

ДИЗАЙН СВІТИЛЬНИКІВ В ІТАЛІЇ ТА НІМЕЧЧИНІ: ІСТОРИЧНЕ КОРИННЯ СУЧАСНИХ ВІДМІННОСТЕЙ

Погорельчук В. А., доцент кафедри «Дизайн»

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Анотація. Світильник є важливою частиною будь-якого сучасного інтер'єру. Сьогодні у світі є багато виробників світильників. Серед них італійські належать до числа найвідоміших. Сучасна різниця між італійським і німецьким дизайном світильників має історичне коріння.

Ключові слова: дизайн, світильники, друга половина XX століття, Італія та Німеччина.

Анотація. Погорельчук В. А. Дизайн светильников в Италии и Германии: исторические корни современных различий. Светильник является важной частью любого современного интерьера. Сегодня в мире есть много производителей светильников. Среди них итальянские принадлежат к числу наиболее известных. Современная разница между итальянским и германским дизайном светильников имеет исторические корни.

Ключевые слова: дизайн, светильники, вторая половина XX века, Италия и Германия.

The summary. Pogorelchuk V. A. Design of the Lighting Appliances in Italy and Germany: Historical Roots of the Contemporary Difference. Lighting appliances is the important part of the any contemporary interior. There are many productions of the lighting appliances in the world today. Among them Italian belong to the famous. Contemporary difference between Italian and German lighting appliances design has the historical roots.

Keywords: design, lighting appliances, second half of the XX century, Italy and Germany.

Постановка проблеми. Джерела освітлення є важливою складовою організації будь-якого сучасного інтер'єру. Багато підприємств спеціалізується у проектуванні та виробництві світильників. Італійські фірми належать до числа найвідоміших. Їх багатий досвід викликає значне зацікавлення та може стати сьогодні корисним для українських дизайнерів. У межах сучасного європейського досвіду італійський підхід до проектування у значній мірі відрізняється від німецького. У статті розглядаються основні історичні передумови виникнення цих відмінностей у повоєнний період.

Аналіз публікацій. За останні роки в Україні почали появлятися публікації з актуальних питань розвитку сучасного дизайну. Однак лише окремі з них є насправді фундаментальними. До числа таких належать, зокрема, монографії В. Я. Даниленка “Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ”(2005) та “Майбутнє європейського дизайну: Чехія, Польща, Україна” (2007). Більшість же публікацій є статтями у періодичних виданнях і висвітлюють лише деякі аспекти сучасного дизайну, в тому числі, й питання, які нас цікавлять, а саме – проектування світильників для сучасного виробництва в Італії та Німеччині, а також можливості та перспективи їх використання в інтер'єрі.

Мета роботи – виявлення історичних переумов та вивчення досвіду сучасного дизайну світильників в Італії, здійснення порівняльного аналізу з основними напрямками їх проектуванням в Німеччині.

Результати дослідження. Питання порівняльного аналізу сучасних дизайнерських тенденцій в країнах сучасної Європи (у нашому випадку –

в ділянці проектування світильників) неможливо розглядати без історичної ретроспекції, виявлення умов, які визначали специфіку повоєнної ситуації другої половини ХХ століття. Особливо важливим є екскурс в минуле, коли мова іде, наприклад, про Італію та Німеччину.

Ранній період після Другої світової війни характеризує, в першу чергу, важка економічна ситуація, помітне згортання виробництва та обробки дорогих матеріалів, а відповідно – поява нових і дешевих. Значних успіхів у той час досягає скандинавський дизайн, який, використовуючи прості та доступні матеріали, в середині 1950-х рр. здобуває популярність не лише в Європі, але навіть на далеких просторах США. Але наприкінці десятиліття його домінуюче положення порушують швидкі здобутки проєктантів Італії, де економіка переживає незвичний період бурхливого розвитку. Саме тут побутує вислів, який багато що пояснює, – “італійська радість експерименту у поєднанні з сильною орієнтацією на експорт зробили країну провідною дизайн-нацією” [3, 166]. Ця, насправді нестримна у своєму емоційному виразі, “радість експерименту” на тривалий час стала характерною рисою італійського дизайну. Саме вона, в першу чергу, відрізняла його від тенденцій, які панували в Німеччині. Італійський дизайн завжди прагнув особливій артистичності і у другій половині ХХ ст. проявив “неабияку стійкість щодо ненаслідування штатного дизайну загальноєвропейського зразка, затисненого у догми функціоналізму” [1, 62].

На відміну від Німеччини, у довоєнній і повоєнній Італії не існувало спеціальної дизайнерської освіти. Більшість проєктантів, які тут працювали, були архітекторами, а тому мали змогу працювати вільно, розковано, не притримуючись строго встановлених правил і законів [4, 113]. Поняття “італійська лінія” стало загальновідомим і визначало особливості стилю, який у до певної міри переключався з неймовірно популярним раніше американським “стрімлайном”.

Принципову різницю пояснює ще один факт. Якщо в Німеччині з часів заснування Баухаузу панувала аскетична ідея “хорошої форми”, то в Італії у повоєнний час виникає концепція “красивого дизайну” (“bel design”). Особливо важливе місце тут займає індивідуальність дизайнера, так само, як і власний, індивідуальний вираз, неповторність кожного запроєктованого ним виробу. В цьому розрізі цілком закономірним є той факт, що відомі італійські фірми доволі рано розпочинають активну працю над власним фірмовим стилем. Внаслідок цього, вони отримують можливість неспинного розширення своїх експортних поставок. Не пориваючи з основоположними принципами функціоналізму та ужитковості, італійський дизайн завжди трактується в першу чергу як важлива ділянка загальної національної культури.

Подібно до Італії, в час відбудови економіки та господарства повоєнний німецький дизайн також зазнає впливу американського “стрімлайну”. Однак паралельно з ним здійснюються закономірні спроби відродження місцевої

потужної школи функціоналізму, представлені насамперед ідеями довоєнного Баухаузу. Запроваджені цією школою принципи “хорошої форми” передбачали творення естетично простих та максимально зручних для щоденного ужитку предметів, позбавлених “зайвої” декоративності. Неофункціоналізм, який активно розвивається та пропагується у відомій повоєнній дизайнерській школі в Ульмі, поступово стає у 1960-х рр. панівним стилем в Німеччині. Звернімо увагу, що це відбувається у той самий час, коли в Італії бурхливо розквітає “радість експерименту”. Домінування неофункціоналізму у крайньому своєму виразі призводить до трактування дизайнерів не як представників художньої спеціальності, а як своєрідного різновиду інженерів. Яскравим виразником того часу є відома німецька фірма “Браун”, де послідовно втілювався проголошений Міс ван дер Роє лозунг: “менше дизайну – більше дизайну” [3, 208]. Зважаючи на конкретні історичні обставини затяжного посттоталітарного періоду, модерністичний рух в Німеччині виявився особливо тривалим, переріс у своєрідну традицію, яка до цього часу “у сфері німецького дизайну продовжує шанувати позанаціональні чесноти “Баухаузу” та Ульму” [1, 51].

Італійська “радість експерименту” знайшла насамперед бурхливий прорив у широкому використанні практично необмеженої кольорової палітри і пластичних можливостей пластмас, які появились в середині 1960-х. Новаторські починання та оригінальні концепції італійських дизайнерів отримали заслужене визнання на виставці “Італія. Новий внутрішній простір”, організованої у 1972 р., в Музеї сучасного мистецтва у Нью-Йорку [3, 182].

Італійські дизайнери працювали над проектуванням широкого спектру виробів, починаючи від продукції машинобудування і завершуючи простими дрібними предметами щоденного вжитку. У будь-якому випадку вони намагалися надавати їм неповторного естетичного виразу та емоційно місткої форми. У ряді тогочасних оригінальних дизайнерських розробок виділимо, зокрема, світильники з гнучких пластмасових труб (1969) та знамениту лампу “Boalum”, авторства відомого італійського дизайнера Лівіо Кастильоні. Разом із своїми братами, Акілле і Пьером Джакомо, він виконував наприкінці 1950-х – середині 1960-х рр. чисельні проекти освітлювальних приладів [3, 191].

Перевага шляху, обраного італійськими дизайнерами, дуже швидко стала очевидною, коли теорії раціоналізму та принципи функціоналізму уже не могли давати адекватної відповіді на запити суспільства, яке швидко змінювалося. Воно підлягало усе помітнішому впливові радикальної молодіжної субкультури. Безпрецедентний переворот у прийнятих раніше естетичних засадах здійснив “поп-арт”. Його ідеям вповні відповідали яскраві барви і химерні форми, які могла дати лише пластмаса.

На зміну ідеям стабільності і довговічності прийшло протилежне, неприйнятне та недопустиме раніше явище: “культ недовговічності” та принцип швидкого споживання – “сьогодні використав – завтра викинув”. Широкого розповсюдження набували просторові ілюзії, світлові та оптичні ефекти, які

досягли свого апогею у творчості знаменитого Віктора Вазарелі. Появилися нові різновиди арт-об'єктів, звані “інвайронментами”. Їх дія на глядача перебувала у безпосередній залежності від руху і світла. Процес динамічних перетворень стимулював початок космічної ери, час реалізації фантастичних помислів.

“Поп-арт” не відкинув, а переосмислив на свою користь згадану тезу: “Менше – значить більше”. В кінцевому результаті породжені ним явища, у поєднанні із дещо пізнішою появою концептуалізму, привели у ділянці образотворчого мистецтва до новітньої філософії постмодернізму, а у сферах проєтування – до іраціонального, утопічного і, разом з тим, поетичного “радикального дизайну” 1970-х рр. та близького, у певному сенсі, до нього “антидизайну”. Зазначимо, що “радикальний дизайн” у значній мірі виявляв протест проти німецьких концепцій “хорошої форми”, а “антидизайн”, що був більш властивим Італії, протистояв згаданому вище “bel design”. Обидві течії відверто декларували своє антикомерційне спрямування, а тому не могли бути надто довговічними. Епоха постмодернізму остаточно ліквідувала геометричну логіку функціоналізму, скасувала будь-які розмежування між “поганим” і “хорошим”, перемішала “добру форму” і відвертий “кіч”, встановила цілковиту відносність поняття “високої” і “буденної” культури. Художники, в тому числі і дизайнери, могли робити усе, рухатися у будь-якому напрямку – від шокуючої буфанаді кічу до цитування історичних стилів.

Ознаки новітніх перетворень проявлялися повсюдно. Характерними прикладами італійських освітлювальних приладів того часу можуть бути оригінальна за пластикою, багатосекційна лампа “Таблетки” (1968), створена Чезаре Касаті та Емануелем Панціо, чи настольні лампи “Ghegre”, які за своєю конструкцією нагадують ракушку-складанку, розроблені у флорентійській дизайнерській групі “Суперстудіо” [3, 280, 293]. Серед зразків німецького дизайну виділимо роботи відомого Інго Маурера. В окремих своїх проєктах він фактично відмовлявся від звичної констукції освітлювального приладу – світильники “Bult” у вигляді величезних колб-жарівок або “Lucellino”, які представляли собою жарівки з двома “крилами”, які закріплювалися на цоколі, та підвішувалися на тонких пластичних дротиках, здатних легко змінювати свою конфігурацію [3, 286-287].

Прихід постмодернізму створив нові увлєння про дизайн, нові засади проєктування та орієнтації на споживача. Без нього не стали б можливими пошуки нових дизайнерських концепцій кінця ХХ ст., сповнених новим змістом та екологічною мораллю [5, 239].

Висновки. Основу відмінностей у сучасному проєтуванні світильників в Італії та Німеччині становлять загальні тенденції, зумовлені специфічними обставинами повоєнного часу. Після Другої світової війни італійський дизайн у швидкому часі знаходить власні шляхи розвитку, які базуються, в першу чергу, на пріоритетах неповторного емоційного виразу та яскравої індивідуальності.

Німецький дизайн, який володіє досвідом місцевої професійної школи Баухаузу, повертається до її основоположних принципів та надалі притримується неофункціоналізму. Ідеї, які панують в Італії, виявляються більш відповідними для наступних засад “антидизайну” та “радикального дизайну”, нових пріоритетів, встановлених епохою постмодернізму.

Подальші дослідження передбачається провести у напрямі поглибленого вивчення основних тенденції та принципів проектування освітлювальних приладів в сучасній Італії та Німеччині, а також здійснення їх широкого порівняльного аналізу.

Література:

1. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури. – Харків: Колорит, 2005. – 244 с.
2. Михайлов С. История дизайна/ Т. 1. – Москва: “Союз дизайнеров России”, 2004. – 280 с., ил.
3. Михайлов С. История дизайна/ Т. 2. – Москва: “Союз дизайнеров России”, 2004. – 396 с., ил.
4. Hauffe Thomas. Dumont-Schnellkurs Design. – Koln: Dumont, 1995. – 192 s.
5. Sparke Penny. Design im 20 Jahrhundert. – Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 2001. – 272 s.