Arts. (in Russian)
4. Gafarov, Kh.S. (2017). Current problems of design and design education. In: Challenges of globalization and proliferation of design. [online] Minsk: Publishing Center of the Belarusian State University, pp. 13–24. Available from: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/187989>
5. Gayazov, A.S. (2022) General civilizational crises and crises in modern education. Bulletin of Orenburg State University [online], 3(235), pp. 6–13. Available from: http://vestnik.osu.ru/2022_3/1.pdf
6. Zhdanova N.S. (2018). The relationship between international and national trends in modern design. In: Cultural readings – 2018. Intercultural pluralism in a multicultural and multilingual world: a collection of materials from the international scientific and practical conference, 14–15 March. Ekaterinburg: Ural Federal University, pp. 118–122. Available from: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/63377>
7. Wikipedia, [2023]. Karl Schmidt-Hellerau [online]. Available from: https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Schmidt-Hellerau . (in German)
8. Facos, M. and Hirsh, Sh.L. (ed.) (2003) Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europe. Cambridge: Cambridge University Press. (in English)

9. Benevolo, L. (1978). Histoire de l'architecture moderne 1 - La Révolution industrielle. Espace et Architecture. Paris: Dunod. (in French)
10. Snodin, M. and Stavenow-Hidemark, E. (eds.) (1999) Carl and Karin Larsson: creators of the Swedish Style. [Repr.]. London: V & A publications. (in English)
11. Fuchs, G. Pariser Weltausstellung 1900. (1898). Deutsche Kunst und Dekoration, Oktober 1897 – März 1898 (Band I, Band II), pp. 231–234. (in German)
12. Kaplan, W. (2004). The Arts & Crafts Movement in Europe & America: design for the modern world. London: Thames & Hudson. (in English)
13. Nerdinger, W. (1982) Richard Riemerschmid vom Jugendstil zum Werkbund. München: Prestel. (in German)
14. Pevsner, N. (2005). Pioneers of modern design. From William Morris to Walter Gropius. 4th ed. London: Yale University Press New Haven and London.
15. Poellnitz, V. (1898). Modernen Stil, Betrachtungen über den. Deutsche Kunst und Dekoration. Oktober 1897– März 1898 (Band I, Band II), pp. 300–308. (in German)
16. Rudoe, J. (1990). Aspects of design reform in the German ceramic industry around 1900, as illustrated by the British museum collection. The Journal of the Decorative Arts Society 1850 - the Present, [online], No 14, pp. 24–34. Available from: <http://www.jstor.org/stable/41809173>
17. Wichmann, S. (1978). Art Nouveau. Paris: Hachette Réalités. (in French)
18. Wolf, N. (2011). Art Nouveau. Munich: Prestel. (in English)

ССЫЛКА ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ СТАТЬИ

Заева-Бурдонская, Е.А. Проблема национальной идентичности дизайна на примере проектной стратегии Дрезденских мастерски / Е.А. Заева-Бурдонская // Архитектон: известия вузов. – 2024. – №2(86). – URL: http://archvuz.ru/2024_2/19/ – doi: [https://doi.org/10.47055/19904126_2024_2\(86\)_19](https://doi.org/10.47055/19904126_2024_2(86)_19)

© Заева-Бурдонская Е.А., 2024



Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция - на тех же условиях»).
4.0 Всемирная

Дата поступления: 01.04.2024