



Научная статья  
УДК 7.012(489)“18/19”  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.018

## Искусство и технологии в датском дизайне: симбиоз традиции и инновации



Заева-Бурдонская Елена Анатольевна

*Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, Москва, Российская Федерация  
lenartt@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5355-6665>, SPIN-код (Science Index): 6923-3848*

**Аннотация.** В исследовании ставится цель — выявить основные принципы национальной идентичности датского дизайна во взаимосвязи художественного и технологического начал на этапе становления профессии конца XIX – начала XX века. Обращение к историческому материалу проектного творчества скандинавского региона, сохранившего по сей день ярко выраженный аутентичный характер, актуально в решении задачи поиска современного национального стиля в дизайне. Новизна подхода состоит не в дискретном жанровом анализе проектного материала, а в целостном комплексном взгляде на проектное творчество во всем многообразии традиционных, исторически развитых отраслей — керамики, ткачества, мебели и ювелирных изделий — на фоне широкого социокультурного контекста. Экокультурный подход в соединении с системным анализом позволил установить новые художественно-технологические взаимосвязи исторических объектов датского ремесла и дизайна. В работе использованы многочисленные оригинальные современные западные искусствоведческие труды, а также введены в научный оборот исторические материалы конца XIX века. В основу исследования лег анализ деятельности проектных студий промышленного сектора художественной индустрии и крупных ремесленных мастерских, частных проектных студий и круга независимых дизайнеров, позволивший составить представление о специфике датского дизайна на основе движения Skønvirke (скёнвирке), ставшего для дизайна идеологической и проектно-художественной основой. Систематизация приведенных фактов позволила выявить основные принципы проектного творчества в уникальном сочетании художественно-ремесленного наследия и открытости новой, технологически емкой эстетике промышленного производства, национальной традиции и инновации, определивших всё дальнейшее развитие датского дизайна в сохранении его национальной идентичности, неповторимого «нордического» характера, узнаваемого в мире.

**Ключевые слова:** дизайн, датский дизайн, ар-нуво, промышленный дизайн, экокультурный подход, скёнвирке, кустарная промышленность, инновации, технологии в дизайне

**Для цитирования:** Заева-Бурдонская Е.А. Искусство и технологии в датском дизайне: симбиоз традиции и инновации // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 324–339. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.018>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1230>.

Original article

## Art and technology in Danish design: symbiosis of tradition and innovation

Elena A. Zaeva-Burdonskaya

*Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts, Moscow, Russian Federation*  
*lenartt@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5355-6665>, SPIN-code (Science Index): 6923-3848*

**Abstract.** The research aims to identify the main principles of the national identity of Danish design by examining the relationship between artistic and technological principles during the late 19th and early 20th centuries. This study is relevant in the search for a modern national style in design, as it looks at the historical material of design creativity in the Scandinavian region, which has maintained its authentic character to this day. The approach to this problem is novel in that it takes a holistic view of design creativity, considering all traditional industries such as ceramics, weaving, furniture, and jewellery, within a broad socio-cultural context, rather than a narrow genre analysis. An ecocultural approach, combined with system analysis, has enabled us to establish new artistic and technological connections between historical Danish craft and design objects. This work incorporates a variety of original contemporary Western art studies and also introduces historical materials from the late 19th century into scientific circulation. It analyses the activities of design studios in the industrial sector of the art industry, large craft workshops, private design studios, and a circle of independent designers to form an understanding of the specifics of Danish design. This research reveals the national Skønvirke movement as the ideological and design-artistic basis for Danish design, which combines artistic and craft heritage with an openness to new, technologically advanced aesthetics in industrial production. This unique combination has shaped the development of Danish design, preserving its national identity with a recognizable “Nordic” character that is renowned worldwide.

**Keywords:** design, Danish design, Art Nouveau, industrial design, ecocultural approach, Skønvirke, Arts and Crafts, innovation, technology in design

**For citation:** Zaeva-Burdonskaya, E.A. (2025) ‘Art and technology in Danish design: symbiosis of tradition and innovation’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 324–339.  
doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.018. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1230>. (In Russ.)

### Введение

Современные исследования национальной специфики дизайна и этнического своеобразия европейских проектных школ стали особенно актуальными на волне нарастания неоглобализма в художественной культуре рубежа XX–XXI столетий. Процессы сближения национальных культур, растворение сугубо национальных ценностей в формате усредненных наднациональных «идеальных образцов», навязываемых массовой интернациональной культурой, грозят потерей уникальности и нивелированием отличительных

черт региональных моделей творчества. Эпоха четвертой промышленной революции вывела дизайн на уровень высокотехнологичного производства, формирующего новую интегрированную реальность «киберфизических систем» и технологического уклада жизни человека, уводя на второй план его гуманитарную природу. Цифровизация усилила тенденции унифицированных стандартов в искусстве в целом и прикладном творчестве в частности, вызвав к жизни обратный процесс — интереса к культурным корням и поиску самобытности, зачастую приобретающих статус

государственных программ. В качестве примера можно привести современные отечественные инициативы по созданию «нового российского стиля» с учетом исторического проектно-художественного опыта.

Проектная задача создания новой, национально ориентированной предметно-пространственной среды, получившая к началу XXI столетия четко очерченные контуры, потребовала нового подхода, выработки новых научных критериев анализа и путей ее решения. Исследователь Л. Переверзев еще в доцифровую эпоху, в 1970-е годы, в вопросе определения методологии проектной деятельности отмечал необходимость выхода за пределы традиционных систем научно-технического образования: «Если интуицию дизайнера можно воспитать, то ее *нужно* воспитывать с помощью всех имеющихся в нашем распоряжении или могущих быть созданными методов — как рациональных, так и иррациональных» [1, с. 38].

Междисциплинарная природа дизайна определила многослойность и многоуровневость современной проектной практики, открывшие возможности интеграции традиционных и инновационных проектных моделей, формирования новых гибридных форм творчества, сохраняющих региональную природу выразительности. Наиболее интересный опыт с точки зрения сохранения национального характера сегодня представляют школы японского, финского, итальянского, шведского и датского дизайна. Ведущие проектные школы Скандинавии, созданные Данией и Швецией, параллельно с высоким уровнем промышленного развития остаются сегодня примером сохранения аутентичного промышленного искусства, влияние которого распространилось за пределы их собственных стран, заняв важную нишу в ряде областей европейского дизайна. К 1930-м годам выражение «скандинавский дизайн» означало совершенно новый образ жизни внутри дома, широко распространенный во всем западном мире [2, р. 248]. В связи с этим актуальной представляется задача поиска национальных основ выразительности проектного творчества, принципов формирования аутентичной предметно-пространственной среды жизнедеятельности человека, которые могут представлять интерес для работы над созданием национального российского стиля дизайна. Однако вопрос определения природы своеобразия датского дизайна уже более столетия продолжает оставаться открытым для дальнейшего изучения.

Теоретической основой данного исследования стали работы, посвященные проблемам национального своеобразия в дизайне и истории датского прикладного и проектного творчества.

Говоря об антиглобалистских тенденциях в проектном творчестве, исследователи

замечают основное «противоречие современности между вестернизированной глобальной и национальной культурами. В сфере дизайна оно связано с взаимодействием универсально-клишированных интернациональных визуальных образов с национально-особенным содержанием, повышающим эффективность воздействия за счет опоры на архетипы национальной культуры» [3, с. 7]. В возможностях подобного синтеза усматривается разрешение подобного художественно-идеологического конфликта. Ряд авторов видит в обращении к истории дизайна, к примеру, реформам проектного творчества на этапе становления дизайна как профессии в эпоху первой промышленной революции, основы поиска национальной составляющей, экстраполируя опыт пионеров дизайна на попытки создания национально-своеобразного, узнаваемого продукта. Е. Иванова подчеркивает: «Необходимо изучать этническое искусство и возможности включения его форм и художественных образов в сферу деятельности дизайна. Новая сфера применения традиционных форм культуры и искусства должна стать одним из важнейших направлений в работе дизайнера, что позволит сохранить этнокультурный компонент в современном дизайне» [4, с. 106].

Дизайн как составной элемент гуманитарной культуры начинает напрямую определять свое будущее в русле национально определенной проектной стратегии. В.Ф. Сидоренко связывает процесс проектирования с национальной культурой, поскольку только в системе национального наследия он видит возможность создания духовных ценностей. «Каждая культура проектнообразна по-своему. Но чтобы развиться проектному потенциалу культуры, нужно изжить посторонность прежде всего по отношению к своей культуре — национальной, отечественной, европейской, — этому великому наследию, которое всё еще делает нас людьми» [5, с. 24].

Формирование аутентичных основ проектирования непосредственно связано с ценностными критериями, вырабатываемыми социумом определенного региона на протяжении столетий. «Для дизайнерского творчества всё более актуальными становятся аксиологические критерии, связанные с духовными ценностями образа жизни... что обеспечит теоретико-методологическое основание для культурологического подхода к изучению дизайна, его места в системе культуры, его взаимосвязям с другими сферами культуры», — отмечает Н.А. Ковешникова [6, с. 18].

Отечественные исследования, посвященные специфике датского дизайна, достаточно немногочисленны. И. Дороченков называет 1880–1890-е годы поворотной эпохой в развитии искусства Дании. В выявлении своеобразия национальных

северных школ исследователь опирается на теорию Р. Мутера и русского критика А. Бенуа, которые осознанно описывают искусство страны через национальный характер, формирующийся не социальными отношениями, а природной средой, но не просто воспроизводя «природно-этнические» характеристики северян, а разворачивая их в нужном направлении [7, с. 182–183].

Подавляющее большинство исследований посвящено наиболее известному историческому периоду «золотого века» модернизма Скандинавии, начиная с 1920-х годов. Как самостоятельный термин «скандинавский дизайн» появился в середине XX века, в послевоенный период. Несмотря на исследования, посвященные различным областям дизайна, авторы сходятся в общем мнении относительно его качественных характеристик, где на первом месте — экологичность. Г. Черняк выделяет приоритет экологической составляющей датского дизайна в ее тесной связи с понятиями природы, истории и свободы, в характерном взаимодействии с традиционной культурой. При этом понятие экологичности приобретает расширительный смысл, отражающийся в корреляции природно-климатических особенностей и графической культуры Дании. Исследователь конкретизирует: «Датскому дизайну в целом и графическому дизайну в частности присущи такие характерные черты, как простота, лаконичность, элегантность и функциональность. ... Климатические и географические особенности Дании внесли неповторимые особенности в менталитет местных жителей, которые отражаются и в графическом дизайне» [8, с. 335].

В концепции жилого дома, представляющей новый стандарт жилой среды, ориентированной на человека, Е.Л. Елькина и Е.Ю. Иванова обращают внимание на выраженный этнический характер и национальный колорит дизайна в категории *скандинавского стиля*, отмеченного чертами простоты и натуральности, естественности [9, с. 23–24], явно указывающими на его экологическую природу.

Экологическое сознание определяет как природную, так и историко-культурную сферы жизни датчан. Неповторимый стиль датского дизайна мебели формируют «сочетание скромности и высочайшей культуры, продуманности деталей и узлов, сплав функциональности и эстетичности, при этом память сохраняет модель старинного европейского быта, и неоклассику, и сдержанную буржуазность и следы прошлых эпох» [10, с. 31], создавая вариант «разумной эклектики» в рамках функционализма.

В определении модели скандинавского дизайна А. Михайлова отмечает сохранение опыта обращения датских дизайнеров к исходным корням и традиции, что обусловлено исторически, в силу

развития профессии в социально-политическом, экономическом и гуманитарном контексте, отличном от европейского и американского. Это, в свою очередь, обусловило тенденцию параллельного сосуществования национального и интернационального компонентов, формирующих новый взгляд на традиционное формообразование, открытое к адаптации [11, с. 96].

Современные западные исследователи считают Скандинавию «лоскутным одеялом из северо-европейских национальных государств, которые образуют культурное и региональное единство, сильно отличающееся от остальной Европы, и общую экономическую и культурную историю и языковые корни (за исключением Финляндии)» [12, р. 8]. Однако при всей общности корней каждое из государств сформировало свою неповторимую проектную школу. Наиболее интересными для данной статьи являются работы, затронувшие начальный этап формирования национальной школы дизайна, сосредоточивший основные векторы дальнейшего развития проектной индустрии Дании, вплоть до сегодняшнего дня.

Одним из первых исследований истории датского дизайна, начиная с ремесленных форм середины XIX столетия, является работа У.Х. Сегерстада, отметившего приверженность традициям, выработанным столетиями, среди которых: тактильное отношение к материалу как основе производства функциональных предметов, высокая профессиональная квалификация рабочих, позже замещенных промышленным производством; строгость и простота, трансформировавшие пышную формальную идиому континентальных художественных стилей и т.д. «Эти факторы сделали “скандинавскую форму” составной частью ежедневной жизни, а предметы “скандинавского вкуса” — преимущественно в скандинавском быту, а не в музеях или на выставках. Эту культуру формообразования можно обозначать как народную в истинном понимании» [13, р. 8].

В сравнительном анализе проектной культуры скандинавских стран в качестве важного элемента становления датского дизайна современный исследователь В. Каплан отмечает очевидность влияния европейского дизайна, в частности немецкого дизайна, пришедшего в Данию с импортом товаров, изготовленных промышленным способом, шведского дизайна в его стилистических приоритетах, основанных на традиционных мотивах *стиля викингов*, а особенно английского движения *Arts & Crafts*, «сообщивших датским проектным реформам моральную эстетику движения, приверженность регионализму и прославление ручной работы» [14, р. 178]. З. Вихманн, исследуя особенности становления международного стиля ар-нуво в датском дизайне, проводит параллели

с прикладным искусством Китая и Дальнего Востока на примере дизайна продукции известной фирмы по производству фарфора *Den Kongelige Porcelænsfabrik* [15, p. 48].

Исследование Л. Фандер<sup>1</sup>, посвященное истории дизайна датского серебра на этапе становления жанра во второй половине XIX — начале XX столетия, представляет последовательный анализ творческих персоналий в их авторских художественно-технологических проектных моделях студийного и художественно-промышленного производства.

Анализ первых датских крупных предприятий художественной индустрии и отдельных ремесленных мастерских дан в работах Э. Ноулза, особое внимание уделившего дизайну датского фарфора ведущих фирм *Bing & Grøndahl* и *Den Kongelige Porcelænsfabrik* в их связи с новым стилем ар-нуво [16, p. 135].

А. Дункан в своей известной монографии «*Art Nouveau*» исследует становление нового стиля ар-нуво на примере ведущих датских производств в их традиционно развитых областях — обработки серебра, стеклоделия и керамики, отмечая при этом в качестве фактора аутентичности датского дизайна его «изолированность как географическую, так и хронологическую от событий во Франции и Центральной Европе» [17, p. 110].

Наиболее глубокое и многогранное, энциклопедически подробное исследование картины датского дизайна периода с середины XIX до середины XX столетия дал П. Гарнер, проведя линию развития дизайна от допромышленной стадии до эпохи расцвета модернизма, обозначив тем самым важнейшие исторические вехи становления и расцвета профессии на уровне традиционного ручного производства, дополняемого машинными методами.

На этапе начала XXI столетия наиболее исследованной областью датского дизайна остается мебельный дизайн XX столетия, начиная с периода раннего модернизма 1920-х годов, отмеченного как начало его эстетической экспансии на мировой арене. Исследователи единодушны в определении ведущей инновационной датской проектной стратегии — экологичности проектирования.

П. Хансен на примере истории дизайна мебели XX столетия описывает национальную стратегию дизайна мебели, используя нарративный подход как способствующий пониманию движения за идентичность. Отталкиваясь от идеала школы дизайна К. Клинта и его научного метода краснодеревщика эпохи ар-нуво, утверждающего логику простоты формы и конструкции, дерева как основного материала и высококачественного

мастерства, его понятие *исключительно датского* дизайна приобретает расширительное наполнение, включая и традиционно «высокое качество мебели ручной работы, считающейся “вневременной” и “классической”, ... сочетание традиций и современности, и более абстрактные ценности: мебель демократичную, социальную и честную, созданную с уникальным чувством умеренности и уважением к окружающей среде и человеческим потребностям [18, p. 1, 5].

Исследователь А. Карлсен упоминает важность датского дизайна как концепции, символизирующей качество дизайна. В своей монографии, посвященной истории датского мебельного дизайна середины XX столетия, он отмечает важный элемент датского дизайна — постоянную открытость к эксперименту: с новыми материалами, промышленными и строительными технологиями, новыми и необычными типами мебели в ответ на изменение приоритетов потребления. Но заканчивает А. Карлсен книгу мыслью в духе экологического мышления о «необходимости более бережного использования природных ресурсов; мы можем считать, что дешевая мебель, удовлетворяющая спрос на всё новое и модное, не оправдана, и, возможно, возвращение к идее инвестирования в хорошо спроектированную и прочную мебель, которая прослужит гораздо дольше, может оказаться хорошим вариантом» [19, p. 249].

Датский совет по дизайну в 2017 году в результате проведения исследовательского проекта «ДНК датского дизайна» выделил 10 ценностей, характеризующих датский дизайн в прошлом и настоящем, демонстрирующих эколокультурную, сохранную историческую преемственность как основу национальной идентичности дизайна: «социальный аспект, целостный подход (*holistic*), коллаборацию, ремесленное производство, прочность и надежность, простоту, опору на факты, ориентированность на пользователя и качество, гуманитарное начало» [20, p. 3].

Современный историк дизайна, эколог и социолог К. Фаллан рассматривает датский дизайн как бизнес-стратегию, устанавливая логическую взаимосвязь между энвайронментализмом (социальным экологическим движением), экологией и дизайном, отмечая «важность экологического мышления в глубокой трансформации культуры дизайна» [21, p. 19] XX столетия, по сути исповедуя средовой контекстный поход к процессам развития дизайна.

Отдельные разделы ряда современных монографий западных исследователей затрагивают этапы становления датского дизайна XX века на фоне общей картины скандинавского дизайна.

<sup>1</sup> Funder L. Dansk solv // Jensensilver.com [сайт]. URL: <https://www.jensensilver.com/danish-silver> (дата обращения: 10.03.2025).

Например, Ч. и П. Филл раскрывают проектную специфику на материале «икон» датского предметного дизайна второй половины XX столетия, сосредоточив свое внимание на статьях, посвященных персоналиям ведущих датских дизайнеров и особенностям традиционного для Дании авторского дизайна [12, р. 8], видя в авторском высокопрофессиональном проектировании основу успеха художественной индустрии, уходящую корнями в историю жанра студийного дизайна конца XIX века.

Исходя из вышесказанного, для понимания основ аутентичности датского дизайна, переходящих границы веков и сохраняющих свою актуальность по сей день, необходимо вновь обратиться к истокам становления профессии, понять художественные и технологические взаимосвязи формирования дизайна на рубеже конца XIX — начала XX века. Однако этот этап становления датского дизайна в его целостной взаимосвязанной многожанровой структуре остается недостаточно изученным.

При достаточной исторической подробности и документальности проведенных исследований общим для них является существенная дискретность анализа панорамы датского дизайна, разделенной по его отраслям. К сожалению, практически отсутствует междисциплинарный анализ различных жанров дизайна в их взаимосвязи и взаимовлиянии, который может дать наиболее интересные и перспективные для современной теории и практики дизайна результаты.

**Целью данного исследования** является попытка определить основные принципы национальной идентичности датского дизайна во взаимосвязи художественного и технологического начал в его жанровом многообразии на этапе становления профессии конца XIX — начала XX века.

Материалом для исследования послужили образцы прикладного искусства и дизайна из музейных собраний и литературных источников, фотоархива автора.

**Методология исследования.** Как показал анализ теоретических источников, важнейшей составляющей аутентичного характера датского дизайна является его экологическая направленность, проявляющаяся на всех уровнях проектирования — от выбора материала до приоритета ручного труда — в тесной связи с традиционной средой обитания, в том числе природной.

Методология данного исследования опирается на фундаментальную для проектных и художественно-культурных процессов конца XX — начала XXI века теорию *экологии культуры*, введенную в научный аппарат Д.С. Лихачёвым. В аспекте дизайна и в тесной взаимосвязи с проектно-художественной деятельностью эта

теория была развита в 1980-е годы О.И. Генисаретским. В формировании традиционного «ландшафта» проектирования начинают играть серьезную роль не только обусловленный природой контекст, но и экологически определенная ментальность, формируемая аутентичной природной средой, потенциал устойчивых предметно-пространственных архетипов, природных материалов со своими свойствами, аудио-колористических структур и т.д., в свое время питавших ремесленников и всё народное искусство и фольклор. Это дает основание О.И. Генисаретскому говорить об «экологическом диалекте проектной культуры, отличном от технологического, системно-рационального диалекта, которому свойственно равнодушие и даже неприязнь ко всему первоприродному» [22, с. 19].

На более прикладном уровне анализ исторического материала был проведен с позиций теории регионального дизайна, затрагивающей вопрос специфики традиционных проектно-культурных ценностей, формирующих этнически самодостаточную среду обитания человека с учетом коренной глубинной специфики того или иного региона, ее национальных форм предметно-пространственной среды. По мнению К.А. Кондратьевой, высказанному на рубеже XX–XXI столетий, «возможность осознания исторической преемственности дизайна и возвращение отечественного “художественного конструирования” в общекультурное русло ... несомненно должны способствовать практическому осознанию тех актуальных проблем современности, которые связаны с необходимостью экологизации дизайнерского мышления...» [23, с. 86].

**Научная новизна исследования** определена примененным системным культурно-экологическим подходом, позволившим увидеть новые грани датского дизайна эпохи ар-нуво в их междисциплинарной взаимосвязи на фоне важнейших художественных, социокультурных и политических коллизий, происходящих в обществе. Впервые в отечественном искусствоведении проведен комплексный анализ датского дизайна на этапе его становления конца XIX — начала XX века. В научный оборот введены результаты исследования датского дизайна конца XIX века, опубликованные в профессиональном художественном издании *Deutsche Kunst und Dekoration*.

### **Социокультурный контекст становления датского дизайна**

Становление дизайна как новой профессии в Дании происходило на протяжении второй половины XIX — конца XIX века и окончательно оформилось к 1890-м годам. Страна находилась на начальной стадии индустриализации и представляла собой ремесленный вариант производства товаров

быта и прикладного искусства. Выпускаемые промышленные товары в целом отличались достаточно низким качеством. Экономически отсталая в промышленном отношении Дания переживала запоздалый по сравнению с центральной Европой процесс промышленной революции, индустриализации и структурных перемен в сельском хозяйстве.

Вследствие Датско-прусской (1848–1850) и Австро-прусско-датской (1863) войн, где датчане потерпели поражение с утратой герцогств, национальный рынок заполнили германские товары. Параллельно в интеллектуальных кругах Дании набирали популярность идеи скандинавизма. В архитектуре и бытовой среде Дании до начала XX столетия сохранялись традиционные мотивы народного искусства, уходящие корнями в средневековый *стиль викингов*. Практически неизменные приемы стиля викингов присутствовали в деревенских деревянных сооружениях, каменном декоре церквей, архитектуре каменных замков и городских общественных зданиях. Сохранились традиции черной многослойной аутентичной керамики *Jude-Tøpfe* в ремесле Ютландии. Средневековая плетенка орнамента украшала деревянную резьбу мебели, посуды и фрагментов интерьера, декорировала изделия из металла. В быту сохранялся народный костюм. Традиционный орнаментальный растительный и геометрический декор оставался неизменным в кружевоплетении и росписи крестьянской керамики.

Эпоха индустриализации вновь привлекла внимание просвещенной общественности и художественных кругов к кустарной промышленности, ремеслам и надомному производству. Общество искало выход из кризисных явлений художественной индустрии, отсутствия конкурентоспособных на европейском и мировом рынке товаров. Выход был найден в реформировании прикладного искусства и художественной промышленности. Инструментом реформ стал поиск нового национального искусства, выражающего национальную идентичность и уходящего корнями в народные традиции.

Одним из источников вдохновения художников-прикладников стали музейные коллекции конца XIX века. В 1897 году основан Датский народный музей (*Dansk Folkemuseum*). В 1894 году организовали Датский музей декоративного искусства (*Industriforeningen Designmuseum Danmark*), который позднее был переименован в Датский музей искусства и дизайна. В 1911 году основан Датский технический музей (*Danmarks Tekniske Museum*). Идеи нового прикладного искусства и дизайна формировались в создаваемых профессиональных объединениях: *Dansk Husflidsselskab* (Датской ассоциации домашних ремесел), основанной

в 1873 году, региональной *Haandværkerforeningen* (Ассоциации ремесленников Копенгагена), берущей свое начало в 1840 году, *Industriforeningen* (Датской промышленной ассоциации), основанной в 1838 году.

Вторым важнейшим источником формирования нового прикладного и промышленного искусства стал потенциал проектных школ Англии, Франции и Германии и Австрии, выступивших примерами современного дизайна, адаптированного к изменившимся условиям городской жизни. Датчане черпали примеры Движения *Arts & Crafts*, школы фабрики *Sèvres* и *Nancy*, *Wiener Werkstätten* (Венские мастерские) и *Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst* (Дрезденские ремесленные мастерские) открыли Дании идеи ар-нуво и образы японизма.

Европейский дизайн выступил катализатором обновления прикладных искусств Дании, обратив внимание на потенциал национального народного искусства. Датчане разделили британскую склонность соотносить сохранение традиционных способов ремесла с национальной идентичностью, что в Дании конца XIX века создало идеологию, связавшую воедино традиционное искусство с национальным самосознанием. В керамике интерпретация французского ар-нуво в Скандинавии, принятая крупными предприятиями для серийного производства к 1900-м годам, была особенно успешна [17, р. 128]. Проекты дизайнеров-керамистов П.К. Крона (*P.K. Krohn*) и Э. Хегерманн-Линденкроне (*E. Hegermann-Lindencrone*) крупнейшей фабрики фарфора *Bing & Grøndahl* были вдохновлены изысканными моделями французского гончара Т. Доата (*T. Doat*) французской фабрики *Sèvres*. Параллельно с *Wiener Werkstätten* и *Deutscher Werkstätten*, подарившими датчанам идеи югендстиля, в Дании работала мастерская *G. Jensen*. Ранние проекты Г. Йенсена сравнимы с ранним серебром А. Ван де Вельде 1900-х, которое описывается как «геометрически-криволинейный» стиль [24, р. 124]. Новые проектные концепции проникали с немецкими художественными периодическими изданиями, особо популярными в Дании. С идеями японизма датчан познакомил З. Бинг, выставивший свою коллекцию японского декоративного искусства на Северной выставке промышленности, сельского хозяйства и искусства (*Den Nordiske Industri-, Landbrugs- og Kunststudstilling i Kjøbenhavn*) 1888 года в Копенгагене.

Оформленное в начале XX столетия движение *Skønvirke* (датск. «прекрасная работа», термин введен в 1907 году), ставшее символом возрождения датского искусства, аналогом европейского ар-нуво, объединило традиционные, исторически сложившиеся индустрии керамики, ткачества,

мебели и художественного серебра. Ученые видели в этом движении влияние *Arts & Crafts* и идеологии У. Морриса: подъем *Skønvirke* совпал с более широкой европейской тенденцией, отвергавшей массовое промышленное производство в пользу тщательно спроектированных, изготовленных вручную объектов.

В стилиевой версии *Skønvirke* были смешаны эстетические идеалы движения с традиционными скандинавскими принципами дизайна, приверженностью красоте и функциональности, придавшими новому международному стилю нордический колорит.

В русле движения *Skønvirke* было создано профессиональное Общество *Selskabet for dekorativ Kunst*, ориентированное на популяризацию новых реформаторских концепций в искусстве. Позднее архитектор К.Л. Борх (*C.L. Borch*) и архитектор, дизайнер и художник-декоратор А. Розен (*A. Rosen*) в 1914 году основали периодическое издание с аналогичным названием *Skønvirke* с целью продвижения датского дизайна и ремесла.

Движение сформулировало ряд важнейших принципов датского дизайна, которым было суждено пережить века. «Основными чертами движения были:

— *природа как источник вдохновения* в создании органических узоров, более стилизованных и сдержанных, но по-датски чувствительных, по сравнению со сложной детализацией континентального ар-нуво;

— *мастерство и материальность*, использование высококачественных материалов дерева, металла и керамики, демонстрирующее в предметах красоту натуральных материалов. Акцент на мастерстве подчеркнул скандинавскую любовь к утонченной работе и долговечному дизайну;

— *функциональная эстетика*, ушедшая от богато украшенных конструкций ар-нуво в создание повседневных предметов, не только красивых, но и практичных; подход заложил основу для будущих течений датского дизайна, особенно минималистских и функционалистских принципов датского модернизма;

— *упрощенный декор*, более утонченный с мягкими изгибами и сдержанными мотивами, уходящий от преувеличенных плавных линий континентального стиля ар-нуво;

— *сочетание традиций и современности*; инновации соединялись с местными народными традициями (мотивами викингов и средневековья), в итоге создавая стиль, соединивший культурное наследие Дании с современными дизайнерскими идеями»<sup>2</sup>.

Дизайн Дании формировали ремесленные традиции. Промышленный дизайн вырос из авторских

студий и семейных мастерских. Ведущие отрасли ремесла — керамика, стекло и изделия из серебра — определили отрасли художественной индустрии, создав на производствах проектную модель полного цикла — от эскизной разработки до рабочих чертежей, моделей, серийного производства и коммерческой реализации, часто в фирменных магазинах фабрик и мастерских.

### **Технологии в формировании ремесленно-промышленной модели датского дизайна**

Новый этап развития художественных фабрик на рубеже XIX–XX веков определили дизайнеры.

Примером реформ *Skønvirke* на производстве стали инновационные процессы на Королевской фарфоровой фабрике (*Den Kongelige Porcelænsfabrik*). Художественный руководитель производства А. Крог (*A. Krog*) способствовал переходу производства от имитаций мейсенского фарфора к уникальным аутентичным проектам. Он представил свои инновационные глазури и декоративные приемы, которые произвели революцию в производстве. Техника подглазурной (*underglaze*) живописи была разработана для Королевской фарфоровой фабрики А. Крогом в 1885 году. Инновации подглазурной росписи с декором в новейших, натуралистических формах ар-нуво предстали в неповторимом нордическом датском характере.

Образы природы с мотивами туманных датских пейзажей, сценами птиц и цветов с ярко выраженными элементами в духе японизма, в сероватых приглушенных оттенках украшали вазы, блюда и плакеты, а также столовую посуду. От подлинно германских стилистических копий, подражающих Мейсену, Крог сделал шаг к национальному искусству. «На настенных тарелках, вазах и других круглых и цилиндрических сосудах мы видим местную северную флору и фауну, изображенную в ландшафте, таком как вода моря, фьордов или деревенских озер, отделенная от второстепенных черт, нарисованная с помощью нескольких характерных форм и приемов, переходящих в океанский прибой или в нежную рябь, отражающую свет неба, оживленную миром птиц и рыб. Изображение этих водоплавающих птиц по отдельности, парами или рядами, образующими целые фризы, представляется особенно удачным. Во флоре предпочитают демонстрировать водные растения, которые в определенной степени уже имеют характерную стилизацию в своей естественной форме, а также всю палитру вереска и болотных трав, водорослей и мхов. Вся эта декоративность соответствует форме сосуда» [25, p. 222].

<sup>2</sup> Skønvirke style: the Danish response to Art Nouveau // Encyclopedia Design [сайт]. URL: <https://encyclopedia.design/2024/09/24/skonvirke-style-danish-response-art-nouveau/> (дата обращения: 09.03.2025).

Традиционное искусство Китая стало обновленным стимулом развития дизайна. Синяя монохромная подглазурная роспись, вдохновленная керамикой периода *Chien Lung* и династии *Ming*, была доведена первым промышленным дизайнером Дании и химиком К.В. Энгельхардтом (*K.V. Engelhardt*) до небывалого совершенства. А. Крог уже разработал основы этой техники в Копенгагене на Королевской фарфоровой фабрике. Их объединенные творческие усилия создали дизайн, демонстрирующий с технической и художественной точки зрения качество, аналогичное качеству артефактов великих цивилизаций Дальнего Востока.

Среди открытий была восстановительная (*réductrice*) глазурь с различными добавками оксидов легко восстанавливающихся металлов, таких как медь, серебро и т.д. Глазури создали богатейшие по декоративным эффектам текстуры поверхности, напоминающие змеиную кожу, яичную скорлупу, мех и т.д., что является доказательством глубоких знаний, оправдавших статус дизайнеров как «алхимиков глазури» того времени. Директор Музея искусств и промышленности (*Museum of Art and Industry*) в Гамбурге Ю. Бринкман признал очевидность линии стилистического восточного влияния на датчан: «их художники многому научились от японцев», но «их характер остался совершенно датским». Многие керамические фирмы позднее копировали датские проекты: «Ирисы» на *Rookwood Pottery* (США, 1880–1967, 2004 — по настоящее время) похожи на палитру образов *Royal Copenhagen*» [14, р. 185].

Новацией фабрики стали произведения мелкой пластики. Э. Ноулз отмечает: «Шведский скульптор, профессор Т. Лундберг (*Th. Lundberg*) создал классическую статуэтку *Waves and Rock* (1897), выполненную методом *slip-cast* и полую внутри. Модель была рассчитана на массовое производство при помощи пресс-формы и далее ручную роспись. Подглазурные росписи воспроизводили исполненные драматизма характеры и создавали непревзойденный стиль скульптурных произведений *Royal Copenhagen*» [16, р. 135].

Возможность технологических экспериментов обеспечивалась наличием производственных мощностей, существовавшим принципом разделения труда и квалифицированным штатом дизайнеров. Увеличившийся объем проектных работ послужил организации в структуре фабрики отдела дизайна, где работали проектировщики на постоянной основе. В обязанности дизайнера и живописца Х. Слотт-Меллера (*H. Slott-Møller*), работавшего в фирме проектировщиком, входило создание формы будущих моделей и разработка декора. «Всё более высокая степень совершенства обеспечивается правильной организацией предприятия. Художественному руководителю профессору А. Крогу

помогает ряд опытных скульпторов, художников и живописцев, которые время от времени прерывают работу в фирме, чтобы получить свежую энергию для своей художественной деятельности посредством изучения природы. Они всегда поддерживают связь с местной почвой, с тем земным запахом, в котором нуждаются их творения и без которого не может обойтись подлинное и национальное искусство», — свидетельствует К. Мюльке [25, р. 224].

Переход в фарфоре и керамике от ремесла к промышленному дизайну произошел под лозунгом поднятия ремесла до уровня искусства, в том числе искусства быта во всех его проявлениях: вазы, столовая посуда, мелкая пластика и т.д. Под воздействием «датского стиля», созданного Королевской фарфоровой фабрикой, на рубеже XIX–XX веков работали мастера шведской *Rörstrands Porslinsfabrik* и даже французского *Sèvres*.

При сходстве технологий и дизайна успехи, достигнутые Королевской мануфактурой, являются более ранними, чем у «Бинг и Грёндаль» (*Bing & Grøndahl*). Проектную политику фабрики *Bing & Grøndahl* кардинально изменил художественный руководитель и дизайнер П. Крон (*P.K. Krohn*). Фабрика создала прецедент для других предприятий в использовании натуралистических мотивов и органических форм с яркой подглазурной росписью и мощной энергетикой натурализма. Крон попытался создать новую форму, изучая местное народное искусство и вдохновляясь японскими артефактами. Первым достижением фабрики стал сервиз *Heron* (1886–1888), выполненный по его проекту.

Фабрика имела расширенный штат дизайнеров, ставший основой политики стилистических реформ. Среди них — ведущий дизайнер фабрики Ф.А. Халлин (*F.A. Hallin*), имевший опыт работы на Королевской фарфоровой мануфактуре, Э. Хегерманн-Линденкране (*E. Hegermann-Lindencrone*), Ф. Гард (*F.S. Garde*), художник Й.Ф. Виллумсен (*J.F. Willumsen*) и другие.

Э. Хегерманн-Линденкране и Ф. Гард, первые женщины, пришедшие в промышленный датский дизайн, впервые на производстве успешно применили технику подглазурной росписи в декоре сервиза *Heron*. Сервиз был успешно представлен на Северной выставке промышленности, сельского хозяйства и искусства 1888 года в Копенгагене и на Всемирной парижской выставке 1889 года. Ф. Гард популяризировала тонкостенный прозрачный фарфор с помощью современных сюжетов подглазурных росписей, впервые вводя в проекты своих ваз образы местной растительности, морских водорослей, птиц и рыб. Результатом стал выбор фирмой подглазурной росписи в качестве основной техники декора. Стилистические приемы

натурализма в использовании мотивов органических форм, выработанные на *Bing & Grøndahl*, стали предметом подражания для Датской Королевской фарфоровой мануфактуры и финской фабрики «Арабия» (*Arabia*).

Производство и продукция *Bing & Grøndahl* были полностью преобразованы с прибытием на фабрику художника Й.-Ф. Виллумсена (*J.-F. Willumsen*). На посту ее художественного руководителя он проработал с 1897 по 1900 год. Понимая необходимость отличия продуктов его фабрики от продукции Королевской фарфоровой мануфактуры и будучи художником, он решает отказаться от цветов обжига, практикуемых на Королевской фабрике, в пользу естественной белизны фарфора. У *Bing & Grøndahl* изящная антология цветов, насекомых, крабов и морских водорослей была представлена в мягкой палитре окисей кобальта, розовых, зеленых и серых оттенков на белоснежном фоне. Натурализм работ этой фирмы отличала авторская, особо мощная энергетика, выделяющая фарфор на фоне Королевской фарфоровой мануфактуры.

Лидерами движения *Skønvirke* в индустрии дизайна серебра выступили три крупные компании: *P. Hertz*, *A. Michelsen* и *AN Dragsted*. Как и в индустрии фарфора, политику производства художественного металла изменили реформы в сфере дизайна. Общим для всех фабрик стали проектные приемы минимализма в использовании декора, стремление проявить безупречную полированную гладкость поверхностей металла как эстетическую самоценность, а также придание формам предметов выразительного характера.

Компания *P. Hertz* стала первой в Дании фабрикой по производству серебра, открытой на базе ювелирной мастерской в 1834 году, оборудование которой работало на электричестве. Техническое переоборудование поддержали инновационные приемы. Художник Х. Слотт-Мёллер (*H. Slott-Møller*), известный дизайном серебра полых сосудов, вдохнул жизнь и характер в бытовые предметы с помощью инкрустаций драгоценными камнями и экспериментов с техниками окисления и золочения серебра. Серьезные изменения бизнеса начались с работами ювелира и дизайнера М. Баллина (*M. Ballin*). Он одним из первых принял и поддержал идею дизайна для простого человека, используя в производстве помимо серебра и менее дорогие металлы: сталь, олово и т.д.

Фирма *A. Michelsen*, основанная А. Михельсеном в 1841 году, в реформировании проектной стратегии под влиянием архитектора и дизайнера А.Э. Крога изменила практику копирования моделей историзма. Новый дизайн на производстве создал скульптор Н.Г. Хенриксен (*N.G. Henriksen*).

Как глава мастерской и главный дизайнер фирмы *A. Michelsen*, он символизировал своим творчеством переломный момент, изменивший дизайн серебра: в этой области скульпторы и художники сменили прежнее доминирование архитекторов<sup>3</sup>. Проекты Н.Г. Хенриксена представляли собой уникальное сочетание эстетики дальневосточных влияний и национальной стилистики. Он был первым, кто в начале XX века создал стилизации старого, нордического стиля викингов.

Фабрика *F.C.V. Christesen*, выросшая на базе ювелирной мастерской, представила коммерческую модель дизайна. Ф.К.В. Кристесен первым в Дании начал изготавливать золотые и серебряные изделия фабричным способом. Дизайн фирмы известен стилем викингов, копирующим археологические прототипы. Далекое от стилистических тенденций *Skønvirke* производство фабрики художественного серебра было серьезным шагом к прогрессу. Идеи маркетинга основывались на массовом промышленном производстве. Бизнес Ф.К.В. Кристесена развивался от поставок продукции отечественным ювелирам до открытия собственного магазина, чему способствовала свобода торговли, введенная в Дании в 1857 году.

Ювелирная индустрия была самой передовой в стране за счет активного внедрения в производство технических инноваций. Ювелирная мастерская *Cohr Sølv*, открытая в 1860 году, приобрела известность в 1883-м. Возглавивший управление фирмой К.М. Кор (*C.M. Cohr*) быстро внедрил механические методы производства, и мастерская начала производить, кроме всего прочего, полые серебряные изделия. Нанятые фирмой дизайнеры К. Энгельберт (*K.V. Engelhardt*), З. Вагнер (*S. Wagner*) и К. Хансен (*F.K. Hansen*) привнесли в производство *Cohr Sølv* функционализм и современные формы, воспроизводимые сериями. К. Энгельберт стал первым промышленным дизайнером Дании, который понял, что успех производства находится в прямой зависимости от промышленного дизайна. Он привнес в производство *Cohr Sølv* принципы функционализма и актуальные формы, которые могли воспроизводиться в серийном выпуске.

В отличие от фабрик, где изделия изготавливались в основном машинным способом и стоили за счет массовых серий дешевле, будучи рассчитанными на возможности широкого круга покупателей, крупные мастерские сохраняли и продолжали традиции студийного дизайна.

Дизайнер и художник, серебряных дел мастер Г.А. Йенсен (*G. Jensen*) открыл свою мастерскую *G. Jensen Sølvsmiedie* (*Georg Jensen A/S*) в Копенгагене в 1904 году. Специализацией крупной мастерской стало мелкосерийное производство и единичные образцы авторского дизайна.

<sup>3</sup> Funder L. Указ. соч.

Ассортимент включал высокого качества небольшие ювелирные изделия, гребни, пряжки, булавы и т.п. из серебра и полудрагоценных камней; чайные и кофейные сервизы, подсвечники, коктейльные шейкеры, супницы, коробки для сигар и другие, часто современные предметы, предназначенные в первую очередь для *luxury* рынка. Самыми инновационными в ассортименте фирмы были большие комплекты столовых приборов.

Проекты Йенсена заложили основы дизайна одного из самых знаковых дизайнерских домов Дании. Поиск вдохновения в природе — листьях, цветах и винограде, птицах и насекомых — увел его от простоты в сторону изобилия рельефных органических форм. Излюбленными мотивами стали орнаментальные букеты цветов, фруктов, роз и желудей. Эстетика аутентичного дизайна входила в проекты вместе с местными драгоценными и полудрагоценными камнями (изделия включали инкрустации цитрина, малахита, лунного камня, янтаря, граната и опала), методами ручной ремесленной работы, сохраняющей на поверхности предмета следы молотка, покрытие патиной и т.д.

Дизайн различных моделей сосудов и посуды разрабатывался как самим Йенсеном, так и в тандеме с другими выдающимися дизайнерами: с 1906 года он сотрудничал с Й. Роде (*J.G. Rohde*), М. Биндерсбёллем (*M. Bindersbøll*), с 1909 года — с Х. Нильсеном (*H. Nielsen*) и другими дизайнерами и ювелирами. Приглашенный дизайнер Й. Роде внес в дизайн фирмы новую эстетику, основанную на самодостаточной красоте обработанных гладких поверхностей материалов и функциональной целесообразности, диктующих более простые формы.

Фирма придерживалась строгого разделения труда. Например, Х. Нильсен был ответственным за подготовку иллюстраций и эскизов проектов. Коммерческая структура мастерской включала магазины розничной торговли, открытые в Копенгагене и Берлине.

Дания оставила пример массового производства бытового и технического стекла, практически не представив значимых образцов авторского дизайна. Дизайн промышленного стекла фабрики *Holmegaards Glasværk* охватывал ассортимент бутылок зеленого «бутылочного» стекла для многосерийного производства. В течение первых 10 лет XX века завод перешел на массовый выпуск столового стекла. В основе дизайна лежала демократичная идея функциональной эстетики, красоты бездекоративного литого стекла. Декор предметов ограничивался абстрактными элементами.

Фабрика *Kastrup Glasværk*, основанная в 1847 году, наладила выпуск широчайшего ассортимента бытового стекла, включая электроосветительные элементы, традиционное зеленое

и прозрачное стекло, позднее штампованные и выдувные формы, декорированные абстрактным аутентичным декором спиралей, завитков и т.д. Затем был разработан дизайн стаканов, столовых приборов, фляг, колб и светильников. Каталог фирмы насчитывал десятки товаров, предлагаемых самому широкому кругу потребителей. В фирме работало около двух тысяч человек. К 1912 году производство было полностью механизировано.

Возрождение ткачества в его традиционных для Дании ремеслах кружевоплетения, традиционного шитья *Hedebosyninger* (шитье белыми стежками по льну), домотканых ковров и проч. развивалось от домашних семейных ткацких мастерских к более крупным ремесленным производствам. Школа ткачества *Scherrebekers Kunstwebschule* была основана немецким священником Й. Якобсеном (*J.P. Jacobsen*) в Скёрбеке с целью обучения датских женщин немецкому языку и искусству вязания под руководством немецких мастеров. Школа, ориентированная на традиции немецкого югендстиля, оставила пример стилистики нового европейского дизайна. Гобелены Школы Скёрбека были созданы по проектам приглашенных художников: Х. Кристиансена, шведа Г. Фогелера, немца О. Экмана. Дизайнерами создавались шаблоны для последующего серийного производства.

Первые дизайнеры Дании пришли в новую профессию с опытом работы в области архитектуры, живописи, скульптуры, получив академическое образование преимущественно в Датской королевской академии искусств, дополнив его кратковременным обучением за границей: во Франции, Англии и Германии. Г.А. Йенсену обучение кузнечному делу и образование в области изящных искусств позволило объединить две дисциплины в возрождении традиции художника-ремесленника на пути к новой профессии. Большинство датских дизайнеров первого поколения (Т. Биндсбёлль, С. Хаммерсхёэ (*S. Hammershøi*), Й. Роде, Х. Слотт-Мёллер) были универсальными личностями, которые охватывали своей проектной деятельностью области художественного серебра, ювелирных изделий, мебели, керамики, текстиля и др. Это позволило ведущим датским дизайнерам, часто имевшим собственные проектные студии, с успехом практиковать сотрудничество с крупными художественными производствами. Примером подобного сотрудничества стала студия Т. Биндсбёлля — междисциплинарного художника с узнаваемым почерком. По проектам независимых дизайнеров выпускались не только единичные авторские произведения для выставок и эксклюзивных заказов, но и серийная продукция.

Датская модель дизайна, помимо нескольких крупных производств художественной индустрии, оставила великолепный образец студийного

дизайна. Большинство ремесленных и проектных мастерских, открытых на рубеже XIX–XX веков, наладили выпуск мебели и произведений из металла, керамики в духе *Skønvirke*. Некоторые отрасли художественной промышленности были реализованы исключительно на уровне студийного дизайна, подобно мебельной индустрии.

В течение 1890–1920-х годов датчане были мировыми лидерами в области мебели, ориентируясь на английские неоклассические модели и взяв их за основу. И Т. Биндесбёлль, и Й. Роде, каждый по-своему, работали в этой идиоме: «дизайн Й. Роде был элегантным и простым, а Биндесбёлля — тяжелым, крепким и с неповторимым характером» [2, p. 251].

С новыми тенденциями *Skønvirke* в дизайн мебели вошли функционализм и эстетика материала. К. Клинт (*K. Klint*) проектирует свой первый шедевр — стул *Faaborg* (Фаборг), адаптированный под условия функционирования, с минимальным количеством массива дерева и спинкой из плетеной соломы. Легкость стала функциональной концепцией мебели для музейной среды, где требовалась мобильность предметов. Дизайнеры представили студийную мебель широкого стилистического спектра — от английских мотивов А&С К. Клинта до традиционных крестьянских мотивов конструктивной мебели Розена.

Датский дизайн на этапе формирования новой профессии сформировал национальную аутентичную модель в сплаве традиции, заложенной ремеслом, и новации, ориентированной на функциональный подход. Модель доказала свою жизнеспособность, перейдя рубежи столетий в адаптации к новой цифровой эпохе XXI века.

Идеология *Skønvirke* трансформировалась в современные принципы дизайна городской среды. Современная архитектура Копенгагена «вращается» в водную гладь каналов. Архитектор Андерс Хальстен (*Anders Halsteen*) спроектировал двухэтажный плавучий дом для семейной пары в центре Копенгагена. Среда здания Королевской датской оперы, спроектированного датской архитектурной фирмой *Lundgaard & Tranberg* в 2008 году, предполагает уникальный сценарий посещения: войти в здание можно только с воды, подплыв к нему по каналу.

Природа вошла в интерьерную среду общественных пространств. Знаменитая Датская Глиптотека (*Ny Carlsberg Glyptotek* 1885 года постройки) представляет собой современное решение экспозиции в синтезе оранжереи с экзотическими тропическими растениями и музея архитектуры и изобразительного искусства. Растительный декор украшает проекты ювелирных украшений современных дизайнеров Оле Люнггор, А. Готлибсен, Р. Равн и др. Уважение к материалу

проявляется в знаменитых образцах современного функционального датского дизайна. Мастерство обработки поверхности древесины мебели, гладкость полированной поверхности столовых приборов из серебра, полихромные глазури керамики с простотой геометрии формообразования и т.д. — свидетельство традиций, пришедших из глубины ремесленного производства. Мебель А. Якобсена, Х. Вегнера, В. Пантона и др., ювелирные украшения и столовые приборы Т. Таксен, З. Бернадотта и др. — примеры эстетики минимализма в дизайне. Известная модель столовых приборов *Acorn* (дат. «Желудь»), созданная Г. Йенсенем в начале XX века, выпускается в мастерской до сих пор. Бытовой интерьер продолжает сочетание традиций и современности. Аскетизм и минимализм преобладающих простых геометрических форм часто соседствуют с предметами, выполненными традиционным ремесленным способом в текстиле и керамике: ковры, вышивки, кружево и т.п.; вазы, блюда, плакетты и т.д.

Центр дизайна в Копенгагене наглядно представляет собой концепцию проектной культуры Дании — в соединении традиции ремесла и инновационных технологий. Столярный стол XIX столетия соседствует с мультимедийными экранами и голографическими проекциями. Механизм раскрытия модели кресла на стене превращается в пропедевтику традиционного студийного дизайна и дополняет промышленную эстетику экспозиции известными во всем мире моделями массовой упаковки продукции. Визитные карточки датского дизайна — серийная картонная, промышленная стеклянная и традиционная тканая упаковка — становятся символами лаконизма, функциональной целесообразности и красоты.

Эстетика гнutoго дерева представлена в «иконах» датского мебельного дизайна — от мебели Биндесбёлля до артефактов рубежа XX–XXI веков.

### Выводы

Рост национального самосознания Дании второй половины XIX века совпал с запоздалым по сравнению с центральной Европой процессом промышленной революции, индустриализации и структурных перемен в сельском хозяйстве. Традиционные ремесла и кустарная промышленность оказались в центре поиска новых путей развития конкурентоспособного на мировом рынке прикладного и промышленного искусства, отражающего датский характер. Профессиональные ассоциации ремесленников *Haandværkerforeningen*, *Dansk Husflidsselskab*, *Landsforeningen dansk Kunsthaandværk* стали первыми объединениями, нацеленными на сотрудничество художников и промышленности, разработку специальных образовательных программ школ и колледжей,

международную и внутреннюю выставочную деятельность и т.д., на задачи создания конкурентоспособной на европейском и мировом рынке отечественной художественной продукции.

Современным ориентиром возрождающихся прикладных искусств и кустарной ремесленной промышленности послужил опыт стилевого развития европейских школ. Движение A&C подало пример связи традиционных ремесел с национальной идентичностью; школы Франции, Австрии и Германии открыли датчанам современные решения стиля ар-нуво и стилизации искусства Китая и Дальнего Востока, технико-технологические и стилистические открытия ведущих европейских предприятий художественной индустрии и т.д.

В начале XX столетия сформировался аутентичный датский вариант современного стилевого направления *Skønvirke*, соединивший эстетические идеалы ар-нуво с традиционными скандинавскими принципами ремесленного дизайна, такими как приверженность красоте и функциональность, поиск вдохновения в природе, уважение к материалу и мастерству исполнения, минимализм в декоре, связь традиции и инновации, которые придали международному стилю нордический колорит.

Философия *Skønvirke* с ее гармонизацией эстетики и практичности определила не только стиль рубежа XIX–XX веков, но и развитие более позднего направления модернизма в датском дизайне, создав максимально адаптивную к постоянно меняющимся социально-эстетическим и художественным условиям модель.

Модель датского дизайна формировали проектные студии со штатными дизайнерами малочисленного промышленного сектора художественной индустрии и крупных ремесленных мастерских, частные проектные студии, ориентированные на мелкосерийные и авторские изделия и круг независимых дизайнеров, исполнителей заказов крупных производств и мастерских. Новая прикладная дисциплина дизайна создавала национальную версию промышленной эстетики, соединившей проектный опыт традиционных ремесленных мастерских и семейных производств и открытость технико-технологическим инновациям. Уникальный сплав художественного и технологического начал создали датский дизайн,

охвативший проектной стратегией всю предметно-пространственную среду — от ремесленной мелкосерийной версии до промышленной.

Традиционный северный культ дома, сформировавшийся в условиях сурового, холодного климата, потребовал создания новой комфортной бытовой среды. Реформы в области художественной промышленности, нацеленной на задачи насыщения отечественного рынка современной массовой продукцией, инициировали дизайнеры, влившие в производство новые проектные методы. В художественной индустрии техническая реновация, новая система разделения труда, экспериментальные разработки, основанные на лабораторных исследованиях и т.д., выявили инновационный потенциал прикладного искусства и дизайна, наделив проектировщика новым статусом.

### Заключение

Ремесленные традиции, заложенные движением *Skønvirke*, стали для современного дизайна Дании идеологической и проектной основой. Вдохновение образами природы; уважение к мастерству, а также ценность высококачественной древесины, металла и керамики, демонстрирующие утонченную работу и долговечный дизайн; функциональная эстетика, заложившая основы минималистских и функционалистских принципов датского дизайна; простота декора, сочетание традиций и современных инноваций определили выбор проектного вектора на рубеже XIX–XX веков.

Доказательством жизнеспособности основных постулатов движения стало продолжение активного функционирования большинства ведущих предприятий художественной индустрии. По сей день производятся товары фирмами *Den Kongelige Porcelænsfabrik*, *Bing & Grøndahl*, *A. Michelsen*, *AN Dragsted*, *Georg Jensen A/S* (в 2023 году компания была приобретена *Fiskars Group*), *Cohr Sølv* (закрылась в 1987 году).

Благодаря уникальному сочетанию ремесленного наследия и открытости новой, технологически емкой эстетике промышленного производства современный датский дизайн приобрел черты национальной идентичности и узнаваемости в мире, не порвал с традиционными народными корнями и оказался встроен в новый цифровой этап дизайна.

**Список источников**

1. Переверзев Л. Научно-техническое и художественное начало в дизайне // Вопросы технической эстетики : сб. ст. Вып. 2: Дизайн как предмет научных и социально-философских исследований / гл. ред. Г.Б. Минервин. М.: Искусство, 1970. С. 138–195.
2. Phaidon encyclopedia of decorative arts 1890–1940 / ed. by P. Garner. Oxford: Phaidon, 1982. 320 p.
3. Воронова И.В. Художественный образ в графическом дизайне: взаимодействие национального и интернационального : автореф. дис. ... канд. культурологии. Кемерово, 2014. 24 с.
4. Иванова Е. Национальные традиции в современном дизайне. Izglītība zinātnei un praksei : rakstu krājums / un redaktors A. Vulāne, E. Stikute. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2018. С. 97–107.
5. Сидоренко В.Ф. Взаимосвязь проектной идеологии, методологии и стратегии. К вопросу о программе развития дизайна // Техническая эстетика : Труды ВНИИТЭ. Вып. 58: Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды / отв. ред. О.И. Генисаретский. М.: ВНИИТЭ, 1989. С. 9–24.
6. Ковешникова Н.А. Парадигмы проектной культуры // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 16–23.
7. Дороченков И. К западу через северо-запад. Скандинавская выставка Сергея Дягилева (1897): стратегия и выбор // Искусствознание. 2019. № 2. С. 168–205.
8. Черняк Г.В. Современный датский графический дизайн: дизайн логотипов датских коммун (муниципалитетов) // Динамика систем, механизмов и машин. 2012. № 5. С. 335–340.
9. Елькина Е.Л., Иванова Е.Ю. Скандинавский дизайн 21 века. Традиции и современность // Человек и культура. 2021. № 2. С. 22–27. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2021.2.35511>.
10. Бондаренко И.И. О представителе датского дизайна Финне Юле // Искусство и дизайн: история и практика : мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / науч. ред. М.Е. Орлова-Шейнер. СПб.: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, 2020. С. 31–34.
11. Михайлова А.С., Мурадимова З.В. Модель Скандинавского дизайна // Дизайн-ревью. 2013. № 1-2. С. 95–102.
12. Fiell Ch., Fiell P. Scandinavian design. Bonn: Taschen, 2005. 352 p.
13. Segerstad U.H. af. Skandinaviske Gebrauchs-kunst. Copenhagen: Gyldendal, 1961. 130 p.
14. Kaplan W. The Arts & Crafts Movement in Europe & America: design for the modern world. London: Thames & Hudson, 2004. 327 p.
15. Wichmann S. Art nouveau. Paris: Hachette Réalités, 1978. 48 p.
16. Knowles E. 100 years of the decorative arts: Victoriana, Arts & Crafts, Art nouveau & Art Deco. London: Miller's Publ., 2000. 254 p.
17. Duncan A. Art Nouveau. London: Thames & Hudson, 1994. 216 p.
18. Hansen Per H. Danish modern furniture 1930–2016. The rise, decline and re-emergence of a cultural market category / translated by M. Mussari. Odense: University Press of Southern Denmark, 2018. 522 p.
19. Karlsen A. Danish furniture design in the 20th century, in 2 vols, vol. 2. Copenhagen: Dansk Møbelkunst, 2007. 329 p.
20. Engholm I. The Danish design DNA. Copenhagen: Danish Design Council, 2017. URL: <http://danishdesigncouncil.dk/wp-content/uploads/2017/10/PIXI-book-The-Danish-Design-DNA.pdf> (дата обращения: 03.09.2025).
21. Fallan K. Ecological by design: a history from Scandinavia. Cambridge: The MIT Press, 2022. 368 p.
22. Генисаретский О.И. Дизайн, городская среда и проектная культура // Техническая эстетика : Труды ВНИИТЭ. Вып. 57: Дизайн и город / ред. А.В. Иконников. М.: ВНИИТЭ, 1988. С. 18–30.
23. Кондратьева К.А. Проектная культура в России. М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2001. 96 с.
24. Art Nouveau: a fascinating guide to one of the most notable periods of decorative art. New York: Todtri, 2002. 192 p.
25. Mühlke C. Stockholm, Nordische Ausstellung 1897 // Deutsche Kunst und Dekoration. Band II / redigiert von A. Koch. Darmstadt: Herausgegeben von A. Koch, 1898. P. 221–228.

## References

1. Pereverzev, L. (1970) 'Scientific, technical and artistic principles in design', in Minervin, G.B. (ed.) *Questions of technical aesthetics. Issue 2: Design as a subject of scientific and socio-philosophical research* [Collection of articles]. Moscow: Iskusstvo, pp. 138–195.
2. Garner, P. (ed.) *Phaidon encyclopedia of decorative arts 1890–1940*. Oxford: Phaidon.
3. Voronova, I.V. (2014) *Artistic image in graphic design: interaction of the national and the international*. Cand. Sc. (Cultural studies) thesis. Abstr. Kemerovo: Kemerovo State University of Culture and Arts. (In Russ.)
4. Ivanova, E. (2018) 'National traditions in modern design', in Vulane, A. and Stikute, E. (eds.) *Education for science and practice* [Collection of articles]. Riga: LU Academic publishing, pp. 97–107. (In Russ.)
5. Sidorenko, V.F. (1989) 'The relationship between project ideology, methodology and strategy. On the issue of the design development program', in Genisaretsky, O.I. (ed.) *Technical aesthetics: Proceedings of VNIITE. Issue 58: Humanitarian and artistic problems of lifestyle and subject environment*. Moscow: VNIITE, pp. 9–24. (In Russ.)
6. Koveshnikova, N.A. (2016) 'Paradigms of design culture', *International Journal of Cultural Studies*, (4), pp. 16–23. (In Russ.)
7. Dorochenkov, I. (2019) 'West by North-West. Serge Diaghilev's "Scandinavian Exhibition" (1897): strategy and selection', *Iskusstvoznaniye = Art Studies*, (2), pp. 168–205. (In Russ.)
8. Chernyak, G.V. (2012) 'Contemporary Danish graphic design: design of logos of Danish communes (municipalities)', *Dynamics of systems, mechanisms and machines*, (5), pp. 335–340. (In Russ.)
9. Elkina, E.L. and Ivanova, E.Y. (2021) 'Scandinavian design of the XXI century: traditions and modernity', *Man and Culture*, (2), pp. 22–27. doi:10.25136/2409-8744.2021.2.35511.
10. Bondarenko, I.I. (2020) 'About Danish design representative Finn Juhl', in Orlova-Sheiner, M.E. (ed.) *Art and design: history and practice*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz, pp. 31–34. (In Russ.)
11. Mikhailova, A.S. and Muradimova, Z.V. (2013) 'Scandinavian design model', *Design Review*, (1-2), pp. 95–102. (In Russ.)
12. Fiell, Ch. and Fiell, P. (2005) *Scandinavian design*. Bonn: Taschen.
13. Segerstad, U.H. af (1961) *Skandinaviske Gebrauchskunst*. Copenhagen: Gyldendal. (In Germ.)
14. Kaplan, W. (2004) *The Arts & Crafts Movement in Europe & America: design for the modern world*. London: Thames & Hudson.
15. Wichmann, S. (1978) *Art Nouveau*. Paris: Hachette Réalités. (In French)
16. Knowles, E. (2000) *100 years of the decorative arts: Victoriana, Arts & Crafts, Art nouveau & Art Deco*. London: Miller's Publ.
17. Duncan, A. (1994) *Art Nouveau*. London: Thames & Hudson.
18. Hansen, P.H. (2018) *Danish modern furniture 1930–2016. The rise, decline and re-emergence of a cultural market category*. Odense: University Press of Southern Denmark.
19. Karlsen, A. (2007) *Danish furniture design in the 20th century*, in 2 vols, vol. 2. Copenhagen: Dansk Møbelkunst.
20. Engholm, I. (2017) *The Danish design DNA*. Copenhagen: Danish Design Council. Available from: <http://danishdesigncouncil.dk/wp-content/uploads/2017/10/PIXI-book-The-Danish-Design-DNA.pdf> (Accessed: 03.09.2025).
21. Fallan, K. (2022) *Ecological by design: a history from Scandinavia*. Cambridge: The MIT Press.
22. Genisaretsky, O.I. (1988) 'Design, urban environment and project culture. Design and the city', in Ikonnikov, A.V. (ed.) *Technical aesthetics: Proceedings of VNIITE. Issue 57: Design and the city*. Moscow: VNIITE, pp. 18–30. (In Russ.)
23. Kondratieva, K.A. (2001) *Project culture in Russia*. Moscow: MGHPU named after. S.G. Stroganov. (In Russ.)
24. *Art Nouveau: a fascinating guide to one of the most notable periods of decorative art* (2002). New York: Todtri.
25. Mühlke, C. (1898) 'Stockholm, Nordische Ausstellung 1897', in Koch, A. (ed.) *Deutsche Kunst und Dekoration. Band II*. Darmstadt: Herausgegeben von A. Koch, pp. 221–228. (In Germ.)

**Информация об авторе**

*Заева-Бурдонская Елена Анатольевна, член-корреспондент РАХ, кандидат искусствоведения, профессор, и.о. заведующего кафедрой средового дизайна, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, Москва, Российская Федерация, lenartt@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5355-6665>, SPIN-код (Science Index): 6923-3848.*

**Information about the author**

*Elena Anatolievna Zaeva-Burdonskaya, Corresponding member of the Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Head of Environmental Design Department, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts, Moscow, Russian Federation, lenartt@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5355-6665>, SPIN-code (Science Index): 6923-3848.*

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 04.09.2025; одобрена после рецензирования 22.09.2025; принята к публикации 24.09.2025.*

*The article was received by the editorial board on 04 September 2025; approved after reviewing on 22 September 2025; accepted for publication on 24 September 2025.*