

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 7.012(4) «XIX»

Лідія Хом'як

ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДИЗАЙНУ XX СТОЛІТТЯ

Стаття містить ретроспективний огляд теоретичних концепцій XX ст., які лягли в основу практики художнього проектування, а також визначили теоретично-методичну специфіку європейського дизайну. Простежено еволюцію дизайнерської думки передусім стосовно проблеми співвідношення категорій форми і функції, художньо-естетичного і утилітарно-технічного на різних етапах розвитку проектної діяльності.

Ключові слова : дизайн, теорія, формотворення, функція, предметне середовище.

Знайомство з теоретичною спадщиною європейського дизайну дозволить не лише оцінити теоретичний внесок провідних творців у розвиток проектної культури, але й, ширше, сприятиме засвоєнню світоглядних і філософських уроків самосвідомості людства минулого століття. Адже, як стверджує видатний представник дизайнерської науки в Україні В.Я. Даниленко, «до нині питання про світоглядні підвалини дизайну не було ще по-справжньому предметом досліджень у вітчизняній науці; потреба у результатах таких досліджень існує як у сфері дизайн-освіти, так і в галузі практичної проектної роботи» [4, с.74].

Всесвітні промислові виставки XIX ст., які організовувалися в європейських містах і слугували своєрідною творчою лабораторією, відіграли значну роль у становленні та розвитку дизайну. Саме вони дали початок широкому обговоренню проблем формотворення і усвідомлення важливості соціально-естетичних аспектів створення предметного середовища.

Перші спроби теоретичного осмислення дизайну як нового виду проектної діяльності відбувалися за умов піднесення індустріального виробництва в середині XIX ст., коли бурхливий розвиток техніки спричиняв нерідко категоричний протест проти неї. Ця парадоксальність втілювалася, насамперед, в теоретичних працях англійського філософа і теоретика мистецтв Джона Рьоскіна (1819–1900), який належав до покоління пізніх англійських романтиків, а тому заперечував техніку і машинне виробництво, що й надавало його теорії утопічного забарвлення. Джон Рьоскін боровся за відродження середньовічного ремесла, зневажаючи машину за зруйновану нею красу і радість, що супроводжують створення речей ручним способом. Прикметно, що свої твори Рьоскін друкував у сільській місцевості, посеред саду, а книги розсилав диліжансом, не довіряючи поїзду й залізничним вокзалам, що узгоджувалося з його ідеалами ремісництва та умов праці [7, с.68].

Неабияким успіхом користувалися лекції-проповіді Дж.Рьоскіна, в яких він вперше звернувся до питань промислового мистецтва, яке, на відміну від «прекрасних мистецтв», є, на його думку, основоположним, завдяки корисності побутової речі. У своїх виступах англійський критик акцентував увагу на художній якості сучасних йому творів промислового і побутового мистецтва, критикував панівні смаки вікторіанської епохи, закликав художників вивчати природні форми, дбати про органічний зв'язок між красою і користю.

Молодше покоління вважало погляди Дж. Рьоскіна застарілими й консервативними, однак завдяки йому по всій Європі утвердилась ідея цілісності мистецтва. Підтвердженням цього стала діяльність його ревного послідовника Уільяма Морріса (1834–1896), котрий на практиці втілював ідеї вчителя, зосередившись на категорії естетичного в предметному середовищі і дав поштовх до відродженню ремесел у всіх європейських країнах.

До естетичної доктрини Джона Рьоскіна близькі ідеї польського поета Кіпріана Каміля Норвіда (1821–1883), зокрема написана ним у 1851 р. поема «Прометедіон» надихала кілька поколінь художників, що прагнули відродити польське ремесло, насолоджуватись красою природи, отримувати радість від праці і досягати, за висловом Норвіда, «циркуляції краси» [3, с.138].

В кінці XIX ст., під впливом ідей К. Норвіда, Дж. Рьоскіна, У. Морріса в польському мистецтві привернув увагу створений Станіславом Віткевичем (1851–1915) закопанський стиль, із новим розумінням прикладного мистецтва як комплексу художньо-споживацьких форм та вимогами зберегти красу карпатських пейзажів Підгалля.

Діяльність Віткевича та його колег відкрила шлях до нових ідей, які вплинули на мистецьке життя періоду «Молодої Польщі», а в закопанському стилі польська громадськість вбачала один із виявів національної ідентичності [3, с.141].

Наступний крок в теорії дизайну — це поступове усвідомлення і визнання ролі техніки, намагання опанувати художній потенціал машини. Неабияку роль у розумінні принципів виготовлення красивих і технологічних речей зіграли теоретичні праці видатного німецького архітектора, автора споруди Дрезденської картинної галереї, павільйонів Першої Всесвітньої виставки (1851) Готфріда Земпера (1803–1879). Запроектовані Земпером споруди позначені помпезністю та еkleктичністю використаних мотивів, однак така практика вступала в протиріччя з його прогресивними, майже пророчими теоретичними висловлюваннями. Вивчення зразків тогочасної промислової продукції на всесвітніх виставках спонукало Г. Земпера задуматись над причиною їх низького художнього рівня і подбати про «науково обґрунтовні матеріали, які надали б новим витворам якості строгої необхідності». Так з'явилася книга «Наука, промисловість та мистецтво» і «Чотири елементи архітектури», в яких автор називає архітектуру провідним видом мистецтва, що визначає формотворення в межах одного стилю, заперечує залежність форми від орнаменту а матеріалу від наперед визначеної форми. Формуючи колекцію відомого Південно-Кенгінгтонського музею в Англії, де було зібрано 20 тисяч зразків художніх і промислових виробів, а також перебуваючи на посаді директора Політехнічного музею в Цюріху, Готфрїх Земпер намагався вивести загальні закони виникнення і розвитку форм. За його переконаннями, форма будь-якої речі визначається її функцією, матеріалом, з якого вона зроблена, характером її технологічного виготовлення, крім того, форма виробу значною мірою залежить від прогресу у способах обробки матеріалу. Так, наприклад, м'яка пластична глина і обертальний рух гончарного круга призвели до появи округлих, плавних форм керамічного посуду, тоді як техніка переплетіння ниток і певна конструкція ткацького верстата дали початок вишитим і витканим орнаментам, побудованим на основі хрещатих, східчастих чи прямокутних мотивів [1, с. 8–9]. Теоретичні положення Г.Земпера викладені в його фундаментальній, тритомній праці «Стиль в технічних і тектонічних мистецтвах» або «Практична естетика» (1860–1863). Третій том цієї книги, де розглядався вплив на мистецтво соціально-політичних чинників, був знищений автором. Важливо, що Г. Земпер не заперечував машинне виробництво, а шукав нову естетику в його výroбах, запропонувавши термін «практична естетика» [8, с.42].

Першим, хто пов'язав теорію з проблемами конструювання, сформулював важливі питання структури і кінематики механізмів, висунув і намагався вирішити проблему естетичності технічних об'єктів-машин, був Франц Рело (1829–1905) – німецький вчений-теоретик, інженер у сфері машинобудування.

Франц Рело не відривав розвиток техніки від загального розвитку людської культури, він передбачав єдиний, гармонійний союз мистецтва і техніки, яка сама виступає культурним носієм і формує нову, індустріальну культуру. Цій темі присвячена книга Рело «Техніка та її зв'язок з задачею культури» (1885) [8, с. 42].

Важливо зазначити, що Ф.Рело утвердив машину як об'єкт застосування творчих здібностей, не помічаючи принципової відмінності між естетичними вимогами до форми машини чи твору мистецтва, між принципами проектування станків чи композиційною побудовою картини. Адже процес конструювання машин Рело сприймав як творчий акт, пов'язаний з красою, з питаннями формотворення. Його обґрунтування викладені на сторінках праці «Про стиль в машинобудуванні» (1850-ті рр.). Окремий розділ книги, побудований на практичних прикладах, Рело присвятив питанню залежності форми від матеріалу в конструюванні машин [7, с. 73].

На зламі XIX і XX ст. в руслі стилю модерн працював видатний теоретик і практик, один із творців «ар нуво», бельгійський художник, архітектор і дизайнер Анрі Ван де Вельде (1863–1957). В його багатогранній творчості відобразилась еволюція стилю медеpн від декоративізму і плавної лінії до раціональної конструкції, строгої простоти і функційності.

Ван де Вельде був одним із яскравих виразників ідеології і практики нової художньої промисловості. Захоплюючись технікою, машиною, новітніми матеріалами, він вважав, що

утилітарна конструкція може бути красивою без орнаменту, оскільки естетика закладена в чистоті вираження матеріалу, в функції, ясно і чітко розкритій у формі предмета. Будучи прибічником ідей У. Моріса, він надалі розірвав контакти з англійським рухом «За відродження мистецтв і ремесел», вважаючи, що до виробів масової продукції можуть застосовуватися ті самі принципи, що й до предметів ручного виготовлення, а машина, що випускає предмети масового вжитку, стає знаком епохи і відкриває великі можливості для дизайнера.

В архітектурі А. Ван де Вельде відмовлявся від всіх історичних зразків, проектував не лише споруди різного призначення (збудований ним музей Кроллер-Мюллер в Голландії досі вважається зразком сучасного музейного приміщення), але й інтер'єри та обставу до них. Вловлюючи подих часу, митець відсторонювався від антиіндустріалізму неоромантиків, вбачаючи в промисловості підґрунтя для синтезу мистецтв і пристосування їх до потреб сучасності.

Свої погляди Ван де Вельде проповідував у журнальних статтях, лекціях і доповідях. Однак з лекцій, прочитана ним у Брюсселі у 1894 р. і видана як брошура під назвою «Очищення мистецтва», призвела до скандалу через нетрадиційне розуміння красивого в архітектурі і прикладних мистецтвах. Останньою працею майстра є його мемуари (1940-ві рр.), в яких він детально описує власне творче життя і розкриває свою теоретичну концепцію [2, с. 32].

Криза художньої естетики періоду модерну, як і передбачав А. Ван де Вельде, настала вже у першому десятиріччі ХХ ст., внаслідок зміни поглядів на техніку, машинні механізми і художні форми, породжені ними. Ці зміни насамперед виявилися у сфері побуту, що зазнав індустріалізації. Нові побутові прилади (друкарська машина, грамофон, пылесос, нова телефонна слухавка і радіоапаратура) були несумісні з попередньою художньо-промисловою естетикою. Теоретичні обґрунтування нової естетики речі виклав відомий віденський архітектор і публіцист Адольф Лоос.

У своїх публікаціях, зокрема у праці з виразною назвою «Орнамент і злочин» А. Лоос нещадно критикував надмірності застосування орнаменту в художньо-промисловій практиці. Новим критерієм, яким вимірювалася естетична цінність речі, стала доцільність, оголення форми, очищення її від ручного художнього декорування. Адольф Лоос застерігав, що предмети, призначені для нових функційних процесів, повинні мати функційну форму, а отже звільнитися від стилізації: «Яким повинен бути телефон?» Ми уявляємо телефонну кабінку в стилі рококо, а слухавку в вигляді грифа. Або готичну, або в стилі бароко... Звільніть нас від таких «стильних» телефонних кабінки!» [7, с. 98].

Адольф Лоос виступив виразником нового стилю, що отримав назву «конструктивізм» і відзначався раціоналізмом, підкоряючись логіці конструкції, функційності. Впровадження у практику нових будівельних матеріалів – залізобетону, сталі й скла – змінило уявлення про класичну ордерну архітектуру. Виразниками стилю, поряд із А. Лоосом, були також американські архітектори Л. Саллівен, Ф. Райт, які прийняли естетику функціоналізму, втілюючи в архітектурних проектах сформульовану Саллівеном ідею «органічної архітектури» (що означало відповідність функції й форми).

У 1910-х рр. до попередньої плеяди конструктивістів приєдналися Пітер Беренс, Герман Мутезіус, Вальтер Гропіус. У своїх виступах і теоретичних трактатах вони проповідували раціональність строго утилітарних форм, очищених від романтичного декоративізму модерну, прагнули до активної співпраці з промисловими підприємствами.

Перші кроки дизайну в Німеччині були пов'язані з діяльністю Веркбунду — Німецького художньо-промислового союзу, створеного в жовтні 1907 року. Веркбунд мав на меті реорганізацію будівництва і ремесел на сучасній промисловій основі, підвищення якості німецьких виробів шляхом використання добротних матеріалів, бездоганного фабричного виконання, пріоритетності раціональних конструкцій, лаконічних художніх форм і відвертої функціональності, що мало б призвести до утворення єдиного смаку, що не визнає екстравагантності та індивідуалізму. Серед основоположників об'єднання — Герман Мутезіус, Анрі Ван де Вельде, Пітер Беренс, Ле Корбюзьє, Людвіг Міс ван дер Роє, Вальтер Гропіус, Бруно Таут.

Практика Веркбунду поступово виховувала серед споживача звикання до нового типу форм, впливала на ремісничо-художні підприємства, що переходили на масовий випуск продукції, покладаючись на її функційність. Крім того, Веркбунд розгорнув широку пропаганду своїх ідей у найширших колах суспільства шляхом випуску освітньої літератури, організації циклів лекцій у багатьох німецьких містах, публікування виступів з актуальних художніх проблем, читання програмних доповідей, організації регулярних власних виставок. Незабаром за прикладом німецького об'єднання в Європі у 1910-х рр. почався так званий Веркбунд-рух [9].

На одному із засідань у 1911 р. Герман Мутезіус виступив з промовою, яка згодом була визнана

програмною і яка стала естетичним кредо Веркбунда в наступні роки. Вона називалася «Де ми стоїмо?» і стосувалася насамперед проблеми співвідношення понять «якість» і «форма», необхідності впровадження методів типізації художніх форм, згідно з «всезагальною тенденцією до модулярної координації, що пронизує сучасність» [7, с. 105]. Однак з таким підходом погоджувалися не всі члени Веркбунду. Дехто із них, як, наприклад, Ван де Вельде, залишаючись на позиції митця, вбачили у висловлюваннях Г. Мутезіуса загрозу для творчих пошуків і художницького індивідуалізму [6, с. 61].

Німецький Веркбунд був закритий націонал-соціалістами у 1933 р., проте його роль в історії мистецтва, промисловості і дизайну на всьому європейському просторі дуже велика. Це об'єднання вперше здійснило спробу замінити «самотнього» творця на активну співпрацю промисловців, художників, техніків і клієнтури. Своєю діяльністю Веркбунд прагнув змінити консервативні уявлення про мистецтво, взявши курс на новітню техніку, стандартизацію, серійне виробництво і корисний тандем людей і техніки.

На початку 20-х рр. ХХ ст. конструктивісти та урбаністи проголошують ідеї перетворення світу і, зокрема, міжлюдських стосунків шляхом функційно «правильно і просто» сконструйованих міст, споруд, предметів повсякденного вжитку. Найбільш реально ці тенденції виявились в діяльності знаменитої німецької школи дизайну — Баухауза, очолюваної викладачем із Веркбунда Вальтером Гропіусом. Серед професорів цього закладу були видатні діячі культури початку ХХ ст. архітектори Міс ван дер Роє, Ханнес Мейєр, художники Василь Кандінський, Пауль Клее, Піт Мондріан. У 1919 р. Гропіус пише маніфест, в якому викладає основні принципи мистецтва індустріальної епохи: «Отож, ми формуємо нову гільдію ремісників без класових відмінностей, які б звели нездоланну, стіну між ремісниками і художниками! Ми хочемо разом придумувати і створювати нову будівлю майбутнього, де все зіллється в єдиному образі: архітектура, скульптура, живопис..., споруда, яка стане кришталевим символом нової майбутньої віри» [7, с. 113].

Основною задачею Баухауза стало об'єднання різноманітних сфер творчої діяльності, використання всіх можливостей техніки і станкового мистецтва для формування єдиного й гармонійного предметного середовища, що в кінцевому результаті, мало б гуманізувати і демократизувати суспільство. На відміну від традиційного ремісничого училища, студент Баухауза працював не над одинарним предметом, а над еталоном для масового промислового виробництва; вивченню матеріалів і технології їх обробки надавалось велике значення, оскільки «чесність» використання того чи іншого матеріалу була однією з основ естетичної програми Баухауза [10].

Керівники закладу розглядали підготовку художника-виробничника як синтетичну задачу виховання всебічно розвиненого працівника нового суспільства, універсальної особистості, якій доступні всі види творчості.

Вироби Баухаузу несли на собі відчутний відбиток станкового образотворчого мистецтва 1920-х рр. з характерним для того часу захопленням кубізмом. Напружені пошуки нових конструктивних вирішень, часто несподіваних і сміливих, особливо характерні в меблевому виробництві (дерев'яні крісла Рітфельда, сидіння на металевій основі Марселя Брейєра). Методичні розробки цього закладу в сфері художнього сприйняття, формотворення, кольорознавства лягли в основу багатьох теоретичних праць, не втративши й досі наукової цінності.

Після остаточного закриття Школи в 1933р. її ідеї та теорії незабаром поширились по всьому світу колишніми викладачами та учнями, вигнанцями з Німеччини, а подібні навчальні заклади, що задавались аналогічною метою, були організовані в інших країнах (ВХУТЕМАС в Росії).

Серед дизайнерських шкіл другої половини ХХ ст. вирізнялася Вища школа формотворення в Ульмі (Німеччина), діяльність якої припала на 1960-ті рр. Це був приватний учбовий заклад, створений на внески людей, що постраждали від фашизму. В той час актуалізувався феномен масової культури, а тому дизайн сприймався як діяльність, що залучає художника до роботи у сфері промисловості, де речі виготовляються машинним способом і призначені для пересічного, масового споживача. Школа в Ульмі як виразник зрілого функціоналізму підхопила естафету Баухауза а її ректором на першому етапі існування став учень Вальтера Гропіуса художник, архітектор, дизайнер Макс Біл (1908–1999) автор книги «Форма. Підведення балансу розвитку форми в середині ХХ ст.»

Невдовзі на посаду ректора було запрошено живописця, дизайнера і теоретика Томаса Мальдонадо, котрий пробував внести в роботу закладу соціальний зміст (Т. Мальдонадо називав це соціальним функціоналізмом, на відміну від формалістичного функціоналізму раннього Баухауза) [8, с.47].

Томас Мальдонадо запропонував таку класифікацію дизайнерської діяльності, яка нівелювала

протириччя між «художнім» і технічним (промисловий дизайн і арт-дизайн). В своїй моделі дизайнерської освіти він акцентував увагу на міждисциплінарність, ввівши поняття «горизонтальна спеціалізація», яка передбачає звернення дизайнера до знань з інших сфер-соціалістичної, економічної, гуманітарної. Виходячи із принципу екології, Мальдонадо мислить середовище як складну структуру у вигляді відкритої системи, в якій елементами виступають не лише предмети, але й одухотворені компоненти, зокрема людські стосунки. Всестороння освіта, розвиток здібностей до теоретичного мислення, оволодіння науковими методами розглядалося в Ульмській школі як неодмінна умова проектування. Налаштованість на виявлення суспільної і культурної ролі дизайну в сучасному суспільстві зумовила існування в Ульмі факультетів візуальної та словесної комунікації [7, с.177].

Школа формотворення в Ульмі підтримувала зв'язки з фірмою « Браун», а тому деякий час «браунстиль» і Ульмська школа сприймалися як синоніми. Це був один із перших зразків фірменного стилю, хоч і бездоганного, але позначеного надмірним раціоналізмом, абсолютизацією логічних методів в проектуванні, витісненням творчої інтуїції й фантазії [8, с. 47].

В дизайні післявоєної Європи, коли індустріальне суспільство ставало дедалі плюралістичним і тяжіло до екологічних та культурних цінностей, поряд із виробництвом елементарно простих, функційно і конструктивно вивірених тиражованих речей, простежуються тенденції щодо визнання дизайну як форми мистецтва, сфери самовираження художника. Так, Герберт Рід (1893–1968), англійський теоретик дизайну, автор книги «Мистецтво і промисловість», розглядає дизайн як абстрактне мистецтво, з твердим переконанням, що фабричне виробництво мусить « пристосуватися до художника, а не художник до фабрики» [8, с. 48].

В останній третині ХХ ст. найбільш впливовими стали теоретичні концепції італійців. Видатний італійський архітектор, художник і дизайнер Джованні Понті (1891–1979), засновник і головний редактор журналу «DOMUS», також продемонстрував індивідуалізований підхід в розумінні діяльності дизайнера, допускаючи в ній художницькі підходи, артистичну чуттєвість, подекуди нестримну еспресію, вільну гру форм. Про це свідчить доробок таких творчих особистостей як: Е. Соттзасс, А. Бранці, М. Белліні, Е. Манціні, Р. Далізі, А. Россі. Проектній концептуалістиці цих дизайнерів (більшість із них є видатними теоретиками) притаманні діалогізм, плюралістичний артистизм, неоднозначність і винахідливість проектних вирішень [5, с. 19]. Згаданий напрям в теорії західного дизайну створив підґрунтя для арт-дизайну, що в останні десятиріччя ХХ ст. зробить акцент на унікальності, оригінальності формальних ознак (пластика, колір, фактура) проєктованих речей, на їх ефектності і на враженні, яке вони справляють на покупця. Так, у 1980–1990-х рр. ринок предметів першої необхідності в постіндустріальних країнах був витіснений ринком задоволення, емоційних шопінгів. На зміну попередньому алгоритму «попит породжує пропозицію» приходять інші – «пропозиція породжує попит». За висловом Віктора Даниленка, дизайн кінця ХХ ст. характеризується як «плюралістична діяльність у сфері створення утилітарних речей, яка передбачає множинність художньо проектних поглядів і, як наслідок, – урізноманітнений дизайнерський продукт аж до задоволення потреб конкретного індивіда» [5, с. 24].

Дизайнерська теоретична думка ХХ ст. еволюціонувала від романтичного пафосу передвісників європейського дизайну Дж. Рьоскіна, У. Морріса та їх однодумців стосовно відродження ремісничих традицій, естетизації власноруч виготовлених предметів, стильових запозичень із минулих мистецьких епох до загальноприйнятого переконання першої половини ХХ ст. щодо необхідності функціональних масових виробів індустріального суспільства. Це відобразилося у висловлюваннях німецьких дизайнерів, виразників панівної в той час естетики функціоналізму, натхненників Веркбунду, Баухауза, пізніше Ульмської школи, де генерувалися раціональні форми.

На новому, постіндустріальному етапі розвитку суспільства останньої третини ХХ ст. у проектній концептуалістиці простежується принцип, який протиставляється технократичній свідомості, оскільки він передбачає взаємо проникнення культурних реальностей різного рівня, гнучкість, різноманітність, аналогічний до ренесансного універсалізму, високий професіоналізм, вияви національної ідентичності. Сказане стосується насамперед італійського дизайну 1980–1990-х рр. Відповідно й теоретико-методичні тексти його представників позначені певною літературністю, позашаблонністю.

Нині теоретичні концепції європейського дизайну демонструють тісний зв'язок з творчим процесом, увиразнюють артистичну сутність дизайнерської ментальності, тяжіють до проблем екології, споріднюють різні дизайнерські спеціалізації на сучасному загальнокультурному ґрунті.

1. Аронов В. Земпер-теоретик / В. Аронов // Декоративное искусство СССР. – 1965. – № 6. – С.7–9.
2. Глазычев В. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе / В. Глазычев. – М. : Искусство, 1970.
3. Гумль И. Возрождение ремесла в польском искусстве / И. Гумль // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX – начала XX века. – М. : Наука, 1977. – С.136–145.
4. Даниленко В. Світоглядні підвалини дизайну / В. Даниленко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків: ХДАДМ, 2002. – № 2. – С.68–74.
5. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури / В. Даниленко. – Харків : ХДАДМ: Колорит, 2005.
6. Даниленко В. Характерні риси формування дизайну як професії в Англії та Німеччині (перша половина XX ст.) / В. Даниленко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків : ХДАДМ, 2002. – № 10. – С. 59–63.
7. Ковешникова Н. Дизайн: история и теория: учебн. пособие / Н. Ковешникова. – М. : Омега-Л., 2007.
8. Рунге В. Основы теории и методологии дизайна: учебн. Пособие / В. Рунге, В. Сеньковский. – М. : МЗ Пресс, 2005.
9. Немецкий Веркбунд. К вопросу истории одного художественно-промышленного объединения XX века в Германии [Электронный ресурс] / И. Привалова. – Режим доступа : <http://www/sreda.boom.ru/libr/libr/werkbund.htm>.
10. «Баухауз» – первая школа художественного конструирования [Электронный ресурс] / Л. Холмянский, А. Щипанов. – Режим доступа : <http://www/sreda.boom.ru/libr/part2/libr/bauhaus.htm>.

The article contains a retrospective review of theoretical concepts of the 20th cent., which formed the basis of artistic design practice and determined theoretical and methodological specific features of European design.

It is considered, first of all, those conceptual theoretical views which refer to the problem of correlation of such categories as form and function, the artistic and aesthetic, the utilitarian and technical in the sphere of design activity.

Key words: *design, theory, formation, function, subject environment.*

Статья содержит ретроспективный обзор теоретических концепций XX века, ставшими основанием практики художественного проектирования, а также определившими теоретическую и методическую специфику европейского дизайна. Прослеживается эволюция дизайнерской мысли прежде всего относительно проблемы соотношения категорий формы и функции, художественно-эстетического и утилитарно-технического на разных этапах развития проектной деятельности.

Ключевые слова: *дизайн, теория, формообразование, функция, предметная среда.*