

ОСОБЕННОСТИ ИТАЛЬЯНСКОГО ДИЗАЙНА НА РУБЕЖЕ XIX–XX СТОЛЕТИЙ

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: 74.01/09

Шифр научной специальности: 5.10.3

DOI: [https://doi.org/10.47055/19904126_2024_3\(87\)_14](https://doi.org/10.47055/19904126_2024_3(87)_14)

Аннотация

Своеобразие итальянского дизайна во многом сформировала эпоха рубежа XIX – XX столетий. В результате проведенных проектных реформ, сопровождавших становление новой государственности Италии, современное искусство и стиль были призваны утвердить национальную идентичность страны, а также удовлетворить амбициозные цели мирового реванша в области прикладного искусства. Дизайн стал отражением двойственной природы регионального стиля Либерти, развивавшегося в диалоге традиций и новаций. Инновационные процессы модернизма сопровождали глубоко укоренившиеся традиции античного наследия, как воспоминания великой эпохи Ренессанса. Определяющей чертой итальянского дизайна стало авторское начало, проявившееся на уровне авторских стилей, авторских проектных школ и отдельных проектно-производственных объединений. Индивидуальное творчество дизайнера, лишенное инерционности крупных проектных объединений, сопровождалось свободой творческого эксперимента, открытостью к инновационным интеллектуальным концепциям и формально-пластическим поискам, не утратившие своей актуальности и для современного этапа итальянского дизайна.

Ключевые слова:

дизайн, авторский дизайн, ар-нуво, Либерти, традиция-новация

FEATURES OF ITALIAN DESIGN AT THE TURN OF THE 19TH CENTURY

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: 74.01/09

Шифр научной специальности: 5.10.3

DOI: [https://doi.org/10.47055/19904126_2024_3\(87\)_14](https://doi.org/10.47055/19904126_2024_3(87)_14)

Abstract

The distinctiveness of Italian design was largely formed by the period at the turn of the 19th century. As a result of the reforms in the design sector that accompanied the emergence of the new statehood of Italy,

modern art and style were called upon to affirm the national identity of the country, as well as to satisfy the ambitious goals of revenge at world level in the field of applied art. Design became a reflection of the dual nature of the regional Liberty style, which was evolving in a dialogue between traditions and innovations. The innovative processes of Art Nouveau accompanied the deeply rooted traditions of the ancient heritage as reminiscences of the great Renaissance. The feature of Italian design that became mainstream was authorship, which manifested itself as authored styles, authored design schools, and individual design and production associations. Individual creativity of the designer, devoid of the inertia of large design associations, was accompanied by freedom of creative experimentation, openness to innovative intellectual concepts and formal-plastic searches, which have not lost their relevance at the modern stage of Italian design.

Keywords:

design, authored design, art nouveau, Liberty, tradition-innovation

Введение

Вопрос своеобразия итальянского дизайна на протяжении почти полутора столетий остается до сих пор открытым. Несмотря на всеобщее признание уникальности данного явления в истории мировой проектной культуры и проектной деятельности, векторы его своеобразия до конца не определены и не стали предметом подробного научного анализа. Анализ социокультурного и художественного контекста становления итальянского дизайна на этапе его исторического профессионального самоопределения во второй половине – конце XIX столетия может стать новым этапом исследования итальянского дизайна как своеобразной проектно-художественной парадигмы.

Этап формирования дизайна в Италии совпал с периодом становления нового международного стиля ар-нуво (в итальянской версии – Liberty). Стилевая система была призвана стать художественно-эстетическим инструментом реформирования прикладного искусства, сформировать проектный потенциал современного искусства с учетом изменившихся ценностей и требований к окружающей действительности и предметному миру человека. До сих пор феномен итальянского дизайна в искусствоведении видят параллельным термину итальянский стиль, вобравшему в себя сумму характерных формально-эстетических и ценностных качеств.

В отечественном искусствоведении временной точкой отсчета формирования национальной модели итальянского дизайна определен послевоенный период, начиная с 50-х гг. XX столетия. Одним из первых эту дату зафиксировало исследование Г. Курьеровой, которое рассматривало проблематику с позиций культурно-экологического императива, как структурную целостность с концептуальным ядром «итальянской идеи» в качестве основы проектной культуры, формирующей итальянский дизайн вне узости формальных (в том числе и стиливых) характеристик [1, с. 3]. Позже Ф. Шляхов отметил, что на этапе конца XX столетия обозначить единство итальянского дизайна на уровне стилистических приемов разных жанровых и видовых областей невозможно, поэтому определение предмета научного интереса проводит по линии проблем эволюции проектирования и организации жилой предметно-пространственной среды в соответствии с общественными, социальными и культурными процессами в обществе, фиксирует момент сложения новых оценочных критериев [2, с. 4]. Важнейшие качества итальянского проектного феномена он видит в преодолении проблем оптимальности массового быта во имя выражения тонкой ментальности современников через откровенно авторские предложения [2, с. 9]. В качестве примера можно привести проектную культуру постмодернизма XX столетия, например, дизайн группы Алхимия. Однозначно исследователи сходятся во мнении, отдавая приоритет интеллектуально-творческому концептуальному началу проектирования над функциональным.

Особо интересен вектор взаимосвязи итальянской проектной модели прошлого столетия с этапом формирования национальных особенностей проектной культуры в конце XIX – начале XX в., этапом расцвета стиля Liberty. Ряд исследователей, относя момент становления дизайна в Италии как самостоятельной профессии ко второй половине 1950-х гг., полагают его непосредственным продолжением незаконченных проектных реформ конца XIX в., когда итальянская промышленность могла обходиться силами мастеров-ремесленников и художников-прикладников, и задачи проектирования не требовали появления особых специалистов – дизайнеров [3, с. 112–113]. Взаимосвязь стилевых особенностей Liberty и проектных задач набирающего силу модернизма отметил В. Аронов [4, с. 358].

Фактически, период конца XIX – начала XX веков, совпавший со становлением национального стиля Liberty, стал этапом рождения новой профессии в поле новой проектной культуры, обращенной к задачам модернизма. Ремесленное производство и мелкосерийная художественная промышленность в этой ситуации подготовили почву для становления и развития проектной модели, пропитанной традициями высокого искусства, характерными для страны с великим классическим прошлым эпохи Ренессанса. В недрах авангардной системы противоречивого итальянского модернизма формировалась идеология и художественно-эстетическое своеобразие национального дизайна. Однако исследования этого актуального, с точки зрения задач современного дизайна, периода до сих пор носят достаточно фрагментарный характер, не позволяя составить целостной картины явления. По мнению итальянского критика Л.-В. Мазини (L.-V. Masini), «в Италии нет комплексного исследования стиля Либерти» [5, с. 320], процесс исследования стиля продолжается до сих пор, открывая все новые документы и архивные данные.

Методика

Историко-генетический подход, позволяющий реконструировать явление в его полном объеме, в комплексе функциональных особенностей и историко-культурного контекста, лег в основу анализа проектно-стилистических особенностей итальянского дизайна. В границах метода открывается перспектива исторического процесса развития от рождения первых проектно-ремесленных версий до этапа становления серийной индустриальной проектной модели эпохи Liberty.

В силу политических особенностей страны сформировался приоритет региональной идентичности над национальной. Категория национального к итальянскому искусству конца XIX в. оказалась неприменима в силу отсутствия установленного единого национального стиля, созданного к тому времени в большинстве стран Европы. Современный исследователь Дж. Босони в ретроспективном взгляде на проблему отмечает как качественную природу искусства и дизайна не протяжении всей истории, неразрешимую дихотомию и дуализм – неопределенный и несовершенный способ его развития, постоянно балансирующий между желанием порвать с бременем истории и попытками установить с ней диалог, постоянными импульсами привлечь и отвергнуть современность, направляя ее наиболее устоявшиеся эффекты в необычные, гибридные решения с оригинальными и непредсказуемыми чертами, выраженными в новой философии, новой эстетике и новых знаках [6]. Логика ретроспективного целостного взгляда на пеструю и дробную картину проектной реальности позволит определить причинно-следственные связи в формировании итальянской модели дизайна, сохраняющей и сегодня свой уникальный подход в единстве свободы эксперимента, любви к детали и инновационной пластической концепции.

Социокультурный контекст проектных реформ Италии второй половины XIX столетия определила обстановка становления новой государственности и выбора собственного пути раз-

вития. В результате движения Рисорджименто (Risorgimento), возникшего в 1860-е гг. и направленного на объединение независимых итальянских государств с давними политическими, экономическими и социальными разногласиями, общество встало перед необходимостью формирования основ национальной идентичности единой страны в соответствии с задачами современной эпохи.

Поздний процесс капитализации в Италии, одной из самых бедных стран в Европе, отсутствие художественной промышленности современного уровня, не позволяли художникам и ремесленникам полноценно воспользоваться словарем современного дизайна, ставшего к началу XX столетия мировым достоянием. Для более активного перехода к идеологии современного искусства, необходимого для производства конкурентоспособных продуктов, кроме базовой инфраструктуры крупномасштабного производства, итальянцам не хватало ориентированности на собственные новые художественные ценности. «Жители крупнейших северных городов Милана, Генуи и Турина чувствовали более близкую культурную связь с Веной, Лондоном и Парижем, чем с Неаполем или Римом.... Италия обратилась к Германии, Великобритании, и, прежде всего, Франции как модели индустриализации, капиталистической экономики и эстетического вкуса» [7, с. 413].

В Италии отсутствовала культурная база, способная утвердить международный престиж Италии как нации: до сих пор продукт и способ его представления навязывались зарубежными рынками. Первые реформаторские усилия консолидировала идеология национального литературно-художественного движения Скапильятура (Scapigliatura), возникшего в Милане в середине 1860-х гг. на волне разочарования в результатах объединяющих страну инициатив Рисорджименто. Протестный характер движения вызвал к жизни ряд прогрессивных художественных объединений, антагонистичных к консервативному академизму, конъюнктурному искусству, буржуазному «салону» и даже итальянскому роматизму. «Часто прогресс в искусстве происходил вне школы и ее учений. Его инициировали художники, которые не посещали никаких официальных курсов или которые, окончив школу, шли по пути, противоположному тому, который она для них проложила. Именно это произошло в Италии с движением современного искусства» [8, с. 146]. Национальный стиль, призванный консолидировать страну и придать ей новый статус на европейском художественно-промышленном рынке, в Италии создавали личности.

Рупором художественных реформ стала профессиональная пресса. Итальянский *Emporium* (Бергамо, 1895–1964), вдохновленный английским *The Studio*, будучи в эпицентре проблем технологического прогресса, международных профессиональных коммуникаций (выставки, конференции и т.д.), участвовал в обсуждении новой промышленной модели прикладного искусства. Журнал *L'Arte Decorativa Moderna* служил продвижению итальянского модернизма. Однако художественную периодику, в том числе и авторитетные издания, отличало отсутствие единого программного представления о новом реформаторском движении. Пропаганда нового искусства стала результатом творческих поисков отдельных искусствоведов, архитекторов и проектировщиков на страницах *Arte utile* («Утилитарное искусство», 1890), *Arte italiana decorativa e industriale* («Итальянское декоративно-промышленное искусство»), *L'architettura italiana* («Итальянская архитектура», 1905) и т.д.

Критики обращались к концепции морально-этического пути современного искусства Морриса и Рескина. Новые ценностные ориентиры инициировали переход итальянских мастеров и художников от традиционного «ремесленного» понимания «нового стиля» к созданию форм, основанных на честном взаимодействии с материалами (подмена свойств материалов противоречит эстетическому кодексу авангарда), моральной ответственности по отношению к создаваемой среде. И сторонники, и противники авангардного модернизма соглашались, что путь к

унифицированному демократичному домашнему интерьеру бесперспективен без усилий дизайнеров, изобретения современных художественных систем, «правды» материалов, нового отношения к свету в пространстве и новых цветовых гармоний, упрощенных форм.

На фоне реформ изменилось отношение к традиционному наследию. Процесс характеризовался оппозиционным дуализмом эстетической концепции «традиции-новации». Критик К. Бойто (С. Boito) в *Questioni pratiche di belle arti* («Практические вопросы изобразительного искусства», 1893) предостерегал от противоречий и брожений, которые провоцирует эклектичная культура своего времени [9, с. 356], видя будущее в создании единого «национального стиля» в искусстве, основанием которого он видел римскую античность и средневековье. Итальянский темперамент сильнее других противостоял новым идеям и испытывал отвращение к вдохновению, рожденному капризным разнообразием природы. Одновременно в обзоре Туринской выставки 1902 г. (Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna) критик, архитектор и дизайнер мебели А. Мелани (A. Melani) сетовал на «заметную тенденцию Италии к старому классицизму, к стилю, который абсолютно не согласуется с целями современного искусства» [7, с. 413].

Поиски региональных основ нового национального искусства, формируемые под влиянием ностальгической утопии Рескина о первобытной аграрной жизни, проходящие в достаточно противоречивой ситуации, не дали ожидаемых результатов. Несмотря на то, что на уровне государства осознавалась и требовалась задача прекращения адаптации дорогостоящих и тяжеловесных экспонатов международных экспозиций, полное привлечение традиционных региональных ценностей становилось невозможным: тяга к академизму и монументальности ограничивали современную проектную версию «классических» стилей. Попытки фольклорного возрождения вели к «прославлению народной конъюнктуры, а не народной “культуры”» [5, с. 98].

Потребность в новых художественных формах порождали беспрецедентные инновационные процессы в промышленности, сформировавшие новую социально-экономическую модель потребления. Первая промышленная революция к 1900 г. вывела Турин в экономические лидеры Италии, сосредоточив в нем крупные производства: автомобильный концерн Фиат, производство шин Пирелли и т.д. Prima Esposizione d'Arte Decorativa Moderna в Турине (1902) стала идеальным транслятором нового стиля ар-нуво, инициированного европейским дизайном. Турин конца XIX столетия не имел патины «исторического центра искусства», что освободило экспозицию от сдерживающих оков традиций. Во вступительном слове на открытии выставки министр образования и культуры Н. Наси (N. Nasi) акцентировал социально-экономические задачи нового искусства, которое «будет демократичным, поднимет массовый эстетический вкус на ранее неизвестную высоту и в то же время создаст новые рабочие места» [10, с. 19]. Манифест туринской выставки стал программным документом нового итальянского искусства, сосредоточившим наиболее четкие векторы развития дизайна. Среди них: демократичное искусство, основанное на природе, и очищенное от цитат из прошлого, но с оригинальными репродукциями традиционных стилей, основанное на принципах тотального произведения искусства *Gesamtkunstwerk*. Номинации экспозиции как области будущих проектных реформ символизировали полную реновацию окружающей среды: *Современный дом*, *Современная комната*, *Дом и улица*.

Результатом долгих поисков итальянских дизайнеров и художников явился новый *stile Liberty*, представленный во взаимосвязи авторских и субстилей, в границах которого сформировался оригинальный по своей природе вариант регионального дизайна. Среди параллельно существующих линий стилистического развития, сформировавших контент *Liberty*, историк архитектуры К.Л. Микс Кэрролл (Meeks Carroll L.V.) выделяет в качестве ведущих *stile floreale*

и прогрессивный вариант стиля, базирующийся на эстетике инновационных материалов и технологий [11, с. 113]. Дуализм подобной структуры отразил характерное для Италии художественное единство традиционного и новаторского.

Итальянские критики, негативно настроенные по отношению к заимствованным международным приемам, увидели во *floreale* традиционную природу итальянской орнаментики с пышными тяжелыми гирляндами, венками цветов и фруктов и т.д. Второй причиной триумфа *floreale* были его выразительные качества скульптуры, которая в Италии считалась высшим искусством. «Новшества в области духа, чувств, поиска и фиксации признаков эмоций, которые когда-то необычные, находят сегодня свою иллюстрацию во всех областях искусства, особенно среди поэтов и писателей. Но пластическая работа итальянской скульптуры им предшествовала ...» [12, с. 159]. Преданность традициям переплавилась в новые крайности реализма, массовости и геометризированной стилизации орнаментальных форм, развитых эпохами Ренессанса и барокко. Однако природная парадигма стиля коснулась скорее внешнего оформления, чем затронула сущность формообразования.

Итальянская ментальность свободно шла на эксперименты в искусстве. Направление структурного рационализма заложил прогрессивный дизайн, использующий весь современный арсенал средств: новые композиции материалов, конструкции из стекла и металла, железобетон и т.д., имеющий общие черты с рациональностью и пространственной открытостью «современной архитектуры». Инновационные проекты А. Сант'Элиа (A. Sant'Elia), преодолевая традицию, высвобождали присущую стилю *liberty* энергию, которая позднее будет развита футуризмом. Обязательство футуристов по отношению к «динамичной линии» ар-нуво доказывает их интерес к работам художника и скульптора У. Боччони (U. Boccioni) и художника-символиста, а позднее футуриста Г. Превиати (G. Previati). Структурный рационализм *liberty* продолжил протокубизм, связанный, с одной стороны, с *floreale*, с другой – с футуризмом. К 1910-м гг. изящный характер *floreale* сменился качеством подчеркнутой массивности, порой соединения с элементами жесткого протокубизма (арх. У. Стаккони (U. Stacchini) Milano Centrale, Милан, 1912).

Исследователи проектной реформы фазы ар-нуво отмечают, что Италия достаточно поздно по сравнению с Европой пришла к стилевому обновлению, но быстро достигла высот лидерства, «уровня инноваций, основанных на индивидуалистических принципах» [13, с. 77]. Стиль *floreale* воплотился в авторских прочтениях. Композиционные решения фантастического изобилия мотивов *floreale* в проектах Дж. Коппеде (G. Coppedè) создали *stile Coppedè*, принявший форму инварианта *floreale*, благодаря ряду своих успешных последователей – архитекторов: Дж. У. Арата (G. Arata), Г. Раписарди (G. Rapisardi) и др. Авторский *Stile Boito* представил романтический вариант *floreale*, основанный на эстетике натуральных материалов и свободным смешением орнаментальных разностилевых мотивов и безудержной любви к декору. *Stile Boito* с его чередованием колонн, готическими деталями и т.д., использовал в дизайне интерьеров Дж. Соммаруга (G. Sommaruga). К. Бугатти был единственным, кто создал целостный стиль, остающийся выражением индивидуальности – *stile Bugatti*, основанный на архитектурных и орнаментальных формах испано-мавританского искусства, арабских и японских влияний.

Авторские модели эпохи Liberty легли в основу уникального феномена итальянского дизайна, продолжая определять итальянскую проектную специфику второй половины XX в. Не случайно исследователи утверждают, что «в (послевоенной) Италии в условиях полноценной культуры с богатыми художественными традициями и огромным проектным потенциалом, Школа дизайна – не институты, а ее культура» [3, с. 117]. Архитектор, художник-декоратор и реставратор Р.Т. Д'Аронко вплотную подошел к выработке единых проектных принципов в области современного экспериментального эксподизайна. Архитектор и дизайнер Дж. Соммаруга

(G. Sommaruga) – лидер небольшой группы миланских архитекторов – в своих программных проектах сформировал авторский вариант стиля *floerale* в полноте зрелого художественного движения, предшественника футуристической концепции архитектуры с мощным импульсом новизны, с которым отождествляется оригинальный вклад дизайнера первого десятилетия XX в.

В отличие от Европы, где большинство инициаторов движения были архитекторами, ведущими фигурами в Италии были проектировщики – вчерашние художники и ремесленники. Движение *Liberty*, будучи наследником идеологии Прерафаэлитов, носило протестный характер и возникло как альтернатива официальному искусству, чем определило тесную дисциплинарную взаимосвязь прикладного творчества со станковым. Особенностью итальянского дизайна начала XX в. был синтетизм проектировщиков, пришедших в профессию из смежных областей искусств. Э. Базиле (E. Basile), один из пионеров *liberty*, сформировал опыт профессиональной межотраслевой коллаборации архитектора с художественно-промышленным объединением. Сильная команда сотрудников, профессиональных декораторов: художников Э. Де М. Берглер (E. De M. Bergler) и С. Грегориетти (S. Gregorietti) [14; С. 365], художника и архитектора Л.П. Бальдиззи (L.P. Baldizzi), скульпторов А. Уго (A. Ugo) и Э. Хименеса (E. Ximenes), создала уникальный проектный тандем в области интерьерного дизайна. В лице В. Дюкро (V. Ducrot), дизайнера и промышленника с европейским образованием, Э. Базиле нашел идеального исполнителя своих проектов. Усилиями Дюкро семейная фирма *Studio Ducrot* (1902), объединившая мебельную фабрику с проектным бюро *C. Golia & C. Studio* (1885), из престижной ремесленной мастерской превратилась в одно из ведущих промышленных мебельных предприятий Европы по массовому производству продукции дизайна модернизма. Благодаря современным промышленным мощностям мебельные проекты Базиле, рассчитанные на массовое производство, становились доступны все более широкой аудитории.

Промышленная эстетика формировалась в условиях характерного для эпохи проектного диалога богатого исторического наследия в области ремесленничества и инновационных проектных решений. По мнению критика У. Флереса, «единственный аспект приверженности традициям прошлого, которые стоит сохранить, – это итальянское мастерство с превосходными техническими навыками, а также их применение к созданию стиля новой эпохи» [7, с. 417]. Авторскую версию современного итальянского промышленного серийного дизайна иллюстрируют примеры проектно-производственных объединений мебельной отрасли. Фирма В. Валабрега (V. Valabrega), созданная на базе современной фабрики (Турин, 1880-е); компания А. Исселя (A. Issel), возглавившего в 1900 г. крупную мебельную фабрику с современным промышленным производством, выросшим из столярной мастерской; фирма А. Лауро (A. Lauro), возникшая на основе крупной мебельной фабрики (1900). Известность последней принесли крупные комплексные средовые проекты интерьеров вилл и общественных зданий, объектов экспозиционного дизайна, реализованных командой скоординированного штата дизайнеров и мастеров. Лауро соединил в себе не только таланты дизайнера и предпринимателя, но и грамотного стратега.

Примером творческого осмысления традиционных ремесленных ценностей стал ряд проектно-производственных объединений, развивающих вектор художественного проектирования. Дж. Кометти (G. Cometti), скульптор по образованию, архитектор, дизайнер и прогрессивный теоретик в своей небольшой мебельной фирме осуществил идеал художественной мастерской, давшей столь необходимый Италии вид обучения в традиции передачи знания от мастера к ученику. Кометти воплотил принцип «художника-ставшего-мастером», сохранившего в дизайне подход живописца и скульптора, для которого предметы представляют полноценный художественный опыт. Благодаря концепции художника-рабочего в роли активного руководителя его творческая программа была реализована. Ограниченные тиражи его продукции компенсировала полноценная реализация проектов. Метод Кометти повторил предприниматель и

дизайнер Э. Кварты (E. Quarti). Будучи владельцем мебельной мастерской (Милан, 1886), он специализировался на изысканных произведениях мебели из дерева ценных пород с резным декором, деталями из серебра, меди, бронзы, медной и серебряной проволоки, олова и инкрустациями перламутра, что наделило его званием «ювелира среди мебельщиков» [15]. Богатство и изысканность дизайна были рассчитаны на заказчика из обеспеченного среднего класса успешной буржуазии. Акцент на эксперименты в области дизайна инновационных материалов и мебельной инкрустации отличал деятельность К. Дзена (C. Zen), владельца и управляющего крупной мебельной фабрики (Милан, 1880). Он использовал текстуру дерева в качестве холста для экзотической цветочной инкрустации перламутром, жемчугом, серебром и медью. Дизайн сосредоточился на инкрустированных мебельных бордюрах и цветочных композициях. К концу первого десятилетия XX в. Дзен перешел к более геометричным решениям, предвосхитившим мебель ар-деко.

Аналогичные процессы охватили традиционные для Италии производства высококачественной итальянской майолики, стекла и кованого железа.

Выводы

Своеобразие национальной модели итальянского дизайна на современном этапе становится более понятно и очевидно в обратной перспективе этапов своего становления. Дизайн, в результате проведенных на рубеже XIX–XX столетий проектных реформ, вошел в привычную сегодня систему координат, что позволяет подойти к исследованию феномена с позиций ценностных художественных критериев, установленных технической эстетикой.

В амбициозной попытке международного реванша в области прикладного искусства итальянский дизайн формировали уникальные условия. При более слабой (по европейским меркам) промышленной модели производства, дизайнеры и архитекторы столкнулись с сильными и глубоко укоренившимися традициями античного наследия, ставшими следами пережитой великой эпохи Ренессанса. В системе классических ценностей, определивших сферы от профессионального образования до проектной и архитектурной практики, шло становление нового «национального стиля» ар-нуво, уже завоевавшего европейское признание.

Дизайн, развивающийся в границах региональной версии ар-нуво – *stile Liberty*, символизировал новое «возрождение» искусства в дуалистическом единстве инновационных проектных задач современной действительности и наследия великих итальянских мастеров с превосходящими техническими навыками ремесленничества. Специфика итальянского модернизма коренилась в сохранении художественной традиции. Профессиональный профиль дизайнера представлял художника, ставшего мастером. Большинство ведущих дизайнеров и архитекторов обладали знаниями и опытом междисциплинарного характера: скульпторов, живописцев, искусствоведов, керамистов и стекольщиков, инженеров и т.д.

Диалог традиций-новаций был заложен в структуре итальянского ар-нуво, сохранявшего ряд параллельно сосуществующих субстилей: от современного подлинно национального стиля *stile fiorente* с региональной природной концепцией декоративизма тяжеловесного барокко и средневековых конструкций до экспериментов с инновационными технологиями и материалами, примерами социального проектирования с концепцией «искусства для всех», ставших предчувствием будущих линий протокубизма, футуризма и сюрреализма. В границах стиля создавался промышленный дизайн Италии как парадигма личностного авторского дизайна: проектных мастерских; контента авторских прочтений *stile Liberty*: *stile Boito*, *stile Bugatti*, *stile Coppè* и т.д.; проектной политики отдельных объединений на базе проектной и производственно-ремесленной деятельности. Стиль в дизайне и архитектуре Италии создавали личности.

В результате определяющей чертой итальянской модели дизайна, сформировавшейся уже к началу XX столетия, можно назвать авторское начало с протестным по духу характером творчества, находящегося в оппозиции по отношению к официальным художественным доктринам. Индивидуальное творчество дизайнера, лишенное инерционности крупных проектных объединений, сопровождала свобода художественного эксперимента, творческое отношение к традиции, открытость к инновационным интеллектуальным концепциям и формально-пластическим поискам, не утратившие своей актуальности по сей день.

Библиография

1. Курьерова, Г.Г. Итальянская модель дизайна (проектно-поисковые концепции второй половины XX века): автореф. ... канд. искусствоведения / Г.Г. Курьерова. – М.: ВНИИТЭ, 1990. – 21 с.
2. Шляхов, Ф.В. Эволюция объектов дизайна и их роль в формировании жилого интерьера: автореф. ... канд. искусствоведения. – М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2001. – 26 с.
3. Первина, Л.И., Филичева, Н.В. Особенности формирования концепции профессиональной модели в истории развития дизайн-образования: итальянская модель / Л.И. Первина, Н.В. Филичева // Вестн. Удмурт. ун-та. – 2018. – Т. 28. – Вып. 1. – С. 112–118. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-formirovaniya-kontseptsii-professionalnoy-modeli-v-istorii-razvitiya-dizayn-obrazovaniya-italyanskaya-model>
4. Аронов, В. Итальянский дизайн в современной визуальной культуре / В. Аронов // Искусствознание. – 2009. – № 3-4. – С. 357–397.
5. Masini, L.-V. Art nouveau: Un'avventura artistica intern. tra rivoluzionne e reazione, tra cosmopolitismo e provincia, tra costanet ed effimero, tra «sublime» e stravagante / L.-V. Masini. – Firenze: Martello-Giunti, 1978. – 429 p.
6. Bosoni, G. What is Italian Design?: A look to history for ideas / G. Bosoni // Italian Journal. Italian Academy Foundation. – 2011. – Vol. 20 (№ IV). – URL: <https://italianjournal.it/what-is-italian-design-a-look-to-history-for-ideas/>
7. Art Nouveau 1890–1914 /Ed. by Paul Greenhalgh. London: V&Apublications, 2000. – 464 с.
8. Melani, A. Les Essais d'Art moderne en Italie / A. Melani // Revue des arts décoratifs. Tome XXI. Vingt et unième année. – Paris, 1901. – С. 145–152.
9. Benevolo, L. Histoire de l'architecture moderne 1 - La Révolution industrielle / L. Benevolo. – Paris: Dunod, 1978. – 948 p.
10. Wolf, N. Art Nouveau / N. Wolf. – Munich: Prestel, 2011. – 304 с.
11. Meeks C.L.V. The Real Liberty of Italy: The Stile Floreale / C.L.V. Meeks // The Art Bulletin. – College Art Association Stable. – 1961. – Vol. 43. – № 2. С. – 113–130. – URL: <http://www.jstor.org/stable/3047943>
12. Salmon, A. Rembrand Bugatti / A. Salmon // Art et Décoration. – 1913. – Tome XXXIII. – Janvier – Juin. – Paris: Revue mensuelle d'Art modern. Librairie Centrale des Beaux-arts décoratifs. – С. 157–164.
13. Weisberg, G.P. Stile Floreale: the cult of nature in Italian Design / G.P. Weisberg. – Florida: The Wolfsonian Foundation Miami, 1988. – 125 с.
14. l'Art du XIXe siècle: 1850-1905 / sous la direction de Françoise Cachin; Genevieve Lacambre. – Paris: Citadelles & Mazenod, 1998. – 629с.
15. Eugenio Quarti. – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Eugenio_Quarti

Ссылка для цитирования статьи

References

1. Kuryerova, G.G. (1990) Italian design model (design and search concepts of the second half of the twentieth century). Summary of PhD dissertation (Art history). Moscow: All-Union Research Institute of Technical Aesthetics (VNIITE). (in Russian)
2. Shlyakhov, F.V. (2001) Evolution of design objects and their role in the formation of residential interiors. Summary of PhD dissertation (Art history). Moscow: Moscow State University of Art and Industry named after S.G. Stroganov. (in Russian)
3. Pervina, L.I., Filicheva, N.V. (2018) Features of the formation of the concept of a professional model in the history of the development of design education: the Italian model. Bulletin of the Udmurt University, [Online], Volume 28 (Issue 1), pp. 112–118. Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-formirovaniya-kontseptsii-professionalnoy-modeli-v-istorii-razvitiya-dizayn-obrazovaniya-italyanskaya-model> (in Russian)
4. Aronov, V. (2009) Italian design in modern visual culture. In: Molok, N.Yu., Shidlovskaya, E.V. and Vershinina, A.Yu. (eds.) Art Studies, No 3-4. Moscow: State Institute of Art Studies, pp. 357 – 397. (in Russian)
5. Masini, L.-V. (1978). Art nouveau: Un'avventura artistica intern. tra rivoluzionne e reazione, tra cosmopolitismo e provincia, tra costanet ed effimero, tra «sublime» e stravagante. Milano: Aldo Martello, GiuntiFirenze, pp. 432. (in Italian)
6. Bosoni, G. (2011). What is Italian Design?: A look to history for ideas. Italian Journal, [online] Volume 20 (No IV). Available from: <https://italianjournal.it/what-is-italian-design-a-look-to-history-for-ideas/> (in English)
7. Greenhalgh, P. (ed.) (2000) Art Nouveau 1890-1914. London: V&A publications.
8. Melani, A. (1901) Les Essais d'Art moderne en Italie. Revue des arts décoratifs, Tome XXI, pp. 145–152. (in French)
9. Benevolo, L. (1978). Histoire de l'architecture moderne 1 – La Révolution industrielle. Paris: Dunod, p. 948. (in French)
10. Wolf, N. (2011). Art Nouveau. Munich: Prestel Publishing. (in English)
11. Meeks, C.L.V. (1961) The Real Liberty of Italy: The Stile Floreale. The Art Bulletin, [online] Vol. 43 (No 2), pp. C. 113-130. Available from: <http://www.jstor.org/stable/3047943> (in English)
12. Salmon, A. (1913) Rembrand Bugatti. Art et Décoration. Tome XXXIII, Janvier – Juin, pp. 157–164. (in French)
13. Weisberg, G.P. (1988) Stile Floreale: the cult of nature in Italian Design. Florida: The Wolfsonian Foundation Miami, p. 125. (in English)
14. Cachin Fr. and Lacambre G. (ed.) (1998) l'Art du XIXe siècle: 1850-1905. Paris: Citadelles & Mazenod, p. 629. (in French)
15. Wikipedia, the free encyclopedia, (2024). Eugenio Quarti [Online]. Available from: https://en.wikipedia.org/wiki/Eugenio_Quarti (in English)

Заева-Бурдонская, Е.А. Особенности итальянского дизайна на рубеже XIX–XX столетий / Е.А. Заева-Бурдонская // Архитектон: известия вузов. – 2024. – №3(87). – URL: http://archvuz.ru/2024_3/14/ – doi: [https://doi.org/10.47055/19904126_2024_3\(87\)_14](https://doi.org/10.47055/19904126_2024_3(87)_14)

© 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: 20.08.2024