

УДК 747.643:643.3

ЄВРОПЕЙСЬКІ ДИЗАЙНЕРСЬКІ ШКОЛИ ТА ЇХ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ КУХОННОГО СЕРЕДОВИЩА У МІСЬКОМУ ЖИТЛІ ХХ СТОЛІТТЯ

Юлія СТРУТИНСЬКА

*Кафедра дизайну та теорії мистецтва,
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника
вул. А.Сахарова 34А, м. Івано-Франківськ, Україна
тел.: +38 (0342) 52-34-30*

Розглянуто становлення та розвиток дизайн-освіти у Європі протягом ХХ століття. Висвітлено вплив європейських мистецьких шкіл та їх представників й засновників на формування міського житла та кухонного середовища як його неодмінної складової, керуючись дослідженнями численних українських та зарубіжних дослідників.

Ключові слова: дизайн, кухонне середовище, освіта, школа, простір.

Сфера проектної діяльності, зайнята художнім проектуванням елементів предметного наповнення середовища, в якому перебуває людина, що створені методами індустріального виробництва – це промисловий дизайн. Його можна розглядати як виняткове явище в проектній культурі, що започаткувало проектну діяльність, яка отримала в ХХ столітті назву дизайн; вона і є своєрідною комбінацією поміж прикладним мистецтвом та прикладною наукою для поліпшення ергономіки та естетики виробу, архітектури, функціональності та зручності використання продукту.

Дослідженнями у цій галузі займалися численні українські та європейські вчені, культурологи, мистецтвознавці, історики тощо, а саме Роджер Білкліф [7], Лябуше Уварова [5], С. Шумега [6], С. Михайлов [3], Ренато Де Фуско [4], В. Даниленко [1], В. Аронов, Г. Курьерова, В. Даниляк, Н. Космолінська, Ч. Мак-Каркодейл [2], Е. Лазарев, О. Нестеренко, С. Рибалко, Г. Руубер, В. Сидоренко, Е. Тоялве, М. Яковлев, Лариса Тананаєва, Генріх Гацура, І. Бартенев, тощо.

На рубежі віків, ХІХ–ХХ століття, швидкими темпами відбувалося зближення предметної творчості, образотворчого та прикладного мистецтв; про це свідчать численні погляди європейських та американських художників щодо питання взаємовпливу всіх видів пластичних мистецтв між собою. Ці трактування призвели до радикальних змін у культурно-освітній галузі Європи; відповідно, культурний рух супроводжувався створенням місцевих національних мистецьких шкіл, майстерень, об'єднань, груп, лабораторій, що своєю чергою спонукало до освоєння нових матеріалів та технік, які використовували у практиці сучасного будівництва та дизайну. Центром цього культурно-мистецького руху на європейському континенті була Франція, Бельгія, згодом Німеччина, Голландія, Італія та інші європейські країни.

Однією з найвпливовіших та найстаріших у Європі була школа мистецтв у Шотландії “Державна школа дизайну” (“Glasgow Gowerment School of Design”), що заснована 1845 року; найвідомішим випускником якої був шотландський архітектор, художник-модерніст початку ХХ століття, єдиний родоначальник новомодного європейського стилю модерн у Великобританії, де повсюдно наприкінці ХІХ – початку ХХ століття панував неоромантизм – Чарльз Ренні Макінтош, котрий за словами Т. Ховарда, “... набуває вміння висловити певну ідею за допомогою чисто символічних засобів” [7, с. 123, 234].

Створюючи не лише архітектуру, а й меблі, Ч. Р. Макінтош часто нехтував “правдою матеріалу”, яку надзвичайно цінували послідовники Уільяма Морріса та британського руху “Мистецтв та ремесел” (“Art’s and Craft’s”) 1870–1880-х років; до прикладу, забарвлення його знаменитих білих меблів, що повністю, завдяки кольору приховували природну текстуру дерева, а характер деталей був абсолютно не пов’язаний з механічними властивостями деревини – природні властивості матеріалу, так би мовити придушувалися художньою волею майстра, що творила форму, погодившись з абстрактним ідеалом краси й за словами самого Чарльза Макінтоша “...неоромантична природність змінюється тут декадентською штучністю” [7, с. 134].

Наприкінці ХІХ століття у Німеччині, у 1880-х роках, навколо видання “Сучасне мистецтво” (“Zeitgenössische Kunst” засноване у Брюсселі 1881 року) згуртувалося об’єднання художників під назвою “Двадцять” [2, с. 123–125]. Найскравішим представником нових тенденцій ХХ століття, ідеології та практики нової художньої промисловості був його учасник, бельгійський художник та архітектор Анрі ван де Вельде, котрий вважав, що необхідним є замінити “безцільове образотворче мистецтво розумною (практичною) красою” [3, с. 126–127]. Він був представником так званого “абстрактного” модерну, характерною рисою якого була утилітарна конструкція без флористичного декору, проте з чітким, лінійним, динамічним орнаментом.

У 1901 році А. ван де Вельде при “Школі прекрасних мистецтв” у Веймарі організував “Експериментальні художньо-промислові майстерні”, на основі яких була заснована “Вища школа будівництва та конструювання” znana у дизайн-освіті як “Баухаус” [8, с. 2–3].

Творчість А. ван де Вельде демонстративно нетрадиційна та підкреслено космополітична, що одразу відрізняє спадщину великого бельгійського майстра від неоромантичного напрямку модерну: “Моя мета вище простих пошуків нового; йдеться про підстави, на яких ми будуємо свою роботу і хочемо затвердити новий стиль”, – писав А. ван де Вельде. На його думку, плин часу вимагав створення нового стилю – символічної мови художніх форм: “Я намагаюся вигнати із декоративного мистецтва все те, що його принижує, робить безглуздим; й замість старої недолугої символіки, яка втратила будь-яку ефективність, я хочу затвердити нову і настільки ж неминущу красу” [6, с. 3].

У Німеччині нові течії проникли у мистецтво та архітектуру в 1900 році, разом з одним із перших об’єднань художників і промисловців постали “З’єднані майстерні” у Мюнхені під керівництвом Ріхарда Рімершміда, Германа Обрістома, Августа Енделема, Карла Берчема та Бруно Пауля. У 1907 році вони об’єдналися з заснованими у 1899 році “Дрезденськими майстернями” у межах “Німецького художньо-промислового союзу” [3, с. 345–348].

Щодо Австрії, то до вирішення завдань зближення предметної творчості та образотворчого мистецтва приступив австрійський архітектор модерну Отто Вагнер, спільно з художниками “Віденського сецесіону” він розробив геометричний орнамент з прямих ліній, прямокутників та кіл [4, с. 56]. “Поєднання збідненої простоти з розкішшю” становило одну із особливостей виробів представників цього напрямку, зокрема Йозефа Гофмана та Коломана Мозера, які у 1903 році заснували знамените вищезгадане художньо-промислове підприємство “Віденські майстерні”, де працювали австрійські художники Густав Клімт, Дагоберт Пехе та інші [3, с. 234].

Не менш впливовим у дизайні та архітектурі початку ХХ століття було об’єднання художників та архітекторів, з одного боку, й промисловців, комерсантів, фінансистів та політиків – з іншого, у “Дойче Веркбунд” (1907–1931 років), що мало на меті трансформацію промислового виробництва шляхом поєднання мистецтва, індустрії та ремесел.

Засновником та головним теоретиком “Дойче Веркбунд” став чиновник міністерства торгівлі Пруссії, архітектор за освітою, Герман Мутезіус – шанувальник творчої діяльності Уільяма Морріса та Чарльза Ренні Макінтоша, у роботах яких він першим побачив форми, що найбільше відповідали вимогам масового виробництва (з погляду початку ХХ століття). Авторитет нового об’єднання підвищувало й те, що до нього приєдналися такі визначні в архітектурі того часу постаті, як Анрі ван де Вельде та Пітер Беренс. У період 1910–1914 років значну роль у цьому русі відігравали Вальтер Гропіус та Бруно Таут [3, с. 123–130].

У творчому доробку архітектора Г. Мутезіуса спостерігається строга, наукова об’єктивність, відмова від будь-яких зовнішніх прикрас та декору, а форма, чітко відповідає своїй меті; він констатував: “докорінне перетворення цілей у виробництві, що вимагають самостійного формування предмета”.

У міжвоєнний період (1919–1939 роки) провідна роль у мистецтві та ремісництві переходить до Голландії, де група молодих прогресивних художників, архітекторів та проєктантів під керівництвом Тео ван Дусбурга, об’єднавшись, видавала журнал “Стиль”, висвітлювала та утверджувала принципи нової інтерпретації простору: “архітектурну форму він мислить не у вигляді замкнутого об’єму, а як складну просторову структуру, яка утворена площинами, що взаємно пересікаються” [3, с. 56–57]. Структура будинку зведена до комбінації елементарних архітектурних форм, що складаються з прямих ліній, горизонтальних та вертикальних елементів, що забарвлені у червоний, синій та жовтий кольори; це так званий “кубо-конструктивізм”.

Французький період панування на арені архітектурної творчості припадає на 1917 рік; рік початку творчої діяльності французького архітектора, теоретика архітектури та дизайнера Ле Корбюзьє, який всю свою увагу приділяв проблемі раціональної конструкції житлового будинку, застосовуючи у будівництві залізобетон. Його практична діяльність опиралася на три основні положення: стандарт, меблі та предмети домашнього вжитку. Він стверджував, що так звані “металеві меблі” існують вже давно, проте їх застосовували лише в різних громадських установах, і лише зараз вони прийшли в житло, ставши частиною житлового середовища – шафою, стільцями, столами тощо; Ренато де Фуско у своїй книзі так писав щодо творчих надбань Ле Корбюзьє: “традиційні меблі це минуле, оскільки настала нова епоха меблів та інтер’єру” [4, с. 147].

Застосування стандартних одиниць у проєктуванні секційних шаф-сміток, Ле Корбюзьє вперше представив у павільйоні “Еспрі нуво” на Міжнародній виставці

декоративного мистецтва у Парижі в 1925 році; це була все ще недосконала спроба відокремити одне приміщення від іншого за допомогою шаф-перегородок, що склалися зі стандартних паралелепіпедів на прямих ніжках з металевих труб. Вже у 1935 році на Брюсельській виставці він експонував типову модель квартири молодої людини.

Щодо культурно-мистецької ситуації у Німеччині після війни, то важливим етапом послідовного розвитку нового покоління архітекторів та художників-конструкторів стала діяльність заснованого німецьким архітектором та теоретиком архітектури Вальтером Гропіусом у 1919 році у Веймарі (з 1925 року у Дессау) навчального закладу, архітектурно-мистецького об'єднання Німеччини – “Баухаус”. Ще у роки війни В. Гропіус розробив програму експериментальної школи-майстерні, покликаної, за його словами, “подолати прірву, яка лежала між реальністю та ідеалізмом”. Саме тут він та його наступники проповідували культ геометричних форм й функціональності, а у дизайні застосовували змішування різноманітних прийомів та технік [8, с. 67–68].

Теоретична та практична діяльність школи відіграла важливу роль в утвердженні принципів раціоналізму у світовій архітектурі та дизайні інтер'єру XX століття та становлення сучасного художнього конструювання загалом. Основні мотиви, звичайно, геометричні: прямокутник, квадрат, витягнутий прямокутник, коло; просторові мотиви: асиметричні форми, витягнуті лінії та діагоналі; основні особливості стилю: надміру велика кількість світла, високі стелі, дизайн у горизонтальній площині, єдиний вертикальний елемент це вузьке вікно, що виконує функцію освітлення сходів.

Вироби баухаусу повинні були відкрити нову еру в облаштуванні житлового середовища; і В. Гропіус зробив це на своєму прикладі, побудувавши зразковий будинок із плоским дахом. Оснащення будинку – підлоги облицьовані лінолеумом, меблеві гарнітури та фурнітура з металевих трубок, що було шокуюче простим, проте надзвичайно функціональним.

“Розвінчування буржуазної розкоші” було програмною метою піонерів баухаусу. З предметів побуту шляхом “усунення всього непотрібного” виникали типові моделі інтер'єрів. Так було започатковано промислове серійне виробництво [8, с. 67–68].

Напружені пошуки нових конструктивних рішень, часто несподіваних та сміливих, особливо характерними були у меблевому виробництві, яке характеризувалося лаконічними, чіткими та геометричними формами, відсутністю орнаменталізації, що надавало виробам зручності, простоти та досконалості; у конструкції стільців та крісел використовували принципи перетину площин. Ергономічні та естетичні стільці зі сталевих трубок Марселя Брюера або Людвіга ван дер Роє з вигнутими рамками у вигляді букви Х, смужками з хромованої сталі, шкіряними подушками та брезентом на сидіннях і спинці, вважаються класикою модерну і, на думку Марселя Брюера, це, так звані “апарати сьогоденного життя”, які повинні бути гігієнічними, недорогими та розбірними.

З'являються меблі нового типу “трансформери”, наприклад, складні столи, що складаються один в іншій, збірно-розбірні табуретки; наприклад, столи Дж. Альберса, які поміщаються один в одному, зі стільницями з кольорового скла, для яких характерні спрощена форма та функціональність, легко впізнавані чисті кольори.

Творці стилю баухаус сповідували єдиний принцип функціональності, прагнучи максимально ефективно використовувати простір, саме тому природним елементом

інтер'єру стали вбудовані (вмонтовані) шафи, що володіють великою ємністю та дають змогу робити приміщення просторішим. Робоче місце на кухні також опинилося під пильною увагою дизайнерів.

В Італії 1940–1950-х років ідеї школи “Баухаус” відобразилися в архітектурі раціоналізму; в США зародився так званий “інтернаціональний стиль” завдяки еміграції багатьох викладачів цієї школи; швейцарська мистецько-ремісничка школа 1950-х років копіювала багато ідей випускників “Баухаусу” особливо щодо комунікативного дизайну.

Проте, найяскравішим явищем 1950–1960-х років у дизайн-освіті, все ж було “Вище училище дизайну” в Ульмі (Німеччина), як спадкоємець школи “Баухаус” яке заснував Макс Білль 1953 року, й було, як пише В. Даниленко “безкомпромісним продовженням мистецьких традицій баухаусу” [1, с. 123, 234].

Незважаючи на перешкоди, які виникали на шляху дизайнерів та засновників “Ульмської школи”, вони дали потужні імпульси до розбудови дизайнерської освіти в багатьох країнах” [3, с. 234–245].

Щодо США, то у Нью-Йорку в 1969 році утворилася проектна група “Сайт” (“SITE”), як міждисциплінарний союз однодумців, до якого входили архітектори, дизайнери, скульптори, філософи, письменники, художники тощо. Її лідером був Джеймс Вайнс, скульптор за освітою, викладач дизайну в Парсонс-скул (“Person’s School”) у Нью-Йорку.

У 1970-х роках “Сайт” виконало на замовлення фірми “Бест” декілька проектів універмагів, що повинні були стимулювати “спілкування” будівлі з покупцями, збільшуючи прибутки фірми. Символіка їхніх проектних рішень була сповнена метафорами, двозначністю, породжувала багатозначність тлумачень, балансує між архітектурою та дизайном, скульптурою та графікою, філософією та рекламою.

У 1973 році члени різних груп радикального дизайну об’єдналися навколо журналу “Casabella”, директором якого був Алессандро Мендіні. Згодом усе зумовило організацію у Флоренції в 1974 році “Global Tools” – школи-лабораторії радикальної архітектури, проектування та дизайну, метою якої був розвиток й дослідження непромислових способів виробництва, просування індивідуальної творчості. На основі цієї школи було відкрито декілька майстерень (лабораторій), які розвивали підхід до так званого дизайну “зроби сам” та навчали потенційних прикладних характеристик технічних матеріалів, щоб завдяки творчості об’єднати звичайних людей та професійних дизайнерів у єдиний дизайн-процес.

Друга хвиля так званого антидизайну, початок розвитку ідеї формування способу життя за допомогою дизайну (а не навпаки, що було традиційно для дизайну), поклав А. Гуерреро, який у 1976 році заснував творчу студію в Мілані під назвою “Алхімія”, яка об’єднувала групу італійських дизайнерів-проектувальників, зайнятих “створенням образу ХХ століття”. Вони розпочинали свій шлях з реклами існуючих об’єктів та проектів перетворення існуючих речей і дійшли до усвідомлення своєї мети: “матеріалізації неіснуючих об’єктів та створенню речей, про які майже неможливо міркувати”.

У “новому дизайні” творчі натхненники “Алхімії” робили акцент на психології, яка так само важлива для дизайнера, як фізіологія та ергономіка. Вони прагнули відійти від ортодоксального професіоналізму, йти в ногу з розвитком моди та масових устремлінь, вважаючи, що в дизайні можливо поєднувати цінності

масової свідомості зі своєрідністю індивідуального бачення дизайнера. Основними учасниками першої експозиції “Баухаус-колекція” в 1979 році були Е. Соттсасс, А. Мендіні, А. Бранци та інші.

Промисловий дизайн як самостійна проектна дисципліна зароджувався в надрах архітектури; люди, які стояли біля його витоків – Уільям Морріс, вищезгаданий Герман Мутезіус, Пітер Беренс, німецький художник та архітектор функціоналізму, прихильник використання у будівництві скла та металу, один з основоположників сучасного дизайну та “Мюнхенського сецесіон” й німецького “Векбунду” – мали архітектурну освіту та розпочинали свою практичну діяльність винятково як архітектори, проте продовжили його не так односторонньо [5, с. 125].

У 1910–1920-х роках естетика машин значно вплинула на модерністичну архітектуру та інтер’єр загалом, а стилістика “хай-теку” 1970–1990-х років привнесла у проектування чи то інтер’єру, чи архітектури, чи містобудування образ промислових технологій кінця ХХ століття. Завдяки цьому, архітектурі та промислому дизайну належала вирішальна роль у формуванні навколишнього предметно-просторового середовища.

До прикладу, роботи дизайнерів “нової хвилі” (студій “Мемфіс” або “Алхімія”) формально відповідали безсумнівній функціональності, що створювалася виключно індустріальними методами [3, с. 223].

Початок ХХ століття – час становлення нових художніх стилів, при цьому нова естетика не обмежилася сферою “чистих мистецтв” – живопису, скульптури, графіки тощо. У пошуках нових сфер творчості художники звернулися до промислових об’єктів; своєю чергою промисловці усвідомили реальну користь від участі художника в процесі створення продукції.

Щодо кухонного середовища, то стилістика “Баухаусу”, діяльність Ле Корбюзьє, Бруно Таута, Вальтера Гропіуса, Маріанни Брандт, Міс Людвіг ван дер Роє, Германа Мутезіуса та інших представників дизайну, архітектури та мистецтва ХХ століття безповоротно вплинули на планування кухонного середовища міського житла.

Творча діяльність Ч. Р. Макінтоша подарувала нам дерев’яні меблі, забарвлені у колір, котрий повністю приховує природну текстуру деревини (такий прийом часто застосовують у сучасному меблевому виробництві особливо кухонних гарнітурів), що своєю чергою було певною філософією – придушення художньою волею майстра, що творить форму.

Геніальний модерніст Анрі Ван де Вельде став засновником нового стилістичного напрямку у модерні, що не був перенасичений декором та “недолугою старою символікою”, також діяльність Г. Мутезіуса у “Дойче Веркбунд” за “залізними” законами формоутворення на користь матеріалу та конструкції, школа В. Гропіуса з його культом геометричних форм, функціональності та “розвінчування буржуазної розкоші” стали одними з передумов появи сучасних кухонних меблів у стилях хай-тек, функціоналізм, мінімалізм, конструктивізм, еkleктики сучасних стилів тощо.

Список використаної літератури

1. Даниленко В. Я. Майбутнє європейського дизайну: Чехія, Польща, Україна / Даниленко В. – Харків : Колорит, 2007 – 197 с. : іл.

2. *Мак-Каркодейл Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней / Ч. Мак-Каркодейл. – М. : Искусство, 1990. – 295 с. : ил.
3. *Михайлов С.* История архитектуры. Утопия и реальность. История дизайна / С. Михайлов. – М. : Стройиздат, 1989. – 435 с. : ил.
4. *Ренато Де Фуско Ле-Корбузье* – дизайнер. Мебель 1929; [пер. с итал. И. Пантыкина, з англ. И. Ильф]. – М. : Советский художник, 1986. – 202 с.
5. *Ушерова Л.* Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. Стекло / Л. Ушерова. – Прага : Артия, 1988. – 496 с. : ил.
6. *Шумега С. С.* Дизайн / С. Шумега. – Київ : Центр навчальної літератури, 2004. – 289 с.:іл.
7. *Billcliffe R.* Charles Rennie Mackintosh. The complete furniture. Furniture drawings and interior design / R. Billcliffe. – Taplinger : Pub. Co., 1979. – 252 p. : il.
8. *Gropius W.* Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar / W. Gropius/ – Weimas, 1919.

Стаття надійшла до редколегії 20.03.2014

Прийнята до друку 23.04.2014

EUROPEAN DESIGN SCHOOL AND THEIR ROLE IN SHARING THE ENVIRONMENT IN THE KITCHEN URBAN HOUSE TWENTIETH CENTURY

Yulia STRUTYNSKA

*Department of Theory of Art and Design,
Precarpathian University named after V. Stefanik
str. Sakharova, 34A, Ivano-Frankivsk, Ukraine
tel.: +38 (0342) 52-34-30*

The article talks about the formation and development of design education in Europe during the twentieth century. Highlights the impact of European art schools and their representatives and founders of the formation of urban housing and kitchen environment as an important component of many research guided Ukrainian and foreign researchers.

Key words: design, kitchen environment, education, school, designer space.

**ЕВРОПЕЙСКИЕ ДИЗАЙНЕРСКИЕ ШКОЛЫ И ИХ РОЛЬ
В ФОРМИРОВАНИИ КУХОННОГО ПРОСТРАНСТВА
ГОРОДСКОГО ЖИЛЬЯ XX ВЕКА**

Юлия СТРУТИНСКАЯ

*Кафедра дизайна и теории искусства,
Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника
ул. А.Сахарова, 34А, г. Ивано-Франковск, Украина
тел.: +38 (0342) 52-34-30*

Рассмотрено становление и развитие дизайн образования в Европе в течение XX века. Освещено влияние европейских художественных школ и их представителей и учредителей на формирование городского жилья и кухонной среды, как важной составляющей, руководствуясь исследованиями многочисленных украинских и зарубежных исследователей.

Ключевые слова: дизайн, кухонная среда, образование, школа, пространство.