

Тема 9. Дизайн пер. пол. XX ст.

Модерн (фр. *moderne* – новітній, сучасний) органічно тяжів до синтезу мистецтв й у цьому полягала його визначна історична заслуга. Він дав поштовх монументально-декоративним формам, спроможним естетично збагатити середовище людського існування. Майстри модерну нерідко були водночас архітекторами, графіками, дизайнерами, декораторами. Вони відродили чимало забутих галузей і технік мистецької праці; фреску, мозаїку, розписне скло, інкрустацію. Синтез мистецтв став центром стильової програми кінця XIX – початку XX ст. Модерн запропонував, зокрема, нові принципи ансамблевості в архітектурі. Якщо раніше ансамблевість розумілась як використання споріднених стильових форм, то для архітектора модерну домінуючою методикою включення будинків до міського середовища ставала узгодженість масштабів, ритміки, подібність об'ємів та силуетів існуючої й нової забудови, тобто принцип просторових взаємозв'язків, а також принцип живописно-ритмічної композиції. В надрах естетики модерну утверджувалися принципи дизайну, покликаного конструювати принципово нові естетичні й функціональні якості предметного середовища.

Утвердженню стилю модерн у художній культурі кінця XIX ст. сприяла демократизація естетичного ідеалу людини та його соціальна уніфікація. Ці соціальні перетворення співпали у часі з появою модерну як стильового напрямку в європейському та американському мистецтві. Його послідовники використовували нові техніко-конструктивні засоби, вільне планування, своєрідний архітектурний декор у домобудівництві тощо. Закладалися основи дизайну, і саме твори майстрів стилю модерн дали потужний імпульс для його подальшого розвитку в XX ст. Проектуючи, архітектори стилю модерн починали зсередини, від найбільш оптимального, зручного розташування внутрішніх приміщень відповідно до їхнього функціонального призначення. Саме звідси починається сучасне розуміння дизайну інтер'єрів.

До найвагоміших соціально-естетичних чинників розвитку модерну належить те, що художники модерну намагалися задовольнити естетні

потреби найрізноманітніших соціальних верств, через що складалася ілюзія універсальності художніх інтересів і смаків усього суспільства. Майстри модерну прагнули трансформувати виражальні засоби живопису, апелюючи до суто формальних властивостей, лінійної ритміки, чистоти колірних поєднань, фактури певного матеріалу, декоративної площинності тощо. У скульптурі модерн, на відміну від живопису, розроблявся образ «природної людини», якій були притаманні динамізм, пластика і експресія.

На думку теоретиків модерну, зокрема бельгійця Анрі ван де Вельде, модерн був покликаний стати стилем життя нового, сформованого під його впливом суспільства. Він був покликаний створити навколо людини цілісну, естетично наповнене просторове і предметне середовище. Найбільш послідовно модерн втілював свої принципи у сфері створення індивідуального житла. Він протиставив еклектизму XIX ст. єдність, органічну свободу розвитку стилізованої, узагальненої, ритмічно організованої, форми.

Основні принципи нового напрямку в мистецтві першим втілював у життя ідеолог модерну Анрі ван де Вельде, який своє захоплення технікою й машинами втілював у художніх виробках із заліза, скла та залізобетону. Предмети інтер'єру, у відповідності з його концепцією, мали бути без зайвих оздоб, оскільки естетичне начало закладено у самій їхній формі. Художник вважав головним атрибутом модерну динамічний лінійний орнамент як найвідповідніший новій техніці в архітектурі та художній промисловості.

Серед перших архітекторів стилю модерн був бельгієць Віктор Орта (1861-1947). У своїх проектах він охоче використовував нові матеріали, передусім, метал і скло. Опорним металевим конструкціям він надавав фантастичні рослинні форми. Сходові поручі, світильники, навіть дверні ручки – все ретельно проектувалося в єдиному стилі. Видатним представником французького архітектурного модерну був Ектор Гімар. Серед його знаменитих проектів входні павільйони паризького метро.

Стверджуючи єдність стильових принципів оточення людини – від архітектури житла до деталей костюма, провідну роль представники модерну

(попри програмну відмову від ієрархії видів і жанрів мистецтва) все ж залишали за архітектурою, оскільки саме там найбільш повно проявлявся синтез мистецтв. Найяскравіше модерн втілювався в архітектурі приватних будинків, будівництві ділових, промислових і торговельних будівель, вокзалів, дохідних будинків. Принципово новим в архітектурі модерну була відмова від ордерної або еклектично запозиченої з інших стилів системи оздоблення фасаду та інтер'єру. У модерні втрачав сенс поділ на конструктивні і декоративні елементи будівлі: особливість модерну полягала в естетичному осмисленні архітектурної конструкції, що змушувало забувати про її утилітарне призначення. Визначальною в структурі будівлі була організація внутрішнього простору, що відображувалося в ритмічному і пластичному рішенні зовнішніх форм.

Фасади будинків модерну в більшості випадків відрізняються динамічністю і плинністю форм, часом наближуються до скульптурної пластики або містять в собі архітектоніку органічних природних форм (споруди А. Гауді в Іспанії, Ф. Шехтеля в Росії, В. Городецького в Україні). Деякі архітектори модерну віддавали перевагу більш стриманим геометричним формам, виявляючи каркасну структуру будівлі, підкреслюючи тектоніку мас і обсягів. (споруди Й. Хофмана і Й. Ольбріха в Австрії, Ч. Макінтоша в Шотландії, П. Беренса в Німеччині, О. Перре у Франції). Вони стали попередниками функціоналізму, який поширився в пер. пол. XX ст.

Функціоналізм формувався на основі руху конструктивізму і авангардного мистецтва 1910-1920-х рр. і оформився в якості самостійної течії в 1930-х рр. В межах функціоналізму вирішувалися конкретні утилітарно-конструктивні завдання за формулою: функція - конструкція - форма - якість. Ідеї західноєвропейського функціоналізму відповідали потребам науково-технічного прогресу у виробництві нових матеріалів і будівельних технологій. Австрійський архітектор Леопольд Бауер сформулював принцип «абсолютної доцільності», за яким відповідність зовнішньої форми предмета його утилітарній функції створює «абсолютну красу». Послідовником Бауера в

Німеччині був архітектор Герман Мутезиус. У 1896-1903 рр. він працював в Англії, вивчав архітектуру традиційного англійського будинку, брав участь в русі «Мистецтва і ремесла». У 1907 р. став одним із засновників Німецького Веркбунду. В Австрії ідеї функціоналізму сповідував архітектор Адольф Лоос. Лоос не вважав архітектуру художньою творчістю. Він виступав проти «орнаменталізму, фасадності і зовнішньої декоративності». У 1913 р. він опублікував статтю «Орнамент і злочин». Архітектор стверджував, що «будь-яка краса є дитинством людства» і це мало бути подолано, а орнамент – еротичний символ, властивий найнижчому щаблю розвитку людини. Пуристична теорія і практика А. Лооса мали значний вплив на розвиток архітектури конструктивізму і функціоналізму. За визнанням Ле Корбюзьє, з появою Лооса «скінчився сентиментальний період» і настала ера архітектурного пуризму. У 1912 р. А. Лоос заснував незалежну школу архітектури у Відні. У 1921-1924 роках був головним архітектором Відня.

Ле Корбюзьє вважається автором знаменитого гасла функціоналізму: «Будинок це машина для життя». У функціоналізмі форма визначається тільки конструкцією, яка жорстко обумовлена функцією. Така концепція передбачає, що певній функції відповідає єдина оптимальна (найбільш раціональна) форма. Ця ідея була покладена в основу технічної естетики і першого етапу розвитку класичного, або, індустріального, дизайну. Мистецтво архітектури, таким чином, підміняється виключно утилітарним формоутворенням, або архітектурним дизайном. Слово «мистецтво» в наступний період виганяється з лексикону архітекторів і дизайнерів. Його замінює термін «ділова», або «предметна», діяльність. Осередками німецького функціоналізму стали берлінська архітектурна майстерня П. Беренса і школа В. Гропіуса Баухауз в Ваймарі і Десау.

Ідеї першого етапу розвитку естетики функціоналізму сформулював Ле Корбюзьє: «Гармонія - це не естетична категорія, а вихідна умова вільного функціонування будь-якої речі. Гармонія як відповідність форми предмету

своїй функції дозволяє кожній речі здобути свободу руху і розвитку». Будинок повинен бути тільки «машиною для життя», стілець – «апаратом для сидіння», ваза – ємністю. Ці принципи в подальшому розвивав Людвіг Міс ван дер Роє, спочатку в Берліні, а потім в архітектурі хмарочосів США.

Німецький Веркбунд – «Німецька виробнича спілка». Об'єднання художників, архітекторів, майстрів художніх ремесл, підприємців, промисловців і експертів. Заснований в 1907 в Мюнхені з метою «підтримки і розвитку художніх ремесл і нового промислового мистецтва, покликаного підвищити якість масової промислової продукції». У 1906 році в Дрездені пройшла III Німецька виставка художніх ремесл, яка переконливо довела, що експресивний югендстиль заступає більш конструктивна і функціональна художня мова. На виставці були представлені зразки, створені в співпраці архітекторів-проектувальників з майстрами-ремесниками, зокрема дрезденської «Німецької майстерні художніх ремесл». Виставлені роботи були більш утилітарні, ніж ті, які раніше експонувалися в Дрездені на подібних виставках. Цей факт став наочною ілюстрацією сформованого переконання про те, що єдиним способом виготовлення великої кількості добре сконструйованих і зроблених речей, які при цьому були б доступні за ціною, є промислове виробництво. Німецький Веркбунд виник з ініціативи німецького архітектора Фріца Шумахера на основі злиття «Мюнхенських з'єднаних майстерень», очолюваних Ріхардом Рімершмідом і дрезденської «Майстерні художніх ремесл». Неформальним лідером нової спілки став видатний німецький архітектор і теоретик європейського функціоналізму Герман Мутезиус, але офіційним головою обрали архітектора Теодора Фішера. Серед засновників Веркбунду також були: Петер Беренс, Йозеф Хоффман, Вільгельм Крайс, Макс Лаугер, Адельберт Німейєр, Йозеф Ольбрих, Бруно Пауль, Ріхард Рімершмід, Якоб Шарфогель. До 1910 року в спілці нараховувалося 360 художників, 267 промисловців, 105 представників музеїв і виставкових організацій, а також комерсанти, меценати і торговці.

З самого початку своєї діяльності учасники Веркбунду намагалися поєднати творчі прагнення з дійсними потребами масового промислового виробництва. З 1912 року виробнича спілка видавала свої щорічники, в яких містилися ілюстровані статті про різні проекти його членів, таких як виробничі підприємства Вальтера Гропіуса і Петера Беренса або автомобілі Ернста Науманна. Виходив журнал «Форма» (Die Form), статті якого пропагували ідеї раціоналізму, конструктивізму і функціоналізму в різних видах мистецтва, перш за все в архітектурі, оформленні інтер'єру і меблів.

У 1908 р. перший конгрес Німецького Веркбунду відбувся у Відні. У 1912 р. Й. Хоффман організував Австрійський Веркбунд з відділенням у Швейцарії. Виставки продукції Веркбунду проводили в 1912 р. у США, Бельгії, Франції. У 1914 р. Німецький і Австрійський Веркбунд провели велику спільну виставку в Кельні, де серед іншого були представлені модель фабрики зі скла і металу В. Гропіуса, Скляний павільйон Б. Таута та ін. Також на виставці експонували серійні меблі, тиражовані предмети домашнього вжитку, меблі для спальних вагонів. З 1921 по 1926 роки головою Німецького Веркбунду був Ріхард Рімершмід, саме в цей період отримав потужний розвиток функціональний метод в дизайні. У 1924 році об'єднання провело виставку «Форма без орнаменту» і опублікувало альбом під такою ж назвою, в якому були представлені фотографії зразків промислових виробів, що доводили переваги простих, позбавлених будь-яких прикрас предметів. Найбільш відомими діячами Веркбунда були: А. ван де Вельде, П. Беренс, В. Гропіус, Б. Таут, Л. Міс ван дер Рое. Основний девіз, під яким діяли його учасники: «Індустріальне формоутворення у взаємодії з мистецтвом, промисловістю і ремеслами».

Першим дизайнером, в сучасному розумінні цього поняття, можна вважати П. Беренса, запрошеного на посаду художнього директора електротехнічного концерну AEG в 1906 р. Продукція AEG переважно йшла на експорт, і для її успішного просування на світовому ринку було необхідно створити власний художній образ. Беренса запросили для створення

фірмового стилю продукції, айдентики концерну, реклами і виробничих приміщень. Таке замовлення свідчило, що з'явилася необхідність у створенні індивідуального образу компанії, розробки єдиного стилю виробів, їх фірмової ідентифікації. Для AEG Беренс проектував каталоги, преїскуранти, електроприлади, виставкові стенди, а також виробничі будівлі та квартири для робітників. Художник-практик, що прийшов в дизайн від станкового живопису та графіки, він один з перших відчув нові завдання, що постають перед дизайнером в індустріальному суспільстві. Беренс дуже послідовно проводив лінію на підпорядкування різноманітної продукції одному принципу стилютворення. Дизайн його виробів ґрунтувався переважно на повторах декількох геометричних елементів – шестигранників, кіл, овалів. Джерелами формоутворення цих речей були інженерні, утилітарні форми, гармонізовані і приведені до певного ритму і пропорцій. І жодних традиційних прийомів, жодної орнаменталізації. Геометризація форми, її гранична ясність, відбивали і технічну точність виробничого процесу, і соціокультурний запит (електрочайник з елементу кухонного начиння перетворився на прикрасу столового буфету і став приналежністю церемонії чаювання). Беренс одним з перших ефективно використав спосіб узгодження технічних вимог з пластичними рішеннями шляхом використання тих малих ступенів свободи, які дозволяла техніка. Чітко виражений в творчості представників Веркбунду вектор на доцільність, раціональну простоту, економічність зрештою підготував народження такого явища як конструктивізм.

Конструктивізм – напрямок в образотворчому мистецтві, архітектурі, фотографії та декоративно-ужитковому мистецтві, що формувався з середини 1910-х рр. в Німеччині і Голландії. В 1920-30-х рр. він поширився в розвинених країнах Європи і СРСР. Конструктивізм розглядають як джерело інтернаціонального стилю і як одну з течій, що визначили розвиток нового бачення в архітектурі і дизайні. Характеризується суворістю, геометричністю, лаконічністю форм та монолітністю зовнішнього вигляду. Конструктивізм обстоює раціональну доцільність, економічність, лаконізм у засобах виразу.

Прагнучи поєднати мистецьку творчість з виробництвом, конструктивізм відкидає не вмотивовану декоративність, схематизує мову мистецтва. В образотворчому мистецтві прихильники конструктивізму надавали великого значення техніцизму, штучній конструктивній формі, абстракціям тощо.

Поширення конструктивізму як практичного методу в архітектурі і дизайні почалося з діяльності нідерландської групи «Де Стейл» («Стиль»), утвореного в Ляйдені 1917 р. Діяльність об'єднання ґрунтувалася на теоретичній концепції неопластицизму, розробленій голландським художником Пітером Мондріаном. До кола засновників належали художники Тео ван Дусбург, Барт ван дер Лек, архітектори Якобус Ауд, Ян Вілс, скульптор Жорж Вантонгерло. Згодом до групи приєдналися Джино Северіні, Ханс Арп, Герріт Рітвельд, Ель Лисицький та ін. У 1917-1931 рр. Тео ван Дусбург видавав в Брюсселі журнал «Де Стейл». У 1920-1923 рр. Дусбург разом з архітектором Корнелісом ван Естереном розробляв теорію неопластичної архітектури. 1926 р. вони опублікували «Маніфест елементаризму», де Дусбург закликав до абстрактного мистецтва «універсальної мови», заснованій «на чітких візуальних формах».

Філософії групи «Де Стейл» притаманний пуризм, віра в те, що досконала архітектоніка витіснить «хаос природи». Головною рисою естетичної програми нового об'єднання стало радикальне оновлення мистецтва на основі докорінних змін ставлення до людини і умов її життя. Художній твір передусім повинен мати ясну раціональну основу і прагматичну функцію в «інженерної чистоті і конкретності» свого призначення.

У 1924 р. Дусбург, відповідно ідеям групи, сформулював шістнадцять принципів майбутньої архітектури. Ось деякі з них:

- форма має бути незалежною від попередніх стилів;
- архітектура повинна бути економною щодо засобів проектної мови;
- споруда має бути функціональною;

- принципової відмінності між «всередині» і «зовні» більше не існує, стіни стають прозорими, а вільне планування створює умови для поєднання внутрішнього і зовнішнього просторів в одне ціле;
- архітектура має усунути монотонні повторення, симетричність і стандартність елементів;
- архітектура покликана демонструвати тотожність конструктивності і естетичності;
- за допомогою кольору створюється четвертий вимір, оскільки він виражає зв'язок між простором і часом; колір в архітектурі не є декоративним елементом, він служить органічним середовищем вираження;
- архітектурна споруда синтезує в собі всі мистецтва і розкриває їх справжню природу, вона не допускає жодних картин або скульптур, що зображують що-небудь; в архітектурі має міститися все, що воістину необхідно.

Перша школа дизайну. Один з активних учасників Веркбунду В. Гропіус ще у 1916 р. наголошував на необхідності створення навчального закладу як консультаційного пункту для промисловості і ремісничого виробництва. Він вважав, що завдяки роботі такого центру з'явиться можливість сформувати творчу співдружність художника, торговця і техніка. В 1919 р. шляхом об'єднання Саксонської академії красних мистецтв з Веймарською школою декоративного мистецтва в німецькому місті Веймарі було створено художньо-промислову школу Баухауз. Взявши все цінне з доробку Веркбунду, В. Гропіус розвинув і на його основі побудував роботу першого в світі навчального закладу по підготовці дизайнерів. Він став першим директором Баухаузу. 12 квітня 1919 р. тимчасовий уряд Веймарської республіки ухвалив створення школи з офіційною назвою «Державний Баухауз у Веймарі».

Чітку уяву про принципи нового навчального закладу дає «Програма Державного Баухаузу у Веймарі», розроблена в 1919 р. В ній лунає заклик до архітекторів, скульпторів і живописців «повернутися до ремесла», оскільки

«закони майстерності обов'язкові для кожного художника. Тут джерело дійсної формотворчості». Заклик В. Гропіуса повернутися до ремесла різко відрізняється від пропаганди У. Морріса, який саме у машинній індустрії вбачав причини сучасних проблем суспільства. Основна ідея Гропіуса – навчити студентів художній майстерності через освоєння певного ремесла, пізнання об'єктивних властивостей матеріалів, можливостей конструювання у процесі конкретного створення побутових речей.

Досягнення Баухаузу веймарського періоду були представлені на виставці «Мистецтво і нова єдність» 1923р. Продукція Баухаузу у веймарський період його діяльності знаходила визнання на ярмарках і виставках, однак не могла конкурувати з промисловими виробами через значні витрати на її виробництво. Пропозиції виробів Баухаузу для промислових підприємств залишились майже без попиту та масового розповсюдження. Більшість контактів з промисловістю обмежувалися областю кераміки.

Через несприятливу політичну ситуацію 1 квітня 1925 р. Рада Майстрів Баухаузу вирішила закрити школу в Веймарі. Майже всі майстри та учні того ж року перебралися до молодого промислового міста Дессау. Тут Вальтер Гропіус отримав можливість спроектувати комплекс споруд Баухаузу. Програма будівництва включала спорудження головної будівлі з навчальними аудиторіями, майстернями, їдальнею, адміністративними приміщеннями, студентським гуртожитком і будинками-майстернями викладачів. У Дессау, як пізніше зазначав сам Гропіус, зміцнився веймарський план розвитку Баухаузу: формування педагогічної системи, орієнтація на індустріальне виробництво. Утворився й новий профіль освітньої діяльності – індустріальне формоутворення. Цей період характеризується також більш щільними контактами з промисловістю – школа створювала зразки для виробництва: килими, тканини і знамениті меблі з сталевих трубок.

— В жовтні 1926 р. Баухауз був перейменований у Вищу школу формоутворення з правом надання диплома, по закінченню навчання. З цього часу архітектура починає відігравати провідну роль у концепції школи, згодом

відкривається й відділення архітектури. Новим директором школи був призначений швейцарський архітектор Ханнес Майєр. Майєр ввів нові предмети в програму навчання: соціологію, економіку, психологію. 1 серпня 1930 влада Дессау звільнила Майєра з посади директора. За рекомендацією Гропіуса, директором був призначений Людвіг Міс ван дер Роє. 1932 р. під тиском нацистської партії міська рада закрила школу. Міс ван дер Роє перевіз школу до Берліну, де зробив спробу врятувати її в формі приватного інституту. Баухауз розташувався в порожньому будинку колишньої телефонної фабрики. Втім, після перемоги фашистської диктатури доля Баухаузу була вирішена. 11 квітня 1933 р. поліція провела обшук в будівлі школи, боцімто там ховалася комуністична література. Будівлю було опечатано. 20 липня 1933 року Рада майстрів вирішила розпустити учнів та ліквідувати Баухауз.

Система навчання. Весь цикл навчання в Баухаузі поділявся на три курси: 1. Пропедевтичний курс. Тривалість півроку. 2. Практичний курс. Тривалість три роки. 3. Будівельний курс. Тривалість регулювалася за необхідністю.

Починалося навчання з піврічного пропедевтичного курсу, який полягав у лабораторному «вивченні формальних елементів», запропонованого художником і викладачем школи Йоханнесом Іттенем. Впродовж цього курсу студенти вивчали основні закономірності форми, кольору і знайомилися з різними матеріалами в початкових майстернях. Дисципліни мали виключно формальний характер: «Колір», «Лінія», «Об'єм». В наші дні пропедевтичний курс розцінюється як одна з найважливіших інновацій Гропіуса в Баухаузі. Учень виконував вправи з різними матеріалами та інструментами всіх властивостей, щоб мати можливість визначити своє покликання. Одночасно починалося навчання проектуванню. Цей курс був обов'язковий для всіх, і лише той, хто успішно закінчував його, продовжував вивчення спеціальних предметів в майстернях: меблів, кераміки, металу, текстилю, настінного живопису, сценічних декорацій, графічного і фотографічного мистецтва.

Після закінчення вступного курсу наступні три роки студенти

продовжували навчання у виробничих майстернях. Кожен учень і співробітник навчався одночасно у двох майстрів – майстра-ремісника і майстра художньої форми. Згодом на місце керівників майстерень почали призначати колишніх учнів, озброєних технічним і художнім досвідом, так що поділ на викладачів форми і викладачів технології став зайвим. Ремісниче і формальне навчання було обов'язковим – жоден з учнів або співробітників не міг ухилитися від того чи іншого. У них докладно вивчалися різні матеріали: камінь, метал, дерево, текстиль, скло і глина, а також засвоювалися закони, правила, технології і прийоми роботи з матеріалами через вивчення інструментів і конструкцій. На думку В. Гропіуса, виробничі майстерні стали «серцем» нової освіти в Баухаузі. Саме там учні отримували професійну спеціалізацію. Практичний курс служив виключно для розвитку майстерності рук і технічного виконання; це був лише засіб, а не мета навчання. Практичний курс мав підготувати учнів до роботи у сфері нормованого виробництва. Кращі студенти Баухаузу проходили практику безпосередньо на виробництві. Наразі, кваліфіковані робітники приїжджали в майстерні Баухаузу, аби обговорити потреби промисловості з викладачами та студентами. Після закінчення трирічного основного практичного курсу учень під керівництвом майстра-ремісника робив спеціальну ремісничу роботу і отримував звання вільного підмайстра.

Після завершення основного курсу Баухаузу, завершальним ступенем був будівельний курс. Він передбачав роботу на експериментальному та будівельному майданчиках. На експериментальному майданчику мали право працювати лише дипломовані підмайстри. Тут вони випробовували й вдосконалювали свої виробничі та формальні навички. Вони також отримували доступ в проектні майстерні, які знаходилися по сусідству з будівельними майданчиками. Також вони мали можливість брати участь у розробці та спорудженні реальних будівельних споруд.

В радянській Росії прогресивним центром підготовки фахівців для промисловості став ВХУТЕМАС (1920-1930 рр., з осені 1927 – ВХУТЕІН).

Специфіка ВХУТЕМАС проявилася у новаторській структурі, що поєднувала факультети образотворчого мистецтва (живописний, скульптурний) і виробничі (архітектурний, поліграфічний, металообробний, деревообробний, текстильний, керамічний). В практиці ВХУТЕМАС відобразилось прагнення зблизити і навіть злити професійне мистецтво з виробничим. Навчальний заклад мав універсальний характер, оскільки там готували професійних митців (художників, скульпторів, архітекторів) і майстрів фахівців з металообробки, поліграфістів, керамістів для промисловості.

Після Першої світової війни у Німеччині, як і всюди в Європі, гостро стояла проблема відсутності якісного і доступного житла. У 1925 році спілкою Веркбунд була запланована виставка «Житло» в Штутгарті, метою якої було представити нову раціональну архітектуру. Було виділено місце і після проведеного конкурсу за півроку в 1927 р. було побудовано зразкове селище Вейсенгоф. Головним архітектором селища-виставки був Міс ван дер Рое. Всього було збудовано 21 житловий будинок за проектами відомих німецьких та європейських архітекторів. Метою виставки було показати зразки житлових будинків, придатних для серійного будівництва. Єдиною обов'язковою умовою був плаский дах. Будинки селища були розташовані вільно вздовж вулиці. Центр виставкового комплексу був утворений масивом триповерхового багатоквартирного будинку (арх. Л. Міс ван дер Рое), в якому автор вперше звернувся до принципу гнучкого планування. Тільки габарити квартири, входи, санітарні вузли та кухні мали незмінні габарити. Інші простори поділялися мобільними перегородками, можливість пересування котрих забезпечувалася спеціальними перекриттями. У створенні окремих споруд брали участь В. Гропіус, Г. Пельциг, Б. Таут, Ле Корбюзьє та ін.

Ще один інноваційний проект в сфері дизайну інтер'єру було втілено у котеджному містечку під Франкфуртом. 1926 р. туди була запрошена австрійський архітектор Грете Шютте-Ліхотцкі, де вона розробила перший типовий проект функціональної вбудованої кухні. Він отримав назву

«франкфуртська кухня», оскільки був змонтований в десяти тисячах квартир Франкфурта.

Шютте-Ліхотцкі вважала, що традиційні кухні займають забагато простору, через що вартість квартир значно зростає. Крім того, в таких кухнях, на її думку, неможливо було впроваджувати новітні досягнення технічного прогресу, тобто ефективно вести домашнє господарство. Оптимізована кухня не тільки мала зекономити вартість житла, але й забезпечити раціональну організацію всіх робочих процесів. Для цього Грете зайнялася детальним аналізом всіх робочих процесів, ретельно вимірюючи всі рухи домогосподарки і кількість часу, що витрачалася на них. Шютте-Ліхотцкі писала: «Потрібно прорахувати кожен помах руки і необхідний для цього час заміряти секундоміром; продумати все до міліметра. Потім зіставити дані, вирахувати, чи не можна скоротити необхідні сьогодні на певну операцію десять рухів до восьми...» Результатом досліджень і експериментів Шютте-Ліхотцкі став виключно зручний і практичний робочий простір на мінімальній площі (1,87 x 3,44 м). Випадкові деталі виключалися, все розташовувалося у відповідності з технологією робочого процесу, ергономічно і раціонально: мийка – поруч з шафою для посуду, поличка для спецій – над плитою. Сміття та відходи просто з стільниці прибиралися у вбудований жолоб. Лампа переміщалася по стелі. Зовсім не займала місця відкидна прасувальна дошка. У шафі для каструль була спеціальна решітка й піддон, куди стікала вода з тільки но вимитого посуду. Кухня була обладнана 18-ма практичними «шюттенками» – щось середнє між висувними шухлядками, контейнерами для зберігання припасів та мірним посудом. Потрібну для страви частину їх вмісту – борошно, цукор тощо можна було завдяки спеціальному носику дозувати невеликими порціями. На цій кухні була відсутня піч, тобто вивільнялося місце для складування вугілля. Встановлювалися газова або електрична плита, що на той час було в новину. На «франкфуртській кухні» не було холодильника – він в Європі увійшов в обіг тільки після Другої світової війни.

Для зберігання продуктів передбачалася спеціальна комора, в якій завдяки подачі вуличного повітря підтримувалася прохолодна температура.

Принципам функціональності підпорядковувалося і колірне рішення «франкфуртської кухні». Бежеві кольори кахельної плитки, меблевих ручок, торців стільниць поєднувалися з глибоким синім кольором поверхонь меблевого гарнітура. Спеціальними дослідженнями було встановлено, що ці кольори відлякують мух. «Франкфуртська кухня» стала першим прототипом сучасної кухні. Запропоновані Шютте-Ліхотцкі вбудовані меблі та обладнання, принципи ергономічності, функціональності і раціонального використання простору є основоположними і в проектуванні сучасних кухонь.

В 1930-х рр. ідеї функціоналізму отримують міжнародне визнання. Народжується новий напрям в архітектурі і дизайні, ініціаторами якого стали визнані лідери функціоналізму: В. Гропіус, П. Беренс, Ле Корбюзьє, Міс ван дер Рое, Ф.Л. Райт, Я. Ауд, А. Аалто. Термін «інтернаціональний стиль» народився під час виставки «Сучасна архітектура: інтернаціональна виставка», організованої в 1932 році в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку. Куратори виставки Г. Хічкок і Ф. Джонсон сформулювали три основних принципи сучасної архітектури: створення простору і об'єму, а не маси; перевагу балансу, а не симетрії, зникнення класичних декоративних елементів орнаменту. Мета Хічкока і Джонсона полягала у визначенні принципів сучасної архітектури і виявленні специфіки архітектурної традиції, що формується. Принцип інтернаціонального стилю припускав інтерес не тільки до форми, але і до суті, концепції предмета, виявляючи форму в якості квінтесенції ідеї. Естетика інтернаціонального стилю вимагала відмови від національних культурних особливостей та історичного декору на користь прямих ліній і чистих геометричних форм, легких і гладких поверхонь зі скла і металу. Улюбленим матеріалом архітекторів інтернаціонального стилю став залізобетон, в оформленні інтер'єру цінуються широкі відкриті простори. Інтернаціональний стиль не приховував свого утилітарного призначення і бажання економити на «архітектурних надмірностях». Неофіційним девізом

руху був запропонований Міс ван дер Рое парадокс: «менше – означає більше».

Певну опозицію формальному аскетизму інтернаціонального стилю склав Ар Деко. Назву цьому стилю дала виставка 1925 р. в Парижі – «Міжнародна виставка сучасних декоративних та промислових мистецтв». На виставці були експоновані ексклюзивні вироби французького виробництва, які довели, що Париж залишився інтернаціональним центром вишуканого стилю й витонченого смаку. Виставка стала знаковою щодо відродження інтересу до декоративних мистецтв. Ар Деко глибоко еклектичний стиль, він синтезує мистецький доробок різних часів і континентів. В ньому поєднувалися стильові риси стародавнього мистецтва Китаю, Японії, Єгипту, Античності, форми етнічного мистецтва Африки і американських континентів, стильові прийоми Ар Нуво і стилів модернізму. На розвиток стилю помітно вплинули нові відкриття пам'яток мистецтва Давнього Єгипту (зокрема, гробниці Тутанхамона в 1922 р.), стародавніх цивілізацій Америки, захоплення стилістикою новаторської сценографії 1910-1920-х рр. Найбільш ефектно стиль проявився в проектах та оздобленні інтер'єрів фешенебельних готелів, клубів, салонів, океанських лайнерів і представницьких будинків великого бізнесу, що включали різні види скульптурних, живописних і всіляких оздоблювальних робіт. Також Ар Деко був представлений прикладними виробами будинків мод, рекламою, промисловою та журнальною графікою.

Інтер'єри Ар Деко часом нагадують не цілісну композицію, а суму окремих стильних речей, дорогих меблів і тканин, виробів з бронзи, скла, кераміки. Майстри Ар Деко тяжіли до рідкісних екзотичних матеріалів: шкіра акули, зебри, крокодила, змії, гіпопотама; технологій: емаль, інкрустації по дереву, вітраж, мозаїка тощо. Разом з тим, вони охоче зверталися й до сучасних матеріалів: алюміній, нержавіюча сталь, хромований метал, скло. До характерних декоративних мотивів належить застосування зигзагоподібних і ступінчастих форм, широких, енергійних кривих ліній (на відміну від м'яких текучих кривих модерну), мотивів шеврону, трикутників, сонць, клавіш

фортепіано. Деякі з цих декоративних мотивів стали популярними, наприклад, візерунок клавіш, який зустрічався в дизайні дамського взуття. Серед видатних представників Ар Деко Жак-Еміль Рульманн, Жан-Жак Рато, Айлін Грей, Едгар Брандт, Жан Дюнан, Рене Лалік, Моріс Маріно та ін.

З початку 1920-х рр. починається бурхливий розвиток дизайну у США, завдяки чому країна за кілька десятиліть стає одним з лідерів в сфері дизайну. В означений час США перебували на високому технологічному рівні, зі значним відривом від індустріально розвинених європейських держав. У 1930-ті рр. житлові будинки середніх американців були оснащені радіоприймачами, холодильниками, тостерами, пральними машинами і навіть першими телевізорами. Все більший попит у масового споживача знаходила серійна продукція з нових економічних матеріалів. Дизайн приєднався у кінці 20-х років до вивчення ринку. На відміну від Європи, де реформи формоутворення розглядалися насамперед в соціальному аспекті, в США на першому місці стояв ринковий фактор.

З наближенням кризи 1930-х рр. виробники зіштовхнулися із зростаючими труднощами у продажі товарів. Криза показала, що стабільність економіки визначається збутом масової продукції. Але на той час ринок був перенасичений і, щоб утримати рівень збуту, необхідно було пришвидшувати зміну асортименту і дизайну продукції. Бізнесмени почали наймати художників, графіків і навіть театральних декораторів для надання своїм товарам привабливого зовнішнього вигляду. Дизайнерів запрошували в універсальні магазини і на виробництво, їм показували товари конкурентів, просили проаналізувати їх і допомогти змінити продукцію так, щоб вона стала естетично привабливішою. Таким чином, ці перші дизайнери, раптово поставлені перед вимогою змінити зовнішній вигляд пілососів, швацьких машин і устаткування туалетних кімнат, прийшли в промисловість з різних галузей мистецтва, виключаючи, як не дивно, художні ремесла. Виробники все більше стикалися з зростаючими труднощами при збуті своїх товарів. Бізнесмени стали наймати художників, графіків і театральних декораторів для

надання своїм товарам привабливого зовнішнього вигляду. Показовим тут є приклад автомобільної компанії Генрі Форда. У 1927 р. він припинив випуск своєї знаменитої «моделі Т», зіткнувшись з перенасиченням ринку і конкуренцією. Форд витратив 18 мільйонів доларів на переобладнання своїх підприємств і приступив до випуску нового автомобіля «моделі А» більш сучасної обтічної форми. Досвід Форда продемонстрував роль дизайну в успішному збуті споживчих товарів. В середині 1930-х рр. на фірмі було створено творчий підрозділ, де працювали 12 стилістів і макетників (до початку 1940-х їх було вже 50). Під керівництвом дизайнера Юджина Т. Грегорі, що впровадив в методику проектування складні криволінійні поверхні, була створена модель «Лінкольн-Зефір» (1936), яка врятувала марку від загрози зникнення. Нова модель дала пластичний ключ, який аж до середини 1940-х рр. приносив успіх, впливаючи на стиль інших американських автомобілів.

У процесі пошуків сучасного стилю американські промислові дизайнери прийшли врешті до обтічної форми. В США у 1930-х рр. діяльність, яку раніше називали «промисловим мистецтвом», вперше стала професією. Причина в тому, що дизайн в США був комерційним, тобто кваліфікувався як важливий елемент конкурентної боротьби. Тому основним критерієм форми була її комерційна успішність, і саме тому обтічна форма запанувала в американському дизайні. Вона ж дала назву стилю – «стримлайн» (або «американський модерн»). «Streamline» перекладається як «лінія обтікання». Цей термін використовувався в аеродинаміці, характеризуючи оптимальні форми машин і механізмів для здобуття максимальної швидкості при русі або польоті.

Для стримлайну характерні плавні, каплеподібні форми. Коріння стилю можна виявити ще в футуризмі, в захопленні технічною досконалістю машин і швидкістю нових транспортних засобів. Висока швидкість вимагала від творців автомобілів, локомотивів, літаків застосування аеродинамічних принципів обтікання повітрям поверхні транспортного засобу для зниження

сили опору. Врешті цей принцип стилеутворення був використаний у проектуванні побутових приладів, фотоапаратів, радіоприймачів тощо. Форма виявилася комерційно привабливою, залишаючи враження простоти, досконалості, легкості і сучасності.

В розвиток стрімлайн багатьох внесли такі видатні дизайнери як: Норман Бел Геддес, Уолтер Дорвін Тіг, Генрі Дрейфус, Реймонд Фердинанд Лоуї.

Норманн Бел Геддес (1893-1958) – видатний дизайнер-футуролог. Маючи неабиякий інженерний хист, створив чимало проектів транспортних засобів (літаків, автомобілів, теплоходів) і побутової техніки в стилі «стрімлайн». Частина ідей Геддеса так і залишилися в проектах, втім, значна їх частина стала справжніми дизайнерськими пророцтвами.

Його кар'єра починалася в якості театрального декоратора. Близько 1927 р. він відкрив одне з перших у світі приватне проектне бюро промислового дизайну, де розробляв реальні і футуристичні проекти, засновані на концепції аеродинаміки. Наприкінці 1920-х рр. почав займатися дизайном транспорту. Він запатентував проекти каплеподібних автомобілів, автобусів, яхт, океанських і повітряних лайнерів. Серед його проектів: автомобіль № 8 (Motor Car Number 8, 8-колісна машина, запатентована в 1934 році), автобус № 2 (Motor coach no. 2). Своїм моделям Геддес не давав назв – лише номери, виходячи з основних параметрів: автобус № 2 – двоповерховий, автомобіль № 8 – вміщає вісім осіб.

Два найамбіціозніших проекти Геддеса – повітряний лайнер № 4 та проект «Футурама». Повітряний лайнер № 4 (Air Liner Number 4) – судно, розраховане на 600 пасажирів і 155 членів екіпажу, складалося з кількох «палуб». Загальна кількість кают на двох – х 81, Головний зал з 11-метровими стелями, їдальня легко перетворювалася на танцмайданчик на 100 пар, для яких грав би оркестр з 7 музикантів. Крім головної їдальні, планувалися ще три приватних на 40 осіб, два бари, дві бібліотеки, 4 тенісних корти, дві перукарні та салон, магазин, величезна прогулянкова палуба, ігрова кімната

для дітей, гімнастичні зали, веранди і т. ін. Загальна потужність – 38 тис. кінських сил, максимальна швидкість польоту – 240 км/год. Лайнер був призначений для повітряного сполучення Чикаго-Лондон. Очевидно, що за часом подорож була б набагато зручнішою аналогічного водного круїзу. До того ж вартість квитка складала \$300 (аналогічна вартості морській подорожі).

Після Титаніка, що затонув у 1912 році, до масштабних проектів ставилися з побоюванням. Втім, Геддес передбачив 6 змінних двигунів на борту (всього їх було 20), які можна було замінити в польоті протягом лічених хвилин. На борту мали бути два невеликих гідроплани та міні-залізниця, за допомогою якої пропонувалося швидко міняти віддалені двигуни в разі форс-мажору. В понтонах містилося шість 12-метрових рятувальних шлюпок, здатних до перевезення 110 осіб кожна. Вони були оснащені двигунами, вікнами, радіозв'язком, продуктами та напоями на 2 тижні. Вартість проекту складала 9 млн. доларів, які мали окупитися за три роки.

Футурама (Futuraama) – футурологічний проект павільйону компанії «Дженерал Моторс» на Всесвітній виставці в Нью-Йорку в 1939 р. На величезній площі був створений діючий макет міста. Місто майбутнього поставало перед захопленими глядачами просторим, чистим і квітучим. Півмільйона будівель, мільйон дерев, 50 тисяч автомобілів, 10 тисяч з яких рухалися по автомагістралях міста-мрії. «Футурама» пропонувало оптимістично-технологічну обіцянку кращих часів, і це збігалося з сподіваннями американців.

Уолтер Дорвін Тіг (1883-1960). Працював художником-графіком у рекламній агенції, ілюстратором журналів мод, створив дизайн-бюро (1926). Багато проектів Тіга тих років (від громадських інтер'єрів, виставкових експозицій до промислових виробів, включаючи упаковку) виконувалися в аеродинамічному стилі. З 1927 р. він співпрацював з фірмою «Істмен Кодак». Тіг запропонував абстрактно-геометричний декор для складаної моделі «1А» (1930). Пізніше за його ескізами сконструювали перший фотоапарат з пластмаси і перші фотоапарати з корпусами, відлитими під тиском.

Фотокамера «Кодак Брауні» (1936) коштувала 1 долар і була популярною до поч. 1960-х рр. Опублікована Тігом книга «Дизайн сьогодні» (1940) – одна з перших в Америці присвячена новій сфері предметно-просторової творчості, де діяльність індустріального дизайнера розглядається в перспективі розвитку світової художньої культури.

Генрі Дрейфус (1904-1972), вихованець Нормана Бела Геддеса, як і його вчитель, починав свою діяльність театральним художником. У 1929 р. відкрив дизайнерське бюро в Нью-Йорку, перші замовлення виконав для галантерейної промисловості та виробників парфумерного посуду. В 1929 р. Дрейфус виграв конкурс Bell Labs на «телефон майбутнього». У 1930 р. першим серійним телефоном Дрейфуса став Western Electric 302, що випускався до 1950 р. Дрейфус стверджував, що проектує телефон мінімум на 20 років експлуатації, так, щоб його вигляд не застарівав на тлі стрімких змін речей домашнього вжитку; варіант моделі 302, Bell 500, випускався з 1949 по 1985 рр. – до повного переходу на тоновий набір. У 1959 він розробив «дамський» телефон Bell Princess; в 1965 фірма Дрейфуса передала у виробництво прес-форми першої в світі трубки-моноблока з вбудованим номеронабирачем (AT & T Trimline). Trimline був випущений одночасно в варіантах з дисковим і цифровим номеронабирачами. У масове виробництво пішли розроблені Дрейфусом для фірми Hoover пилососи, а також кімнатні термостати Honeywell (1953); сучасні аналогові термостати Honeywell відрізняються від першої моделі тільки шрифтами і оцифруванням шкал.

Монографії Дрейфуса «Дизайн для людей» і «Міра для людини» стали базовими посібниками і довідниками по ергономіці. Завдяки Дрейфусу в мові американських технологів і конструкторів з'явилися Джо і Джозефіна – стандартні фігури середнього американця. Навіть в утилітарних роботах, таких, як кожухи тракторних двигунів: решітка радіатора виконувалася з розрахунком, аби тракторист міг протерти їх рукою в рукавиці. Дизайнер також працював в області шрифтів і піктограм. Серед останніх відомих робіт

Дрейфуса – складні конструкції моментальних фотоапаратів Polaroid (1960-1972).

Реймонд Лоуї (1893-1986) – майстер промислового дизайну, автор логотипів, промислових зразків і поштових марок.

Безперечний талант і ділові якості швидко висунули його в перший ряд американських дизайнерів. Найбільш відомий епізод з його ранньої практики – історія розмножувальної машини Гестетнера, яку сам Лоуї назвав «янголом у вигляді ротатора». Англієць Гестетнер попросив поліпшити зовнішній вигляд ротатора. Виріб працював не гірше за інші, але вигляд його був жахливий. Деталі й ручки стирчали в різні боки, масло і туш бризкалися, а чорний колір металу пригнічував. Лоуї виготовив систему механічних кожухів, які приховали робочий механізм, зробив тумбу меблевого типу і ввів світлі кольори. В результаті ротатор протягом 20 років не мав конкурентів на англійському ринку. Крім чистої функції він отримав нову цінність – форму, про яку раніше й не дбали, адже це був не споживчий товар).

Відмінною рисою Лоуї завжди була «інженерна чесність», він зрідка займався чистим стайлінгом. Сам Лоуї любив називати себе хірургом, що робить складну операцію (іноді внутрішніх органів, іноді тільки пластичну). Прикладом простої «пластичної операції» може служити випадок з упаковкою сигарет «Лакі страйк». Лоуї запропонував, не змінюючи логотип на лицьовій стороні, повторити його на звороті пачки. Здавалося б, дрібниця, але попит на ці сигарети значно зріс.

Славу Лоуї приніс побутовий холодильник фірми Sears Roebuck (1932). Перша спроектована Лоуї модель різко відрізнялася від прототипу, який візуально сприймався як шафа, що нетвердо стоїть на ніжках. Збільшивши ширину і урізавши висоту ніжок, дизайнер досяг візуальної стабільності речі. Тоді вперше холодильник отримав відточену промислову форму: був покритий білосніжною емаллю, на тлі якої сяяли хромовані деталі і ручка. Збільшивши внутрішній об'єм холодильника, Лоуї здійснив його перекомпонування. Морозильна камера була розміщена по осі симетрії

холодильника, тоді як перед цим вона розташовувалася у верхньому куті. В його нижній частині з'явилися три ємності для зберігання продуктів. Ці зміни на довгі роки визначив компоновку холодильної камери практично всіх побутових холодильників. Модель з'явилася на ринку 1936 р., її збут перевершив найсміливіші очікування. Якщо попередня модель розійшлася в кількості 60 тис. одиниць, то нових моделей було куплено 275 тисяч.

У 1933 р. Лоуї підписав контракт з компанією «Greyhound bus», що була засновником автобусного руху в США. Він заявив, що збирається зробити силует автобуса схожим на «ожирілого дворняжку». Так з'явилася «Greyhound Scenicruiser». Цей лайнер для подолання великих відстаней мав обтічний кузов вагонної компоновки. Мотор розташовувався в хвості машини. Замість рами була використана просторова силова конструкція, що дозволило знизити центр ваги і опустити підлогу в салоні. Таким чином, був створений перший прецедент каркасно-панельного кузова. Ще одне нововведення – замість багажного майданчика на даху, з'явилися просторі закриті багажні відсіки під підлогою салону.

Протягом 1930-х рр. Лоуї розробляв автомобілі для «Кадилак», «Остин», «Форд», «Ягуар» та інших фірм. У 1936 р. Лоуї працював з Пенсильванською залізницею. Першим замовленням став аеродинамічний обвіс в стилі ар деко для стандартного паровоза PRR K4s, що призначався для флагманського пасажирського поїзда Broadway Limited (Нью-Йорк-Чикаго). У 1937-1938 рр. Лоуї виконав інтер'єри пасажирських вагонів Broadway і логотипи самого маршруту. За ними пішли унікальний надважкий паровоз PRR S1 (1938-1939) і вантажний PRR T1 (1942), випущений серією в 50 машин після другої світової війни.

Лоуї був одним з ініціаторів створення в 1944 р. Американської спілки промислових дизайнерів. Спілка оприлюднила свій професійний кодекс: сумлінність у розробці проектів та їх реалізації, робота в контакті з клієнтом, виконання всіх вимог замовника, дотримання певних етичних норм стосовно колег. Професійне об'єднання дизайнерів дозволило створювати незалежні

дизайнерські бюро, які могли на рівних вести справи з представниками промисловості.

У 1945 р. Лоуї створив власне бюро – «Raymond Loewy Design». Воно займалося розробкою форми промислової продукції, оформленням магазинів, інтер'єрів, упаковки. Бюро не висувало певної мистецької програми, не дотримувалося якогось «стилю», бо це звузило б коло замовників. Бюро Лоуї виконало дизайн тепловозів Baldwin Locomotive Works з «акулячою мордою», маневрових тепловозів і електровозів Fairbanks-Morse, розробляв схеми фарбування та інтер'єри для пасажирських потягів. У 1953 р. Лоуї спільно з Е. Ендтом заснував фірму *Compagnie de l'Esthetique Industrielle R. Loewy* (CEI R. Loewy) в Парижі. Фірма стала самостійною художньо-конструкторською організацією з власними цілями, штатом і клієнтурою. Фірма Лоуї працювала з фірмами Франції, Італії, Бельгії, Нідерландів. Щоразу приступаючи до роботи, Лоуї ретельно вивчав ринок, традиції, запити замовників. Працюючи для німецької фірми Thomas, він врахував традиційний для Німеччини смак до довговічних виробів і створив проект посуду, стійкий до примх моди. Проектуючи посуд для французької фірми, він запросив в якості експерта знаменитого кухара Олів'є і відібрав для виробництва лише ті предмети, які отримали його схвалення.

Лоуї приніс у Європу американський масштаб, в його фірмі з перших днів почали працювати цілі групи проектування промислових виробів і графічного дизайну, архітектури, маркетингу, малися фотолабораторії, власні майстерні та науково-дослідні підрозділи. Співробітники Лоуї вивчали попит, досліджували вироби конкурентів, організацію роботи тощо. Одним із замовників CEI R. Loewy стала фірма Shell. Керівництво фірми звернулося до Лоуї з метою створення «позитивної системи ідентифікації, котра б гідно представляла політику фірми і її досягнення». Лоуї переконав замовника, що для успіху фірми її станції обслуговування мають перестати бути схожими на замащені гаражі, адже відвідувачі цих станцій не автомобілі, а люди. Розробка нового іміджу компанії Shell стала зразком комплексного підходу до

вирішення такого гатунку проблем. Був перероблений фірмовий знак, спроектований нова уніформа персоналу, продумана і технічно обґрунтована архітектура самих станцій.

У 1950-60-х рр. американська преса любила повторювати, що 75% американців щодня так чи інакше стикаються з технікою, у створенні якої брав участь Лоуї. Він був розробником житлових відсіків американських космічних апаратів «Apollo», «Skylab», «Шаттл», автором локомотиву «Пенсильванія», упаковки для супу «Кнорр» та ін. У 1976 р. під час святкування 200-річчя утворення США, Лоуї був включений в число американців, «які найбільше вплинули на хід історії і благоустрій країни». У 1990 р. Лоуї увійшов в рейтинг журналу «Лайф» 100 видатних діячів XX століття.

Органічний дизайн. Цей напрямок ще увійшов в історію під назвою «скандинавський модерн», оскільки мав багато спільного з світом скандинавської культури її давніми традиціями. Після Другої світової війни термін «скандинавський модерн» використовувався щодо робіт фіна Алвара Аалто, данця Арне Якобсена і Вернера Пантона, шведів Бруно Маттсона і Йозефа Франка. Спільним мотивом робіт цих дизайнерів було прагнення передати в архітектурі і дизайні меблів природну красу, органічне відчуття форми, властиві скандинавської традиції і народній культурі.

Яскравим представником органічного дизайну є архітектор і дизайнер Алвар Аалто. Він розумів органічність як єдність об'єкту з навколишнім середовищем. Аалто втілював цю ідею в архітектурі і дизайні інтер'єрів, підкреслюючи, що тільки таким чином дизайн може стати гуманним, орієнтованим не так на промисловість, як на людину. Гуманність і органічність форми в архітектурі Аалто визначається природними лініями (плавність, округлість), використанням натуральних матеріалів, а також гармонійністю світло-акустичних ефектів. Аалто був майстром «перетікаючих просторів», позбавлених кутів і різких переходів. Втіленням цих принципів служить Фінський павільйон на ЕКСПО 1939 р. в Нью-Йорку, де Аалто вдалося створити в інтер'єрі чудову атмосферу фінського лісу.

Арне Якобсен вслід за Аалто стверджував, що органічний дизайн має бути гуманним, тобто індивідуальним («кожен має право створити власну нору за своїм смаком»). Однотипна масова забудова, однакові меблі позбавляють людину можливості виявити індивідуальність, позбавляють її найважливішого – вибору. Якобсен вважав функціоналізм з його колективізмом, зведенням форми до універсальної функції небезпечним для людини спрощенням. Він відомий проектами будинків, де планування передбачало видові балкони в кожній квартирі. Для нього вид з вікна (бажано на природу) був символом органічної єдності будівлі та оточення, людини та інтер'єру.

В США піонером органічного дизайну вважається Френк Ллойд Райт, зокрема його архітектурні проекти в «стилі прерій». Серед відомих дизайнерів органічного напрямку слід також назвати імена Чарльза і Рей Імз, Еєро Саарінена. У 1945 р. Імз створив два стільці DCW (Dining Chair Wood) і DCM (Dining Chair Metal with a plywood seat) з гнутої клеєної фанери. У 1946 р. разом з Сааріненом він розробив колекцію меблів з гнутої фанери для виставки «Органічний дизайн житлового середовища» в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку, за що їм була вручена перша і друга премії.