

DESIGN

С.С. Шумега

ДИЗАЙН

• **Історія зародження
та розвитку дизайну**

• **Історія дизайну
меблів та інтер'єру**



Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський університет імені Василя Стефаника
Інститут культури і мистецтв

С.С. Шумега

ДИЗАЙН

Історія зародження та розвитку дизайну
Історія дизайну меблів та інтер'єру

*Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів*



Київ 2004

УДК 7.012(075.8)
ББК 30.18я73
Ш 96

*Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів
(Лист № 14/18.2-1978 від 24.11.2003р.)*

Рецензенти: *Станкевія М.* - зав. відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України, доктор мистецтвознавства, професор;
Боднар О. - доктор мистецтвознавства, професор Львівської академії мистецтв.

Шумега С.С.
Ш 96 Дизайн. Історія зародження та розвитку дизайну. Історія дизайну меблів та інтер'єра: Навчальний посібник. - К.: Центр навчальної літератури, 2004. - 300 с.

І 81 Ш 966-8365-71-2

У посібнику зосереджено увагу на основних чинниках формування промислових виробів, методиці та технології дизайну. Висвітлено питання закономірностей і засобів композиції в дизайні з акцентом на пропорційності, масштабності і тектоніці в дизайні, а також його залежність від довкілля. Подано загальні поняття діяльності дизайну. Схарактеризовано епохи зародження меблів та інтер'єрів від початку цивілізації до наших днів. Висвітлено сучасні меблі та інтер'єри з перспективою на майбутнє. Подані ілюстрації за відповідними періодами та стилями, що існували в кожній конкретній країні.

Посібник стане добрим порадином студентам та практичним дизайнерам, які опановують спеціальність «Дизайн» за спеціалізацією «Історія дизайну меблів та інтер'єра».

УДК 7.012(075.8)
ББК 30.18я73

І 81 Ш 966-8365-71-2

© Шумега С.С., 2004.
© Центр навчальної літератури, 2004.

ПЕРЕДМОВА

Кожна наука спирається на історичну пам'ять своїх попередників, не можна творити сучасного не знаючи минулого. Історія дизайну є одним із спеціальних розділів загальної історії мистецтва і культури. В процесі розвитку науково-технічного прогресу вдосконалюються процеси навчання в усіх галузях мистецтва, науки, техніки і побуту. Оскільки фундаментальні принципи прогресу сягають сивої давнини, необхідно, спираючись на історичну пам'ять своїх предків, аналізувати і вдосконалювати те, що було зроблено ними.

Сьогодні дизайнерське мистецтво є важливою складовою частиною системи художньої освіти. Тому для вивчення «Історії дизайну» важливим є той тісний зв'язок, який існував між способом життя людини і формами речей минулих епох, які можна побачити тепер тільки в музеях. Однак цього мало, оскільки дизайнерське мистецтво є важливою складовою частиною системи дизайнерської освіти, без якої не можна створити конкурентоспроможної продукції. Тому не випадково в нашій країні інтенсивно відкриваються вищі навчальні заклади, факультети і кафедри, де готують дизайнерів різних спеціалізацій і напрямків. Однак, на жаль, ці навчальні заклади ще недостатньо забезпечуються спеціальною літературою, особливо з дизайноспеціальностей взагалі і за спеціалізаціями зокрема.

Дуже цінними за спеціальністю «Дизайн» є підручники автора В.Даниленка «Основи дизайну» та «Дизайн», які широко висвітлюють загальні аспекти історії, філософії та методики дизайну і є фундаментальними для спеціальності «Дизайн» усіх напрямків. Пропонований підручник «Історія дизайну» доповнює вищезгадані видання і конкретизує матеріал за спеціалізацією «Дизайн меблів та інтер'єру». Він сприятиме поглибленому вивченню дизайну взагалі та історії дизайну меблів та інтер'єру зокрема і служитиме додатковим джерелом з цього напрямку.

В першій частині «Історія зародження та розвитку дизайну» висвітлено основні поняття та визначення дизайну як професії, підкреслено роль художника в формуванні предметного середовища. Широко розкрито основні завдання та напрямки, основні вимоги дизайну, зосереджено увагу на основних чинниках формоутворення

Передмова

промислових виробів, методиці та технології дизайну. Висвітлено питання закономірностей і засобів композиції в дизайні з акцентом на пропорційності, масштабності і тектоніці в дизайні, а також його залежність від довкілля. Подано загальні поняття діяльності дизайну.

У другій частині «Історія дизайну меблів та інтер'єра» в хронологічному порядку висвітлено епохи зародження меблів та інтер'єрів від початку цивілізації до наших днів. Висвітлено сучасні меблі та інтер'єри з перспективою на майбутнє. Подані ілюстрації за відповідними періодами та стилями, що існували в кожній конкретній країні.

Посібник стане добрим порадиником студентам та практичним дизайнерам, які опановують спеціальність «Дизайн» за спеціалізацією «Історія дизайну меблів та інтер'єра».

ЧАСТИНА І.

ІСТОРІЯ ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ДИЗАЙНУ

Розділ 1. Історія зародження та розвитку предметної творчості

§ 1. Передумови зародження предметної творчості

На протязі всієї історії розвитку культури кожна людина в міру своїх можливостей прагнула прикрасити своє життя, зробити гарними і зручними всі предмети, які її оточують: житло, меблі, посуд, одяг, засоби виробництва тощо. Де стало надзвичайно актуальним в наш час, оскільки більшість людей усвідомлюють значимість краси і вигоди матеріального середовища.

Будь-який виріб має свою історію і для нього характерна відповідна еволюція не тільки зовнішньої форми, але й технічних характеристик. Звичайно, в стародавні часи, коли виробництво ужиткових предметів було справою виключно ручної праці, ремесло й мистецтво складало єдине поняття. Ремісник поєднував в собі одночасно і художника, і конструктора-технолога. Ремісниче виробництво, будучи на той час основним видом виробництва, проіснувало без особливих змін до кінця середніх віків. Еволюція форми у різних виробках проходила по-різному. У деяких за конкретний час форма міняється дуже часто, в інших на протязі тривалого часу вона не змінюється. До останніх, зокрема, відносяться предмети побуту. В більшості свою зовнішню форму різноманітні вироби змінювали під впливом розвитку науки і техніки, які безперечно відігравали важливу роль в еволюції кожної конкретної речі. Однак не слід відкидати і такі фактори впливу на формування виробу, як історичні, соціально-економічні, політичні та психологічні. Зміна форми відбувається в незначній мірі і при зміні матеріалу, але якщо функція не змінюється, то ці зміни незначні.

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

Розвиток архітектури взагалі, і «малої» архітектури зокрема, завжди тісно поєднувався з архітектурними стилями відповідної епохи. Це особливо спостерігається в інтер'єрі різноманітних приміщень (культових, службових, житлових). Зв'язок архітектури з «малою» архітектурою можна прослідкувати з початку XVIII ст. до наших днів. Проте більшість конструкторів того часу відкидали естетику в промислових товарах, хоча у другій половині XIX ст. промислове виробництво досягло зрілості до естетичності масового виробництва.

На початку XX ст. діяльність художників прикладного мистецтва обмежувалась предметами меблів, ужиткових виробів і внутрішнього оздоблення. Основним художнім стилем того часу був модерн. У різних країнах він увібрав в себе специфічні зовнішні риси, які пов'язані з використанням національних орнаментальних мотивів. Однією з характерних рис модерну була еkleктичність, змішування різних стилів. Для модерну характерне поверхневе механічне декорування предметів без врахування конструкції і функціонального призначення, однак при всіх недоліках деяких основних художніх конструкцій модерну він, все ж таки, відіграв важливу роль у розвитку прикладного мистецтва. Це була перша спроба налагодити контакти між мистецтвом і технікою, творчістю художника і промисловим виробництвом.

Утвердження естетичної значущості технічної форми знайшло своє логічне вираження в конструктивізмі, який виник одночасно в різних країнах на початку 20-х років XX ст. і розповсюджувався у зв'язку з ростом індустріальної техніки і впровадженням нових різноманітних матеріалів. Конструктивісти намагалися довести, що технологічно та функціонально виправдана конструкція вже має вищі художні якості і цілком може задовольнити естетичні потреби сучасної людини, для якої характерний утилітаризм щодо всіх явищ дійсності. У 20-х - на початку 30-х років почалось широке залучення архітекторів і художників до роботи в промисловості. Створюються нові відносини між мистецтвом і промисловістю. В країні організовуються художньо-проектні бюро та науково-дослідний інститут технічної естетики (1962 р.).

У 1957 р. була створена Міжнародна рада індустріального дизайну, яка сприяла розвитку дизайну в усьому світі. Членом цієї організації є і Україна. На генеральній асамблеї цієї Ради, яка відбулася в 1969 р. у Лондоні, визначено формулювання дизайну.

Розділ 1. *Історія зародження та розвитку предметної творчості*

Дизайн - це творча діяльність, метою якої є формування гармонійного предметного середовища, що найбільш повно задовольняє матеріальні і духовні потреби людини.

Проникнення дизайну в наше життя зближує матеріальне виробництво з мистецтвом і цим самим збагачує духовний світ людини. Вивчення і пропаганда технічної естетики й художнього проєктування дизайну є важливим суспільно-економічним завданням у формуванні інтелектуальної особистості на сучасному етапі розвитку цивілізації.

Створюючи нову річ, дизайнер надає їй форму, яка найбільше відповідає функції та значенню предмета. Проте вона повинна не тільки добре виконувати свою функцію, а й органічно поєднувати форму, колір і матеріал. Тільки завдяки знанням історичних цінностей цивілізованого світу, їх вивченню і аналізу можливе далі вдосконалення прекрасних виробів світового рівня. Вивчення історії художніх виробів, інтер'єрів, одягу та інших предметів сприятиме в подальшому їх вдосконаленню.

Промислове мистецтво, технічна естетика, художнє конструювання, дизайн - назви, які з'явилися порівняно недавно. За смисловим значенням вони дуже подібні, проте найбільш поширеним в даний час є дизайн. Технічна естетика є теорією дизайну, і вони разом формують гармонійне предметне середовище, сприяють підвищенню ефективності виробництва.

Під художнім конструюванням в інженерній практиці розуміють розробку якоїсь деталі або частини будинку. Якщо мова йде про цілий виріб або будинок, то це прийнято називати проєктом.

Художнє проєктування, дизайн - це новий творчий метод проєктування товарів промислового виробництва. Його впровадження забезпечує високу якість продукції, поєднуючи в ній утилітарні і естетичні принципи. Під утилітарними принципами розуміють корисність, функціональність, вигідність в користуванні, конструктивність, технологічність і економічність, а під естетичними - красу, витонченість, виразність і образність.

Ці поняття взаємопов'язані, причому утилітарне в більшості випадків залишається визначальним і домінуючим, проте не слід відкидати естетичність та красу. Тільки такі якості забезпечуватимуть конкурентоспроможність наших виробів на світовому рівні.

§ 2. Художник і предметна творчість

В історії мистецтв, особливо в сучасній художній практиці, предметна творчість займає значно важливіше місце, ніж ми собі це уявляємо. Все наше предметне оточення, починаючи з утилітарних речей та закінчуючи містом в цілому, і не тільки містом, а будь-яким населеним пунктом, є основою не тільки матеріальної, а й художньої культури кожної епохи. Предметна творчість безпосередньо включена у формування великих історичних стилів, пов'язана з естетичними ідеалами і смаками інтелектуальної еліти, з її способом життя.

Види мистецтв предметної творчості пройшли довгий шлях розвитку. Серед них ремесла, народне професійне та декоративне мистецтво, художня промисловість, оформлення повсякденного міського оточення і різноманітних свят, житлового середовища (інтер'єрів та екстер'єрів).

У ХХ ст., під впливом науково-технічного прогресу і соціальних змін в суспільстві, в предметній творчості посилюються проектні, прогностичні спрямування, предметне майбутнє у конкретних предметних художніх образах.

Виникла нова професія - дизайн, яка увібрала в себе предметну творчість, технічну естетику, художнє конструювання і промислове мистецтво. Однак основна роль в цій професії належить художнику, який повинен синтезувати всі ці напрямки залежно від конкретної спеціальності (фаху).

Роль художників, які працюють безпосередньо в сфері самого життя і формують образ предметного середовища, у наш час значно зростає. Своєю діяльністю вони впливають на розвиток здатності людини чуттєво сприймати складну дійсність і зберігати в особливих формах художньої культури ті зв'язки з матеріальним середовищем, які склалися ще в минулому.

Однак технічний прогрес і соціальні зміни в суспільстві призвели до різкої зміни форм в матеріальному середовищі. Сучасна людина звикла до постійної зміни форм, до сприйняття творів мистецтва через засоби масових комунікацій.

Кіно і телебачення, швидкість і легкість пересування, постійно зростаючі тиражі поліграфії — все це підсилює дію всіх аспектів матеріального середовища на емоційний світ людини.

Розділ I. *Історія зародження та розвитку предметної творчості*

Проектуючи образ майбутнього, технічна база якого закладається вже сьогодні, художники, як правило, проявляють себе як громадські діячі, а їх професійний вклад не обмежується сферою тільки предметної творчості, а й виражає тенденції розвитку мистецтва в цілому. Проте дуже важливо, щоб це мистецтво мало не тільки образотворче, а й промислове спрямування, бо від цього залежатиме конкурентоспроможність наших виробів на світовому рівні, а це вже економіка країни.

Матеріальне середовище минулого створювалось на протязі тисячоліть і було результатом колективної, в основному анонімної, творчості. Навіть відомі нам імена авторів окремих творів мистецтва, що знаходяться зараз в музеях, ще не засвідчують того, що їх творці були лідерами тодішнього мистецтва.

Історія предметної творчості засвідчує, що в ній значно більший вплив мають зовнішні об'єктивні обставини, ніж в образотворчому мистецтві, де особистість художника завжди проявляється яскравіше і де глядачам важливо побачити світ саме його очима, відчуття його почуття і переживання.

Художники в сфері предметної творчості були лиш зв'язковими між тим, що вони заставали в навколишньому предметному середовищі, і наступним етапом його розвитку. Причому чим краще вони виконували свою роботу, вдосконалюючись у деталях виконання, враховуючи всі вимоги функції речі, матеріалу, з якого вона виготовлена, способів його обробки, тим більш ґрунтовною і пов'язаною з народною культурою здається їх творчість. Як художники вони віддавали себе повністю колективній творчості, і лише небагато з них відчували себе чимось більшим, ніж простим представником цеху ремісників. Сьогодні до художників, які працюють в сфері декоративного і оформлювального мистецтва і особливо дизайну, відношення різко змінилось, тому що вони, поєднавши утилітарне з естетичним, створюють справжні мистецькі твори.

В історію мистецтва ХХ ст. як видатні художники увійшло багато «прикладників», що працюють на сюзі, фарфорі, які займаються оформлювальним мистецтвом, індустріальні дизайнери, які проектують автомобілі, радіоапаратуру, меблі, обладнання для інтер'єрів, одяг та спортивний інвентар.

Безперечно, що в історії мистецтва ми знаходимо багато прикладів, коли відомі художники звертались до предметної творчості.

Однак ця сторона їх біографії залишилась маловідомою. Так, наприклад, Альбрехт Дюрер, який прославився картинами і гравюрами, прекрасно оформляв святкові колони імператора Максиміана I, розробляв деталі емблем і символів, рисував ескізи для оздоблення урочистих кубків. Рафаель розробляв орнаменти для шпалер, а Мікеланджело спеціально займався інженерними і фортифікаційними проблемами. І тільки в Леонардо да Вінчі художньо-проектна творчість виступає у вигляді особливої цілком самостійної діяльності. В його рисунках і технічних кресленнях багато конструктивних здогадів, які виходять за межі можливостей їх практичної реалізації тих років. Але Леонардо да Вінчі спрямував свою творчість на перспективу. Грань між реальним у самому житті і уявним у нього була досить розмитою, що робило його проекти швидше явищем розвитку художньої культури, ніж техніки.

Звичайно, коли винахідник за своєю природою є художником, то він більше турбується про практичний вклад його творчості, яка належить в першу чергу до матеріальної культури. Свідченням цього є відомий винахідник і художник італійського бароко Авостіно Рокмеллі, який в XVI ст. випустив великий альбом «Різноманітні художні машини», в якому було близько 200 детально розроблених ілюстрацій, в яких представлені різноманітні насоси, системи приводів, кам'янорізальні пили, кидальні військові машини, прообрази сучасних танків, які приводились в рух мускульною силою людей, схованих за їх бронєю. Його альбом не раз перевидавався, але так і не став фактом художнього усвідомлення, залишившись тільки технічним посібником.

У цьому ж напрямку працював і видатний голландський пейзажист XVII ст. Ян ван дер Гейден, який вдало зобразив вулиці і площі Амстердама, що посприяло вдосконаленню міст Центральної Європи. Крім того він створив систему вуличного освітлення стаціонарними світильниками на стовпах (до того в темноті ходили з переносними лампами) і спроектував їх настільки вдало, що ними користувались до кінця XIX ст., поки на зміну масляному, а потім газовому освітленню не прийшло електричне. Пізніше він вдосконалив пожежну гіомпу і випустив разом з сином книгу про боротьбу з пожежами, оздоблену гравюрами, в яких технічна скрупульозність поєднувалась з художніми елементами. На жаль, у той період художників за промисловим мистецтвом не кваліфікували, їх імена були мало відомі,

Розділ I. *Історія зародження та розвитку предметної творчості*

хоча для історії це вже і не так важливо. І тільки десь сто років тому, в період імпресіонізму, спочатку самі художники, а потім і критики почали розрізняти два види мистецтва: образотворче мистецтво і предметну творчість. Біля витоків цих понять стояв Уільям Моріс - англійський поет, художник-графік, який одночасно працював і в сфері декоративного мистецтва. У своїх публічних лекціях він стверджував, що ручна творчість, тобто предметне мистецтво, не тільки рівноправний, а] в окремих випадках і провідний вид мистецтва.

Відомі випадки, коли живописець зізнався у своїй початковій схильності не до живопису, а до предметної творчості. Наприклад, Поль Гоген у 1892 р. писав Даніелю де Монфреду: «Подумати тільки, що я, видно, був народжений займатися прикладним мистецтвом, але так і не дійшов до нього! Робив би я зараз вітражі для церков, посуд, фаянс і т.ін. ..., там яскравіше проявились би мої здібності, ніж саме в живописі».

На рубежі віків пряме зближення образотворчого мистецтва і предметної творчості стало програмним у художників модерну. Про це засвідчують погляди і трактування бельгійських та німецьких художників, які стояли у самому зародку західноєвропейського модернізму і вважали активну участь майстрів у галузі предметного мистецтва необхідною умовою оновлення всього мистецтва взагалі. У своєрідних художніх школах періоду ХІХ-ХХ ст., таких як Дармштадська школа художників в Німеччині, художня школа в Віттреску (Фінляндія), Абрамцевський гурток в Росії, група художників-бойчуківців в Україні, широко обговорювались питання взаємного впливу всіх видів пластичних мистецтв.

У Першій третині ХХ ст. посилена увага до проблемної творчості привела до радикальних змін в галузі художньої освіти, до створення загальних, або «основних», курсів для всіх студентів, на яких би відділеннях вони не навчалися. Особливо характерним було введення «основних» курсів у московських вищих художньо-технічних майстернях і аналогічній школі в Німеччині Баухаузе. Представники художнього авангарду знаходили для себе в предметній творчості невичерпні можливості освоєння нових відношень до простору і форми, до кольору і тектонічних відчуттів фактури матеріалу.

В середині ХХ ст. декоративне і оформлювальне мистецтво, індустриальний дизайн і різні види синтезу предметної творчості з архітектурою повноправно увійшли в загальне русло сучасного мистецтва.

Однак розширення сфери їх впливу, перехід від експериментальної області, від пробного, взірцево-показового проектування в повсякденну практику знову загострили взаємовідносини окремих художників і розвитку художнього процесу в цілому.

Зміна предметних форм і художнього оздоблення в більшості випадків відбувалася протягом багатьох поколінь. Хоча були і бурхливі переміни, які, як правило, співпадали з виникненням і занепадом соціально-економічних формацій. Якщо одні елементи середовища ставали непридатними, їх заміняли такими самими, відтворюючи в таких самих параметрах. Нововведення торкалися основним чином деталей еволюційного розвитку в середині одного стилю, а найбільш функціональні, необхідні для життєзабезпечення речі відрізнялися особливою активністю форм. Інколи не одне покоління людей народжувалось і відходило з життя в оточенні стабільного матеріального середовища.

І ось напередодні ХХ ст. в Америці, в Західній Європі та в усьому світі різко оновлюється матеріальне середовище. Зокрема, будуються багатоповерхові будинки (22-поверховий з металевим каркасом у Чикаго у 1892 р. і 16-поверховий з цегли у 1889-1891 рр.). Нові будинки вимагали нової системи опалення, ліфтів, нових меблів; з'явилась електрика, кінні екіпажі замінили автомобілі, пізніше літаки; будуються кінотеатри, в побут входить телебачення. Внаслідок цього помітна зміна відбулася у матеріальних формах. Зміну матеріального середовища можна проаналізувати з технічної, економічної та соціальної точок зору, зате заочно важче з художньої, оскільки тут усе відносне. Однак сучасна людина стає все більше пов'язаною зі зміною предметних форм, осмислюючи їх для себе, естетизуючи їх. Причому сам механізм зміни стилів, специфіка перехідного характеру стає постійним явищем. За ними десь у глибині прослідковуються інваріанти форм, загальні для людської культури в цілому. Щоб достатньо відчувати це, досить порівняти документальні свідчення зміни міського і навіть сільського середовищ на якомусь конкретному об'єкті архітектури, інтер'єру, предметів побуту за століття і навіть за період життя одного покоління.

Розділ 1. Історія зародження та розвитку предметної творчості

§ 3. Дизайн як нова професія. Основні аспекти і методологія

Дизайн як нова професія виник у ХХ ст., однак дизайнерські основи завжди існували в предметній творчості. Їх можна спостерігати в простих матеріальних формах минулого, в старовинних, нібито нескладних, громіздких, але все ж таки дивовижно гарних взірцях техніки минулих століть. Люди завжди прагнули до поєднання раціонального і естетично досконалого. В цьому відношенні немає принципової різниці між утилітарними речами старовинних епох і новими технічними виробами. У чому ж тоді специфіка дизайну ХХ ст.? В проектному характері, який заснований на суцільному образному мисленні дизайнерів, і в міжпредметних зв'язках, що дозволяють поєднувати матеріальну і художню культуру.

Можливості дизайну ще не вичерпані і навіть не визначені в повній мірі. Тому в сфері теорії дизайну постійно ведуться дискусії про його природу, межі і методи, про характер його зв'язків з архітектурою та іншими видами художньої творчості.

Художників, які спрямовують свою діяльність на функціонально-естетичні проблеми матеріального середовища і працюють в сфері промисловості, все частіше називають дизайнерами.

Дизайнер - в буквальному перекладі з англійської означає «проектувальник», «рисувальник» (слово «дизайн» перекладається, як креслення, рисунок, проект). У 1960-1970 рр. ці англійські терміни - дизайн та дизайнер - стали вживаними практично в усіх країнах світу. В Україні вони зустрічаються ще з 1920 р. (зокрема, художнє конструювання, промислове мистецтво, художник-конструктор, художник-оформлювач. Проте в тодішньому СРСР і на Україні таких спеціалістів почали готувати тільки на початку 1980-х рр. у тринадцяти вищих навчальних закладах СРСР, а на Україні - в Києві, Харкові і Львові за спеціальностями промислове мистецтво, інтер'єр і обладнання, а також в п'яти середніх спеціальних навчальних закладах.

Уже з 1965 р. при спілці художників діє експериментальна студія художників-промисловців. Це, звичайно, не означало, що в дизайні досягнуто значних успіхів, але свідчило про те, що участь художників у сучасному виробництві є необхідним. Найбільшим досягненням дизайну було створення науково-дослідного інституту технічної естетики (НДІТЕ). Крім того працюють спеціальні конструкторські

Дизайн. Частина I. Історія зародження та розвитку дизайну

бюро (СХКБ) в окремих галузях промисловості, створюються відділи і групи технічної естетики в проектних інститутах художніх фондів. Дизайнерами називають себе і такі художники, які в своїй творчості частково торкаються дизайнерських проблем. Подібна ситуація і в інших країнах.

Взагалі дизайнерів можна розділити на декілька видів: одні, що працюють в штаті конструкторських бюро над серіями, що мало відрізняються одна від одної, технічними виробами одного і того ж призначення; інші - в самостійних проектних організаціях, що формують стильові напрямки; ще інші - художники-експериментатори, дизайнери--консультанти, які відображають у своїй творчості загальні пошуки в сучасному мистецтві, активно впливаючи на естетичне світосприйняття своїх сучасників.

А взагалі безперервний розвиток дизайну як нової професії почався близько ста років тому. Цю дату визначають, виходячи з руху «за зв'язки мистецтва і ремесел», який в Англії очолив У.Моріс і який знайшов відображення в художній культурі США, Фінляндії і Швеції на рубежі XIX-XX ст. Саме тоді були сформульовані положення і творчі принципи дизайну, що вплинули на школи і напрямки наступних років. З цього приводу на початку 1980-х років відзначали століття фінського товариства «Орнало», яке об'єднувало художників, що працювали для багатьох видів промислового виробництва і цим самим сприяли конкурентоспроможності промислової продукції.

Відповідно до другої традиції, яка склалася, дату виникнення дизайну переносять на початок XX ст., коли художники зайняли провідне місце в ряді галузей сучасної промисловості і впливали на політику випуску електротехнічних приладів, автомобілів, радіоапаратури. Вони прагнули не стільки до незвичайних, що не мають історичних аналогів, рішень, скільки до фундаментальних, базових форм. Класичними прикладами такого дизайну є фірмові стилі початку XX ст. німецької електротехнічної компанії АЕГ і американської автомобільної фірми «Форд мотор». Художники цих фірм прагнули досягти стійкості розвитку технічних форм з розрахунком на те, щоб у проєктованих виробках був повністю використаний закладений конструкторський потенціал. До речі, в цей період був спроектований перший автомобіль «Форд».

Існує ще й третя думка, згідно з якою про дизайн як про професію можна говорити тільки після появи перших дипломованих

Розділ I. *Історія зародження та розвитку предметної творчості*

спеціалістів з дизайну, іншими словами, коли сформувались школи і методика викладання, яка визначає суму упорядкованих знань і гуманітарно окреслених меж професії. Це відбулося в 1920-і роки, коли в ряді країн світу організовувались навчальні заклади, які готували художників-майстрів вищої кваліфікації для промисловості, а також інструкторів і керівників для професійно-технічної освіти, де в основу викладання був покладений синтез усіх предметно-просторових мистецтв.

Має право на існування і четверта точка зору, яка ставить дизайн як професію, залежно від його реального входження в життя, безпосередньо у виробництво, торгівлю, побут. Цей період в нашій країні припадає на 1930-і роки, тобто тоді, коли західні країни вийшли з великої економічної кризи, коли дизайн став основним фактором збуту промислових товарів. Все це свідчить про те, що за роки розвитку дизайну накопичилось багато переконливих факторів про його позитивний вплив на соціально-економічний розвиток культури всіх країн світу.

Від початку зародження дизайну як професії ним передбачалось охопити все матеріальне середовище. Дизайнери претендували на широке коло об'єктів своєї діяльності, називаючи все від «лопати до міста» (девіз 1910 р.), «від голки до літака» (1960 р.), «від ложки до міста» (такий був девіз Міжнародного конгресу дизайнерів в Мілані 1983 р.). Безперечно, що для втручання художника в матеріальне середовище немає жодних перешкод, хоча воно і до цих пір залишається досить вибіркоким та фрагментарним. І щоб визначити межі дизайну, слід звернутися до характеристики його типу, творчої діяльності, перш за все від подібності, різновидностей, між формоутворенням в природі і в дизайні.

Людина, створюючи предметне середовище, вчиться у природі і творить, звичайно, за її законами. Особливо це помітно, коли мова йде про об'єктивність і цілеобразність предметних форм, про внутрішні закономірності і їх еволюцію. Тому принцип наслідування природі і покладений в основу навчальних курсів дизайну в різних країнах. Студентам пропонується вивчати, як співвідносяться і гармонізуються формальні і кольорові композиції в неживій і живій природі. Кристали, раковини, рослини, поєднання форм з характерними для них принципами стискування, розтягу, згину, показують, що слідувати природі не тільки бажано, а й необхідно. Потім слід

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

виконувати завдання на кольорові і літні побудови за аналогією, що зустрічаються в природі. В листях, квітах, відтінках землі і каміння, взятих в якому-небудь одному місці, виявляються поєднання і можливості градації, що не виходять за межі природної єдності, характерної для цього місця. Причому слід вивчати не кінцеві результати, які може зобразити графік, живописець, а властиві їм внутрішні зв'язки.

Дизайнери повинні також вивчати процеси видозміни форм під зовнішнім впливом середовища, наприклад, як розтікається рідина на площині, як впливає тиск, вивітрювання, постійне освітлення. Внутрішнє динамічно напружене життя форми розкривається при вивченні зміни рослин на протязі їх життєвого циклу: від зародження до фізичного знищення.

Об'єктом дизайнерського дослідження можуть бути і штучні предметні форми, що створюються людьми за законами природи. Серед них домінують гранично прості, функціональні речі, що їх вивчають археологи і етнографи. Особливо показовими є знаряддя праці минулого, які зберігають строгість і досконалість свого зовнішнього вигляду без всяких скидок на зміну стилів. Такі речі збираються і класифікуються як взірці істинного дизайну. Всі вони створюються хоч і примітивним, але технічним способом, і в них наочно відображається взаємодія форми, конструкції та функції. Це, зокрема, вироби із дерева (меблі, бочки), кераміки (посуд, статуетки), металу (ножі, лопати, огороджі), шкіри, скла.

Раніше вважалось, що якщо на них зустрічаються орнаменти, рисунки, якщо вони за своєю формою зооморфні або антропоморфні, то вони є витвором мистецтва, що відображає вірування, світогляд народу минулого. Якщо таких ознак немає, то їх відносили до незначних пам'яток матеріальної культури, ремесел, історії техніки і ніяк не оцінювали в естетичному плані. Однак з позиції стихійного дизайну вони являють собою неабиякий інтерес точною відповідністю функції і форми, обробкою природних і створених людиною матеріалів, пластикою рішень. Вони є не тільки важливим свідченням естетичної культури широких народних мас, але й відкривають глибинні закономірності художнього усвідомлення відображеного у взірцях предметної творчості тих періодів, коли людина була ще дуже близька до природи. Разом з тим стихійний дизайн відрізняється від професійного тим, що в ньому відсутні попередньо вивчені функціонування речі. Відбір кращих рішень йшов в ньому повільно, шля-

Розділ 1. *Історія зародження та розвитку предметної творчості*

хом випробувань і помилок. Найважчий в ньому процес формоутворення можна назвати сукупним проектуванням і програмуванням місцевого середовища.

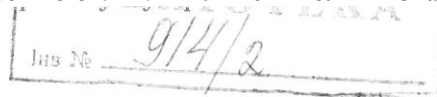
На рубежі ХХ ст. багато художників, які відчували швидкі зміни предметного середовища під дією технічного прогресу і зміни способу життя людей, стали шукати скриті дизайнерські основи вже не в еволюційних формах минулого, а в народженні новітнього часу, в формально неупорядкованому інженерному формоутворенні, у нестильовому промисловому виробництві, ставлячись до них як до нової природи, яка оточує людину.

Поява залізничних доріг і портів, під'їзних шляхів до міст, величезні території заводів і фабрик, елеваторів почали сприйматися як нове джерело краси, як видима поява раціоналізму в художньому мисленні і проектній діяльності людини в цілому.

Інженерні винаходи ХІХ - початку ХХ ст. також увійшли в історію дизайну, особливо коли вони безпосередньо впливали на побут людей (швейні машини, безпечні бритви тощо).

Причинами для швидкого розповсюдження ідей раціоналізму і пов'язаної з ним естетики були помітні успіхи в теорії техніки і віра в проектний розум як в силу, що володіє імунітетом до соціального розвитку «духу». Науковість сама по собі, самоцінність наукового методу уявлялися першим теоретикам дизайну настільки важливими, що практикувалися ними як реальна зовнішня сила. Цю силу називали активністю розуму і пробували її знайти в саморозвитку науки і техніки, надіючись на те, що вона може привести до покращання не тільки матеріальних, а й моральних умов життя.

Така естетична оцінка стихійно розвинутих технічних форм, які іноді зустрічаються і в наші дні. З'явившись у нашому оточенні, особливо на технічних виставках, як експонати, вони засвідчують про сучасну культуру, стають об'єктами естетичного сприйняття, здаються по-новому гарними, набирають якості нової образності, перетворюються в символи. Правда, тут дизайн непомітно поступався оформлювальному мистецтву і його різновидності - мистецтву експозиції, оскільки за допомогою експозиційних засобів можна помістити будь-яку предметну форму в зону емоційно підвищеного естетичного за своєю природою сприйняття і створити таким чином унікальні предметно-просторові композиції. Можна навіть на відповідний час поєднати з даною формою певні її символічні значення, збагатити



Дизайн. Частина I. Історія зародження та розвитку дизайну

її зоровими образними асоціаціями, не властивими їй на початку. На чому, зокрема, й будується мистецтво реклами, наочної агітації. Тут слід використовувати прийоми плаката, ірафіки, скульптури, монументального мистецтва.

Дизайн за своєю природою є універсальним (двоєким) з одного боку, як мистецтво, з іншого як технічний витвір. Звертаючись до об'єктивних законів розвитку техніки і враховуючи загальні утилітарні потреби людей, дизайнери мають справу з загальнолюдськими інтернаціональними особливостями предметного світу. Але, з іншого боку вони включені в конкретну систему виробництва і розподілення, працюють над речами, які мають товарну цінність, зачіпають складні соціально-естетичні механізми формування ідеалу, функціонування художньої культури.

Якщо художник зайнятий в тих галузях промисловості, які пов'язані з використанням прикладного мистецтва і ремесел, де обробка виробів ведеться ручним способом, він є дизайнером тільки в тому випадку, коли створенні за його рисунками або моделями речі випускаються значним тиражем, надходять у продаж і не вважаються його особистою роботою.

Задачі дизайну не обмежуються тільки покращанням зовнішнього вигляду предметів, а включають і всестороннє пропрацювання структурних зв'язків між предметами, що надають предметному середовищу необхідної функціональної композиційної єдності.

Спроби визначення дизайну продовжуються. Одним із важливих питань при визначанні суті дизайну є питання про співвідношення дизайну з іншими видами мистецтва, про те, як дизайн може входити в сферу художньої творчості.

Дизайнери, як і інженери-конструктори працюють над формою промислових виробів, які виготовляються серійно, використовуючи при цьому арсенал художніх засобів формоутворення. Іншими словами, інженер, спираючись на свій «технічний» розум, може виконувати роботу дизайнера. Часто буває, коли дизайнер бере на себе функцію інженера, проробляючи технічні деталі, спираючись на так зване неупереджене судження, на свою художню інтуїцію.

Якби у сфері інженерного конструювання можна було логічно прийти до новоформи виробу і конструкції, коли б виріб був повністю незалежним від наявних матеріальних ресурсів, від трудових навичок людей і традицій виробництва, а споживачі завжди відповідали

Розділ I. Історія зародження та розвитку предметної творчості

б ідеальній моделі, тоді з'явилась би можливість повного поєднання проектного конструювання і дизайну. Однак в дійсності ще далеко все не так. Навіть у найскладніших з технічної точки зору галузях проектування, суворо детермінованих зовнішніми умовами, існує багато варіантів рішень. Прикладами можуть бути різноманітні форми літаків, автомобілів, електронної техніки. Дизайн і тому стає необхідним, що він використовується як механізм регулювання зв'язків між окремими елементами виробництва і виникаючими в ньому відповідностями.

Була поширена думка, що дизайн (на відміну від художньої творчості) пов'язаний тільки з серійними формами і їх промисловою обробкою. Ми знаємо, що це було тільки тоді, коли нову професію хотіли відділити від ремесла, з його примітивним виробництвом, і від прикладного мистецтва, де найважливішим є унікальність окремих рішень. Однак у практиці дизайнерів є не тільки серійний виріб. Вони працюють над формою і конструкцією унікальних технічних приладів для освоєння космосу і складних виробів з мінімальним застосуванням промислової обробки (так зване виконання унікального дизайну). Дизайнерів і тих, хто користується їх виробами, цікавить, в першу чергу, функціональна і естетична якість, а не те, як вони були виготовлені: серійно чи індивідуально. Адже є такі прилади і цілі комплекси нової апаратури, які виготовляються принципово в одному екземплярі, але по суті є значущими віхами в розвитку техніки і дизайну.

Все це означає, що принципи дизайну не можуть бути виведені тільки із системи виробництва подібно до того, як уява про критерії форми предметного оточення не можуть бути виведені із візуально обраних уявлень. Дизайн виростає із єдності сфери виробництва і споживання, займаючи особливе місце в ряді інших видів художньої творчості.

Як же працюють дизайнери? Вихідними в творчості є специфіка використовуваних матеріалів і закономірностей формоутворення, які підпорядковуються суворим законам природи (законам механіки, оптики, кольорознавства і ін.). Але дизайнери ставлять перед собою відповідну мету: співставити безкінечні різновиди технічних форм, які породжені зовнішніми об'єктивними причинами і підпорядковані законам природи, з особливими сприйняттями їх людьми, з визначеною технологією такого сприйняття. Тоді на місце хаосу форм приходять

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

упорядкована система, в середині якої знаходиться людина. Дизайнери старанно враховують і самі впливають на вдосконалення здібностей людини сприймати предметне оточення. Для цього багато уваги слід приділяти вивченню механізмів емоційного і естетичного сприйняття, включаючи і знання психології.

Однією з важливих проблем у дизайні є виявлення того, на якому етапі створення речі або комплексу речей будуть сформульовані дизайнерські завдання, що дуже важливо для технічного пошуку і організації виробництва, в тому числі і для відкриття та застосування нових, не існуючих раніше, матеріалів і способів їх обробки, видів конструкцій та ін.

Зміна і покращання існуючого предметного середовища поєднується з винаходом, з передбаченням, причому не тільки в технічному, а й у художньому плані. Тому виникає необхідність включати художників в склад проектних організацій. Художнє сприйняття принципово цілісне, і тільки художник здатний наочно поєднати в своєму сприйнятті утилітарні та естетичні параметри речі. Він володіє даром образного передбачення, художнього моделювання матеріального середовища в умовних формах і матеріалах (макети, ескізи, експериментальні пошуки форм).

Художник має добре розвинену зорову пам'ять, що допомагає йому швидко і успішно асимілювати нові, ще не відомі форми в художній і духовній культурі. Саме в дизайні моделюється і деталізується емоційне відношення людей до нової технічної реальності, яка вимагає великих затрат матеріальних і людських ресурсів. Суцільний образ такої реальності, створений художником, потребує ще розчленування на складові елементи, перекладу їх на мову техніки і економіки управління виробництвом, без чого він залишається лише утопічним передбаченням майбутнього. Тому цим і пояснюється посилення уваги в дизайні всесторонньому експериментальному і загальнотеоретичному прогнозуванні, заснованому на системному підході до явища. На відповідному етапі розвитку дизайну ця тенденція знайшла вираження в теоріях «тотального проектування середовища». Весь тотальний світ охоплювався розумно, до нього підходили в одному систематичному ключі. Дизайн сприймається як антипод хаосу і різночасності в створенні середовища, утверджуючи цінність лиш найбільш «кратких» і тому лаконічних форм. А завдяки тому, що в масовому і серійному виробництві будь-які закладені

Розділ I. Історія зародження та розвитку предметної творчості

в нього форми і типорозміри одержують значні тиражі і широко розповсюджуються в лштті, ці предмети набирають рис відповідного стилю. Тому і проблеми стилю в дизайні стали вирішуватись дещо по-іншому, ніж в інших видах художньої творчості. Вони пов'язанні з вивченням можливої лаконічної мови форм, його модульності з акцентами на головні смислові форми, на використанні стереотипів мислення візуальних знаків. У дизайні більше ніж в решті видах художньої творчості проблеми стилю виявились пов'язаними з проблемами стилізації, свідомого перенесення рішень, логічних і функціонально виправданих у своїх межах форм, на речі і явища зовсім іншого характеру. Так, успіхи авіації з її аеродинамічними формами призвели до виникнення обтікаючого стилю, а підкреслена технічність сучасної електронно-обчислювальної техніки і радіоапаратури використовується як модна форма в сучасній побутовій техніці.

Спеціалізація, або стайлінг, як її називають у дизайні, не несе в собі негативних якостей. Вона використовується тільки для зміни технічних форм, для підкреслення їх ефективності. Але, звичайно, найчастіше стайлінг стає знаряддям комерційного підходу до проектування речей, які розглядаються перш за все як товар і є регулятором в системі товарообігу, впливаючи на споживчі переваги. Для роботи з невиправданою стилізацією дизайну художники вивчають споживчі і функціонально-естетичні норми відношення людей до підкреслено сучасного і спадкового, з минулого, предметного оточення.

Співвідношення між обіграною стилізацією форм і об'єктивно-функціональними рішеннями в дизайні неоднозначні. Адже функціональні підходи в дизайні можуть бути орієнтовані на ті ж складові і стилістичні норми та переваги на вимоги торгівлі, тобто враховуючи культурно-історичну ситуацію свого часу. І все те, що створювалось художниками абсолютно щиро, у вигляді вічних, об'єктивно-функціональних форм, через деякий час вже сприймається як локальний стиль, зовнішня прикмета минулого історичного періоду, а умови, які здавались художникам об'єктивними, по суті справи були результатом вимог виробництва і економіки.

Щоб зрозуміти ситуацію, дизайнери користуються деякими техніко-економічними і соціально-психологічними дослідженнями, моделюють за допомогою свого художньо-образного мислення типи можливих споживачів, спостерігають поведінку людей у великих і

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

малих колективах. Все це необхідно для прогнозування середовища майбутнього, для реального утвердження нових форм і потреб, які оберігають зв'язок з історичними традиціями формування матеріальної культури. Проте було б несправедливо приписувати дизайну рішення всіх проблем формування матеріального середовища. Адже таку мету ставить перед собою і архітектура, з якою дизайн постійно і тісно пов'язаний. Коли професія дизайнера була ще мало відома, дизайнерів часто називали «архітекторами виробів промислового виробництва». Працюючи над конструкцією, функціональним призначенням і зовнішнім виглядом предметів, дизайнери дійсно нагадують архітекторів, які займаються подібними завданнями проектування інтер'єрів, малих архітектурних форм.

Сьогодні вже немає сенсу сперечатися щодо того, куди віднести дизайн: до мистецтва чи до техніки. Усі нарешті дійшли висновку, що дизайн - це самостійний напрям проектної діяльності промислових виробів з усіма притаманними йому атрибутами: історією, теорією, практикою, які пов'язані з мистецтвом і технікою. Проте питання, як і чого навчати майбутнього фахівця-дизайнера, своєї актуальності ще не втратило.

§ 4. Дизайн-освіта в Україні

Як і Україна, яку віками намагались розділити між собою сусідні держави, так і дизайн-освіта в різних її частинах була різною. Процеси, що протікали на теренах Східної, Центральної та Південної України, які входили до Російської імперії, були дещо відірвані від європейського життя. Західна Україна в цей час входила до складу декількох центрально-європейських держав, тому тут і дизайн-освіта формувалась дещо в інших, загальноєвропейських процесах. Особливо це спостерігалось тоді, коли Галичина входила до складу Австро-Угорської монархії, яка щодо галицьких українців провела деякі урядові реформи, спрямовані на сприяння культурно-освітнього їх розвитку. В 70-х роках XIX ст. Львову, а не Кракову було надано право адміністративної столиці королівства Галичини, яка стала окремою провінцією Австро-Угорщини. Дипломатія Австро-Угорщини прагнула встановити тісні культурні і мистецькі зв'язки між Віднем і Львовом. Щороку у вищих навчальних закладах та промислових школах Відня навчались десятки стипендіатів з Галичини.

Розділ 1. Історія зародження та розвитку предметної творчості

В той же час у містечках Галичини і Буковини розвивались численні промислові школи. У Львові завдяки старанням львівської інтелігенції було відкрито промислову школу, така ж школа діяла і в Станіславі (Івано-Франківську). З 1905 р. до 1914 р. у Львові діяла так звана «Вільна академія мистецтв», а у 20-ті та 30-ті роки - низка приватних шкіл і студій.

За часів Російської імперії на теренах України у другій половині ХІХ ст. утворилося три основні центри: Київ, Харків та Одеса, в яких виникли художні навчальні заклади, якими опікувалась Петербурзька Академія мистецтв. Оскільки Харків па той час був великим індустріальним центром, то лише в школі м. Раєвської-Іванової домінував художньо-промисловий нахил, що був праобразом дизайнерської освіти. У двадцяті роки скрізь і в Києві, і в Харкові, і в Одесі став домінувати Московський художньо-промисловий напрям. На станкові форми в навчальних закладах зверталось значно менше уваги. Лише згодом, коли художня освіта перейшла на наступний етап, пов'язаний з відкиданням теорії «виборного мистецтва», реформа 1934 р. позбавила ці інститути художньо-промислового напрямку.

Реформа не зачепила київський і харківський художні інститути, а одеський перетворила на училище середнього типу, що значно знизило освітньо-художній рівень Південної України аж до післявоєнних років.

Після другої світової війни мистецькі художні заклади починають відновлювати свою діяльність. Почав роботу і харківський художній інститут. Але враховуючи те, що Харків став потужним промисловим центром машинобудування, харківський художній інститут перетворюється на Харківський художньо-промисловий інститут, де відкриваються в основному тільки дизайнерські спеціальності. Розвиток машинобудівної промисловості Харківсько-Донецького регіону вплинув на формування художньо-промислової школи, яка базувалась на двох навчальних закладах: школі малювання М.Раєвської-Іванової, що мала тоді художньо-промисловий нахил, та харківському технологічному інституті, який мав досвід підготовки інженерів з елементами дизайнерської освіти. Ці два заклади були першими в Україні з дизайнерським нахилом. І хоча вищий навчальний заклад було створено, однак він ще не мав ні матеріальної бази, ні фахівців цієї галузі. Педагогічний колектив складався здебільшого з вихованців Петербурзької Академії мистецтв, художників-станковістів, які були далекі від розуміння промислового мистецтва.

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

З Першого навчального року було відкрито три основні напрямки сучасного дизайну: промисловий дизайн, графічний дизайн та дизайн середовища.

Промисловий дизайн, або дизайн промислових виробів — це художньо-проектна діяльність, спрямована на розробку промислових виробів з високими експлуатаційними та естетичними властивостями. Ця діяльність охоплює проектування найрізноманітніших предметів та їх комплексів для подальшого виготовлення промисловим способом. Сюди входять побутові речі, промислові прилади, апарати, верстати, транспортні засоби, меблі, одяг тощо. Дизайн промислових виробів вимагає від фахівця всебічної підготовки, оскільки він мусить поєднувати професійне художнє чуття із знанням інженерної справи, ергономіки, екології, маркетингу та багатьох інших дисциплін.

Графічний дизайн - це художньо-проектна діяльність, основним засобом якої є графіка: Мета цієї діяльності - візуалізація інформації, призначеної для масового поширення за допомогою поліграфії, кіно, телебачення, а також створення графічних елементів для промислових виробів і предметів середовища залежно від об'єкта розробки. Існують такі різновиди графічного дизайну: газетно-журнальна графіка, системи візуальної комунікації, проектування \u\чміублікацій, телевізійна і промислова графіка (товарні і фірмові знаки, пакування тощо), суперграфіка (великі графічні елементи міського середовища).

Дизайн середовища - це проектування комплексних об'єктів з позиції охоплення проблем взаємовідносин людини з природою, з предметно-просторовим і соціокультурним оточенням з метою створення гармонійного середовища. Дизайн середовища пов'язаний з проектуванням чи реконструкцією цивільних і житлових комплексів міського середовища тощо. За характером об'єкта розробки дизайн середовища поділяється на такі різновиди: міський дизайн, дизайн виробничого середовища, дизайн житлового середовища.

Кожний з трьох названих напрямів сучасного дизайну поділяється на велику кількість спеціалізацій. Однак методичні принципи діяльності дизайнерів усередині кожного напрямку залишаються спільними, лише з деяким коригуванням на особливості об'єкта розробки. Методичні принципи дизайну - це фундамент, на який спирається дизайнер у своїй роботі.

Розділ 1. Історія зародження та розвитку предметної творчості

У харківському художньо-промисловому інституті було створено кафедру художнього конструювання (згодом названа кафедрою дизайну), на якій працювали педагоги, які вийшли з архітекторів. Становлення дизайнерської спеціальності на той час проходило досить складно, оскільки ряд викладачів вмів готувати лише художників станкового профілю, тому вони протестували проти дизайнерської спеціальності. Поступово колектив кафедри формувався вже майже цілком з її випускників, які поступово вдосконалили методику викладання предметів дизайнерського спрямування. Поступово накопичувався досвід викладачів кафедри в навчально-методичній, науковій та творчій роботі.

В 90-ті роки кафедра дизайну була сформована з різних поколінь викладачів, у тому числі з випускників цієї ж кафедри, яких разом з кваліфікованими майстрами та лаборантами нараховувалось близько 30. За цей період створено ряд лабораторій та учбових майстерень. Для оновленої моделі спеціаліста-дизайнера, поряд із стрижневою дисципліною «Проектування», педагогами кафедри викладаються такі предмети: історія дизайну, основи формоутворення, основи композиції, проектна графіка, комп'ютерна графіка, основи графічного дизайну, методика дизайну, макетування та ін. Крім того, як і для всіх спеціалізацій в Україні, викладаються дисципліни гуманітарного та фундаментального циклів, зокрема інженерно-конструкторський та інженерно-технологічний блоки.

У реорганізованому інституті напрям графічного дизайну представляла кафедра промислової графіки та пакування (як її тоді було названо). Вона була створена на базі спеціальності «Графіка», що існувала в різний станковий період інституту. Кафедра складається здебільшого з її випускників. На кафедрі графічного дизайну поряд з основною дисципліною «Проектування» викладаються ще такі дисципліни: основи композиції, теоретичні основи дизайну, історія графічного дизайну, комп'ютерна графіка, шрифти, основи технології поліграфічного виробництва, робота в графічних матеріалах та деякі інші. Дизайн середовища у реорганізованому інституті презентувала кафедра «Внутрішнє опорядження будівель», яку в 90-х роках було перейменовано на кафедру «Інтер'єр та обладнання», яка поповнювалась, в основному, випускниками кафедри та інших навчальних закладів і навіть досвідченими фахівцями виробництва.

Дизайн. Частина I. Історія зародження та розвитку дизайну

Напрямок дизайну середовища формувався на ґрунті декоративно-го мистецтва і певний час звався «Декоративно-оформлювальне мистецтво», що надало своєрідності харківській школі середовищного дизайну.

Важливою особливістю підготовки студентів на кафедрі «Інтер'єр та обладнання» є те, що студенти широко залучаються до реального проектування. З 1962 р. у Харківському художньо-промисловому інституті розвиваються усі три напрямки сучасного дизайну. Крім того, починаючи з 2000 р. відкрито кафедру художнього моделювання тканин та спеціалізації «Дизайн меблів» і «Комп'ютерний дизайн».

Нині у Харківській державній академії дизайну і мистецтв, яку було створено на базі Харківського художньо-промислового інституту в 2001 р., працюють усі три напрямки. Тут вперше в Україні відкрито спеціалізовану раду по захисту кандидатських дисертацій за спеціальністю «Дизайн».

Харківська державна академія дизайну та мистецтв є базовим вищим навчальним закладом з дизайн-освіти в Україні.

Львівська академія мистецтв

Промислове мистецтво Львова започатковане ще з XIV ст. Уже в той час функціонувала цехова сфера навчання, яка синтезувала ремесла і мистецтва, що уподібнювалось сучасному дизайну. Таких шкіл у Львові та й в усій Західній Україні було багато, оскільки галицька і буковинська молодь за діда-прадіда тягнулась до декоративно-прикладного мистецтва, особливо в побутових речах. За часів Австро-Угорщини високопоставлені чини Відня замовляли для приватних покоїв меблі та інші вироби, декоровані у гуцульському та Прутському стилі, що на той час були дуже модними. А відомі австрійські художники та професори присилали свої проекти на конкурси до Львова з яскраво вираженою українською народною стилістикою. Вже це сприяло високому престижу галицького декоративно-прикладного мистецтва, успішному розвитку художньо-промислової освіти, особливо у Львові.

У місті діяла художньо-промислова школа, приватні митці засновували приватні школи та студії, працювала так звана «Вільна Академія мистецтв». Навіть під час першої світової війни українською інтелігенцією у Львові створюється Академія мистецтв. Однак

Розділ I. Історія зародження та розвитку предметної творчості

державний навчальний заклад - «Інститут прикладного і декоративного мистецтва» - було відкрито лише в 1936 р. Згодом львівський інститут став цілком європейською академією мистецтв з рядом дизайнерських спеціальностей (зокрема, кафедра моделювання костюма, яка раніше була відділенням при кафедрі текстилю). Львівська школа моделювання базується на традиціях народного одягу та професійного кравецького ремесла, яке було добре розвинено в містах Галичини. На кафедрі організовуються нові спеціалізації: «Моделювання трикотажних виробів», «Художні вироби із шкіри та інших матеріалів», які існують з 1987 р. Графічний дизайн у львівській академії мистецтв презентує з 1994 р. кафедра «Промислова графіка». Цей напрям бере свій початок з XII ст. від друкарні Івана Федорова.

Дизайн середовища у львівській академії мистецтв представляє кафедра «Проектування інтер'єрів», яка є найстарішою в Україні цього профілю. Кафедра готує фахівців у галузях проектування інтер'єрів житлових, громадських та сакральних споруд, проектування малих архітектурних форм, експозицій, виставок та викладання професійно-орієнтованих дисциплін у школах, ліцеях та вищих навчальних закладах. Однак найяскравіше львівську академію мистецтв визначають, як відомо, монументальне та декоративно-прикладне мистецтво, а саме монументально-декоративний живопис, монументально-декоративна скульптура, художня кераміка, художнє скло, художні вироби з металу, художній текстиль та інші.

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури в Києві має глибоку і славу історію. Адже Київська Русь завжди славилась знаменитими майстрами-ремісниками. Ще в монастирських малярних, цехових об'єднаннях Києва проводилося навчання за авторитарними принципами, коли учень засвоював професійні навички під час виконання роботи спільно з майстрами. У малярних Києво-Печерської Лаври у XVII-XVIII ст. у педагогічній діяльності поступово з'являться академічні елементи, засвоєвані на зразках західноєвропейської академічної освіти.

З кінця XIX ст. в Києві працювала рисувальна школа, яка згодом була перетворена на художнє училище, підпорядковане Петербурзькій академії мистецтв. Після революції 1917 р. була проголошена Українська Народна Республіка з ініціативи київської інтелігенції за особистої підтримки голови Центральної Ради М.Грушевського.

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

У грудні 1917 р. відкрито київську академію мистецтв, у якій працювали видатні художники, які отримали освіту в європейських навчальних закладах. Однак реформа художньої освіти 1934 р. суттєво деформувала самобутню систему мистецтв Києва. Напрацьований досвід було відкинуто. На відміну від 20-х років, коли став переважати художньо-промисловий напрямок, тепер основою навчання став станковий, оскільки еталоном на багато років стала Всеросійська Академія мистецтв.

Зараз пора наукового-технічного прогресу, нових матеріалів, нових технологій професійного навчання зобов'язує розширювати діапазон різних форм мистецтва, звичайно, на основі класичних. Розширюється діапазон спеціальностей. Завдяки глибоким традиціям київської графічної школи в національній академії образотворчого мистецтва і архітектури відкрито кафедру графічних мистецтв, яка є досить своєрідною і цікавою, дещо з елементами станковізму. Є надія, що її можливості ще не вичерпані.

Київський інститут декоративно-прикладного мистецтва ім. М.Бойчука засновано як школу майстрів декоративно-прикладного мистецтва при київському музеї українського мистецтва ще в 1936 р. Вона стала основою для заснування у 1936 р. Київського республіканського художньо-промислового училища, яке готувало спеціалістів середньої ланки з художньої кераміки, художньої вишивки, декоративного розпису. У 50-ті роки воно стало називатися Київським училищем прикладного мистецтва, а в 1962 р. його реорганізовано в київський художньо-промисловий технікум. Тут готували фахівців зі спеціальностей художнє конструювання та художнє оформлення. Це були вже дизайнерські спеціалізації (фахівців декоративно-прикладного мистецтва не готували, але у 1988 р. відновили навчання). Тепер це інститут з великим досвідом навчання і готує молодих спеціалістів з дизайну за спеціалізаціями: промисловий дизайн, графічний дизайн та дизайн середовища. Все це відбувається на відділенні дизайну, яке має кваліфікованих викладачів та міцну матеріально-технічну базу (особливо майстерні).

Однак ці навчальні заклади, на жаль, ще не можуть забезпечити промислові підприємства кваліфікованими фахівцями дизайнерської

Розділ 1. Історія зародження та розвитку предметної творчості

спеціальності, які так необхідні для різних галузей нашої країни. Адже їх рівень знаходиться десь в межах країн «третього світу».

Проте певна кількість дизайнерських осередків у технічних та інших не художніх вищих навчальних закладах вже довела свою спроможність, і перші випускники підтверджують це на різних підприємствах і у навчальних закладах. Такі дизайнерські напрямки (факультети, кафедри та відділення) є у Львівській політехніці, в Київському національному університеті технологій і дизайну, в Українському державному лісотехнічному університеті (Львів), Луцькому державному технічному університеті, Прикарпатському університеті ім. В. Стефаника (Івано-Франківськ), Київській політехніці, Дніпропетровському національному університеті, Черкаському інженерно-технічному університеті, Херсонському державному технічному університеті та деяких інших. Це навчальні заклади, які належать до вузів державної форми власності.

Відрядно і те, що в ряді регіонів відкриваються і приватні навчальні заклади дизайнерської освіти. Така тенденція продовжується і буде важливим фактором для створення конкурентоспроможної продукції не тільки в регіонах України і Європи, а й в усьому світі, що є дуже важливим для престижу держави.

Запитання і завдання

1. Зародження та розвиток дизайну.
2. Промислове мистецтво - промислові школи в Україні.
3. Зародження дизайну в стародавні часи.
4. Художник і предметна творчість.
5. Перші паростки дизайнерської освіти.
6. Основні осередки дизайн-освіти, в яких готували дипломованих дизайнерів ХХ ст.
7. Як розвивалася дизайн-освіта в Україні?
8. Перші художньо-промислові школи в Україні.
9. Академічні художні заклади освіти.
10. Дизайнерська спеціальність у технічних та інших навчальних закладах України.
11. Дизайн як нова професія.
12. Основні шляхи сучасного дизайну.

Розділ 2. Характеристика вимог до дизайну

£ 5. Загальна характеристика вимог до дизайну

Для задоволення зростаючих потреб населення промисловість повинна постійно оновлювати асортимент виробів, покращувати їх якість, організовувати випуск нових товарів, підвищувати надійність і довговічність технічно складних побутових машин і приладів, що полегшують працю і покращують побут населення.

У підвищенні якості продукції і розширенні її асортименту важливу роль відведено дизайнеру. При спільній роботі інженерів, дизайнерів та інших спеціалістів створюються речі, які всесторонньо задовольняють вимоги споживачів, Вироби, створенні на основі художнього конструювання, відрізняються високою якістю, кращими експлуатаційними можливостями, широким попитом у населення.

Вони не тільки технічно досконалі та економічні, а й вигідні в експлуатації, гармонійні і привабливі за зовнішнім виглядом. Художнє конструювання, формуючи предмет як функціональну цінність, наповнює його суспільним змістом, робить корисним, вигідним і гарним.

Уже в найпростіших стосунках «людина - предмет» спостерігається, з одного боку, діяльність направлена на створення речей (тобто їх виробництво), і, з іншого діяльність, направлена на їх використання (тобто їх функціональне призначення). Людина виготовляє і використовує предметне середовище, формується і функціонує сама.

Це означає, перш за все, що людина створює штучне матеріальне середовище, тобто здійснює процес виробництва, і це предметне середовище є продуктом її трудової діяльності. Але система «людина - предмет» показує, що предметне середовище в цей же час є і необхідний життєвий засіб, без якого людина не може існувати, що предметне середовище, будучи включеним в процес використання, задовольняє потреби людини. Речі, створені людиною, використовуються нею з різною метою і завдяки різноманітним властивостям можуть бути всюди корисними. Ступінь корисності і важливості цих виробів для людини визначається їх суспільною цінністю.

У процесі художнього конструювання доводиться враховувати найрізноманітніші вимоги до майбутнього виробу, які викликані ви-

*1*0.1,11 і 2. Характеристика вимог до дизайну*

могами технічної естетики. А так як художнє конструювання за своїм походженням і суттю пов'язано і з виробництвом, і з використанням, то при визначенні кола вимог до проектування майбутнього виробу необхідно в однаковій мірі розглядати і враховувати вимоги, виходячи з умов того і іншого. Головними з цих вимог є перш за все вимоги, які забезпечують функціонування предмета, його зв'язки з людиною, використаним матеріалом і працею. Тому, проектуючи ті чи інші вироби для відповідного середовища, нам необхідно враховувати їх потребу на даному етапі. Можливо, деякі з них вже не варто вдосконалювати, а краще замінити іншими, більш ефективними.

Для того, щоб почати проектування того чи іншого виробу, потрібно спочатку виявити його реальну потребу, тобто дати йому якісну оцінку, а також визначити запити на нього зі сторони споживачів (приклад з пральними машинами для великих і малих сімей міста та села). Отже, перш ніж почати проектувати той чи інший виріб, необхідно знати, наскільки він відповідає структурі суспільних потреб. Для визначення того, наскільки даний виріб є вигідним, необхідно розглядати його як складову частину системи «виріб-людина-середовище». При визначенні груп основних вимог, які повинні задовольняти ті чи інші вироби, необхідно функцію речі розуміти ширше, обов'язково в її тісному зв'язку з діяльністю людини. Тому крім призначення (основної робочої функції) необхідно обов'язково враховувати всю суму людських вимог, пов'язаних із способом життя, культурними навичками, психологічними стереотипами та ін. Слід пам'ятати про те, що людина не тільки виробляє предмети, а й вдосконалює себе, загальні форми своєї психічної діяльності.

Недостатньо відзначити, що та чи інша добре функціонує і що вона, в принципі, суспільно корисна. Треба ще знати, чи вигідно користуватись цією річчю і чи безпечна вона при користуванні.

Звідси випливає цілий ряд питань пов'язаних з урахуванням вимог ергономіки. Врахування людського фактора традиція давня. Із процесі формоутворення дизайнери завжди прагнули зробити речі такими, щоб вони повністю відповідали трудовому процесу і були максимально вигідними для працюючого. Ці знаряддя праці виготовлялись майстрами, що володіли таємницями практичної підготовки їх до людини, до її можливостей, до її діяльності. В наш час цими таємницями дизайнер володіє за допомогою ергономіки, вимоги якої

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

обов'язкові для кожного, хто пов'язаний з формуванням предметного середовища.

Рішення практичних завдань оптимізації трудової діяльності людини - це і є реальна мета цієї науки. І хоч ергономіка використовує методи і дані інших наук про людину, вона все одно є новою галуззю наукових знань. Вона розглядає трудову діяльність як основним зв'язком між працюючою людиною і тією технікою, яку вона використовує як засіб, як знаряддя праці, а праця має суспільний характер. А це означає, що при створенні знарядь праці і машин треба враховувати те, що машини створені людськими руками, є органами людського розуму. Це означає, що зрозуміти людську суть системи «людина - машина» можна тільки враховуючи, що машина повинна полегшувати працю людини і покращувати якість праці. Таким чином, ми приходимо до висновку, що ергономіка визначає вимоги до художнього конструювання промислових виробів. Урахування цих вимог є невід'ємною частиною процесу художнього проектування.

Залежно від складності проектних завдань дизайнер може або самостійно визначити вимоги ергономіки до проектуючого об'єкта, або звернутись за допомогою до спеціаліста - ергономіста. Якщо об'єкт новий і складний, то таким спеціалістом може виступати організація, яка-займається проблемами ергономіки.

Система вимог технічної естетики до кожного із виробів і відповідно до роботи дизайнера включає не тільки вимоги споживача, а й виробництва. Функціональні властивості виробів найбільш безпосередньо пов'язані з їх технічними характеристиками як у відношенні техніки (конструкції), так і технології виготовлення. Процес і умови масового виробництва висувають свої специфічні вимоги до проектуючих об'єктів. Важливе значення тут має вибір матеріалів, з яких виготовляють вироби, і технологічні прийоми обробки цих матеріалів, тобто способи перетворення їх у готову продукцію.

Використання масової промислової продукції і її виробництво ставлять перед дизайнером ряд вимог, які пов'язані, з одного боку, з вигідним функціонуванням предмета і його використанням людиною, а з іншого - матеріалами і працею, необхідними для її виготовлення. Для індустріального виробництва важливо, наскільки раціонально використані сучасні матеріали і конструкції, чи вони ефективні, чи економічні за рахунок раціонального рішення конструкції, технології,

1*0.1,11 і 2. Характеристика вимог до дизайну

форми ні і робу та інших особливостей виробництва і дизайну в цілому. Тільки при таких умовах художньо-конструкторського рішення можна буде легко здійснити масовий випуск, налагодити, за короткий час, а його виробництво буде за таких умов економічним і ефектнішим.

Поняття економічності пов'язано з оцінкою частки праці, затраченої не тільки на виготовлення, а й на експлуатацію виробів. Абсолютні показники затрат самі по собі нічого не вирішують. Про економічність, або економічний ефект, можна говорити тільки при сі і вставленні затрат, необхідних на виробництво і експлуатацію виробів при фіксованому рівні корисності, яку отримують при їх вживанні. Виробництво і використання виробів повинні забезпечити загальну рентабельність суспільного виробництва навіть тоді, коли застосування методу художнього конструювання призводить до деякого збільшення собівартості продукції.

При художньому конструюванні виробу повинна бути досягнута повна узгодженість між фізико-механічними ресурсами речі і термінами її морального зносу (тобто повинна бути забезпечена синхронність її старіння по всіх існуючих параметрах).

Однак увага яка приділяється функціонуванню предмета, зручності в користуванні ним і його економічності недостатньо щоб повністю задовольнити сучасні вимоги споживача. Крім того він ще хоче бачити виріб естетичним, характерним.

Аналізуючи вищесказане, ми приходимо до висновку, що із значної кількості факторів, які впливають на виготовлення продукції, естетична сторона дизайну є найважливішим, хоч і не первинним чинником у процесі завершального формоутворення інтер'єрів чи окремих виробів. Це пов'язано з тим, що позитивна естетична оцінка досконалості відповідного твору, виробу або предмета - це його відповідність ідеалу.

Красу ми відчуваємо тільки через форму предмета, але вона не чисто формальна краса, не якість тільки самої цієї форми. Вона повинна відображати і виражати зміст предмета. У процесі праці, впливу на навколишній світ людина набуває здатності не тільки здійснювати сполучення відповідно з сутністю, з міркою того чи іншого предмета, а й вбачати в ньому свою людську сутність, свою суспільну природу. Її ід красую розуміють таке поєднання різних матеріалів, а також кольорів, звуків, слів, які надають створеному людиною виробу такої

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

форми, яка пробуджує в людях задоволення, гордість і радість за їх здатність до творчості.

В той же час історія матеріальної культури показує, що краса досягається далеко не завжди. Справжня творчість за законами краси можлива лише в умовах вільної творчої праці.

Які завдання ставляться перед дизайнером, які вимоги ставлять до нього в цьому напрямку? У творчості також і за законами краси є, так би мовити, три ступені. Щоб твір дизайну був гарним, у ньому, перш за все, повинна бути виражена та мета, яку ставали при створенні такого твору. Повинно бути виправдане функціональне призначення - те, для чого виготовлявся цей предмет.

Оскільки мова йде про матеріальне виробництво, то найбільш досконало повинні бути вирішені технічні питання - і все це повинно бути зроблено мінімальними матеріальними і композиційними засобами. Якщо цього досягнуто, якщо форма предмета гармонійна і найбільш повно виражає зміст і відповідає проектному ідеалу, то ця форма сприймається як форма прекрасна. Але цього мало. Оскільки головна діюча особа - людина, її відношення до предметів, то й естетичні начала є в будь-якому предметі. Форма предмета може виражати не тільки відношення до нього, але і через нього - відношення до інших людей, до дійсності в цілому. Тоді і виникає інший тип естетичного відношення, пов'язаний з ідеологією, і з'являється основа для його можливості стати твором мистецтва. Тому необхідно виявити і реалізувати художні можливості цього твору, зокрема можливості його ідеологічного впливу на людей. Всі ці завдання тільки умовно розкладені на окремі ступені. У творчості дизайнера вони єдині. Однак цієї єдності може практично і не виникнути, якщо з якоїсь причини виконаними будуть не всі три задачі разом, якщо, наприклад, рівень вирішення естетичних задач через що-небудь не дозволить створити твір мистецтва.

Чим гармонічнішим є комплекс предметів, речей, обладнання, споруд, чим повніше вирішені в ньому завдання, пов'язані з проблемами матеріального виробництва, тим більше можливостей у дизайнера повноцінно вирішувати й естетичні завдання. Через форму, через зовнішній вигляд ансамблю або інтер'єру приміщення, через всю сукупність відчуттів, які з'являються при сприйнятті комплексу і користуванні ним, можуть передавати вони своє відношення не тільки до комплексу або ансамблю, які вони створили, але й до ціло-

Голділ 2. Характеристика вимог до дизайну

ряду явищ, що обумовили виникнення цього комплексу і пов'язаних з епохою, коли даний ансамбль предметів створюється, тобто передати через їх матеріальну форму свої відчуття, думки і навіть ідеї.

У такому випадку з людини, яка сприймає все це, в свідомості народжується образ з відповідним ідейно-естетичним змістом. Якщо ж у свідомості створюється образ, що називається художнім, ми маємо право говорити про твори дизайну, які виступають в єдності з архітектурою, як про твори високого мистецтва.

Предмет естетичного відношення як предмет взагалі уявляється таким чином не з якої-небудь однієї сторони, а як вираз універсального відношення людини до предметного світу.

В естетичному судженні проявляється вся міра розвитку індивіда, з одного боку, і розвитку суспільства - з іншого. Тому естетичний смак є природною людською здатністю вимірювати предмет міркою всієї людської культури, взятої до того ж в її історичному становленні, що в значній мірі і визначає сутність естетичних вимог до об'єкта, що проектується.

§ 6. Вимоги дизайну до об'єкта проектування

Вимоги до об'єкта проектування конкретно ставляться стосовно жремих груп виробів. Після цього ці вироби повинні реалізуватись на практиці в різноманітних проектних організаціях найрізноманітніших галузях промисловості. Крім того, щоб виявити об'єкт проектування, необхідно уявити собі майбутній розвиток окремих груп виробів і їх комплексів. Потрібно знати, як ці вироби будуть комплектуватись при облаштуванні тих чи інших приміщень або використовуватись в різних ситуаціях. Вимоги дизайну пред'являються до цілої групи однотипних конкретних виробів, і на цій основі створюються так звані оптимальні номенклатури, які навіть розраховані на майбутні асортименти виробів.

Художнє конструювання будь-яких груп виробів, призначених уя визначення функціональних зон, повинно опиратись на заздалегідь створену їх оптимальну номенклатуру і перелік однотипних необхідних виробів з визначенням габаритів цих виробів і основних вимог до них.

Цей матеріал є результатом вивчення динаміки потреб людини, оцінки однотипних виробів, що вже випускаються, вивчення тенденцій

Дизайн. Частина I. Історія зародження та розвитку дизайну

розвитку саме цих виробів, розробка вимог до них і схем майбутніх виробів, перевірка, створюваних на основі цих вимог експериментальних зразків і їх перевірка за допомогою вивчення думки споживачів. Узагальнення одержаних даних в оптимальній номенклатурі дозволяє сформулювати завдання на проектування і виробництво необхідних речей.

Коли ставиться завдання в процесі передпроектного аналізу виявити вимоги дизайну до виробу і створити оптимальну номенклатуру для однотипної групи виробів, то дизайнер повинен оцінити ті реальні вироби, які сьогодні вже випускаються і слугують ніби прототипом для тих, які передбачається випускати в майбутньому. Експертиза промислових виробів, всестороннє їх вивчення і порівняння з кращими зарубіжними зразками є необхідною ланкою в опрацюванні загальних вимог до майбутнього виробу.

Експертиза повинна вестись комплексно. Виріб слід оцінювати з різних сторін. Треба визначити наскільки він необхідний і раціональний за своїми показниками з точки зору розвитку всього народного господарства, наскільки він досконалий у технічному відношенні, чи вигідно ним користуватись, чи достатньо він дешевий і чи оцінюють його в загальному як доцільний і гарний.

Однак для дизайнера потрібні не тільки конкретні наукові дані про вимоги, що пред'являються до виробу, але в більшості випадків і дані комплексної оцінки якості того чи іншого виробу, виражені кількісно в балах або в якихось інших одиницях. Це дозволяє більш точно визначити рівень його якості в порівнянні з іншими кращими моделями цього ж типу і провести порівняльний аналіз виробів з комплексною оцінкою рівня їх споживчих властивостей. Ця оцінка складається з різноманітних одиничних показників якості, об'єднаних в такі групи, як функціональні, ергономічні та естетичні властивості. У кожній з цих груп властивостей виділяються спочатку так звані одиничні показники. Підсумкова оцінка цих показників у балах здійснюється з урахуванням так званих коефіцієнтів важливості, які характеризуються значимістю кожного показника поряд з іншими. Потім дані по окремих показниках зводяться в загальну оцінку груп властивостей. Загальна оцінка споживчих виробів показує, який із зразків кращий за тими чи іншими властивостями, які з них за будь-якою групою властивостей досягають рівня відповідної ідеальної моделі

Розділ 2. Характеристика вимог до дизайну

(тобто моделі, вибраної як найкращої для сьогоденного рівня якості цих виробів).

Експертиза і комплексна оцінка якості промислових виробів фіксують існуюче положення. Однак кожний виріб так чи інакше вдосконалюється; тому виникає необхідність у вивченні тенденції розвитку даної групи виробів на певній кількості предметів.

Так, наприклад, коли вперше стали створювати оптимальні номенклатури для окремих груп технічно складних виробів тривалого користування, то слід було прослідкувати тенденції розвитку холодильників, телевізорів, легкових автомобілів та інших виробів за історичний період (в 40-50 років). Цікаво, що крива переваги в окремі періоди розвитку легкових автомобілів відображала то прагнення до середнього раціонального автомобіля, то до великого, комфортабельного і розкішного. Але все ж загальна тенденція весь час відображала прагнення в багатьох країнах широкого використання середньої, вигідної, зі швидкістю до 140 км/год. раціональної машини, яка постійно виявляється в ряді машин типу «Фольксваген», «Мерседес», «Волга», «Жигулі» тощо.

Результати експертизи та визначення загальних тенденцій розвитку, а потім і узагальнення вимог до даної групи виробів обов'язково уточнюються їх укладачами шляхом проектно-пробної роботи. Без цього вони не можуть бути представлені як остаточні і тим більше як типові, тобто такими, яким повинні відповідати всі без винятку представники асортиментного ряду даної групи виробів.

Це уточнення може вестись двома способами: шляхом експериментальної перевірки вимог і з допомогою вивчення думки споживачів. Одержані в підсумку дані об'єднуються в оптимальні номенклатури по окремих групах виробів. До вибраних, найбільш раціональних включаються і вимоги технічної естетики, які сприяють створенню проектів не тільки раціональних і вигідних в експлуатації, а й лаконічних за формою і привабливостю, за зовнішнім виглядом виробу. Результатом виявлення вимог технічної естетики до предмета, що проектується, є синтез вихідної ситуації, яка виступає одночасно і як об'єкт проектування. Вона передбачає дальші дії проектувальників, оскільки вміщує необхідну для цих дій інформацію. Саме в цей період і здійснюється і перехід від аналізу до синтезу, тобто до проектування.

Вихідна ситуація для проектування в практиці художньо-конструкторських організацій може бути і більш складною. Якщо не

виявиться прототипа, то треба буде вивчати вихідну ситуацію більш точно і більш ґлибоко для того, щоб в результаті такого аналізу (який нагадує складну науково-дослідну роботу) виявити необхідні дані для формування вимог до об'єкта, що проектується.

Так, дослідження щодо визначення вимог до окремих груп виробів для комплексного обладнання приміщень житлових і громадських будівель можуть вестись з метою досягти хоча б механічного узгодження окремих виробів з суміжними за габаритами, матеріалами і кольорами. І це вже дозволить окреслити хоча б в першому найближчому колі вимоги технічної естетики до окремих комплексів виробів.

Для більш ґлибокого аналізу необхідно досліджувати окремі функціональні зони в різних спорудах, наприклад, зону приготування їжі в квартирі або зону робочого місця в адміністративній установі тощо.

Зрозумілого, що процес приготування їжі вимагає від господині значних переміщень на кухні. Спеціальний аналіз дозволяє прослідкувати всі ці переміщення і виробити комплексні заходи до проектування моделі такого обладнання і такого його взаємного розміщення, яке зведе б до мінімальної витрати енергії господині.

На основі вивчення і аналізу таких зон і функцій, що там відбуваються, можна уявити, яким повинно бути обладнання цих приміщень і окремих зон. На базі накопиченого досвіду і відповідного аналізу практики поступово створюються необхідні предмети і речі, що дозволяють потім скласти окремі функціональні комплекси предметів. Адже неможливо уявити собі сучасне життя без таких установ, як школа, дитячий садок, магазин, пральня.

Визначення споживчих властивостей майбутніх промислових виробів - одна із форм такого прогнозування - є створення оптимальних номенклатур, які не обмежуються тільки предметами культурно-побутового призначення. Проектування цілого ряду інших груп виробів, що використовуються в процесі праці, відпочинку і суспільного життя, також вимагає відповідних вимог естетики. Прикладом може бути комплексне обладнання робочих приміщень для адміністративно-управлінського апарату державних установ або науково-дослідних інститутів, де одночасно з технічним оснащенням трудових процесів визначають і узгоджують їх з навколишнім середовищем. Таким чином виникає необхідність систематично виробляти і вдос-

Голділ 2. Характеристика вимог до дизайну

коналювати не тільки вимоги до окремих груп одних виробів, а й у процесі проектування обґрунтовано формувати вимоги до комплексних речей, машин, розрахованих на майбутнє, які не мають, як правило, прототипів і аналогів.

§ 7. Основні чинники формоутворення промислових виробів

Основи формоутворення промислових виробів розглядаються з урахуванням всіх факторів, які, визначаючи їх споживчі властивості, в той же час визначають і «морфологію» цих виробів, тобто їх конкретну форму, що є носієм і виразником цих властивостей. І тут прослідковується достатньо визначена система факторів, яка виступає у формі вимог дизайну.

Тому недостатньо враховувати лише одну систему (різних сторін існування) комплексного об'єкта, іншими словами, в якості функціонального, предметного і середовищного комплексу. Це дуже важливо і актуально при проектуванні комплексних об'єктів. Однак послідовність розгляду закономірностей утворення промислових форм будь-якого об'єкта обумовлена перш за все значеннями формоутворюючих факторів: вплив на форму виробу, його призначення (робочої функції) і ергономічних вимог, які іноді мають вирішальне значення для форми, вплив матеріалів і конструкцій на форму промислових виробів, які є різними і неоднаково залежать від характеру предмета, його функцій, зв'язків з людиною, з середовищем.

Всі ці фактори діють в конкретних соціальних умовах. Це призводить до того, що залежність цих факторів від характеру виробничих відносин і їх вплив на утворення форми промислових виробів кожний раз є специфічним, що впливає на якість готового виробу і на його формоутворення.

Важливу роль в системі формоутворюючих факторів відіграє конкретний функціональний процес, пов'язаний з працею або відпочинком людей. Функціональний процес може бути поділений на ряд етапів, на кожному із яких людина взаємодіє з різними елементами обладнання. Всі ці елементи повинні задовольняти відповідні вимоги, в тому числі вимоги технічної естетики, враховуючи фактор їх експлуатації. Тому при пошуку оптимальної форми кожного такого елемента необхідно визначити спочатку, як вона залежить від робочої функції (призначення) виробу і від особливостей користування шім.

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

Наприклад, різновидність форми в облаштуванні кухні пов'язана з її багатофункціональністю. Найменший прорахунок будь-яких, навіть незначних особливостей функціональних процесів призводить до проектування речей, якими в кінцевому результаті важко користуватися.

Таким чином, для формоутворення приладів, що мають одну функцію, одне призначення, важливо точно встановити, в яких умовах вони будуть працювати, які характерні типові елементи, пов'язані з ними функціональні процеси, чи змінюються функції, чи виникають нові, чи поєднуються деякі з них в одному предметі (в одній системі) - все це призводить до зміни змісту і форми виробів, їх комплексів.

При проектуванні автомобілів, без сумніву, із зміною використання змінюються їх функціональні особливості. В результаті - нова форма (двигун позаду, великий салон). Конструкція кабіни і автомобіля в цілому створює максимум зручностей і для пасажера, і для водія.

Отже, напрошується висновок, що аналізуючи різні функціональні потреби, не можна обмежуватися тільки загальним призначенням. Треба обов'язково прослідкувати, як в різних умовах, у різних зв'язках, при різних обставинах конкретно проявляється ця загальна функція. Функціональний процес, навіть найпростіший, завжди розпадається на ряд складових. Якщо із комплексу функціональних умов навіть одна з найменших не задовольняється, то це призводить до порушення системи, до створення неповноцінного виробу. Узагальнення всіх складових визначає перш за все повноту задоволення виробом, його функцій, а потім вже зовнішнім виглядом, що відображається на його ергономічних і естетичних характеристиках.

Вивчення і облік функціональних вимог до тих чи інших предметів внаслідок розвитку технічних досягнень дуже часто призводить до необхідного розширення функцій цих предмети? або до необхідності поєднання в одному предметі декількох функцій, які раніше належали іншим виробам. Внаслідок цього з'являється новий виріб з принципово новими формами, відмінними від тих, що були в прототипах. Раціональне вирішення функцій і правдиве відображення всіх функціональних складових у структурі і зовнішній формі предмета створюють позитивну основу майбутнього виробу, не тільки вигідного, а й естетичного.

Розділ 2. Характеристика вимог до дизайну

Вирішальне значення для формоутворення мають і ті властивості, які пов'язані з забезпеченням максимальних вимог в експлуатації того чи іншого промислового виробу.

Головне тут - забезпечити (через відповідну форму) вигідність і безпечність при користуванні виробом, а також урахування ергономічних вимог до предмета. Наприклад, зрозуміло, що для працюючої людини зовсім не без різниці в якій зоні і як будуть розміщені органи управління в тому чи іншому механізмі. Адже відомо, що деякі верстати, зроблені без урахування ергономічних факторів, приходилось повністю перекомпоновувати.

Дизайнер, який має справу з промисловими виробами (де вирішальними факторами є їх споживчі властивості), повинен враховувати питання, пов'язані з антропометрією, з руховими можливостями людини і з будовою людського тіла, зокрема руки, з візуальними сприйняттями і сенсомоторною реакцією, оскільки все це впливає на утворення форми виробу (форма горнятка, крісла літака, крісла тракториста).

Безперечно, що функціональне призначення визначає тільки загальні рішення. Однак у формі недостатньо відображати лише загальні призначення виробу. Необхідно врахувати всі складові функціонального процесу, що забезпечуються цим виробом, оскільки це впливає на його розміри, загальну будову, габарити, на конфігурацію, на пластику і кольорове рішення. Недостатньо говорити тільки про його загальні функції. Дизайнер не повинен випускати з поля зору навіть найдрібніші елементи функціонального процесу, оскільки виріб в протилежному раз буде неповноцінним.

Завдання дизайнера полягає не тільки в технічному вдосконаленні виробу, але перш за все в покращанні його експлуатаційних властивостей, пов'язаних з тією безпосередньою користю, яку повинен принести виріб людині. І, звичайно, в створенні вигод і забезпеченні безпечної експлуатації цих виробів, які реалізуються лише в тому випадку, коли проектувальник знаходить для того відповідне якісне рішення.

Важливою вимогою при проектуванні виробів є формоутворюючий фактор, який пов'язаний з урахуванням матеріалів, конструкцій, а також технологічних процесів. Це надзвичайно важливо для дизайнера, оскільки він проектує промислові вироби, функціональне призначення і зміст яких завжди так чи інакше перетворюється в матеріальну просторову форму. В різних промислових виробках матеріал

і конструкція по-різному впливають на форму. Перш за все саме співвідношення між впливом властивостей матеріалу і впливом конструкції на реальну форму речі може бути різним. У більшості випадків матеріал впливає на форму предмета не безпосередньо, а через конструкцію. Наприклад, посуд із пластмаси або інструмент, в якому конструкція елементарна, і матеріал, як правило, використовується в моноліті.

У складному ж виробі взаємозв'язки між матеріалом, конструкцію і створеною формою зовсім інші, оскільки там матеріал «працює» в повному підпорядкуванні створеній конструкції, що пов'язано з характером предмета, з його функцією, з його будовою. Наприклад, останнім часом при виробництві меблів відбулися значні зміни, пов'язані не стільки з функцією, (вона більш-менш постійна), скільки з застосуванням нових матеріалів і реконструкцій (метал різних профілів, пластмаси і т.ін.).

Тепер в одному і тому самому матеріалі можуть виконуватись найрізноманітніші конструкції (залізобетонні в сучасній архітектурі, синтетичні матеріали і т.ін.). Вони мають різні властивості в різних конструкціях і використовуються по-різному, але кожна конструкція не виходить за загальний діапазон реальних властивостей даного матеріалу.

Враховуючи різновидність матеріалів, можна виділити деякі типові конструктивні системи (або групи конструкцій), які утворюють характерні зовнішні форми різних промислових виробів. Типи конструкцій, які використовуються в промислових виробках, впливають на форму виробу, на його тектоніку й пластику, і утворюють дві основні групи: просторові «відкриті» конструкції (монолітні і решітчасті); «закриті» конструкції, зовнішній контур яких у вигляді оболонки може бути утворений монолітною конструкцією, каркасом у поєднанні з різними щитами з різних матеріалів, які огорожують цей об'єкт, або кожухами решітчастої форми в різних варіантах (бурова вишка, калькулятор, «міні»-автомобіль).

Вплив конструкції на форму не відбувається сам по собі, безпосередньо, а тільки через творчість дизайнера. У цьому процесі є декілька дуже важливих моментів, на які дизайнер повинен звернути увагу.

По-перше в конструктивній основі промислових виробів можуть бути використані різні системи, тому важливо, щоб дизайнер зміг виявити в формі основну конструктивну систему.

Розділ 2. Характеристика вимог до дизайну

По-друге, використовуючи стару конструкцію при проектуванні нової речі, можна одержати лише стару характеристику форми пов'язаної з тією старою конструкцією (холодильник-сейф).

Враховуючи вплив конструкції на форму, не слід забувати і про те, що тут прослідковується зворотна залежність.

Якщо гіри роботі над виробом виходити тільки із інтересів формального рішення, при цьому механічно використовуючи якусь чужу форму, то можливості застосовуваного матеріалу і конструкції, як правило повністю не реалізуються. Зміна матеріалу і конструкції завжди призводить до зміни форми. Але якщо дизайнер недостатньо відчуває ці зміни і використовує стару форму (хоча і пробує реалізувати своє рішення в нових конструкціях), все одно в підсумку матеріали і конструкції використовуються ним не раціонально. Новому матеріалу, новій конструкції повинна відповідати нова форма

Конструкція і форма виробу в основному реалізується в матеріалі у процесі виробництва. Безперечно, що різні способи обробки матеріалу, різні технологічні процеси, які прийняті на даному виробництві, також впливають на утворення форми. При використанні різних технологій ми отримуємо і іншу зовнішню форму - за характером, пластикою, фактурою (кузов автомобіля: литий, штампований).

Важливо враховувати і технологічні вимоги, бо недотримання їх часто веде до спотворення виробу. Часто випускаються погані вироби. Тому в процесі проектування необхідно впроваджувати прогресивну технологію - при якій можна з меншими затратами праці і матеріалів виготовити аналогічні або й кращі вироби. Від «нетехнологічного» проекту не можна чекати якісного виробу. Тому для одержання гарної форми виробу, пов'язуючи його з технологічністю проекту, необхідно звернути увагу на два основних моменти. Перший - добре знання дизайнером технології, другий - урахування технологічних факторів з самого початку проектування, тобто з моменту розробки технологічного завдання.

Коло основних питань в області технології, які доводиться враховувати дизайнеру, - значне. По-перше, це врахування трудмісткості виготовлення майбутнього промислового виробу, що пов'язано, як правило, з застосуванням раціональних методів обробки деталей для цього виробу. Істотне значення має правильне поєднання різних матеріалів у виробках, особливо складних, такі поєднання дуже поширені. Важливе також і вміння виключити, по можливості, ручні

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

технологічні операції. По-друге, повна уніфікація деталей виробу, їх взаємозамінність, особливо при складанні. По-третє, використання наперед запроєктованих і виготовлених агрегатів, з яких можуть складатися різні типи обладнання. І накінець, четверте - прослідковується прямий зв'язок між новими прогресивними технічними рішеннями, які змінюють форму виробу, і тим, як це впливає на їх виробництво.

І так, працюючи над формою промислового виробу, дизайнери повинні звертати увагу на цілий ряд вимог, пов'язаних з найбільш повним виявленням можливостей матеріалу, основних елементів конструкції і технології. Завжди слід пам'ятати про те, що основні елементи конструкції виконують основну робочу функцію виробу, і що в композиційному рішенні не тільки бажано, але й обов'язково візуально виявляти саме ці елементи. Використовуючи різні технології, можна отримати і різну форму або, по крайній мірі, інші характеристики тієї самої форми.

Ні в якому випадку не слід захоплюватись і перенесенням модних форм із однієї галузі в іншу (обтічність в автомобілі не можна переносити на верстат).

Оздоблювання, тобто зробити виріб «гарним», за рахунок якихось невинуватих декоративних доповнень, не витримує критики ні з точки зору технології виробництва, ні з точки зору самих формальних рішень. А погано пророблена форма не дозволяє, як правило, оптимально використовувати матеріали і призводить до ускладнення конструктивних рішень.

Розглянувши залежність форми виробу від його функції, вимог ергономіки і умов виробництва (використання матеріалів, конструкцій і технології) дизайнер цим самим тільки частково виходить на дизайн - форму, в якій вже враховані економічні і естетичні аспекти формоутворення. Будь-які фактори формоутворення конкретно проявляють себе в реальних соціальних умовах. Ці умови мають вплив не тільки на характер поєднання формоутворюючих факторів і їх вплив на форму предмета, а й самі по собі (ніби додатково, але також безпосередньо) впливають на форму створюваних речей.

Щодо характеру суспільних цінностей і вигоди функціонуючих речей в різних соціальних умовах у різноманітних споживчих груп є абсолютно визначені, часто суперечливі поняття. Ці різновиди виникають при визначенні типу комплексного обладнання житлової

Розділ 2. *Характеристика вимог до дизайну*

квартири, обладнання і благоустрою нових міст і т.ін. Тому не випадково виникає питання про будівництво квартир для молодих сімей, які можуть брати кредити на тривалий час, що дасть можливість створити необхідні побутові умови і в загальному середовищі, яке відповідає цивілізованому способу життя молодих людей. Такі квартири зараз будуються в усіх містах нашої держави. Отже в питаннях вигоди, ширше - питаннях ергономіки в будь-якій соціальній системі все повинно бути однаково (гармонія форм інтер'єру, меблів, обладнання), адже мова йде про врахування людських факторів, перш за все біологічних. Судячи з того, як розвивається сама ергономіка, як вона безпосередньо пов'язана з конкретними завданнями проектування, вплив соціальних факторів на розвиток цієї науки, а потім і ергономічного проектування є безсумнівним. Наука і техніка, як відомо, розвиваються за своїми внутрішніми законами. Однак різноманітні суспільні групи не знаходяться в стороні від їх розвитку, і їм не все одно, як вони розвиваються і як використовуються.

Завдання цивілізованого суспільства - задоволення матеріальних і духовних вимог людей на базі прогресивного виробництва - розширюють діапазон перетворюючих дій дизайнера, дають йому можливість повноцінно вирішувати завдання комплексного формування предметного середовища. Узагальнення впливу на формотворення специфічних, соціальних і економічних умов, пов'язаних з рівнем і особливостями споживання і виробництва, вимагає розуміння механізму взаємодії, з однієї сторони, економічних умов, з іншої - естетичних вимог. Завдання у кінцевому результаті полягає в тому, щоб при мінімумі використаних засобів домогтися необхідного споживчого ефекту і позитивної естетичної оцінки. При цьому естетичну оцінку в даному випадку слід розуміти не як формально естетичну; а як суспільну оцінку продукту, де в «естетичному» розумінні присутні і відношення до функціональних можливостей продукту, і до його технологічних та виробничих показників.

Врахування питань економіки в процесі проектування пов'язані з соціальними проблемами. Можна, наприклад, показати залежність якості продукції від умов ціноутворення, просте порівняння якості ще ні про що не говорить. Тут повинні враховуватись обов'язково дві сторони: споживчі властивості, виражені в сукупній гармонійній формі, і економіка - увесь комплекс матеріальних і трудових затрат. Цілком очевидно, що реальне співвідношення цих показників також

Дизайн. Частина I. Історія зародження та розвитку дизайну

залежить від реальних економічних відносин у сфері виробництва і споживання, від існуючих соціально-культурних норм.

Суспільні умови мають вплив і на естетичний аспект дизайнерської діяльності. Поняття про те, яка форма «гарна», а яка «негарна», що таке «модно» і що таке «немодно», уява про характер стилю і т.ін., змінюються залежно від реальних соціальних умов.

Естетична оцінка промислової продукції і промислових форм, як ми вияснили раніше, і є специфічна цілісна соціальна оцінка властивостей даного предмета або комплексу. Саме гармонійна зовнішня форма речі повинна інформувати про її суспільну цінність, яка природно закладена в самому предметі, в його реальних і необхідних для людини властивостях.

Роль і значення дизайну не обмежуються створенням повноцінних для міста в цілому об'єктів для споживача - торгового обладнання, нової транспортної техніки, систем візуальної комунікації. Великі завдання стоять перед дизайнерами також у справі організації праці і життя міського та сільського населення. Зокрема, покращання умов праці на виробництві, зменшення затрат праці в домашньому господарстві, покращання сфери громадського обслуговування населення, оптимізація умов культурного відпочинку, освіти і самоосвіти, забезпечення оптимальних умов для виховної роботи і т.ін. - все те, без чого не можна забезпечити даліше підвищення добробуту народу.

Аналіз провідних в даний час дизайнерських робіт показує, що вони охоплюють досить широке коло питань, і що даліше їх вдосконалення і розмах у змозі забезпечити рішення в майбутньому цього складного і почесного завдання.

Врахування впливів різних факторів на утворення форми предмета або системи призводить до можливостей отримати відому, поки що-попередню уяву про форму функціональну, форму конструктивну, форму технологічну і т. ін., але для цілісного складання дизайн-форми цього замало. Треба ще знайти закономірності композиції і вміти вільно ними оперувати. А це приходить тільки з досвідом при постійному вдосконаленні знань і навичок.

Голділ 2. Характеристика вимог до дизайну

Запитання і завдання

1. Загальна характеристика вимог до дизайну.
2. Які основні завдання дизайну?
3. Загальні принципи дизайну.
4. Основні напрямки в дизайні.
5. Які вимоги дизайну до об'єкта проектування?
6. Експертиза і комплексна оцінка промислових виробів.
7. Результати експертизи і загальні тенденції вдосконалення дизайну промислових виробів.
8. Основні чинники формування промислових виробів.
9. Функціональні і ергономічні чинники формоутворення промислових виробів.
10. Чинники, що впливають на економічність промислових виробів.
11. Соціальні чинники впливу на проектування промислових виробів.

Розділ 3. Значення композиції в дизайні

£ 8. Закономірності і засоби композиції в дизайні

Дизайн як творчий процес, як особливий вид творчої діяльності по створенню предметного середовища, що оточує людину, являє собою комплексне вирішення таких існуючих завдань: утилітарно-функціональних, конструктивно-технологічних, економічних і естетичних. Ці завдання взаємопов'язані і взаємообумовлені, прямо або опосередковано впливають одне на одне, на форму предмета.

Роль і значення кожного із цих факторів, їх вплив на формоутворення, взаємозалежність, обмін їх процесі художнього проектування, самі принципи методу художнього конструювання розглянуті раніше. Тепер ми розглянемо конкретні питання, що стосуються вирішення художніх завдань в процесі створення промислових виробів, тобто питання композиції. Таке виділення цих питань із загального єдиного процесу, їх самостійний розгляд цілком закономірний, оскільки це дозволяє більш повно і всесторонньо загострити увагу на важливій, складній і поки що мало опрацьованій стороні творчої діяльності дизайнера.

Композиція (з лат. - твір, побудова, структура) вживається у двох випадках: 1) для забезпечення самого творчого процесу по створенню твору (виробу); 2) для означення результату цієї творчої діяльності, самого твору, який має відповідні художні і функціональні якості. Тому не всяка побудова, не всяка структура є композицією, а тільки та, яка побудована «за законами краси».

У кожному виді художньої творчості композиція має свої особливості, пов'язані з її завданням і змістом, зі специфічними для кожного виду матеріальними засобами і формами втілення в зміст. Однак композиція має і багато спільного, властивого тільки художній творчості. Для виявлення цієї спільності ми будемо наводити приклади, порівнювати з іншими видами людської діяльності, особливо з архітектурою, оскільки організація форм предметного світу в архітектурі і в промисловому мистецтві за своєю метою і завданнями близькі. Дуже схожий за принципами і методикою й сам творчий процес. І там, і тут рішення художньо-композиційних питань тісно

Розділ 3. *Значення композиції в дизайні*

пов'язано з цілим рядом факторів: утилітарних, функціональних, конструктивно-технологічних, економічних, соціальних. Необхідно підкреслювати спільність композиційних принципів та закономірностей дизайну і архітектури ще й тому, що творіння дизайну є невід'ємною частиною архітектурного середовища.

Включення в курс дизайну прикладів з інших суміжних галузей викликано прагненням розширити кругозір майбутнього спеціаліста-художника промислового профілю (дизайнера), не замикатись у вузьких рамках професії.

Якісну сторону композиції як результат відповідного творчого процесу по художньому формуванню промислових виробів і предметного середовища характеризують такі категорії: єдність форми і змісту, образність, цілісність, композиційна єдність, пропорційність, тектонічність, масштабність, відповідність навколишньому середовищу.

Ці поняття відображають різні сторони виявлення: гармонії як категорії прекрасного, різноманітні сторони взаємозв'язку художнього твору як цілісної системи. Гармонія, або гармонійність (з грец. - зв'язок, стрункість) - це узгодженість окремих сторін предметів і явищ, специфічна єдність у різновидах. У мистецтві - органічний взаємозв'язок всіх компонентів художнього твору (виробу).

Тому художньо реалізована, або гармонійна форма твору промислового мистецтва - це така форма, в якій досягнута всестороння гармонія зовнішнього і внутрішнього, частини і цілого, з людиною, з матеріальною основою, з середовищем. Художня цілісність твору характеризується сукупністю, його єдністю.

У відповідних розділах всі ці важливі «поияття-якості» композиції будуть розглянуті і роз'яснені, показані засоби, з допомогою яких досягається та чи інша якість композиції, сформульовані відповідні принципи і розкриті відповідні закономірності в композиційній побудові речей і їх сукупності, показаний об'єктивний характер цих закономірностей, їх спільність з іншими галузями творчої діяльності, їх зв'язок з закономірностями природи.

Перш ніж перейти до конкретної діяльності, необхідно визначити, що ж собою являють композиційні закономірності, яка їх природа, які їх роль і значення в творчому процесі дизайнера.

Дизайн, як і всяка художня творчість, має дві основи: інтуїтивно-емоційну і логічно-наукову. Перша тісно пов'язана з особистістю

Дизайн. Частина I. Історія зародження та розвитку дизайну

автора, його смаками, відчуттям і баченням світу, схильностями, уподобаннями тощо. Все це завжди і безперечно відкладає свій особливий, неповторний, індивідуальний відбиток як на творчий процес, так і на його результат - на твір (виріб).

Але не тільки інтуїція, не тільки емоція, не тільки почуття повинні керувати творчим процесом дизайнера. Направляти його і координувати повинні знання об'єктивних принципів і закономірностей формоутворення, закономірностей композиції па логічній науковій основі. Якщо б цього не було, то і сам творчий процес був би некерований, неможливо було б і оцінити художній твір, так як не було б об'єктивних, незалежних від особистості як автора, так і оцінювача, критеріїв оцінок. Знання цих закономірностей зовсім не зменшують, не обмежують самої творчості, а навпаки, роблять її більш цілеспрямованою, звільняють дизайнера від зайвих пошуків, випадкових помилок, роблять творчість більш пізнаною, більш вільною.

Людина створює так звану «другу природу» - оточуючий її світ речей, необхідних для неї з процесі життєдіяльності, може робити це тільки за законами природи, тобто вони не можуть бути ні відкинуті, ні встановлені за бажанням людей. Людина в процесі виробництва може діяти тільки так, як діє сама природа, тобто змінювати тільки форму речі, закони природи взагалі не можуть бути змінені. Змінюватись може тільки форма, в якій ці закони проявляються. Оскільки ці закони притаманні самому матеріальному світу, самій природі, то знаходити їх для своєї творчої діяльності дизайнер може і повинен тільки пізнаючи і вивчаючи природу. А.Ейнштейн писав, що достатньо досліджувати відчуття вічної таємниці життя, усвідомлювати і інтуїтивно осягати чудову структуру всього вищого і активно боротися, щоб охопити навіть дуже малу крупинку розуму, який проявляється в природі. Це цілком відноситься і до дизайнерської діяльності людини, оскільки мистецтво є також форма - правда, особлива форма відтворення дійсності, відображення в художніх образах.

Тому закономірності побудови художнього твору, або закономірності композиції, складаються внаслідок естетичного пізнання дійсності і є відображенням об'єктивних закономірностей реального світу, дійсності природи.

Ось чому ми для їх засвоєння, виявлення і пізнання так часто звертаємося до природи.

Розділ 3. Значення композиції в дизайні

Єдність форми і змісту є одним із найважливіших законів художньої творчості. Вона обумовлює органічну цілість і естетичну цінність твору в будь-якому виді мистецтва. Задум твору, його зміст і форма обумовлені матеріалом даного виду мистецтва, специфікою його художньої мови (техніки).

Необхідно підкреслити, що поняття єдності складається: по-перше, із відповідності форми і змісту в функціональному плані; по-друге, в експлуатаційному плані (тобто вплив навколишнього середовища), і по-третє, відповідність форми і змісту в емоційному плані, тобто створення відповідного емоційного настрою. І якщо дві перші складові є необхідними передбаченнями для створення образного рішення, то третя, тобто виразність в сфері емоційності, має безпосереднє відношення до образності.

Для виробів промислового і прикладного мистецтва, а також для архітектурних об'єктів, тобто там, де функціональна образність входить вагомим моментом у склад художньо-образного рішення, єдність форми і змісту перш за все означає максимальне розкриття через відповідну художню форму функціонального призначення об'єкта, утилітарної сутності виробу, його соціальної значущості. В цьому основна і специфічна особливість відповідності форми і змісту для виробів промислового мистецтва.

Не дивлячись на взаємопроникнення утилітарних і естетичних начал в більшості випадків утилітарне залишається домінуючим і визначаючим форми. Перш за все, річ, виріб, твір повинні бути потрібними, корисними, вигідними і, звичайно, гарними.

Для деяких об'єктів промислового мистецтва, таких як верстати, будівельно-дорожні машини, медичне обладнання і т.ін., де функціональні процеси досить складні і багатопланові, вибір головної теми в пошуку характеру форми, виявлення найістотніших рис і розкриття основної функції об'єкта є найбільш складним і важливим моментом у процесі створення виразної форми. Якщо моделюється виріб з уже добре знайомою функцією або коли проектується новий виріб з нетрадиційною утилітарною суттю, треба, щоб в характері рішення ясно проглядалось, для чого призначений даний виріб. Це не тільки забезпечує міцну основу його естетичності, а й сприяє оптимізації робочого процесу, стимулює більш якісне виконання роботи, полегшує обслуговування складних технічних об'єктів. І, навпаки, заплутана, складна форма втомлює зір людини.

Дизайн. Частина I. Історія зародження та розвитку дизайну

Прагнення придати виробу незвичайну, ефектну форму без достатньої на це підстави з позиції реалістичного розкриття її суті призводить створення речей незграбних, позбавлених смислу.

Буває і так, що народження форми з новою утилітарною функцією відчуває вплив історично попередньої їй і близької за якимись ознаками речі. Так було з першими автомобілями, які нагадували колиску (візок) для кінської упряжі. А перші електричні світильники нагадували прилади для свічок.

Проте в процесі формоутворення на вибір засобів художнього виразу впливає не тільки функціональна першопричина. Не менш важливо для наближення до правильного образного рішення, для досягнення необхідної відповідності форми і змісту виразити в формі виробу особливості його експлуатації, тобто виявити вплив на характер форми навколишньої обстановки і конкретного середовища, в якому даний виріб буде експлуатуватися. Наприклад, у вирішенні обладнання і інтер'єру для лабораторних досліджень повинні якимось відобразитись ті умови, в яких знаходиться ця лабораторія - підводному, наземному чи космічному середовищі. І хоча характер роботи і види лабораторних досліджень можуть бути близькими, але ситуація специфічного простору і обмеженого об'єму приміщення ставить ряд загальних завдань, рішення яких є все ж таки різним. Такі самі вимоги стоять і при проектуванні будь-якого обладнання однакового призначення, але в різних умовах експлуатації - стаціонарному чи переносному (мікроскоп лабораторний і мікроскоп геологічний). Вони повинні проектуватись з урахуванням конкретних ситуацій.

Щодо образності в дизайні, то слід пам'ятати, що виразність форми виробу в повній мірі відноситься до його змісту не тільки у функціональному і експлуатаційному, а й обов'язково в емоційному плані. В цьому випадку вона включає в себе емоційно-естетичну оцінку в світлі відповідних суспільно-естетичних ідеалів. Дизайнер при виборі характеру форми виробу з метою створення найбільш точного образного рішення повинен дуже чітко і максимально повно сформулювати проектне завдання.

Іноді буває так: приносить дизайнер проект виробу і на питання: «Що це таке?» - відповідає: «Це може бути салатниця або ваза для фруктів». У функціональному плані з такою заявою і з таким рішенням можна було б і погодитися. Адже використання цих предметів аналогічне, співпадають і характер форм та середовище, Однак з точки

Розділ 3. Значення композиції в дизайні

зору «образності» виробу така відповідь і таке рішення неправомірне. Не може урна для сміття бути подібна на вазу для квітів, а попільничка - на розетку для варення. Якщо це так, то тут є прорахунки дизайнера у виборі образного рішення.

Формування такої важливої якості форми виробу, як «образність», починається в першу чергу із створення відповідного заданого емоційного стану, характерного психологічного настрою. Наприклад, як повинно виглядати крісло для залу засідань у суді? Яку емоційну службу воно виконує? Безперечно, що це є надзвичайно важливий елемент предметного середовища, і від того, як він буде вирішений, залежить створення відповідного психологічного клімату в залі. Крім своєї безпосередньої функції - просто стільця - в його «образній» трактовці виражається ідея правосуддя, а також високе значення процедури суду; у його формі - строгість і значимість; у пропорції - його звичайність, що виділяють його від інших стільців і крісел. Це свого роду символ, а не просто утилітарний предмет. Це стосується і крісла в перукарні та стоматологічному кабінеті.

Образність характеризується також і авторською відповіддю на поставлене естетичне завдання. Відомо, що, виходячи із однієї і тієї ж ситуації передпроектної (наприклад, конкурсне завдання), різні автори дають різні проектні пропозиції.

На перших етапах проектування автором складається «внутрішня», «сміслова» уява про виріб, його бачення форми і змісту в майбутньому виробі. Така уява, будучи пов'язаною з законами композиції, і буде художнім замислом, тобто прообразом майбутнього виробу, його художньо-образного рішення. Воно проходить стадії дозрівання, уточнення, фіксації в матеріалі, розвивається в конкуруючому порівнянні з іншими варіантами і завершується в остаточному вигляді як індивідуальна авторська трактовка художньо-образного рішення даної теми. Не дивлячись на те, що форма виробів промислового мистецтва в значній мірі функціонально обумовлена, вона завжди носить відбиток творчої індивідуальності автора, його емоційний настрій, відношення до теми. Індивідуальні особливості і допомагають знайти необхідну сукупність відповідності форми змісту, міру співвідношення об'єктивного і суб'єктивного, раціонального і емоційного начал. Професійні знання і досвід дозволяють автору визначити вибір засобів композиції для вираження відповідного художньо-образного рішення.

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

Працюючи над конкретним об'єктом залежно від поставленого завдання, добиваючись відповідної виразності форми і емоційного настрою, дизайнер використовує весь арсенал засобів художнього виразу. Продуманість композиційної побудови форми з використанням різноманітних ритмічних і метричних закономірностей, пропорційних залежностей, застосування принципів контрасту, цілеспрямоване використання виразних якостей кольору, різноманітні можливості тектонічних рішень, масштабна і стилістична узгодженість з навколишнім середовищем і т.д. - все це в образотворчій сукупності допомагає знайти і виразити ту характерну особливість форми виробу (в її матеріально-конструктивному здійсненні), яка має необхідний емоційний вплив на людину.

В практиці проектування виробів часто композиційними засобами треба передати відчуття сили, важкості, масивності, монолітності або, навпаки, легкості, невагомості, літання в повітрі, створити відчуття урочистості, святковості, спрямованості (динамічний ефект), прагнення маси або, навпаки, відчуття статичності, нерухомості. Ці ефекти відносяться до сфери емоційного впливу і є дуже важливими при створенні виразності форми виробу.

Одним із найважливіших засобів емоційного впливу є ритм. Відомо, що динаміка ритму створюється закономірними чергуваннями однакових або співставлених елементів форми. Різний ступінь участі цих елементів дає різний ступінь динаміки. Створити ефект направленості руху можна і з допомогою силуету форми з відповідним наростанням або зменшенням маси вздовж осі руху. Наприклад, загальний силует літака завжди має чітко виражений напрям, але ступінь активності розподілення маси силуету в напрямку руху може візуально інформувати про швидкісну характеристику руху, про це інформує і вся трактовка форм з додатковими пристроями, специфічними деталями і вузлами, а також відповідним кольоровим і графічним зображенням-оформленням.

Не дивлячись на безліч факторів, які беруть участь у формуванні художньо-образного рішення, важливу роль відіграють і власні, об'єктивні властивості форми, що обумовлені її геометрією, розмірами, положенням у просторі, пропорційним співвідношенням елементів форми, їх взаємозв'язками тощо. Ці особливості форми, включаючи і процес створення речі з урахуванням психології сприйняття, є сильним засобом впливу. Використовуючи тільки формальні ознаки маси

Розділ 3. Значення композиції в дизайні

виробу, без конкретної розшифровки їх по матеріалу, можна визначити відчуття масштабності, важкості або легкості виробу. Чим масивніше, сильніше і міцніше кріплення або опора, тим «важча» форма, і, навпаки, тонші, делікатніші елементи виробу сприймаються значно «легше».

Важливу роль у структурі образного вирішення відіграє і колір. Не торкаючись інших питань, пов'язаних з кольором, ми тільки визначимо його роль в формуванні художньої образності виробу. Емоційно-психологічний настрій, пов'язаний з колористичним рішенням об'єктів художнього проектування, обумовлений не тільки естетичними властивостями кольору і кольорових гармоній, а й відіграє значну роль в образній розшифровці кольору. Його символічне значення різне у різних народів, які живуть в різних кліматичних зонах. Обумовлено це впливом соціально-побутових традицій і різних за значенням культурно-художніх цінностей, а також і відмінностями психологічного складу у людей різної соціальної і професійної належності. Тому з абсолютно різних позицій і з урахуванням своїх, специфічних вимог здійснюється відбір колористичного рішення (наприклад, технологічне, медичне, дорожнє обладнання).

Колір може в значній мірі вплинути і на створення відповідного емоційного настрою, і на виявлення характеру різних за конкретним призначенням, але однакових за функціональною суттю об'єктів. Наприклад, автомобіль дитячий - нарядний; гоночний - активний, динамічний; для гарячого клімату - світлий; представницький - тільки чорний або білий.

Важливе значення має і асоціативна символічність кольору, яка повинна враховуватися в процесі проектування виробів промислового призначення, промислової графіки, оформлювального мистецтва тощо. Звичайно, аналогії в характері сприйняття кольору в природі значною мірою передбачають його емоційне значення в образному рішенні предметного середовища або в галузі промислової графіки (жовтий — сонячність, спільність; червоний - радість, святковість, схвилюваність). Хоча і вважають, що відчуття кольору є одним із суб'єктивних, воно відображає об'єктивну характеристику форми, тобто - колір. Він є своєрідною мовою форм, активним і виразним засобом, що бере участь у формуванні художньо-образного рішення.

Мислення художника асоціативне. Тому в процесі проектування пошук характеру форми і її виразності відбувається при глибокому

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

вивченні і значній увазі до об'єктів живої природи. Їх переконлива впевненість, неповторність, яскрава образність, як правило, пов'язані з правдивим відображенням в індивідуальній формі відповідного життєвого змісту. Птах, який здобуває собі їжу в польоті і переважно знаходиться в польоті, - це досконалий літальний апарат з обтічними аеродинамічними формами, створений природою. Птах, що живе на болоті, має інше біологічне пристосування до свого способу життя, у нього інша будова тіла, лап, дзьоба, шиї. Як і в природі, «образність» промислових форм немислима без тісної єдності даної форми з її конкретним змістом. Однак неправильно думати, ніби образне рішення завжди пов'язано з пошуками «адресної» подібності якоїсь природної форми: жука, метелика тощо. Іноді дизайнеру потрібний ніби «ключ» для виходу на образне рішення, але й тоді звернення до аналогів природних форм допустиме і правомірне, якщо воно не суперечить правдивому відображенню конкретного змісту. Але ж звернення дизайнера до пошуку мотивів у природних формах може бути тільки окремим випадком його творчого методу. Надто натуралістичні рішення в промисловій формі, як правило, шкодять розкриттю її змісту (урна у вигляді пінгвіна викликає негативні емоції про нього).

Зацікавленість людини до дослідження природних організмів спостерігається в різних галузях знань. Так, проблемами використання законів і принципів формоутворення об'єктів від живої природи займається досить новий напрям в науковому пізнанні - **біоніка**. У творчому процесі дизайнера біонічний метод виражається в аналогічному дослідженні і практичному використанні законів формоутворення природних форм, вивчення залежностей будови форми від властивостей матеріалу, від функції і природного оточення. Біонічний метод в дизайні - це також вирішення питань естетичного освоєння багатств природних форм, пошук нових можливостей художньої виразності і вироблення критеріїв оцінки і вдосконалення методів розпізнавання прекрасного і гармонійного.

Отже в промисловому мистецтві-дизайні єдність або відповідність форми і змісту, послідовно відображене в функціональному, експлуатаційному і емоційному аспектах. Вирішення форми призводить до формування найважливішої якості виробу - образності. Поняття «образність» включає в себе широкий діапазон різноманітних якостей виробу як естетичного, так і практичного значення. Адже знайти

Розділ 3. Значення композиції в дизайні

точне, правдиве і яскраве образне рішення предмета - це значить художніми засобами досягти оптимального рівня в створенні повноцінного з усіх точок зору виробу, який допоможе людині жити, успішно освоювати навколишній світ і вдосконалювати саму себе.

£ 9• Цілісність і композиційна єдність у дизайні

Однією із сторін цілісності художнього твору є єдність внутрішнього і зовнішнього, прояв внутрішнього у зовнішньому.

Але є й інша сторона цілісності художнього твору, яка відноситься цілком до зовнішнього - це композиційна єдність, структурна цілісність його форми.

Спочатку ми розглянемо закономірності досягнення цілісності, композиційної єдності окремого предмета, а потім - сукупності предметів - закономірності побудови ансамблю.

Говорячи про красу взагалі, Платон писав що ціле - це органічно ціле, в якому кожна із частин взаємодіє з іншими і не може бути вилучена без порушення цілісності; ціле об'єднує всі свої частини, але не вміщується в коліні із них в якості одного елемента поряд із іншими; ціле не є сума складових його елементів.

Проектуючи той чи інший об'єкт, ту чи іншу річ, треба розглядати їх не як випадкове скупчення окремих, незалежних одна від одної деталей і елементів, а як зв'язаний єдиний суцільний організм. Зв'язок між окремими елементами і деталями повинен бути не тільки функціональним, конструктивним, а й композиційним.

У будь-якому творі; літературному, музичному, архітектурному, художньо-промисловому, декоративно-прикладному, графічному - повинен бути відповідний композиційний замисел, певний порядок в побудові його елементів; повинно бути щось головним, основним, ведучим, а щось другорядним, яке підпорядковується цьому головному; повинен бути зв'язок взаємного підпорядкування частин між собою, їх взаємозалежність і обумовленість. Якщо нього не буде, твір розпадеться на окремі, нічим не пов'язані самостійні частини.

Як будується класичний літературний або музичний твір? Твір починається з зав'язки, потім дія або тема поступово розвивається, досягає своєї найвищої точки, а потім йде розв'язка. Якби всі ці три частини були рівнозначні, всі були б головними, то не було б єдності, цілісності твору, а лише механічне об'єднання самостійних,

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

незалежних одна від одної частин, нехай навіть таких, що мають загальну тему. В творі може бути навіть декілька паралельних тем, дій, зв'язків, але він не має розпастися на окремі самостійні частини. Одна тема повинна бути головною, яка підпорядковує собі решту. Всі вони не можуть існувати поза зв'язками з цією головною темою, вони не повинні суперечити їй, не забивати (заховувати) її, а навпаки, підсилювати, підкреслювати, «працювати» на неї.

Це можна порівняти з будь-яким механізмом або машиною. Якщо окремі частини його будуть працювати цілком самостійно, без будь-якого зв'язку і підпорядкування, то механізму як такого (відповідної кінематичної схеми) не буде. Необхідно, щоб одні частини були головними, провідними, а інші - їм підпорядкованими, веденими.

Подібно повинен бути побудований цей механізм і в композиційному відношенні.

З цього ми робимо висновок, сформулювавши першу умову досягнення цілісності, композиційної єдності - головне повинно вирішуватись більш об'ємно за абсолютними розмірами і за масштабом; другорядне, підпорядковане - більш дрібно, мало помітно.

Дійсно, це спостерігається і на обкладинці книжки або плаката, де основний, головний напис завжди набирають крупним шрифтом, другорядний - мілкішим, а третьорядний - ще мілкішим і т.д.

Другий висновок - друга умова досягнення цілісності, композиційної єдності: головне - в центрі композиції; решта частин не бай-дужа до головного, вони повинні мати спрямованість, потяг до нього за розміщенням, за зміщенням, за частотою ритму деталей, або за асиметричністю форми. Переконливим підтвердженням такого висновку ми бачимо в природі (людина, дерево тощо).

Третя умова досягнення цілісності, композиційної єдності - логічність у побудові загальної об'ємно-просторової структури предмета, загальної форми і форм окремих його деталей. (Наприклад: дорожньо-будівельна машина, шліфувальний верстат).

І, нарешті, четверта умова досягнення цілісності, композиційної єдності полягає в спільному оптимістичному вирішенні всіх елементів. Тут йде мова про пластичну єдність форм всіх деталей і частин, про трактування їх в одному ключі, тобто форма предмета може бути вирішена більш жорстко, «сухо», строго або більш пластично, м'яко, наповнено. Той чи інший єдиний характер повинен пройти через всі твори, торкнутись всіх його частин і деталей. Якщо цього

Розділ 3. Значення композицій в дизайні

не буде, то навіть при дотриманні всіх умов єдності форми цілісної композиції не буде, окремі частини і елементи предмета будуть здаватись чужими одне одному. (Наприклад: букви, порталний кран, телеграфний апарат тощо).

Отже, ми розглянули умови досягнення цілісності, композиційної єдності окремого предмета. Але ми знаємо, що будь-який предмет ніколи не існує окремо, а як правило, завжди є частиною крупнішого цілого - тієї чи іншої сукупності предметів, а вона, в свою чергу, є лиш елементом системи більш складного і високого рівня. Наприклад: елемент посуду - частина сервіровки стола; окремий предмет меблів - тільки частина меблевого гарнітура; окрема машина, верстат - є частиною поточної лінії; сама лінія - частиною загального технологічного обладнання цеху; сам цех - тільки частиною того чи іншого підприємства; окремі будівлі - частиною забудови вулиці, площі кварталу, а вони, в свою чергу, - частиною крупнішого організму - мікрорайону, села, міста і т.д і т.ін.

Кожна із цих сукупностей на будь-якому рівні повинна являти собою закінчену, органічну єдність як у функціональному, так і в композиційно-художньому відношенні, тобто повинна утворювати ансамбль.

Ансамбль - це найбільш загальне визначення сукупності окремих елементів, які представляють разом струнку, узгоджене, гармонійне ціле.

Поняття «ансамбль» вживається в різних видах мистецтва і може належати як до більш широкого узагальнення композиційної єдності різнофункціональних елементів, так і до більш вузького, включаючи елементи однотипного призначення. Наприклад, в садово-парковий ансамбль крім самого планування, вирішення простору і озеленення, можуть входити і елементи малих архітектурних форм - декоративні скульптури, вази, фонтани, лавки, світильники, бесідки тощо, а може ансамблеве рішення відноситись тільки до самої ландшафтної архітектури; або поняття «ансамбль» може бути застосовано до широкого узагальнення в одязі, включаючи костюм, головний убір, взуття, допоміжні елементи (сумки, валізи, парасольки тощо), предмети оздоблення та інше; або тільки для предметів всього одягу.

Для ансамблевих рішень деяких груп предметів існують свої окремі терміни, такі як гарнітур, сервіз, комплект, набір.

Поняття «ансамбль» пов'язано з композиційною єдністю сукупності окремих елементів, але будь-яка сукупність створюється для рішення відповідних функціональних завдань. Іншими словами, в основі будь-якої сукупності лежать функціональні взаємозв'язки між елементами, які в значній мірі визначають їх взаємне розміщення. Взаєморозміщення елементів відносно один одного в просторі має важливе значення в організації не тільки функціональних, а й композиційних взаємозв'язків між елементами ансамблю, в досягненні його художньої виразності, цілісності та єдності.

У різних випадках роль і значення взаємного ансамблю різні; в одних випадках розміщення елементів постійний фактор, як, наприклад, в архітектурі, елементи якої мають незмінне положення - будівлі, малі архітектурні форми, площі і об'єми (внутрішні і зовнішні), або як, наприклад, розміщення машин і верстатів в цеху, або стаціонарного обладнання на дитячій ігровій площадці і т.ін.; в інших випадках - він в тій чи іншій мірі змінюється в процесі експлуатації самих предметів, у процесі діяльності людини.

В одних випадках взаємне розміщення елементів вирішує завдання функціональної і композиційної організації простору (будівлі, споруди, обладнання), в інших - цих завдань немає (одяг, ювелірні прикраси тощо). Але в усіх випадках визначення ансамблю як композиційної єдності з певною функціональністю пов'язує сукупність елементів безперечною умовою, яка входить в узгодженість їх просторового розміщення.

Якщо в поняття ансамблю входить невід'ємний елемент - простір, якщо схема розміщення предметів у просторі стає одним із засобів досягнення єдності між ними, а в ряді випадків одночасно і засобом організації простору, то чому ж ми тоді називаємо набір меблів гарнітуром або набір посуду в сервізі - ансамблем? Адже гарнітур на складі або хаотично поставлений в магазині, дійсно, ще не ансамбль. А тому, що саме проектування їх ведеться як проектування ансамблю: характер, форма, розміри, кількісні відношення і інших окремих елементів визначаються, виходячи із можливих варіантів їх розміщення в просторі приміщення з урахуванням їх ролі і місця в організації цього простору. В них заздалегідь, ще в процесі проектування, закладені можливості створення ансамблю. Це зовсім не виключає у відповідному конкретному випадку, в конкретному інтер'єрі деяких варіацій в розстановці елементів гарнітура; іншої організації просто-

Розділ 3. Значення композиції в дизайні

ру. Якщо це зроблено розумно, то воно не призводить до порушення ансамблю, так як ця свобода лише в нормальних органічних межах. Наприклад, сервант, шафа, стінка ніколи не можуть розмішуватись вільно. Зате стіл зі стільцями може створювати будь-яку композицію. Він часто буває композиційним центром.

Посуд також компонується на столі відповідним чином: індивідуальні ємкості утворюють метричний ряд по периметру, загальні, основні - в центрі і т.д. Те ж саме із гарнітуром прикрас - вони розміщуються завжди в тому порядку і на тих самих місцях, для яких і проектувались: намисто і кулони - на шиї, браслет - на кисті руки і т.ін.

Таким чином, композиційні завдання у вирішенні ансамблю розпадаються на два взаємопов'язані і взаємообумовлені варіанти: на вирішення самих предметів і вирішення їх розстановки в просторі, а в окремих випадках - для організації з їх допомогою самого простору.

Як досягти єдності (цілісності) в сукупності предметів? Чи є якісь специфічні особливості в побудові ансамблю? Які принципи і закономірності його побудови?

У будь-якому ансамблі, як і в усякому організмі, його композиційна єдність досягається за рахунок тих самих засобів їх досягнення, що були встановлені для окремих предметів. За рахунок виявлення головного, другорядного, за рахунок співпорядкованості і гармонійного відношення частин між собою і до цілого і т.ін.

Однак побудова ансамблю має і свої особливості, свої специфічні принципи і закономірності.

Розглянемо деякі основні з них. Із самого визначення ансамблю випливає, що при його вирішенні необхідно:

- за ціле приймати не окремий предмет, а всю сукупність предметів, що входять в ансамбль, а кожний предмет - за його частину, за деталь;
- композицію ансамблю будувати перш за все між предметами, на відношеннях їх форми, кількості, величини, кольору, матеріалу, положення;
- при вирішенні окремих предметів ансамблю, їх форми, розмірів, масштабного ряду, кольору і т.ін. виходити із загального композиційного замислу з урахуванням місця, значення і ролі предмета в цьому загальному замислі;

- чим важливіший елемент за своїм функціональним значенням в ансамблі, а відповідно, і роллю в композиційному замислі, тим він повинен бути крупнішим за абсолютними розмірами (якщо це доцільно і можливо), за масштабом виразнішим і «багатшим» за формою і силуетом, напруженішим за ритмом, контрастнішим з оточенням; другорядні елементи ансамблю повинні бути дрібнішими, дрібномасштабними, за формою підпорядковані головному;
- у взаємному розміщенні елементів (предметів) в просторі, в інтервалах між предметами повинна бути закономірна направленість наростання ритму до головного, до композиційного центру.

Як будеться ансамбль виставки в інтер'єрі? Важливо, щоб вся композиція була підпорядкована загальному композиційному задуму, головній темі, звідки і випливає її композиційна побудова. Якийсь зал в цій побудові повинен бути головним, інші другорядними, третьорядними і т.д., повинен бути рух до того головного, наростання, а потім - розв'язка. Цьому рухові, цій побудові необхідно підпорядковувати все: і розміри залів, і їх конфігурацію, зміну просторів, розстановку експонатів, оформлення, освітлення і все інше.

Класичним прикладом такого рішення була перша виставка Чеського скла в Москві. Експозиція починалась з дуже маленького і затемненого приміщення - вхідного залу з двома вітражами, в якому знаходилось декілька невеликих експонатів — кубків і кілька фотографій, які розкривають історію складувної справи. А потім поступово зростав простір залів, збільшувалась їх освітленість, насиченість експонатами. І, нарешті, як апофеоз, як мажорний акорд - великих розмірів зал, в якому демонструвалось вся різноманітність і розмах сучасного скляного мистецтва; обстановка надзвичайної урочистості; святковості, легкості, краси за рахунок великої кількості бездоганно виконаних експонатів.

Щоб дати можливість глядачеві все це оглянути, відчути, що це - кульмінація, зупинка після підняття - зал має квадратну форму і поділений експонатами на декілька відкритих у загальному просторі зон. Тільки тут, в одному цьому залі розставлені меблі для сидіння. Після цього залу завершення експозиції, природний спад - показ технічного скла в проході між стінками, викладеними із пляшок, і в самому кінці, на виході, як завершальний етап - зал з полієкраном.

Розділ 3. Значення композиції в дизайні

А чи є якісь специфічні особливості у вирішенні форм самих предметів, які створюють ансамбль? Звичайно, є.

Якщо композиція окремого предмета будується «всередині» самого предмета, на відношеннях його частин між собою і до цілого, то в ансамблі композиційно необхідно будувати перш за все між предметами або групами предметів як частинами цілого, прагнучи їх взаємозв'язку. При цьому можуть бути виявлені і встановлені такі закономірності:

- якщо окремий предмет може бути складнішим, багатшим за формою, за співпаданням матеріалів, кольором і т.ін., то предмет, який входить в групу, повинен бути простішим, лаконічнішим, яснішим. Складність і багатство в самому поєднанні предметів;
- у великому багатопредметному ансамблі, побудованому на поєднанні груп предметів, вже самі ці групи повинні бути цілісними, однорідними, виразними, відповідним чином співвіднесені одна з одною;
- чим багатопредметніші групи, які входять в ансамбль, тим складніші і різноманітніші зв'язки між предметами в них, там утворюються свої підгрупи;
- предмети, які входять в ансамбль, розміщуються з урахуванням закономірностей побудови малих і великих форм.

Отже, при проектуванні ансамблю предметів - набір, комплект, гарнітур тощо, необхідно шукати його єдність і гармонію, візуально співставляти всі елементи ансамблю.

Стародавні греки говорили, що єдність не в одноманітності, а в різновидності. Ступінь цієї різновидності в кожному випадку повинна бути і функціонально і художньо виправданою, логічно і інтуїтивно відчутною. Рецептів для цього, як і завжди, що стосується творчості, не може бути. В кожному випадку повинно підказувати чуття художника.

Отже, ансамбль може бути побудований на нюансі або контрасті: форм (конфігурації), величини (розмірів), пропорції, кількості, кольору, матеріалу, фактури, опорядження, оздоблення тощо, в різноманітних їх поєднаннях і взаємовідношеннях.

Ансамблі, побудовані на подібності або контрасті однієї із характеристик, представляють собою простий випадок композиції. Вони більш елементарні і лапідарні за будовою і за сприйняттям.

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

Ансамблі, побудовані на різноманітності відношень багатьох характеристик (форм, розмірів, кольору, матеріалів тощо), мають складніші, багатогранніші композиційні зв'язки; вони багатші - не однакові за сприйняттям, розкриваються поступово в часі, викликаючи послідовне виникнення різних емоцій.

Використання того чи іншого принципу залежить від величини ансамблю, від його характеру, від загального художнього замислу, його автора.

§ 10. Пропорційність у дизайні

В усі часи і епохи поняття пропорційності було і є однією із безсумнівних умов, однією із основних ознак у визначенні краси.

Пропорційність - це поняття, що характеризує правильно знайдену співрозмірність усіх елементів і частин, які складають форму, між собою і з цілим виробом, гармонійну узгодженість їх розмірних відношень (лінійних, площинних, об'ємних).

А.Б.Альберті про красу архітектурної споруди писав, що краса - строга співрозмірна гармонія всіх частин, об'єднаних тим, чому вона належить, - така, що ні додати, ні відняти, ні змінити нічого не можна, не зробивши гірше; елементи повинні взаємовідповідати один одному, щоб служити основою і початком досконалості і зачарованості спорудою в цілому.

В композиції співвідношення розмірних величин - лінійних, площинних, об'ємних - називають **пропорціями**.

Під пропорціями розуміють відношення будь-якої кількості розмірних величин (починаючи з двох і закінчуючи цілим рядом).

Пропорції є одним із основних і найбільш універсальних засобів композиції. Ми вже говорили про їх роль у досягненні відповідного емоційного настрою, в досягненні «образності». Тепер ми покажемо їх роль, як засобу гармонізації форми, роль у досягненні структурної цілісності, композиційної єдності, масштабності та інших властивостей композиції.

Якщо порівняти голову Афродіти (грецька скульптура V ст. до н.е., скульптор Пракситель), що визнана шедевром краси, і карикатуру, виконану Леонардо да Вінчі, то переконаємось, що в античній красуні немає жодних додаткових елементів. Обидві голови складаються з одних і тих самих функціонально необхідних частин: шії,

Розділ 3. *Значення композиції в дизайні*

підборіддя, губ, носа, вух, лоба і тощо. Різниця цих голів тільки в формі (конфігурації) цих елементів і в їх пропорціях, тобто у співвідношенні розмірів окремих елементів, що формують обличчя, між собою і в цілому. В першому випадку ці форми і пропорції гармонійні, вони викликають у людини почуття естетичного задоволення; в другому ж - виникає зворотне відчуття. У першій голові все настільки гармонійно пов'язано і логічно, що не можна змінити ні форми, ні розмірів будь-якого елемента. Якщо поспробувати щось змінити, то зразу порушаться так добре знайдені пропорції, порушиться злагодженість і гармонія, пропаде краса. У другій голові якраз порушена ця логічність, гармонія форм і розмірів.

Узгодженню за розмірами, співвідношеннями підлягають не тільки самі геометричні види загальної форми і форм окремих елементів і деталей, але також і інтервали між окремими елементами і деталями.

Наскільки цей момент важливий в досягненні гармонії, ми можемо переконатись на тому ж прикладі зі скульптурним портретом Афродіти. Зберігаючи попередні самі форми і розміри всіх елементів голови, досить, наприклад, тільки змінити відстань між очима або їх положення на обличчі, як тут же обличчя губить свою привабливість, свої естетичні якості.

Для одержання гармонії об'ємно-просторової форми повинна бути знайдена відповідна узгодженість і співрозмірність (стосовно з художнім замислом) між масою і простором в площині, за об'ємом, за лінійними розмірами.

Надзвичайно важливе значення в досягненні якості композиції об'ємно-просторових форм об'єктів художнього проектування як цілісних систем має їх гармонійна співрозмірність, кількісна і якісна узгодженість з простором навколишнього середовища.

Вивченню пропорцій в різних видах мистецтва: рисунку, живопису, скульптурі, архітектурі - присвячувались і присвячується багато праць і досліджень, створені різноманітні системи порціонування, або розмірної гармонізації. В основі всіх цих систем, тих чи інших співвідношень лежать відповідні математичні або геометричні закономірності, відношення простих або ірраціональних чисел.

Лле необхідно пам'ятати, що ці системи - всього лиш інструмент коригування, уточнення знайденого рішення, пов'язаного з загальним замислом, функціональними вимогами, конкретним змістом, розмірними характеристиками тощо.

Дуже небезпечна фетишизація (поклоніння чомусь), наприклад відношення так званого «золотого перетину». Форма - це вираз зовнішнього у внутрішньому, і тому пошук гармонійних пропорцій, відірваних від внутрішнього змісту, від існування речі, від емоційного і художньо-образного початку, перетворюється у схоластику, в формалізм.

Наприклад, якби ми зображаючи фігуру маленької дитини, надали б їй ідеальної пропорції дорослої людини, то вийшла б не дитина, а ліліпут, і форма її тіла викликала б не позитивні емоції, а навпаки, негативні, як будь-яка фальш, як ненормальність, як алогізм, оскільки форма в своїй основі, в своїй сутності побудована неправильно і вона знаходиться в протиріччі з природою, з її закономірностями, навіть тоді, коли при бажанні в цих предметах можна знайти співвідношення «золотого перетину».

Наявність тих чи інших математичних або геометричних залежностей в побудові форми механічно не робить її гармонійною. Тільки в тому випадку, коли математичні або геометричні відношення знаходяться у відповідності з гармонією усієї групою факторів, що визначають форму, тільки тоді вони можуть досягти мети - допомогти уточнити розміри, призвести їх до закономірного зародження і порядку.

При всій повазі до математичних і геометричних відношень на практиці не слід надавати перевагу тільки їм, бо візуальне сприйняття вносить свої корективи.

Те, що деякі відношення свідомо і підсвідомо знаходять в людській творчості перевагу, застосовуються частіше має, на наш погляд, об'єктивне пояснення. Людина черпає свої відчуття, формує свою уяву і судження під впливом оточуючого середовища живої і неживої природи. І ті відношення і математичні закономірності, які проявляються в побудові зовнішньої форми рослин і тварин, відображають внутрішні процеси їх росту, розвитку, життєдіяльності, постійно спостерігаються, стають знайомими і звичними, а тому і найчастіше використовуються при створенні штучного предметного середовища. Людина дуже часто підсвідомо відображає ці природні закономірності і в своїй творчості.

Часто буває так, що візуально, інтуїтивно і логічно, ніби знайдені бажані, що відповідають всім умовам пропорції форми, наприклад членування форми в будь-яких відношеннях, але залишається відчут-

Розділ 3. Значення композиції в дизайні

тя якоїсь незадоволеності, один або два інтервали хочеться або збільшити, або зменшити, вони якось візуально «випадають» із запланованого ряду. Ось тут на допомогу і приходить пропорціювання, тобто проводиться підбір шляхом пошуку (графічно або математично) тієї чи іншої закономірності, і з її допомогою проводиться коректування, уточнення всього ряду.

Таке коректування застосовується і при побудові складних кривих, накреслених, як правило, спочатку інтуїтивно, а потім уточнених за допомогою знаходження відповідної пропорційної залежності шляхом геометричної побудови або за допомогою формули кривих різного порядку.

Велика, кропітка творча робота проводиться дизайнерами в співпраці з інженерами та іншими спеціалістами по коректуванню гармонізації форм виробів зі складними лекальними поверхнями, таких як кузови легкових автомобілів, корпуси літальних апаратів, кораблів тощо.

Отже, ми переконалися, що пропорційність як гармонія кількісних відношень, розмірних величин є одним із важливих позитивних якостей композиції, а пропорції - самі відношення цих величин - основним засобом їх досягнення.

§11. Особливості масштабності в дизайні

У дизайні, як і в архітектурі та багатьох інших видах мистецтва, важливе значення мають питання, пов'язані з принципами побудови форм великих і малих предметів, питання відповідності зовнішньої форми предмета, його композиційної стрункости абсолютним розмірам предмета. Ступінь цієї відповідності характеризує функціональні, естетичні та інші якості того чи іншого виробу, рівень грамотності композиційного рішення.

Дизайнеру в своїй творчості досить часто приходиться зустрічатись з завданням створення групи однорідних предметів, наприклад: гами токарних або фрезерних верстатів, призначених для обробки малих, середніх і великих деталей; набір однотипного, але різного за величиною інструменту; однакового призначення, але різної ємкості посуду (набору тарілок, ложок, чарок); предметів меблів (стілців, столів, диванів тощо).

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

Часто в цих випадках проєктувальники йдуть шляхом простої зміни величини предметів, що входять у групу, тобто пропорційного збільшення або зменшення їх абсолютних величин, мабуть, вважаючи при цьому, що коли функції, які виконують предмети, однакові, то і форми їх повинні бути подібні.

Чи правильно це? Чи можуть велика і мала річ вирішуватись однаково, в одних пропорціях, бути однаково поділені, мати однакову деталізацію, однаково виконувати свої функціональні завдання.

Щоб відповісти на всі ці питання, проаналізуємо, як формується великий і малий організм у природі. Чи подібні їх форми?

Якщо розглянути силуети двох людських фігур однакової висоти (першу художник відобразив дитячою, а другу - дорослою), то кожний, хто їх побачить, безпомилково визначить, яка з них відповідає дитині, а яка дорослому. Чому ніхто не помиляється? Очевидно причина в тому, що хоча збережено один розмір - висоту, фігури різко відрізняється одна від одної за конфігурацією, загальними пропорціями, співвідношенням, розмірами і формою деталей.

Постійно зустрічаючись з різноманітністю форм малих і великих організмів у природі, людина настільки до них звикає, що сприймає їх уявно уже підсвідомо, інтуїтивно і безпомилково. В силу закономірної повторюваності цих різновидів не буває помилки в сприйнятті великого і малого організмів.

Тому нам необхідно встановити закономірності формоутворення в природі, показати застосування їх у творчості архітектора і дизайнера, на основі виявлених закономірностей провести аналіз і дати оцінку композиційних рішень різних виробів із практики художнього проєктування.

Щоб прослідкувати і виявити ці відмінності в природі і переконатись, що вони не випадкові, а є типовими і загальними для більшості випадків (так як тільки тоді вони і можуть називатись закономірностями), слід розглядати велику кількість найрізноманітніших прикладів із рослинного і тваринного світу.

Аналізуючи в цих прикладах будову форм рослин і тварин, уважно спостерігаючи за їх зміною в процесі розвитку і росту, ми можемо прийти до висновку про існування в природі наступних загальних закономірностей в побудові форм великого і малого організмів.

Розділ 3. Значення композиції в дизайні

Чим менший організм, тим форма його суцільніша, простіша як за загальним рисунком, так і за загальними пропорціями; чим більший організм, тим форма складніша, «багатша», привабливіша.

Малий організм менше розвинутий, має меншу кількість деталей; більший - більше розвинутий і має більшу кількість деталей. Деталі в малого організму не розвинуті, більш прості за формою і пропорціями; у великого деталі більш різноманітні і складні.

У малого (молодого) організму ріст швидкий, у великого (дорослого) - сповільнений. Віддалення розмірів (відстаней по висоті) між гілками в малому організмі йде різко, з великою різницею; у процесі росту інтенсивність сповільнюється, різниця згладжується. Такий самий характер росту ми спостерігаємо і в польових рослин.

Використання природних закономірностей часто зустрічається в архітектурі (ансамбль будівель епохи раннього Ренесансу на Соборній площі в Пьенце (Італія), друга половина XV ст.). Дві дуже високі для свого часу споруди: дзвіниця Івана Великого в московському Кремлі і палаццо Пітті у Флоренції, в тектонічній структурі яких в дуже наближених відношеннях горизонтальних членувань виражена ідея повільного росту, яка властива великому, зрілому організму.

Встановивши відповідні, відмінності і закономірності форм великого і малого організмів у природі, прослідкувавши їх використання в архітектурі, ми можемо перейти до аналізу і оцінки цих позицій в окремих предметах і виробках, створених дизайнерами. У кожному випадку необхідно в'яснити, наскільки форми цих виробів відповідають природним закономірностям, і якщо такої відповідності немає, то слід знайти помилку рішення і намітити шляхи її усунення.

Різнманітні закономірності побудови форм великого і малого організму, а також звична уява людини про той чи інший предмет дуже тісно пов'язані. Як у природі кожному виду рослин (квіти, дерева тощо), відповідному виду тварин (метелику, оленю, слону тощо), так і в предметному світі, який створює людина, кожному виду або типу предметів (житловому будинку, відповідному громадському будинку, велосипеду, ювелірному виробу, меблям тощо) властивий свій масштабний стрій (ряд), або масштаб, тобто; та чи інша ступінь збільшення (або зменшення) форм.

Масштаб, або масштабний стрій, виробу визначається його функціональним призначенням, положенням предмета в конкретному навколишньому середовищі, його роллю (головною або другорядною)

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

в загальному композиційному задумі, емоційним впливом, який бажано одержати від предмета, внутрішнім змістом речі, матеріалом і конструкцією.

Залежно від цих вимог масштабна стрункість тих чи інших предметів може змінюватись. Предмет може бути монументальним, крупним, дрібним, але може змінюватися у певних межах.

За межами норм і доцільності настає те явище, яке називається немасштабністю, тобто, коли композиційний стрій речі, характер її форми і членувань, деталювання перестають відповідати фізичному розміру речі, функціональному призначенню, навколишньому середовищу, матеріалу та іншим вимогам. (Немасштабна кімната 1:4, але придатна - масштабна для коридора). Немасштабними можуть бути як предмети цілком, так і окремі їх частини і деталі.

Масштабність - це поняття, яке характеризує позитивну якість композиції, правильність прийнятого масштабного строю (ряду) для даного виду і розміру предмета в даних конкретних умовах.

Значну роль у досягненні масштабності відіграють так звані вказівники масштабу, ті чи інші елементи, майже завжди постійної величини. В архітектурі - це сходи, двері, вікна, висота поверхів. У речах і предметах - це елементи, пов'язані відповідним чином з розмірами людського тіла: висота стола, стільця, висота сидіння, величина різних ручок, перемикачів).

§ 12. Основні аспекти тектоніки в дизайні

Одним із безумовних досягнень форми (з точки зору її естетичної виразності) є тектонічна правильність промислових виробів, тобто виявлення в їх формі найбільш істотних і характерних властивостей, притаманних використовуваним матеріалам і даній конструкції. Досконале знання всіх можливостей матеріалу, його зовнішніх властивостей, пов'язаних з різними технологічними операціями, допомагають дизайнеру вільно і широко використовувати в композиційній роботі всю палітру його стану, всі властивості матеріалу, що проявляються в його зовнішніх характеристиках: масі, фактурі, текстурі, пластиці, кольорі, а також в особливостях конструктивних рішень.

Отже, **тектоніка** - це один із засобів естетичної виразності форм, який пов'язаний з матеріально-конструктивною основою об'єкта і технологією його виготовлення. Зв'язок цей може проявлятися

Розділ 3. Значення композиції в дизайні

різною мірою. Іноді тектонічний вираз стає домінуючим і визначаючим композиційним рішенням.

Тектонічна форма - це виразність з точки зору художньо-осмисленого вияву, властивостей матеріалу, конструкції і способу виготовлення промислового виробу.

Основою для її виявлення таким чином служить як матеріал або його поєднання, так і конструкція і спосіб виготовлення. Художник свідомо відбирає, виявляє і акцентує властивості матеріалу, характер його роботи в конструкції і особливості технології виготовлення виробів, підпорядковуючи все це загальній ідеї, тобто художньому і композиційному замислу.

Якщо розглянути властивості матеріалу, спеціально відібраного і пов'язаного з відповідним конструктивним рішенням, а також необхідною для цього технологією виготовлення, то це дозволяє створити різні, іноді навіть різко контрастні вироби (не дивлячись на те, що застосовується один і той же матеріал)- (Наприклад: фужер і ваза зі скла).

Внаслідок двох різних технологій також можна створити різноманітні форми з одного і того самого матеріалу. Ці зовнішні дрібні форми, які розкривають матеріал і роботу його в даній конструкції, а також спосіб виготовлення із нього виробу формують своєрідну «технологічну мову», яка будучи засобом виразу тектонічної суті виробу, в той же час виступає і як художній засіб його структурного рішення.

Отже, цілеспрямоване використання найбільш характерних рис, властивих даній конструктивній схемі, свідоме підкреслення характерних деталей форми, які розкривають технологію виготовлення виробу, характерне для процесу створення тектонічно вираженої форми. Властивості матеріалу проявляються особливо переконливо і виразно, коли застосовується найбільш раціональна характеристика для даного матеріалу, відповідна художньому замислу технологія обробки.

Кожному матеріалу властиві свої ознаки, які закладені в основу тієї чи іншої форми. Проектуючи будь-який виріб, дизайнер по-різному підходить до вирішення форми залежно від властивостей матеріалу, не враховуючи таких формоутворюючих факторів, як функціональні властивості, економічні вимоги, образна трактовка форми, зв'язок з іншими елементами середовища тощо. Матеріал,

Дизайн. Частина I. Історія зародження та розвитку дизайну

передбачаючи вирішення форми, має свою обумовленість для вибору засобів вираження характерних властивостей.

Проектуючи, наприклад, із дерева вазу для фруктів, художник звертає увагу на такі властивості даного матеріалу, як специфічна м'якість і теплота поверхні, різновидність текстури, стриманий, благородний природний колір даної породи дерева або тонування в бажаний відтінок при збереженні текстури.

Технологія обробки поверхні, як ручна, так і машинна, залишить за собою характерний відбиток. Усі процеси, які пов'язані з технологією виготовлення виробів, візуально відображають у виробі рух матеріалу, рух людини, механізмів верстата, які несуть інструмент, рух самого інструмента, його конфігурацію, ритм, напрям, рисунок і силу його руху. Машинній обробці, яка, як правило, пов'язана з серійним виробництвом, властиві такі особливості форми, які впливають із необхідності багаторазового виготовлення виробу.

Важливою умовою при вирішенні форми виробів масового виробництва є раціональні витрати матеріалу, економія операційних рухів інструмента. При виготовленні одиничних виробів з ручною обробкою, зокрема тієї ж вази для фруктів, форма виникає із найбільш тісної залежності від конкретних особливостей кожного куска дерев'яної заготовки, її розмірів, індивідуальних відмінностей структурної будови, неповторності рисунка текстури тощо.

Специфіка іншого вихідного матеріалу, наприклад металу, обумовлює й іншу трактовку форми того ж виробу. Тут дизайнер буде використовувати інший набір зовнішніх ознак, характерних для даної різновидності металу (мідь, латунь, алюміній, нержавіюча сталь), а також властивостей, які залежать від способу обробки або виготовлення виробу (відливка, ковка, штамповка, карбування).

Ваза для фруктів із пластмаси повинна мати свої типові особливості форми. Її пластика, колір, фактура поверхні повинні виражати характерність, неподібність до скла, кераміки, дерева та інших матеріалів: І хоч сучасна технологія має достатній арсенал можливостей імітацій матеріалу «під інший» (штучна шкіра, пластмаса під мрамур, кришталь, метал тощо), необхідно строго відноситись до застосування таких імітаційних матеріалів. В окремих випадках причиною для застосування заміників натуральних матеріалів може бути кон'юнктурний вигляд. Наприклад, можна без особливих складностей тиражувати в масовому обсязі відносно дешеві пластмасові ви-

Розділ 3. Значення композиції в дизайні

роби під кристаль. Але людина рано чи пізно відчує розчарування від такого виробу.

У подібній фальсифікації відчувається спотворена сутність матеріалу. Якщо рисунок по кристалю нарізають вручну, що надає виробу особливої цінності, то такий самий рисунок, нанесений на інший матеріал методом штамп, ніколи не задовольнить вишуканий смак дизайнера. Порівняно просто можна виготовити настінне панно із металізованої пластмасової плівки, яка імітує карбування. Але і цей виріб буде розцінюватись на рівні підробки. Естетичним критерієм дизайнера у відношенні до матеріалу, способу вираження його властивостей і характеру роботи в даній конструкції повинна бути правдивість. Коли ж матеріалу надається невласлива йому якість, то навіть справившись з цим, іноді важко досягти ефекту. Дизайнер доказує не стільки перемогу над матеріалом, скільки естетичне насильство над ним. В основі тектонічної системи форми виробу або об'єкта завжди лежить нерозривність взаємозв'язків властивостей матеріалу, характеру побудови форми виробу або конструктивної схеми об'єкта і способу його виготовлення.

При проектуванні об'єктів промислового виробництва часто використовують форми зі складною структурною побудовою, взаємним розміщенням частин, спряжених, зчленованих, з механічними переміщеннями, психологічними включеннями і т.ін. Для правильної і переконливої тектонічної трактовки складної конструктивної основи промислового об'єкта (наприклад, верстата, будівельно-дорожньої машини, медичного обладнання, засобів громадського транспорту тощо) дизайнеру необхідно в'яснити, як розподіляються зусилля в елементах системи, які навантаження приходяться на частку того чи іншого елемента. Для цього йому необхідно мати і деякі знання інженерних дисциплін (зокрема теоретичної механіки) і природне відчуття. І тільки старанно вивчивши і глибоко проаналізувавши всі внутрішні і зовнішні зв'язки цього складного конструктивного організму, дизайнер може узагальнити, індивідуально і образно інтерпретувати і художньо розробити свою пропозицію (меблі на дерев'яних ніжках або металевих).

Специфіка тектоніки в порівнянні з іншими засобами виразності полягає в тому, що на неї має великий вплив науково-технічний прогрес. Її тісний зв'язок з наукою, технікою, рівнем розвитку продуктивних сил, економікою, застосуванням нових матеріалів,

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

удосконаленням різних технологій і створенням нових, накопиченням і засвоєнням досвіду практичної, свідомої діяльності людини, застосуванням наукових методів в проектуванні - все це змінює і оновлює уяву про раніше складені системи тектоніки. Входять в життя невідомі раніше поняття про красу архітектурних і технічних споруд, промислових виробів. Які несподівані і різноманітні форми появились у зв'язку з створенням технологій виготовлення гнукотесних виробів із деревини, плівкових матеріалів і т.ін. (перекриття Мюнхенського стадіону, складні поверхні різних приладів, що нагадують пружне облягання тонкої плівки, але зафіксоване в жорсткому матеріалі; надувні споруди різного призначення тощо).

У зв'язку з ростом технічного оснащення виникають необмежені можливості для реалізації раніше неможливих фантастичних рішень. Відбувається процес постійного розвитку, збагачення і оновлення виразних можливостей тектоніки.

Тектоніка, виражена у формі окремого елемента, або об'єкта в цілому - це не безпристрасна розповідь про закономірності конструктивного рішення і роботи матеріалу. Дизайнер прагне до максимальної тектонічної виразності. Він може свідомо загострювати рішення, навіть фантазувати різний стан матеріалу. Використовуючи такі засоби виразності, як тектоніка, дизайнер може створювати відчуття відповідної легкості або монументальної важкості чи спокійної зрівноваженості.

Вирішуючи питання, які пов'язані з тектонікою, дизайнер повинен враховувати роль таких факторів, як доцільність, економічність, міцність, довговічність, простота виготовлення, використання в максимальній мірі корисних властивостей матеріалу, особливості впливу техніки тощо. Для цього слід застосовувати все нові і нові тектонічні рішення, які вимагають постійної уваги і переосмислення. Тільки таке відношення до тектоніки породжує свіжі, сміливі, цікаві ідеї і рішення.

Віками відшліфований організм природи дає найрізноманітніші приклади раціонального і економічного використання матеріалу і безмежну кількість варіацій форм і конструкцій на цій основі. Вивчення цих форм і їх тектонічної виразності, а також принципів роботи живих істот дає багату поживу для творчого «запозичення» і застосування їх у техніці, дизайні та архітектурі.

Розділ 3. *Значення композиції в дизайні*

Ми дуже часто зустрічаємо приклади тектонічних рішень в архітектурі, підказані природою. Живописний рисунок силових ліній на крилах бабки, метелика чи листків дерева своєрідно розповідають про роботу матеріалу і його розподіл в площині крила або листка.

Необхідно зауважити, що тектонічна якість виробу або об'єкта формується в складній, комплексній, нерозривній єдності з вирішенням усіх питань - функціональних, конструктивних, технологічних, економічних і естетичних.

Запитання і завдання

1. Закономірності і засоби композиції в дизайні.
2. Які завдання композиції в дизайні?
3. Методика композиційних рішень.
4. Єдність форми і змісту, образність у дизайні.
5. Цілісність і композиційна єдність одного предмета.
6. Які закономірності побудови ансамблів?
7. Що таке пропорційність у дизайні?
8. Шляхи одержання гармонії в об'ємно-просторових формах.
9. Значення пропорційності для якості виробів.
10. Особливості масштабності в дизайні.
11. Значення масштабності в формуванні предметного середовища.
12. Закономірності формоутворення в дизайні.
13. Застосування природних закономірностей формоутворення в дизайні.
14. Основні аспекти тектоніки в дизайні.
15. Визначення основних понять, пов'язаних з тектонічністю форм.
16. Основні тектонічні критерії, що застосовуються в дизайні.
17. Технологія застосування тектоніки в дизайні.

Розділ 4. Дизайн і довкілля

§ 13. Вплив загальних факторів на довкілля

Важливим принципом методу художнього проектування є обов'язкове урахування конкретних умов довкілля. Цей принцип випливає з основних положень діалектики: ні один предмет, ні одне явище не можна брати і розглядати ізольовано, відірвано від конкретних умов, оскільки все в світі взаємопов'язане і взаємообумовлене.

Невичерпні приклади такого взаємозв'язку природні. Всім добре відомий вплив кліматичних, ґрунтових та інших умов на форми, характер і функціональні сторони рослинного і тваринного світу. Рослини південних засушливих районів різко відрізняються будовою коренів, крони, листя тощо. Наприклад, дерево однієї і тієї ж породи, яке виростає в різних кліматичних умовах і навіть в одному лісі, але на різних схилах, має різний вигляд і властивості.

Речі, які створює людина, також не можуть існувати самі по собі, ізольовано від інших предметів, що їх оточують. Усі вони будуть знаходитись у відповідних конкретних умовах, залежно від середовища: декоративні вази, фонтани, лавки, ліхтарі тощо - в умовах парків і скверів або міської забудови; прапоротримачі, вивіски, реклами тощо - на фасадах будинків; меблі, освітлювальна арматура, декоративні тканини тощо - у відповідних житлових або громадських інтер'єрах; значки, брошки, сережки - на тій чи іншій людині, на тому чи іншому костюмі і т.д.

Довкілля і конкретні умови впливають на загальний характер об'ємно-просторового рішення предмета, розміри предмета і масштаб його деталей; вибір матеріалу, опорядження і характер обробки поверхні; кольорове рішення; образний характер; стильовий характер.

Об'ємно-просторове рішення предмета, його форма залежать: від положення предмета в просторі (розміщення будинків); від форми і розмірів навколишнього простору.

Форма предмета в затисненому малому просторі завжди компактніша, знаходиться в більшій залежності від його конфігурації; предмет у більшому просторі може вирішуватись більш незалежно, більш вільно.

Розділ 4. Дизайн і довкілля

Об'ємно-просторове рішення предмета, його форма залежать від форми, розмірів і кількості компонентів (параметрів), що складають це оточення (торговий зал кафе зі світильниками круглої форми і круглі столики. Столики краще прямокутні або квадратні).

Об'ємно-просторове рішення предмета, його форма залежать від конкретних умов застосування, які визначають функціональні та інші вимоги до предмета (меблі, зокрема стільці в операційному залі і стільці в відпочинковому залі).

Розміри предмета і масштаб його деталей залежать від величини навколишнього простору: в малому приміщенні - малі предмети, у великому - великі (скульптура, картина, ваза, портрет).

Розміри предмета і масштаб його деталей залежать від розміру і масштабу предметів, які входять в це оточення (пульт керування на великому і малому верстаті; меморіальна дошка на великому і маленькому будинку).

Розміри предмета і масштаб його деталей залежать від місцезнаходження в навколишньому середовищі. Наприклад, декоративна ваза на столі або на серванті - в масштабі до площини стола, до розмірів серванта; на підлозі - в масштабі до всієї площі або її частини, як по загальній величині, так і по трактуванню деталей; на столі і серванті - дрібніше і тонкіше рішення, на підлозі - більш крупне, суцільне, фубе.

Можна говорити в певній мірі про те, що чим ближче предмет до землі, тим крупніша, грубіша і простіша розробка його форми, чим вище - тим мілкіша, тонша і легша.

Розміри предмета і масштаб його деталей залежать від функціонального призначення і ролі предмета в загальному композиційному замислі. Предмети, що відіграють головну роль в композиції, вирішуються більш крупно і суцільно, другорядну - більш мілко і дрібно.

Функціонально більш важливі основні прилади, надписи, органи регулювання та інші елементи на панелях пультів керування, щитах і дошках повинні вирішуватись більш крупно як за загальними абсолютними розмірами, так і за масштабом, за деталюванням форми.

Вибір матеріалу і характер обробки поверхні предмета залежать від умов експлуатації (на вулиці чи в приміщенні; на суші, на воді або під водою; літом, зимою і т.д.).

Візьмемо матеріал для предметів екстер'єру та інтер'єра. Як правило, перші повинні бути простіші і бідніші, так як вони знаходяться в більш суровому оточенні зовнішнього простору і можуть піддаватись

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

дії атмосферних опадів, різким коливанням температури тощо. Другі - зовсім в інших умовах внутрішнього приміщення інтер'єра (кімнатна температура, постійна волога тощо), тому застосовувані матеріали для них (виготовлення і опорядження) повинні бути тонші, ніжніші, багатші. Наприклад, меблі для відпочинку в парку, на площадках жорсткі, із простих і жорстких, стійких проти атмосферних впливів матеріалів (каміння, бетону, металу, деревини простих порід тощо), опоряджені масляними фарбами, нітроемалями або просто оліфами. Меблі ж для житлових приміщень та громадських і службових інтер'єрів виготовляють із цінних порід деревини, з гарною текстурою, опоряджені прозорими лаками, політурами, восковими мастиками, металеві елементи нікельовані, хромовані тощо. М'які елементи можуть бути покриті шкірою, її замінниками, різними за якістю тканинами, пластиками, ламіновані під цінні породи деревини та інші цінні матеріали різної товщини, деревно-стружкові та деревно-волокнисті плити.

Для моделювання одягу застосовують різні тканини: для зимового одягу більш товсті, щільні, ворсисті і т.д., для літнього одягу - легкі з широкою кольоровою гамаю.

Вибір матеріалів, опорядження і характер обробки поверхні предметів залежать від характеру навколишнього середовища. Наприклад, пластмасовий, керамічний, алюмінієвий і емальований посуд цілком придатний на дачі, туристичній базі та у їдальнях загального призначення. Але з цих матеріалів посуд не можна застосовувати в ресторанах, гостинних обідах, родинних та весільних прийомах. Для такого посуду слід застосувати тонкий фарфор, скло, кришталь тощо.

Вибір матеріалу залежить і від місця знаходження предмета в навколишньому середовищі. Наприклад, одні тканинні матеріали, зокрема килим для підлоги, грубіші, сильної фактури, на нього ставлять меблі, по ньому ходять. Оббивні тканини для меблів теж фактурно сильні, але менш грубі. Ще легші тканини для скатертин.

Вибір матеріалу, характер обробки їх поверхні і опорядження предмета залежать від експлуатаційних та інших вимог, що висуваються конкретними умовами (вимогами геометричності, вогнестійкості, теплоізоляції або теплопровідності, легкості, підвищеної міцності, кислотостійкості, шумопоглинання тощо). Матеріали для опорядження (захисні покриття), які застосовуються для виробів, що використовуються в тропічному кліматі, помірному поясі чи за по-

Розділ 4. Дизайн і довкілля

лярним колом і т.д., не можуть бути однаковими, як і сама компоновка виробів. Тому проектувати типові вироби без урахування географії їх використання (кліматичних умов) не можна. (Наприклад, посуд для бортового харчування в літаку).

Основні вимоги, що висуваються умовами експлуатації, - легкість (мінімальна вага) і міцність (посуд не повинен битись). Ці експлуатаційні вимоги визначили і вибір матеріалу для виготовлення з нього відповідних виробів. Усі авіакомпанії світу використовують для авіаційного посуду переважно різні види харчових пластмас.

При виготовленні і опорядженні лицьових поверхонь різних апаратів, приладів, пультів керування, робочої зони будь-якого обладнання однією з важливих умов, з якими необхідно рахуватися, є фізіологічні вимоги, наприклад відсутність на поверхнях, які попадають в зону зору працюючої людини, променів, які збільшують напругу м'язів ока і підвищують його стомлюваність. Тому опорядження повинно виключати блиск поверхонь і бути матовим. Рекомендується матове лакування, матове емалеве фарбування, матове нікелювання, опорядження алюмінієвих поверхонь піскоструминним апаратом і т.ін.

§ 14. Кольорове рішення в дизайні

Кольорове рішення предмета залежить від загальної кольорової гами навколишнього середовища. Колір допоміжних одягу предметів: сумок, валіз, портфелів, парасоль, рукавичок і т. д. не може бути довільним, незалежним від кольору костюма. Він безсумнівно повинен бути гармонійно пов'язаний з кольором одягу, тому проектувати ці предмети, а також створювати для них матеріали (шкірозамінники і т.ін.) можна і треба, але знаючи й маючи на увазі модні для даного сезону кольори та фактури тканин і фасони одягу.

При кольоровому вирішенні засобів водного транспорту необхідно виходити із синьо-голубого, іноді сіро-синього або голубувато-зеленого (їону води і неба, на яких вони сприймаються. Тому їх кольори, як правило, або білі, жовті, або оранжеві і не можуть бути синьо-голубими або зеленими, так як зіллються з кольором навколишнього середовища - води, неба, берегів. Військові ж кораблі, з метою маскування, навпаки, сірі, сіро-зелені - під колір води, диму, хмари.

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

Колір дорожніх будівельних і сільськогосподарських машин може і повинен бути різним, залежно від переважаючого кольору того середовища, в якому вони переважно будуть працювати; колір хлібозбирального комбайна, жатки, молотарки повинен гармонійно поєднуватися з золотом достигаючих хлібів і яскраво-синім небом, а колір таких знарядь, як плуги, борони, культиватори, - з кольором чорної землі і молодій яскравій зелені сходів.

Цілком очевидно, що машини, які працюють в пустелях, не можуть бути такого кольору, як машини, що працюють за полярним колом.

Торговельне обладнання для викладки і продажу товарів: прилавки, стелажі, полиці стенди, тара - теж повинні розрізнятися за кольором залежно від конкретних умов. Для яскравих кольорових товарів: овочів, фруктів, книг, тканин - обладнання повинно бути ахроматичним, як правило, білим, сірим, чорним, для того щоб кольори підкреслювали предмети торгівлі; для порівняння безколірних товарів: крупи, муки, цукру, молочних продуктів тощо - застосування яскравої кольорової тари і обладнання цілком можливе і в більшості випадків навіть доцільне.

Кольорове вирішення предмета залежить від його ролі в загальному композиційному замислі. Предмет, який відіграє важливу роль в загальній композиції ансамблю, може бути виділений контрастним пофарбуванням по відношенню до навколишнього середовища. І, навпаки, предмети другорядні не повинні акцентувати увагу, відволікаючи від головного, тому вони повинні бути більш близькими, «нейтральними» за кольором, топом до загального оточення, не виділятися від нього.

Кольорове рішення предмета залежить від ролі, місця і значення предмета в загальному технологічному процесі. Більш важливі предмети в організації оптимального процесу, а також ті, що вимагають з різних причин великої фіксації на них уваги, можуть бути виділені не тільки розмірами і формою, а й кольором (зокрема, червоним кольором виділяють небезпечні місця).

Кольорове рішення предмета залежить від характеру і «образності» змісту середовища.

Прикладом цього можуть бути меблі, які мають одне і те саме функціональне призначення, але різний «образний» зміст - для кафе і для банкетного залу. Для кафе меблі можуть бути яскравими, чистих і насичених тонів. У банкетному залі, навпаки, вони повинні бути

Розділ 4. *Дизайн і довкілля*

дуже строгих і стриманих (приглушених) тонів. Це положення повною мірою відноситься і до костюмів людей, які знаходяться в цих приміщеннях, і до всіх інших елементів обладнання і сервіровки. І навіть якщо взяти два кафе: одне в громадському приміщенні - в установі, а друге - в зоні відпочинку - на пляжі, то цілком очевидно, що емоційний вплив від кольорового рішення цих двох приміщень (інтер'єр і обладнання) мають бути різні. В першому випадку більш стримане і специфічне, що сприяє діловому ритму установи, в другому - відповідає загальному настрою, який панує в зоні відпочинку і на пляжі - веселість і радість, відчуття простору, сонця тощо.

Кольорове рішення предмета залежить від психофізіологічних вимог, обумовлених конкретними умовами (кліматом, освітленням, температурами і вологішими режимами, шумом та ін.). Інтер'єри приміщень і обладнання виробництв, які пов'язані з виділенням великої кількості тепла, для створення психофізіологічного відчуття зниження температури рекомендується фарбувати в «холодні» (синьо-голубі, голубувато-зелені) тони. І, навпаки, з тих самих причин обладнання і приміщення, які пов'язані з низькими температурами, повинні фарбуватись у так звані «теплі» і «гарячі» тони (жовто-зелені, жовті, цеглясті і червоні). Проте часто конкретні умови і навколишнє середовище вимагають іншого рішення. Наприклад, для виробництва з однотипним характером операцій, з монотонним шумом та іншими аналогічними умовами, які викликають сонливість, мабуть, слід вибирати фарбу, не заспокійливо діючу на людину, а навпаки - збуджуючу. Точно так само необхідно враховувати, що для виробництва, де вимагається велика затрата мускульних зусиль, потрібен свій колір, а де розумова праця - свій.

Обмежуючі конструкції - підлоги, стіни, стелі, а також обладнання в приміщеннях, добре освітлених природним світлом, які «виходять» на південь або південний схід, можуть мати більш темне і більш холодне пофарбування, ніж у приміщеннях погано освітлених і зорієнтованих на північний захід і захід. У пофарбуванні останніх повинні переважати дуже світлі тона з великим коефіцієнтом відбиття, а для створення більш «сонячної» обстановки - теплі кольори.

Кольорові рішення предмета залежать від розмірів навколишнього простору. В невеликому приміщенні, насиченому обладнанням і меблями, можна за допомогою кольору або підсилити відчуття малих розмірів приміщення і його загроможеності, тісноти, або до

Дизайн. Частина I. Історія зародження та розвитку дизайну

деякої міри його послабити, створити видимість великого простору і свободи. Так, наприклад, якщо зафарбувати стіни в насичені «виступаючі» кольори, а обладнання за світлістю і кольором дуже контрастні з фоном, приміщення, і без того невелике, стане здаватись ще меншим, а обладнання ще більше приверне увагу. В даному конкретному випадку якраз треба застосовувати фарбу не інтенсивну, і не в «корпусних» тонах (жовту, цеглисту червону), а у «виступаючих» (голубу голубувато-зелену, голубувато-сіру, сіру), а обладнання має бути за кольоровою гамою, за насиченістю і світлістю дуже близьке до фону. Як правило, маленький простір - менше кольору, великий - можна більше, і за кількістю кольорів, і за контрастом.

Образно-емоційний зміст середовища залежить від місця знаходження предметів. Так, наприклад, ліхтарі для парку культури і відпочинку, для братського цвинтаря або іншого меморіального комплексу повинні композиційно вирішуватись по-різному. Функціональне призначення у них однакове, але «образний» характер, безумовно, різний, оскільки повинен бути різним емоційний вплив від середовища, а значить, від усіх його елементів: радісне, оплакуване, героїчно-вслічне і т.д., а також в залежності від загального художнього замислу.

Пульт управління виробничими процесами на атомній електростанції і на кондитерській фабриці; студійна, концертна і побутова радіоелектронна апаратура тощо. Функції в кожному прикладі ідентичні, але «образна» стрункість і характер форм предметів повинні бути відповідно рівними.

Природний характер середовища (повітря, вода, підземелля тощо), безумовно, повинен образно, асоціативно відбиватись на формі предмета. Літак асоціюється з птахом, підводний човен - з рибою, підземна землерийна машина - з кротом і т.ін.

Телефони-автомати в різних місцях мають розміщуватись по-різному. В місті - цей «образ» у великій ізоляції від навколишнього середовища - натовпу людей, рухомого транспорту тощо, образ «мікросвіту»; в парку, навпаки, - найбільший зв'язок (у межах можливого і розумного) з оточенням.

Стильовий характер предмета залежить від характеру взаємозв'язку з середовищем. У будь-якому історичному міському середовищі сучасні вітрини, засоби транспорту, вказівники підкреслюють його життєві функції і зв'язок з діяльністю людей, що його населяють.

Розділ 4. Дизайн і довкілля

Будь-який предмет, що проектується, повинен бути пов'язаний зі стилевим характером предметного оточення (місце і роль в предметному середовищі).

Елементи одягу, взуття, допоміжні предмети повинні бути вирішені в єдиному «стилі», в одному характері - бути строгими або скромними, «пишнішими», або «сухішими», або ж «м'якшими» і т.д., не кажучи вже про єдність типу костюма. Будь-який предмет є рівноцінним елементом одягу.

Звичайно, до сучасного костюма не можна одягнути мешти XVIII ст. Але зовсім інакше, цілком природно виглядають, наприклад, на сучасному жіночому одязі ювелірні прикраси - кулон або інші старовинні прикраси, цим самим зростає їх роль як дорогоцінності, їх значущість у загальному ансамблі. Але в цьому випадку не можна допускати різностильності з іншими ювелірними виробами на людині, наприклад, з браслетом, сережками тощо - всі вони повинні бути одного часу, в одному стилі. Це саме відноситься і до предметів меблів. У сучасному інтер'єрі з сучасною обстановкою меблями можуть бути старовинної роботи годинник або старий унікальний рояль, рідкісне музейне крісло, картини в різних рамах. Точно так сюди можуть «вписатися» і кустарні вироби народних промислів. Але цих різнохарактерних і різностильних предметів повинно бути небагато. Якщо ж їх буде багато, всі унікальні і всі різностильні, то це вже буде нагадувати склад, комісійний магазин або музей, а не житло. Якщо в сучасний гарнітур поставити одну-дві сучасні речі - шафу, крісло, але іншого стильового характеру, то це буде виглядати випадковим, цілком чужим. Їх виділення нічим не виправдано, ні їх історичною цінністю, ні суверенністю, ні цінністю ручної праці. Це буде хаотичний підбір речей, який не становить ніякої цінності.

Із викладеного ми приходимо до висновку, що: між предметом і середовищем виникають складні, найрізноманітніші функціональні, композиційні та інші форми взаємозв'язку, тому не можна проектувати той чи інший виріб окремо, відірвано, ізольовано від середовища, від конкретних умов його застосування. Виріб, запроєктований без урахування цих взаємозв'язків, навіть гарний сам по собі, може стати зовсім непридатним для тих конкретних умов, де він повинен застосовуватись (наприклад, килимова підлога в магазині, яскравий килим і яскраві товари - не враховані конкретні умови інтер'єру).

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

Що відбувається іноді з проектуванням масових виробів для побуту? В кожній галузі промисловості працюють свої художники-дизайнери - окремо по тканинах, кераміці, склі, шкірі, металу тощо. Працюють незалежно один від одного, в той час як створювані ними речі повинні будуть знаходитись у взаємозв'язку, утворюючи єдине предметне середовище. Працюючи ізольовано від суміжних галузей над окремими предметами або групами предметів, дизайнер іноді прагне зробити свої вироби якомога гарнішими, наряднішими: тканини для меблів, килими, скатертини, занавіски, забуваючи при цьому про те, що коли всі ці яскраві і «разючі» речі зберуться в одному інтер'єрі, то жити, працювати і відпочивати в такому приміщенні буде неможливо.

Дизайнер повинен вміти відмовлятися від надмірної яскравості, разючості, перенасиченості прикрасами, якщо цього вимагають конкретні умови. Варто робити вироби скромними, простими і навіть малопомітними, якщо цього вимагають середовище, місце і роль предметів у загальному ансамблі.

Неможливо, наприклад, перенасичувати прикрасами вази чи кашпо для квітів, бо квіти ми ставимо для того, щоб ними любоватися, щоб звертати на них увагу. Адже вони дійсно прекрасні. Але поміщаючи їх в перенасичену кольором чи орнаментом вазу або яскраве кашпо, ми цим самим збіднюємо їх, розсіюємо увагу, іноді із-за яскравості вази не бачимо всієї краси і чарівності квітів.

Якщо дизайнер проектує композицію не на співвідношеннях, а на взаємозв'язках двох елементів - квітів і вази, то він робить її гранично простою, лаконічною, дуже стриманою.

Звичайно, враховувати конкретне навколишнє середовище можна і треба, коли предмет або річ проектується індивідуально для відповідного інтер'єру, обстановки тощо. Якщо ж вироби при проектуванні не мають конкретної прив'язки, а розраховані на масове виробництво, то для цього необхідно виявити і розглянути ті конкретні ситуації і умови, які можуть зустрітись при експлуатації виробу, і тільки після цього приступити до його проектування.

Враховавши всі виявлені вимоги, можна отримати універсальний виріб, який підходить для всіх випадків (іцо дуже рідко), або треба створити ряд виробів (що значно частіше) для відповідних конкретних ситуацій. В тому чи іншому випадку виріб буде спроектований не «взагалі», а мати відповідну «адресу» і споживач змо-

Розділ 4. Дизайн і довкілля

же підібрати відповідну річ залежно від конкретних умов. (Різновидність електронно-вимірювальних та інших приладів, проектування освітлювальної апаратури для житла). При проектуванні ювелірних виробів перш за все необхідно визначити призначення прикрас - для вечірнього туалету, щоденного одягу, спортивного одягу тощо. І проектувати конкретно відповідний тип, не змішуючи його з іншими, оскільки вимоги до них різні. Потім адресувати виріб для відповідної вікової групи: для молоді, жінок середнього віку, літніх. Тут є свої вимоги, свій характер. Далі треба встановити загальну тенденцію моди в костюмах і допоміжних предметах, і звичайно, пов'язаних з ними ювелірних виробках. Слід мати на увазі, що дешеві, повсякденні вироби міняються з модою частіше, ніж «дорогі», і визначити на перспективу (з урахуванням термінів проектування і випуску ювелірних виробів) модні фасони одягу по кожному типу, кольору і фактурі тканин.

Крім того, дизайнер повинен взяти для моделей декілька типів людей - повних, худих, високих, низьких, з крупними або дрібними рисами обличчя, з довгою або короткою шиєю, світлих, темних і т.д. (Одні вкорочують, інші збільшують).

І нарешті, необхідно мати на увазі і різність смаків: одні люблять більш скромні і строгі речі, інші захоплюються більш пишними, «багатими». І тільки з урахуванням всього сказаного можна здійснювати проектування ювелірного виробу, тільки адресуючи його для конкретної сукні, фасону, людини.

Доцільно, щоб кілька художників проектували декілька виробів для окремих випадків. В цілому ж будуть охоплені майже всі можливі варіанти конкретних випадків. Таким чином, в результаті для покупців буде створений великий вибір і кожний зможе придбати собі виріб за смаком відповідно до віку, одягу і т.д.

Отже, відповідність предмета до конкретних умов навколишнього середовища - це одне із важливих і необхідних композиційних якостей, які повинні мати вироби промислового виробництва

Усі композиційні закономірності не мають точного математичного виразу. Вони тільки встановлюють наявність відповідних стійких, повторюваних при однотипних умовах, об'єктів, існуючих залежностей між властивостями форми, її художніми якостями і різноманітними факторами. Це означає, що дизайнер в своїй творчості не повинен йти всупереч цим об'єктивно існуючим залежностям. Він повинен

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

шукати таке творче вирішення в їх межах, яке правильно відображало їх б в тій чи іншій конкретній художній формі.

Тому вивчення і знання композиційних закономірностей, уміння їх застосовувати на практиці - дуже важливий момент в процесі навчання і в самій творчості дизайнера.

Запитання і завдання

1. Який взаємозв'язок дизайну і довкілля?
2. Довкілля і його вплив на формоутворення предметів.
3. Вплив довкілля на розміри предмета і масштаб його деталей.
4. Вплив довкілля на вибір матеріалу і характер обробки поверхні.
5. Вплив довкілля на кольорове рішення предметів.
6. Вплив довкілля на образний і стильовий характер предмета.

Розділ 5. Види і значення проектування

§ 15. Процес дизайнерської діяльності

Проектування будь-якого об'єкта вимагає певної проектної методики і її основних установок. Однак єдина методика і її установки не виключають своєрідних особливостей при роботі над проектами різних типів об'єктів. У кожному з них (різноманітні інструменти, верстати, транспортні засоби чи будь-які інші вироби) є свої особливості, які при проектуванні обов'язково слід вияснити. Завдання, які стоять перед проектувальником-дизайнером, не тільки не співрозмірні між собою за обсягом і складністю, але й відрізняються своїм особливим, тільки їм властивим, змістом, а отже і вимагають різного підходу. Успіх проекту залежить не тільки від творчих даних і ерудиції автора, а й від цілеспрямованої і методичної роботи. Процес будь-якого проектування розвивається за відповідними етапами або стадіями. Кожна із цих стадій має свої особливості і тісно пов'язана як з попередньою, так і з наступною стадіями.

Слід відзначити, що між навчальним і практичним проектуванням існує певна різниця, оскільки їх мета дещо різна.

Навчальне проектування, починаючи від перших завдань, носить комплексний характер, до вирішення проектних завдань залучаються спеціалісти (конструктори і технологи), які відіграють роль консультантів. У послідовності навчальних проектів закладена відповідна система навчально-методичного їх вирішення. В процесі проходження курсу проектні завдання все більше і більше ускладнюються, від окремих предметів (на молодших курсах) до комплексів і організації предметного середовища (на старших і особливо на випускних курсах).

Незалежно від характеру об'єкта проектування або ситуації засобів вираження проектний задум є невід'ємним від самого процесу проектування, визначаючи конкретну технологію його виконання. Таких засобів є надзвичайно багато і вони різнохарактерні. В процесі проектування користуються як ортогональними зображеннями, аксонометрією і перспективою, так і макетуванням.

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

Вивчення деяких особливостей сприйняття людиною показало, що візуальне поняття про предмет завжди тривимірне, тому двовимірне зображення на ортогональних проекціях не може відтворити предмет з достатньою точністю наочності і достовірності. Тривимірне зображення відтворює на площині перспектива, яка має широкі розповсюдження в архітектурному проектуванні і значно менше в дизайні. Це пояснюється тим, що перспектива, передаючи відчуття об'єму, показує об'єкт тільки з однієї, вибраної проектувальником, точки зору. В архітектурі такі найбільш характерні і важливі точки завжди існують і вони там закономірні. Більшість об'єктів дизайну, тобто речей, ми бачимо в найрізноманітніших формах і ракурсах, не кажучи вже про динамічні моделі, які сприймаються нами в динаміці (в русі). Крім того, лінійна перспектива дуже спотворює саме першопланові об'єкти, роблячи зображення предметів неправдоподібними.

Найбільш повне і правильне уявлення про зовнішню форму об'єкта проектування дає макет. Тому в дизайні поширена практика макетування і моделювання предметів, навіть діючих. Методика проектування вимагає систематичного переключення від графіки до макетування і навпаки. Тривала робота над об'ємною моделлю без перевірки результатів у графіці знижує ефективність пошуку: проектувальник перестає бачити кінцевий образ, його композиційний вигляд притуплюється. Передаючи колір і фактуру, графіка завжди повертає уяву до образу речі. Засобами графіки легше вирішувати деякі часткові завдання проекту (уточнення силуету, компоновку плану і т.ін.), вигідніше співставляти варіанти. Але тільки графічна прорисовка, без перевірки об'єкта на об'ємній моделі, не може призвести до позитивних результатів. Тільки поєднання макета, зображення об'єкта чи речі (виробу) і графіки може дати найбільш повну характеристику предмета проектування. Отже, це означає, що графіці в процесі проектування сприяє макетування, і навпаки. У своїй закінченій формі проектна пропозиція і дизайнерський проект складаються із макета і графічних листків, техніка виконання яких відрізняється не істотно, старанною проробкою деталей, масштабом, застосуванням тих чи інших матеріалів, що не змінює загального вигляду виробу. Оскільки це стосується в однаковій мірі як графіки, так і макетування, то немає підстав говорити про них окремо при виконанні дизайнерського проекту. Тому ми можемо розглядати

Розділ 5. *Види і значення проектування*

окремо графіку і макетування в процесі пошуку, і окремо - як засіб для виконання завершеного на тій чи іншій стадії, проекту.

В практичному проектуванні для промисловості важливе значення мають інженерно-технічні, технологічні, економічні та інші фактори, що пов'язані безпосередньо з виробництвом, тому тут вимоги ставляться вже надзвичайно високі. Не різнозначні і по-різному відносно важливі і стадії проектування, особливо їх питома вага. Наприклад, ескізна стадія домінує в навчальному проектуванні, тоді як стадія виготовлення дослідного зразка, що пов'язана з великим обсягом робочих креслень, виконанням зразка в матеріалі, всестороннім його використанням, як правило, відсутня.

Існує деяка різниця в термінології, що використовується в навчальному і реальному проектуванні. Курсовий проект можна умовно вважати ідентичним прийнятій на практиці дизайнерській пропозиції. Він є, як правило, одним із розділів дипломного проекту. Тільки повним за своєю проробкою, за своїм інформаційним змістом; пов'язаний з виготовленням демонстраційного макета, є дипломний проект, який відповідає на практиці дизайнерському проекту.

Отже, навчальне проектування є логічним методичним спрямуванням проектної діяльності взагалі, і вже на основі цих знань проєктант-дизайнер здійснює проект за конкретним завданням замовника, враховуючи особливості об'єкта чи конкретного виробу, особливості матеріалів, які застосовуються, естетичні та економічні властивості, сферу навколишнього середовища, в якому працюватиме даний об'єкт, його функціональні особливості і місце в інтер'єрі.

Методика дизайнерського проектування передбачає відповідну послідовність операцій.

Процес проектування складається з окремих, взаємопов'язаних, вироблених в результаті тривалого досвіду, що мають своє теоретичне обґрунтування, стадій: підготовчої (передпроектне дослідження); художньо-проектної пропозиції; дизайнерського проекту; реалізації дизайнерської розробки, яка включає участь дизайнера в робочому проектуванні і випробуванні та ведені авторського нагляду.

Значення і питома вага кожної стадії залежить від особливостей об'єкта, його складності, близькості до прототипу, можливостей зв'язку з середовищем. Чим визначеніша його структура, чим більша його умовність, тим швидше проходить первинна пошукова робота. Чим складніший об'єкт, тим відповідальніший заключний етап роботи.

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

Важливу роль в поетапному виконанні проекту відіграє календарний план та послідовне його виконання. План складають з розрахунку загального часу, відведеного для проекту, пов'язаного з етапами роботи, які в свою чергу залежать від особливостей теми.

Тому після одержання завдання на проектування (теми), необхідно уявно створити об'єкт чи виріб, ознайомитись з прототипами і проаналізувавши їх, опрацювати відповідну літературу з даної теми і тільки тоді приступити до виконання проекту.

16. Підготовча стадія дизайнерського проекту

Мабуть ніякий проектувальник не може мати вичерпних знань у будь-яких галузях проектування, тому проектування слід починати зі збору та аналізу матеріалу для конкретного об'єкта.

Підготовчу стадію проектування об'єкта можна розділити на дві складові частини: 1) вивчення попереднього завдання на проектування; 2) поглиблене знайомство з темою проекту.

Попереднє вивчення завдання передбачає: визначення мети і завдання, виходячи із даних умов; освоєння параметрів майбутнього виробу (або середовища), їх основних характеристик; виявлення найважливіших функціональних зв'язків; вивчення спеціальної літератури; знайомство зі складом проекту; знайомство з контрольними термінами і термінами остаточної здачі проекту.

Після опрацювання завдання на проектування починається вивчення теми проекту. Етап аналітичного дослідження сприяє виявленню вимог технічної естетики (дизайну) до даного об'єкту проектування. Передпроектний аналіз ведеться в декількох аспектах, а саме:

1. Аналіз функціонування має першочергове значення, показуючи, як діє або повинен діяти аналогічний виріб, які його особливості, який досвід експлуатації і які практичні задачі передбачається вирішувати.

2. **Ергономічне дослідження** повинно виявити відправні дані (для конкретної ситуації) для створення оптимального, найбільш вигідного і економічного щодо затрат мускульної або розумової енергії виробу (меблів, верстатів, посуду). Створення оптимальних ергономічних умов, відповідного психологічного клімату - безумовні вимоги ефективної роботи людини будь-якої професії.

Розділ 5. *Види і значення проектування*

3. **Вивчення конструкції** в різних можливих варіантах створює передумови для того, щоб вже з початку проектування, враховуючи досвід, передову технологію і сучасні матеріали, йти по найбільш раціональному в даних умовах шляху.

4. **Економічний фактор** як у практичному, так і навчальному проектуванні також повинен бути врахований до початку проектування. Для цього необхідно глибоко вивчати функціональний процес і експлуатаційні особливості для того, щоб виявити фактори, які суттєво впливають на формування об'єкта проектування.

Вся інформація повинна бути по можливості всесторонньою і достовірною. Для дизайнера важливий аналіз естетичного характеру не тільки прототипів і аналогів, а й навколишнього середовища, культурних зв'язків, традицій, умов створення ансамблів і особливостей їх сприйняття.

Ознайомлення з вихідною ситуацією повинно ввести проектувальника не тільки в сферу функціонування майбутнього виробу, а й в умови дійсного проекту в природі.

Характер завдання може вимагати виходу в суміжні галузі знань. Проектувальник опановує знання нормалей, стандартів та інших документів, які регламентують проектування конкретного виробу.

Однак головне не ці довідкові дані, а вивчення досвіду створення подібних або аналогічних з ними виробів. Проектувальник повинен розібратися в тому, як вирішувались загальні і часткові завдання, якими засобами і способами їх виконувати, і робить в загальному підсумку висновок про те, що розвинуто, а що відкинуто.

Накопичення інформації йде по двох основних напрямках: вивчення спеціальної літератури і вивчення натурального матеріалу.

В тому чи іншому випадку слід не тільки накопичувати інформацію, а й відбирати з неї все, що може бути корисним для майбутньої роботи. Цей процес повинен бути активним, будуватись на винахідливості і визначеному відношенні до матеріалу.

Літературний матеріал має надзвичайно важливе значення. Він може вміщувати як загальні положення, так і вузько спеціальні. В процесі вивчення літератури використовують підручники, посібники, періодичні видання, наукові праці з різних питань, зокрема з технічної естетики, проспекти вітчизняних і зарубіжних фірм, каталоги промислових і дизайнерських виставок і т.ін. Характер зібраного матеріалу не обмежений будь-яким заданим переліком. В його відборі

Дизайн. Частина I. Історія зародження та розвитку дизайну

можуть бути використані і власні задуми й пропозиції проєктувальника.

Відібраний матеріал може вмішувати і зображення у вигляді зарисовок, копій ілюстрацій, фотографій тощо. Їх необхідно своєчасно анотувати і зробити доступними для використання і систематизації.

Анотація повинна містити такі дані: назву книги, журналу, каталогу, з яких знятий матеріал. Слід вказати рік і місце видання, кількість сторінок. Якщо анотуються ілюстрації, то доцільно вказати назву книги чи брошури, рік і місце видання, сторінку.

Аналіз і узагальнення матеріалу завжди можуть бути використані в майбутніх творчих роботах.

Вивчення натурального матеріалу має свої особливості. Тут не можна обмежуватись тільки візуальним ознайомленням, а необхідно досконало його вивчити. Естетичне (неусвідомлене) сприйняття повинно обов'язково поєднуватись з аналітичним, що досягається найчастіше рисунням, яке заставляє більш активно, ніж фотографія, сприймати зовнішню форму виробу. Дуже важливо зафіксувати величину предмета, поставивши поряд лінійку з чіткими поділками. Якщо є можливість, то краще обміряти виріб і точно відтворити його колір.

Особливо важливе значення має дизайнерський аналіз аналога або прототипу, якщо такий є, і проєктування йде по цьому прототипу. Тут основним джерелом інформації є сам виріб.

Проєктування по прототипу широко розповсюджене тому, що культурне старіння випереджає технічне, особливо в сфері побуту, в середовищі, найбільш чутливому до різноманітних соціальних перемін, коливання смаків, асоціативних впливів суміжних видів мистецтва. Особливо наочним є процес старіння в ужиткових виробках (посуд, кухонне обладнання, електропобутові прилади тощо). При цьому їх функції часто залишаються майже незмінними, а змінюється тільки зовнішня форма і спосіб виготовлення.

Те, що вироби одного і того самого призначення набувають різних форм, не суперечить їх єдності. Історія предметного світу багата подібними прикладами (меблі, посуд). Однак всяка невідповідність між формою і змістом привертає увагу, тому, що створює психологічну напругу, яка сприймається як незадоволення тією формою і викликає прагнення її змінити.

Аналіз прототипу повинен охоплювати цілий ряд аспектів і бути заснованим за відповідною методикою, яка дозволить всесторонньо

Розділ 5. Види і значення проектування

оцінити виріб як з точки зору естетичності, так і ужитковості. Все це охоплює візуальний аналіз форми, функціональний аналіз конструкції застосовуваних матеріалів, прийнятої психології, економічних показників, а також і аналіз питань експлуатації.

Функціональний аналіз може частково опиратися на вже існуючий досвід, на апробацію предмета його споживачем, але основне в цьому аналізі - старанне дослідження предмета самим проектувальником з залученням при необхідності інших спеціалістів. Функціональний аналіз охоплює не одну, а, як правило, декілька функцій об'єкта - основних і другорядних, нерідко таких, що гіротиричать одна одній і заставляють проектувальника шукати компроміси.

Але не завжди є можливість вивчити прототип безпосередньо, маніпулюючи ним і одержуючи вичерпну інформацію. В багатьох випадках він може тільки спостерігати за діями машин. Тут важливе значення може мати спілкування з працюючими на цих машинах. Вони можуть дати найцінніші відомості про роботу машини, її переваги та недоліки.

Машини і механізми, що входять в систему людина-машина, слід оцінювати по тому, наскільки вигідно і ефективно може діяти людина і яка, якість продукції, виготовленої на цій машині. Слід також врахувати легкість виготовлення і монтажу машини чи автоматичної лінії. Застосовувані проектувальниками матеріали можуть бути не вигідними саме для якогось відповідного призначення (погано з'єднуються, створюють паразитичні струми, вузли важко складаються тощо).

Ергономіка повинна враховуватись найстаранніше, але її високі показники досягаються зовсім не за рахунок застосування дешевих матеріалів, а за рахунок раціональності і продуманості виробу, його частин і режиму експлуатації.

Всі накопичені дані функціонального аналізу систематизуються. Внаслідок цього у проектувальника складається об'єктивна оцінка виробу і стають ясними завдання функціонального вдосконалення речі, ліквідації виявлених в процесі аналізу недоліків, внаслідок цього можна передбачити позитивні зміни.

Другою стороною дослідження є аналіз і оцінка естетичних (соціально-культурних) якостей предмета. Цей аналіз повинен базуватися на відповідних методичних основах. У кожному виробі ми перш за все розглядаємо зовнішню форму і даємо їй оцінку по відомих

категоріях композиції (об'ємно-просторовій структурі, тектоніці, ієрархії, пропорціонуванню, масштабності тощо).

У попередньому розділі ми розглянули композицію як основу синтезу, тут ми її розглядаємо як аналіз форми, бо роль кожного із засобів композиції залежить від характеру предмета.

Оцінка зовнішньої форми виробу не вичерпує всіх аспектів естетичних якостей предмета. Він повинен бути органічно вписаний в середовище, бути природним його додатком, поєднуватись з оточуючими предметами інтер'єра (стілець або крісло в слюсарній майстерні, гарний посуд в побутовому приміщенні).

Передпроектний аналіз дає необхідну основу для наступної роботи. Чим повніший аналіз, тим ясніша картина вимог до предмета, що проектується. Орієнтуючись на зібраний матеріал, осмисливши результати дизайнерського аналізу, формують основні вимоги, які треба пред'явити майбутньому виробу. Тут важливе значення має загальна культура, запас знань, одержаних раніше не тільки в даній галузі, а й у різноманітних суміжних галузях (будівельній, металообробній, деревообробній, текстильній, хімічній та ін.).

§17. Стадія дизайнерської пропозиції проекту

Вже на підготовчій стадії у автора з'являється перша образна уява про майбутній об'єкт проектування.

Паралельно з аналітичною роботою у нього починають складатися перші можливі варіанти проектних ідей, які ґрунтуються в першу чергу на зробленому дизайнерському дослідженні. «Проектний ідеал», як правило, проявляється в свідомості проектувальника, ще не остаточно у відповідну візуальну форму з відсутністю точних параметрів.

Справжнім початком проектування можна вважати той період, коли думки дизайнера починають втілюватися в графіці або об'ємі. Але цей перший реалізований задум ще інколи далекий від уявного предмета.

На початку роботи графічні ескізи і макети, звичайно, не робляться в якомусь визначеному масштабі. Ці перші гіпотези ґрунтуються на вимогах програм тільки схематично, намічають ту або іншу об'ємно-просторову структуру і конструкцію предмета.

Роль цієї первинної стадії проектування досить неоднозначна. Вона особливо важлива і відповідальна для об'єктів зі складними

Розділ 5. Види і значення проектування

взаємодіями окремих блоків, які по-різному можуть поєднуватися у просторі (надбудова в кораблях, меблі різних варіантів тощо). Але є цілі групи предметів, в яких об'ємно-просторова структура або строго передбачена, або настільки елементарна і однозначна, що не створює проблем для початкової, приблизно орієнтованої просторової побудови.

Ці предмети можуть бути найрізноманітнішого масштабу та пропорцій (легковий автомобіль, кавовий млинок, посуд, холодильник). У цих випадках стадія попереднього пошуку, коли робота ще не визначена у співвідношеннях, не має сенсу.

В основу перших ескізів (виконуваних ще не в масштабі) повинні бути закладені деякі компоновочні параметри (у мікроскопів, наприклад, оптична схема; у велосипеда задані відстані між сідлом, кермом і педалями). Ці основні параметри є ніби скелетом майбутньої композиції. І тому, хоча проектувальник і не дотримується відповідного масштабу, основні співвідношення враховуються. Адже реальна величина сидіння і всієї кабіни водія, ручка керування, заданий об'єм кузова не можуть бути змінені, тому всі інші частини повинні бути хоч приблизно у співвідношенні з ними.

Коли намічені вихідні дані, починається ескізування у відповідному масштабі. Робота, як правило, ведеться за принципом «проб і помилок». Це означає, що проектувальник співставляє різні варіанти, і переходячи від синтезу до аналізу, зрівнює їх. Вибираючи оптимальні рішення (для даного етапу), проектувальник може згодом їх змінити, бо не завжди можна на цій ранній стадії проекту вибрати найкращі варіанти. Тому не рекомендується знищувати початкові варіанти ескізів до тих пір, поки робота не буде закінчена. Вони мають відповідну цінність, оскільки вказують на те, як велась ця робота, які варіанти були відкинуті, а які стали основою проекту.

Коли є прототип виробу або аналог, то методично правильно зробити його загальний макет, щоб можна було порівняти з ним авторську пропозицію. Макет теж слід зберігати до закінчення роботи, оскільки ідеї композиції реалізуються на ескізній стадії ще не в повній мірі.

Вся проектна робота повинна поєднувати в собі раціональні і естетичні основи. Намічена на етапі проектного пошуку ведуча «зображальна» тема, яка виходить іноді від біонічних мотивів, від різних образних асоціацій, може бути реалізована тільки в раціональній,

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

оснований на функціональній логіці, формі. Протиріччя між емоційними прагненнями автора і реальністю повинні бути зняті.

Коли виріб має деякі внутрішні поновлення - механізми, або функціональні блоки, які знаходяться у взаємозв'язках, то його «організм» має внутрішню логіку і підпорядкований відповідній схемі (наприклад, оптичній або механічній). У такому випадку проектування ведеться в двох напрямках: із середини, коли комбінуються схеми внутрішньої побудови, і зовні, коли моделюється зовнішня форма виробу, формується його об'ємно-просторова побудова. Ці два напрямки взаємопов'язані і взаємообумовлені. Ведучи пошук оптимальної внутрішньої компоновки, проектувальник створює одночасно і основу його об'єму. Тому він повинен передбачити в які зовнішні форми втілюється той чи інший варіант цієї компоновки. Відповідно, працюючи над зовнішньою формою, змінюючи її, проектувальник повинен знати, як це вплине на внутрішню компоновку.

Практична робота ведеться в поєднанні макетування і графіки: виліплюючи форму виробу, знаходячи цікавий силует чи конфігурацію, органічно вдалих зв'язок об'ємів, треба тут же перевірити обумовлюючий вплив знайденої схеми на його внутрішню будову. Для цього служить розріз виробу. Якщо важливо в'яснити, як вписується даний об'єкт в архітектурне середовище, то користуються розгортою приміщення, перспективним рисунком, макетом. Компонуючи із пластиліну, наприклад, внутрішні блоки, пробуючи різні їх поєднання, можна відтворювати загальні форми, уявляючи навіть колір.

Які ж питання композиції необхідно визначити на стадії дизайнерської пропозиції? Перш за все уявити об'ємно-просторову структуру. Тип її зазвичай заданий (суцільний або об'єм без внутрішнього простору, розвинутий або такий, що має внутрішній простір, і т.д.). Але в межах кожного з названих типів може бути обмежена кількість варіантів, які відрізняються своїми особливостями (форма чайника, конструкція стільця).

Позначені і такі важливі характеристики цілого, як статичність, або динамічність. Навіть при проектуванні засобів транспорту ці характеристики можуть бути виражені в різній мірі. Відчутна композиційна «Тема» - основа композиції, яка об'єднує і підпорядковує собі окремі складові частини цілого. Однак деякі аспекти композиції виявляються на ескізній стадії проектування далеко не повністю. Це стосується перш за все масштабності - особливо при проектуванні

Розділ 5. *Види і значення проектування*

середовища (інтер'єр, благоустрій території) і проектуванні складних об'єктів (поточні автоматичні лінії, кораблі, великі літаки тощо). Якщо загальні співвідношення об'ємів у просторі вже вирішені, то трактовка цих об'ємів може бути різною, а тому і масштабне сприйняття теж різним. Воно може вступати з ним в протиріччя. У нескладних предметах, коли співвідношення цілого і частин визначено і основні пропорції враховано, можна говорити, тільки про те, що закладені тільки основи масштабності, оскільки деталі ще не прочитуються, обрис не уточнений.

Пластичний замисел тим ясніший, чим менший за величиною і складністю предмет проектування. І, навпаки, чим значніший об'єкт, тим в ескізі він менш зрозумілий, в той час як у невеликих предметів (посуд, інструмент), над якими працюють в повному масштабі або навіть в натуральну величину, він набирає визначеності.

Більшість предметів знаходиться десь між двома вищеназваними крайностями: це машини, прилади, верстати, меблі тощо, проекти яких виконуються в масштабі 1:5, 1:10. На цій стадії вже проглядаються характери основних деталей або частин, вже відчувається належність до цілого. Поряд з тим, ще не уточнена їх форма, а невеликі і іноді дуже важливі деталі неопрацьовані, а іноді і не визначені.

Інформативність виробу проявляється тільки тоді, коли визначені якісь специфічні ознаки або окремі частини, призначення яких відоме і які надають особливого характеру цілому. Це можуть бути крупні робочі органи машин, ручки електроінструменту тощо.

У дизайні пропозиції визначаються в спів розмірності частин. Меншою мірою відбувається членування цілих локальних об'ємів, але і тут вже можна визначити, чи співвідносяться вони між собою на основі контрасту, або навпаки, нюансу.

Кольорове рішення в дизайнерській пропозиції визначається обов'язково, хоча ще достатньо умовно. В усякому випадку виявлення характеру кольорових або тонових співвідношень вимагається від ескізу в будь-якій ситуації, якщо вони можуть комбінуватись і автор вважатиме, що ці варіанти рівноцінні, то їх необхідно показати.

Для того, щоб подати дизайнерські пропозиції в закінченому вигляді, як правило, виконуються: ортогональні креслення, розрізи (якщо об'єкт має внутрішню будову), елементарні функціональні схеми (якщо важливо відобразити зв'язок з суміжними, зв'язаними з одним процесом, об'єктами), аксонометрія або перспектива (при

проектуванні середовища або інтер'єра), макет, пояснювальні записки або анотації на листах креслень.

Масштаби зображень і макета залежать від проектного завдання, характеру і величини об'єкта.

Пропозиції, які вироблені в ході проектування, аналізуються і обговорюються разом з інженером-конструктором, технологом, економістом. Таким чином, крім принципового образного рішення обговорюються вже й деякі інші переваги і недоліки проекту: експлуатаційні, конструктивні, технологічні, економічні. Ескізне проектування завершується затвердженням дизайнерської пропозиції, яка стає основою для дальшої розробки дизайнерського проекту.

<£ 18. Стадія уточнення пропозицій дизайнерського проекту

Стадія уточнення дизайнерського проекту ставить перед собою мету - розвиток і поглиблення дизайнерської пропозиції, а також виконання проекту в об'ємі, передбаченому в завданні. Визначена основна композиційна тема, як художній твір промислового мистецтва, виникає вже на стадії дизайнерської пропозиції.

На стадії дизайнерського проекту повинно вже переважати логічне мислення над інтуїтивним. На протязі всієї розробки і деталізації проекту важливо зберегти його основний композиційний задум. Для цього треба мати перед собою ескіз і постійно звертатися до нього, щоб за деталями не загубити цілісність виробу.

Значення тих чи інших засобів композиції пов'язано зі стадіями проекту. Вже на стадії дизайнерської пропозиції визначено об'ємно-просторове рішення, морфологію спроектованого об'єкта. Тепер вже ведеться робота згідно з наміченим планом в певних межах. Остаточно зв'язуються всі розміри з необхідною точністю. А це призводить до того, що спів розмірність частин і цілого знаходить своє остаточне втілення у дизайнерському проекті. Уточнюються пропорції, які взяті раніше без визначеної системи, вони вводяться тепер в межі відповідної закономірності. Разом з тим уточнюється і ритмічна побудова (особливо там, де можна коректувати розміри, не наносячи шкоди функціональності і ергономіці). Це відноситься до більшості планувальних завдань при проектуванні середовища - дитячих майданчиків, благоустрою територій, проектування посуду (особливо його орнаменталізації) тощо. Робота ведеться в плані упорядкування

Розділ 5. Види і значення проектування

ритмічної організації матеріалу, його повної гармонізації. Уточнені розміри остаточно виявляють масштабний стрій. Важливим є ще поява нових деталей, якщо вони мають вплив на зміцнення і уточнення масштабованого вирішення. Ці деталі часто можуть бути і мірилом масштабності. Це стосується в основному зображення відомих для нас деталей - кнопок, рукояток, сидінь тощо. При вирішенні планувальних завдань мірилом масштабу можуть служити окремі предмети - лавки, кіоски або такі архітектурні деталі, як сходи, огорожа балконів тощо.

Уточнення пропорцій і разом з тим співвідношення між елементами прямо пов'язані з тектонічною виразністю. Це уточнення в деяких випадках може вестись в розрахунку на досягнення більшої її сторони.

Більш повне розкриття тектонічного рішення пов'язано як з переходом на крупніший масштаб, так і з зорим визначенням матеріалу або поєднання матеріалів, з яких передбачається виконувати виріб. Глядач сприймає це зображення засобами графіки матеріалу з точки зору своєї уяви про його міцність, вагу, еластичність або крихкість. Уточнюються перерізи, з'являються такі важливі деталі, як ребра жорсткості, потовщення швів, профілі опор, які також співвідносяться з нашими уявленнями про несучі можливості конструкції.

При появі деталі предмета виявлення органічності з'єднань, пробка нюансів проходить в плані пошуків загальної цілісності великої кількості частин, що належать цілому. Іншими словами, пластична трактовка, матеріальне втілення деталей повинні входити в систему великої форми, великого організму. Чим предмет менший, тим, безумовно, подібніші ціле і частини, тим вірогідніші і контрастніші неоднозначні рішення, поєднання різних мотивів.

Якщо на стадії дизайнерської пропозиції колір дасться приблизно, то на даній стадії, він як і характер поверхні (гладка, шершава, фактурна), конкретизується. Більш випукло і наглядно зображається матеріал зі всіма притаманними йому характеристиками.

Зовнішня форма предмета наповнюється значною інформативністю. Поява на кресленнях решти частин і деталей робить ясним функціонування виробу. Пульти з кнопковим керуванням, рукоятки або тумблери, робочі органи верстатів та інші відомі нам деталі орієнтуються у визначеному напрямку. Так само і колір допомагає визначити

естетику виробу, належність його до того чи іншого середовища (дитячій ігровій кімнаті, медичному закладу тощо). В загальному підсумку закінчений дизайнерський проект дає нам уяву не тільки про ідею (як ескіз), а й про об'єкт як предмет закінченого джерела інформації.

Важливе значення на даній стадії має координація функціонально-ергономічних, конструктивно-технологічних та естетичних аспектів. Робота з аналізу, уточнення та ув'язки проектної пропозиції ведеться в тісному і постійному контакті з інженером-конструктором і технологом.

Розвиток і поглиблення ескізної пропозиції проводиться шляхом прорисовки основних ортогональних проекцій вже в остаточному, визначеному в завданні, масштабі, окремі важливі деталі можуть прорисовуватись і в натурі, щоб перевірити органічність їх з'єднань або реалізацію ергономічних вимог.

Перехід на крупний масштаб пов'язаний з роботою над деталями. Паралельно з зображенням проекцій необхідно вести моделювання форм в макеті, масштаб якого також визначений в завданні. По мірі уточнення пластичного рішення на макеті ведеться прорисовка ортогональних проекцій. Така паралельна робота дозволяє послідовно вдосконалювати проектні пропозиції, а значить, і сам проект.

Після остаточного уточнення ортогональних проекцій в олівці, а також макета, розробляється ескіз подачі проекту. Завдання завершальної стадії, мовою проектної графіки, достатньо точно визначає зміст проекту і виявляє його функціональну й образну специфіку.

Крім основних ортогональних проекцій виконуються конструктивні креслення і функціонально-ергономічні схеми, які дозволяють обґрунтовувати та пояснювати ті чи інші особливості проектної пропозиції, розкрити задум проекту. Компоновка планшетів і графічна техніка, що вибрана для ілюстрування креслень, а також вибір матеріалу макету є важливою частиною роботи.

Поряд з цим повинна паралельно складатись анотація, або пояснювальна записка, яка вміщує таку інформацію: матеріали передпроектного дослідження, функціонально-експлуатаційні особливості, конструктивні і технологічні особливості, дані по економічних показниках прийнятого рішення, аргументоване обґрунтування прийнятого композиційно-образного рішення з показом ролі в загальному рішенні основних засобів композиції, включаючи пластичну і кольорову характеристику.

Розділ 5. Види і значення проектування

Загальний об'єм дизайнерського проекту залежить від характеру об'єкта і його реальної величини. Ортогональні проекції невеликих предметів і їх розрізи виконуються в натуральну величину, іноді навіть на стадії ескізу. Коли мова йде про великі об'єкти, які не співрозмірні з проектними листами, то зображення зменшується. Іноді зображають в натурі фрагмент, що має особливо важливе значення для розкриття теми. Так, наприклад, проектуючи освітлення кімнати, світильник викреслюють в натуральну величину; при роботі над транспортним засобом доцільно виконувати в натуральну величину креслення робочого місця водія з пультом, спеціальним кріслом і т.ін.

§ 19. Стадія розробки дизайнерського проекту

Останньою стадією дизайнерського проекту є стадія робочого проектування і технологічної розробки, матеріали якої йдуть у виробництво для виготовлення виробів.

На цій стадії дизайнер бере активну участь у комплексній роботі інженерів-конструкторів, технологів, спеціалістів-експлуатаційників, хоч його функції в цьому напрямку дещо обмежені.

Проте він успішно веде авторський нагляд за розробкою всіх деталей з тим, щоб закладена думка не була відкинута, а виражена і реалізована найкращим чином. Він вже менше вникає в будову несучих конструктивних елементів, механізмів і т.ін. Цим повністю займаються інженери відповідних спеціальностей (конструктори, технологи, механіки, електрики тощо). Його завдання - з вичерпною повнотою довести до виконавців всі тонкощі і нюанси форми. Це стосується не тільки зовнішнього вигляду виробу, а й його внутрішньої будови (інтер'єр приміщення, салон автомобіля тощо)- У полі зору дизайнера на цій стадії проектування повинно бути все, що реально сприймається органами зору (як зовні, так і всередині виробів).

Коли ми маємо справу з формами прямолінійного окреслення, то проекти, виконані навіть у зменшеному масштабі по відношенню до природи, дають достатньо інформації для точного відтворення авторського задуму. Але при роботі з виробами криволінійної форми необхідна активна участь дизайнера. Складна форма виліплюється, з моделей або особливо важливих деталей роблять розмірні креслення або шаблони.

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

Якщо об'єкт проектування складається із багатьох пластичних частин, то завдання дизайнера - зберегти їх загальний характер, щоб «велике в малому» сприяло створенню цілності і єдності виробу. Характер кривих має тоді значення для виявлення масштабності в загальному випадку: чим більша за своїми розмірами деталь (або предмет), тим складніша крива, що його утворює, і це можна перевірити на макеті в натуральну величину. В кінцевому підсумку масштаб макета залежить від практичних можливостей, однак є для цього умовні рекомендації.

| Об'єм виробу в м ³ | Масштаб макета |
|-------------------------------|--------------------|
| 1...3 | 1:1 |
| 3...9 | 1:3 |
| 9...36 | 1:5 |
| 36... 150 | 1:10, 1:20. |

Велике значення має серійність об'єкта; що проектується. Такі значні за величиною об'єкти, як легкові автомобілі, зокрема об'єм яких коливається від 10 до 15 м³, завжди макетуються в натуральну величину.

На натуральному макеті в цьому випадку перевіряються і ергономічні питання, і що дуже важливо, на такому демонстраційному макеті може моделюватися в усіх його видах опорядження виробу (прозоре, непрозоре, імітаційне та спеціальне). Таким чином досягається вичерпна уява про його зовнішній вигляд.

Наступний етап у просуванні виробу від проекту до випуску серії - виготовлення дослідного зразка, на якому остаточно перевіряються всі естетичні і технічні властивості конкретного виробу, його експлуатаційна придатність.

Роль дизайнера при цьому дещо обмежена, оскільки його завдання локалізується тільки навколо опорядження і оздоблення, тобто оцінюється, як виріб сприймається візуально. Тут слід звернути увагу на матеріал, що застосовується для виготовлення різноманітних деталей, як ці деталі з'єднуються між собою, як вони підігнані одна до одної, як скріплені, чи відповідає і поєднується фактура сидіння крісел і підлоги в інтер'єрах, автомобілях, кораблях, літаках, чи досконало поєднані зовнішні і внутрішні кольори виробів та інтер'єрів.

Натуральний зразок має важливе значення не тільки для відповідальних, багатосерійних виробів, таких як автомобілі. А все, що

Розділ 5. Види і значення проектування

пов'язано з побутом, що проглядається з близької відстані і входить в естетично організоване культурне середовище, перевіряється на зразку в своєму остаточному виконанні у відповідному матеріалі (різні побутові прилади, іграшки тощо).

Дослідний зразок перевіряють і на функціональну його придатність, але це вже в процесі його дослідної експлуатації. Тільки процес дослідної експлуатації може дати остаточну і всесторонню оцінку якості виробу. Для цього дизайнер повинен прискіпливо зібрати інформацію про виріб в оператора машини, водія автобуса, домашньої господарки, які дослідили відповідні вироби.

У процесі пробної експлуатації виявляються іноді не передбачені функціональні і ергономічні недоліки. Іноді виріб може погано «вписуватись» у предметне навколишнє середовище, не поєднуватися (особливо в побуті) з розповсюдженими видами меблів, габаритами приміщень, розстановкою предметів в інтер'єрі тощо. У результаті проведеного спостереження і дослідної експлуатації іноді з'являється необхідність зміни деяких конструктивних елементів, технології виготовлення або заміни інструментів, пристроїв, верстатів та обладнання, на якому ці деталі виготовляються, а іноді і заміни матеріалів з різноманітних практичних чи естетичних міркувань.

Вироби, в яких виявлено ряд недоліків, що виходять за межі стандартних вимог, не дозволяється випускати на будь-яких підприємствах (державних, власних чи комерційних). Їх випуск може бути відновлений тільки після усунення всіх виявлених функціональних і естетичних недоліків. На всіх виробках має бути клеймо підприємства-виготовлювача.

§ 20. Особливості навчального проектування

Різниця між навчальним і практичним проектуванням полягає у тому, що вони в кінцевому результаті мають різну мету. Якщо завдання реального проектування забезпечує створення високоякісного виробу, то для навчального проектування високий рівень проекту ще не вичерпує всіх завдань, які ставлять перед ним. Основна мета навчального проектування - підготовка висококваліфікованого спеціаліста.

Основними аспектами курсу «Проектування та моделювання» є: комплексний характер процесу проектування; послідовне ускладнення

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

завдань; ознайомлення з найбільш типовими і важливими функціями і формами; ознайомлення з деякими суміжними галузями проектування; застосування усної та письмової інформації в процесі проектування.

Комплексний характер процесу художнього проектування передбачає поєднання теорії і практики, одночасну розробку функціональних питань, конструкцій, ергономіки, тектоніки і вирішення естетичних завдань. Тільки в тісному взаємозв'язку цих стадій можна досягти виконання повноцінного проекту, де образний творчий задум і композиційне рішення гармоніювали б з інженерно-технічною думкою. Подібний підхід передбачає застосування одержаних знань з усіх предметів, навчального плану.

По мірі проходження курсу до роботи над проектом залучається все більше і більше спеціалістів - конструкторів, технологів, експлуатаційників, психологів.

Послідовне ускладнення завдань ведеться в декількох напрямках: від елементарної функції виробу до виконання складних операцій, від знайомих з особистого досвіду до невідомих, складних функцій, від однозначної зовнішньої форми до складнішої, від проектування окремого предмета до проектування набору, комплекту і створення предметного середовища.

Ускладнення функції особливо відчутне на початку курсу. Перші завдання зрозумілі без пояснення: ємкості різного призначення (попільничка, ваза для фруктів) загальновідомі; побутові прилади, хоча і складніші, але також не вимагають спеціального вивчення; прості меблі. Коли програмою передбачено проектування освітлювальної арматури (торшери, настільні лампи), яка здається елементарною в функціонуванні, то це є помилкою, бо вимагає старанного вивчення. За зовнішньо знайомим прослідковується багато окремих проблем (зонування квартири і пов'язаний з ним режим освітлення, види світлорозподілу світильників тощо).

У наступних завданнях (проектування спеціальних механізмів, верстатів і пультів, а далі - інтер'єрів і засобів транспорту) функціональна сторона все більше і більше ускладнюється, тому треба вникати в суть внутрішньої будови виробу, вивчати режим роботи, освоювати функціональні зв'язки.

Ускладнення форми і об'ємно-просторової структури пов'язано з ускладненням функціонального змісту, але цей зв'язок неоднознач-

Розділ 5. Види і значення проектування

ний. Перші проектуючі предмети (репродуктор на стіні, попільничка на столі) фронтальні. Ми сприймаємо їх по суті лише з однієї сторони. У наступних завданнях вже виникає композиційний зв'язок між різними сторонами предметів, що вимагає свого додаткового рішення. До того ж з'являється необхідність об'єднання загальної форми і окремих деталей (мікроскопи, лабораторні прилади, окремі меблеві вироби і окремі види одягу).

У подальшому здійснюється проектування механізмів з розвинутою об'ємно-просторовою структурою і відкритими робочими органами (електропили, електрорубанки, електрошвейні машинки).

У складніших рухомих механізмах додається кабіна водія і поєднуються, таким чином, різні тектонічні системи (замкнута оболонка - кабіна та інші просторові зовнішні системи (стріла)). Дальші ускладнення форми відбуваються при роботі над крупними промисловими установками. Вони характерні тим, що складаються з декількох частин, які треба візуально об'єднувати, знаходячи деяку пластичну цілісність і загальну рівновагу частин.

І нарешті, найскладніші проблеми формоутворення виникають при проектуванні засобів транспорту. Крім загальних, пов'язаних із динамікою і асиметрією ознак, у кожного із основних видів транспорту (сухопутного, повітряного, водного) є свої відмінності, які стали частково традиційними ознаками.

Перехід від проектування окремого предмета до проектування комплектів починається із співвідношення проектуючого предмета з іншими функціонально пов'язаними з ним об'єктами.

Проектуючи, наприклад, фірмовий знак, слід знайти зв'язок між ним і виробом, на якому він буде зображений.

Ще гостріше стоїть це завдання при проектуванні упаковки, тут необхідно знайти не тільки утилітарне, а й естетичне рішення, знаходячи при цьому образний зв'язок між предметом і його упаковкою. Завдання створення комплекту в усьому своєму об'ємі розгортається при проектуванні набору посуду або інших ємкостей, комплекту інструментів, меблів тощо.

Перехід від проектування окремого предмета до проектування середовища носить характер «внутрішнього» процесу: з самого початку курсу кожний проектуючий предмет осмислюється у відповідному середовищі. Питання про єдність проектуючого виробу з оточенням вирішується в плані співвідношення його величини з

конкретним простором, досягненням стильової спільності всього інтер'єру або ансамблю.

При проектуванні засобів громадського транспорту ставиться завдання узгодженості його інтер'єра і зовнішнього вигляду (з урахуванням всієї складності трактовки об'єкта і його деталей), виходячи із особливостей візуального сприйняття у зовнішньому і внутрішньому просторі. Завдання на проектування інтер'єра вже цілком присвячено проблемі середовища, освоєнню архітектурного простору. Таким чином, ускладнення завдань носить різносторонній характер. Воно необхідне для всестороннього успішного засвоєння методики проектування і послідовно проводиться аж до переддипломного проекту.

Ознайомлення з найбільш поширеними функціями і формами промислових виробів пов'язано з накопиченням досвіду, необхідного для розвитку професійного мислення. Багато різноманітних функцій, в рамках курсу не можна виконати. Але основні, найбільш типові функції повинні бути освоєні.

Перші роботи над предметами побуту як найбільш знайомими і доступними для аналізу, необхідно розглядати, як відповідний «вступ» у вивчення функцій. Далі йде ознайомлення з функціями таких виробів, як оптичні прилади, ручні механізми та деякі інші пристрої. Наступна група виробів знайомить з більш складними функціями рухомих механізмів (завантажувачів, штабелерів тощо), характером поєднання їх основної функції з функцією переміщення. Особливості пристроїв і дія засобів транспорту вивчаються на найрізноманітніших прикладах (автобусах, верстатах, кораблях тощо).

Курс базується на засвоєнні методики дизайнерської діяльності стосовно різноманітних проектних ситуацій, вимагає знайомства з усією різноманітністю форм навколишнього предметного середовища, яке оточує людину. Внаслідок цього можна намітити деякі окремі групи виробів: тимчасові предмети; механізми зі складними просторовими поєднаннями і відкритими рухомими робочими органами; складні, із декількох машин, де людина включена в простір агрегату; засоби транспорту з їх типовим для кожного виду формоутворенням.

Дизайнер повинен бути знайомий в більшій чи меншій мірі з усіма названими типами виробів. Однак слід пам'ятати, що кількість різноманітних форм, функцій, конструктивних типів значно більша.

Розділ 5. Види і значення проектування

Чим більше теми відрізняються одна від одної, тим це корисніше, бо сприяє розвитку мислення в різних напрямках.

При роботі над інтер'єром, наприклад, співставляються його функціональне призначення і сама архітектурна побудова.

В засобах транспорту вишуковуються варіанти, що застосовуються в різних його видах (наземний, повітряний, водний тощо). Кожний з них має свою специфіку, з якою в загальних рисах необхідно бути обізнаним.

Ознайомлення з суміжними галузями проектування - необхідна складова частина формування справжнього дизайнера. Як будь-який предмет пов'язаний з оточуючим його навколишнім матеріальним середовищем, є частиною предметного світу, так і галузь дизайнерської діяльності нерозривно пов'язана з суміжними галузями проектування. Тому в навчальну програму включені деякі теми, що належать до інших спеціальностей.

Найбільш відповідальним і найважливішим із всіх проектів на «суміжні теми» вважається промисловий інтер'єр, де ставляться особливі завдання (рішення плану, функціонального зонування простору і т.ін.), які пов'язані з чисто архітектурними методами проектування.

Всі отримані в процесі роботи над заданими темами знання і досвід розширюють кругозір і дозволяють бути компетентними у вирішенні деяких суміжних завдань, що є необхідним у проектній діяльності.

Включення письмової та усної інформації в процесі проектування відбувається в різних формах. Усна інформація - це підготовчий етап, який інформує про проект вступною лекцією основного педагога або більш вузького спеціаліста, обговорення проектної діяльності в процесі роботи, аналіз підсумків перегляду чергового завдання в групі. Все це можна розглядати як перенесення графічної або пластичної інформації в словесну.

Починаючи з перших завдань, проект супроводжується розміщеною на кресленні короткою анотацією, в якій подаються основні позиції, які ні в макеті, ні в графіці не можуть бути показані (матеріали, місцезнаходження предмета, характеристики системи або середовища). Тільки письмово можна роз'яснити, як повинен діяти той чи інший механізм, які особливості його функціонування.

Далі зміст письмового доповнення до проекту ускладнюється, а обсяг інформації збільшується до розмірів пояснювальної записки,

Дизайн. Частина I. *Історія зародження та розвитку дизайну*

яка супроводжується схемами і рисунками, пояснювальним текстом. Ще обширнішими є письмові звіти або реферати по практиці. Вони складаються за рекомендованим планом, залежно від змісту тієї чи іншої практики. Ці письмові звіти, як і пояснювальні записки та анотації, сприяють осмисленню найбільш важливих принципів проектування, вчать аналізувати і систематизувати матеріал, вид і спосіб обробки деталей, їх конструктивне і технологічне рішення, види опорядження, колір і т.ін.

Особливе значення має захист дипломного проекту, коли доповідь - виклад змісту проекту - засвідчує професійну зрілість його автора.

§ 21. Навчальні завдання на проектування

Крім загальних завдань з проектування в курсі «Проектування» є завдання, що мають особливі цілі. Ось основні з них.

Для того, щоб виховати в собі здатність швидко вирішувати найрізноманітніші проектні завдання, мобілізувати всі свої уміння, залучити увесь запас інформації, періодично виконуються так звані клаузури (тимчасові, розподілені на 4-8 частин) - проектні завдання.

Тема клаузури вибирається із задумів методичного порядку (для виявлення підготовленості до того чи іншого проектного завдання, для того, щоб зорієнтуватись у певному напрямку, для систематичного тренування). Іноді клаузура здійснює тривалу роботу над темою - з неї починається розповідь про зміст цієї теми, розкриваються мета і зміст проекту. Тема клаузури і тема великого проекту можуть співвідноситись як деталь і цілий виріб. Клаузура може загострити увагу до будь-якої складової частини проекту. На початку роботи над таким складним завданням, як промисловий інтер'єр, наприклад, темою клаузури може бути розробка знайомого кожному побутового простору або частини інтер'єру - меблі, світильник тощо.

Клаузура повинна володіти достатньою інформативністю, мати закінчене графічне оформлення і бути естетично вираженою. Крім виразності основної композиційної ідеї для клаузури важливі і komponування листа, і поєднання тонових плям і ліній. Їх чергування і ритм, разом з буквеною інформацією, повинні скласти певну цільність.

Розділ 5. Види і значення проектування

Для наближення проектування до практичних умов виконується дипломний проект - завершальний, найбільш важливий етап підготовки дизайнера. В ньому підсумовуються одержані за період навчання знання і практичні навички. Дипломний проект повинен відповідати всім сучасним вимогам: ідейно-художнім, естетичним, функціональним, конструктивним, технологічним, економічним. У проекті повинна бути виражена індивідуальність дизайнера, проявитися його творче обличчя.

Виконання дипломного проекту вимагає освоєння цілого ряду, що відносяться до теми, як теоретичних, так і практичних питань. Перша частина їх пов'язана з загальною підготовкою, одержаною в процесі навчання. Друга, спеціальна, яка відноситься безпосередньо до розроблюваної теми, готується в процесі переддипломної практики і безпосередньо в період виконання диплома. Об'єм дипломного проекту визначений встановленими вимогами за своїм складом, змістом, закінченістю всіх його складових частин - графіки, макета і пояснювальної записки. Переддипломна практика проводиться, як правило, поза навчальним закладом, на підприємствах або в проектних установах, де ведеться робота над проектованим виробом, там проходить знайомство з умовами праці над виробом, що проектується, вивчається виробничий процес і його особливості. Інформація про проект доповнюється збором матеріалу в бібліотеці; при цьому вивчається не тільки сам головний об'єкт, а й побічні об'єкти, що зустрічаються в процесі роботи над проектом.

У результаті з накопичених різного роду матеріалів у вигляді фотографій, схем, зарисовок з натури формують реферат. Його обсяг 30-40 рукописних листів, доповнених ілюстраціями. Крім кваліфікованого і зведеного в єдину відповідну систему матеріалу, викладеного в наміченій автором послідовності, в рефераті повинно бути відображено осмислення теми, вироблене відповідне до неї відношення.

Наступний збір конкретного підготовчого матеріалу (ніби продовження переддипломної роботи) ведеться в більш вузькій сфері, але в той самий період і більш ґрунтовно та глибоко.

Одержання завдання на дипломне проектування, початок безпосередньої роботи над дипломним проектом - це складний етап і оформляється за відповідним зразком. У ньому сформульовано назву теми, вказана організація, від якої ця тема одержана, намічені етапи виконання, склад дипломного проекту, типовий план пояснювальної

Дизайн. Частина I. Історія зародження та розвитку дизайну

записки, прізвища керівників і консультантів. Проектування починається з підготовки ескізних пропозицій, які робляться після аналізу прототипів (якщо вони існують) або із вихідних, оснований на вивченні ситуації, функціональних параметрів і умов середовища. В процесі роботи логічно обґрунтовуються проектні пропозиції, проводяться порівняння і відбір кращих варіантів, вони співставляються з прототипом або аналогами. Після прийнятого оптимального ескізного рішення затверджуються склад чистових креслень, їх масштаби, компоновка листів, матеріал і величина макетів. Складається план пояснювальної записки стосовно теми проекту. Її значення і роль на стадії дипломного проекту значно більша, ніж на курсовому проектуванні, тому пояснювальна записка, компонується по єдиному установленому плану, в кожному окремому випадку набирає характеру, який обумовлений змістом проекту і його авторською трактовкою.

Однією із найбільших норм дипломного проектування є зв'язок з виробництвом. Одержуючи завдання на виробництві, керуються не тільки методичним змістом майбутньої роботи, а й народногосподарським мисленням і актуальністю вибраної теми. В процесі роботи над дипломом підтверджуються контакти з представниками відповідних виробничих або проектних організацій, проводяться спеціальні обговорення, консультації.

Більшість дипломних проектів базується на реальних умовах виробництва, але можуть бути взяті і проблемні теми, теми перспективні, які не мають аналогів, а також комплексні проекти деяких установ побутового обслуговування, оснащених лініями верстатів, які ще не є предметом проектування сьогоденного дня, але корисні для практичної діяльності майбутнього. Ці реальні по своїй суті проекти можуть носити евристичний характер або ґрунтуватись на роботах будь-якого наукового або проектного інституту. Подібні теми вносять різноманітність в коло розроблюваних проектів, що сприяє підвищенню загального творчого рівня, розширенню кругозору, стимулює ініціативу і творчу фантазію.

Самостійність виконання дипломного проекту повинна поєднуватись з чітким режимом роботи за календарним планом. Завершення чергового етапу виконання дипломного проекту фіксується кафедрою. В нього можуть вноситись корективи відносно його змісту і дані, що відповідають рекомендаціям. В підсумку виносять висновок про завершеність або незавершеність того чи іншого етапу робо-

Розділ 5. Види і значення проектування

ти. У своєму остаточному вигляді проект розглядається кафедрою і виноситься рішення про те, чи може він бути допущений до захисту.

Добре спрогнозований і грамотно виконаний дипломний проект може і повинен бути використаний для практичного виготовлення окремих виробів, обладнання житлових, культурно-побутових та промислових інтер'єрів, а також створення гармонійного екстер'єрного середовища майданчиків скверів, парків тощо.

Застосування дипломного проекту для реального його втілення й успішної експлуатації з належним економічним ефектом є найвищою оцінкою професіоналізму дипломанта.

Запитання і завдання

1. Методика дизайнерського проекту.
2. Методика проектування і її установки.
3. Методика навчального проектування.
4. Методика практичного проектування і його завдання.
5. Підготовча стадія дизайнерського проекту.
6. Стадії дизайнерської пропозиції та її рішення.
7. Стадія розробки проекту та авторський нагляд.
8. Які особливості навчального проектування?
9. Навчальні завдання проектування.
10. Які ви знаєте види дизайнерських документів?
11. Документація графічної частини проекту.
12. Документація макетної частини проекту.
13. Пояснювальна частина до проекту.

ЧАСТИНА II.

ІСТОРИЯ ДИЗАЙНУ МЕБЛІВ ТА ІНТЕР'ЄРА

Вступ

Слово «інтер'єр» (від франц. *interieur* - внутрішній) в архітектурі означає внутрішній простір будівлі. В естетичному плані - це архітектурно-художнє вирішення внутрішнього простору архітектурного об'єкта.

Проектування інтер'єрів як вид діяльності зумовлює відповідну спеціальну підготовку, знання функцій, конструкцій, тонкого розуміння ролі форми, пластики, значення світла, кольору, текстури та фактури в інтер'єрі тощо. У художньому розумінні образ інтер'єра сприймається людиною як єдине ціле. Разом з тим для професійного оволодіння механізмом естетичного формування художнього образу інтер'єра потрібно знати процес утворення цілого з окремих елементів і організуючих його засобів, специфіку художнього декору, принципи його органічного поєднання з формою архітектури та обладнання, а також з композиційною організацією в цілому. На першому етапі такого пізнання велику роль відіграє історичний досвід, знання основних історичних періодів розвитку інтер'єра та обладнання, які дійшли до нас від перших і наступних цивілізацій різних періодів на нашому континенті, що засвідчує про високий мистецький рівень наших предків. Необхідно досконало вивчити минуле, щоб поліпшувати майбутнє.

Розділ 1. Стародавній світ

§ 1. Історія зародження меблів та інтер'єру

Людство існує вже багато тисячоліть, але умови його життя, побуту і праці в різні епохи були різними - від звичайного шатра, лігва, печери і примітивних засобів побуту і праці до сучасного високорозвинутого суспільства. Все це стало можливим тому, що людина здатна мислити, вчитись і працювати.

Оскільки мислення первісних людей було примітивним, то й знаряддя праці і побуту були досить простими і малоефективними, а більшість племен тисячоліттями жили в печерах і крім примітивної зброї та засобів їм нічого більше не було потрібно, бо жили і спали на землі. До речі, в країнах Близького і Середнього Сходу ще дотепер зберігся такий звичай відпочинку. Однак прагнення людини покращувати умови побуту і праці призвели до створення хоч і примітивних, але різноманітних виробів, в першу чергу із деревини, оскільки вона є найпоширенішим і найдоступнішим матеріалом, особливо після того, як з'явилась кам'яна сокира, ніж, колесо, важіль, що стало основою розвитку механіки. В цей історичний період відкривають і вогонь.

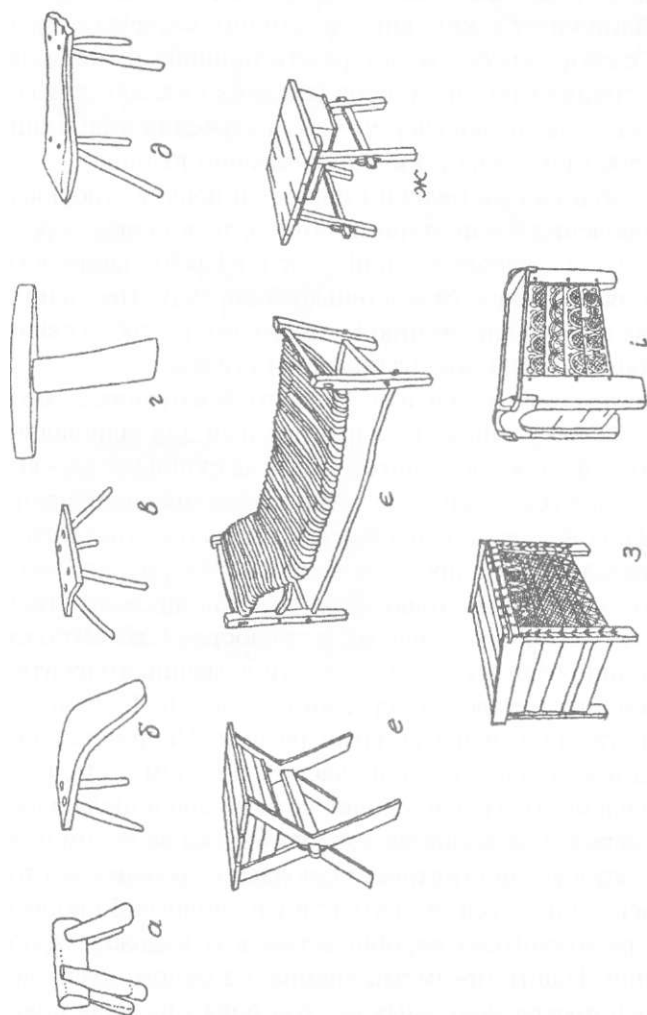
У ранній кам'яний період розвитку (ХУ-ХІІІ тис. до н.е.) печера вже не задовольняє людину, і вона починає будувати житло у вигляді шатра, хижки із деревини, тростини та подібного до них матеріалу. Ці будівлі пов'язані вже з осілістю. Їх ставлять на твердій основі і залежно від місцевості та клімату вони мають різні форми, які поступово змінювались. Спочатку це були хижки, землянки, юрти, а потім дерев'яні будівлі, які вже мали форму сучасного будинку. Ці будівлі складали із тонких жердин, ззовні покритих гілками або плетінням із прутів, а з середини обмазували глиною або завішували шкірами тварин. Такими копіями примітивних будівель є будинки-урни з глини, які служили для поховання праху померлого.

У період неоліту, крім тваринництва і землеробства, з'являються такі ремесла, як ткацтво, гончарство і обробка деревини. На цих виробках вже з'являється орнаментика, яка збереглася на окремих з них до сьогоднішнього дня. Першими елементами орнаментики були

точка, штрих, шахматка, зигзагоподібні і хвилясті лінії, круги і абстрактні форми, які утворюються при плетінні і в'язанні. Розвиток йде від конкретного зображення до абстрактних форм. Окремі мотиви оздоб являють собою стилізовані зображення або символи предметів діяльності. Наприклад, зигзагоподібна лінія зображає землю, а хрест - птаха. Ці зображення стають все більше абстрактними, зберігаючи тільки найхарактерніші обриси реальних предметів, постійно перетворюючись в символи, а стилізуючись у творчі абстракції, створюють орнаментику. Деяким художнім елементам приписувалась чудодійна сила, що робило такий орнамент «божественним». Часто творили орнамент не конкретним замислом, а властивістю матеріалу або технікою обробки. Така орнаментика розкривала структуру предмета (рисунок з'єднання цеглин) і дістала назву структурної. Внаслідок цього межа між повсякденним ремеслом і мистецтвом стирається. Основою кожного орнаменту є ритм, тобто повтор однакових елементів, що часто застосовується у виробках декоративно-прикладного мистецтва і сьогодні.

Традиція орнаментики в первісному суспільстві була обов'язковою. Кожна маленька громада самостійно без поділу праці створювала своє традиційне житло, знаряддя праці, побуту і зброю.

У період неоліту кам'яні предмети поступово вдосконалюються, що призводить до появи дерев'яних хижок на сваях, які є першою свідомою формою дерев'яної будівельної діяльності. Такі поселення виявлені на території сучасної Швейцарії, Баварії, Австрії, а в Новій Гвінеї ще і зараз є такі хижки. Однак успішно просуватись вперед можна було тільки тоді, коли людина освоїла метал. (У III-VI тис. до н.е. - бронзу, а в кінці II тис. до н.е. - залізо). Це створило сприятливі передумови для вдосконалення процесу переробки різних матеріалів, зокрема деревини, з якої будують житло і виготовляють різноманітні предмети побуту. Металеві знаряддя праці повністю витісняють примітивні кам'яні. Інструменти з металу дають можливість виготовляти нові конструктивні елементи з'єднань (різноманітні шини, шканти, цапфи), вдосконалювати технологію виготовлення найрізноманітніших виробів і будівель із деревини. Поступово розвивається столярна справа, хоч чіткого поділу на дерев'яні будівлі, меблі, предмети ужитку в сучасному розумінні на той час ще не було.



Мал. 1. Примітивні форми стародавніх меблів:

а – табурет з дерев'яної колоди; *б* – табурет з використанням природного згину деревини; *в, г* – табурети, які служили і столами; *д* – стіл-стілець; *е* – стіл з х-подібними ніжками і ящиком; *ж* – ліжко з примітивним каркасом і плетеним ліжником з соломи або лика; *з* – форма стола з великим висувним ящиком; *и, и* – скрині столярної роботи прикрашені геометричним орнаментом.

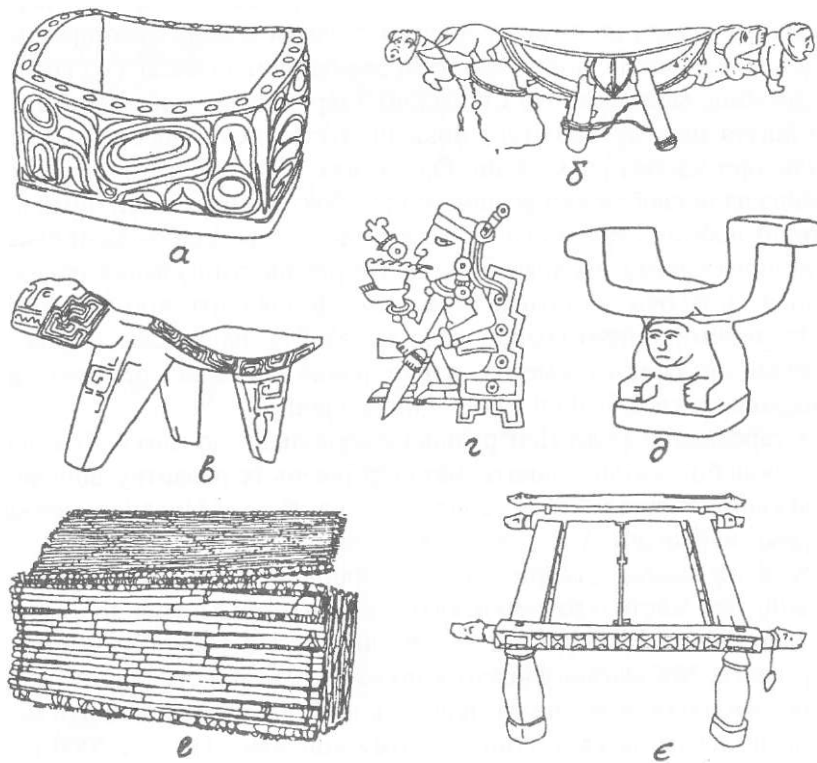
З появою металевих інструментів значно вдосконалюється мистецтво різьби по дереву, яка бере свій початок ще з кам'яної епохи. І хоча до нас дійшло дуже мало тогочасних різьблених дерев'яних виробів (тарілки, скриньки, чаші і навіть табуретки) із-за нестійкості деревини, однак залишки художніх виробів з інших матеріалів засвідчують про гарні смаки і високу майстерність тодішніх ремісників. Всі ці досягнення сприяли розвитку продуктивних сил, які призвели до розпаду громад, а це, в свою чергу - до зародження цивілізації (в Месопотамії - 8000 рік до н.е., а в Європі значно пізніше).

Якщо первісна людина свої будівлі і предмети побуту створювала тільки для задоволення елементарних потреб, то в період зародження цивілізації будівлі, меблі та інші ужиткові речі мають вже елементи оздоблення, що надає їм мистецького вигляду. Поєднання функції і мистецтва сприяє вираженню ідейного змісту, тобто свідомого художнього оформлення, яке називається стилем.

Стильові оздоблювальні елементи зустрічаються в будинках, меблях, ужиткових речах та сувенірах і є характерними для відповідної епохи. Первісні люди всі предмети виготовляли із суцільної деревини, найчастіше ясена, дуба, клена, що вимагало осмисленої праці. Завдяки своїй винахідливості людина навчилася використовувати у вигляді примітивних меблів природний матеріал, наприклад, пень, викривлену або роздвоєну гілку тощо. Слід сказати, що вони стали прообразом селянських меблів у деяких місцевостях і до сьогодні (мал. 1). На тому рівні розвитку, коли предмети домашнього вжитку виготовляли із масивних металевих дерев'яних колод, не було чіткої межі між меблями та іншими побутовими речами. Наприклад, видовбана тарілка па ніжках служила одночасно і посудом, і столом.

Конструктивні елементи з'єднань pojawiaються тільки після вдосконалення поділу дерев'яних колод на дошки і бруски за допомогою пил. Першими це застосували єгиптяни. Одночасно з розвитком столярної справи вдосконалюються інструменти і технологічні процеси для виготовлення різноманітних виробів, а також їх художнє оформлення і оздоблення. Навіть предмети, виконані з одного куска дерева, оздоблювались прекрасною різьбою, хоча вона і не мала практичного значення. Різьба є найстарішою художньою технікою оздоблення виробів із деревини. Внаслідок вдосконалення інструментів і пристроїв поступово розвиваються і інші техніки художньої обробки деревини (інкрустація, інтарсія, маркетрі).

Розділ 1. *Стародавній світ*



Мал. 2. Стародавні меблі з елементами декору:

- a** - скриня для зберігання харчових продуктів з елементами різьби по дереву;
- б** - підставка для голови прикрашена різьбою по дереву;
- в** - кам'яна лавка із базальту;
- z** - мексиканський бог, що сидить на стільці;
- д** - кам'яне сидіння з елементами скульптури;
- е** - стародавня робоча скриня;
- є** - ліжко з фігурними ніжками прикрашене геометричною різьбою.

Предмети побуту стародавніх племен дають нам змогу оцінити їх рівень історичного розвитку. Наприклад, розвиток окремих народностей Австралії на початку нашого століття можна було прирівняти до кам'яного періоду. А окремі народності Океанії (малайзійці, полінезійці, мікронезійці) і південно-американські племена вели образ життя періоду неоліту, і поки не зустрілись з європейцями, не знали про існування металів. Однак вже і на той час вони пишно прикрашали свої хижки розписом і різьбою, а виготовлені ними примітивні побутові предмети не завжди достатньо відповідали своєму функціональному призначенню, проте рівень стилізованої орнаментики на них був достатньо художнім. Це свідчить про те, що вже навіть тоді мистецтво захоплювало людей. Так, наприклад, африканці не знали столярного ремесла, зате старанно займались різьбою, якою прикрашали свої будівлі і всередині і зовні.

Стародавні народи Центральної Америки, ще до того як їх відкрили європейці, вміли плавити метал, а рівень їх розвитку відповідав бронзовому періоду. І, не дивлячись на те, що більшість народів Африки майже до XVII ст. розвивались ізольовано від інших народів світу, вони змогли створити великі африканські держави з високорозвинутим мистецтвом бронзового лиття та різьби по дереву. Однак дерев'яних меблів, крім деяких знахідок в Перу, практично не збереглося. Ми маємо уявлення про них завдяки графічним зображенням в рукописах, які засвідчують про рівень стародавньої культури, що існувала на американському континенті ще за 2.000 років до н.е., причому не тільки різьблені, а й плетені, різні коробки з тростини для інструментів та одягу (мал. 2).

Африканці вже вміли будувати будинки круглої, в плані, циліндричної форми з гостроверхим дахом, хоча зустрічаються і чотирикутні будівлі з двосхилим дахом. І все необхідне для дому вони виготовляли самі з великою майстерністю і фантазією. Зокрема опори меблів по-мистецькому виконані у вигляді фігури людини або звіра. Прикладом використання багатой орнаментики є столи, скрині та інші вироби з тонким рисунком барельєфів на їх поверхні. Цікаво є те, що вже в той час почуття прекрасного поєднувалось з комфортом (увігнуті або плетені сидіння і спинки).

З'являється широкий асортимент виробів різних форм і конструкцій, які зібрані з окремих елементів і прикрашені геометричним орнаментом, кольоровою шкірою, хутром і шнурками з рослинних

Розділ 1. *Стародавній світ*



Мал. 3. Архітектурно-скульптурні елементи в стародавніх меблях:

- а* - сидіння з масиву деревини (Африка);
- б* - табурет із фігурними ніжками і плетеним сидінням;
- в* - меблі для сидіння з точеними елементами;
- г* - скульптурний стілець;
- д* - меблі для сидіння з масиву деревини;
- е* - меблі для сидіння з скульптурними елементами.

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*

волокон. Однак у цей період художні вироби із деревини ще не диференційовані за призначенням (меблі, побутові речі тощо), і хоча рівень художнього оформлення високий, але практичності в них мало. Немає і конкретного поділу мистецтва і ремесла, хоча меблеві вироби поступово групуються. І не дивлячись на те, що африканці вже використовують інструменти із металу, технологія виготовлення виробів досить примітивна, столярної майстерності ще немає (мал. 3).

§ 2. Стародавній Єгипет

В Єгипті була високорозвинута культура ще тоді, коли Європу заселяли варварські племена.

Історія Стародавнього Єгипту - однієї з перших рабовласницьких держав - бере свій початок в V тис. до н.е.

Єгиптяни створювали монументальні архітектурні пам'ятники (піраміди), а також мистецькі меблеві та побутові вироби. Вони набагато випередили всі інші народи, встановивши норми свідомої творчої діяльності.

В Єгипті ми вперше зустрічаємось з розвинутим стилем, який став основою європейських зразків. Сильова єдність творів архітектури, меблів, посуду, ювелірних та інших побутових виробів визначалась прагненням відтворити в їх образах ідею стійкої і вічної влади фараона. Однак архітектурні рішення виробів для звичайних людей були значно простішими і недовговічними.

В єгипетському мистецтві, як і в суспільному житті цієї країни, спостерігається особлива строгість і впорядкованість, уніфікованість художніх форм, які збереглися на протязі багатьох тисячоліть.

Мистецтво Єгипту розвивалось під сильним впливом стародавнього релігійного світогляду.

Оскільки єгиптяни вірили в загробне життя, то в могилу померлого клали все те, що йому могло знадобитись у потойбічному світі. Завдяки такому культу захоронення в пірамідах і гробницях, а також сухому клімату Єгипту дотепер збереглося багато прекрасних пам'яток культури. Єгиптяни вважали художні зображення живими і вічними, тому мистецтву вони надавали важливого значення. Художні форми були настільки стилізовані, що перетворювались майже в символи. Про це засвідчує впорядкована орнаментика, а також характерне ієрогліфічне письмо єгиптян. Однак раціональне мислен-

Розділ 1. Стародавній світ

ня їх спрямовувалось до простоти форм. Є припущення, що чотирикутний будинок збудований вперше в Єгипті. Для будівництва вони спочатку використовували глину, а потім вже і камінь. Для будинків панівних класів застосовували дерев'яні колоди для каркасу, а стіни викладали цеглою. Появляються і поверхові будинки з терасами і плоским дахом.

Усередині будинки були багато і пишно оформлені. Розкішні колони підтримували стелі, фрески прикрашали стіни, а килими і занавіски завершували оздоблення інтер'єра. Про це засвідчують відкриття (1922 р.) гробниці фараона Тутанхамона періоду Нового царства, де було знайдено багато абсолютно неушкоджених меблів та інших виробів декоративно-прикладного мистецтва, оскільки єгиптяни поряд з мумією ставили в камеру гробниці і комплект домашньої обстановки.

І, не дивлячись на те, що єгиптяни, як і всі інші стародавні народи, сиділи на землі, Єгипет можна справедливо вважати батьківщиною деревообробного виробництва. Всі наступні покоління людства зобов'язані єгиптянам за створення нових форм меблів, інструментів, технологій обробки деревини та основних технік декорування виробів із деревини, які з невеликими змінами і доповненнями дійшли до нашого часу.

Спочатку у єгиптян були низькі лавочки і стільці, а пізніше для привілейованих верств почали виготовляти стільці зі спинками, форма яких стала основою для всіх наступних конструкцій стільців. З'являється і низка інших меблевих виробів, які є прототипами сучасних: табурети з угнутим сидінням, скрині з вигнутим віком і великими замками, ложа (ліжка), різноманітні коробки, столи та інші побутові речі (мал. 4). Вони створювали логічно розраховані, накреслені за допомогою лінійки, циркуля і кутника основні рішення, в яких немає істотних змін і на сьогоднішній день.

Значного розквіту досягли дерев'яні єгипетські меблі і декоративно-ужиткові вироби із деревини в період Нового царства (друга половина II тис. до н.е.). Торгові стосунки з іншими народами сприяли поширенню впливу крито-мікенської культури в Єгипті.

Не дивлячись на те, що інструменти для обробки виготовлялись вже з металу, вони були ще досить примітивними, а так необхідного столяру рубанка ще не було. Деякі інструменти єгиптян збереглися в оригіналі, а деякі стали відомими по моделях і зображеннях на саркофагах.

Столярним ремеслом і декоративно-прикладним мистецтвом із деревини спочатку займались раби і вільні ремісники, і тільки пізніше

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*

виготовлення художніх виробів доручалось досвідченим майстрам, де майстерність передавалась від батька до сина. Однак така «родинність» не завжди сприяла розвитку нових форм і технологій.

Незнання токарної справи і відсутність відповідних інструментів обмежували застосування різноманітних декоративних елементів для оздоблення виробів із деревини. Єгипетські майстри знали вже столярні в'язки (з'єднання), вміли виготовляти рамково-фільончасті елементи, але фільонки не вставляли, а прибивали до рамок. Для маскування дефектів, які часто зустрічались, поверхню готових виробів прикривали ґрунтовкою, а потім білою або кольоровою фарбою. Скрині і саркофаги часто розмальовували яскравими фарбами, оздоблювали фаянсовими накладками або напівдорогоцінним камінням. Єгиптяни вже вміли обклеювати деревину малоцінних порід тонкими пластинками більш цінних порід, однак ці пластинки не схожі з сучасним шпоном за товщиною. Облицювання пластинками давало змогу створити геометричний плоский орнамент.

На окремих виробах зустрічається орнаментика не тільки з пластинок деревини, а й слонової кістки, перламутру і навіть золотих накладок (меблі із гробниці Тутанхамона).

Оскільки в Єгипті порід дерев, що добре обробляються, майже небуло, то вони працювали з привізною деревиною (кедр, тис, оливкове дерево, нільська акація, чорне дерево, сикомор).

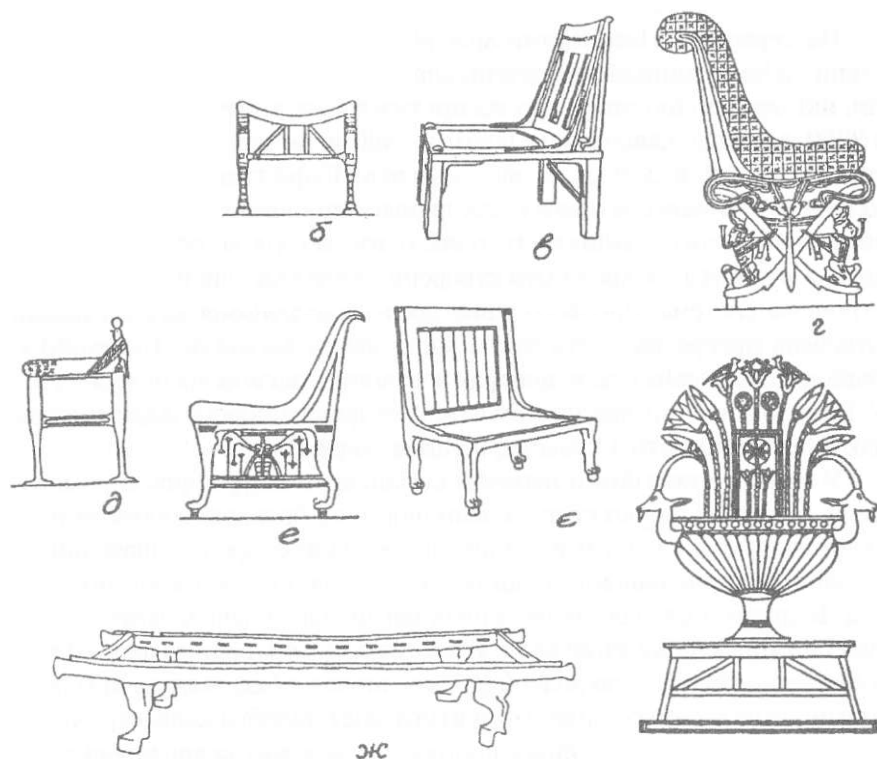
Єгиптяни конструювали різноманітні типи меблів, які стали в деякій мірі прообразом сучасних. Це, зокрема, меблі для сидіння, для відпочинку, для зберігання речей, різні столи тощо.

Крім меблів, для житла використовували різні ужиткові вироби, які оздоблювали такою ж орнаментикою, як і меблі (сонячне коло, шуліка, змія, лотос, пальми тощо).

Єгипетське декоративно-прикладне мистецтво засвідчує яскравий реалізм даної епохи. Європа зобов'язана Єгипту за створення основних форм меблів, інструментів і технологій обробки деревини. Однак єгипетські меблі однотипні і не змінювались на протязі століть, а символічні і запозичені у природи форми не були тектонічно скомпоновані. У багатьох випадках відсутня зрівноваженість пропорцій і обмежений зв'язок між конструктивними і декоративними елементами.

Але, не дивлячись на це, збагачене новими формами та ідеями мистецтво Стародавнього Єгипту стало модним в усій Європі, відобразившись особливо у французькому стилі ампір.

Розділ 1. *Стародавній світ*



Мал. 4. *Єгипетські меблі:*

- a* - складний стілець;
- б* - табурет з точеними ніжками;
- в* - стілець з спинкою;
- г* - святковий трон;
- д* - табурет з низькою спинкою;
- е* - святковий стілець з ніжками у вигляді звірячих лапок;
- є* - стілець з рамково-філюнковою спинкою;
- ж* - переносне ліжко;
- з* - стіл з декоративною вазою.

§ 3. *Стародавня Месопотамія (Вавилон, Ассирія і Персія)*

На території Месопотамії між річками Тигр і Євфрат існували східні рабовласницькі деспотичні держави Вавилонія, Ассирія і Персія, які періодично панували на протязі трьох тисячоліть. Спочатку з 2250 р. до н.е. вавілоняни, потім у 1500 р. до н.е. їх завоювали асирійці, а тих в 539 р. до н.е. - перси. Сприятливі умови цього міжріччя створювали основу для високої цивілізації. І хоч військові деспотичні імперії змінювали одна одну, все одно тут народилась висока культура. Зокрема був створений календар, система числення і грошова система. Високого рівня досягла астрономія та інші науки. Створена прекрасна література. Країна мала знаменитих будівничих. Вавилон і Ніневія стали центрами вавілоно-асирійської культури. У Вавилоні на той час вже були міські дороги, каналізація, в палацах - ванні кімнати і туалети, а також висячі сади.

У зв'язку з постійним нападом сусідів архітектура була спрямована на будівництво укріплень. Стіни, портали, бронзові ворота та інші укріплення були товстими і міцними, бо мали оборонне значення.

Архітектурні рішення будинків були подібні до оборонних споруд. Будинки будували із обпаленої цегли, часто навіть багатопверхові. Камінь використовували тільки для декорування і рельєфних зображень. Палаци для знаті будували на пагорбах, оточуючи їх товстими стінами та ровами. Структура міст відображала структуру класового суспільства. Однак про обстановку житла ми можемо судити лише з археологічних розкопок, яких до нас дійшло не так багато, особливо з дерева.

Вавілоняни і асирійці захоплювались солідними масивними формами великих розмірів. На відміну від струнких і витончених єгиптян, вони зображували себе масивними і незграбними, з великими мускулами. Крім архітектурних пам'ятників до нас дійшли і рельєфи на каміннях, де майстерно зображені тварини, сцени військових подій і полювання. З цих зображень ми судимо і про предмети домашньої обстановки та побуту, хоча більшість їх, за винятком окремих бронзових предметів, до нас не дійшло. Дещо про життя асирійців нам відомо із записів клинопису, а також із описів грецьких істориків.

Для будівництва, крім каміння і цегли, рідко застосовували і деревину, бо її доводилось привозити з різних далеких країн. Наприк-

Розділ 1. Стародавній світ

лад, деревину кедра привозили з Лівану. Проте на відміну від єгиптян, які вже в той час облицьовували дешеві породи деревини більш цінними, вавілоняни прикрашали дерев'яні каркаси меблів та інших виробів із деревини мідними й карбованими елементами, оскільки їх земля багата на ці руди і вони прекрасно володіли технологією їх видобутку та художньої обробки. Однак розкопки засвідчують, що асиро-вавилонські меблі були пишні (особливо королівські), а єгипетські досить прості і примітивні. Дуже мало ми знаємо про рівень майстерності і знаряддя праці майстрів столярних ремесел. Хоча відомо, що ці знаряддя виготовлялись із бронзи і заліза, і вони не поступалися тим, якими користувались єгиптяни.

І хоча рубанків ще не було, проте круглі ніжки меблів засвідчують, що точити деревину вже вміли. Був і металевий прес, на якому виготовляли профільні і круглі металеві деталі.

За конструкцією асиро-вавилонські меблі були досить простими і нагадували ранні єгипетські. В основному вони складались з вертикальних несучих ніжок і горизонтальних царг. Однак ті м'які динамічні лінії, що використовували для оздоблення єгиптяни, тут відсутні. Деревину використовували тільки для каркасу і то без особливої обробки, бо поверхню меблевих виробів покривали оздобленими металевими листами, які надавали меблям ще і стійкості. Крім того, меблі прикрашали металевою фурнітурою, яку виготовляли у вигляді кілець, гудзиків та інших елементів. Тронні меблі оздоблювали бронзовими і навіть золотими прикрасами.

У помешканнях широко застосовувались лавки, табуретки, кушетки, стільці, балдахіни. Більш простими за конструкцією були лавки і табурети, проте їх по-різному оздоблювали. Останні мали плетені сидіння, на які клали декоративну подушку. Ніжки, в нижній частині, виготовляли у вигляді шишок, виноградних грон або лан тварин.

Судячи по зображеннях, які дійшли до нас, стільці зі спинками і крісла з підлокітниками прикрашались вирізаними елементами із дерева, що відтворювали людські фігури, які нібито підтримували сидячого пана на піднятих руках. Такі символічні фігурки полонених і рабів з'явилися саме в цих країнах. Звідси ці фігури поширились і на архітектуру у вигляді атлантів, каріатидів, герм і т.ін.

Для сидінь стільців застосовували шкіру, тканини з багатим узором, яку прикрашали бахромою. Кушетки теж розкішно і пишно

оздоблювались. Ліжка нагадували лежа єгиптян, які мали подушки зручної форми, на які можна було опертись. За конструкцією всі меблі були досить прості, але покривались дорогими тканинами, декоративними подушками та бахромою, що робило їх розкішними. В окремої знаті кушетки були навіть зі слонової кістки. Ассиро-вавілоняни перші застосували ліжко з балдахіном. Вони широко використовували текстиль для оббивки меблів. Ассирійські шпалери, килими і вишивки прославились в усьому світі. І хоча всі ці речі до нас не дійшли, рисунок на підлогах, покритих кольоровою емаллю, засвідчує про багатство ассирійської орнаментики, яка згодом проникла в Європу. Щодо тектоніки ассирійських меблів, то вони мали обмежену структуру, опорядження якої було чітким і розміщувалось за текстурою деревини.

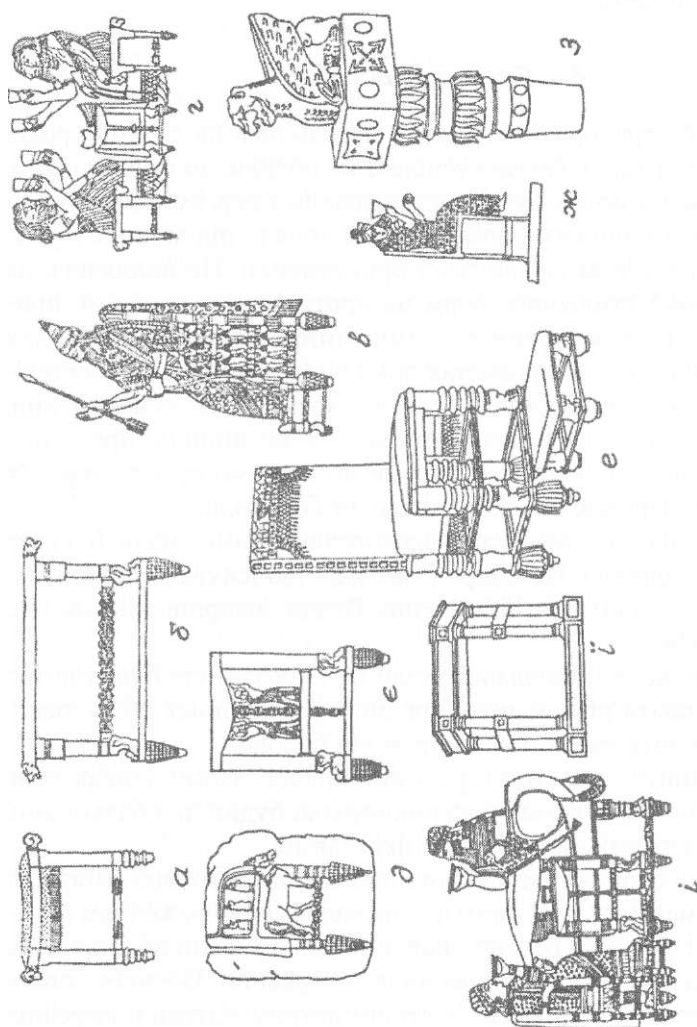
Не дивлячись на те, що в VI ст. до н.е. перси захопили Вавилон, а пізніше всю Малу Азію і Єгипет, в культурі і мистецтві вони поступались цим країнам. Але з посиленням їх влади вони прагнули до розкішного побуту.

В житлових будинках персів зберігся ассиро-вавілонський стиль, але він був значно розкішнішим. Ця розкіш передавалась і на оздоблення меблів. Стелі, стіни, підлоги оздоблювали різнокольоровими керамічними плитками, карнизи та фризи прикрашали фігурами тварин і людей.

Якщо внутрішні приміщення персів відповідали вимогам східного комфорту, то меблеві форми майже не змінювались за конструкцією, але елементи декору стали значно пишнішими. Що ж до столярних інструментів і прийомів роботи, то вони в персів були такими ж, як у ассирійців та вавілонян.

У палаці царя Дарія в Пересеполі знайдено зображені на барельєфах трони, що мали відомі ассирійські форми ніжок з кільцями, виїмками, лев'ячими лапами, чашечками квітів. Новизна полягала в тому, що стіл з лев'ячими лапами стояв на підвищенні, завдяки чому він мав громіздкий і незграбний вигляд. У персів ніжки частіше завершувалися у формі кісточки. Що стосується інших меблевих форм, то перси не створювали свого стилю, а тільки прикрашали ассирійські форми характерними персидськими орнаментами.

Про меблеве мистецтво Близького Сходу ми знаємо дуже мало. Тільки деякі письмові згадки засвідчують про те, що меблі народів Малої Азії, Фінікії, Сирії і Іудеї в художньому і технічному відно-



Мал. 5. Месопотамські меблі:

а – асирійський табурет; *б* – асирійська лавка; *в* – асирійський трон; *г* – зображення стола і меблів для сидіння; *д* – асирійське крісло; *е* – персидський стілець з підставкою для ніг; *ж* – деталь асирійського стола; *з* – різновид стільця з високим сидінням; *и* – фрагмент асирійського трона з бронзи; *і* – ліжко, стіл і крісло; *ї* – єврейський вілгар.

шеннях не відставали від меблів Далекого Сходу. Цьому сприяла жвава торгівля і обмін речами. На островах у Середземному морі створювали колонії, які відігравали роль пунктів обміну східних і західних товарів. Часто окремі товари було вигідніше обмінювати, ніж виготовляти самим.

§ 4. Стародавня Індія

На сучасній території Індії індуси поселились ще за 2000 років до н.е. і створили там класове суспільство, подібне до єгипетського.

Індуси, живучи по-сусідству з стародавніми персами, перейняли від них елементи грецьких форм, а згодом попали під вплив мусульманської за характером персидської орнаментики. Не дивлячись на таке переплетіння стильових форм на протязі віків, індійське прикладне мистецтво залишалось самостійним. В окремих видах індійського мистецтва, в предметах домашньої обстановки спостерігається єдність художніх форм і орнаментики. І хоча до наших днів таких художніх виробів із деревини майже не дійшло, проте про рівень стародавніх індійських різьбярів ми можемо судити через їх вплив у більш пізні епохи в Португалії та Голландії.

Індуси вже на той час були високорозвинутими, мали буквене письмо і законодавство. Це Стародавнє царство існувало приблизно до 5000 р. до н.е., поки релігійне вчення Будди докорінно не змінило світогляд індусів.

Нам відомо, що в Стародавній Індії було розвинуте будівництво із деревини, а також різноманітні предмети внутрішньої обстановки. Про це засвідчують навіть пізніші кам'яні будови.

Про будівництво і архітектуру того періоду відомо з зображень на рельєфах. Це в основному багатопверхові будинки з балконами, відкритими галереями та боковими флігелями.

Архітектурні споруди засвідчують про велику фантазію, багатство і велич їх орнаментики, яка часто поєднувалась із зображенням богів, людей, звірів і рослин. Все це, звичайно, мало великий вплив на конструкцію та декор художніх виробів із деревини. Почуття поваги до традицій предків змушувало їх строго дотримуватись попередніх форм. Оскільки при кастовій системі ремесло переходило від батька до сина, то право займатись тим чи іншим мистецтвом або ремеслом було привілеєм тільки декількох сімей.

Розділ III. I. Стародавній світ

Однією з проблем про конструкції та орнаментику художніх виробів із дерева та інструменти, які для цього застосовувались, ми знаємо дуже мало, за винятком деяких уявлень з меблевих форм, зображених у кам'яній скульптурі.

І хоча для народів Близького і Середнього Сходу меблі стародавнього періоду ще зберегли східні форми, однак вони вже відмовились сидіти на землі. Проте і сидячи на стільці, вони схрещували ноги, наче сидячи на землі (мал. 6, а). Сидінням їм часто служила подушка в формі суцільної кулі. Для урочистих церемоній застосовували спеціальні трони, в яких точені ніжки були звужені донизу, а верхні рейки спинки сильно виступали вперед і їх прикрашали страхітливими головами драконів (мал. 6, з).

Для сидіння в ту епоху застосовували круглі або прямокутні табурети з ажурним каркасом і подушкою, які часто покривали гарною накидкою. Зображені на меблях для сидіння люди були представлені, як правило, в одній позі. Найчастіше їх ліва нога розміщувалась підігнутою на подушці. В цей час зустрічаються і більш вигідні конструкції меблів для сидіння у вигляді лавок, які нагадують нашу сучасну м'яку канапу.

Приблизно в IV ст. до н.е., в зв'язку з переплетінням грецьких художніх елементів з індійськими, в мистецтві виник новий своєрідний стиль форм, який вплинув на форму меблів та інших виробів із деревини. Зокрема, широко було розповсюджене низьке примітивне ліжко - каркас на чотирьох ніжках з пропущеними через них опорами. Площина для лежання була плетеною. Такі ліжка виготовляли із дорогого матеріалу і пишно прикрашали. Особливістю конструкції виділявся індійський табурет з точеними ніжками, покритими лаком, і плетеним сидінням (мал. 6, к).

Письмові документи засвідчують, що ремісники - індуси навчилися виготовляти гнуті деталі з деревини ще в I тис. до н.е., тоді як в Європі цей спосіб почали застосовувати тільки на початку XIX ст.

Із Індії була високо розвинута техніка опорядження, зокрема лакування і застосування його для декоративної мети, оскільки Індія багата на різноманітні смоли. Досить поширеним був спосіб лаку-

я кольоровими швидко висихаючими лаками точених елементів мого іів. Другий метод - це багат шарове нанесення лаку з відтворенням і ним рисунка на його поверхні, подібно до графіті. Малогабаритні вироби меблів, різноманітні коробки і сувеніри виготовлялись із

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*

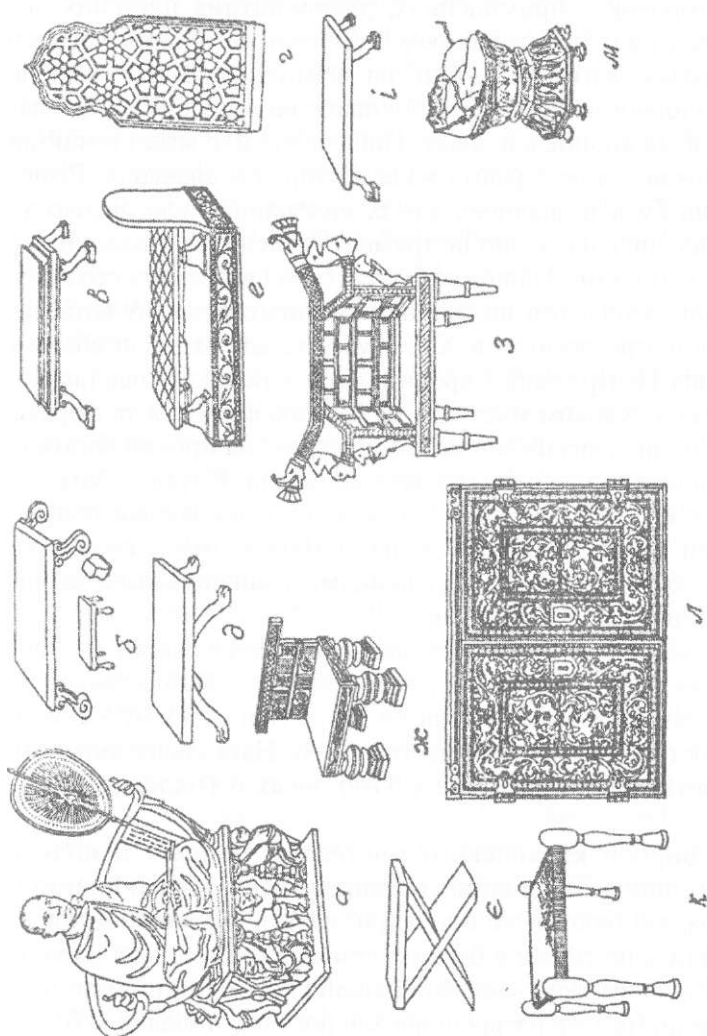
пап'є-маше і лакувались досить складним способом. Для оздоблення меблів застосовували інтарсію із чорного дерева, перламутру, слонової кістки (бомбейська мозаїка), а також різьбу по слонової кістці (мал. 6, л). Пишна ажурна різьба в більш пізньому індійському меблевому мистецтві засвідчує про особливе захоплення індусів до декору різними прикрасами, вони використовували для орнаментики будь-які можливості. Не рахуючись з часом, вони педантичною, наполегливою працею східної людини створювали художні меблі та інші декоративні вироби з деревини. Хоча у виробках індусів зустрічаються і примітивні речі, однак вони знали, що таке комфорт. Про це свідчить церемоніальне крісло буддистського монаха, що нагадує своєю конструкцією староіндійський трон. Однак широкого розмаху ці форми не одержали. І тільки вже пізніше, коли на Індію почала впливати Європа, з'явилися нові запити, які оживили тисячолітню майстерність індусів. З'явився новий змішаний стиль.

У ХХ ст. в Європі було багато бажаючих придбати індійські вироби із деревини, особливо з-за їх пишного екзотичного декору. Найбільш популярними були меблі, прикрашені так званою бомбейською мозаїкою, що призвело до значного поживлення індійського меблевого мистецтва. І хоча нові індійські меблі стали набирати європейських форм, однак із-за перенасиченості індійсько-арабською орнаментикою вони зберегли індійський характер. У конструктивному ж відношенні індійські меблі та інші художні вироби із деревини не завжди навіштовують, однак декор їх своєрідний і цікавий своєю філігранною орнаментикою, яка часто межує з помпезністю, що не завжди органічно пов'язано з призначенням того чи іншого виробу. Індійська школа художньої обробки деревини сприяє глибокому розумінню завдань з художнього конструювання виробів, зокрема з деревини, і дизайнерських рішень різноманітних промислових виробів.

§ 5. *Стародавній Китай.*

Китайські вироби декоративно-прикладного мистецтва беруть свій початок ще від дохристиянського періоду, хоча феодальний устрій країни на протязі 2000 років не сприяв глибокому творчому художньому розвитку аж до політичного звільнення.

Обстановка житла була дещо одноманітною, її форми визначались тисячолітніми традиціями, які впливали і на техніку виготовлення.



Мал. 6. Індійські меблі:

a – перемонійне крісло; *б, в, д, е, і* – різні побутові підставки; *г* – решітчасте вікно із рейок; *е* – дитяче ліжко з м'яким матрацом; *ж* – низький стілець з комбінованими елементами; *з* – святковий стіл з спинкою прикрашеною головами драконів; *к* – табурет з точеними ніжками і плетеним сидінням; *л* – шафка прикрашена різьбою по слонової кістці; *м* – табурет постамент з низькою спинкою.

Дизайн. Частина II. Історія дизайну меблів та інтер'єра

Універсальним матеріалом, з якого китайці виготовляли багато різноманітних речей, був бамбук. У руках винахідливого китайського ремісника він служив для виготовлення будівельних конструкцій, решіток, перегородок у приміщеннях, різноманітних плетених виробів, меблів та інших побутових речей. Форми меблів диктувались строгими нормами життя. Китайці, на відміну від інших азіатів, люблять їсти, сидячи на стільці, відпочивати на широкій лавці, спати не на підлозі, як японці, а в ліжку. Найнеобхідніші меблі китайців відповідали цим вимогам, а решта мала другорядне значення. Різноманітність меблів була незначною, але їх виконання було високохудожнім, не дивлячись на те, що інструмент ремісників тривалий час залишався примітивним. Взірцевою була робота китайських столярів, які будували вишукані дерев'яні будинки. Значного розвитку китайське меблеве мистецтво досягло в XVI-XVII ст., але за масштабами і майстерністю від Центральної Європи воно в загальному відставало.

Проте поряд з чудовим мистецтвом бронзового лиття та фарфору широко славились китайські лакові меблі, які на протязі багатьох століть захоплювали європейських колекціонерів. Китай - батьківщина лакової техніки. Це ненеревершене мистецтво лакової техніки китайці освоїли ще за 2500 років до н.е. І тільки згодом китайська лакова техніка була перейнята європейцями і виконувалась за китайськими взірцями і технологіями.

Китайські лакові меблі найчастіше мали золоту оздобу на чорному і, рідше, на червоному або коричневому фоні. Найвищого розквіту досягла лакова техніка у періоди Мін і Кангі (XVI-XVII ст.), а потім був поступовий занепад цього стилю. Найбільшу кількість лакових кабінетів Китай поставив у 1700 роках в Голландію і Англію.

В Європі вироби китайського мистецтва увійшли в моду в XVIII ст. Найрізноманітніші китайські вироби декоративно-прикладного мистецтва, які були дуже популярні своїми екзотичними формами, знаходились не тільки в багатих домах, а й у житлах бідняків. Багаті європейці колекціонували загадковий і дорогоцінний китайський фарфор ще до того, як в Європі почали його виготовляти (1701 р., Д.Беттгер).

Найбільший вплив «китайський стиль» мав на англійське меблеве мистецтво в середині XVIII ст. зокрема на один із періодів діяльності відомого англійського мебляра Томаса Чіппендейла. В історії

Розділ 1. *Стародавній світ*

англійських меблів це був нетривалий час «капризної» моди, яка характеризувалась китайською решіткою, декоративними профільними планками, так званою «китайщиною».

Однак це був не перший і не єдиний випадок китайського впливу. Вплив китайських лакових меблів у Голландії і Англії був модним ще в XVII ст. Відомий майстер того часу Мартен в період рококо виготовляв для двора лакові меблі в китайському стилі, використовуючи китайську технологію. Мотиви «китайщини» переважали і у французькій орнаментіці рококо.

Предмети китайського мистецтва, які користувались попитом завдяки екзотиці, цінилися надзвичайно високо. Були серед них і справжні цінності, такі як лакові предмети, тонкий фарфор, ніжна орнаментика, хоч зустрічались і недоліки, зокрема, такі, як шаблонність і роздрібненість ліній.

Технології виготовлення лакових меблів були різними. Одна з них полягає в тому, що на виріб наноситься багато шарів лаку, який потім полірують. Оздоблення вирізались на домінуючому чорному фоні, фарбувались золотою фарбою, гравірувались або накладалися тонким шаром пластично. Цінилися меблі та інші предмети, які прикрашались тонкою різьбленою орнаментикою по товстому шару лаку (різьба по лаку).

Другою художньою технікою, яка представлена на парадних китайських меблях, була інтарсія, яка відрізнялась від європейської тим, що вставки дещо виступали над поверхнею. Для інтарсії, крім кольорової деревини, застосовувались слонова кістка, панцир черепахи, ріг, перламутр, раковини, напівдорогоцінні камені і метал.

Основним предметом меблів у будинках заможних китайців була кушетка (т.зв. кам), щось середнє між ліжком і диваном. Цей виріб меблів оточено з трьох сторін спинками, площина для лежання сплетена із лика або інших волокон з вишуканим рисунком. Були ліжка, повністю закриті з боків, поверхні яких прикрашались ажурним орнаментом. Цікаву форму мало святкове ліжко (мал. 7, б). Крім того в житлах були і більш прості меблі для сидіння, а також прості лежа, подібні до ліжок, на дві персони спеціально для курців опіуму без особливих зручностей.

Інтер'єр доповнювався стільцями, столами і різноманітними підставками для декоративних ваз різної форми. Меблі найчастіше виготовлялись із твердої деревини, зокрема чорного, рожевого

дерева і тиса. Крім того були легкі меблі малих форм з вишуканим оздобленням лаком (мал. 7, *в, д, е, ж*).

Меблі для сидіння мали просту прямолінійну форму: табурет (мал. 7, *е*), стілець із спинкою (мал. 7, *з*), крісло з вигнутими ніжками і спинкою (мал. 7, *к*) і складний стілець (мал. 7, *і*). Такі меблі виготовляли із бамбука, але оскільки він не гнеться, то конструкція їх була прямолінійною чотирикутною.

Столи китайці виготовляли дуже подібні до меблів для сидіння, але більших розмірів. І на відміну від інших народів вони їх значно прикрашали, зокрема царги робили ажурними (мал. 7, *д*), які виконувались лобзиком, а на кромки кришки накладали профільовані рамки, які виступали над царгою. Крім того китайці в своїх житлах використовували різноманітні підставки, комбінації полиць, ящиків, дверок і ніш для розміщення різних забавок і декоративних сувенірів. Всупереч парадним меблям, шафи мали тільки функціональне призначення і були досить простими.

Для декорування житла використовували вишукані декоративні лакові столики з тонкою різьбою, на які ставили вази, різноманітні сувеніри та інші прикраси. Ці столики дуже подібні до табурета, але вони значно вищі, а окремі були круглими, на чотирьох вигнутих ніжках. Під царгою проходить решітчаста поперечина у вигляді ламаної лінії (її можна зустріти і на інших конструкціях меблів). Приблизно з 1700 р. появляються і 5-подібні меблі, які, мабуть, і послужили для появи ніжки «кабриль» раннього європейського бароко (мал. 7, *б, е, к*).

Традиційними національними меблями Китаю є лаковані табурети оригінальної конструкції, які виготовляються один в один, або накладаються один на одного (мал. 7, *а*). Їх часто використовують окремо як сервіровочні і чайні столики, а також підставки для квітів. Лакову техніку використовували не тільки для меблів, а й для інших виробів із деревини (ширм, перегородок, парасольок), красу яких підсилювали гарно розшитими шовковими тканинами. До речі, паперові шпалери для оклеювання стін вперше появились в Китаї і були завезені в Європу в період рококо.

У межах однорідної китайської культури меблеві форми теж являють собою єдине ціле. Подальший розвиток було сковано традиціями, форми стали дещо штучними, опорядження формальне і часто без обмеження зв'язку з формою. Однак це своєрідне ігрове і легке «східне рококо» віками магічно впливало на європейське мистецтво.

Розділ 1. *Стародавній світ*



Мал. 7. Старовинні китайські меблі:

а - набір табуретів (низьких столиків); **б** - святкове ліжко; **в, д, е, ж** - різновидн святкових меблів; **г** - стілець з ремінчастою спинкою; **д** - табурет із архітектурним оздобленням з рейок; **з** - столик з різьбленим орнаментом; **і** - складний стілець з шкіряним сидінням; **к** - крісло з вигнутими ніжками і спинкою; **л** - крісло із бамбука.

§ 6. Стародавня Японія

Із-за тривалої ізоляції японські вироби із деревини з'явилися в Європі значно пізніше, ніж китайські, однак подібність між ними була значною. Як і китайці, японці для будівництва застосовували деревину. Бамбук був основним будівельним матеріалом, особливо в провінціях. І хоч стародавніх пам'яток цікавої і багатой дерев'яної архітектури майже не збереглося, хіба що в храмах двох релігій (синтоїзму та буддизму), все одно вони засвідчують про високий рівень тогочасного дерев'яного мистецтва.

Певну уяву про практичні методи будівництва і обстановки житла дають будинки різних регіонів. Житло в Японії являло собою своєрідну будівлю, в середині якої панували свобода і дисципліна, що виражали традиції єдиного суспільного класу - класу феодалів. У вишуканих, геометрично гармонійних, різноманітно оформлених будинках жили представники вищої касты, які панували над простим народом. Окремі приміщення були ізольовані одне від одного перегородками строго визначених розмірів, при необхідності їх можна було забирати. Обладнання помешкань було однаковим, однак відображало і індивідуальний смак господарств. Спокій і відмова від усього світського якнайкраще відтворювались в стінах цих будинків, якими захоплювалась Європа, вважаючи їх ідеальними. Метод будівництва японських жител з їх логічністю, функціональністю і прекрасним аристократичним оформленням став взірцем сучасного будівництва житлових будинків.

Проте європейці не могли переймати все обладнання житла від японців, оскільки в них є свої особливості в манерах життя і побуту. Японці майже не користуються меблями в європейському розумінні. В їхніх квартирах немає шаф. Меблі заміняли дві або три ніші в стіні, одна з них - пуста з прийднятою підлогою (токо лома). В урочистих випадках цю нішу прикрашали свитками (какемоіо), вазами для квітів і бронзовими статуетками святих. Ніші на одній або обох сторонах (шигай - дана) виконували функцію вбудованих шаф (мал. 8, *д*). За оформленням ці ніші були різноманітні: з розсувними дверцятами і відкритими, живописно розміщеними полицями. В нішах японці зберігали свій гардероб, предмети першої необхідності і постільну білизну.

При високій культур' побуту в їх інтер'єрі не було декоративних і художніх виробів, які були притаманні європейським житлам.

Розділ 1. *Стародавній світ*

Приміщення прикрашали обшивкою стін і стелі світлими породами деревини з ніжною розцвіткою розсувних перегородок, що імітували стіни. Тому невеликі житлові кімнати здавались пустими і строгими. Гармонія внутрішніх приміщень досягалась завдяки товстим килимам для підлоги і всього декількома вишуканими видами меблів.

Японські столяри здавна славились високою майстерністю, однак методи роботи були примітивні. Вони не застосовували верстатів (навіть столярних), а працювали сидячи на підлозі, проте інструменти використовували в більшості подібні до сучасних ручних.

Оскільки на підлоги в японських квартирах ставили товсті, але дуже м'які килими, то меблі проектувались легкими, щоб не залишались відбитки від ніжок. До речі, японці, заходячи в дім, завжди знімали взуття. В японських будинках мало меблів, зате вони були прекрасно оформлені і милували око гарною металевою фурнітурою, прекрасним і вишуканим лаковим оздобленням, яке здавна застосовували японці. Цю техніку застосовували ще у УІІІ-Х ст., однак роботи цього періоду можна зустріти тільки в храмах або імператорських палацах. Значна частина лакових меблів та інших лакових предметів відноситься до ХУІТХУІІІ ст.

Конструкції японських меблів досить прості, вони майже без профілів і пластичних поверхонь. Оскільки японці відпочивали на килимах, сидячи на колінах, то вони майже не користувались меблями для сидіння. Тільки знать і вище духовенство в окремих випадках користувались кріслами (мал. 8, б), які нагадували сучасні складні стільці з лавочкою для ніг.

Японці не користувались ліжками, вони спали, в основному, на матах з гарним узором, на який клали тонкий, набитий бавовником матрац. Замість подушки вони, як і стародавні єгиптяни, використовували дерев'яну підставку для голови циліндричної форми, яка крутиться, часто сплетені з тростини (мал. 8, з). Біля ложа ставили паперовий ліхтар з рейковим каркасом (мал. 8, е). Для письма або подібних робіт японці використовували здовжений висотою 20-40 см лаковий столик з висувними ящиками (мал. 8, *ж*), а також сервірувальний столик, теж лаковий (мал. 8, в). Ці столики були досить високої якості.

В європейських музеях ми зустрічаємо японські шафи великих розмірів і скрині, але вони виготовлялись тільки для експорту на Захід, самі японці їх не використовували. В Японії зустрічались

Дизайн. Частина II. Історія дизайну меблів та інтер'єра

тільки маленькі комоди з хаотично розміщеними висувними ящиками, з легких світлих порід деревини, з металевою фурнітурою.

Виготовляли японці і невеличкі лакові шафки, які мали своєрідну декоративну конструкцію (мал. 8, *a*). Саме ці меблі мали значний вплив на меблеві форми стилю модерн, що виник в кінці XIX ст. Особливо великий вплив на розвиток сучасних меблевих конструкцій, в основному - легких, динамічних меблів, мали японські меблі XVIII-XIX ст

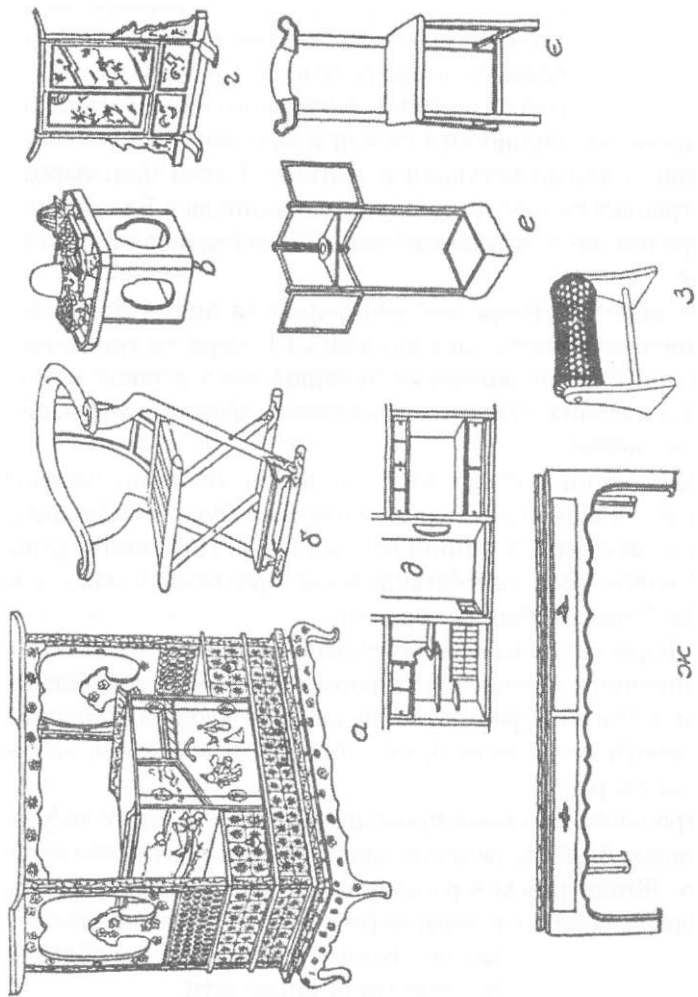
В японських квартирах було дуже багато маленьких лакових шафок, скриньок, шкатулок для письмових і туалетних речей, іграшок і т.ін. Ці прекрасні вироби японського інтер'єру були оздоблені товстими шовковими шнурами, а позолочена і бронзова фурнітура збагачувала їх декоративність.

Усі ці дрібні вироби (скриньки з висувними ящиками, підставки для книг, ширми (мал. 8, *г*)) доповнювали облагодження японського будинку.

Крім того, характерними особливостями японських меблів є асиметричність комбінацій окремих елементів і ритмічне їх повторення. Для оздоблення виробів із деревини застосовували вишукану, основану на природних формах, іноді стилізовану, майже натуральну орнаментику. Японське прикладне мистецтво переважало не тільки художні ремесла інших азійських країн, а й плідно впливало на них і на європейське мистецтво взагалі. Дивовижний смак, продуманість і завершеність найдрібніших деталей, єдність форми, матеріалу і оздоблення сприяли гармонійному вписуванню японських меблів в рамках легких архітектурних форм.

І хоча китайське прикладне мистецтво століттями значно впливало на мистецтво Європи, як тільки ізольована до 1861 р. Японія вступила в торгові відносини з європейцями, вона наводнила Європу своїми прекрасними товарами. Європейське мистецтво в останній період історизму настільки було під впливом японських форм, особливо орнаментики, що на всесвітній виставці в Парижі в 1878 р. з'явився новий напрямок, навіяний японським прикладним мистецтвом. Японський вплив відобразився на нових творах таких знаменитих художників, які Вільям Моріс, який був великим перетворювачем прикладного мистецтва XIX ст. У цей період в стилі модерн також відчувається японський вплив.

Розділ 1. Стародавній світ



§ 7. Стародавня Греція

Територію Греції, яку до греків називали Елладаю, заселяли народності з високою культурою. Культура бронзового періоду на островах Егейського моря процвітала понад тисячу років до того, як туди прийшли греки. Грецька культура розвивалась на основі егейської. Греки завоювали Балкани, острови Егейського моря і наблизились аж до Сицилії. Мандрівники і колонізатори, вони всмоктували культуру народів, з якими вступали в контакт. І хоча інші народи мали вплив на грецьку культуру, культура, що виникла в Елладі, була потужним джерелом, до якого неодноразово повертались на протязі наступних епох.

У нас немає відомостей про меблеві форми та інші художні вироби із деревини того періоду, хіба що в епосі Гомера зустрічаються цікаві дані про приміщення житлових будинків знаті, а також в описах Вітрувія. В житлових будинках відображені форми суспільного життя та існуючі звичаї.

Але оскільки в Греції м'який клімат, що дозволяє значну частину життя проводити під відкритим небом, житловим будинкам не надавалось важливого значення. У ранній період і в період розквіту грецької цивілізації навіть будинки багатців були простими і мало чим відрізнялись від будинків бідних городян.

Основною формою грецького житлового будинку було однокімнатне приміщення, а пізніше з цієї форми стали будувати багатокімнатні будинки. Часто їх розміщували навколо двору з колонами, розміщуючи кімнати не до вулиці, як у більшості народів, а всередині будинку, до двору.

Більшість грецьких чоловіків проводили значну частину часу не вдома, а на площах, базарах, великих залах, присвячуючи себе суспільному життю. Жінки разом з рабами займались домашніми справами, слідкували за собою і в товаристві майже не бували, тому не було потреби в обладнанні житла. Крім того, вишукані меблі, які розніжували молодь, у Спарті забороняли виробляти.

Внутрішні приміщення прикрашались настінним живописом і облицюванням різними листовими матеріалами. Підлога здебільшого була мозаїчна, пізніше, під впливом Сходу, її покривали килимами. Розписані стелі вже були відомі в VI ст. до н.е. Після персидських війн зросли запити призвели до появи більш багатого інтер'єру.

Розділ 1. Стародавній світ

В зв'язку з тим, що прийом гостей ставав загальноприйнятною традицією, розширювалось домашнє господарство, збільшувалось приміщення. Внаслідок загострення класових протиріч будинки багатів відрізнялись значною розкішшю. Навколо них насаджували сади, парки, ізолювали від будинків бідних городян.

Оригінальні грецькі меблі, на жаль, не збереглися. Тільки завдяки рельєфним зображенням, рисункам на вазах і маленьким теракотовим статуеткам, ми можемо досить точно уявити собі тодішні грецькі меблеві форми. Меблі в Греції виготовляли ремісники і підприємці, які використовували дешеву робочу силу рабів. У них вже існував самостійний поділ на професії, що засвідчує про високий рівень поділу праці в деревообробці: столяри, теслі і меблевики (декоративники). Поява рубанків, токарних верстатів та інших інструментів, які дуже схожі з сучасними, сприяла вдосконаленню технології деревообробки. Греки майстерно виконували з'єднання дерев'яних деталей, знали рамково-фільончасту в'язку, гнули деревину за допомогою пари, виготовляли шпон, який використовували і для мозаїки (маркетрі). При конструюванні меблів вони враховували природні властивості деревини, що свідчить про здатність знаходити своєрідні засоби вираження з високим художнім відчуттям, не запозиченим із архітектури. Найчастіше вони використовували такі породи дерев, як клен, горіх, кедр, самшит, олива, пальма і чорне дерево.

В архаїчний період грецької культури (VI ст. до н.е.) меблі проектувались за зразками азіатських народів, з жорсткими прямокутними каркасами, вкритими залізними листами. Згодом греки звільнились від цього впливу і творчий задум дозволив їм створити цікаві оригінальні речі.

Грецькі конструктори, художники і майстри, поєднавши простоту, витонченість ліній, реалізм і комфорт, розробили класичні меблеві форми, які заклали основу і послужили взірцями для наступних стильових меблевих форм, хоча скромність житла, кімнат, одяг і звичаї не вимагали багато меблів. Наприклад, шафами греки майже не користувались. Для зберігання одягу і предметів домашнього вжитку застосовували дерев'яні скрині різних типів, подібні до єгипетських, що нагадують дерев'яні саркофаги, знайдені в Криму. Ці скрині зроблені із товстих брусків з двоскатним віком і боковими фронтонами (основний елемент грецьких меблів), схоже були оформлені і багаті кам'яні саркофаги (мал. 9, *a*).

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*

У період, коли в греків був звичай їсти лежачи, вони застосовували ложе - щось середнє між ліжком і софою (мал. 9, з). Коли в період Гомера їли за столом, то ложе використовували тільки для сну (мал. 9, 3). В основному ложе було на високих опорах і перед ним ставили лавочку. Пізніше його доповнювали підголівник і подушка. Ніжки були прямі, без особливих прикрас, подібні на колони, або точені, часто прикрашені тільки волютами (мал. 9, к).

Меблі для садіння були досить різноманітними з переважанням трьох форм: лавочки, звичайні і церемоніальні ('троноподібні), і стільці.

Рання форма лавочки або табурета (дифроса) ще дуже проста, громіздка, ніжки чотиригранні або точені, поверхня для сидіння, як правило, плетена (мал. 9, ж, з). Інша форма - складний табурет на Х-подібній опорі - походить з Єгипту (мал. 9, б), такі табурети раб носить за своїм паном, щоб в будь-який час той міг сісти. Це первинна форма більш пізнього періоду складного стільця.

Крісла греки виготовляли двох видів: більш рання форма це нагадує церемоніальне крісло (трон) мешканців Сходу, досить велике, важке, з незграбними дощатими ніжками, вставленим в рамку сидінням (мал. 9, е). Подібні парадні крісла виготовляли із мармуру (для театрів) (мал. 9, е). Для повсякденного користування, в основному для жінок, у V ст. до н.е. греки виготовляли елегантний - стілець з серповидними ніжками, до яких (задніх) кріпили спинку (мал. 9, І). Це перша форма в історії розвитку меблів, коли функціональність поєднана з свідомим художнім оформленням, що стало апогеєм грецького меблевого мистецтва. Цей тип був розповсюджений на протязі всього періоду античності.

Столи в грецьких будинках були другорядними ужитковими предметами. Вони були прості, легкі і низенькі, оскільки греки їли лежачи. Трапецієподібні кришки на трьох ніжках, звужених донизу, згинались або закінчувались у вигляді звіриної лапи. Матеріалом служила дорога деревина або бронза (мал. 9, в, л). Користувались також столами на чотирьох ніжках або на одній опорі.

Розквіт грецького меблевого мистецтва припадає на У-III ст. до н.е. Більшість творів грецького мистецтва, в тому числі і меблі, оздоблювались різьбленим та інкрустованим орнаментом з інтенсивним розфарбуванням, що робило дерев'яні вироби більш яскравими. Крім того, греки вже знали способи інтарсії із срібла, слонової кістки

і черепахи. Ніжки меблів, що закінчувались звіриною лапою, зустрічаються значно рідше. Більшість виробів мають строгу тектонічну форму.

Грецька орнаментика була чисто декоративною і не мала символічного значення. Характерними особливостями орнаментики були як фігуральні й рослинні, так і геометричні та архітектурні елементи. Частими мотивами були акант, ряди листків, лотос й інші квіти в точних композиційних обрисах і яскравому забарвленні. Геометричний орнамент представляли спіральні і хвилясті лінії, а архітектурний - буси і зубчики.

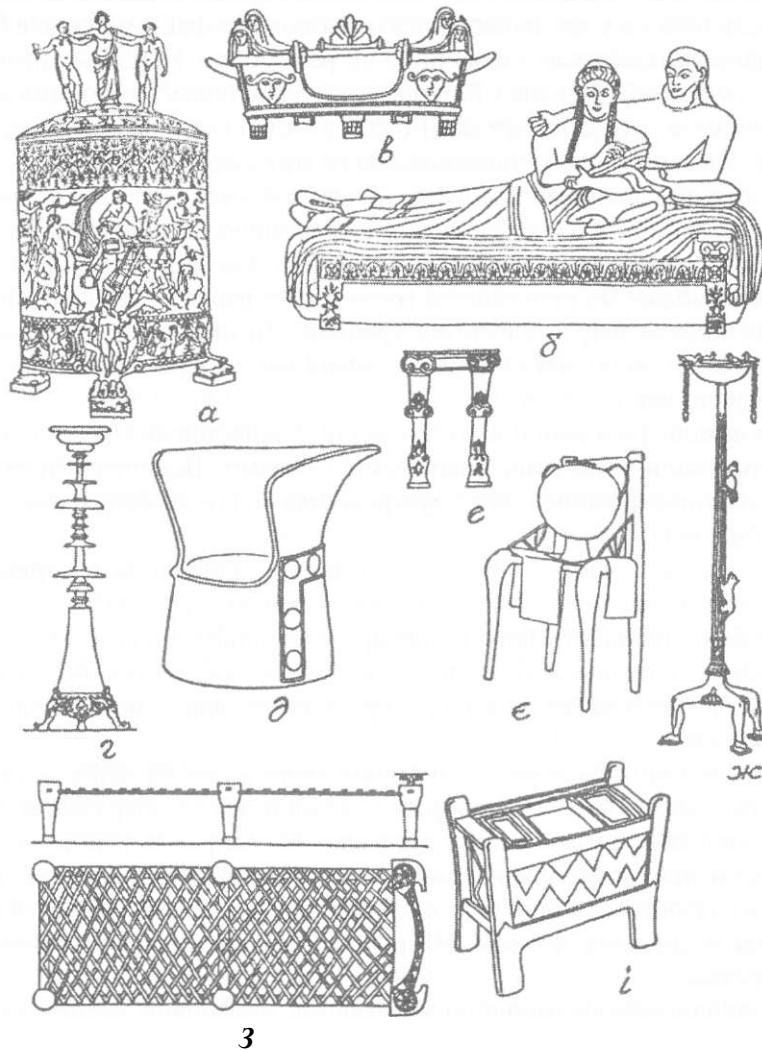
Грецькі меблі постійно звільнялись від застиглих, архаїчних форм, мали чітку структуру, яка підкреслювалась декором і була предметом художньої творчості. Простота, гармонія елементів і благородні пропорції сприяли розповсюдженню художнього впливу грецьких меблів на меблі інших народів, особливо на мистецтво Стародавнього Риму.

§ 8. Стародавній Рим

Попередниками римлян, які населяли територію Італії, були етруски, які, як і східні народи, володіли високим мистецтвом бронзового лиття, тому всі меблі, як правило, виготовляли із бронзи і металу (мал. 10). Етрусські меблеві форми мали значний вплив на розвиток староримської культури.

Римляни, завоювавши спочатку Італію, а потім розширивши свої володіння на все Середземномор'я, значно збагатились грецькою культурою і розширили свої володіння до найвіддаленіших кордонів імперії.

Римляни були людьми практичними, вони керувались більше розумом, ніж почуттями. Завоювавши Грецію, вони вивезли з неї не тільки пам'ятники мистецтва, а й переселяли грецьких майстрів, хоча не все грецьке мистецтво їм подобалось. Самостійне римське мистецтво почало розвиватись на рубежі IV-II ст. до н.е. і досягло свого апогею у період правління імператора Августа (31 рік до н.е. - 14 рік до н.е.). Цей період характеризується величними спорудами, хоча поряд з монументальністю внутрішнього простору, головними характерними рисами римської архітектури були вільні декоративні елементи (реальні композиції на алегоричні і історичні теми). Про архітектуру



Мал. 10. Меблі Етрусків до римського періоду:

а - бронзова шапка циліндричної форми; *б* - саркофаг із торокти у формі ліжка; *в* - бронзова жаровня для приготування їжі на дерев'яному вугіллі; *г* - бронзовий канделябр; *д* - трон прикрашений бронзовим карбуванням; *е* - високий табурет з елементами оздоблення ніжок; *ж* - бронзове крісло з погребальною урною; *з* - бронзовий три ніжний канделябр; *и* - бронзовий траурний катафалк; *и* - глиняна модель етрусської скрині.

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*

будівель того часу ми дізнаємося з розкопок Помпеї - міста, яке було засипано вулканічною лавою ще в 79 році до н.е. Найбільш відомі з них - будинок Тібуртіна і Веттієва, які засвідчують те, що римський еkleктизм об'єднав італійський стрій з еллінським перистилем.

Основними приміщеннями міського житлового будинку з досить-таки цікавим плануванням були: просторий хол, звідки відкривався таблінум, який одночасно служив і трапезною, що виходив на сад, оточений колонами - перистиль. Кімнати для жінок і чоловіків, а також господарські приміщення групувались навколо основної кімнати. Це цілком відрізнялось від грецьких будинків, де всі кімнати знаходились по обидві сторони основної осі, чергуючись в строгому геометричному порядку.

Будували римляни і заміські вілли в живописних місцях, гаях, які оточували каналами, фонтанами і садами. Більшість будинків були одноповерховими, хоча зустрічались і дво- та багатоповерхові (для бідних).

Римський будинок, його планування і оздоблення створювали репрезентативні межі для життя, яке в ньому проходило, центром якого була діяльність його господаря, що приймав тут ділових людей. Окремі будинки були перенасичені оздобленням помпезних елементів, без всякого смаку, їх скоріше виготовляли ремісники, а не художники.

Внутрішнє оформлення будинків було дуже багатим, зокрема підлога з мармуру або кольорової мозаїки, стеля зберігала форму дерев'яної конструкції, стіни прикрашались яскравим декоративним розписом, який створював ілюзію розширення внутрішнього простору вузьких темних кімнат. Усі ці шедеври відомі в історії мистецтва під назвою помпезних фресок. Широко використовувались килими і драпіровка.

Розкішному оформленню внутрішніх приміщень відповідали і меблі, які в основному були подібні до меблів грецької епохи Олександра Македонського.

Столярними роботами в Римі займались в основному раби, хоча нерідко залучались і інші ремісники.

За даними Плінія, у римських столярів були майже всі ті ручні інструменти, якими користуються і зараз. На жаль, дерев'яні меблі не збереглися, і про їх форми ми можемо судити тільки з бронзових і мармурових пам'яток. Для меблів найчастіше використовувалась

Розділ 1. Стародавній світ

деревина кедр, туї, оливи, ясена і клена, для інтарсії - самшит, пальма, чорне дерево. Декоративне оформлення залежало від матеріалів та інструментів. Основними прикрасами були пластини з металу і різьба по дереву. Основними елементами орнаментики в епоху Августа були листки аканта, гірлянди, фрукти, грона винограду. Комбінації квітів, листків і пагінців, що в'ються, подібно натюрмортам, були строго симетричні і стилізовані. Орнаментика була чисто символічна і багата алегоріями. Часто зустрічались зображення звірів, крилатих хижаків або сфінксів, хоча римляни сприймали ці символи не так серйозно, як жителі Сходу, і сміливо використовували їх для оздоблення меблів, особливо ніжок і спинок стільців. Римляни першими в історії стилів меблів застосували свідому стилізацію. Крім деревини, вони використовували і дорогоцінні метали (бронза, золото, срібло), мармур, слонову кістку, панцир черепахи і ріг. Окремі вироби висікались із мармуру або повністю виливались із бронзи. У внутрішньому оформленні житла, крім столярів, брали участь й інші спеціалісти (різьбярі по дереву і слоновій кістці, токарі, гравери, карбувальники). Використовуючи взірці грецьких меблів пізнього періоду, римляни їх вдосконалювали і більш витончено оздоблювали, що робило їх значно багатшими.

Різноманітні меблі римлян були по суті продовженням попередніх епох. Зокрема, для сидіння застосовували табурет, складний стілець і крісло. Табурети без спинки робили з деревини або бронзи з виточеними ніжками, в оформленні яких частково відчувався вплив етрусської техніки лиття із бронзи (мал. 11, б, κ). Складний парадний стілець використовували важні персони, а імператорське крісло - тільки імператор. Сіоліум - почесний стілець для глав аристократичних сімейств, які мали своє постійне місце в храмах, купальнях, їх крісла часто були висічені із мармуру з рельєфами і ніжками у вигляді звіриних лап (мал. 11, з). Більшість крісел часто доповнювалась лавочкою для ніг. Виготовляли римляни і плетені меблі, які були відомі в них ще в II ст. до н.е. Ці меблі мали досконалу і прекрасну форму (мал. 11, і).

Для повсякденного користування виготовляли різноманітні лавки досить простої конструкції. Іншу форму мали лавки (зі спинкою і підлокітниками), які виготовляли для атрів будинків заможних людей, вони призначались для того, щоб на них сідали люди, які прийшли з вулиці і змивали пил з ніг (мал. 11, є). Ще одна форма

лавки - характерна двомісна, без спинки, призначалась для однієї почесної людини (мал. 11, а).

Оскільки римляни, як і греки, значну частину свого життя проводили в ліжку (писали, читали, укладали угоди), то для цього вони застосовували різноманітні ложа, які розміщували навколо обіднього столу. На кожному ложі могло розміститись троє людей.

Столи у римлян відігравали важливу роль і мали різноманітне призначення. Наприклад, обідні столи були легкі, бо зі зміною страви змінювали і стіл. Найкращим для цього був грецький тип столу на трьох ніжках, які часто виготовляли із бронзи у вигляді лап звірів (мал. 11, е), хоча верхня форма ніжок залишалась тектонічною. Римляни, навпаки, всю ніжку стола робили у вигляді фігури фантастичної тварини (мал. 11, в). Зустрічались і комбінації звіриних лап з елементами фігур лева, грифа або сфінксів і листям аканта. Але, не дивлячись на такий спосіб оформлення, загальний вигляд виробів був досить благородним. Більшість староримських форм характеризується переважаністю. Зустрічаються і мармурові столи на трьох ніжках (мал. 11, д), і стіл на мармурових боковинах замість ніжок, що мали вигляд крилатих левів, оздоблених різьбою (мал. 11, ж).

На основі цієї форми виник один із типів столів італійського ренесансу.

Ліжка були традиційно дерев'яні, мали багату драпіровку і м'яку оббивку на дерев'яній прямокутній рамі, яку кріпили на чотирьох точених ніжках. Профільовані поперечини, інтарсія і бронзові прикраси на рамі надавали цим меблям досить ефектний вигляд (мал. 11, м). На основі цих меблевих форм виникли носилки, якими користувались знатні римляни для переміщення по місту. Ці крісла-носилки, залежно від становища їх власника, були більш або менш розкішними.

Шаф у римських помешканнях майже не було. А для зберігання предметів домашнього вжитку користувались скринями, які стояли в атріях і ніколи не пересувались. Віко цієї скрині покривали бляхою, що захищало її від вогню. Про інші дерев'яні вироби ми майже нічого не знаємо. До нас дійшли тільки деякі бронзові і залізні форми різноманітних речей. Будучи практичними, римські художники і ремісники, використавши спадщину етрусків, досягли значних успіхів у майстерності виготовлення меблів, хоча римське мистецтво за витонченістю було значно нижче від грецького. В меблях в основному

Розділ 1. *Стародавній світ*



Мал. 11. Стародавні римські меблі:

а - бронзова лавка; *б* - табурет із бронзи; *в* - мармурова ніжка у вигляді тварини; *г* - мармурове сидіння з орнаментом; *д* - стіл з мармуровими ніжками і мозаїчною кришкою; *е* - столик з ніжками у вигляді тваринних копит; *ж* - мармурові опори стола з зображенням тварин; *з* - святкове сидіння покрите листовою бронзою; *и* - плетене крісло; *к* - табурет із дерева і бронзи; *л* - складний табурет із різьбленими ніжками і змінною кришкою; *м* - каркас ліжка з точеними ніжками.

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*

панував еkleктизм. Римляни майже нічого не добавляли до грецьких форм меблів, хіба що більше уваги приділяли багатому помпезному оформленню.

Римським мистецтвом закінчується історія античного періоду. Проте римське мистецтво на протязі століть мало значний вплив на світове мистецтво, особливо епохи класицизму. І в даний час воно ще служить прикладом для наслідування і вдосконалення.

Запитання та завдання

1. Поняття слова «інтер'єр», його значення, розуміння і наповнення.
2. Історія зародження цивілізації і паростки інтер'єра.
3. Етапи початкового розвитку меблів та інтер'єра, їх особливості.
4. Розвиток культури та мистецтва у стародавньому Єгипті.
5. Конструктивні та декоративні рішення меблів та інтер'єра в стародавньому Єгипті.
6. Розвиток архітектури, меблів та інтер'єра в стародавній Месопотамії.
7. Особливості меблів та інтер'єра стародавніх Вавилону, Ассирії і Персії.
8. Розвиток мистецтва, архітектури, меблів та інтер'єра в стародавній Індії.
9. Характерні особливості меблів та інтер'єра і процеси їх виготовлення.
10. Характеристика китайського декоративно-прикладного мистецтва.
11. Особливості конструкцій, орнаментики і опорядження меблів та інших виробів із деревини.
12. Характеристика меблів та інтер'єрів стародавньої Японії.
13. Характеристика особливостей декорування стародавніх японських меблів та інтер'єрів.
14. Особливості розвитку культури в стародавній Греції.
15. Конструктивні та декоративні рішення меблів та інтер'єрів стародавньої Греції.
16. Зародження та особливості мистецтва стародавнього Риму.
17. Конструктивні та декоративні особливості меблів та інтер'єрів римлян.

Розділ 2. Середні віки

§ 9. Візантійське мистецтво

Хоча у Римській імперії християнство в IV ст. стало державною релігією, суперечки між різними верствами населення і класова боротьба не припинялись. До того ж постійні набіги варварів значно ослабили її могутність. Все це призвело до її розпаду на дві частини: Західну, яка впала після захоплення варварами в 410 р. Риму, і Візантійську (Грецьку), яка склалась у східній частині Римської імперії, відділившись від неї в 395 р. До її складу входили Балкани, Передня Азія, Сирія і Єгипет. Столицею цієї частини став Константинополь (названий так на честь великого християнського імператора Константина). Візантійська імперія перейняла повністю римську цивілізацію і бюрократичну систему управління. При імперському дворі панував східний церемоніал (суперечки, тривалі теологічні і догматичні дискусії). Абстрактна теорія була найважливішою суттю. Ідеалом епохи був вчений-книжник, навіть імператор був вченим. Завдяки сусідству Візантії з Азією римська культура, збагатившись східним впливом, породила нову культуру.

Нова релігія при створенні християнських церков використовувала план античної базиліки, яка служила в дохристиянському світі будинком суду і біржі.

Архітектурні форми і декоративні мотиви спочатку продовжувались в римських традиціях. Раннє християнське візантійське мебелеве мистецтво було продовженням пізнього римського, на основі якого формувались меблі християнського середньовіччя. Проте внутрішнє оформлення церков, їх скульптурне багатство, характерне для староримської архітектури, було замінене багатством фарб і блиском золота, а місце фресок зайняла мозаїка. Однак форми цих зображень були дуже по-східному роздрібнені і часто навіть деформовані, що притуплювало виразність форм.

І хоча імператор Константин перевіз до Візантії найцінніші грецькі і римські твори мистецтва, однак візантійське мистецтво пристосувалось до східних смаків з їхнім прагненням до помпезності і розкішності. Важливу роль у візантійському оформленні житла і в

одязі відігравав шовк, який на протязі століть привозили з Китаю, бо в Європі розведення шовкопряду почалось під час правління імператора Юстиніана.

По суті з падінням Риму завершився класичний період мистецтва. Тисячоліття, яке супроводжувалось війнами, переселенням народів і суперечками релігій, не сприяло розвитку мистецтва.

У зв'язку з нападом варварів із півночі з Західної Римської імперії в Константинополь втекло багато людей, які забирали з собою майно, в тому числі і мистецькі речі. Візантія стала центром розвитку нового декоративного мистецтва. Деякі видатні художники і майстри об'їздили всю Європу, що сприяло розповсюдженню візантійських меблевих форм на Заході, і в ранньому середньовіччі вони лягли в основу романського стилю.

Навіть сам Карл Великий в період іконоборства приймав втікачів-художників і заснував для них в м. Ахені майстерні, в яких вони виготовляли прекрасні художні ужиткові речі з дерева, кості і металу, хоча до нас вони практично не дійшли.

Порівняно з грецько-римським меблевим мистецтвом у візантійських меблях відчувається значне спрощення форм. Такі меблі ми бачимо на мініатюрних зображеннях імператорів і царів (стілці, крісла, скрині, столи). Оздоблювали ці меблі кольоровим розписом і позолотою. У бідних верств населення меблів було мало. На ліжку спала тільки господиня помешкання, а чоловіки спали в стінних нішах. Для зберігання предметів домашнього вжитку використовували скрині, зроблені нашвидкуруч, як-небудь. Все це засвідчує, що візантійці спочатку дотримувались римських традицій, а пізніше спростили їх до грубуватого перенасичення декоративними елементами.

Меблі для знаті прикрашались кольоровим розписом і позолотою, а церковні - кольоровими емалями, сусальним золотом і дорогоцінним камінням. В орнаментиці зустрічались в основному християнські мотиви, зокрема монограма Христа, голуб, риба, баранець, павлин, а з рослин - колос пшениці, лавровий вінок, оливкова і виноградна гілка, пальмовий лист. Із грецьких мотивів були запозичені з відповідною стилізацією листки аканта і пальмета. Пізніше значний вплив мала старонімецька - лангобардська і кельнська - орнаментика (фриз із стрічкового плетіння і рослин, що в'ються, а також фантастичні «звірині» мотиви) (мал. 12, *а, ж*).



Мал. 12. Візантійські, ранньохристиянські та до романські меблі:
а - складний трон (ілюстрація з Біблії) XI ст.; *б* - скриня прикрашена бронзовим карбуванням і фігурним орнаментом; *в* - трон, оздоблений мозаїкою; *г* - складний стілець із дерева; *д* - стілець св.Петра, VI ст.; *е* - бібліотечна шафа V ст.; *ж* - ранньовікове ліжко; *з* - трон з тваринними скульптурами; *и* - трон з арками; *к* - трон, у нижній частині у вигляді скрині; *л* - ліжко з точеними ніжками і різьбою; *л* - до романський трон.

Дизайн. Частина II. Історія дизайну меблів та інтер'єра

На початку століття нашої ери значний вплив східних форм орнаментики був не тільки на Візантію, а й на північні регіони, які населяли варварські племена, і дійшов аж до Китаю. Східні мотиви розповсюджувались по всій Європі і не тільки в країнах з класичною культурою, але і в областях, які завоювали варварські племена. До речі, всім різновидам стилів як в Європі, так і в Передній Азії, в VII-IX ст. були властиві однакові східні мотиви, в основному різноманітні міфологічні тварини. Пізніше в IX-XII ст. ці мотиви вплинули на романське мистецтво всіх країн світу.

Окремим острівком класичного мистецтва залишались Сицилія, Північна Італія і Візантія, де під впливом збереження пам'яток продовжував жити дух античності. Про це засвідчують кращі творіння візантійського стилю - чудесна «золота» мозаїка, яка знайдена в Равенні і Венеції. У цих абстрактних церемоніальних сюжетах, композиціях на золотому фоні з сильними кольоровими ефектами ми бачимо взірці стильових форм того часу. Візантійський стиль безпосередньо мав великий вплив на Росію, Україну і Балканські країни (Сербію, Болгарію, Румунію). Консерватизм православної церкви в Росії і Східній Україні сприяли збереженню традиції! візантійського мистецтва, про що засвідчують маківки живописних церков і іконописне мистецтво в них.

Із візантійських дерев'яних меблів до нас практично нічого не дійшло, але ряд виробів із слонової кістки, де зображені святі разом з меблями, а також церковні книги і хроніки з ілюстраціями меблів, засвідчують, що хоча візантійський стиль не створив нічого нового із меблевих форм, все ж гаки завдяки своїй орнаментиці і стабільності змісту він мав значний вплив настільки середньовіччя і в першу чергу - на романський стиль.

£ 10. Мавританський стиль ісламу

Магометанська віра в VII ст., об'єднавши розділені арабські племена, створила могутню націю, яка розширила свої завоювання аж до Піренейського півострова. Завойовуючи різні народи (Візантію, Єгипту, Персії і Риму), іслам використав елементи їх культури і на цій основі створив нове мистецтво, яке широко розповсюдив. Цей своєрідний стиль християни називали стилем сарацинів. Оскільки магометанська віра забороняла зображення живих істот, то оздоблен-

Розділ 2. Середні віки

ня поверхонь забезпечувалось фантазіями орнаментики. Тобто мавританський стиль став чисто декоративним мистецтвом, який в XIII-XIV ст. досяг свого найвищого розквіту в двох кінцевих пунктах величезної імперії - в Індії і Іспанії. Мавританські королі будівництвом своїх палаців Альгамбри в Гранаді і Альказара в Севільї створили найвидатніші пам'ятники мистецтва ісламу.

Основними елементами архітектури є підковоподібні арки і своєрідні сталактитові форми зведень, які дістали назву мавританських. Стіни покривали акуратним орнаментом з використанням симетричних і рослинних мотивів надзвичайної різновидності і складної структури. Така стереотипна орнаментика виникла на базі арабського гирифта, перенасиченого різноманітними завитками. Вона спочатку застосовувалась на ліпних роботах, які прикрашали стіни, або на фаянсових плитах яскравих кольорів. Завдяки цьому стіни мали вигляд розкішних персидських килимів, які також часто використовували для прикрашення арабських помешкань.

Багатство Сходу, характерне розкішними палацами, прикрашеними килимами і порт'єрами, вишитий одяг і скатертини мали значний вплив на європейців, які знайомились з цим мистецтвом під час христових походів, що мало на них революціонізуючий вплив.

Молоді люди із знатних сімей часто приймали участь в христових походах тільки з пізнавальною метою, повертаючись додому з новими ідеями і предметами мистецтва. Вони були в захопленні не від застарілої візантійської, а живої арабо-мавританської культури.

У світовій культурі мавританський стиль мав значний вплив на протязі

багатьох століть. Прикладом неомавританського стилю в екстер'єрі і інтер'єрі може служити будинок кінотеатру «Уранія» в Будапешті. Вже у XIX ст. в період панування еkleктизму, в модному неомавританському стилі оформлялись курильні і кавові кімнати в особняках європейської буржуазії.

Інтер'єри пишних арабо-мавританських будівель завдяки тонким стінам, голчастим колонам і гострим ребрам нагадують велике шатро, що наводить на думку про кочове минуле їх будівничих.

Меблі в житті мусульман займали незначну роль, оскільки вони по-східному звичаю сиділи на килимах або подушках, а для сну замість дерев'яних ліжок використовували покриті килимами і шовковими тканинами отаманки.

Замість шаф вони використовували стінні ніші, які закривались решітчастими дверцятами з точених дерев'яних паличок. Столи були низькими і маленькими, круглої форми, оздоблені різьбою. Кришки столів виготовляли із деревини, прикрашаючи інтарсією або карбуванням на міді. Крім того для помешкань застосовували іще скрипі, етажерки і ширми.

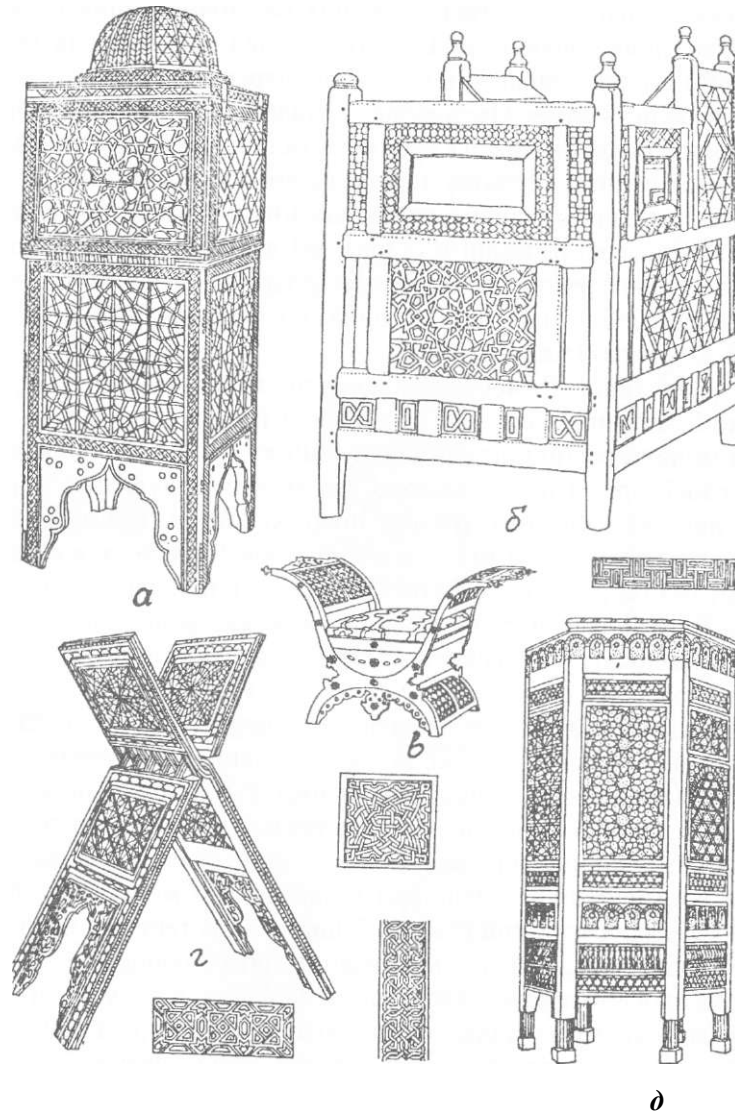
У конструкціях меблів спостерігається архітектурний мавританський стиль. Зокрема, часто зустрічаються колони, аркади з підковоподібними арками, сталактитові форми зводів, які прикрашались точеними елементами і різноманітними складними видами решіток (мал. 13, *а, б, в, г, д*). Для інтарсії часто використовували перламутр (Італія, Іспанія). Меблі, оздоблені чертизіанською мозаїкою (в Венеції), стали предметом наслідування. Для оббивки меблів використовували шкіру з тисненням і часто (як у книжкових оправах) позолоченим орнаментом. Іноді поверх шкіри робили ажурні металеві накладки.

Необмежена фантазія арабів перевершувала навіть абстракцію візантійців. Стилізований орнамент характеризує витонченість, сміливість і свідчить одночасно про математичний спосіб мислення. Арабо-мавританський декоративний стиль являє собою своєрідний, незнайомий, замкнутий в собі світ форм. Він мав значний вплив на віддалення мистецтва середньовіччя від класичної спадщини, збагативши його невідомими до того, фантастичними декоративними елементами.

§11. Романський стиль

Романський стиль зародився в архітектурі епохи династії Каролінгів, у період правління Карла Великого, при будівництві церков і палаців (близько 800 р.). Але оскільки римська цивілізація занепала внаслідок великого переселення народів через напад кочівників, то розвиток ремесла і мистецтва майже припинився. Хоча даний стиль і панував в Європі майже 400 років, проте назву романського одержав тільки на початку ХІХ ст. завдяки його окремим римським елементам. Фактично римське мистецтво збагачувалось не тільки римськими елементами, а й використовувало форми античних, ранньохристиянських, східних і, в першу чергу, візантійських елементів, а також елементів із мистецтва варварських народів

Розділ 2. Середні віки



Мал. 13. Стародавні мусульманські меблі:

a - шафа для корану; *б* - арабськоегипедський попітр для Корана; *в* - крісло з широко розведеними підлокітниками; *г* - складний попітр для Корана; *д* - арабо-египедський попітр для Корана XIV.

(німецьких і північних). Внаслідок цих багаточисленних впливів у різних частинах Європи, незалежно одна від одної, виник перший обширний інтернаціональний стиль, що відрізнявся в різних країнах своїми особливостями. Наприклад, у південних провінціях Франції романський стиль виник на базі прекрасних пам'яток римської культури. Англіїці спочатку називали його англосаксонським мистецтвом, а після норманського завоювання - норманським стилем. У Норвегії іще до сьогодні є стародавні дерев'яні церкви, які прикрашені скульптурними зображеннями драконів, дерев'яні косяки, багата різьба, меблі зі складним орнаментом, які дуже подібні до північного стилю (мал. 14, е, є).

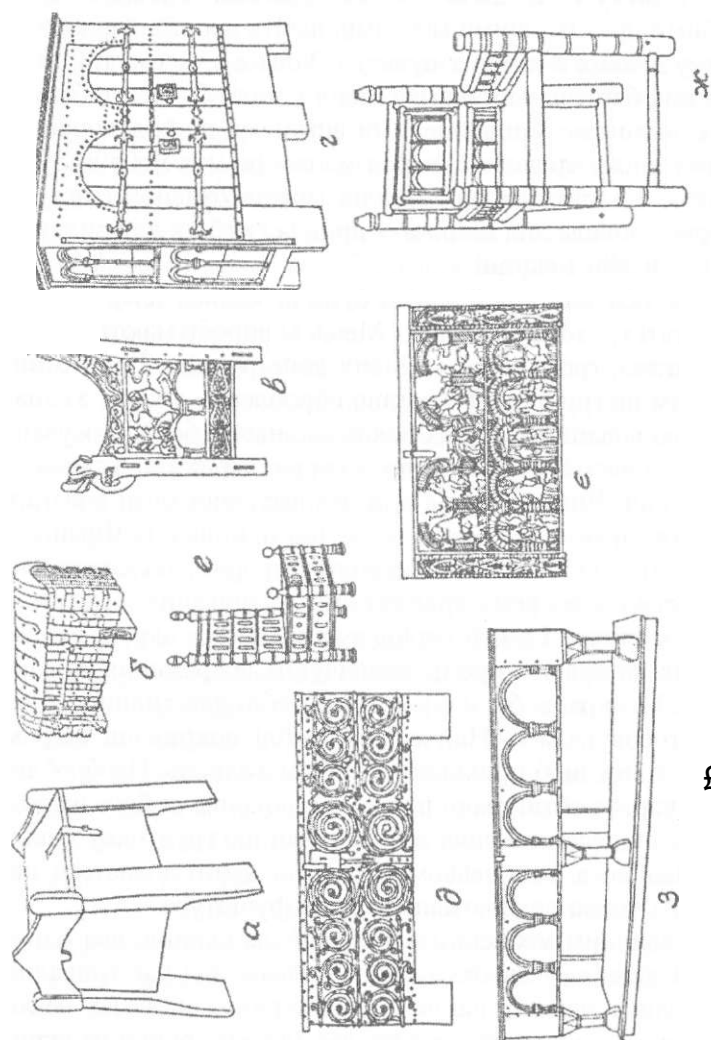
На руїнах Римської імперії християнська церква приступила до підкорення світу, до навернення його в свою віру. Священники і монахи розійшлися в найглухіші куточки Європи для пропаганди своєї віри, а по їх слідах в тих місцях будувались церкви і монастирі, які ставали центрами нової культури. Навіть самі священнослужителі теж займалися мистецтвом і в майстернях монастирів були створені вироби нового стилю. Першочерговим завданням мистецтва того часу було лише служіння релігійному культу. І тільки на початку Ренесансу мистецтво знову повернулось до буденних людських потреб.

Основною ознакою романської архітектури є обороноздатність, тому для неї характерні важкі, закриті масивні форми незалежно від їх застосування (церква, монастир, замок). Із базилики раннього християнства виник романський стиль церкви зі зведеними перекриттями і маленькими півкруглими вікнами, темні, без прикрас внутрішні форми приміщення переконливо говорять про могутність церкви. Вплив римських традицій стає слабкішим, а архітектурні елементи - колони, капітелі, карнизи - набирають інших пропорцій.

Середньовічні предмети домашнього вжитку, в тому числі і меблі, як і в будь-якому суспільстві, базуються на натуральному господарстві і виготовляються в рамках того ж господарства.

У зв'язку з тим, що талановитих ремісників і художників було мало, в більшості ужиткових виробів відчувається дилетанство. Подібний стан був і в інших творах мистецтва. Професійних митців могли наймати тільки багаті єпископати і поміщики. Правда, серед монахів було немало ремісників і навіть художників. Були і бродячі художники, які на час виконання конкретного завдання тимчасово

Розділ 2. *Середні віки*



Форма скрині з новими наклад-
 сована скриня; е – ранньосе-
 щині; ж – точене крісло XI-
 ма до шафи XII ст.

влаштовувались на тому місці, де працювали. Мистецтво середньовіччя, за сучасною термінологією, мало прикладний характер.

У містах спочатку були досить скромні житла. Вузькі і темні кімнати з грубими примітивними меблями, навіть простіші, ніж вони були на початку деяких античних культур. Тільки з часом, зміцнивши сімейний стан, багатші верстви населення стали будувати більші і затишніші будинки вже з підвищеними вимогами до їх декорування. У романську епоху трудовий народ майже не мав меблів. З характерними особливостями форм меблів можна ознайомитись по обстановці церков: крісла для кліроса - приклад меблів для сидіння, меблі ризниць - шафи і скрині.

Прагнення до розкоші в цей період було невелике, тому не продовжувались багаті традиції минулого. Меблеві вироби мають досить примітивний вигляд, громіздку і масивну конструкцію. Їх виготовляли теслярські!м інструментом з погано оброблених дошок, з'єднаних за допомогою кованих залізних накладок, навіть без застосування рамочно-фільончастої зв'язки, а примітивне дерев'яне з'єднання вимагало зміцнення. Використання для декоративної мети кованих залізних накладок було новим елементом, що прийшов із Франції.

У пізніших романських меблях з'являються форми, які характерні для наступних стилів, зокрема архітектурне членування - колони, арки, профільні карнизи. І в цей період зустрічаються окремі чудові вироби з дорогих матеріалів, про це засвідчують зображення на картинах того часу. Найкраще були оформлені меблі для сидіння, хоча оббивка не застосовувалась. Найчастіше меблі покривали шаром фарби яскравих тонів, щоб приховати дефекти з'єднань. Необроблений дерев'яний каркас обтягували полотном, покривали його шаром гіпсу або крейди і в деяких місцях розписували цю ґрунтовку у вигляді картин. Пізніше в романському стилі до цього додається ще різьба по дереву і тонка декоративна залізна фурнітура.

Найуніверсальнішим меблевим виробом була скриня, яка одночасно служила і ліжком, і лавою, і навіть валізою під час тривалих подорожей королів і знатних панів. У цих скринях на возах везли значну частину домашніх речей, про що засвідчують ручки на скринях. Первісні народи їх видовбували із колод дерев, а пізніше їх конструювали із дошок з двосхилою кришкою, часто прикрашеною різьбою із клиновидних зарубок (мал. 14, *a*). Такі скрині в окремих народів використовуються ще і зараз.

Розділ 2. Середні віки

І хоча форма скринь бере початок із античних саркофагів, у процесі розвитку їх форми урізноманітнилися. Прикладом цьому може бути важка кована скриня для зберігання грошей і дорогоцінностей (мал. 14, б).

Поряд з простими скринями-лавками в церквах використовувались високі скрині з короткими ніжками і дверцятами (перехідна форма до шафи (мал. 14, з). Скриня з абатства Сен-Дені, прикрашена багатою спіральною фурнітурою із заліза, є типово французькою (мал. 14, д). Пізніше стали виготовляти скрині столярної і теслярської роботи без оздоблень, за винятком окремих архітектурних елементів (мал. 14, є). Меблями для сидіння майже не користувалися. Сиділи на лавках, розміщених вздовж стін, або на скринях, тільки голови сімей повинні були сидіти на окремому кріслі. Конструкція і висота спинки відображала ступінь знатності власника.

В середньовіччя меблі спочатку ставили тільки впритик до стін і тільки згодом стали розміщувати більш вільно. Норвезьке крісло цього періоду прикрашене плоскою різьбою з зображенням драконів і рослин, які в'ються, що відповідає північним смакам (мал. 14, в).

Меблі для сидіння досить невідповідні, важкі, з точеними ніжками і прямими спинками (мал. 14, є, ж).

Найбільш поширеною формою для сидіння, запозиченою в античності, є складний стілець. Зустрічаються і великі крісла з сидінням у формі ящика або лавки, а також подвійні лавки. Крім стільців на чотирьох ніжках зустрічаються стільці і на трьох, які використовувались майже до ХІХ ст.

У період середньовіччя великого значення надавали ліжкам, які були запозичені у візантійців, але з часом їх конструкції зазнали значних змін (зокрема рама на точених ніжках, навколо якої низька решітка), пізніше стали застосовувати ліжка з балдахіном.

Столи мали дуже просту брусково-дощату конструкцію. Для церков їх робили із камення. Часто столи були розбірними - знімна широка дошка на двох «козлах». Вони ставились там і тоді, коли це було потрібно.

Декоративними елементами меблів були ковані накладки, ряди цвяхів із кованого заліза, кольорові розписні орнаменти. Мотиви переносились із архітектури без збереження класичних пропорцій. Елементи форм використовуються вільно, безсистемно, в поєднанні з мотивами мистецтва варварських народів. Використовуються різноманітні

Дизайн. Частина II. Історія дизайну меблів та інтер'єра

рослинні мотиви, мотиви з фігурами людей і тварин, містичних потвор, геометричні елементи, зигзагоподібні лінії і плетіння. Орнаменти використовувалися безсистемно, часто без дотримання геометричних пропорцій і органічного взаємозв'язку. Романські меблі повністю відповідали середньовічному укладу життя і рівню культури.

Форми середньовічних меблів цікаві для нас лише в історичному плані, вони не можуть служити взірцем при оформленні сучасного інтер'єра.

§ 12. Готичний стиль

Готичний стиль (готика) виник внаслідок хоч і повільного, але послідовного розвитку середньовічних суспільних відносин і мистецтва, що достовірно відображало ті переміни, які сталися в Європі взагалі і у Франції зокрема, де цей рух почався з Іль де Франс на півночі в 1200 р. і продовжувався до 1500 р. І хоча як його в епоху Ренесансу не висміювали, підкреслюючи дикість і не цивілізованість, він все одно увійшов в історію світової культури. Одночасно з Францією готика з'явилася в Бельгії і Швейцарії. У Німеччині цей стиль розвинувся тільки в XIII ст. і досяг повного розквіту в XIV-XV ст. В Італію готика проникла значно пізніше і розповсюдилась завдяки монастирям домініканського ордену, які в той час почали бурхливо розвиватися.

Середньовічні міста будувались на малих площах, які оточувались стінами, що забезпечувало захист від нападу зовні. Вулички були вузькими і кривими, а будинки - вузькими і високими. На нижньому поверсі розміщувалися магазини і майстерні, а нагорі - житлові приміщення.

Розквіт міст у феодальному середньовіччі тісно пов'язаний з розвитком торгівлі і ремесел.

І хоча панівним прошарком в містах були землевласники і торгівці, проте найчисленнішим прошарком населення були ремісники - кваліфіковані спеціалісти, члени професійних колективів - цехів. Цехові громади вже слідкують за якістю і кількістю виготовлених виробів. Спочатку зміна стилів відбувається на архітектурних формах при будівництві церков. Характерними елементами форми є бані, стрункі колони, стрілчасті зводи, які спрямовані вгору, подібні спису, у його формі відчувається східний вплив.

Твори образотворчого мистецтва цього періоду проникнуті тим самим духом, що й архітектура. Живопис і скульптура спрямовані

Розділ 2. Середні віки

на виразність і експресивність. У більшості випадків досить життєво зображаються драматичні сцени із Біблії. Великі вітражі, через які проникає сонячне проміння, здаються нематеріальними. Симфонія кольорів і світла на склі створюють так звані «готичні троянди», які як ніщо інше відображають суть готичного стилю. Кольори в середньовіччі відіграють особливу роль. Будинки, статуї, одяг покривають яскравими фарбами і позолотою.

У будинках знатних людей приймальні зали і кімнати для гостей пишно оформляються відповідно до архітектури кам'яних споруд.

Для ранньоготичного інтер'єра характерна дощата або кахельна підлога, яка пізніше застилалася килимами. Стіни облицьовуються деревом, або оздоблюються стіновим розписом яскравих кольорів і настінними килимами, які в XV ст. у північній частині Європи, як і подушки та шпалери, були особливо розкішними (фламандські і бургундські ткани килими). У цей період вже скляться вікна з випуклого скла в свинцевих рамках. Картини для оздоблення майже не застосовуються, але широко розповсюджений настінний живопис, згодом з'являється письмо масляними фарбами, портретний живопис і різьба по дереву. У Франції і Англії центром інтер'єра був багато оформлений камін, у Німеччині важливу роль в інтер'єрі відігравали кахельні печі.

Предмети обстановки хоч і копіювались в дереві від церковної архітектури, але вони були важкі і громіздкі, крім того цьому суперечила сама фактура матеріалу - дерева. Проте на готичних шафах і ліжках можна зустріти найрізноманітніші елементи архітектури церков і палаців, навіть амбразури.

Розвиток суспільного життя сприяє появі нових предметів меблів. До кінця середньовіччя з'являються прототипи всіх основних сучасних предметів меблів. Прогрес столярного ремесла затримувався тенденцією зберігання професійних таємниць. І тільки з появою в 1320 р. лісопилні, що дало змогу механічно розпилювати колоди дерев на дошки, стали створюватися нові форми меблів за новою технологією.

Повну уяву про готичний стиль інтер'єра дають не тільки меблі, які збереглися, а й живописні роботи, що впливає на стилістичні відмінності меблів різних країн. Готика в усіх країнах Європи відрізняється своєрідністю, що знайшло своє вираження в техніці орнаментики і породах деревини.

Так, для виготовлення меблів на півночі і заході Європи використовували дуб і рідше - горіх, а на півдні і сході - ялину, сосну, модрина тощо.

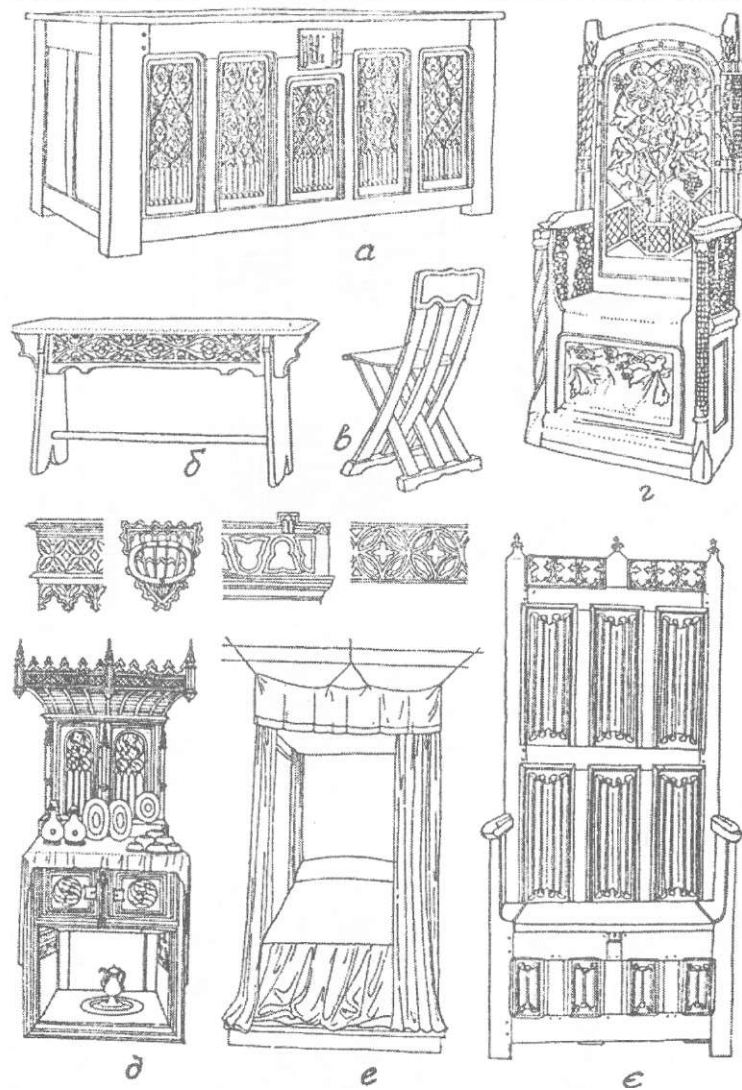
Різновиди готичного стилю можна розділити на дві основні групи: північну і південну. Північна представлена готичним мистецтвом таких країн, як Франція, Нідерланди, північно-західна Німеччина і Англія. Однак важливе значення має нідерландське мистецтво. На півдні готичний стиль розповсюджувався перш за все в південній Німеччині, Швейцарії і Австрії. Оскільки в багатьох країнах північної Європи (Німеччині, Скандинавії) окремі риси готичного стилю збереглися майже до появи бароко, а в більш віддалених районах іще пізніше, то інколи важко визначити період виготовлення меблів.

У період готики зросло числа кількість меблів, що знаходились у вжитку, а це засвідчує про розвиток культури побуту. Основними видами меблів як у будинках знаті, так і простих мешканців міст залишаються скрині, буфети, шафи, стільці, столи різних форм і конструкцій. Яскравим прикладом розвитку готичного стилю в країнах заходу є французькі готичні меблі (мал. 15), німецькі готичні меблі (мал. 16), англійські готичні меблі (мал. 17) та готичні меблі Італії й Іспанії (мал. 18).

Оздоблювальні елементи в готичному стилі не були строго симетричні, тоді як членування меблів досить пропорційне, однак орнаменти можна було міняти, не турбуючись про симетрію. Це якраз і надавало меблям свободу і легкість.

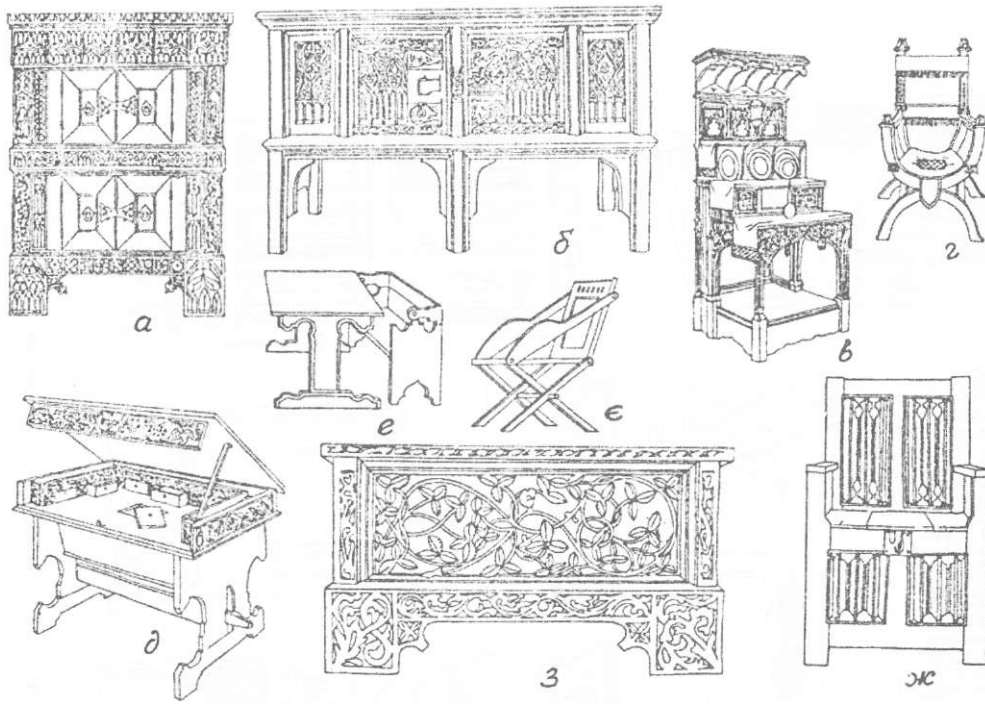
У період готики столярне ремесло досягло великих успіхів, що забезпечило передумови для виконання ще більш складних завдань в стилі ренесансу.

Готичний стиль став важливим етапом в історії розвитку інтер'єра взагалі і меблів зокрема. Він створив новий тип меблів, відновив забуту античну меблеву техніку, застосувавши оригінальну орнаментику. Однак у готичному інтер'єрі меблі все ще несуть на собі ознаки архітектурного формалізму, проте в багатьох з них появилася новизна конструктивних рішень, багатство форм, що створює гарний настрій і затишок в приміщенні. Жаль тільки, що багатющі надбання готичних форм не дійшли до нас в повному обсязі. І тільки окремі речі дають можливість аналізувати їх і використовувати для дальшого вдосконалення як в архітектурі, інтер'єрі, так і в кожному меблевому виробі.



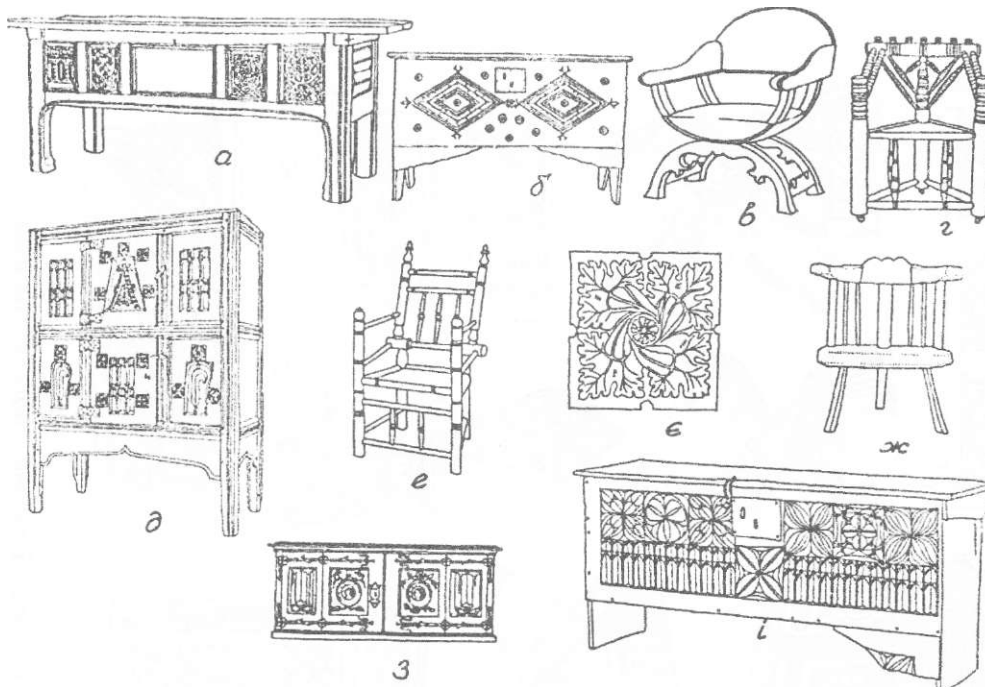
Мал. 15. Французькі готичні меблі:

a - скриня оздоблена ажурним орнаментом рамочно-філонкової конструкції; *б* - звичайна лавка з орнаментом XV ст.; *в* - складний стілець зі спинкою; *г* - крісло з нижньою частиною у формі скрині; *д* - буфет, висока готика XV ст.; *е* - ліжко повністю покрите текстилем XV ст.; *е* - крісло з нижньою частиною у формі скрині, філонки у формі складок X^т;



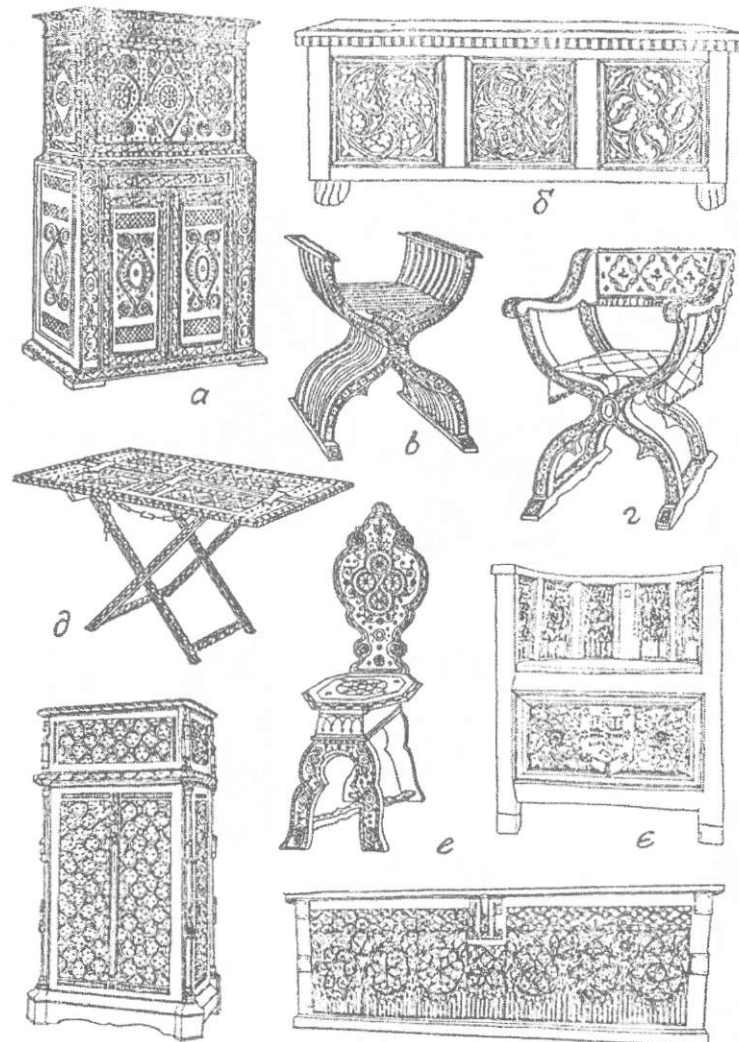
Мал. 16. Німецькі готичні меблі:

a - північно німецька велика двоярусна шафа ХУст.; *б* - пізньоготична скриня-креденець; *в* - буфет «драбинкою» з невеликим балдахіном і багатою різьбою; *г* - пізньоготичне крісло; *д* - письмовий стіл; *е* - фламандські меблі: стіл і лавка з перекидною спинкою; *є* - складне крісло; *ж* - північно німецьке крісло з нижньою частиною у формі скрині; *з* - південно-німецька пізньоготична скриня з плоскою різьбою.



Мал. 17. Англійські готичні меблі:

a - скриня-креденець рамочно-філюнкової конструкції; *б* - пізньоготичний тип скрині; *в* - крісло - приклад еволюції складного стільця; *г* - трикутне точене крісло; *д* - церковна шафа; *е* - ранньосередньовікове точене крісло; *є* - англійський орнамент із листя; *ж* - ранньовікова форма крісла; *з* - скриня ® перехідного періоду; *і* - пізньоготична дубова скриня.



Мал. 18. Італійські та іспанські готичні меблі:

a - італійське бюро багато оздоблено інтарсією; *б* - скриня з ажурним орнаментом; *в,г* - італійські пізньоготичні форми стільців з інтарсією; *д* - складний стіл з інтарсією; *е* - стілець із спинкою оздоблений інтарсією; *ж* - пізньоготичний трон; *з* - іспанська шафа оздоблена ажурним орнаментом; *з* - іспанська скриня оздоблена різьбою.

Розділ 2. *Середні віки*

Запитання та завдання

1. Історія зародження візантійського мистецтва й архітектурні форми та декоративні мотиви.
2. Конструктивні та декоративні рішення візантійських меблів та інтер'єрів.
3. Особливості мавританського стилю ісламу, шляхи його формування.
4. Різновиди конструкцій та декору мавританських меблів та інтер'єрів.
5. Зародження та розвиток романського стилю, його особливості.
6. Архітектура, інтер'єр та меблі романського стилю.
7. Характерні особливості готичного стилю.
8. Конструктивні та декоративні рішення готичних меблів та інтер'єрів.

Розділ 3. Епоха Відродження (Ренесанс)

£ 14. Відродження (Ренесанс) в Італії

В XIV-XV ст. під натиском гострих внутрішніх протиріч феодальний устрій починає занепадати. Великі, економічно незалежні міста, ведуть боротьбу за право на самоуправління, особливо італійські торгові міста. Загострення класових протиріч спостерігається і в селах. По всій Європі проноситься хвиля антифеодальних селянських виступів. Робітники працюють вже не на споживача, а на ринок. Більшість з них, пізнавши вигоду у виробництві і збуті товарів великими партіями, організовують майстерні з великою кількістю робітників і учнів. Однак виробництво все ще базується на ручній праці. Ранньою формою капіталістичного виробництва були мануфактури, які передували крупній машинній індустрії. Розповсюдження мануфактур характеризує епоху занепаду феодалізму і появу нового класу - буржуазії.

На цьому важливому етапі розвитку людства в різних областях суспільного життя майже одночасно створюються сприятливі умови для прогресу. Значних успіхів досягає наука і техніка, великі географічні відкриття (Америка) революціонізують уяву людини про Всесвіт. У сферу світового виробництва включаються нові джерела сировини і нові ринки. Ця епоха дала ряд видатних вчених, винахідників, мислителів, мандрівників, художників, діяльність яких сприяла розгортанню колосальної за масштабами духовної революції. Вільні, часто універсально обдаровані люди, всіма силами борються за торжество нового світу, нових ідей.

Ці нові ідеї еліти Італії сприяли зародженню Ренесансу, який означав не просто зміну художніх смаків, був не просто духовним, культурним явищем, а приніс глибокі переміни, які охопили всі сфери суспільного життя. Закономірним є те, що Ренесанс зароджується в найбільш економічно розвинутих, великих італійських містах-республіках, в яких, як колись в містах Стародавньої Греції, склалися сприятливі умови для створення нового світогляду, нової, незалежної і енергійної особистості.

В Італії на ґрунті античної спадщини починається небачений до цих пір розквіт мистецтва. Староримські пам'ятники після більше

Розділ 3. Епоха Відродження (Ренесанс)

ніж тисячолітнього забуття знову побачили світ, породжуючи глибокий інтерес до класичної літератури і мистецтва. Гуманістичний світогляд наносить вирішальний удар по ідеології феодалізму. Людина нової епохи прагне духовної свободи і автономії особистості. Творчість художників стає багатогранною. Однією із найвидатніших особистостей тієї епохи був Леонардо да Вінчі - великий художник, скульптор, архітектор, інженер, фізик.

У творах ренесансної культури аскетизм і містика середньовіччя витісняються відчуттям радості життя, задоволення земним буттям. Крупні архітектори і маловідомі майстри оформлюють спочатку архітектуру будівель та інтер'єри житла в палацах великих міст Італії.

Основними замовниками цього періоду є правителі італійських міст-республік і багаті міщани. Ренесансний архітектурний стиль більш декоративний, ніж конструктивний. Формальні елементи цього стилю запозичені із арсеналу форм греко-римських орденів. В архітектуру повертаються спокійні горизонтальні лінії, на відміну від спрямованих вгору - готичних. Покрівлі роблять плоскими, замість бань і шпилів з'являються куполи - імпазантний, гарний, хоч і не новий архітектурний мотив. Поряд з досить характерними для того часу центрально-банними будівлями культурного призначення дуже типовими є палаци (палаццо), які будувались для представників торгово-фінансового стану. Ці монументальні будівлі замкового типу зводились на великих земельних ділянках за межами міста. Оформлення фасадів виконували мармуровими плитами, стукко, або технікою кольорового графіто. Вікна робили напівкруглими, пізніше - з прямим завершенням.

Інтер'єри палаців вражали монументальністю просторових ефектів, красою мармурових сходів, багатством декоративних елементів. Вітальні і спальні флорентійських і венеціанських багатіїв обставлялись дорогими меблями, виконаними в дусі античності.

Зміни в житті привели до появи нових типів громадських будівель: ратуш, театрів, лікарень. Знову починають зводитись замські будинки, прототипом для яких служили римські вілли.

В основі художнього методу лежить прагнення до спокійних, урівноважених пропорцій в рамках строго лінійних композицій. Мірою гармонійності форм служить правило золотого перерізу.

Формоутворення в епоху Ренесансу носить вже раціональний планомірний характер. Предмети спочатку проектуються на папері,

а потім виконуються в матеріалі. На відміну від попередніх стилів, які органічно розвивались один від одного, Ренесанс, переступивши через тисячоліття, довільно вибрав відправною точкою художньо-культурну спадщину античності. Ренесансні меблі переважають середньовічні не тільки кількістю і різноманітністю, а й значною індивідуальністю рішень окремих предметів. Дорогі меблі з багатим оздобленням символізують соціальне становище власника.

і Меблі ренесансного періоду характеризуються чіткою формою і широким використанням архітектурних елементів. Корпусні меблі проектується як архітектурні споруди, які нагадують мініатюрні палаци з колонами, пілястрами, карнизами, фронтонами. Такі меблі, в яких кожна частина має свою незалежну форму, називаються архітектонічними. Їх композиції будуються на красі пропорцій, чистоті контурів, ясності силуетів (мал. 19).

Ренесансна орнаментика базується на античних взірцях, які вона розвиває в сторону більшої витонченості. Декорується майже все, але в більшості випадків з дотриманням міри і збереженням підпорядкованості головній формі.

У цей період поряд із застосуванням різноманітних колон і пілястр, які часто покривають рослинним і геометричним орнаментом, застосовують також лист аканта, мотив канделябра, герми, купідона. Крім того вводяться і нові декоративні елементи, особливо гротески, розвинуті на основі орнаментів, знайдених на староримських стінних розписах. Гротески - це дуже причудливі, фантастичні орнаментальні композиції (примхливі рослинні гілки, в які вплетені фігури тварин, фантастичні істоти, птахи, людські голови, квіти). Поля, що утворились правильним геометричним поділом поверхонь стіни чи меблів, були прекрасним об'єктом для декорування. Крім вищезазваних широко застосовувались такі орнаментальні форми, як арабески, плетінки, картуші, фестони, гірлянди, грифони, голови левів, фігури напівлюдин-напівтварин тощо;

Столярна справа в цей період досягає високого художнього рівня на основі доскональних конструкторсько-технологічних знань. Цьому сприяє поява пиляних дощок, внаслідок чого меблі стали значно легшими, бо їх конструкції базувались на рамково-фільончастій в'язці, а це значно розширювало меблеві форми.

Колір ренесансних меблів стриманий, в основному природний, з використанням натуральної текстури деревини з незначним вощенням.!



Мал. 19. Італійські ренесансні меблі:

а - різьблений стілець; *б*- складний стілець; *в* - каса панка; *г* - «стілець Стронції»; *д* - стілець з заліза і бронзи; *е* - пізньоренесансна скриня-касоне; *е* - венеціанське курильне крісло з різьбою; *ж* - стіл з точеними ніжками і висувними ящиками; *з* - посудна шафа-креденець; *и* - стілець з шкіряною оббивкою; *к* - різьблений дерев'яний стілець.

Сконструйований верстат для виготовлення шпону дав змогу не тільки облицьовувати меблі, але й оздоблювати їх інтарсією. Інтарсію, інкрустацію та маркетрі спочатку робили на церковних меблях, застосовуючи чорне і біле дерево, а згодом і слонову кістку. Зображення були монохромними, без відтінків. Поширеними мотивами були стебла, окантований лист, музичний інструмент, міський вид, натюрморт. Часто елементи набору лівої і правої сторони того чи іншого меблевого виробу знаходились в позитивно-негативному відношенні один до одного, оскільки із двох листів шпону різного кольору, накладених один на одного випилювались узорі, які потім мінялись місцями. Мотиви оздоблень поступово розширюються і стають досить різноманітними. Окремі майстри здійснюють лакування деревини прозорими барвниками.

В італійському інтер'єрі предметів меблів ще не так багато. Їх розміщують вздовж стін. Основні з них - ліжка, скрині, столи (прямокутні, круглі або багатогранні) та різноманітні меблі для сидіння. Відновлюються і м'які меблі.

Декор італійських меблів часто змінюється, але в багатьох випадках в ньому зберігаються регіональні особливості. Найпоширенішим оздобленням була різьба, яскравий розпис і позолота.

Основними центрами меблевого виробництва і інтер'єрів були Флоренція, Венеція, Болонья, Ломбардія. Проте найбагатшими є меблі Риму і Неаполя, характерними рисами яких є різьба і позолота. Ці меблі виготовлялись в основному для пап і аристократії, а в їх створенні брали участь відомі живописці і скульптори.

£ 14. Відродження у Франції та Голландії

Відродження у Франції почалося лише в кінці XV ст. і має чітко визначені чотири періоди «по королях»:

- перехідний стиль (Людовік XII, 1498-1515);
- ранній Ренесанс (Франциск I, 1515-1547);
- зрілий Ренесанс (Генріх II, 1547-1559);
- пізній Ренесанс (Генріх IV, 1589-1610).

У перехідному періоді ще широко застосовуються готичні форми і тільки орнаментика використовується з нового стилю Відродження.

Розділ 3. Епоха Відродження (Ренесанс)

В період раннього Ренесансу елементи художньої культури проникають спочатку в провінційні замки, хоча і тут вони все ще зберігають готичні форми без будь-якого зв'язку з найновішими елементами. Тривалий час на розвиток французьких меблів мали значний вплив італійські художники, які в цей час працювали в країні. Але після того, як французькі майстри пройшли італійську виучку, провідна роль переходить до них. Кращі з них організували у Франції вісім меблевих шкіл.

Основними декоративними елементами цього періоду є багата, сильно деталізована різьба, а інші техніки появляються значно пізніше, так, наприклад, інтарсію освоюють тільки в останній третині XVI ст.

Меблеві школи сприяють розвитку нових конструкцій меблів (мал. 20, 21, 22). Зокрема поряд із скринями (мал. 20, **a, d**) виготовляють посудну шафу (поставець), яка є надбудовою скрині на стійках; двокорпусну шафу (мал. 22, **a**) і перші варіанти кабінету.

Найбільш розповсюдженими формами меблів для сидіння були дощате крісло, аналогічне за конструкцією італійській каса-панке (мал. 20, **e, e**; мал. 22, **e**), крісло з різьбленою спинкою (мал. **e, i**) і легке крісло з точеними ніжками (мал. 20, **e**). Для зручності і оздоблення стільці, крісла дивани оббивають тканиною або шкірою, прикрашеними бахромою і тасьмою (мал. 20, **e**; мал. 21, **e, ж**; мал. 22, **з**). В окремих кріслах сидіння і спинки роблять плетеними, а за формою вони вже більш наближені до стилю бароко (мал. 22, **ж, i**).

В інтер'єрі житла найважливіше місце в епоху Відродження у Франції відводиться ліжку (мал. 21, **б, в**; мал. 22, **д**), оскільки уже в цей період в аристократичних колах був розповсюджений звичай приймати гостей, лежачи в ліжку, тому і вимоги до нього ставились дуже високі. Ліжко проектується як архітектурна споруда, оформляється колонами, балдахіном, а головний щит (спинка) - гарно оздобленою різьбою.

Досить поширеними в цей період є столи, опорні частини яких виконують у вигляді колон, балясин і аркад (мал. 20, **ж**; мал. 21, **з, e**; мал. 22, **б**). У період Генріха I побутували цікаві меблеві форми, зокрема невеликі столи простої теслярської роботи і стільці, суцільно оббиті плюшем і оздоблені бахромою. В меблях періоду правління Людовика XII (1610-1643) знову ж таки під впливом італійських зразків, з'являються перші ознаки раннього бароко.

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*

Найвидатнішими майстрами того часу, за проектами яких виготовлялись і оздоблювались меблі, були Дюсерсо і учень Мікеланджело Башельє.

У Голландії і Фландрії ренесансні меблі другої половини XVI ст. розвиваються головним чином під впливом зразкових проектів архітектора Вредемана де Вріса, який в своїх поміркованих формах орієнтувався на італійську школу. Проте голландські і фламандські меблі набагато простіші і вигідніші. Найбільш розповсюдженими елементами оформлення і оздоблення цих меблів є профільовані карнизи, членовані фільонки (мал. 23, б), мотиви арок (мал. 23, є), балясини, ажурна різьба, медальйони, канеліровані пілястри. Досить поширеною була і техніка дерев'яної мозаїки. Композиції у вигляді шахового та інших геометричних орнаментів набираються із різноманітних екзотичних порід дерева, що привозились із-за кордону. Пізніше з'являється багата за рисунком інтарсія і маркетрі, а з ними і нові мотиви оздоблення: квіти у вазі, птахи, метелики тощо.

Досить широко застосовувались стільці з оббитими шкірою сидіннями, з Х-подібними ніжками (мал. 23, є), ліжка з балдахінами, масивні столи з товстими кришками і масивними точеними ніжками, скріплені внизу проніжками, великі шафи з багатьма дверцятами рамково-фільончастої конструкції з пілястрами (мал. 23, а). Зустрічаються й інші меблеві форми з минулого, такі як поставець, буфет, або креденс, оформлені внизу двома дверцятами і ящиками, а наверху - колонками, нішею, карнизами (прототип майбутніх англійських буфетів). Стільці і крісла часто мають точені виті ніжки (мал. 23, ж). Взагалі форма меблів для сидіння проста і зручна. Сидіння і спинки в основному обтягнуті шкірою, прибитою цвяхами з великими головками (мал. 23, в, г, д, е, є, ж).

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*



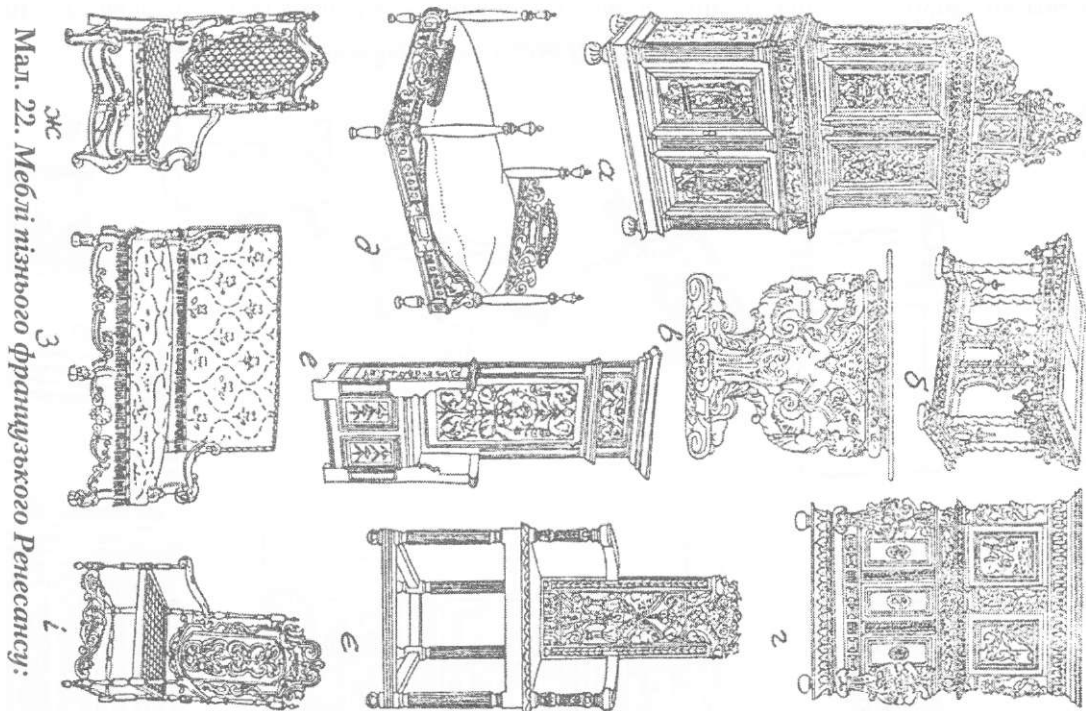
Мал. 20. Ранній французький Ренесанс:

а - скриня прикрашена багатю різьбою; *б* - поставець; *в* - точене крісло; *г* - шафа з орнаментом; *д* - скриня оздоблена орнаментом; *е* - дерев'яне крісло з ренесансним орнаментом; *ж* - тронне крісло з високою спинкою; *з* - столик на восьми точених ніжках; *и* - м'яке крісло з орнаментом.



Мал. 21. Середній французький Ренесанс:

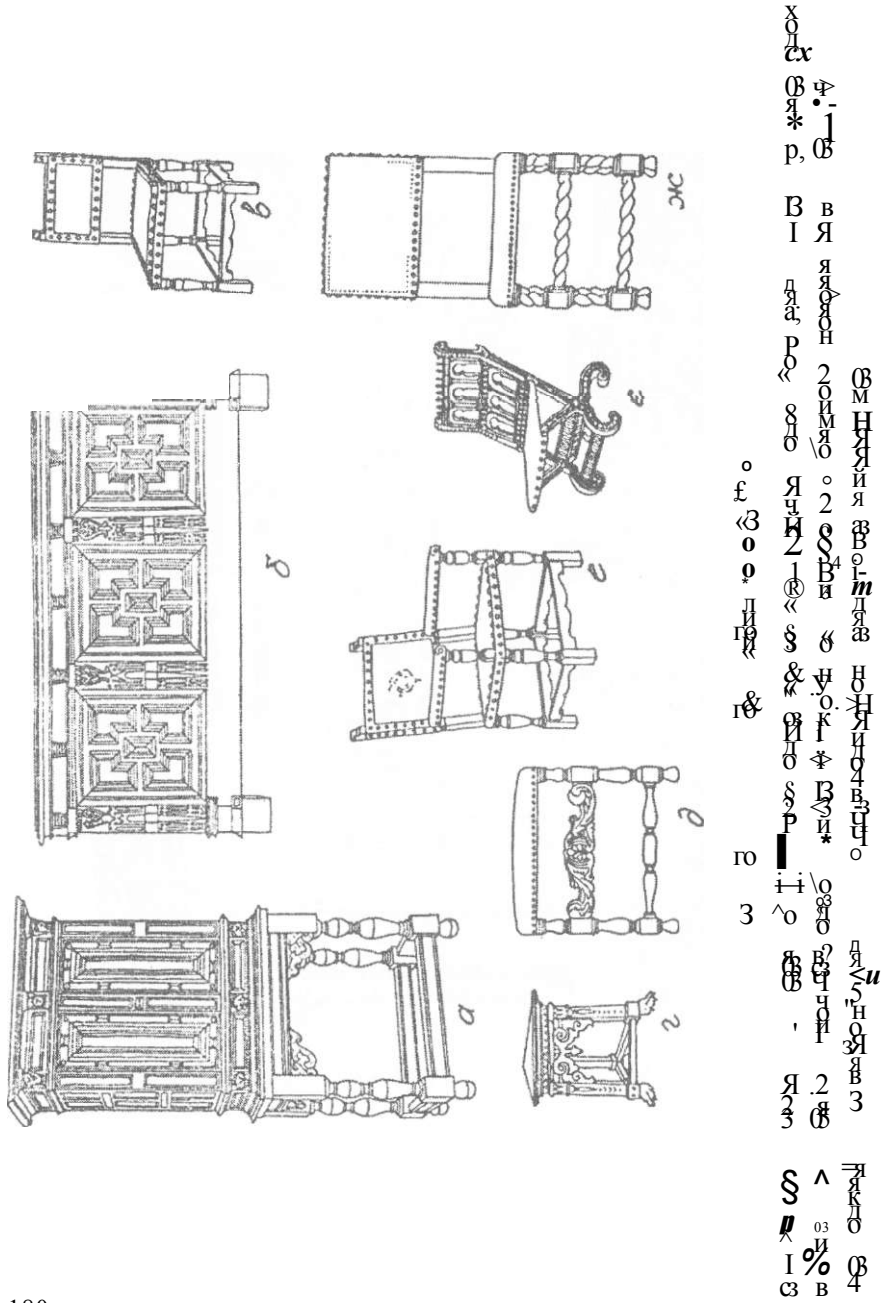
a - дресура (поставець); *б* - ліжка з балдахіном; *в* - ліжка Катерини Медичі; *г, е* - різновидність французьких ренесансних столів; *д* - стілець оздоблений бахромою; *е* - м'яке крісло, пізня форма; *ж* - то і не крісло; *з* - поворотне крісло столярної і токарної роботи; *и* - крісло з шкіряною оббивкою



Мал. 22. Меблі пізнього французького Ренесансу:

ГО
С
Н

ω
та о я Ч
2 М й. а
11' Л М &
* І В Й С
с ге
с
* В



Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*

§15. *Відродження в Англії, Німеччині та інших країнах Західної Європи*

Відродження в країні Західної Європи приходить поступово, оскільки готичні форми зберігаються ще тривалий час, особливо в Англії, де ще мають значний вплив голландські зразки. Значного розвитку досягає цей стиль у період правління короля Генріха VIII (стиль Тюдорів), однак французькі і, особливо, голландські форми ще дуже помітні.

На розвиток англійського ренесансного мистецтва значний вплив мали італійці Приматиччо і Торріджалі, а також німець Ганс Гольбейн-молодший (1526 р.).

Проте в англійській художній культурі справжній ренесанс формується тільки в період правління королеви Єлизавети (1558-1603). Однак найбільш досконаліми творіннями столярного мистецтва були не стільки меблі, скільки тонко оброблені дерев'яні панелі, якими обшивались стіни покоїв в замках англійських феодалів (мал. 24, П). Меблі виготовляли, в основному з дуба, ще досить громіздкими. Найбільш поширеними були столи з точеними ніжками, масивні крісла з високою спинкою (мал. 24, е), скрині з дуже розчленованими передніми стінками (мал. 24, **а**) і кабінети (мал. 24, **е**).

Наступний період англійського Відродження припадає майже на все XVII ст. (1603-1688).

У меблевих формах цього періоду спочатку відчувається італійський вплив, а потім при англійському дворі працюють майстри, запрошені із Франції і Голландії. Столи, стільці і крісла майже в усіх випадках мають точені ніжки (мал. 24, **в, д, е, є**), але поступово освоюються і занесені із Франції форми гнутих ніжок (мал. 24, **з, з, і**). В оформленні скринь і шаф переважає обробка поверхонь із значною кількістю різьблених фільонок (мал. 25, **а**). Шафи для посуду виконувались в двох варіантах: один - типу поставця, другий - високий, що складається з двох частин з висувними ящиками в нижній частині і з відкритими полицями наверху (мал. 25, е). Проте найбільше розповсюдження серед англійських меблів мали столи з кришками, що опускаються, і розсувними ніжками (мал. 25, **м**). Меблі вже виготовляються не тільки з дуба, а й з горіха та інших екзотичних порід.

У 1630-х роках пуритани-переселенці завезли в Америку предмети обстановки, характерні для англійських меблевих форм того часу.

Ці меблі стали основою так званого англо-американського колоніального стилю.

В Німеччині перехід від середньовіччя продовжувався багато десятиліть. У розповсюдженні ренесансних принципів в німецькому мистецтві визначну роль відіграли Альберт Дюрер і Ганс Гольбейн-молодший.

Для німецького Відродження особливо характерні гострі фронтони житлових будинків і ратуш з банями і аркадами, що також характеризує перехідний період (мал. 26, *а*), що є своєрідним симбіозом готичної форми і ренесансного орнаменту. Німецьке Відродження ділиться на два етапи: раннє Відродження (до середини XVI ст.) і пізнє (до 70-х років XVII ст.).

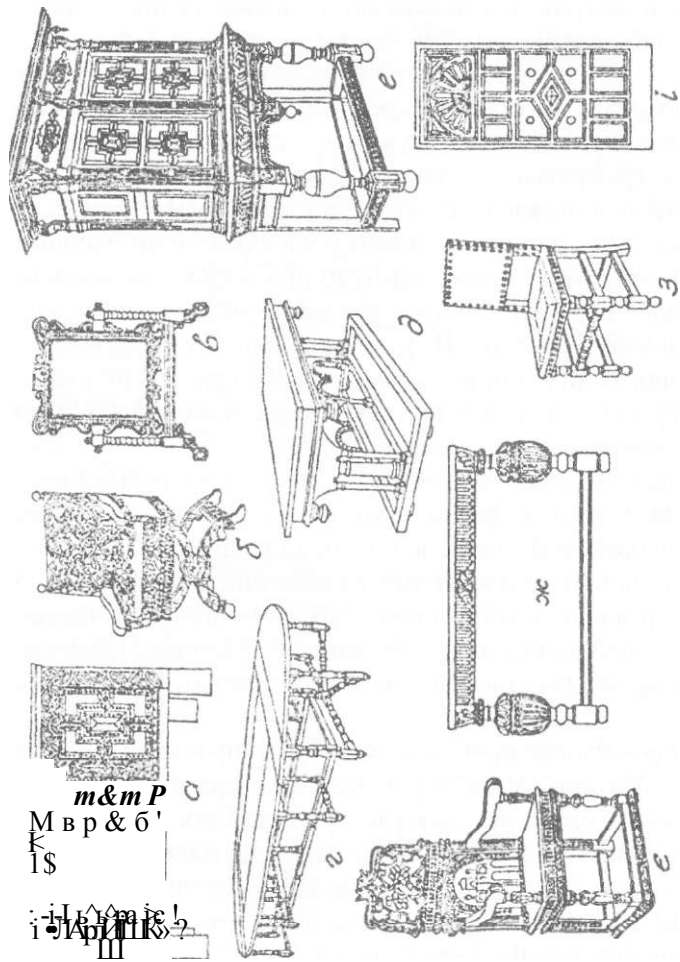
Розповсюдженню нового стилю в Німеччині сприяли рисунки зразків предметів меблів так званих «малих майстрів», серед яких були Петер Флютнер (проект ліжка на мал. 26, *з*), Йост Аман, Ганс Дітерлейн. У цей час в меблевому мистецтві Німеччини виникають такі школи: рейнська, баварська, франкська та ін. Проте за найбільш суттєвою різницею можна обмежитись поділом стилю на два різновиди: північно-німецький і південно-німецький.

Німецькі ренесансні меблі більш живописні і не пов'язані з античними зразками так, як італійські. Декором в них була техніка дерев'яного набору, а популярними мотивами оздоблення акантовий лист, ріг достатку, вінки, медальйони, дельфіни і т. ін. Проте процес зміни готичних форм проходив дуже повільно. Масивні і навіть дещо незграбні форми середньовіччя були досить живучими (мал. 26, *г*), однак в багатьох предметах вже переважали ренесансні форми (мал. 26, *д*, *з*; мал. 27, *я*, *л*).

У північній Німеччині склалась тенденція столів двох типів: перший - з масивними точеними ніжками в формі балясин і другий, що брав початок із середньовічного тірольського типу, з окатими ніжками і підстіллям з ящиками (мал. 26, *г*). Меблі для сидіння відрізнялися різновидністю форм і рішень (мал. 26, *в*, *г*, *д*, *є*, *ж*).

На півдні Німеччини більш відчутним був італійський вплив, що виражався в підкреслено архітектурному характері оформлення корпусних меблів (мал. 27, *і*). Столи зустрічаються як з похилими ніжками (мал. 27, *д*), так і вишукано вирішені однопарними центральними формами (мал. 27, *є*, *ж*). Тут, як і по всій Європі, збереглися складні стільці і крісла спрощених італійцями зразків (мал. 27, *б*, *в*, *є*, *з*).

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*



183

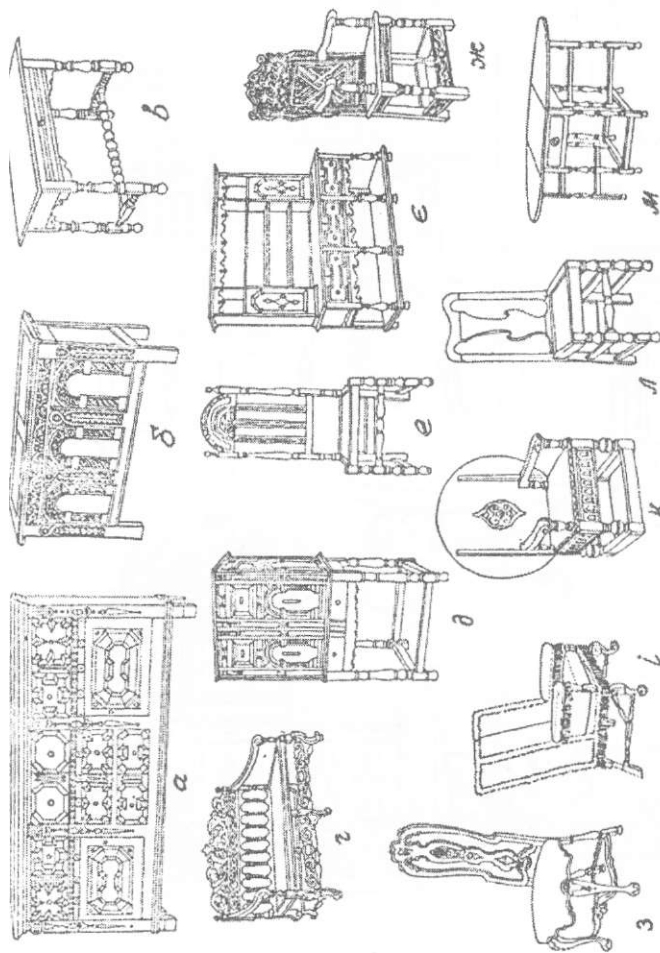
Дизайн. Частина II. Історія дизайну меблів та інтер'єра

На іспанські меблі ще мають сильний вплив традиції високо-розвинутого арабо-мавританського мистецтва, а на пізніших етапах Відродження - італійське та французьке мистецтво. Типовою іспанською конструкцією епохи Відродження є кабінет (мал. 28, **в**), споряджений лаком і оздоблений ажурними накладками. В ліжках та інших виробках каркасних меблів широко використовуються гарні за формою точені деталі (мал. 28, **б, г, є, з**). Досить широко для оздоблення меблів застосовується техніка інкрустації, зокрема популярним орнаментом є арабеска. Спинки і сидіння обтягуються художньо оздобленою шкірою (тиснення, гравірування, позолота), яку прибивали цвяхами з великими мідними головками (мал. 28, **д, ж**). А в XVII ст. тиснену шкіру використовували і для оббивки стін у житлових приміщеннях.

У Португалії, яка вела жваву торгівлю зі Сходом, на меблеве мистецтво мало значний вплив індійське мистецтво, яке розповсюджувалося і на інші країни Європи. В другій половині XVI ст. у східно-індійських колоніях Португалії виготовляли кабінети, які інкрустували ебеновим деревом, слоновою кісткою і оздоблювали ажурними накладками із позолочених мідних пластинок.

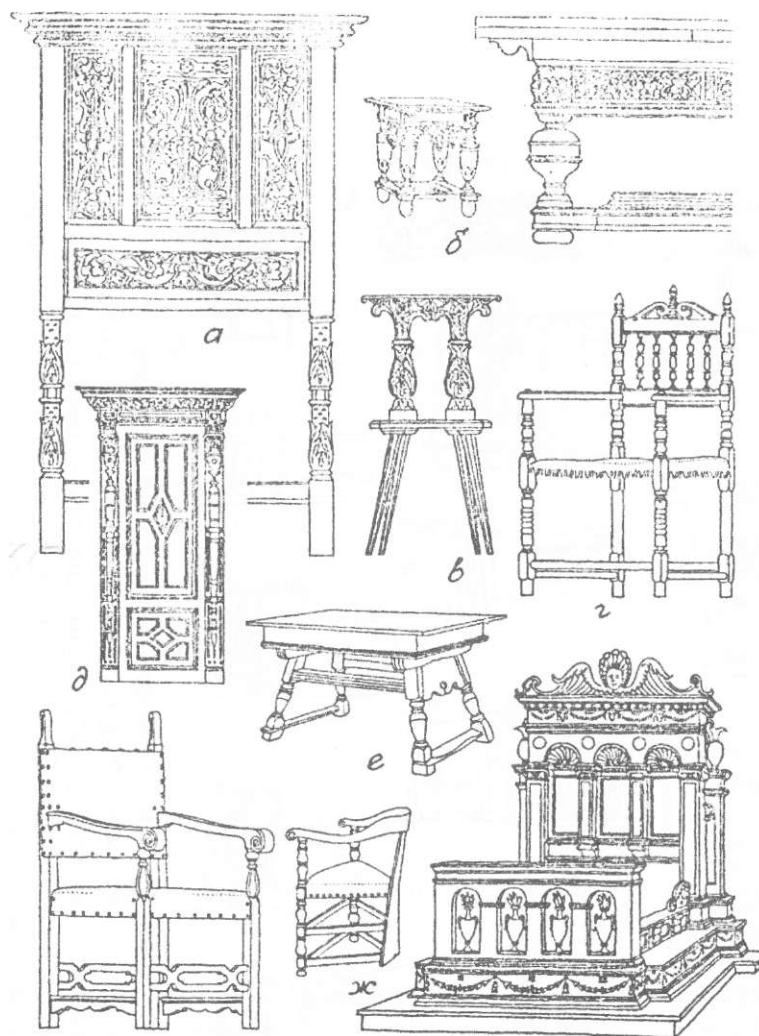
Індо-португальський стиль кабінетів поєднував європейські і далекосхідні меблеві форми. В іспано-португальському прикладному мистецтві міцно вкоренився і індійський мотив решітки з профільованих брусків, які використовували для оздоблення дверей, вікон та різних предметів домашньої обстановки. Меблі та інтер'єри іспано-португальських колоній по ту сторону Атлантики (Мексика, Південна Америка) по суті не відрізнялися від предметів, що виготовлялися в метрополії.

До Угорщини ренесансне прикладне мистецтво проникло в період правління короля Матяша. У 1479 р. в Буді вже працюють чотири флорентійських художники, які пробули тут цілий рік. З того часу італійські майстри постійно пов'язували свою діяльність в тій чи іншій мірі з Угорщиною. Все це свідчить про те, що італійський вплив був безпосереднім і сильним. До нас не дійшло жодного предмета угорських ренесансних меблів. Серед творів XVI ст., створених під впливом італійського мистецтва, значну художню цінність являють собою предмети обстановки церков і Нірбаторі, Бартере, Лече, Кермоцбане (нині Бардслав, Левоча, Кремніца, Чехія) та ін. Розвинуті ренесансні форми і високий художній рівень характеризують і угорські меблі XVII ст.



Мал. 25. Меблі пізнього англійського Відродження:

а – шафа для посуду; б – скриня з мотивом аркади на передній стінці; в – стіл з точеними ніжками; г – різьблена лавка; д – поставець; е – стілець з жорстким сидінням; е – двоярусна посудна шафа з відкритими полицями; ж – дубовий стілець з різьбленою спинкою; з – стілець перехідного періоду; и – крісло з бахромою; к – крісло з відкритою спинкою; л – дубовий стілець з точеними ніжками; м – стіл з розсувними точеними ніжками.



Мал. 26. Північно-німецьке Відродження:

a - рейнський поставець; *б* - банкетка; *в* - ранньоренесансєий стілець; *г* - крісло з бахромою; *д* - мотив оформлення дверей; *е* - стіл з похилими ніжками; *є* - крісло оббите шкірою; *ж* - крісло з трикутним сидінням; *з* - ліжко оздоблене різьбленими елементам.

Розділ 3. Епоха Відродження (Ренесанс)



Мал. 27. Меблі південно-німецького Відродження:

а - кабінет-шафа; *б* - пізньоренесанський стілець з різьбленою спинкою; *в* - дерев'яний різьблений стілець з точеними ніжками; *г* - тірольський стілець; *д* - стілець з нахиленими ніжками; *е, з* - складний стілець; *и* - швейцарська скриня оздоблена інтарсією;



Мал. 28. Меблі іспанського Відродження:

а - пізньоіндопортугальська весільна скриня; *б* - стіл з точеними ніжками; *в* - книжкова шафа (кабінет); *з* - спинка ліжка тонкої токарної роботи (дерево, бронза); *д* - крісло оббите тисненою шкірою; *е, і* - стільці з шкіряними сидіннями; *з* - стіл з інкрустованою кришкою; *к* - стілець оздоблений портозіанською мозаїкою; *л* - крісло з ажурною спинкою і локітниками; *м* - лавка з оздобленою спинкою.

§16. Мистецтво стилю бароко

Бароко - італійське слово, що означає раковину вигадливої, химерної форми. Стиль бароко зародився в кінці XVI ст., і по суті був прямим продовженням ренесансу. Мистецтво цього стилю призначалось для прославляння монархії і аристократії, звеличування церкви. Із Італії воно розповсюдилось на північ, в першу чергу в ті країни, де в процесі контрреформації католицька церква знову зміцнювала свої позиції. У створенні багатих, пишних інтер'єрів для крупної феодальної знаті італійські майстри були неперевершеними. Їх заслуга і в розробці основних елементів барочної орнаментики.

Розповсюдженню нового стилю сприяли рисунки зразків меблів, які створили видатні італійські художники (Дзуккаро, Каррачі, делла Белла, да Картона), що мало значний вплив на розвиток стилю бароко у Франції. Сформувавшись близько 1650 р. в Римі барочні меблеві форми лягли в основу стилю Людовіка XVI ст.

Основні елементи барочного стилю так, як і ренесансного, беруть свій початок в античності, основною відмінністю бароко є підвищена динамічність форм і неспокійний ритм ліній.

Пишні, помпезні форми бароко знаходять широке застосування в першу чергу в культурному будівництві, в архітектурі і інтер'єрі нових церков і монастирів. Новим стилем особливо захоплювались єзуїти, тому не випадково стиль бароко іноді називають «стилем єзуїтів».

Тепер, замість середньовічного містичного спокою церков, прагнуть впливати на заново завойовану масу віруючих засобами світського мистецтва, способами враження уяви, застосовуючи для цього і колір, і ефекти освітлення, і пафос красномовності, і музику.

Барочному інтер'єру притаманні яскраві фарби, експресивні форми, багата гра світла і тіней, насичення позолотою. Цей стиль, з однієї сторони, є декоративним, з іншої - він базується на класичних формах архітектури, які застосовуються без особливої послідовності. За парадною помпезністю форм в усьому відчувається деяка театралізованість, навіть в одязі і вишуканих манерах аристократії.

Нові соціально-економічні відносини сприяють розвитку великих міст, в яких будуються пишні палаци для монархів (Версаль). Мистецтво бароко для світу сильних цього служило засобом самовихваляння перед критично настроєним неспокійним народом. Проте,

внаслідок інтенсивного розвитку національної художньої культури у Франції і становлення бюргерського барочного меблевого мистецтва в північній Європі в середині XVII ст., ініціатива в розвитку барочного стилю переходить до більш розвинутої в політичному і економічному відношенні Франції. Італія поступово втрачає провідну роль.

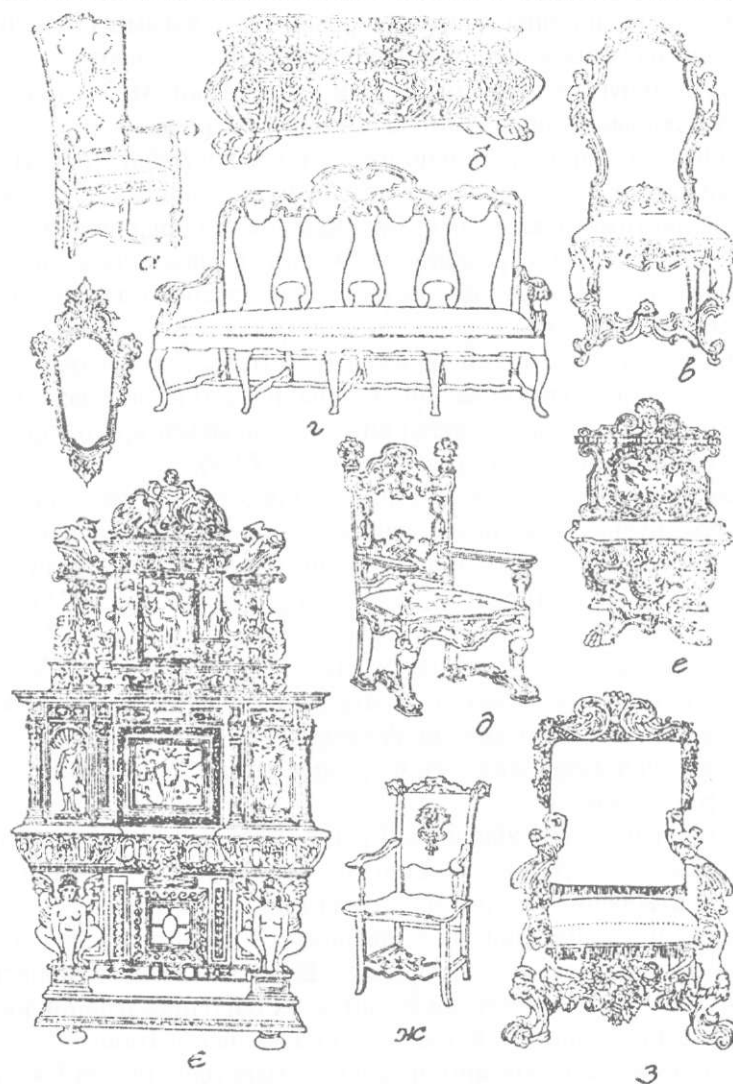
При всій гомогенності стилю бароко в окремих країнах в його формах спостерігаються значні відхилення. У протестантських країнах Німеччини і Франції бароко прививалось дуже повільно, а гіривившись, все одно зберігало класичні форми.

У барочному стилі міняється і характер вихідних геометричних форм: замість плавних кругів і півкругів з'являються мотиви складних за обрисами, динамічних овалів, спіралей, які широко використовуються в оформленні вікон, меблів, посуду. Гладку спокійну поверхню замінює пластика.

В епоху бароко облицювання і мозаїчний набірний декор широко увійшли в практику меблярів. Архітектурні форми в меблях застосовуються без особливої строгості і послідовності. В окремих випадках - голландських і північнонімецьких меблях - зберігається архітектурний принцип членування об'ємів корпусних меблів, але з типово барочними формами і пропорціями (мал. 29, е). Замість дуба меблі тепер частіше виготовляють з горіха, який краще піддається різьбленню і поліруванню. Поява різноманітних прийомів облицювання, застосування різних порід деревини та інших матеріалів дало змогу ширше застосовувати інтарсію. Широке застосування одержали накладні елементи, покриті позолоченою бронзою.

У каркасних меблях (стілці, крісла, дивани тощо) теж відбувся перехід від прямолінійних обрисів до вигнутих ліній, меблі стають більш легкими і по-домашньому затишними (мал. 29, з, в). Новинкою стилю стала гнута ніжка, вона на ціле століття увійде в практику європейських меблярів. Поняття «гарнітури» і «комплекти», які появились в епоху бароко, збереглися до наших днів. Це гармонійно поєднані предмети, призначені для окремих кімнат (спальний гарнітур, столовий, кабінетний, дитячий), що є основою інтер'єра і на сьогоднішній день.

У XVIII ст. італійське меблеве мистецтво значно змінюється. Посилюється пластичність різьблених елементів (мал. 29, е, з). Центр розвитку меблевого мистецтва переноситься у Верхню Італію, де



Мал. 29. Меблі італійського Бароко:

а - м'яке крісло; *б* - скриня оздоблена різьбою; *в* - стілець з пишним оздобленням; *г* - диван пізнього бароко; *д* - багато оздоблене крісло; *е* - різьблений дерев'яний стілець з скульптурним зображенням; *е* - шафа з сильно розвинутими архітектурними формами; *ж* - легке крісло з дерев'яним сидінням; *з* - крісло з м'яким сидінням і багато оздоблене різьбою.

люблять меблі, покриті яскравим розписом і лаками (Венеція), а інколи для надання виробам більшої живописності вводять у декор позолоту і інкрустують дзеркальними пластинами. Меблі для сидіння часто оббивають дорогими тканинами і бахромою.

На кінець століття у Венеції входять в моду меблі з пластичним формами, а в окремих випадках оздоблені золоченими або карбованими сріблястими накладками. Виробництво цієї різновидності розкішних меблів досягає розквіту у Франції в епоху Людовіка XIV. Вона дала початок широкому застосуванню інтарсії і пластично карбованим бронзовим накладкам, що їх широко застосовував в меблевому мистецтві знаменитий майстер А.Ш.Буль. З розвитком стилю освоюються нові оздоблювальні матеріали: кістки, черепаха, перламутр, фарфор і т. ін., які широко використовуються при оформленні розкішних рам для картин і дзеркал (мал. 29, і).

У Франції епоху бароко умовно розділяють на чотири етапи (так звані «французькі королівські стилі»), кожний з яких присвячений правлінню одного із Людовигів: раннє бароко, перехідний стиль (Людовік XIII, 1611-1643); зріле бароко (Людовік XIV, 1643-1715): «Стиль регентства» - перехідний етап між правлінням Людовіка XIV і Людовіка XV; рококо, пізній етап бароко (Людовік XV, 1720-1765). Цей період у Франції характеризується найбільш своєрідною формою барочного стилю. А меблеве мистецтво, з його розкішними, величавими, пишними формами стало по суті мистецтвом «великого стилю».

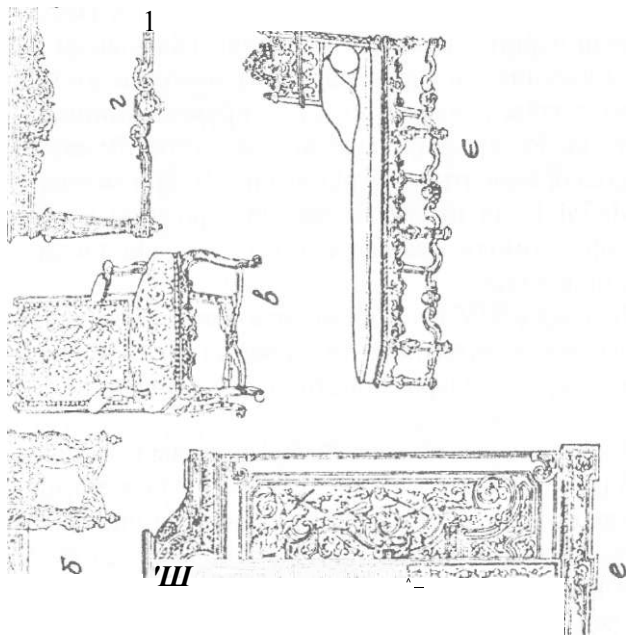
У роки правління Людовигів Франція стає могутньою державою, а це впливає і на розквіт мистецтва, адже монархи не шкодують коштів на створення величавих архітектурних ансамблів.

За правління Людовіка XII звершено будівництво паризького Лувру, мисливського замка короля у Версалі. Меблі королівських палаців є по суті повторенням італійських барочних взірців, які переносяться до Франції майстрами що навчались в Італії.

1662 року на базі скромної шпалерної майстерні братів Гобеленів була організована королівська мануфактура гобеленів, яка крім всього іншого випускала і меблі. Її очолив відомий художник Шарль Лебрен, який запросив ряд майстрів-меблярів, серед яких були вихідці із Італії Куччі та талановитий скульптор і бронзовик Жан Каффері.

Однак найталановитішим майстром-меблярем епохи був фламандець за походженням Андре Шарль Буль (1642-1732), який першим

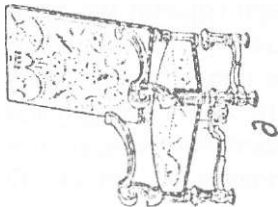
Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*



І й М ^ *

>• V

їу^



193
 а - кресло
 б - стол
 в - комод
 г - письменный стол
 1 - деталь
 2 - деталь
 3 - деталь
 4 - деталь
 5 - деталь
 6 - деталь

інкрустував меблі черепахою (техніка «піке»), яку він опанував у Фландрії. Талант Шарля Буля не обмежувався меблевим мистецтвом, хоча тут він досяг найбільших успіхів, але він ще був і рисувальник, і живописець, і гравер, і архітектор. Його меблеві вироби в так званому «стилі Буля» зберігаються в музеях світу (мал. ЗО, *a, e*). Вони фанеровані чорним деревом, оздоблені бронзовими накладками і маркетрі, пластинками черепахи, олова, позолоченої міді, кісток тощо. За формою вони дещо важкуваті, з прямолінійними контурами, прямокутні ніжки до низу звужуються, з строгим завершенням цоколя. Основою орнаментики є крупні, симетричні мотиви стилізованої лози. Меблі Буля вражають своєю строгістю і величністю. Зокрема це шафи, комоди, декоративні столики, підставки і футляри для годинників тощо.

В епоху Людовіка XIV інтер'єр носить явно ренесансний характер. На розвиток меблевого мистецтва Франції значний вплив мали такі майстри-мебляри, як Маро, Лопогр, Лебрен, Каффієрі, Оппенорд, Буль та інші.

Надзвичайно пишно оздоблюють інтер'єр спальні, особливо ліжко, яке поступово набирає форму шатра, оздобленого пишними занавісками і драпіровкою. Крісла мають прямі обриси спинки, оббиті гобеленом, а стільці часто покривають позолотою. На початку XVIII ст. з'являються комоди і письмові столи з висувними ящиками (мал. ЗО, *a, б, г*) за проектами Берена. Ніжки столів і консолі (царги і проніжки) оздоблювались багатою різьбою. Художні меблі, що виготовляються в майстернях Парижа, мають значний вплив на форми меблів сусідніх країн.

У Голландії і Фландрії барочні меблі помітно відрізняються від італійських і французьких. Вони здебільшого використовують стиль бюргерського бароко. За таким стилем був збудований в 1613 р. будинок Рубенса, після того, як він повернувся з Італії. Інтер'єр займає визначне місце в творчості багатьох відомих художників XVII ст., що дозволяє реконструювати обстановку буржуазного будинку на своєрідний манер життя голландців і фламандців. Формування розвинутого барочного стилю тут в значній мірі пов'язано з діяльністю двох талановитих скульпторів - Квелінеса і Дюкеноа.

Пізньоренесансні форми служили основою нового стилю і в Голландії, перевагою якого стали конструктивна ясність побудови і енергетичні форми точених деталей.

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*



Мал. 31. *Меблі голландського Бароко:*

а - шафа з ящиками; *б* - м'який стілець; *в* - буфет з ящиками; *г* - крісло; *д* - столик китайської лакової роботи; *е* - стілець з складними декоративними елементами; *є* - комод з вигнутою передньою стінкою; *ж* - крісло раннього Бароко з витими ніжками; *з* - комод з трьома ящиками.

Голландія із своїх морських володінь дістає не тільки екзотичні породи деревини (палісандр, чорне дерево), а й запозичує мистецькі форми. Голландські майстри створюють меблі цілеспрямованої енергетичної форми, досить нарядної, але ніколи не перевантаженої елементами декору.

Поверхня деталей обробляється рельєфно і, за винятком окремих деталей, облицьовується. Точені і виті прямі ніжки поступово витісняються гнучими. Для надання виробам більш цікавого силуету і підсилення світлотіньових ефектів карнизи профілюються (мал. **31, а, в**).

Меблі для сидіння, включаючи і ніжки, обтягуються шерстяними тканинами, оксамитом («стілець Рубепса»). Спинки стільців починають оббивати, але ще зберігається і плетена форма (мал. 31,б).

Ліжка зберігають шатрову форму з пишно оформленими дорогими тканинами - оксамитом, шовком; вони швидше характеризують мистецтво оббивки, аніж меблі.

Із корпусних меблів досить цікавим є буфет, який складається з двох частин: комода з хвилястими формами і покладених на нього засклених вітрин для зберігання рідкісних виробів із фарфору (мал. 31, **в**). Цей буфет є найбільш досконалим творінням голландського меблевого мистецтва. Комоди виготовляються з випуклими, зігнутими в горизонтальному або вертикальному напрямку стінками (мал. 31, **с**, **з**). Прямі, токарної роботи, ніжки поступово моціонуються в характерну барочну гнучу форму (мал. 31, а, **б, в, г, д, е, ж**).

Англійські меблі, починаючи з епохи Відродження, складають окрему, цікаву і досить повчальну історію розвитку меблевих форм. Тут, як і в Німеччині, барочний стиль формувався близько 1660-х років. Важкі, солідні дубові меблі періоду правління Короля І під впливом голландських взірців змінюються на більш легкі горіхові меблі. Тому епоху бароко в англійському меблевому мистецтві прийнято ще називати «горіховим періодом».

Від пізнього Відродження до бароко стиль іменується стилем Вільяма II і Марії (1689-1702). В Англії його, як правило, розглядають як самостійний стиль, хоча це один із етапів раннього бароко.

Особливостями вирішення форм меблів цієї пори слід вважати все ще прямі, точені ніжки, з'єднані внизу плавно зігнутими проніжками (мал. 32, а, г, з). З появою витонченої гнучої ніжки, яка внесла в композицію легкість і невимушеність (мал. 32, **б, в, і**), меблі -

Розділ 3. Епоха Відродження (Ренесанс)



Мал. 32. Меблі англійського Бароко:

а - шафа з точеними ніжками; **б** - різьблене крісло з круглим сидінням; **в** - банкетка з фігурними ніжками; **г** - письмовий столик з точеними ніжками; **д** - різьблена фільонка з орнаментом; **е** - м'яке крісло; **ж** - столик на одній стійці; **з** - диван з високою плетеною спинкою; **и** - двоярусний комод з точеними ніжками; **и** - крісло з плетеним сидінням і спинкою; **к** - стілець з високою плетеною спинкою.

Дизайн. Частина II. Історія дизайну меблів та інтер'єра

особливо меблі для сидіння - набувають барочно-динамічної форми і елементів декору.

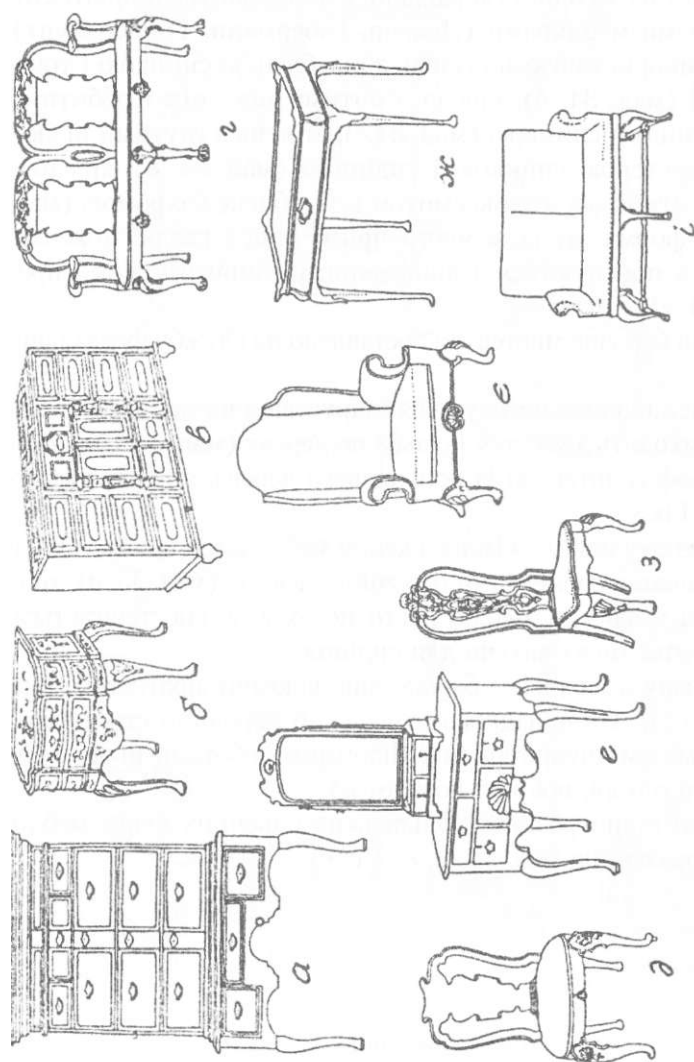
Предмети облицьовуються неспокійним за ритмом орнаментом (мал. 32, *а, д*).

Проте в наступному стильовому етапі у формах знову панує спокій, композиційна ясність, а виразність досягається простими економічними засобами (мал. 31, *е, з*). Ще більшу легкість надавали спинки стільців, крісел і диванів, обплетені комишем (мал. 32, *ж, і, к*). В той час з'являється форма глибокого крісла з підлокітниками (мал. 32, *е*), яке дійшло до наших днів. Барочне мистецтво Англії того періоду завдячує архітектору Крістоферу Рену і його співпрацівникові, талановитому різьбярю по каменю і дереву Грінлінгу Гіббосу.

Проте найвищого розквіту англійське бароко досягло за роки правління королеви Анни (1702-1714), тому стиль початку XVIII ст. іменується «стилем королеви Анни». Меблям того періоду притаманні простота, м'якість ліній, чистота форм, конструктивна ясність побудови. Для оздоблення використовувалась орнаментальна інкрустація, чорна і червона лакова техніка за китайськими зразками, ніжки з плавним згином (мал. 33, *а, ж*). Спинки стільців і крісел мають форму щита з 5- і С-подібним орнаментом. На початку XVIII ст. комод, який прийшов з Франції, витіснив скриню, а замість двокорпусного французького кабінету в Англії з'являється кабінет у вигляді стола. У цей період з'являється і туалетний стіл з дзеркалом (мал. 33, *є*). Урочистість і вигідність беруть верх над декоративізмом (мал. 33, *є, і*). Широко застосовувались і китайські лакові кабінети.

Своєрідну форму і особливості мали меблі періоду правління короля Георга I (1714-1727). З однієї сторони, продовжують розвиватись форми попереднього періоду, а з іншої - французький вплив з китайськими мотивами із бамбука (стиль Чембер). Англійські меблі щодо доцільності, практичності і вигідності перевершили меблі всіх інших сусідніх країн.

На кінець XVII ст. барочні форми з Італії і Голландії проникають до Німеччини. Характерними особливостями в німецьких барочних меблях є застосування горіха, а для оздоблення - широке застосування різьбленого орнаменту з мотивами колонок і пілястр, які вносять деяку організованість у здрібнені форми.



Мал. 33. Англійські меблі Бароко (стиль королеви Анни):

а – шафа-кабінет з плетеними ящиками; *б* – комод оздоблений інтарсією; *в* – комод з членованою передньою стінкою; *г* – двомісне ліжко; *д* – «стілець Хогарта»; *е* – туалетний столик з дзеркалом; *ж* – глибоке крісло з крилатою спинкою; *з* – стілець з ящиком; *и* – стілець з різьбленою ажурною спинкою; *і* – двомісний диван.

Дизайн. Частина II. Історія дизайну меблів та інтер'єра

Розповсюдженню стилю бароко в Німеччині в значній мірі сприяли багаточисленні альбоми з рисунками зразкових меблевих виробів. Проекти цих меблів створювалися талановитими архітекторами і майстрами-меблярами (Деккер, Габерманн, Гоппенхаупт). Для сидіння використовують стілець з різьбленою спинкою і точеними ніжками (мал. 34, б), крісло з витими ніжками і оббитими тканиною сидінням і спинкою (мал. 34, е), стілець з гнутими ніжками, високою плетеною спинкою і сидінням (мал. 34, в), крісло в французькому стилі, оббите оксамитом і оздоблене бахромою (мал. 34, є). Цікава форма стола, в якого прямі лінії і гладкі поверхні кришки і царги поєднуються з динамічними лініями ніжок і проніжок (мал. 34, г).

У Німеччині барочне мистецтво поставлено на службу феодальній знаті.

Для оздоблення використовується інкрустація кістками і металами, однак не виходить з ужитку і різьба по дереву (мал. 34, д), застосовують і рельєфну інтарсію із кольорового дерева, яку започаткував майстер А.Ейк.

В Іспанії в епоху пізнього Відродження меблі оздоблюються іноді аж до перенасичення елементами барочного декору (мал. 35, а), хоча особливих змін у формах меблів цього періоду не спостерігається, хіба що в окремих типах меблів для сидіння.

Деяку новизну в іспанське бароко вніс відомий архітектор Чуррігерн (1650-1723). Не випадково іспанський барочний стиль іноді називають терміном «чуррігеризм». Відомими роботами цього майстра є дерев'яні олтарі, покриті позолотою.

Різноманітні етапи розвитку іспанських барочних форм меблів для сидіння показані на мал. 35 (в, г, д, е, є).



Мал. 34. Меблі німецького Бароко:

а - данська шафа; *б*- ранньобарочний стілець; *в* - стілець з плетеним сидінням і спинкою; *г* - стіл полакований прозорим лаком; *д* - ліжко з багатим орнаментом; *е* - крісло з вигнутими ніжками; *е* - м'яке крісло з бахромою; *ж* - двох дверна шафа.



Мал. 35. Меблі іспанського бароко:

a - шафа стилю пізнього Бароко (Рококо); *б* - стіл з металевими елементами; *в* - крісло Соломона; *г,е*- крилаті крісла з шкіряними покриттями; *д* - стілець з плетеною спинкою; *е* - стілець раннього Бароко.

§ 17. *Стилі регентства і рококо*

Стиль регентства займає проміжне положення між пишною, величавою декоративністю (особливо французькими «королівськими стилями») бароко і рококо. Хронологічні рамки цього стилю приблизно співпадають з часом, коли Пилип Орлеанський був регентом при малолітньому королі Людовіку XV, звідси і назва - «стиль регентства».

У дизайнерському мистецтві перехід від стилю до стилю відбувається не стрибкоподібно, а плавно. Як перехідний, стиль регентства, по суті, не має якихось яскравих, лише йому одному притаманних рис. Значна частина виробів цього періоду майже з однаковим правом може бути віднесена як до того стилю, що зароджується, так і до того, що зникає.

Династичні війни Франції, які затягнулися на чверть століття, призвели до економічного занепаду країни. Величавий стиль «великого століття» залишається в минулому. Мистецтво французької аристократії, двора, замикається в колі інтимних настроїв «галантних урочистостей», проникає в інтер'єр, меблі і в усю обстановку житла. Наслідком змін у побуті стала поява робочої кімнати і заміна секретера письмовим столом. Салони обставляються відповідно з менш обов'язковим характером світського життя. Стільці і крісла групуються навколо столиків. Інтер'єри віталень, хоч і пишні, але поступаються інтер'єрам попередньої епохи. На фоні розкішного оздоблення стін і стель меблі відіграють досить підпорядковану, другорядну роль.

Відомими майстрами того періоду були архітектор Мансар, спеціалісти з орнаменту Жан Берен і Даніель Маро і мебляр Шарль Кресан, вироби якого славляться гармонійнішим поєднанням дерева і бронзи.

Зміна в стилі вплинула перш за все на характер декоративного оздоблення виробів. Форми меблів стають більш вишуканими, композиція - більш динамічною. Найчастіше використовувались орнаментальні мотиви: гротеск, стрічкові переплетення, забагливі завитки. Захоплення китайськими фарфором, лаками, меблями стимулює вплинуло на європейське прикладне мистецтво. Серед мотивів оздоблення - китайська пагода, парасолька, віяло, стилізований лист пальми. Відомий і раніше мотив раковини тепер набуває вишуканіших форм, які сприяють розвитку рококо. У меблевому

виробництві починають використовуватись екзотичні породи дерева. Досить ефектні вироби облицьовані чорним шпоном, поліровані і оздоблені бронзовими накладками. Вишукані форми і декор консолей сприяють необмеженій фантазії.

Ліжко тепер - «напівбалдахінка», як і раніше, залишається важливим предметом обстановки. Особливо різноманітні за рішенням ніжки стільців, крісел і столів (мал. 36, б, в, є). Ніжки гнуті і точені у вигляді балясин барочного стилю, прикрашені мотивами масок, жіночих голів, стилізованих листків. Динамічні і складні обриси мають і пронижки. Комод з трьома ящиками на високих ніжках з вишуканими лініями і пишним оздобленням є однією із улюблених меблевих форм. У меблях прямі лінії змінюються округлими, конструкція диванів збагачується новими елементами.

Знову входить в моду шезлонг, що означає «довгий стілець». Проте серед предметів меблів для сидіння крісло залишається найбільш важливим, представницьким (мал. 36, в). У меблях епохи регентства чорне дерево поступово витісняється горіхом і рожевим деревом, з'являються перші вироби з махагоні - червоного дерева.

Кам'яні екрани, які є важливою обстановкою житла, теж відрізняються різновидом рішень і багатством оздоблення.

Епосі регентства властивий дух свободи, кокетливості, найбільш повно виражений в проектах де Катта.

Вершиною стилю регентства вважається обшиття деревом стін і поверхонь шаф. Барочні по суті елементи орнаментики - волюти, лист аканта, стрічкові переплетіння тощо, набирають легкості. Поверхні членуються рамками із заокругленими кутами з різьбленим всередині ромбовим орнаментом. Декоративне мистецтво перестає бути прерогативою двору. Кожний дворянин облаштовує свій будинок чи заміську віллу під смак сьогодення.

У Німеччині початку XVII ст. особливості перехідного стильового етапу теж мають місце. Якщо в облаштуванні палаців і особняків аристократії панує дух відкритого поклоніння французьким взірцям, то в форми бюргерських меблів проникає стиль регентства, хоч і в дуже переробленому вигляді. Провідні центри меблевого виробництва в цей період були зосереджені на півдні Німеччини (Вюрцбург, Аугсбург). Тут освоюються нові форми кабінету, комода, секретера. Поверхні виробів дещо вгнуті, для маркетрі використовуються різноманітні породи дерева, кості, мідь, олово.



Мал. 36. *Французькі меблі епохи Регентства;*

а - шафа з горіхового дерева; *б* - різьблений і позолочений столик; *в* - різьблене крісло з гобеленовою оббивкою; *г* - шезлонг (ліжка), плетенка з комишу; *д* - фільтонка тонкої ажурної різьби; *е* - диван оббитий бахромою; *е* - стіл (консоль), оздоблений бронзовими накладками і металевими вставками; *ж* - комод з чотирма ящиками, оздоблений бронзовою накладкою.

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*

На англійські художні меблі теж значний вплив мав стиль регентства. На дизайн меблів значно вплинули відомі архітектори Рен, Ванбург і Кент. Проте основна заслуга у розробці цікавих меблевих форм належить майстрам-меблярам, зокрема Чіппендейлу.

Особливості стилю цієї епохи прослідковуються в формах і декорі кабінетів, комодів, столів, стільців.

Найбільш поширеним елементам англійських меблів була плавна вигнута ніжка, з широкою лобовою частиною зверху, а внизу вона завершувалася копитцем. Починаючи з 20-х років основним матеріалом для виготовлення меблів є червоне дерево. Захоплення «китайщиною» з впливаючими з цього наслідками мало місце і в Англії.

Стиль рококо перейшов від стилю бароко через епоху регентства в другій чверті XVIII ст. при правлінні Францією Людовіком XV, тому цей стиль часто називають його іменем.

Стиль рококо в основному спрямований на оздоблення меблів та інтер'єра орнаментально-декоративними елементами, які в основному складаються з раковин, завитків, квіткових гірлянд, примхливо закручених стебел тощо.

Оскільки в епоху Людовіка XV Франція вступає в смугу швидкого економічного розвитку, то в придворних і аристократії виникає потяг до розкішного і комфортабельного життя. Його ще називають стилем двора і аристократії. На відміну від парадності і масштабності бароко, рококо розвивається більш інтимно, камерно, з перевагою в інтер'єрі облаштування культового затишку, вишуканості і ніжності.

З'являються нові типи житлових приміщень (будуари, інтимні кабінети). Стиль рококо найяскравіше яскраво проявився в оформленні інтер'єрів, доведених до надзвичайних тонкощів, витонченості. Ніколи ще мистецтво оформлення житла в такій великій мірі не відповідало характеру життєвого рівня. Увесь безтурботний маскарад зосереджувався довкола жінок - фавориток короля і за їх смаком.

В Європу завозяться вироби китайських майстрів, особливо декоративний фарфор. У середині XVIII ст. захопленість європейців екзотичністю, новизною матеріалу і форм, поклоніння китайським взірцем досягає апогею.

Європейські художники-прикладники нерідко користувались китайськими проектами меблів і різних декоративних виробів. Що стосується фарфорового мистецтва, то воно по сьогоднішній день не звільнилося від китайського впливу. В 1709 р. І.Ф.Бетгер винайшов

Розділ 3. Епоха Відродження (Ренесанс)

європейський фарфор. Проте створена за слідами винаходу європейська фарфорова промисловість майже завжди орієнтувалася на китайські взірці.

Головний мотив в облаштуванні інтер'єра - невисокий камін, покритий мармуровою плиткою, на яку ставили годинник, канделябри, предмети прикрас, а ділянку стіни над ним прикривали дзеркалом, оправленим в розкішну раму. Дзеркал в салонах і будуарах було багато, іноді їх розміщували по обидві сторони каміна. Ніжні пастельні тони переважають і в колориті, найчастіші кольорові рішення - біле в поєднанні з голубим, зеленим або рожевим і обов'язково - золотим.

Стилю рококо не притаманні прямі або правильні лінії і симетрія. Для меблів і інтер'єра використовуються найдорожчі матеріали: екзотичні породи дерева, мармур, шовк, гобелен, бронза, золото. В цей період вперше були завезені, теж з Китаю, паперові шпалери для оклеювання стін житлових приміщень.

Саме в епоху рококо зароджується уява про інтер'єр як цілісний ансамбль. Архітектори і дизайнери в своїх проектах прагнули досягти повної стильової єдності всіх компонентів кімнатного облаштування: декору стін і стелі, конструкції меблів, кольорів драпірувальних і оббивочних тканин тощо.

І хоча стиль рококо вважався стилем придворно-аристократичного мистецтва, він наклав відбиток на характер всіх художніх меблів і декоративно-прикладного мистецтва епохи.

Елементи новизни, що появились в меблях стилю регентства, отримали повний розвиток в меблях стилю рококо. Зокрема застосовується неглибокий рельєфний орнамент, багаті декоративні можливості бронзового лиття і карбування.

Визнаним натхненником мистецтва рококо в Парижі був приїжджий італієць Ж.О.Месоньє - ювелір, скульптор, архітектор і автор багатьох проектів виробів декоративно-прикладного мистецтва.

Витонченість манер і культ жінки, що панували в життєвому укладі придворно-аристократичних кіл, найбільше відбилися на характері меблів. Різноманітні шафки, секретері, письмові і туалетні столики - все це для представниць прекрасної статі.

Значно зручнішими і елегантнішими стають меблі для сидіння. З'являються такі нові типи, як канапа (диван у формі з'єднаних двох-трьох крісел) (мал. 37, **в**), бержер (глибоке крісло), контури яких

стають м'якими, хвилястими. Меблі для сидіння відповідають призначенню, а не меті репрезентації (мал. 37, г, **д**, **е**).

Для оббивки м'яких елементів застосовують дорогі, вишукані за кольором і рисунком тканини, які гармонують з усіма компонентами інтер'єра, зливаючись з ними в єдиний ансамбль.

Серед предметів корпусних меблів основну роль відігравали комоди і секретері. Комод (від франц. «комод» - вигідний), як правило, мав два ящики. Високий секретер був продуктом раціональної практичної комбінації комода, письмового стола і кабінету, однак більш раціональним був письмовий стіл (мал. 37, **є**).

Конструкція і декор корпусних меблів були хвилястими, гнуті ніжки, примхливі орнаменти з широким застосуванням золоченої бронзи. Для облицювання використовували переважно світлі, екзотичні породи дерева.

Меблі рококо конструюються з цілковитою відмовою від принципу архітектонічності з властивим цьому стилю підкресленням автономності окремих елементів конструкції. Деталі виглядають ніби вилитими з якоїсь пластичної маси (мал. 38, **б**, **ж**). В окремих комодах лінії конструкції зникають, а межі ящиків повністю замасковані орнаментом, що стелиться по поверхні предмета (мал. 37, **а**). Хвилясті поверхні корпусних меблів облицюються мозаїчним набором (маркетрі). У декоруванні меблів стилю рококо різьба по дереву займає дуже скромне місце. При виготовленні комодів іноді замість облицювання всю поверхню покривали кольоровими лаками і декорували бронзовими накладками або позолоченою різьбою (мал. 37, **а**, **б**). Видатними майстрами цього періоду були: з художньої бронзи - Каффері, який походив із сім'ї скульпторів; славились і меблі Шарля Кресана, хоча в не такій мірі, як у попередню епоху; з іменем братів Мартенів асоціюються вишукані декоративні китайські мотиви меблів у техніці чорного лаку, хоча застосовувались білі і пастельні кольорові лаки, які відрізнялись витонченістю і красою позолочених накладок.

У 1760 р. у французькому декоративно-прикладному мистецтві, художніх меблях та інтер'єрі з'являються перші ознаки класицизму. Форми предметів стають більш строгими, різьблені елементи і бронза зберігаються в основному лише в обрамленні і декорі ніжок. Знову панує техніка облицювання, а декором служать вишукані узорі маркетрі.

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*

Провідним центром французьких художніх меблів був Париж, у майстернях якого майстри-червонодеревці виготовляли меблі стилю рококо, якими (влаштовувались резиденції короля і придворної знаті. Значно посилюються вимоги до якості, особливо до меблів. З 1743 р. впроваджено клеймо майстра або цеху, що ставилось на меблі найвищої якості. Ця форма захисту якості продукції була останнім етапом цехового устрою. В другій половині XVIII ст. паризькі цехи об'єднували близько 1200 майстрів-меблярів, які виготовляли меблі не тільки для вітчизняних потреб, але і для вивозу за кордон.

Зідомими майстрами періоду бароко-рококо були німці за походженням Ж.Ф.Обен, автор знаменитого бюро короля Людовіка XV, і Ж.А.Різенер, його помічник, який очолив майстерню після його смерті і завершив роботу над «бюро короля».

Французьке рококо впливало на аристократичну культуру всіх європейських країн, зокрема в Німеччині.

У прикладному мистецтві Німеччини стиль рококо починає формуватись у 1730-х роках. Поширенню цього стилю на півдні країни сприяли проекти меблів та інших предметів декоративного облаштування інтер'єрів, виконаних дизайнерами Кювільє, Габерманом, Мейлем. Другий відомий центр рококо сформувався при дворі пруського короля Фрідріха II. Тут провідним майстром був Гопперхаупт, який вніс в делікатне мистецтво орнаментики рококо багато нових елементів, запозичених у природі.

Серед меблярів, які працювали для потсдамських палаців (1750-1760), найвидатнішими були Мельхіор Камблі і Шпіндлер. Проекти Йоганна Румпа значно вплинули перш за все на формування бюргерських меблів.

У 1760-1770 рр. капризні, неспокійні, доведені до перенасичення форми починають поступово «заспокоюватись». Творчість майстрів, які працювали для палаців, мала значний вплив і на форму меблів, які призначались для обстановки бюргерського житла. Однак в німецькі бюргерські меблі форми французьких художніх меблів проникали в позбавленому надмірностей, творчо переробленому вигляді.

Найбільш актуальними предметами обстановки в той час були шафи-бюро і письмові столи (мал. 38, *а, б*).

Орнамент німецького рококо відрізняється виразністю і красою. В Баварії і Австрії особливо популярними були меблі, яскраво розписані і прикрашені різьбою по дереву.

Є

Ж

Мал. 38. *Меблі німецького Рококо:*

а - секретер; **б** - комод оздоблений кольоровим лаком і позолотою;
в - стілець з плетеною спинкою; **г** - різьблене крісло з м'яким сидінням;
д - письмовий стіл; **е** - круглий стіл; **є** - канапе періоду Фрідріха II;
ж - комод з ящиками.

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*

Цікавим сформувався стиль рококо в австрійській провінції, зокрема при віденському дворі при правління імператриці Марії Терезії (1740-1780), який так і називали «стилем Марії Терезії».

Австрійські меблі стилю рококо розвиваються в руслі бюргерських різновидностей стилю. У побудові предметів продовжують дотримуватись принципу архітектонічності. Їх облицьовують, хоча і по не дуже вигнутих поверхнях. У декорі мало різьби, переважають різні види інкрустації. Форми предметів широкі, вирізні, по-домашньому затишні. Вони вже мають мало спільного з аристократичними репрезентативними меблями, а властивий їм поміркований бюргерський характер є наступним кроком на шляху до меблевих форм, вільних від впливу архітектури, і в повній мірі відповідають своєму призначенню. Однак і вони ще перевантажені елементами різноманітних історичних стилів.

Цікавою формою меблів віденського рококо є платтяна шафа з двома дверками з багатопрофільованим карнизом, із зрізаними кутами і цікавим за рисунком стрічковим обрамленням фільонок.

Аналогічне рішення мають і багаточисленні варіанти комодів. Меблі для сидіння і лежання значно скромніші від французьких, хоча теж досить гарні. Стільці і різноманітної форми столи виготовляються із звичайних порід деревини. Проте, не дивлячись на простоту матеріалу і скромність оздоблення, вони відрізняються гарним виглядом з тонким смаком і повнотою стилю. Конструкції цих меблів досить стійкі, оформленні в народному стилі, що сприяло тривалому використанню їх у селянському побуті.

В Італії найгарніші художні меблі стилю рококо виготовлялись у Венеції. Тут, крім оздоблення меблів суцільною різьбою, ще широко застосовується італійська інтарсія. Найвідомішим майстром мистецтва інтарсії був Петро Паффетті (1700-1777).

У XVIII ст. венеціанські майстри налагодили виробництво лакових меблів, які витіснили китайські взірці і сприяли виготовленню своєрідного національного фігурно-орнаментального декору: квіткові орнаменти, пейзажні мотиви, фігурні композиції. Для італійського рококо типові пишність форм і підкреслений живописний характер декору.

В Англії художні меблі стилю рококо тісно пов'язані з видатним меблевим майстром Томасом Чіппендейлем (1718-1779). Він спочатку був різьбярем, а потім, захопившись меблевою справою, став

Розділ 3. Епоха Відродження (Ренесанс)



Мал. 39. Меблі австрійського Рококо:

а - шафа для одягу оздоблена позолоченою різьбою; *б* - різьблене крісло; *в* - буфет з закленою верхньою частиною; *г* - стіл з деревини горіха; *д* - крилате крісло і лавочка для ніг; *е* - консольний столик; *е* - секретер оздоблений інтарсією; *ж* - диван оздоблений мотивами рокайль; *з* - столик для ігор.

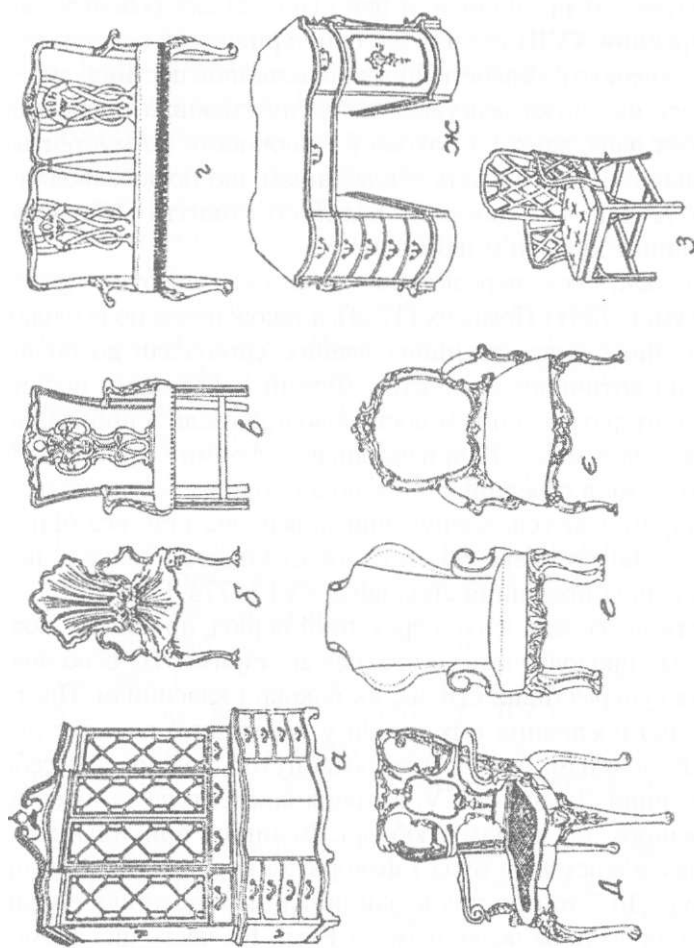
провідним меблярем епохи і прославився не тільки як майстер-практик, а й як автор багатьох проектів меблів. У стилі Чіппендейла поєднуються своєрідність французького рококо з формальними елементами англійських меблів першої третини XVIII ст., з готичними і східноазіатськими (китайськими) мотивами.

У 1754 р. Томас Чіппендейл видав альбом зразків своїх меблів, який мав значний вплив не тільки на меблеве мистецтво Англії, а й на всю континентальну Європу і на англійські володіння по іншу сторону Атлантики. У виробках Чіппендейла ще спостерігаються елементи перехідного стилю (мал. 40, з, д), проте вперше з'являються різьблені ажурні елементи на спинках сидінь. У майстернях Чіппендейла виготовляються різноманітні стільці, крісла, трельяжі, письмові столи, ліжка тощо. (мал. 40, г, д, е, з).

З 1820-х років, у зв'язку з ввозом до країни червоного дерева, англійське виробництво художніх меблів майже повністю переключилось на цей матеріал. З нього не тільки виготовляли дерев'яні частини меблів, а й облицьовували корпусні меблі. Тому в англійській історії меблів цей період часто називають «періодом махагоні». Для орнаментики цих меблів застосовуються готичні мотиви.

Роль Чіппендейла в історії меблевого мистецтва надзвичайно велика. Він багато зробив для того, щоб меблі звільнились від багатовікового гніту архітектури, сприяв формуванню і кристалізації буржуазного інтер'єра. В той же час, наслідуючи моду часу, він часто всупереч тектонічному принципу перевагував свої виробки, і особливо проекти, елементами декору. В пізніших формах від впливом класицизму форми елементів значно спрощуються, лінії випрямляються. Крім альбому Чіппендейла в цей період видається багато збірників з рисунками різних меблевих виробів.

Вплив рококо на буржуазний побут був надзвичайно великий. Цікавим є співставлення стилю рококо в різних країнах: багаті величаві меблі Франції; в німецьких меблях менш вишуканий смак; поліровані, коричневого кольору, по-домашньому спокійні австрійські меблі; в англійських меблях зустрічаються готичні і китайські елементи; голландські - характерні простотою і лаконічністю форм і ліній; датські мають елементи голландських і англійських форм.



Мал. 40. Меблі австрійського Рокко (стиль Чіпендейля):

а – книжкова шафа роботи Чіпендейля; б – «крісло-роковина» для літнього павільйону; в – крісло з різьбленою ажурною спинкою; г – диван з ажурною спинкою; д – крісло, рання робота Чіпендейля; е – крилате крісло; ж – крісло у французькому стилі; з – крісло у французькому стилі; и – крісло з китайським трельяжним мотивом.

§ 18. Стиль класицизму

Рококо, з його примхливістю, манірністю, надзвичайною декоративністю, не могло довго протриматись, не дивлячись на всю талановитість майстрів, які представляли цей стиль. Після розквіту, що припадає на середину XVIII ст., в стилі спостерігаються ознаки стомленості, повторюваності; кількість його прихильників постійно зменшується. В пресі, яка чітко реагувала на зміну смаків, з'являються статті з гострими нападками на рококо і з закликами до мистецтва більш раціонального. Новий стиль - класицизм, що почав зароджуватись в кінці XVIII ст. є даниною великого століття меблевого мистецтва античним художнім формам.

Всі ці події мали свою передісторію: розкопки, які були проведені в Геркуланумі (1738) і Помпеях (1748), а також поява по їх слідах праць історика Вінкельмана та інших вчених, спонукали до появи зацікавленості до античного мистецтва. Форми класицизму появились спочатку в літературі, а потім поступово проникли в прикладне мистецтво і зокрема в меблі. Капризно вигнуті форми і динамічний орнамент рококо вже в середині 1760-х років починає «заспокоюватись». Лінії випрямлюються, членування поверхонь стає все більш простим і ясним. Звідси і бере свій початок стиль, який досягає повної зрілості в період правління Людовіка XVI (1774-1789).

При зміні стилів завжди існує перехідний період, при якому нові форми деякий час продовжують уживатися зі старими. Це особливо помітно в таких суперечливих стилях, як рококо і класицизм. Проте слід відмітити, що поєднання цих стилів у перехідний період є досить цікавим. Класицизм, вже досить розвинутий, заявив про себе ще в роки правління Людовіка XV, зокрема архітектура та інтер'єр палацу, збудованого для мадам Дюбаррі. Великим прихильником нового напрямку в мистецтві була і фаворитка короля - всесильна мадам Помпадур. До її товариства входили відомі художники епохи, які ретельно слідкували за розкопками в Римі. На честь цієї знаменитої жінки в свій час, ще при її житті, деякі з нових меблевих форм були названі її іменем. Новий стиль - «в античному, грецькому дусі» - розповсюджується з швидкістю моди. Покоривши архітектуру, він проникає в інтер'єр, меблі, ужиткові і декоративні предмети, в одяг і навіть в зачіски.

Розділ 3. Епоха Відродження (Ренесанс)

Мадам Дюбаррі також оточила себе пишними предметами цього стилю. Значний вплив на формування предметів цього стилю мали і смаки самого короля Людовіка XVI.

Знаменним є те, що буржуазія перша звернулася до античної спадщини. Витіснення пишних «королівських стилів» призвело до буржуазної революції, потрясіння феодально-абсолютської системи. Для представників демократичної думки XVIII ст. взірцем державного укладу служила Римська республіка.

Тому не дивно, що класицизм стає виразником революційних ідей і настроїв (хоча згодом цей стиль з не меншим успіхом послужив меті прославляння могутності тирана).

Отже в мистецтві класицизму знову ожили художні традиції античного світу.

Серед художників, чия творчість сприяла відродженню зацікавленості до античного мистецтва, був і італійський архітектор й графік Джованні Баттіста Піранезі (1720-1778), автор знаменитої серії офортів «Римські древності» (1748). Видатним провідником класичних форм у французькому мистецтві цього періоду був Жак Франсуа Блондель, який з 1756 р. очолив паризьку Академію архітектури.

Класицизм приніс з собою в інтер'єр прості і сторогі форми витончених деталей, хоча в інтер'єрі знову відроджуються, хоч і в не дуже вираженій формі, принцип архітектонічності стін і стель, строгі обрамлення, що членують площини на ряд автономних частин, окремі з яких несуть на собі як акцент різьблену розету, рельєфний медальйон або віньєтку. Інтер'єр 1770-х років носить підкреслено жіночний характер, у ньому домінують ніжні кольори дещо вимушеної елегантності з легким присмаком солодкуватості в декоративному оздобленні.

В пошуках взірців для нових меблевих форм майстри зрілого класицизму звертаються до Стародавньої Греції і Риму. В формах предметів тепер починають переважати ясність і гармонійність пропорцій, спокійна рівновага частин. Перевага віддається прямим лініям, декорування застосовується тільки при необхідності.

Тут архітектонічність не настільки виражена, як в ренесансних меблях, але вже немає того злиття деталей в єдину масу, яке було характерне для виробів рококо. В класичних меблях знову підкреслюється конструктивний принцип, причому тепер цій меті служить

і декор, лінії якого слухняно повторюють обриси поверхні предмета (мал. 41, а, в).

Різниця між старим і новим принципом побудови легко спостерігається вже при порівнянні меблевих ніжок. У виробках класичних меблів ніжки трактуються як несучі елементи, звужені донизу, круглого або квадратного перерізу. Подібно до ніжок автономної конструкції вирішуються й інші складові частини предметів.

Для оздоблення меблів знову застосовують набори маркетрі в поєднанні з різьбою або з тонко карбованими бронзовими накладками. Нових типів меблів для сидіння не прибавилось. М'які елементи стільців і крісел оббиваються тканинами з кольоровим орнаментом, спинки овальні або чотирикутні. Широке застосування різьби, багата оббивка, позолота, строгі форми надіють меблям урочистості.

Найбільш характерними зразками перехідного стилю є творіння Д.Різенера (мал. 41, в), виконані з червоного дерева і прикрашені дрібним набором маркетрі. Іноді, особливо в дорогих виробках, у центрі фільонки розміщували чотирикутної або овальної форми накладну деталь позолоченої форми. Іноді застосовували кольорові лаки в поєднанні з позолотою.

В орнаментиці цих меблів переважають античні мотиви.

Столики, консолі, ширми, годинники, різноманітні підставки (мал. 41, е) прикрашались тонким різьбленням, кольоровими гірляндами, алегоріями. Дерев'яні частини меблів для сидіння і лежання прикрашались різьбою низького рельєфу, позолотою або білим лаком (мал. 41, б, г, д, ж, з). Оббивочні матеріали - гобелен, шовкові тканини з кольоровим орнаментом і т.ін.

Найчастіше використовується червоне дерево, яким облицьовують різні предмети. Фільонки червоного дерева інкрустуються наборами різноманітних цінних і навіть екзотичних порід. Опорядження кольоровими лаками в поєднанні з позолотою зустрічається часто. Стільці часто повністю золотяться. Пізніше в декор, особливо жіночих меблів, уводять розписні фарфорові накладки.

Меблеве мистецтво того часу було представлено Резенером, Лемто, Вейсвейлером, Дюбуа, Швердфежером, а також представниками відомої династії меблярів Жакоб - відомих підприємців, які ставили на своїх виробках клеймо (що в подальшому сприяло встановленню авторства). Відомим бронзовиком був П.Гутьєр.

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*



Мал. 41. Французький Класицизм (стиль Людовіка XVI):
a - секретер роботи Ж.А.Резонера; *б* - стілець (Малий Тріонон); *в* - бюро з циліндричною кришкою; *г* - глибоке крісло (бержер); *д* - диван; *е* - комод; *е* - підставка; *ж* - різьблений позолочений стілець; *з* - шезлонг роботи Фурдинуа.

Напрямки, які еволюціонували від стилю Людовіка XVI до стилю Директорії, потім до ампіру, майже на півстоліття визначили характер розвитку французького меблевого мистецтва.

В Англії законодавцем класичних смаків у створенні інтер'єра був архітектор Роберт Адам. Збірник з його проектами меблів і архітектурою декоративного оформлення внутрішнього простору приміщень, виданий у 1776 р., відіграв значну роль в популяризації «античного проектного стилю» і витісненні з англійських меблів форм рококо, що надзвичайно асоціюється з діяльністю Чіппендейла. В основу проектів Адама лягли оригінально інтерпретовані класичні форми, багато уваги в яких приділено і античному орнаменту (декоративні мотиви римської архітектури, арабески Помпеїв).

Властива формам класицизму прямолінійність в проектах Адама носить більш виражений характер, ніж в італійських і французьких архітекторів, під впливом яких він знаходився. З творчістю Адама пов'язано збагачення англійських меблевих форм рядом нових елементів, перехід на світлі породи дерева, в декорі - оперування інкрустацією, розписом, ліпними узорами. Особливо багато і різноманітно оформлюються стіни приміщень.

Чіткість контурів, економне профілювання деталей, прямі, що звужуються донизу, ніжки, витримана в низькому рельєфі різьба. В декорі найбільш популярними мотивами були гротески, розетки, фавни, купідони, сфінкси, баранячі голови, міфологічні сюжети. Такі характерні особливості меблів, що виготовлялись в майстернях Адама.

Серед меблів, виготовлених за проектами Адама, виділяються позолочені або розфарбовані консолі, комоди, кабінети, зашклені шафи. Досить цікавою була форма серванта, скомпонованого з трьох частин (буфета і сервірувального стола) (мал. 42, **к**). Різноманітними були і меблі для сидіння: легкі стільці і крісла з ажурними спинками овальної, круглої або прямокутної форми (мал. 42, **в, д, з**); крісла і канапи, форми яких входять безпосередньо до античних взірців (мал. 42, **б, г, д, е**).

Особливу групу меблів Адама складала предмети, прикрашені розписами (мал. 42, **а**), які виконували італійські живописці: Перголезі, Чіпріані, Дзуккі і Анжеліка Кауфман, які були запрошені Адамом. У пізнішій своїй діяльності проектами Адама користувався і Чіппендейл. Роберт Адам разом з братом заснував фірму «Адельфі», (у перекладі з грецького - «брати»), яка приймала замовлення на



Мал. 42. Англійський Класицизм (меблі кола Адама):

а - комод півкрузі лий (а плані); *б*- крісло складної форми; *в* - крісло з плетеною спинкою; *г* - стілець античної форми; *д* - крісло з овальною спинкою; *е* - диван римської форми; *е* - диван 1780 р.; *ж* - крісло, форма ніжок і локітників у формі звірів; *з* - крісло з овальною спинкою; *и* - жандір'єрка оздоблена баранячими головами; *к* - сервант (друга половина XVIII ст.).

проектування і виконання всіх комплектів житлового інтер'єра. В стилі Адама і за його проектами працювали відомі англійські меблеві майстри. Зокрема Георг Хеплуайт (розквіт 1775-1786 рр.) і Томас Шератон (1790-1804), які внесли значний вклад у розвиток класицизму англійських меблів. Отже, це дає можливість умовно виділити три стильові етапи: стиль Хеплуайта, що йде зразу за стилем Чіппендейла (середина 1770-х років) - відповідає французькому стилю Людовіка XVI; стиль Шератона (після 1790 р.) - представляє строгий класицизм; творчість братів Адамів, що в основному вже пов'язаний з ранньою стадією англійського ампіру.

Про меблі Хеплуайта ми можемо судити з його проектів, які він представив у альбомі, виданому в 1788 р. Вони відрізняються простотою форм, елегантністю, легкістю, окремі деталі окреслені плавно вигнутими лініями, все ще зберігають зв'язок з меблями попереднього етапу, зі стилем Чіппендейла. Розробляються нові варіанти крилатого крісла (мал. 43, ж), а відомі вже дивани, що утворилися з комбінації декількох крісел, оббиваються простими смугастими тканинами (мал. 43, з). Ліжка мають балдахіни, що тримаються на стійках. Предмети корпусних меблів прості за конструкцією, але форми їх, залежно від призначення, варіюються в широких межах (мал. 43, а, і). Оригінальними були і столи (мал. 43, г, д, е). В основному меблі виготовлялися із червоного дерева та інших світлих порід. У творчості Хеплуайта дальший розвиток одержали такі якості англійських меблів, як практичність і вигода.

Видатною фігурою англійського меблевого мистецтва XVIII ст. був Томас Шератон. Як представник класицизму він скоріше був теоретиком-проектувальником, ніж практиком. Однак достовірних даних про його діяльність ми майже не маємо. Заслуга Шератона в створенні нових практичних типів побутових меблів, вільних від навантаження історичних нашарувань і самоцільних нефункціональних форм. Це взірці майже ідеальних побутових речей. В кінці XVIII ст. вони вважалися супер-модерними. В його меблях відсутні абсолютно криві лінії. Від форм меблів Хеплуайта вироби Шератона відрізняються головним чином значною витонченістю деталей (мал. 44, а, в, е, є). Основні меблеві форми того періоду лягли в основу буржуазного меблевого мистецтва XIX ст. Така якість шератоонівських меблів, як доцільність, не втратила своєї актуальності і сьогодні. Вони витончені в пропорціях і рисунку (мал. 44, д, ж). Ліжка з легкими,

шатроподібної форми балдахінами (мал. 44, **II**). Надзвичайно велика фантазія у формах столів. Значно менше накладних прикрас, в основному це тільки гарні форми латунних ручок для дверей, ящиків і замочків. Ним спроектовані і комбіновані меблі.

Основними матеріалами є червоне дерево, хоча з успіхом використовують й світлі породи, зокрема, атласне дерево. Тому не випадково в англійському меблевому мистецтві цей період називають «періодом атласного дерева».

Незадовго до смерті (1804) Шератон видав ще один альбом з проектами меблів.

Багато із досягнутого видатними майстрами класицизму Адамом, Хеплуайтом і Шератоном міцно увійшло в арсенал форм англійських буржуазних меблів. Однак вже в пізніх роботах Шератона і на сторінках виданих в першому десятилітті XIX ст. журналів, присвячених меблям, з'являються перші ознаки зміни смаків. Прямі ніжки знову починають витіснятися гнутими. На зміну класицизму зароджується новий стиль - бідермейєр, основні етапи розвитку якого в Англії припадають на період регентства (1810-1820) і роки правління короля Георга IV (1820-1830). Французький ампір в Англії не привився, за винятком хіба що інтер'єрів окремих палаців і віл англійської знаті.

XVIII ст. було великим століттям і в історії англійських художніх меблів. Хоча англійський двір ні прагненням до розкошів і величавості, ні впливом на мистецтво не міг зрівнятися з французьким, етапи розвитку англійських меблів XVIII ст. також можна поділити відповідно до принципу періодизації «по королях» (королева Анна, 1702-1714 рр.; Георг I, 1714-1724 рр. - бароко; Георг II, 1727-1760 - рококо; Георг III, 1760-1820 - класицизм). Однак зміну стилів англійських меблів «великого століття» доцільніше і виправданіше пов'язувати з іменами її справжніх творців: Чіппендейла, Адама, Хеплуайта, Шератона.

У Німеччині різновидностям класицизму притаманні прості форми, які не йдуть ні в які порівняння з вишуканими рафінованими формами французького класицизму. Німецькі меблі класицизму дуже спрощені, але поряд з цим в їх формах міцно утримуються такі типово барочні елементи, як вигнуті карнизи, зрізані кути і т. ін.

На початку 1770-х років нові віяння в прикладному мистецтві із Франції і Англії проникають в Німеччину. В палацових інтер'єрах, в



Мал. 44. Англійський Класицизм (меблі кола Шератона):

а - секретер з атласного дерева; *б* - туалетний стіл; *в* - кутовий умивал ьник; *г* - ломберний стіл; *д* - крісло роботи Шератона; *е* - жіночий письмовий столик; *е* - дзеркало для туалетного столика; *ж* - крісло з м'які і м сидінням; *з* - стіл-сервант роботи Шерера; *и* - ліжко вбране балдах і нами; *к* - кушетка роботи Шератона.

Дизайн. Частина II. Історія дизайну меблів та інтер'єра

меблях з'являються прямі лінії і спокійна, лагідна, витримана в світлих тонах орнаментика. Освоюючи форми класицизму, німецькі столярі оперували звичними для них матеріалами і технологічними прийомами. Французький вплив більше відображався на дорогих формах німецьких меблів. Зокрема, облицювання світлим махагоні, оздоблення витонченим набором маркетрі і бронзовою пластиною шаф і столів, виконане Давидом Рентгеном (1743-1807). В ранніх його роботах (1770) ще дуже спостерігаються елементи рококо. Але вже в середині 70-х років він виготовляє меблі тільки в формах класицизму. Успадкувавши майстерні від свого батька, Давид Рентген розгорнув широку діяльність, поставляючи меблі багатьом європейським дворам. У нього працювало більше сотні різноманітних спеціалістів. За якістю і вишуканістю форм його роботи іноді перевершували вироби Різенера та інших знаменитих паризьких меблярів.

Створюючи предмети обстановки, близькі до французьких взірців, німецькі майстри сприяли поширенню стилю Людовіка XVI по всій Німеччині, до Берліна і Відня, які стали провідними центрами меблевого мистецтва в стилі класицизму XVIII ст.

Близько 1800 р. під впливом англійських зразків починають виготовляти меблі більш простих форм з масивної деревини червоного дерева, груші, ясена, тополі. Ці скромні, якісно виконані меблі знаходять місце не тільки в буржуазному житлі, а й у покоях розкішних палаців.

Німецький і австрійський класицизм отримав дуже чітку назву - стиль цопф, в якому добре відображено те головне, що відрізняє його від класицизму французького. В Австрії і Угорщині стиль цопф прийшов на зміну віденському буржуазному рококо Марії Терезії, досяг розквіту в роки правління Йосифа II (1780- 1790). У Відні цопф називають і «стилем Йосифа II». На віденські меблі мав дуже великий вплив відфільтрований в Німеччині англійський класицизм.

Віденські меблі не втратили свого значення і в період стиля цопф, а, навпаки, ще більше зросла їх популярність і, крім того, особливо на початку XIX ст. віденські меблі виготовляються з винятковою точністю, в їх опорядженні, декорі є запозичена від французьких взірців краса і елегантність. Предмети часто оздоблюються тонко карбованою бронзою, але в основному у вигляді деталей лицьової фурнітури. Меблі виготовляють переважно з масиву, поверхні членуються рамками низького рельєфу. Проте ще широко застосовується

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*



Мал. 45. Меблі австроугорського класицизму (стилю Йосифа II):
a - диван з розлогими боковими спинками; *б* - туалетний столик з підйомною кришкою; *в* - шафа з фільонками; *г* - низька шафа; *д* - крісло з плетеним сидінням і готизованою сгшнкою; *е* - банкетка з плетеним сидінням; *є* - двомісний диван; *ж* - крісло з м'яким сидінням; *з* - ліжка з високою спинкою; *и* - комод з ящиками.

традиційне облицювання меблів з інкрустуванням шашковим орнаментом.

Характерними взірцями меблів того періоду були великі дводверні шафи з слідами барочних елементів (мал. 45, в) і строгі за силуетами комоди з рамочним оформленням ящиків (мал. 45, г, і). В окремих випадках масивні двері шаф і передні стінки ящиків комодів із чисто декоративних міркувань оздоблювались різьбленими рамками.

Ліжка виготовлялись без балдахинів, прості за формою і з різьбленим декором (мал. 45, з). Простими за конструкцією і оздобленням були меблі для сидіння; спинки виготовлялись як м'якими, так і ажурними (мал. 45, д, е, ж); прямі, звужені донизу ніжки були або гладкими (мал. 45, д), або оброблювались канеморами (мал. 45, е, і) і різьбою низького рельєфу (мал. 45, е). Невеликі письмові і туалетні столи дуже скромно прикрашались інкрустацією (мал. 45, б).

В інтер'єрі стилю цоцф простота і строгість форм компенсувались витонченістю ліній і кольорових поєднань. Рисунок і колір шпалер, занавісок і оббивки меблів гармонійно поєднувались.

§ 19. Стиль Директорії

На основі класицизму, на зміну стилю Людовіка XVI у Франції приходить більш простий, суворий і строгий стиль, названий по короткому періоду Директорії «стилем Директорії», який став заключним в історії меблевого мистецтва XVIII ст. Це короткий перехідний етап між стилем Людовіка XVI і ампіром. Поряд з попереднім набором античних форм і орнаментів освоюються нові, а після єгипетського походу Наполеона до них додаються і мотиви, запозичені від мистецтва фараонів.

У формах цього етапу є багато елементів попереднього стилю, але вже з'являються перші ознаки зароджуваності ампіру. Тому визначити форми, які характерні тільки для стилю Директорії, дуже важко. Період Директорії тривав всього лиш чотири роки (1795-1799), проте загальний стильовий етап захоплював останнє десятиліття XVIII ст. і декілька років XIX ст.

Стиль Директорії брав початок із багатьох джерел, але в загальному він був продуктом природного, послідовного розвитку стилю Людовіка XVI.

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*



Мал. 46. Меблі епохи Директорії:

а - шафа для одягу з червоного дерева; **б** - ліжко роботи Жокоба; **в** - стілець з червоного дерева роботи Жолоба; **г** - стілець з пофарбованими дерев'яними частинами; **д** - письмовий стіл роботи братів Жокоб; **е** - консоль з гнутими ніжками, оздоблений мідними полосками; **ж** - стілець роботи братів Жокоб; **з** - стілець із червоного дерева інкрустований чорним деревом і оловом, роботи братів Жокоб; **и** - стілець з червоного дерева інкрустоване чорним деревом та оловом.

Його формальна мова склалася під впливом видатних майстрів (Л.Давид, Ш.Персьє, П.Фонтен, Д.Б.Тіронезі та ін.). Такі якості меблів, як сторога прямолінійність форм, гармонійність пропорцій, спокійна рівновага частин, входили безпосередньо до форм античної архітектури. Поміркваність і простота тепер набувають нормативного характеру. Жорсткими правилами і нормами починає зв'язуватись і сама творча діяльність майстрів. Прагнення строго наслідувати давньоримські і давньогрецькі взірці іноді поверталось поверхневим заграванням з античними формами. Окремі інтер'єри вирішуються абсолютно з спартанською простотою, в них стіни і меблі фарбувались в білий колір, витіснивши навіть ту скромну кольорову гаму, яка оживляла інтер'єри попередньої епохи.

Частина меблевих майстрів епохи Директорії прагнула до попередніх більш м'яких форм, інші - до нового підкреслено строгого стилю. Меблеві майстерні поставляють на ринок вироби двох видів: скромні побутові меблі, виготовлені, як правило, із бука, пофарбовані в білий або сірий колір і декоровані тільки декількома смугами зеленого, синього та золотого кольору, і інші, в формах яких відроджується пишність, але без відмови від простоти ліній. Ці меблі червоного дерева, більш гладкі поверхні яких скромно прикрашаються тонкими різьбленими мотивами. Бронзові накладки, інтарсія, маркетрі майже повністю зникають.

Меблеві майстри прагнуть до практичності та доцільності виробів. Раціоналізм наполегливо впроваджується і в меблеве мистецтво. Перший крок у напрямку до ампіру зроблений, хоча в загальних формах меблів і інтер'єра Директорії більше безпосередності, ніж надмірної репрезентативності стилю Імперії.

Найбільш поширеними типами меблів є шафи і комоди простих буфетних форм. Оскільки люди багато читають, то з'являється великий попит на книжкові шафи і секретери. Корпусні меблі мають прості полегшені об'єми і прямі ніжки. Карнизи підтримуються колонами, а найчастіше пілястрами, які завершуються бронзовими капітелями (мал. 46, а). Ліжка, звільнені від багатьох видів драпіровок і занавісок, вирішуються в різних варіантах: один з них - ліжка з однаковими за висотою і оформленням головним і нижнім щитами встановлюється вздовж стіни (мал. 46, б). В останні роки століття в спинках і локітниках предметів меблів для сидіння і лежання з'являються 5-подібні лінії згину (або у формі зворотної - г) (мал. 46, з).

23и"

Розділ 3. Епоха Відродження (Ренесанс)

Наступні новинки: довга вузька канапа мерідієн, спинка (локітник) і ніжки якої утворюють одну плавно вигнуту лінію. Стільці легкі з ажурними (мал. 46, з, є) або м'якими (мал. 46, в) спинками; іноді імітуючі античні взірці (мал. 46, ж) оббивальні матеріали - гладке або смугасте сукно, в окремих випадках шовк або шкіра. У меблях стилю Директорії, хоча і рідко, але все ще зустрічаються гнуті ніжки (мал. 46, е), в основному в столах.

У 1791 р. були ліквідовані статuti корпорацій, право відкривати майстерню мав кожний ремісник. Втратило свою силу і знамените контрольне клеймо. Все це, звичайно, спричинило тимчасове погіршення якості продукції. Однак у меблевій практиці епохи Директорії клеймування все ще поширювалось. Поділ меблярів на «столярів» і «червонодеревців» втратив свою актуальність, оскільки на той час технікою облицювання володіли і столярі. В середині 90-х років великим попитом користуються меблі, виготовлені в майстернях Жакоб. Знаменита династія меблярів Жакоб успішно продовжувала свою діяльність не тільки в епоху Імперії, а й в епоху Реставрації.

Основними особливостями меблів стилю Директорії є: прості прямолінійні форми і прямі лінії, плавні згини, гладкі поверхні, обмежений набір елементів декору, звужені донизу, рідше - дещо вигнуті тесані або точені ніжки (мал. 46, в, з, д, ж), гладкі колони, фронтонове завершення шаф і бокових щитів ліжок, різні елементи - обрамлення, заповнення ажурних спинок - у формі ромбів або многокутників (мал. 46, а, є), античні або староегипетські орнаментальні мотиви (вінки, шоломи, списи, щити, сфінкси, фавни, лебеді, грифони, пальмові листки, маски).

§ 20. Стиль ампір

Стиль ампір був завершальним етапом напрямку класицизму, який зародився в другій половині XVIII ст. Він з'явився під впливом просвітницьких ідей і був першим стилем, що виник не стихійно, а в результаті планомірного вивчення і культивування античних зразків, але поряд з тим і першим проявом еkleктизму. Стиль Людовіка XVI вже містив в собі всі ті елементи, які, пройшовши стадію Директорії, остаточно викристалізуються в формах ампіру.

В епоху наполеонівської імперії класицизм перероджується в офіційний, насаджуваний зверху, стиль - стиль ампір. Цей завершальний етап

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*

класицизму тривав з 1799 р. до 1815 р., до реставрації Бурбонів, хоча в окремих випадках - головним чином, в парадних палацових інтер'єрах - вплив ампіру прослідковується майже до кінця 1820 р.

Найвищого розквіту стиль ампір досяг у період коронації Наполеона (1804-1843). Суть цього стилю була відкрито висловлена вже в самій назві ампір (з франц. «*empire*» - імперія). Перший імператор Франції прагнув оточити себе блиском і пишністю, якими оточували себе колись римські імператори. Стиль ампір виник не в результаті вільного, природного розвитку художніх тенденцій, а створювався штучно, за наказом зверху.

Загалом класицизм однаково служив королівству, буржуазії, а потім і наполеонівській імперії. Демократичність стилю Директорії тепер змінюють парадність, пишність і театральний пафос ампіру.

Спальня першого імператора Франції перетворюється в щось подібне до похідної палатки римського полководця.

На зміну вишуканості і витонченості інтер'єра попередньої епохи приходять масштабність, монументальність, холодний пафос, багато показного, театрального, взятого з побуту стародавніх римлян.

Видатним художником-живописцем тієї епохи був Луї Давид, який працював у строгому стилі класицизму. Проте він успішно працював і в створенні нових форм меблів, які значно вплинули на меблеве мистецтво того періоду. Найбільш виразно стиль ампір проявлявся в інтер'єрах замських резиденцій, що будувались для першого консула, а потім для імператора. Оздоблення апартаментів велось за проектами французьких архітекторів П'єра Фонтена і Шарля Персьє, яких, по суті, вважали творцями стилю ампір. Як тільки хвиля буржуазної революції втихла, до Парижу знову потягнулися художники з різних країн Європи. Тому новий стиль, як тільки виник, відразу став міжнародним.

Знать європейських країн, яка ще недавно захоплювалася «королівськими стилями», зразу захопилась протилежним за духом стилем ампір, який, на відміну від попередніх стилів, носив відверто космополітичний характер. Його строга регламентація форм практично заперечувала можливість створення місцевих національних шкіл.

Широкому розповсюдженню нового стилю в значній мірі сприяє виданий Персьє і Фонтеном в 1801 р. альбом з проектами меблів і інтер'єрів (у 1812 р. вийшло друге видання). Ці проекти були цікаві

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*

ще і тим, що в них широко застосовувались мотиви староегипетського прикладного мистецтва. Меблеві форми в стилі ампір розповсюдились по всій Європі. Персьє і Фонтен облаштовували аристократичні палаци залежно від смаків їх власників. Однією із робіт цих архітекторів, яка викликала надзвичайне захоплення у першого консула, був інтер'єр і меблі палацу мадам Рекамьє. Тоді Наполеон доручив їм оздоблення своєї замиської резиденції в Мельмезоні. Пізніше, ставши придворними архітекторами імператора, Персьє і Фонтен очолили роботи по переоформленню апартаментів інших королівських палаців (Лувр, Тюїльрі, Сен-Клу, Фонтенбло). Основними співпрацівниками Персьє і Фонтена були видатні меблярі Жорж Жакоб і його син, Жокоб-Демонтьє (1770-1841). Вироби, що виготовлялись в майстернях Жакобів, проникли в найвіддаленіші куточки Європи, аж до Петербурга. Першокласні меблі ампірних форм виготовляли й інші, менш відомі французькі майстерні. Всі вони ставили на виробах своє клеймо.

У Німеччині меблі стилю ампір, поряд з виробами талановитих місцевих майстрів, широко представлені і оригінальними французькими предметами, які привезли сюди в період реставрації Бурбонів. На відміну від стилю Людовіка XVI засвоєння античних форм для меблів ампір носить характер прямого запозичення.

Ампір - подібно «королівським стилям» служить перш за все цілям репрезентації. Всі компоненти інтер'єра: затягнуті драпіровками стіни спальень, високі балдахіни, монументальні ліжка, виткана золотим шовком оббивка меблів, тумбочки у формі постаментів, столики для вмивання у вигляді триніжок, оздоблені бронзою великі дзеркала на двох підставках, крісла, що уподібнюють римські форми - все це нагадує швидше експонати виставки, на усьому лежить відбиток театральності, так характерний для французьких палацових інтер'єрів часів Людовіка XIV.

У меблевій формі там, де це можливо, вводились мотиви, запозичені із античних мармурових і бронзових пам'ятників, або із зображень на вазах. Там, де взірців для безпосереднього копіювання не було (предмети корпусних меблів), широко використовувалися античні архітектурно-декоративні елементи. Монолітні, кутасті, кубічної форми шафи мають гладкі поверхні, оздоблені симетрично розміщеними бронзовими накладками. Карнизи прями, помірно профільовані, стінки шаф і комодів іноді зовсім не мають членувань. Майже нічого

не внесено в прийоми виготовлення і опорядження меблів. Досконалою є техніка облицювання шпоном червоного і рідше чорного дерева. Все частіше застосовуються світлі породи - клен, ясен, черешня, лимонне дерево. Темні тони і строгі форми меблів разом із строгими за рисунком шпалерами, оббивкою, занавісками вносять в інтер'єр настрій холодної і навіть похмурої урочистості.

Гладкі, відполіровані до блиску поверхні меблів з червоного і чорного дерева, а також предметів обстановки салонів, виконаних в техніці білого лаку, скромно декоруються бронзовими накладками тонкої роботи, рідше - позолоченою накладною різьбою. Ці меблі по-своєму дуже пишні і величаві.

Інкустація майже не застосовується. Зустрічається іноді орнамент - маркетрі, що являє собою мозаїку із мармуру, малахіту, керамічних плиток і севрського фарфору. Деталі різьбленого декору рідко вводяться в оздоблення стільців, крісел і столів (лев'ячі маски, сфінкси тощо), завжди золотяться (мал. 47, *б, д, е, є*).

У наборі декоративних мотивів відображено військовий дух епохи: різноманітна зброя, трофеї, факели, лаврові вінки, піраміди, часто повторюється буква «N» (ініціал Наполеона). Все це було покликане прославляти військові успіхи першого французького імператора. Поряд з старогрецьким і староримським орнаментом все частіше з'являються мотиви єгипетського походження. Екзотичний декор тільки підсилював театральний характер предметів обстановки і всього інтер'єра.

Окремі меблеві форми збереглись приблизно в тому вигляді, в якому вони склалися в період Людовіка XVI. Пройшовши стадію спрощення, меблі знову набувають архітектонічної форми, хоча архітектурні елементи включаються в форми меблів без належної гнучкості, а іноді навіть грубо, без смаку.

Проте окремі форми меблів засвідчують, що винахідливість не зникла у майстрів-меблярів і в ту, несприятливу для творчої роботи, епоху. В тих випадках, коли були готові взірці античних меблів, вони запозичувались без усіляких доповнень (мал. 47, *в, з*).

Стиль ампір збагатив меблеві форми і низкою нових типів шаф, столів (мал. 47, *е*), секретерів (мал. 47, *і*). Поряд з архітектонічним у меблях ампіру склались і інші напрямки, для яких було характерне використання бронзової пластики (мал. 47, *а, б, г, д, є, ж, з*).

На більш пізньому етапі меблі починають перенасичуватись бронзовим декором, а деякі невеликі предмети повністю виготовляються



Мал. 47. Французькі меблі стилю Ампір:

а - ліжко оформлене у вигляді палатки для полководця; *б* - ліжко з різьбленими фігурами орлів; *в* - стілець грецьких ліній; *г* - стілець з антикризуючими формами; *д* - крісло за рисунком Персіє і Фонтана; *е* - круглий стіл з опорою у вигляді пілонів; *ж* - крісло з позолоченими каріатидами; *з* - круглий столик на одній опорі; *и* - секрєтер із звіриним орнаментом, роботи Фонтенбло.

з позолоченої бронзи і навіть з срібла і скла. Традиція прикрашати предмети обстановки бронзовою пластинкою міцно утримувалась у французькому меблевому мистецтві на протязі півтора століття, починаючи зі стилю Людовіка XIV і закінчуючи ампіром.

У стилі ампір можна зустріти ще багато інших, не згаданих прикладів копіювання античних форм, зокрема канделябри, каміни. Серед найбільш розповсюджених форм декоративного оздоблення були мотиви: рогу достатку і ліри, фігури сфінкса, урни, списів, щитів, факелів. Античного походження був майже увесь набір геометричного і рослинного орнаменту ампіру: пальметки, меандри, плетінки, лаврові гілки, пальмові, лотосові, акантові листки, мотиви рослинних гілок, вінки, квіткові гірлянди, листяні орнаменти (мал. 47, в) і т.д., причому квіти і листки в усіх випадках трактуються досить натуралістично.

У Німеччині і Австрії стиль ампір складався під сильним французьким впливом. Проте німецький ампір більше схилявся до грецьких форм, а не до римської класики. В цей час Відень стає провідним центром меблевого виробництва. Віденська аристократія відрізнялась особливим захопленням багатством і розкішшю. Буржуазна різновидність ампіру - стиль бідермейєр виник тут дещо пізніше. Німецький і австрійський ампір - це по суті той самий цопф, але в більшій мірі проникнутий античним духом. Більшість предметів меблів прості за конструкцією, в них збережена чітка столярна основа, немає переваженості бронзовим декором, який характерний для французьких взірців. Форми стільців і крісел гарно обрисовані, ніжки в більшості гладенькі (мал. 48, г, е), бронза використовується дуже економно (мал. 48, б, в, є). Ніжки круглих одноопорних столів витримані в архітектурних формах, проте не втрачають свого столярного характеру (мал. 48, д, є). Зустрічаються і громіздкі дивани простих прямокутних форм з колонками, що примикають до високих бокових стінок, а також столи, які близькі до форм стилю Людовіка XVI і цопф (мал. 48, і).

Модним предметом інтер'єра цієї епохи був клавір. Тому не дивно, що після 1790 р. Відень стає провідним центром музичних інструментів. За технічними якостями, красою і вишуканістю форм віденські вироби не поступаються англійським.

В історії європейського класицизму кінця XVIII ст. - початку XIX ст. особливе місце належить Росії.

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*



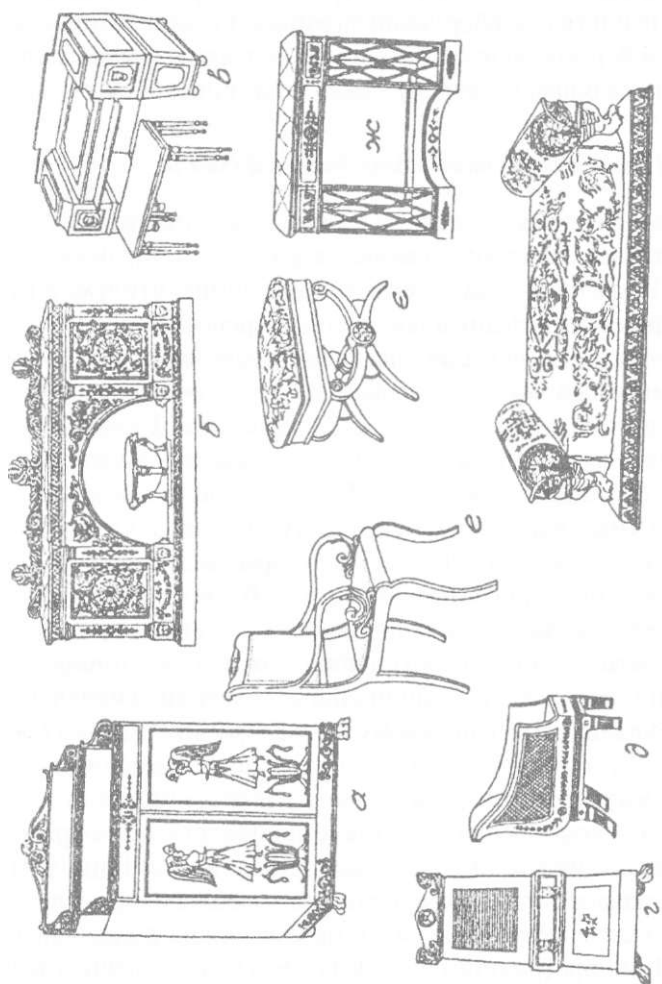
Мал. 48. Меблі австрійського, німецького та російського Ампіру:
а - стілець з позолоченими ніжками (Відень); *б* - ручийник у формі ліри (Відень); *в* - книжкова шафа прикрашена позолотою (Відень); *г* - російський емпіричний стілець прикрашений інкрустацією; *д* - круглий стіл на трикутній опорі; *е* - російське ампірне крісло грецьких ліній; *ж* - банкетка з підлокітниками; *з* - віденське крісло; *и* - диван і стіл (Німеччина).

Інтенсивний розвиток російської художньої культури відбувається на фоні крупних історичних подій. Перемога над Наполеоном, за будова Петербурга величавими архітектурними ансамблями, відбудова Москви, - все це сприяло пишному розквіту російського ампіру.

Значний внесок у розвиток російських художніх меблів стилю ампір внесли видатні архітектори В.П.Стасов, К.І.Россі та ряд інших. Меблі виготовлялись з екзотичних або вітчизняних порід дерева (червоне дерево, карельська береза, горіх, тополя та ін.), часто фарбувались в білий колір і оздоблювались позолоченою різьбою.

Меблі російського ампіру відрізняються винятковою красою, тонкістю смаку, соковитою декоративністю. Російський ампір - явище самобутнє, хоч у ньому спостерігаються елементи французьких і західноєвропейських ампірних форм. Багато прекрасних взірців цих меблів зберігається в Державному Ермітажі. В Росії найважливішими центрами меблевого виробництва були майстерні в Останкіно, Архангельську. Москві, Курську, на Україні - в Києві та Львові.

Наприкінці XVIII ст. в Англії посилюється дух раціоналізму і простоти, який спочатку проявився в костюмі, а потім і в меблях та інтер'єрі. На цей період Франція багато перейняла від англійського одягу. Англійські форми значно вплинули на французькі класичні меблі. Цей вплив відбився перш за все в тенденції до значної простоти, доцільності, в прагненні звільнити меблі від диктату архітектурних форм і повернути їм справжній столярний характер. У свою чергу, в Англії складається напрям, дуже близький до французького стилю ампір. Цей напрям, який зародився ще в меблях і інтер'єрах братів Адамів, був підхоплений Шератоном і Шілером, і остаточно визрів в творчості наступних поколінь англійських майстрів. Проте почуття реальності не покидає англійських столярів і в епоху ампіру. Заг्राючи з античними формами, вони не заходять так далеко, як їх колеги з багатьох країн континентальної Європи. Навіть в радикальному класицизмі Адама більше тонкості, ніж в формах німецьких меблів. Вилив ампірних форм найбільш відчутний в проектах Томаса Хоупа (в 1807 р. він видав збірник проектів), хоча вони на загальному фоні розвитку англійського меблевого мистецтва є швидше винятком. Англійський ампір не йде ні в яке порівняння з виробами попереднього, «великого століття» англійських художніх меблів. У період регентства (1810-1820) було створено не так багато дійсно гарних виробів. Античні форми і орнаменти переймаються часто без



Мал. 49. Англійські меблі епохи Ампіру і Регентства:

a – посудна шафа; *б* – сервант в стилі Ампір; *в* – письмовий стіл і лавка, що входить у вільний простір між тумбочками; *г* – секретер у формі античного надмогилля; *д* – крісло-гондола, антична форма; *е* – крісло епохи Регентства; *ж* – банкетка, різновид старовинного складного стільця; *з* – консольний стіл покритий мармуровою дошкою; *и* – встановлена на поміст тахта з валиками овальної форми.

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*
належного такту і навіть спотворене використання їх часто нічим не мотивоване.

Ненависть до всього того, що пов'язане з іменем і діями Наполеона, витіснило і панування стилю ампір. Проте мова форм продовжує жити і далі, то в стилі бідермейєр, який прийшов на зміну ампіру, то збагачуючи останній, розпорошується в ньому. В деяких країнах вплив ампірних форм на селянські меблі не слабшав до кінця XIX ст.

§ 21. Американський колоніальний стиль

«Колоніальним стилем» слід вважати меблі, виготовлені в Америці в епоху колонізації її європейськими державами (Англією, Голландією та ін.). Його не можна вважати самостійним стилем, а сумою архаїчних форм в дусі англійських пізньоренесансних меблів, які на ранньому етапі створювались на подоби завезених колоністами предметів домашньої обстановки. Проте чогось особливо характерного, конкретного в цьому стилі не спостерігалось. І навіть тоді, коли колоніальна меблева промисловість стала більш самостійною, орієнтиром для «колоніального стилю» були англійські меблі відповідних періодів. В американських меблях поступово з'являються риси місцевого характеру. І вже в XIX ст. тут формуються свої кадри проектувальників і майстрів, створюються меблеві фірми. Однак відрізнити американські меблі від їх попередніх «родичів» дуже важко. Це може зробити тільки той, хто досконало знає всі тонкощі їх походження. Напряму розвитку американських меблів визначався подіями, що відбувались в англійському меблевому мистецтві. Отже це означає, що не було якогось одного, конкретно обмеженого вузьким набором формальних елементів стилю, а існувало майже стільки варіантів і відтінків «колоніального стилю», скільки стильових різновидностей було в англійських меблях. Звідси стає зрозумілим, чому така обширна і складна історія американських меблевих стилів.

Період американських колоніальних меблів можна розділити на три етапи: 1608-1720 рр. (ранній період); 1720-1780 рр. (період правління англійських королів Георгів); 1780-1830 рр. (перші десятиліття після завоювання незалежності).

Більшість переселенців на перших порах користувалися в основному меблями, які вони привозили з собою з Англії. Так продовжувалось до середини 1760-х років. Хоча в різних поселеннях (Нова

Розділ 3. Епоха Відродження (Ренесанс)

Англія, Плімут, Пенсільванія, Віргінія) обставини складались порізному. До 1650 р. якісні меблі були рідкістю. В старовинних описах речей згадується в основному простий столярний стіл, крісла, скрині, ліжка (мал. 50, «, **01**). З покращанням умов життя підвищується попит на різні предмети домашнього облаштування, однак ті вироби, які виготовлялись на місці, задовольняли тільки найбільш істотні потреби. Меблі в основному виготовлялись токарним способом, що одночасно служило і оздобою (мал. 50, **Д1**). Під впливом голландських меблів, завезених колоністами на американський континент, стали виготовляти добротні, якісні меблі і на місцях. Між 1700 і 1720 роками позиції цього стилю витісняються домінуючим голландським бароко, яке, нарешті взявши гору, підпорядкувало собі американські меблі (1720-1750), здійснивши в них деякі зміни (мал. 50, **В, Г, І, Л1**).

На Півдні у великій кількості виготовляли шафи, скрині, кушетки, на Півночі - секретери, письмові столи і м'які крісла. В прямих високих спинках крісел поки що немає і натяку на пишні різьблені форми зрілого бароко. Спинки ранніх американських стільців і крісел в значній мірі вирішуються у вигляді простих конструкцій брусків і планок (мал. 50, **В, Г, Є1**). Високий комод (мал. 50, **М1**) у Новій Англії входить у вжиток вже близько 1690 р. Серед ранніх взірців американських меблів навіть найбільш розкішні, досить прості за формою і виконанням, як правило, з мореного дерева і вощені. Облицювання шпоном і полірування ще не застосовується. Меблі з масиву міцні, добротні, з деревини дуба, берези, горіха і клена. У предметах домашнього вжитку, що виготовляються в Новому Амстердамі, завдяки розвинутій торгівлі з Європою та Індією, відчувається далекосхідний вплив.

У XVIII ст. багатіюча американська буржуазія вже могла дозволити собі розкішні вироби, які пропонував європейський ринок. Значний приплив різноманітних товарів не міг не позначитись і на прикладному мистецтві. Однак загалом в американських меблях є слід англійських взірців з запізненням на 10-20 років. Голландські барочні форми починають витіснятися англійськими лише в середині XVIII ст. З запізненням освоюються в Америці і модні в той час у європейському мистецтві стильові напрямки французького рококо, китайські і готичні впливи.

Американські меблі 1750-1730-х років у технічному відношенні не уступають англійським виробам (меблям Чіпендейла). Майстри

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*

Нової Англії спеціалізуються на низьких комодах, шафах у вигляді двох комодів, поставлених один на другий, секретерів з хвилястими поверхнями. Це вже типові американські меблі, які нічим не гірші від англійських взірців. Ранні колоніальні меблі були настільки простими і примітивними, що їх охрестили «кухонними колоніальними», однак тепер в стрімкому піднесеній американської буржуазії, в усьому відчувається прагнення до багатства. Обстановка жител американців має багато спільного з англійським житловим інтер'єром того періоду.

Між 1780 і 1810 роками американські меблі розвиваються під сильним впливом творчості Чіпендейла та інших видатних англійських майстрів. Стиль Чіпендейла мав великий вплив на протязі багатьох років, а стиль Ддератона дуже вплинув на творчість знаменитого американського меблевого майстра, шотландця Дункана Файфе, який з 1795 р. працював в Нью-Йорку. І хоча Файфе не створив нового стилю, меблі його роботи відрізняються вигідністю, красою, елегантністю. В американські колоніальні меблі цього періоду проникають і розповсюджуються форми класицизму, вплив Хеилуайта і Шератона, меблі якого в американський період характеризуються повного відсутністю профілів, мають прямі лінії, орнаментацию інтарсією.

У XVIII ст. в Америці працювало багато меблярів, які прибули сюди з Лондона. Це був перший визначний період в історії американських колоніальних художніх меблів, хоча представники заможних верств надавали перевагу для обладнання своїх жител меблям, придбаним у Лондоні.

В Америці виробництво меблів теж здійснювалось за принципом спеціалізації (столяри, токарі, різьбярі і т.ін). З 1725 р. крім горіха використовують червоне дерево (махагоні), а з 1800 р. дорогі меблі виготовляють із атласного і рожевого дерева. Американські майстри створюють високоякісні меблі, які успішно конкурують з англійськими виробами. Американці використовують проекти взірців меблів та інтер'єрів, розроблених англійськими архітекторами і меблевими майстрами.

У 1760 р. Джеймс Рівінгтон видав збірник малюнків різних предметів домашнього облицювання, що вміщував 180 таблиць. Цей і ряд аналогічних збірників засвідчують те, що в Америці спеціалісти були добре обізнані з новими стильовими тенденціями в англійському прикладному мистецтві. Наприкінці століття починають випускатись



Мал. 50. Американські колоніальні меблі:

a - крісло Усенького (Нью Йорк); *б* - скриня тонкої іспанської роботи; *в* - стілець, викопаний за англійським взірцем; *г* - стілець середини XVIII ст.; *д* - стіл з розсувними ніжками; *е* - крісло «Віндроз» з поворотним сидінням; *ж* - крісло в стилі Чіпендейла; *з* - секретер в стилі Бароко; *и* - крісло раннього Бароко; *к* - шафа-комод; *л* - диван з класицизуючими формами.

і рекламні альбоми меблів з зазначенням цін за англійським принципом. Наприклад, в Філадельфії видається цінник предметів меблів. Такого ж роду альбом у 1722 р. був виданий хортфордською корпорацією столярів. Провідним меблевим центром і законодавцем мод того часу є Філадельфія, за нею слідує Бостон і Чарльстон.

В епоху ампіру американська меблева промисловість переживає значне піднесення. Меблі цього періоду в основному масивні і прикрашені різьбою. В другій чверті XIX ст. у декоративному оздобленні предметів меблів з'являються готичні елементи. Ця тенденція підтримується рядом видань з проектами неоготичних меблів (наприклад, альбом Тюджіна «Готіс фурнітуре», 1826 р.), але, не знайшовши широкого захоплення, вони швидко поступаються черговому стилю неорококо.

Самостійні, незалежні, вже не «колоніальні» американські художні меблі склались у другій половині XIX ст. в умовах крупного капіталістичного виробництва, пройшовши попередньо, подібно до європейських меблів, стадії народження, пошуків, експериментів і неостилів.

Отже, «колоніального стилю» як такого не було, а існували лише колоніальні різновиди європейських, головним чином англійських, стилів. Колоніальні форми знаходять тісний зв'язок з вихідними прототипами, нерідко являючись точними їх копіями, а то і просто оригінальними предметами, завезеними із Європи. Тому часто буває дуже важко відрізнити американські меблі від відповідних їм за стилем європейських.

§ 22. *Стиль бідермейєр*

Новий стиль бідермейєр був наслідком оригінальних стильових напрямків розвитку меблевих форм, який мав конкретний вираз даної епохи.

Цей стиль протримався в меблях з середини 1810 років до буржуазно-демократичної революції 1848 р., приніс в буржуазне житло скромний речовий затишок з легким нальотом сентиментальності. Більш пізніша високомірна епоха дала цьому стилю насмішквате прізвисько «бідермейєр» (що означає «бравий пан Мейєр», як синонім міщанства ввів у вжиток поет Ейхродт).

Розділ 3. Епоха Відродження (Ренесанс)

Традиції великих стилів деякий час ще впливають на меблеве мистецтво, однак з наступом в'ялої, безликої епохи від минулого блиску залишаються хіба що одні спогади. Після падіння Наполеона (1815) в епоху Реставрації «Священного союзу» і всеєвропейської реакції меблеве мистецтво перебудовується відповідно до прагнення буржуазії до спокійного упорядкованого життя.

У першій третині XIX ст., в епоху бідермейєра, між середовищем, що оточувало людину, з однієї сторони, і всім духовним і предметним світом, з іншої, в останній раз спостерігається така єдність, яка мала місце в період великих класичних стилів.

Від холодного, аристократичного ампіру бідермейєр успадкував основні принципи побудови і лаконізм. Однак це не архітектурний стиль, а з найбільшою повнотою він проявив себе перш за все в меблевому мистецтві і інтер'єрі. Буржуазній свідомості відповідали такі стильові форми, в яких основний наголос ставився на практичності. Критерієм корисності побутової речі, меблів вважались перш за все такі якості, як міцність, доброякісність, зручність.

У цю епоху типово буржуазні елементи проникають і в палацовий інтер'єр, в житла королів і аристократичної знаті.

Стиль бідермейєр, розповсюдившись майже по всій Європі, особливо пишно розцвів у Німеччині і Австрії. В цей період меблева справа була на високому рівні в Англії, Данії, Росії. Про це засвідчують журнали мод і літературні твори, які сприяли розвиткові смаків. Генетичний зв'язок стилю бідермейєр з ампіром безсумнівний, однак не менш, а більш важливим джерелом для нього служили буржуазні меблі Англії кінця XVIII - початку XIX ст., які не відчували на собі безпосереднього впливу бурхливої наполеонівської епохи. В журналі, що виходив у 1808 р., спочатку відтворювались проекти взірцевих меблів в дусі пізнього періоду Шератона, Хоупа і Сміта, але одночасно з'являються і проекти предметів з вигнутими формами і з точеними деталями. Близько 1820 р. до них приєднався ще й готизуючий різьблений декор.

Поряд з ослабленим класицизмом і строгим англійським раціоналізмом на формування відповідної культури житла епохи бідермейєра значний вплив мали і емоційність романтизму, який тільки що зароджувався. У меблях бідермейєра стиль цопф поєднувався з спрощеними формами ампіру. Бідермейєр не був простим похідним

від ампіру, хоча окремі спеціалісти вважають, що в стилі бідермейєра отримала повноту демократична лінія стилю ампір.

В англійських меблях приваблювали такі їх якості, як доцільність і дешевизна. Вплив англійського смаку у 80-х роках XVIII ст. проник навіть у Францію. Спочатку представники багатьох верств - аристократи, комерсанти, які мали торгові зв'язки з Англією, - замовляли меблі в Лондоні, надаючи перевагу виробам, витриманим в стилі Шератопа. Пізніше завезені предмети послужили взірцями для створення подібних меблів в самій Франції. Отже, паралельно з ампірними формами розповсюджувались і більш практичні меблі. Стиль бідермейєр, який склався на континенті, відчував інспіруючий вплив зі сторони англійських меблів епохи Регентства (1820-1820) і правління короля Георга IV (1820-1880).

Інтер'єр стилю бідермейєр цілком відповідає поняттям буржуа про затишок, комфортабельне житло, дає правильне уявлення про економічне положення і характер культурних запитів буржуазії в перші десятиліття XIX ст. Він був дуже повчальним. І хоча мав деякі елементи ампіру, проте помпезність і фальшивий пафос ампіру для нього був чужим. Цей стиль може служити прикладом, як відповідна епоха при досить скромних коштах вирішує проблему житлового інтер'єра, що гармоніє з усім укладом життя даного класу, як успадковані традиції переробляються відповідно з вимогами і смаками і т. ін. В меблях епохи бідермейєра ми вже виявляємо значну частину сучасних елементів. Ніколи ще меблі не були такі «вільні» від архітектурних форм і декору. Критерієм якості вважали вигідність форм і бездоганне столярне виконання.

Житловий інтер'єр стилю бідермейєр може служити взірцем веселого, затишного, романтизму, що зароджується, підсилює в інтер'єрі елемент інтимності.

Інтер'єри відрізняються вираженістю пропорцій, стелі білі, стіни обклеєні шпалерами сніжної білизни або з узорами (квіти, смуги) в світлих тонах. Приміщення просторі, світлі, в одному із кутів у круглій ніші розміщена пишна біла піч. Простота форм меблів компенсувалась яскравим кольором оббивок і занавісок, орнаментованих мотивами натуралістично трактованих квітів. У цей період виникла і так звана «чиста кімната» - характерний продукт бережливості буржуа. Обставлені з особливою турботою, ці «недільні кімнати», що виникли як копії аристократичних салонів, призначались для прийо-

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*

му гостей, для репрезентації різних подій. Пізніше звичай мати «чисту кімнату» перейшов і в селянський побут, що продовжується і дотепер.

У створенні нових вигідних і практичних меблів майстри-меблярі епохи бідермейєра не поступаються майстрам, які працюють в останній третині XVIII ст.

Ніколи ще в житлових приміщеннях не зберігалось стільки сентиментальних наївних сувенірів і прикрас.

У меблях цього періоду строгість і холодна величавість поступово витісняються більш природними формами, плавно вигнутими лініями. За прикладом англійських меблевих майстрів столяри епохи бідермейєра захоплювались і конструюванням багатофункціональних «комбінованих» меблів, а також трансформуючих.

Меблі вже тепер не предмет оздоблення, а добрий, послужливий друг людини. Якщо архітектурні форми не були усунуті до кінця, то їх старались пристосувати до вимог утилітарності, що часто робило їх грубуватими і незграбними за формою (мал. 51, б). Естетичних якостей їм надавали витриманість пропорцій, гарний колір дерева і вдало підібраний колір та рисунок оббивок.

У меблях стилю бідермейєра широко застосовувалось облицювання (наклеювання тонких листів шпону 2-4 мм). В основному покривались лише лицьові поверхні предметів, іноді облицювались навіть ніжки і локітники, що теж вважалось розкішшю. Ніколи ще природна краса дерева так широко не використовувалась. На відміну від ампіру тепер використовують переважно світлі тони: чершня, груша, клен, тополя, ясен. Інкрустація та інші декоративні техніки використовуються тільки у вигляді лаконічних вставок «філе» (мал. 51, е). Основними цінностями цих меблів є краса форм, благородність матеріалу і бездоганне столярне виконання.

Особливими ознаками меблів бідермейєра є: плавно вигнуті спинки і локітники крісел, диванів, стільців, гнуті і точені ніжки, які широко розповсюджувались після 1830 р. Настільним матеріалом для м'яких меблів був кінський волос, для оббивки - ситець з кольоровим рисунком або більш строгий, однотонний або в смужку репс. Оббивку часто прибивали цвяшками з великими фарфоровими головками.

Провідними центрами меблевого виробництва цієї епохи були Лондон, Берлін і Відень. Видний представник бідермейєра живописець

Дангаузер проектував меблі для фабрики, яка належала його батькові, крім того він створив багато гарних інтер'єрів. Після 1835 р. він проектував меблі в дусі модного тоді стилю неорококо.

В епоху бідермейєра найбільш розповсюдженими були шафи і комоди. Вільні від декору поверхні цих предметів дозволяли повніше виявляти природну красу кольору і текстури деревини.

У меблях бідермейєра все ще зустрічаються сліди архітекtonіки у вигляді незначно, іноді схематично, виражених карнизів, колонок або пілястр, дещо масивних опор (мал. 51, *з*).

Корпусні меблі того періоду були різноманітні: дводверні одєжні шафи, буфети, секретери, умивальники. Однак найпоширенішою була шафа з однією дверкою. Спогадом про «велике століття» меблевого мистецтва служили вигнуті лицьові поверхні окремих предметів.

Прагнення до вигоди і комфорту призвело до створення дивана з плавною вигнутою спинкою і локітниками (мал. 52, *д, і*), а також вигідних для сидіння і лежання інших предметів меблів. Для оздоблення застосовують різьблені фігури лебедів, грифонів, мотиви рогу достатку і рослинних гілок, все це як правило, поєднується з позолотою. Ліжка виготовляють з гладкими поверхнями, з однаковими головним і нижнім щитами (мал. 51, *ж*). Балдахіни зовсім вийшли з моди. Оскільки люди навчились писати, то широке застосування одержали письмові столи. Популярними є і секретери з готичними шухлядами для листів. Форми столів чотирикутні, круглі і більш складних силуетів з гарним внутрішнім оформленням.

Конструкції столів були різні, проте переважали круглі столи. Різними були і опори столів (мал. 52, *а, е*). Появляються і різні за призначенням столи: обідні, читальні, журнальні, робочі, під квіти, ігрові столи і столики. Ніжки, царги і кришки вільні від декору. Іноді опори вирішуються у вигляді прямих, що не звужуються донизу, пілонів. Появляються і розсувні столи, а також столи з висувними з-під кришки дошками, а також невеликі стологтодібні конструкції різного призначення. Продовжують існувати, хоча у дуже спрощеній формі, столики під стінними дзеркалами.

Меблі для сидіння, крім відомих диванів, представлені стільцями і кріслами різної конструкції, в одних випадках - легкими, зручними і елегантними, в інших - виконаними з міщанською уявою про затишок.

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*



Мал. 51. Меблі стилю Бідеймейер:

а - диван, стіл і стілець з угорського ясеня (Відень 1830); **б** - секретер з ясеня (Відень); **в** - м'яке крісло; **г** - книжкова шафа з горіха; **д** - стілець з червоного дерева (Відень); **е** - стілець і стіл з червоного дерева (Австрія); **є** - стілець з круглим сидінням (Відень); **ж** - ліжко спрощеної форми; **з** - письмовий стіл з поєднанням секретера і комода.

Ніжки і спинки мають легкий згин, спинки в більшості ажурні, у вигляді рам, заповнених планками, сидіння м'які або плетені. В конструкціях і формах предметів відчувається велика турбота про зручність. Деякі із розроблених в той час форм стільців до цих пір служать взірцем практичних, доцільних, вигідних меблів.

Інтер'єр житла доповнюють вітрини, етажерки, кутові шафки, трюмо і т.ін. Кімнатні рослини в квіткових кошиках і вазах, встановлених на різних підставках, також є однією із необхідних прикрас.

Звичайно, стиль бідермейєр теж вільний від відповідного формалізму. Проте значна частина меблів, що виникла в ту епоху, не втратила своєї актуальності і сьогодні. Сильну сторону стилю складають такі якості, як практичність, доцільність, скромність, формальність мови, технічна досконалість; слабку - відбиток сентиментально-романтичного настрою, який лежав на формах меблів і інтер'єра бідермейєра.

У меблів стилю бідермейєр в даний час немало шанувальників. Оскільки цей стиль склався не так давно, всюди збереглося досить багато оригінальних предметів меблів. Багато людей охоче обставляють ними свої квартири. Однак, як би ми не цінили старовинні речі - навіть, якщо вони є сімейними реліквіями - облаштовувати ними житла все-таки недоцільно, оскільки вони не відповідають вимогам сучасності. Від епохи буржуазної романтики нас відділяють 100-130 років соціального, економічного і культурного розвитку, тому бідермейєр може відслужити нам службу хіба що в ролі «хорошого вихователя».

В Угорщині стиль періоду боротьби за буржуазне перетворення суспільства (20-і - 40-і роки XIX ст.) іменується «стилем епохи реформ». Угорські меблі стилю бідермейєр, які не поступалися за масштабами і значущістю австрійським меблям, все ж таки мали ряд своєрідних місцевих рис. Вони відштовхувалися переважно від буржуазних різновидностей цоифа і ампіру, і подібно до віденських меблів стиль бідермейєр розвивався в сторону вихідних в повсякденному користуванні форм. Досвідчені майстри, створюючи меблі для пештської і провінційної буржуазії і для дворянських садиб, орієнтувались на іноземні, в основному віденські взірці. Порівняно з останніми, угорські меблі були більш простими, але теж виконані якісно і з великим смаком. Гарні взірці угорських меблів стилю бідермейєр дійшли до нас у вигляді проектів, які створили провінційні майстри-меблярі.

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*



Мал. 52. Угорські меблі стилю Бідермейєр-неорококо (Ференца Штейнделя):

a - стіл з фігурним підстіллям; ***б*** - шафа для одягу; ***в*** - м'яке крісло*
г - стілець роботи Штейнделя; ***д*** - диван; ***е*** - стіл; ***є*** - стілець з гнутими ніжками; ***ж*** - крісло з гнутими підлокітниками; ***з*** - стілець з гнутим сидінням; ***і*** - диван з прошитою спинкою і підлокітниками.

На початку XIX ст. меблі збувались вже через склади і магазини. Відомою в цей період була мануфактура і склад Шебештьєна Фогеля, який забезпечував ринок меблями «в модному стилі ампір». Пізніше, в 20-х роках, мануфактура Фогеля переключається на виробництво простіших меблів, які відповідали місцевому попиту. Тепер критерієм меблів є доцільність, міцність і дешевизна. Меблі виготовляють тільки з місцевих порід деревини. Крім фруктових порід, застосовують тополя, ясен, клен та ін. Будь-яке декорування і навіть фарбування чорною тушшю не застосовується. Найбільше цінилась краса форм і пропорцій, а також колір і текстура деревини. Тільки в 30-40-і роки поверхні предметів знову починають прикрашати скромною інтарсією.

Розквіт угорського меблевого мистецтва припадає на період пізнього бідермейєра, що пов'язано в значній мірі з діяльністю пейнтського мебляра Ференца Штейндля. Будучи вже визнаним майстром, він взяв участь у художньо-промисловій виставці, організованій в 1842 р. під меценатством Лайоша Кошута. В майстернях Штейндля між 1830 і 1840 рр. меблі виготовляються ще в класичних традиціях, а в 1837-1842 рр. були виготовлені меблі для перших дунайських пароплавів. Штейндль виготовив ряд виробів (стілці, дивани, столи, шафи), які були відмінними взірцями угорських меблів стилю пізнього бідермейєра. І коли в сорокових роках увійшов в моду стиль неорококо, Штейндль починає прикрашати свої меблі складними за рисунками інтарсіями. В його виробках можна виявити немало декору минулого, зокрема елементів класицизму. Ці меблі були зручні, доцільні і якісні (мал. 52, *а-е, з, і*). В епоху реформ поряд з меблями Штейндля успіхом користувались і роботи інших пештських майстрів, зокрема Ханки, Зарина та ін.

Стиль бідермейєр - це буржуазний варіант класицизму, який панував у європейському меблевому і прикладному мистецтві аж до середини XIX ст. Однак вже в другій третині цього століття стиль бідермейєр доповнювався романтично-барочними елементами, що призвело до появи першого «неостилу» - «оновленого» варіанту одного із старих стилів, в даному випадку - неорококо.

§23. Псевдостилі («нові стилі»)

Меблі стилю бідермейер до 20-х років XIX ст. розвивались в напрямку строгих класичних традицій, і тільки після 20-х років спостерігається потяг до багатих і різноманітних форм із застосуванням окремих елементів декору з арсеналу виразних засобів рококо, які зм'якшували строгу прямолінійність і самі форми меблів. Знову з'являються гнуті ніжки, ускладнюються контури окремих деталей меблів. Цей художній напрям склався вже остаточно після 1830 р. і дістав назву неорококо, що по суті і було першим проявом зародження еkleктики.

У Франції до початку 30-х років - у період правління Карла X пануючим стилем був буржуазний постампір - бідермейер, який поступово переходив у неорококо, що остаточно витіснив залишки класицизму. Ця тенденція особливо відчутна в мистецтві Південної Німеччини і Австрії.

Неорококо зародилось у Франції. Тут його розглядали як запізнілий «королівський стиль» і іменували стилем Луї-Пилипа. В Англії йому відповідав ранній вікторіанський стиль. Мода на неорококо, яке проникло як в палацові інтер'єри, так і в облаштування буржуазних жител, протрималася до 1860 р. Найбільшою популярністю цей стиль користувався у Відні, однак мав місце і в інших країнах Європи.

В епоху, що розглядається, віденські меблеві майстри створили сурові меблі спочатку в стилі ампір - бідермейер, пізніше - неорококо. Особливо високо цінилися вироби роботи Йоганна Донгаузера, який заснував у 1804 р. крупне меблеве підприємство. З Донгаузером працював проектувальником і його син, відомий живописець. Починаючи з 1834 р. рисунки інтер'єрів і меблів Донгаузера-молодшого нерідко публікувались на сторінках віденських художніх журналів. У них меблеві форми вже несуть чіткий відбиток стилю неорококо.

Форми меблів нового напрямку більш затійливі і декоративні, однак щодо комфортабельності вони не тільки не поступаються меблям стилю бідермейер, але навіть і перевищують їх. Неорококо не принесло в меблі нічого суттєво нового, було не стільки стилем, скільки модним віянням, яке прийшло на зміну захопленню неоготичними формами. У новому напрямку, що доповнював пізній бідермейер, відобразилось прагнення багатющого буржуа облаштувати своє житло більш розкішними і помпезними меблями.

Вічне прагнення новизни, різновиду в даному випадку, зупинило свій вибір на декоративності, що є закономірною реакцією на строгість класицизму. Духу епохи краще відповідали меблі з замаскованою декором тектонікою. Вихідною ж точкою цілком могли послужити елементи готики і рококо, запропоновані актуальним історичним періодом. Крім того цей «легітимістський стиль» був і одним із політичних засобів реставрації Бурбонів і, як такий, він посилено насаджувався всюди в Європі.

У Відні цей романтичний стильовий напрям, який нагадував привітне, по-домашньому затишне рококо періоду Марії Терезії, легко сприйняли і швидко освоїли місцеві майстри. Першою на нього прореагувала жіноча мода. Вже в середині 20-х років вільний одяг змінюється корсетом і розширеною донизу спідницею. Знову з'являються кружевні комірці і манжети. Цей період іменується «періодом кринолінів». Буржуазію, що розбагатіла, вже не задовольняє міщанська спрощеність епохи бідермейєра, вона прагне до життя легкого і безтурботного, оточеного блиском і помпою рококо. Це епоха сентиментальних віденських вальсів.

До 1840 р. неорококо дуже потіснило позиції класицизму. Воно починає панувати не тільки в формах дорогоцінних одиничних виробів, але поступово проникає і в масову продукцію. Наслідування зразків епохи Людовіка XV досягло таких розмірів, що інколи важко встановити, чи маємо справу з оригінальними меблями, чи із створеними у Відні майже сторіччям пізніше предметами в стилі неорококо. І все ж таки при всій зовнішній подібності між оригінальним рококо і його «другою редакцією» існує велика різниця, знайдена не тільки в характері загального впливу, але і в різних підходах до вирішення форм і декору. В «другій редакції» мотиви рококо існують з формальними елементами інших стилів, що часто призводило до еkleктизму.

Провідним меблевим підприємством даного періоду у Відні була фірма «Клейстлер і син», яка крім інших робіт облаштовувала і умеблювала апартаменти палацу Ліхтенштейну. Багате, прекрасне оздоблення цього палацу служить яскравим прикладом аристократичного напрямку неорококо (1842-1847). В оформленні інтер'єрів палацу Ліхтенштейну брав участь і відомий на той час представник знаменитої династії меблярів Міхаель Тонсей, який працював у Відні з 1842 р. Стимулюючий вплив на розвиток віденських меблів мали

Розділ 3. Епоха Відродження (Ренесанс)

і періодичні промислові виставки, що їх влаштовували самі майстри. Перша така виставка була організована в 1835 р., друга - у 1839 р., третя - у 1845 р. Слід зазначити, що остання (1845 р.) була представлена всіма видами прикладного мистецтва і промисловості і пройшла під знаком розвинутого неорококо. Серед експонатів виставки переважали дорогі, розкішні вироби, проте поряд були показані і прості практичні меблі. Всі ці унікальні одиночні меблі створювались традиційною ручною роботою.

Заслуженим успіхом користувались вироби віденських майстрів, представлені на всесвітній виставці меблів, організованій в 1851 р. у Лондоні.

Інтер'єрам неорококо чужим був принцип архітектонічного поділу поверхонь стін. Перевага надавалась шовковим шпалерам, занавіскам, а двері і вікна обрамлялись важкими, темними драпіровками. Взагалі в оформленні житла того часу яскраві тканини відіграють важливу роль. В орнаменту неорококо проникають і східні мотиви, особливі кольорові узорі оббивок. Из-за надмірної кількості драпіровок в кімнатах панував напівморок. Обов'язковими предметами облаштування житла були м'які дивани, декоративні подушки, індійські покривала і килими. Мода на індійські тканини з'явилася тільки при королеві Вікторії. Паперові шпалери часто імітували шовкові та інші тканини, що прикрашались квітковим орнаментом. Мотиви рококо повторюються і в рисунках позолочених накладок, якими прикрашались рами для картин і дзеркал. Їх і дотепер іменують «рамами Блонделя», хоча в оригінальних проектах цього майстра було більше простоти. Тому «стилю Блонделя» цю перенасиченість декором приписували безпідставно. Люстри робили зі скла і позолоченого дерева, а підлоги, навіть у менш розкішних квартирах, виконувались у вигляді гарних набірних паркетів. Предмети корпусних меблів в основному зберігають прямолінійні форми. Вплив моди дається взнаки лише в декоративному оздобленні (мал. 53, а).

Розповсюджені в епоху рококо буфети замінюють більш придатні для демонстрації фарфору і срібла серванти, які складаються з широкого комода з надбудованими на ньому відкритими полицями. На зміну секретерам приходять письмові столи (мал. 53, в). Комоди зустрічаються з дверцями, гнуті лінії і інтарсія майже не зустрічаються. Тільки в меблях для сидіння зберігаються гнуті лінії. Декор ще переважає конструкції. У формах стільців з високими спинками ще

відсутня достатня гармонійність (мал. 53, б, г, д, е). Стільці, крісла і дивани неорококо менш стрункі від своїх попередніх стилів. Найпопулярнішою формою стола були невеликі одноопорні столики (мал. 53, е).

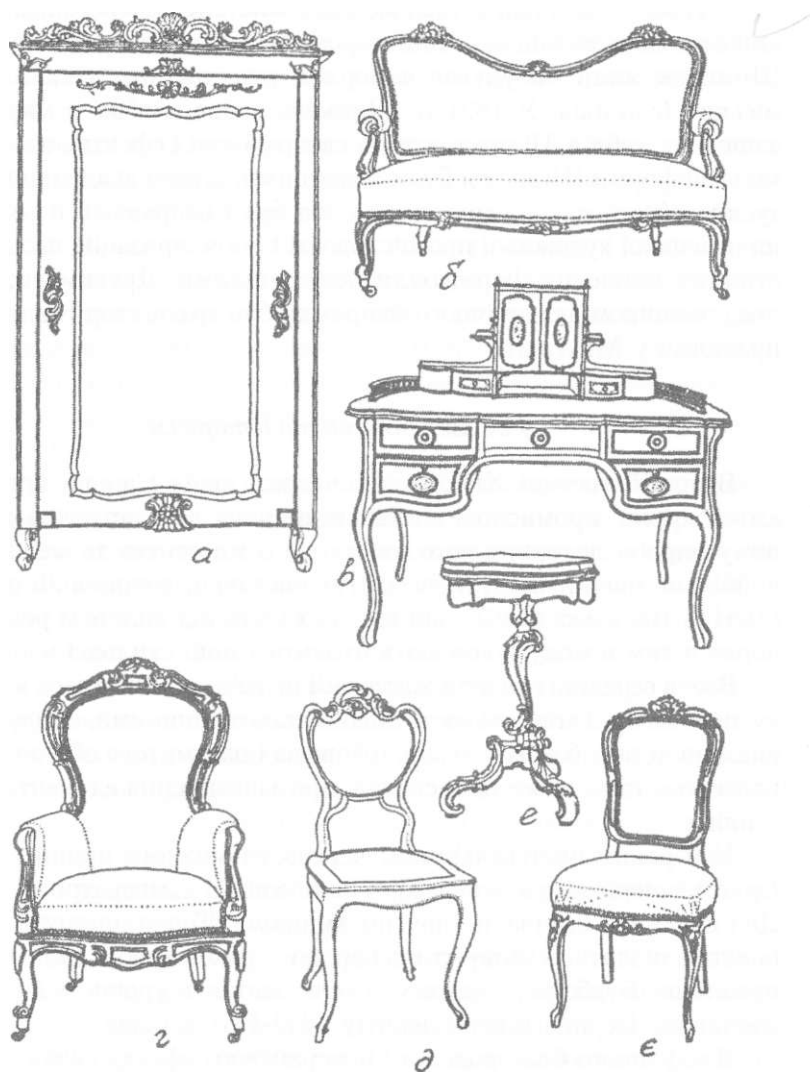
Меблі оббивалися тканинами, які прикрашались натуралістично трактованими квітами в поєднанні з мотивами рокайля, проте використовувались і кольорові набивки. Якщо оббивка однокольорова (глибокого тону: коричневий, синій, бордовий, темнозелений), то вона оздоблювалась репсом або оксамитом, а дорогі меблі обтягувались шовком.

Не дивлячись на обмеженість декоративних технік, меблі цього періоду все ж таки не втрачали своєї декоративності. Динамічні форми супроводжувались різьбою низького рельєфу, мотиви прикрас - примхливо вигнуті, а інколи і закручені елементи. Такий декор ускладнює логіку форм меблів, доводячи її інколи до абсурду.

Наслідування взірців розкішних меблів стилю рококо не завжди призводить до створення виробів, які відповідають художньому критерію. Відсутність відповідних технічних навичок, знань і художньої інтуїції навіть при простому повторенні складних ліній і форм рококо не дозволяли виконати відповідні завдання. Тому не дивно, що в ту епоху було створено багато неякісних виробів, які ні конструктивно, ні художньо не можна було мотивувати. Ці меблі все ще можна зустріти в старих буржуазних будинках.

В Угорщині неорококо хоч і не одразу, але теж отримало дуже широке розповсюдження. Зміни майже не торкнулись основних форм меблів бідермейєра, тільки покращилась їх вмістимість і зручність. Знову підсилюється роль декору, предмети оздоблюються в основному різьбою і інтарсією. Різьбленим ажурним спинкам стільців і крісел надають найрізноманітнішої форми, а динамічні за рисунком локітники завершуються спіральним завитком. Динамічними лініями обрисовані кришки столів, обрамлення фільонок предметів корпусних меблів. Дивани мають укрупнені форми, динамічні спинки, точені ніжки, традиційні, або стьобані, оббивки. Опорним конструкціям столів, які скріплювались точеними царгами і проніжками, надають виразної форми (мотиви ліри і т.ін.). В одних випадках різниця між цими меблями і формами бідермейєра прослідковується тільки в малопомітних відтінках, в інших - дуже чітко виражені характерні для бароко і рококо плавність ліній і розмитість форм.

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*



Мал. 53. Меблі неорококо:

a - шафа для одягу (Відень); *б* - диван з махаону; *в* - письмовий стіл з рожевого дерева; *г* - крісло з горіха (Відень); *д* - стілець з горіхового дерева (Відень); *е* - стілець з горіха з бархатною оббивкою (К. Лейстер, Відень).

У Німеччині в цей період меблеве мистецтво переживало короткий етап неокласицизму. Ініціатором цього напрямку був архітектор Шинкель, який побудував в Берліні ряд крупних палаців і приміських будинків. У 1821 р. Шинкель видав альбом з малюнками взірцевих меблів. Ці предмети по-своєму гарні і ефектні, але загалом меблеві форми Шинкеля були холодними, строго академічними. Всі зусилля берлінського архітектора, які були направлені на оживлення німецької художньої промисловості і популяризацію неокласицистичних меблевих форм, були безуспішними. Другим визначним представником академічного напрямку був архітектор Кленце, який працював у Мюнхені.

§ 24. Еклектика та історизм

В другій третині XIX ст. в більшості країн Європи організовуються крупні промислові виставки, на яких демонструють в основному вироби декоративного ужиткового мистецтва та меблі. Проте найбільш значними були всесвітні виставки, зокрема Лондонська (1851) і Паризька (1867), які ще проходять під впливом рококо, але поряд з тим в моду починають входити і інші стильові напрямки.

Вже в середині століття житловий інтер'єр розвивається в напрямку значної презентабельності. Меблі стають пишними, старанно опоряджені деталі, багатий декор, плюшева і оксамитова оббивка, важка кольорова гама, - все це засвідчує про запозичення елементів різних стилів.

У Франції шанувальником чергового модного віяння - стилю Другої імперії - був імператор Наполеон III і імператриця Євгенія. Цей стиль ще називали «другим ампіром». Тепер прагнуть якомога швидше піддати сумніву стиль бароко - рококо, який нагадував про правління Бурбонів, і вдихнути нове життя в урочисте і помпезне мистецтво Першої імперії періоду 1852-1870-х років.

Дух уявного благородства і поверхневого ефекту панує в облаштуванні житла цієї епохи: захаращені, незручні, тендітні, визолочені салонні меблі (стільці і табурети на тоньких ніжках), важкі драпіровки, картини в пишних рамах, бронзові вази і годинники, люстри з дерева, імітованого під бронзу, квітчасті шовки, скульптури, настінні полиці і т.ін. Однак у формах буржуазного за походженням «другого ампіру» більше ніжності, ніж в ампірі початку століття.

Розділ 3. Епоха Відродження (Ренесанс)

У XIX ст. буржуазія не мала своєї стильової форми, в якій би відображались особливості її економічного, соціального і духовного життя. Тому доводилося шукати «нові стилі», використовуючи вимоги і смаки стилів попередніх епох.

У наступний за бідермейєром період розповсюдження фабричного виробництва призводить до відокремлення ремесла від мистецтва, а з часом мистецтво зовсім витісняється з промисловості і, як наслідок цього процесу, виходять із ужитку попередні художні техніки і прийоми оформлення побутових речей. Франко-пруська війна сколихнула національні почуття німців, у пошуках натхненних прикладів вони звертаються до героїчного минулого країни, до лицарських часів, до епохи бюргерського ренесансу. Результатом цього романтичного захоплення минулим були два чергових «нових стилі»: неоготика і неоренесанс.

Механічне поєднання різних стилів, або використання стильових форм однієї епохи як формальний вид мистецтва іншої, більш пізньої, і складає суть еkleктики. Оскільки формальні елементи запозичені з історичних стилів, то поряд з поняттям еkleктики існує і термін «історизм».

Починаючи з середини XIX ст., темпи розвитку капіталізму значно прискорюються. Налагоджується масове виробництво товарів, розвиток техніки й економіки вносить радикальні зміни в суспільну структуру і соціально-побутові умови життя людей. Освоюються нові матеріали і технологічні процеси. Ці нові потреби могли б викликати до життя і нові форми. Однак нездатність епохи до самостійного художнього формоутворення змушувала обмежуватись оновленням старих стилів. Оскільки стильові форми феодалізму знаходилися в протиріччі з вимогами капіталізму, то результатом могли бути тільки спотворені, дисгармонійні рішення.

У другій половині століття всюди спостерігається прагнення створити тільки щось «нове», що тільки заважало органічному, поступальному розвитку мистецтва. Стрімкий розвиток індустріальної техніки призводив до загибелі світу унікальних художніх форм старих, благородних ремесел. Залізничне сполучення сприяло не тільки значному поширенню ідей і форм, а й значно розширило можливості для збуту готової продукції. В тих умовах, які склалися, ремеслове виробництво не могло йти в ногу з часом, задовольняти зростлі потреби суспільства. Все це ускладнювало завдання щодо створення відповідного стилю даної епохи.

Відомі спеціалісти епохи добре розуміли, що мистецтво переживає період спаду, шукали шляхи спасіння. Критика писала про «пвторність» і «відсутність смаку» неорококо, однак запропонувати щось ефективне для виправлення такого стану не могла. Основною надією було заснування музеїв з діючими при них художніми школами (Лондон, музей і школа в Південному Кенсінгтоні).

Спочатку здавалось, що цей почин дасть певні плоди, в усякому разі на Лондонській всесвітній виставці 1862 р. нові заклади продемонстрували досить обнадійливі досягнення естетичної культури. Дещо пізніше подібний заклад було організовано у Відні (Східно-австрійський музей мистецтва та індустрії (1863) і діючу при ньому художньо-промислову школу (1868)), які на протязі тривалого часу мали значний вплив на розвиток європейської художньої промисловості.

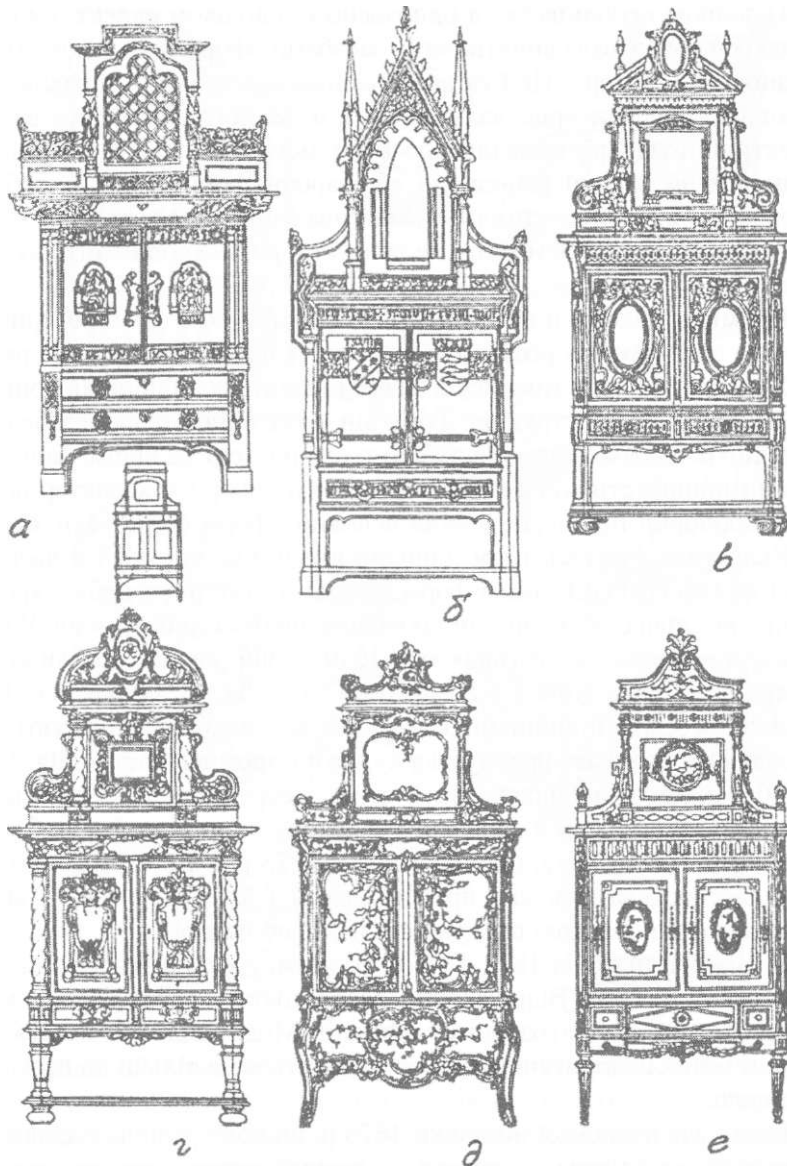
В Угорщині аналогічні прагнення призвели до створення музею прикладного мистецтва (1892), художньо-промислової школи (1880) і Художньо-промислового Товариства (1885). Однак всі ці експерименти так і не дали очікуваних результатів. Художня думка епохи надто багато енергії приділяє безплідному теоретизуванню і аналізу мистецтва минулих років. На історичні стилі орієнтована і вся система утворення нових художніх шкіл. Учням планомірно прививали здатність до точного відтворення, імітації рисунка, форм і орнаментики минулих стилів, що, природно, пригнічувало в них будь-яку творчу ініціативу.

Щоб вирішити конфлікт між мистецтвом і технікою, ряд спеціалістів стають на шлях культивування чистої конструкції. Однак вони помилились, думаючи, що ренесанс, вільний від декоративних надмірностей бароко і рококо, був «останнім справжнім конструктивним стилем», в якому якраз і мала потребу епоха. Замість того, щоб використати можливості, застосовуючи нові матеріали (залізо, скло тощо), ці спеціалісти, опираючись на відповідну теорію, підбирали як вихідний момент відповідний стиль (в цьому і суть еkleктики) і пробували прив'язати до них обірваний ланцюг органічного розвитку.

Неорококо, при всій його еkleктичності, все ще в якійсь мірі був пов'язаний з живими взірцями, хорошими традиціями. Однак на наступному етапі еkleктика вже абсолютно позбавлена ґрунту, ланцюг традиції зовсім обривається, а ефемерні «нові стилі», що змінюють один одного, зароджуються на папері, на креслярському столі.

•МІ

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*



Мал. 54. Електризм в меблях:

a - одна і таж форма шафи декорована в шести стилях: романський, готичний, ренесанс, бароко, рококо, класицизм.

Дизайн. Частина II. Історія дизайну меблів та інтер'єра

Головною особливістю, а одночасно і недоліком еkleктики було те, що вона оперувала винятковими засобами оформлювального «прикладного» характеру. Це був позбавлений життя світ, розрахований на зовнішній ефект «рисувальних» форм. Майстри, які працювали в еkleктичній манері, вважали, що вони могли «рисувати» гарніші і повноцінніші готичні, ренесансні, або барочні форми, ніж ті, що були створені попередніми стилями. Вони вважали, що вивченням і збором «формальних елементів» можна створити «новий стиль» або «над стиль».

Надмірне захоплення «художніми формами» неодмінно призвело до спотворення розуміння суті конструкції, технічної форми.

Художника-еклектика перш за все цікавить зовнішня оболонка - форма речі, а не конструкція. Тому він може одне і те саме завдання «вирішити» за допомогою будь-якого стилю, тоді як відомо, що суть того чи іншого стилю складають не деталі декору, а характер побудови, пропорції і співвідношення основних форм (мал. 54, *a, c*).

Еkleктизм був складним явищем, яке важко уявити і в часі, і в просторі (по країнах). Зміна форм житлового інтер'єра меблів хронологічно не співпадає зі змінами провідних архітектурних стилів. У ряді оновлених стилів «неоготика» між 1840 і 1860 роками особливо популярною була в Англії і Німеччині (мал. 54, *п*). Однак на Лондонській всесвітній виставці 1851 р. тон все ще задавала строго орієнтована на історизм французька художня промисловість. Між 1860 і 1880 роками в меблях домінує стиль неоренесансу. «Віденський ренесанс» відрізняється насиченістю декору у вигляді різьби, бахроми, кісток. На виставці, організованій в 1873 р. у Відні, успішно виступила і місцева художня промисловість, але конкурувати з англійською і французькою продукцією вона ще не могла.

У Німеччині після 1870 р. моду на готику змінюють захоплення формами північного Відродження. Меблі цього періоду багаті, сильно декоровані, по-театральному ефектні. Мода «під старовину» настільки велика, що штучний декор наноситься не тільки на дерево, а й на скло.

Після Мюнхенської виставки 1878 р. широке розповсюдження в Німеччині і за її межами одержав так званий «старонімецький стиль». Це був найбільш пишній меблевий стиль. Житла були захарашені масивними дубовими шафами і креслами з важкими архітектурними формами і перенасиченою різьбою, незграбні столи, важкі

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*

Мал. 55. Нові стилі в меблях першої половини XIX ст.:

а - шафа, взірець поєднання елементів різних стильових форм; *б* - крісло з суцільною оббивкою і звисаючою до підлоги бахромою; *в* - крісло в неороманському стилі; *г* - двомісна кушетка; *д* - шафа-ліжка в неоренесансному стилі; *е* - стілець із бамбука; *е* - крісло-гойдалка; *ж* - диван із стьобаною шкіряною оббивкою; *з* - поставець, оздоблений псевдо угорським орнаментом.

стілці і крісла з дуже високими спинками. На початку століття народний гумор дошкульно окреслив ці меблі як «клоповий ренесанс».

Після 1880 р. на деякий час у моду знову входять форми необароко і неорококо (мал. 56, **а, б, в**), але свого апогею еkleктика досягає на наступному етапі, коли в архітектурі і прикладному мистецтві використовують одночасно все декілька «нових стилів». У квартирах інтер'єр і меблювання кімнат витримувались в різних стилях, крім того віденець Макарт увів в моду якийсь «стильовий плюралізм», що означав мішанину стилів в оформленні і меблюванні одного приміщення.

Поява фабричних меблів призвела лиш до підсилення хаосу і різкого зниження якості. Ринок наводнюють предмети масового виробництва (наприклад, гнуті стільці із дерева фірми братів Тонет), дорогі, благородні матеріали замінюються ерзацами (замість бронзи - гіпс, або бляха, замість різьби по дереву - пап'є-маше і т.ін.).

Вищою точкою виродження еkleктичного мистецтва був «стиль Макарта». Цю назву отримала пуста, розрахована на зовнішній ефект, без всякого смаку, мода кінця XIX ст., яку пропагував австрійський художник і законодавець мод Ганс Макарт (1840-1881) (мал. 55, є).

Проти фальшивої буржуазної культури житла, безпринципного наслідування старих стилів і низькоякісних меблів «стилю Макарта» виступили теоретик Джон Рьоскін (1814-1900), а потім і практик Вільям Моріс (1834-1896). У 1861 р. Моріс в співпраці з групою художників створив підприємство для реставрації культури ремісничої праці, чистоти стилю, повернення житловому інтер'єру справжньої краси. У його майстернях виготовлялись шпалери, килими, меблі, вироби з тканини, живопис по склу, а пізніше і поліграфія.

Вільям Моріс і його соратники були ініціаторами руху «Мистецтва і ремесла». Цей напрям отримав назву «нового англійського стилю», або «стилю Студії», за назвою заснованого ними під такою назвою журналу. Своєю діяльністю вони, по суті, заклали основи сучасної англійської художньої промисловості.

Лозунг Моріса - «краса і вигода» - звучав вже дуже по-сучасному, однак для його реалізації, для створення вигідних і естетичних побутових речей він звертається головним чином до середньовічних форм. Ставши на захист ремесла, ручної художньої праці, Моріс машинну техніку сприймав як пагубну дію на культуру, не знаходячи в ній можливостей формування естетичних смаків мас. У цьому

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*

Мал. 56. Нові стилі в меблях другої половини XIX ст.:

а - крісло витримане в стилі рококо; *б* - крісло «сіамські близнята»; *В* - піаніно в стилі рококо; *Г* - крісло в неготичному стилі; *Д* - крісло різьблене, позолочене; *е* - етажерка з бамбука; *є* - стілець кутовий з плетеним сидінням; *Ж* - ванна в формі канапе; *З* - шафа в неоренесансному стилі; *и* - англійський письмовий стіл в неготичному стилі; *к* - гарнітур із семи гармонійно поєднаних предметів; *Л* - шафа кінця XIX ст., відбиток стилів бідеймейер і неорококо.

розумінні очолюваний ним рух носив певною мірою ретроградний характер. Однак в загальному ідеї Моріса були своєчасними. Вони знайшли схвальний відгук на всьому континенті, сприяли формуванню шкіл і товариств, які підхопили ці починання. По слідах діяльності наступників Моріса (Вальтера Крейна, Генрі ван де Вельде та ін.) у 1890 р. вже з'явилися перші паростки культури житла.

До кінця XIX ст. машинне виробництво починає все більше впливати на меблеву промисловість. Машинна техніка здешевлює меблі, але імітувати все ще модні старі стильові форми вона нездатна. З іншого боку, створення нових форм епосі поки ще не під силу. В цьому і полягає конфлікт між мистецтвом (формою, стилем) і технікою.

Однією із особливостей еkleктичного напрямку є безпринципне «прикладання» старих стильових форм до нових за функцією, матеріалом або конструкцією предметів. Промисловість починає випускати окремі деталі предметів меблів (карнизи, пілястри, ніжки, пресовані накладки тощо), комбінуючи які столяр міг виготовити будь-який виріб «за смаком замовника» (мал. 55, а). Надто прямолінійне розуміння принципу гарнітура призводить до того, що всі його предмети оформляються одним тим самим мотивом. В результаті замість очікуваної гармонії приходить пригнічена однотипність (мал. 56, к).

В Угорщині пора найвищого розквіту еkleктичного мистецтва припадає на середину 90-х років XIX ст. Виставка 1896 р., яка присвячена святкуванню тисячоліття Угорщини, найповніше показала прояви еkleктизму того періоду. Останнім етапом розгляду цього періоду є облаштування королівського палацу. Тут «нові» романські, готичний, ренесансний і барочний стилі змішані між собою, створюють псевдоугорський стиль. Для вираження підсиленої національної самосвідомості здійснюються спроби створити деякий своєрідний сплав із побутуючих стильових форм і національних мотивів. Наслідуючи цей шлях, Е.Лехнер створив «національну еkleктичну архітектуру», в якій ренесансна основа несла індійські форми і старанно «відредаговані» угорські народні орнаментальні мотиви. Провідником сучасного національного напрямку було і молоде, енергійне угорське художньо-промислове товариство, на виставках якого «розумне наслідування старим гарним взірцям» фігурувало поряд з витворами в «мадярському стилі» (мал. 55, з).

Становище, яке склалося в художній культурі, засвідчує про те, що буржуазія перестала бути позитивним фактором соціального

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*

прогресу. Зацікавленість до розкішних предметів старовини означала по суті втечу від справжнього. В короткий термін було дискредитовано цілий ряд художніх стилів. Займаючись «переварюванням» минулого, епоха мало турбувалась про сучасне, не кажучи вже про майбутнє.

XIX ст. пройшло під знаком еkleктичного наслідування старим стилям, не створивши нічого нового. Каменем спотикання всіх починань видатних діячів епохи виявились машини, індустрія, техніка. Не розпізнавши в ній справжнього носія прогресу, вони пов'язували всі надії з реставрацією віджилої свій вік культури ручної художньої праці.

§ 25. *Стиль модерн*

XIX століття - «золоте століття» капіталістичної індустрії і торгівлі, «століття великих відкриттів і винаходів» залишило в спадок абсолютну нерозбірливість в культурі. Стиль XIX ст. був романтичним, еkleктичним, історизуючим, а в кінці взагалі не визначеного спрямування. Оскільки машини все ще не в змозі виготовляти орнаментальну форму для виробів, які на них виконують, то для оздоблення цих виробів застосовують форму і декор попередніх епох. У цей період засилля «нових стилів», у першу чергу «макартизму», призводить до того, що квартири заможних міщан перетворюються на «звалище стилів». Обнова історичних стилів, зацікавленість до антикварних предметів виражали сум за феодальною старовиною, прагнення буржуазії внести в своє житло дух аристократичної респектабельності.

Зміни в соціально-економічній структурі суспільства ставили нові завдання перед художниками щодо освоєння таких засобів декоративного оформлення предметів, які б краще відповідали призначенню, матеріалам. Тому слід було звільнитися від традиційних навантажень еkleктизму. В умовах швидких темпів зростання ділового життя знову зростає прагнення до комфорту, легкого «мобільного» його умеблювання, доцільності і зручності, використання машинної праці.

Уже в 90-х роках передові художники шукають нових форм, нових шляхів виготовлення виробів. Еkleктичне реставраторство змінюється культом машинних технологій і матеріалів (залізо, скло, залізобетон).

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*

Перший крок був зроблений мюнхенськими і віденськими художниками. Пізніше ці віяння з'являються в літературі, архітектурі, прикладному мистецтві. Ініціаторами цього стильового напрямку, який носив виражений декоративно-прикладний характер, були живописці і графіки, що давали волю своїй фантазії і не дуже рахувались з вимогами функціонально-технологічного характеру. Цей стиль явно схилився до декоративності, але одночасно подавав надії на омолодження меблевого мистецтва. Найважливішим у ньому було те, що він рішуче відмовлявся від старих стильових форм.

Літочислення нового руху почалось з того часу, коли група художників у знак протесту проти офіційного академічного мистецтва вийшла із складу мюнхенської виставкової організації. Звідси походить і назва стилю «сецесіон» (з латинської - відокремлення, відхід), який привився і в Австрії. У Німеччині його називали «югендстиль» («молодий стиль»), у Франції - «нове мистецтво», в Росії - «сучасний стиль», в Австрії - «стиль модерн» і «ліберті» (по імені власника одного із меблевих магазинів).

Засновниками віденського сецесіону (1898) були Густав Клімт, Отто Вагнер, Йозеф Гофман, Коломан Мозер, Еміль Орлик. Найбільшим впливом нового стильового напрямку відзначався архітектор Отто Вагнер (1841-1918). В Німеччині художники-новатори - Отто Екман, Петер Бернес, Бергард Панкок, Ріхард Рімершмідт та ін. - групувались навколо журналу «Югенд», що дав назву і самому стилю «югендстиль». У рисунках Екмана, які публікувались на сторінках цього журналу, спостерігається зв'язок модерністського орнаменту з японською графікою. У Франції на «новий стиль» відгукнувся Анрі Тулуз-Лотрек. В Англії визначними модерністами були Макінтош, Ашбі, Б.Скотт та ін.

Основні принципи нового стильового напрямку першим сформулював активний ідеолог і практик модерну Ван де Вельде. Він виходив з того, що всюди, де розвиток протікає без перешкод, без рецидивів минулого, він приводить до створення стилю.

Порівняно з моррівсівською концепцією позиція Ван де Вельде була вже значно ближча до застосування техніки, машинного виробництва побутових речей. Представники модерну першими пробували використати машинну працю не для імітації традиційних кустарних виробів, а для виробництва таких утилітарних речей, які були б одночасно і технічною, і естетичною формою.

Розділ 3. Епоха Відродження (Ренесанс)

Швидкому розповсюдженню нової художньої течії сприяли багаточисленні виставки, ілюстровані художні журнали, газетні статті. Цей новий, енергійний, продиктований внутрішньою необхідністю, стиль перетяг на свою сторону кращі художні стилі епохи. Апологети модерну щиро вірили в його перетворюючу, оновлюючу силу, великі надії покладали на нього і меблеві майстри. Проте, немало в нього було і противників, особливо тих консерваторів, які тримались за старовину, зокрема Е.Зейдль. Тому на виставках поряд з виробами майстрів, які працювали по-повому, експонуються і відкрито еkleктичні і дещо «осучаснені» форми.

У Німеччині першими великим оглядом модерну була художньо-промислова виставка, організована в 1901 р. в Дормштадті. Наступні дванадцять років - до початку Першої світової війни - пройшли під знаком розквіту і зміцнення позицій модерну. Спеціальна література, що з'явилась в той час, сприяла зацікавленню широких мас населення до інтер'єра та меблевого мистецтва.

Джерелом, що сприяло примхливому світу форм модерну, були: з однієї сторони, фігурно-орнаментальні мотиви відкритої в ті роки кріто-мексиканської культури, з іншої - архітектура, прикладне мистецтво і неповторна за топкістю графіка Японії, яка була найвпливовішим далекосхідним мистецтвом над європейським.

Інтер'єр стилю модерн будувався на повному несприйнятті попередніх архітектурних принципів оформлення внутрішнього простору.

Стіни приміщень покриваються лініями без всякої закономірності з химерними асиметричними формами. Стелі декоруються, як правило, плоскорельєфною гіпсовою пластикою, стіни стають різнобарвними, занавіски - світлішими. Відбиток уявної свободи спостерігається і на формах меблів, вікон, дверей. Стилізований рослинний орнамент модерну домінує в декоративному убранстві стільців і крісел (мал. 57, *в, д, е, н*), шаф (мал. 57, *а, з*), вітрин, зашкленних гнучим склом, скляних абажурів, що нагадують чашечку квітки.

У меблях модерну паралельно розвиваються дві лінії: декоративна (капризні форми і контури) і конструктивна (прямолінійність, ясна побудова), причому остання більше характерна для німецьких і англійських виробів (мал. 57, *і, л, м*).

Предмети, що схильні до конструктивної ясності ліній і форм, більш прості, елемент декору зведений в них до мінімуму. Цей напрям широко представлено в творчості меблевих майстрів Ремершміда і

Панкока. В Австрії, а потім в Німеччині було освоєно виробництво таких меблевих форм (особливо шаф), які вже в усіх відношеннях відрізнялись від попередніх стилів. Де були абсолютно сучасні меблі, які мали, крім того, гладкі поверхні, що давало змогу механізувати всі технологічні процеси. Паралельно з модерном з'явились і ряд паралельних, подібних йому стильових напрямків. Так, один з них запозичував формальні елементи з японських меблів (мал. 57, е); угорець Еде Виганд відштовхувався від англо-австрійських і середньовікових форм.

Мистецтво побутових речей спрямовується на створення таких виробів, в яких як цільова, так і художня форма були б результатом єдиного матеріально-технічного процесу.

Одним із досягнень модерну було те, що художники, які проектували меблі, спостерігали за здійсненням своїх замислів безпосередньо в майстернях. Послугами проектувальників користувались навіть при умеблюванні квартир. Це сприяло появі ідеї гарнітурів, комплектів меблів у широких масштабах. Наближення художника-проектувальника до виробництва позитивно впливало на роботу майстерень. Про це засвідчує практика роботи таких меблевих підприємств, як «Віденські майстерні», «Дрезденські майстерні». Слід згадати і «Будапештську майстерню», художнім керівником якої був архітектор Лайош Козла.

Однак тенденція модерну до створення нового декоративного стилю не змогла розвернутись в повній мірі. Не допомогли ні спеціальні видання, ні створювані групи художників, ні крупні міжнародні виставки (Париж, Дормштадт, Турин, Дрезден, Мілан, Сент-Луїс та ін.). Уступки екстравагантності, сумнівним смакам були причиною критики опонентів. Поряд з прагненням до нового стилю існували і негативні тенденції. Серед художників було ще багато таких, хто, догоджаючи привілейованим верствам суспільства, знову звертався до форм феодального мистецтва. Інша, прогресивна частина художників стає на шлях максимального спрощення нових форм, розчищаючи цим дорогу для масового промислового виробництва меблів.

Теоретики модерну відстоювали концепцію, згідно з якою архітектура будинків, інтер'єр і все облаштування приміщень повинні були складати єдиний художній ансамбль, спроектований одним дизайнером. Орнамент модерну виступає в органічній єдності з формами в



Мал. 57. Меблі стилю «модерн»:

а - шафа; **б** - стіл на шести ніжках; **в** - крісло; **г** - англійська комбінована шафа; **д** - стілець; **е** - крісло з металевим каркасом; **е** - англійська жандиреркоа; **ж** - англійський столик на трьох ніжках; **з** - крісло роботи Р. Римершміда (Німеччина); **и** - крісло роботи Б.Скотта (Англія); **к** - жандирерка; **л** - стілець роботи Ван де Вільде; **м** - стілець роботи А.Лотоса (Відень); **н** - англійське крісло; **о** - шафа роботи Е.Вигонда.

тій мірі, в якій поняття «органічний» взагалі можна «прикласти» до цього стилю.

Звертаючись в окремих випадках до національних декоративних мотивів, модерн віддавав, хоч і невелику, але все ж таки досить відчутну данину художнім традиціям. Взнявши на озброєння лозунг «І назад до природи», модерн створив складну систему лінійного орнаменту, в основу якого були покладені мотиви сильно стилізованих квітів і рослин. Однак в цілому роль декору незначна. Предмети меблів скромно прикрашені інтарсією, металевими накладками, різьбою, хоча вона зустрічається рідше. Проте шпалери і набивні тканини із зображеннями стилізованих квітів, листків, соняшника, комишу, лебедів і т.ін. зустрічаються дуже часто.

В Угорщині стиль модерн не мав широкого застосування. Група відомих архітекторів того часу (Еде Віганд, Карой Кош, Лайош Козма, Бела Лайта та ін.) пробували шляхом синтезу основних форм модерну з народними декоративними мотивами створити деякий новий національний стиль. У творіннях архітектора Едвона Лехнера (1845-1914) форми модерну виступають у примхливому поєднанні з угорськими народними мотивами і далекосхідною орнаментикою.

Найбільший вплив модерн мав на архітектурні форми і інтер'єр особняків. Вони будувались за принципом: «від інтер'єру до екстер'єру», на зразок англійського будинку для однієї сім'ї, з навколишньою зеленою ділянкою. В будівлях подібного типу не намагалися прикрашати фасади, а робили їх вигідними, з раціональним внутрішнім плануванням. На жаль, художники модерну не завжди враховували властивості матеріалу, що негативно впливало на якість виробів. Крім того, не до кінця був вирішений конфлікт між новим орнаменталізмом і індустріальною технікою. Однак ці та інші недоліки модерну не заважали йому швидко розповсюджуватись по всій Європі.

Стиль модерн, ця перша здійснена мрія ХХ ст., проіснував не довго. Його історичне значення ми бачимо перш за все в тому, що він припинив засилля еkleктики, розчистив шлях для сучасної архітектури і мистецтва побутових виробів.

§ 26. Меблі XX століття

У першому десятиріччі XX ст. модерн охопив всі ділянки культурного життя Європи. Однак цій багатообіцяючій художній течії прийшлося зійти зі сцени з такою раптовою швидкістю, з якою вона заявила про себе в кінці минулого століття. Модерн практично вичерпав себе ще до початку першої світової війни. Після війни в мистецтві починаються нові шляхи пошуків і експериментів. Небачені до цих пір темпи і масштаби будівництва, різноманітність напрямків розвитку мистецтв породжують надзвичайно складну, майже хаотичну ситуацію, яка не піддається осмисленню. Для простоти орієнтування перші десятиліття даного століття можна поділити на три коротких етапи:

- 1-й етап: 1900-1914 рр. (до початку першої світової війни); інтенсивний розвиток художньої культури, що продовжується 14 років, був перерваний війною, яка втягнула всю Європу в глибокий застій;
- 2-й етап: 1919-1939 рр. (до початку другої світової війни); в ході нового піднесення художня культура цієї епохи радикально змінилась, і на цей раз розвиток було припинено війною (1939-1945), наслідки дії якої розповсюдились на всі континенти;
- 3-й етап: 1945-1969 рр. Це період становлення сучасних форм - сміливих експериментів, що здійснювались на основі зростаючих технічних властивостей, роки драматичних пошуків і помилок, швидко змінюваних теорій.

1-й етап: 1900-1914 рр.

У цей період в Європі розгортається рух за оновлення мистецтва, хоча принципові основи цього руху, які сягають корінням в глибину XIX ст., по суті всюди були однаковими. Цей рух супроводжувався виникненням місцевих національних шкіл, тим більш самостійних, чим яскравіше і вище була художня індивідуальність і авторитет художників, які їх очолювали. Архітектура, чіпляючись за історичні стилі, була непридатною для вирішення нових завдань, які висувались промисловістю і торгівлею, з іншого боку, відбувалось освоєння таких матеріалів і технік, які з успіхом могли б бути використані і вже використовувались в практиці сучасного будівництва. Нові матеріали і техніки надихали передових архітекторів на створення

сміливих, що відповідають духу сучасності, творінь. Метал і скло вже були головними матеріалами Лондонського Кристал Паласу, побудованого в 1851 р. за проектом архітектора Джозефа Пакстона. Галерея машин, споруджена для всесвітньої виставки 1889 р. в Парижі архітекторами Коттансеном і Дюрером, являла собою конструкцію із залізного каркасу і скла. Знаменита Ейфелева башта - трьохсотметрова сталева конструкція, яка є мистецьким творінням - до цих пір залишається символом Парижа і прикладом сміливого технічного рішення. В Америці, де еkleктика перемогла, але не змогла пустити глибоких коренів, застосовуються успішні кроки в напрямку більш рішучого використання досягнень техніки для вирішення архітектурних завдань. У 1884-1885 рр. у Чикаго виріс перший хмарочос (будинок Страхового товариства, архітектор Дженні); у 1889 р. там були зведені перші будівлі каркасної конструкції (магазин фірми «Лейтер»), Франк Ллойд Райт створив новий тип житлового будинку - довільний план, гнучке трактування внутрішнього простору, тісний зв'язок з навколишньою місцевістю - все це пізніше ляже в основу знаменитої райтівської «органічної архітектури». У 1903 р. архітектор Огюст Перре побудував в Парижі перший багатоквартирний будинок з каркасом із залізобетону. Зусиллями цих та інших архітекторів розробляються формоутворюючі елементи нових будівельних прийомів.

Пошуки велись у найрізноманітніших напрямках. Але основою для інженерної думки було засвоєння нових матеріалів і принципів конструювання. З пропагандою нової художньої і соціальної етики виступав ще Марріс з своїми однодумцями. В Бельгії, Німеччині і Австрії історизму протиставляють форми і орнамент модерну, на основі якого створювалась нова культура житлового інтер'єру. Однак це було тільки першим етапом створення для людини єдиного, гомогенного предметного середовища. Вирішенню цього завдання, створенню «справжньої форми» віддають всі свої сили найталановитіші архітектори і художники епохи. Центром цього руху на континенті була Бельгія. У 1880-х роках навколо журналу «Сучасне мистецтво», заснованого у Брюсселі в 1881 р. об'єдналась група художників під назвою «Двадцять», яку в 1894 р. перейменовано в асоціацію «Вільна естетика». До цієї групи у 1899 р. приєднався художник Анрі ван де Велде, який вже до того кинув виклик «безцільовому образотворчому мистецтву», яке, на його думку, повинна замінити

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*

«розумна (практична) краса». Він стає одним із найяскравіших виразників нових тенденцій ідеології і практики нової художньої промисловості. Від Моріса його відрізняє фанатичне захоплення технікою і машинами. Він вважав, що утилітарна конструкція має бути гарною і без орнаменту, бо в ній самій вже закладена естетика. Ван де Велде представляв «абстрактний» напрям модерну. Стилізованому рослинному орнаменту так званого «флореального» напрямку він протиставляв динамічний лінійний орнамент, що найбільше відповідав новій техніці в архітектурі і художній промисловості. У 1901 р. при Школі прекрасних мистецтв в Веймарі Ван де Велде організував «Експериментальні художньо-промислові майстерні», на базі яких потім був заснований Баугауз (1919).

У Німеччину нові течії в архітектурі і мистецтві стали проникати в 1900 р. Першим таким об'єднанням художників і промисловиків були створені в Мюнхені «З'єднані майстерні» на чолі з Ріхардом Рімершмідом, Германом Обрістом, Августом Енделем, Бергардом Панкоком, Бруно Паулем і Карлом Берчем. Засновані в 1899 р. «Дрезденські майстерні» налагоджують і серійне виробництво продукції. А в 1907 р. ці підприємства об'єдналися в рамках «Німецького художньо-промислового союзу» («Веркбунд»).

До вирішення завдань австрійського модерну архітектор Отто Вагнер приступає самостійно, не беручи до уваги англійські, бельгійські і німецькі школи. Художники «Віденського Соцесіона» розробили чисто геометричний орнамент з прямих ліній, прямокутників і кругів. Перший представник цього напрямку Йозеф Гофман у своїх проєктах будинків і меблів користувався надзвичайно спрощеними формами. Поєднання збідненої простоти з розкішшю складало одну із своєрідних особливостей його виробів. У 1903 р. Йозеф Гофман і Коломан Мозер заснували «Віденські майстерні», знамените художньо-промислове підприємство, в роботі якого взяли участь віденські художники Густав Клімт, Дагоберт Пехе, Михаел Повольні.

Значний епохальний вклад в меблеву справу вніс Михаел Тонет, який винайшов гнуті меблі, розробив конструкції і технологію виготовлення і першим освоїв їх масове виробництво (мал. 59). Завдяки своїй раціональності ці меблі залишаються актуальними і в ХХ ст.

Криза модерну наступила дуже швидко, бо навіть ті, що утверджували модерн (серед них і Ван де Велде) трактували житловий будинок як «єдину форму», що не потребувала ніякого декору, розвиток

йде в сторону повної «речовизни»: від форм, породжених фантазією художника, «до необхідних», або «чистих» форм.

Теоретичне обґрунтування «речовизму» дав віденський архітектор Адольф Лаос, який в своїх книгах виступав з нищівною критикою застосування будь-яких прикрас в будівництві і художньо-промисловій практиці, вважаючи, застосування орнаментики за злочин.

Таке трактування модерну призвело до того, що вже в кінці першого десятиліття його вважають «втомленим», а згодом він витісняється новим стилем - «конструктивізмом», в основі якого лежала естетика доцільності, що пропонувала раціональні, строго утилітарні форми, очищені від декоративної романтики модерну не тільки в європейській архітектурі, а й у художній промисловості.

Ентузіастами нової художньої течії були крупні архітектори: Анрі ван де Велде, Петер Беренс, Герман Мутезіус, Вальтер Гропіус. На художньо-промисловій виставці, організованій в 1906 р. у Дрездені, поряд з унікальними, виготовленими традиційним кустарним методом, виробами, вперше експонуються предмети масового промислового виробництва. Фабричний продукт на цій виставці дебютує в ролі естетично освоєної машинної форми. Правда, деякі декоративності, як «хвороби», ще зберігались. Дрезденська виставка дала початок руху Верхбунда, вперше в широких масштабах показавши союз індустрії і мистецтва.

Уже в наступному, 1907 р. Петеру Беренсу була запропонована посада художника-консультанта при Всезагальній електричній компанії. Значення цієї події важко переоцінити, оскільки митець бере безпосередню участь у роботі крупного індустріального підприємства. В коло завдань Беренса входив художній нагляд за всією естетичною стороною виробництва - від реклами до проектування вуличних ліхтарів, фірм і заводів та їх будівництвом. У 1909 р. він побудував перший сучасний промисловий будинок - завод турбін, що належав Всезагальній електричній компанії. В Гропіуса є багато учнів, послідовників його архітектурного мистецтва, яке на той час було досить стійким, чого не можна сказати про образотворче мистецтво і дизайн, де зміни стилів - формалізм мав негативний вплив на інтер'єр житла.

Одним із таких мистецьких напрямків, який з'явився близько 1870 р., став імпресіонізм - мистецтво фіксації на полотні довільних вражень, мистецтво світла і кольору, поезія динамічних, трепетних

Мал. 58. Формалізм в меблях ХХст.:

а - шафа для посуду роботи Г.Шумахера; *б* - диван із пишною спинкою; *в* - чеські кубо-експресіоністські меблі; *г* - стіл в конструктивістському дусі; *д* ~ письмовий стіл, оздоблений експресіоністичним орнаментом; *е* - взірць експресіоністичних меблів; *є* - письмовий стіл роботи Й.Гофмана (Декоративізм 20-х років); *ж* - стілець в кубічному дусі; *з* - взірць дешевих меблевих виробів; *і* - торшер в конструктивістському дусі; *к* - комод, самоцільна гра оригінальними неповторними формами; *л* - псевдо сучасні меблі з важкими дисгормісними формами і мілким рисунком; *м* - диван кубі стичної конструкції; *н* - декоративне крісло (спроби оновлення старих форм Лайок Козьма).

мазків і ліній. Імпресіоністське розуміння форми і лінії стало основою сучасного мистецтва плаката.

Імпресіонізм належить до найкрупніших художніх течій ХХ ст., його розквіт приходить на роки першої світової війни і на післявоєнний період. У картинах представників цього напрямку підвищена експресивність досягається драматичними контрастами, деформаціями, нервовим ритмом енергійно окреслених контурів. Були й мало вдалі спроби «осучаснити» і меблеве мистецтво, вносячи в нього формальні елементи експресіонізму (мал. 58, *а, б, в, е*).

Другим художнім напрямком є кубізм (1910), який співпадає у часі з першими будовами, що відповідають духу нових конструктивістських устремлінь в архітектурі. Розсудливо-аналітичний кубізм був черговим кроком на шляху до предметного (абстрактного) мистецтва. Мода на кубізм поширювалась іноді і на архітектуру, і на прикладне мистецтво (мал. 58, *г, і*). В меблях кубізм призводив до значного спрощення (мал. 58, *ж, м*). Уступки модним течіям, наприклад експресіонізму, зачіпали головним чином зовнішню декоративну сторону предметів (мал. 58, *д, з*). В окремих випадках сама форма виробу задумувалась з розрахунком на непередбачений ефект (мал. 58, *а*). Поряд з цими тенденціями продовжують існувати і попередні «стильові форми», дещо модернізовані, вони остаточно позбавились індивідуальності, втративши навіть ті крупинки оригінальності, які в них були у попередні періоди. В декоруванні меблів пошуки ведуться як у напрямку адаптації старих форм (мал. 58, *н*), так і в напрямку створення більш сучасних за рисунком предметів (мал. 58, *е*).

Цей напрям був перерваний в 1914 р. Першою світовою війною. Проте в подальшому і після війни меблеве мистецтво мало свій відповідний розвиток. Провідні спеціалісти спрямовують свою творчу енергію на експериментальну і теоретичну роботу щодо розроблення проектів і моделей за новими архітектурними принципами майбутнього періоду, за «новими» законами художньої діяльності.

2-й етап: 1919-1939 рр.

На цьому етапі провідна роль переходить до Голландії, де група молодих художників і архітекторів на чолі з Тео ван Дусбюргом об'єднались, використавши для популяризації журнал цієї групи «Стиль». Художник, архітектор і теоретик мистецтва Дусбюрг багато зробив для утвердження нової інтерпретації простору. Архітектурну

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*



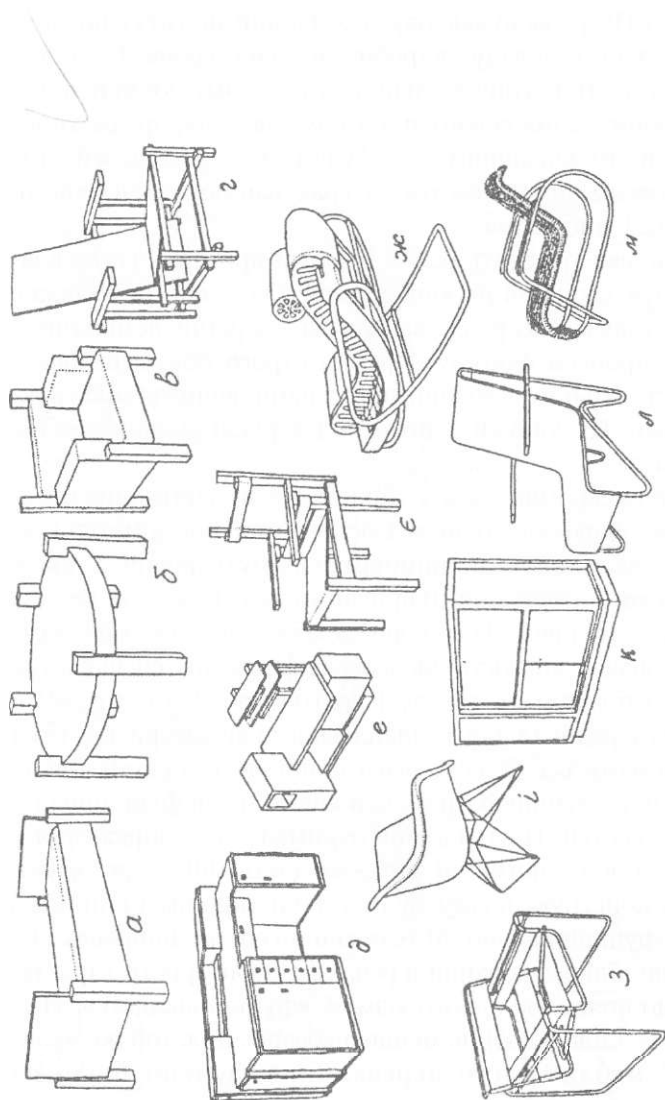
Мал. 59. Гнуті меблі від М. Тонете:

a - стілець в стилі неорококо із віденського палацу Ліхтенштейну; *б* - перша модель гнутого стільця; *в* - гнуте крісло; *г* - крісло-гойдалка; *д* - стілець з плетеним сидінням; *е* - стандартний стілець з круглим сидінням; *є* - крісло-гойдалка роботи Ф.Крамера; *ж* - крісло з вкладним сидінням; *з* - стілець роботи Ф.Крамера; *и* - крісло роботи А.Шнека; *к* - крісло роботи АЛаалто; *л* - стілець роботи П.Бітенга; *м* - крісло, виконане сталеві ковкою (Фінляндія); *н* - крісло роботи Е.Дик лана.

форму він мислить не у вигляді замкнутого об'єму, а як складну просторову структуру, яка утворена площинами, що взаємно пересікаються. Аналогічну концепцію розвиває і другий голландський архітектор - Я.И.П.Ауд, який теж зводив структуру будинку до комбінації елементарних форм архітектури: прямих ліній, вертикальних і горизонтальних геометричних елементів і т.п. Кольорова гама обмежується червоним, жовтим і синім. Однак, «кубо-конструктивізм» мав вплив і на побутові речі. Прикладом цього може бути крісло незвичайної форми (мал. 60, **Г**), яке сконструював голландський архітектор Г.Т.Рітвелд, назвавши його «апаратом для сидіння». Від цього «апарата» і веде свій початок новий напрям в розвитку меблів (1917). Цей рік можна вважати і початком активної творчої діяльності Ле Корбюзьє, який основну увагу приділяв проблемі раціональної конструкції житлового будинку, використовуючи для будівництва залізобетон. У 1922 р. він проектує житловий будинок і видає книгу під назвою «Архітектура майбутнього», яка мала значний вплив на подальший розвиток міжнародної архітектурної думки. А в 1925 р. для Всесвітньої виставки прикладного мистецтва в Парижі Ле Корбюзьє спроектував павільйон.

Розробляються сміливі проекти і в Німеччині. Зокрема видатний зодчий ХХ ст. Міс ван дер Рос розробляє сміливі проекти хмарочосів із скла і сталі, павільйон Всесвітньої виставки в Барселоні (1929) і особливо будинок Тугенхат в Брпо (1930), в якому з великою послідовністю здійснено принцип вільного плавного взаємопроникнення зовнішнього і внутрішнього простору. Тут немає традиційних ізольованих «кімнат», інтер'єр вирішений як єдине приміщення з «перехідним» простором. Прагнення до чистої форми, вільної від чужих декоративних елементів Міс ван дер Рос виразив в афоризмі: «велике - в малому». Таких принципів він дотримувався і в меблях, сконструювавши в 1926 р. типовий стілець із металевих трубок і вільно пружинним сидінням (мал. 63, в), в стільці «Барселона» (1929) простота конструкції і форми поєднується з розкішним оздобленням.

Важливим етапом послідовного розвитку у вихованні молодого покоління архітекторів і художників-конструкторів була організація процесу навчання, до якого в значній мірі причетний Вальтер Гропіус. Він ще в роки війни розробив програму експериментальної школи-майстерні, покликаної «подолати прірву, яка лежала між реальністю



Мал. 60. Меблі ХХ ст. (Баухауз, конструктивізм):

а – стіл (Баухауз); б – крісло (Баухауз); в – крісло (Баухауз); г – крісло роботи Г.Рітвелда; д – письмовий стіл роботи М.Бростера; е – меблева форма роботи Е.Дикмана; ж – крісло з каркасом роботи М.Бройлера; з – крісло з каркасом роботи М.Бройлера; і – крісло з гнучою спинкою і сидінням роботи Е.Дикмана; л – крісло з каркасом із металевих трубок; м – крісло з каркасом із плетеним сидінням і спинкою Е.Дикмана.

Дизайн. Частина II. Історія дизайну меблів та інтер'єра

і ідеалізмом», а в 1919 р. заснував Баухауз. Новий інститут поєднував функції навчального закладу і виробничих майстерень. Тут йшла мова не про вузьку архітектурну діяльність у вузькому понятті, а про цілеспрямоване формування всього, що оточує людину, предметного середовища. Основним завданням його була розробка моделей утилітарних речей повсякденного вжитку з урахуванням досягнень як науки, техніки, так і мистецтва.

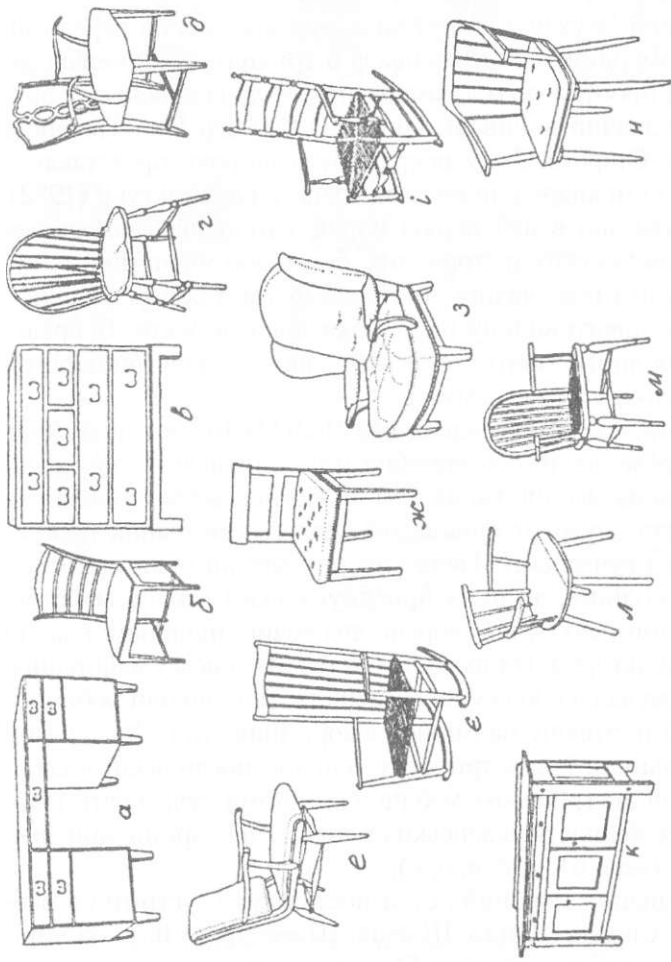
Баухауз проіснував тридцять років. І тільки при приході до влади фашистів він був закритий як «шкідливий для культури» заклад.

Діяльність Баухауза зосереджувалась на розробці доцільних і гарних форм, усі процеси формоутворення строго пов'язувались з технологією індустріального виробництва, з найновішими конструкціями і матеріалами. Ці пошуки відбувались в руслі «нових речей», або стилю «Баухауза».

Баухауз поставляв промисловості взірці найрізноманітніших предметів - від меблів, фарфору, тканин і освітлювальної арматури до шпалер, які відповідали новим принципам формоутворення, а також вимогам типізації та нормування. Взірцеві вироби Баухауза високо цінувались на світовому рівні. За відповідно короткий термін інститут зумів підготувати значну кількість висококваліфікованих спеціалістів, які потім успішно працювали в галузі архітектури і дизайну. Під впливом Баухауза і радикальної голландської архітектури в роботі над речовими формами все більше уваги приділяється самій конструкції, яку починають розцінювати як основного носія функціональних і естетичних якостей. Ця тенденція отримала своє вираження в конструктивізмі, послідовникові кубізму (мал. 60, *є, ж, к, м*). Більшість меблів конструктивізму були тільки модним прийомом, оскільки вони ні функціонально, ні естетично себе не виправдали.

Проте надмірне підкреслювання в речах їх утилітарного характеру, функції веде до появи ще одного «ізму»: «функціоналізму». «Естетика доцільності» таїла в собі не менше небезпек, ніж той же «конструктивізм». У меблях часто переважання функції йшло на погіршення саме доцільності.

Двадцятьма роками завершився найскладніший період «лабораторних» пошуків в галузі архітектури і мистецтва побутових речей. Поступово виходить на «арену» раціональний матеріалістичний метод, проникнутий соціальним і гуманістичним змістом. Унікальні предмети і оздоблювальний підхід до утилітарних речей витісняється



Мал. 61. Меблі ХХст.:

a – письмовий стіл (Відень); *b* – стілець роботи Г.Пітша; *v* – комод (Відень); *z* – стандартна модель стільця; *d* – крісло роботи Г.Пітша (Відень); *e* – крісло (Відень); *e* – крісло-гойдалка, роботи Вагнера; *ж* – стілець з м'яким сидінням; *з* – крилате крісло роботи Г.Зенкера; *i* – крісло-гойдалка; *к* – шафа для посуду; *л* – типовий стілець конструкції А.Шпені; *м* – англійський типовий стілець; *н* – взірцева модель типового крісла.

Дизайн. Частина II. Історія дизайну меблів та інтер'єра

по-новому осмисленою, очищеною від сторонніх домішок, формою, яка створюється на основі триєдності: конструкції, матеріалу і технології. Тут доречно привести слова глибокого змісту Міс ван дер Рое, які він сказав у 1923 р: «Форми заради форми не існує; форма не ціль роботи, а винятково лише її результат».

Після ліквідації Баухауза багато видатних його діячів перенесли своє поле дії в Америку, яка переживала в тридцяті роки період застою. В Америці пробуджується живий інтерес до європейської архітектури, на яку значно впливали Гропіус і Ван дер Рое. Творчість видатних зодчих Старого Світу вперше була широко представлена на Іью-Йоркській міжнародній виставці сучасної архітектури (1932).

Слід зазначити, що в цей період поряд з головним напрямком розвитку існувало і багато другорядних, більш або менш цінних художніх течій. Були і повернення до старих форм, і їх змішування з новими, але особливого впливу на періоди вони не мали. Відірвавшись від головної лінії розвитку, окремі талановиті майстри поринули в світ романтики і артистизму.

Слід відмітити, що в цей період (1919-1939) Відень знову стає провідним центром меблевого виробництва, опираючись на кращі традиції англійських меблів. Гарні, елегантні і вигідні меблі віденської школи можуть служити прикладом вдалого поєднання прогресивних традицій і сучасності. Творцями цих меблів були представники старого покоління, до яких приєднувались і молоді майстри. Це призвело до того, що було створено два великі підприємства, які задавали тон в культурі житлового інтер'єру: «Віденські майстерні», які строго дотримувались курсу на сучасність, хоча інколи робились деякі відхилення в сторону надмірної декоративності, і «Хауз і Гартен», проектувальники і майстри яких успішно поєднували в своїй творчості традиції австрійських меблів з вимогами сучасності. Найхарактернішою особливістю віденських меблів був їх органічний зв'язок з простором (мал. 61, **а, б, в, д, е**).

Успішне поєднання традицій і сучасності можна зустріти і в меблях інших країн Європи (Данія, Швеція, Швейцарія і ін.), які вирішувались просто і лаконічно (мал. 61, **г, е, і, м, н**).

3-й етап: 1945-1969 рр.

Після другої світової війни в країнах Заходу виникають нові будинки із скла, сталі і бетону. Тепер проявом надлишків вважається

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*



Мал. 62. Масові стандартні меблі:

а, б, в, г- моделі стільців та крісел для серійного виробництва; *д* - модель шафи, що збирається з уніфікованих деталей; *е* - стілець з гнутим дерев'яним каркасом; *є* - стілець для кафетеріїв; *ж* - крісло, запатентована модель; *з* - стілець розбірний; *и* - взірці меблів з уніфікованих форм; *к* - книжкова полиця; *л* - секційні меблі.

навіть принцип «велике - в малому», естетика, «чиста краса» архітектурних форм досягається виключно майстерно проробленими пропорціями.

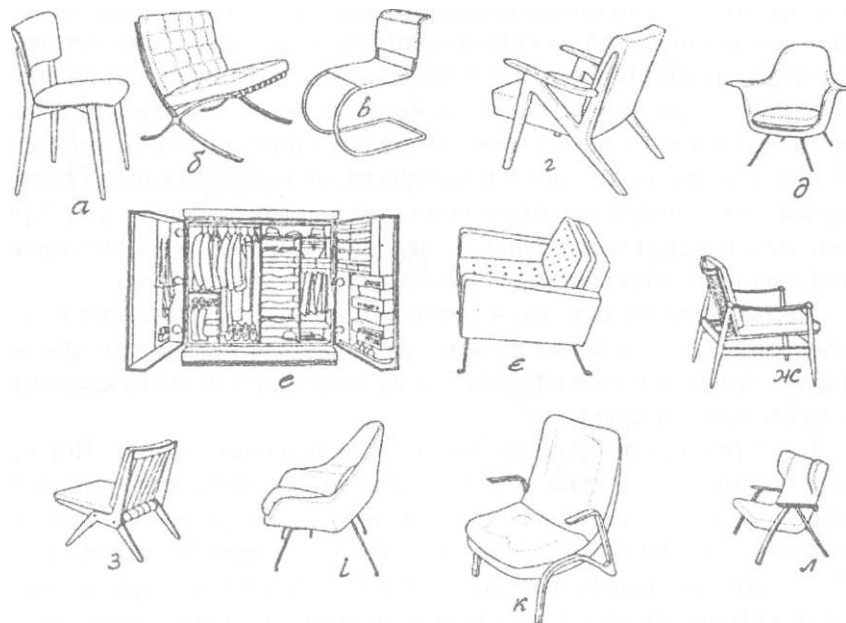
У 1954 р. в Німеччині, недалеко від Ульма, була відкрита Вища художня і архітектурна школа, покликана продовжувати кращі традиції Баухауза. Приміщення школи побудовано за проектом її першого ректора - скульптора, архітектора і проєктувальника Макса Білля. Після 1945 р. меблева та інші галузі прикладного мистецтва розвиваються в тісному зв'язку з архітектурою. Результатом правильної інтерпретації були прості, раціональні форми, які відповідають вимогам сучасності. Порушення цього принципу вело до тієї чи іншої різновидності формалізму (функціоналізм, конструктивізм тощо). Одним із проявів формалізму в меблях було, зокрема, захоплення «обтікаючими формами», запозиченими від швидкісних автомобілів і літаків (мал. 64, *б, д, і, к, н*).

У житловому інтер'єрі меблям відводиться роль одного із компонентів єдиної предметно-просторової структури. Кількість предметів облаштування зводиться до розумного мінімуму. Старі гарнітури змінюються секційними меблями, які повністю відповідають новим житловим умовам. Уявлення про гармонійне житло не виключає енергійних контрастів форм, матеріалів і кольорових відтінків. Розвиток меблів проходить в декількох напрямках, де вирішальним є не методи, а завдання.

Принцип доцільності, максимальної практичності корпусних меблів реалізується шляхом раціонального вирішення внутрішнього простору (мал. 63, *д, е*), а в меблях для сидіння - уявному чи дійсному підвищенні зручності предметів (мал. 57, *д, е, ж, з, е, н*).

Типізація і серійне виробництво розповсюджуються на всі види меблів. Звичайно, що перехід на індустріальну технологію супроводжується зміною самого характеру формоутворення меблів. Задача масового виробництва корпусних меблів вирішується двома шляхами: проєктування і виготовлення меблів з уніфікованих вузлів і деталей (мал. 62, *з, і, к*) або освоєння секційних меблів, тобто виготовлення у вигляді також зібраних з уніфікованих деталей, блоків або секцій, які покупець може комбінувати відповідно до смаків і розмірів квартири (мал. 62, *л*). Ідея секційних меблів не нова. Вона була започаткована ще в тридцять роки відомим австрійським архітектором Францом Шустером.

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*



Мал. 63. *Нові форми обтічної форми XX ст.:*

a - модель типового стільця; *б* - стілець (Барчесола); *в* - стілець з металевих трубок; *г* - крісло із клена роботи Г.Бунге; *д* - стілець штампований; *е* - «універ-шафа» роботи Г.Р.Гібеллі; *е* - крісло з каркасом з хромованої сталі; *ж* - датське крісло з чайного дерева; *з* - стілець «Соло форм»; *и* - крісло роботи З.Саарниена; *к* - крісло з гнутого дерева П.Боді; *л* - крилате крісло.

Після відповідних експериментів Марселя Брьойера входять в моду каркаси із металевих і навіть чавунних трубок або стержнів (мал. 63, *д, є, і*; мал. 64, *л, к*). У виробництві м'яких меблів все ширше застосовують синтетичні настилочні матеріали (губчаста гума, латекс, пінополіуретан та ін.), оскільки вони мають ряд необмежених переваг перед традиційними пружинами і настилочними матеріалами тваринного і рослинного походження. Синтетичні матеріали дозволяють надати м'якому елементу будь-якої оригінальної форми (мал. 64, *а, б, в, є, ж*). А такі штучні матеріали, як пінополістирол і склопластик придатні для виготовлення цілих каркасів (мал. 64, *і, н*). Крім того, меблі із синтетики відносно недорогі, оскільки вони виготовляються за найпрогресивнішою індустріальною технологією.

Проте серед меблів, що з'явилися в процесі радикальних експериментів і пошуків нових рішень, зустрічається ще немало стільців, крісел і столів, виготовлених із дерева, того стародавнього класичного меблевого матеріалу.

І тут результати експериментів були неоднозначними. Поряд з надуманими, псевдоконструктивістськими формами зустрічаються і цікаві, з характерною новизною рішення, що заслуговують найсерйознішої уваги. Зокрема, стілець «Солоформ» Ланге і Митилофа (мал. 63, *з*), добротне крісло датчанина Ф.Юла (мал. 63, *ж*), крісло швейцарця О.Бунге (мал. 63, *г*). Сюди ж відносяться і всі ті раціональні форми, з якими ми зустрічаємось в меблях країн Північної Європи.

Взагалі на сучасному етапі розвитку меблів спостерігається дві досить суперечливі тенденції. Одна з них, опираючись на нові технічні і економічні можливості, невпинно шукає все ультрасучасне (мал. 64, *а*). Цей напрям досить виражений в Італії і США. Однак там, де панує дух комерційної безмежності, найцікавіші досягнення мистецтва і техніки можуть бути дискредитовані. Друга, більш здорова і реалістична лінія в своїй основі розвитку визначилась у промисловому мистецтві Данії, Швеції і Фінляндії. В цих країнах до нових форм відносяться з великим тактом і поміркованістю, а передові методи індустріального виробництва успішно поєднуються з розумними життєздатними традиціями. Меблеве мистецтво цих країн представлено такими визначними майстрами, як Малмстен, Асплунд, Аалто.

Є надія на те, що меблі майбутнього, відкинувши абстрактність і догматичний модернізм, набудуть, нарешті, простих, природних форм,



Мал. 64. Сучасні меблі з використанням різних матеріалів:

а - стілець з металевими ніжками і м'якими елементами із синтетики; **б** - стілець «раковина», метал, синтетика; **в** - низьке крісло, металева спинка-дріт; **г** - стілець з каркасом із металевих труб; **д** - стілець з натягнутого шкіряного сидіння на металевий каркас; **е** - крісло з металічною рамкою і дерев'яним каркасом; **є** - стілець з бука із сидінням губчастої гуми; **ж** - стілець у формі бокала з штампованим каркасом на металевих опорах; **з** - легкий стілець з каркасом на металевих опорах; **и** - стілець з каркасом із синтетики; **к** - поворотне крісло з шкіряною оббивкою; **л** - крісло з шкіряною оббивкою, що повертається на чавунній основі; **м** - обідній стіл з кришкою з штучного матеріалу і хромованими металевими ніжками; **и** - крісло із прозорого синтетичного матеріалу.

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*

чистих і співзвучних часові, що будуть попереджені ексцеси формалізму всіх міркувань і встановлена розумна запозиченість попередніх традицій, найкращих форм, матеріалів і технологій.

Наша епоха має все необхідне для успішного вирішення цих завдань.

§ 27. Види дизайнерських документів

До дизайнерських документів належать графічні, макетні й текстові матеріали. Ці документи (кожний окремо або у сукупності) визначають суть дизайнерського рішення, обґрунтування обраного варіанта, вимоги до виготовлення виробу.

Розглянемо основні види дизайнерської документації.

Завдання на дизайнерську розробку - це документ, у якому встановлюється призначення об'єкта проектування, технічні, економічні, ергономічні, естетичні характеристики, які він повинен мати, а також споживчі й виробничі вимоги. Цей документ складає замовник або замовник разом із виконавцем. Його затверджують обидві сторони.

Можливе внесення змін у завдання на будь-якому етапі проектного процесу за умови взаємної згоди. Усі зміни затверджуються замовником і виконавцем.

Графічне зображення об'єкта в перспективі, аксонометрії, ортогональних проекціях - документ, який відбиває особливості зовнішнього вигляду об'єкту, його композицію, пластику окремих елементів, кольорове та фактурне вирішення, розміщення на об'єкті елементів фірмової та рекламної графіки. Ці документи створюються на різних етапах проектування. Ступінь детальності проробки матеріалів має бути адекватним характерові етапу.

Макет - документ, який віддзеркалює об'ємно-просторове рішення об'єкта проектування, його колір, фактуру поверхні та елементи фірмової чи рекламної графіки. Таке визначення стосується демонстраційного макета. Пошукові макети також є видом дизайнерських документів. Ступінь їх проробки залежить від характеру проектного етапу.

Дослідний зразок - документ, який містить опис і обґрунтування дизайнерського рішення. У ньому також наводиться перелік вимог і зауважень до подальших етапів розробки або виготовлення

Розділ 3. *Епоха Відродження (Ренесанс)*

зразків об'єкта проектування. До складу пояснювальної записки входять розрахунки, якщо вони необхідні для підтвердження обраних параметрів.

Документація графічної частини проекту

Графічні матеріали, що входять до комплексу документації проекту, повинні чітко віддзеркалювати суть дизайнерської розробки. Вони мають містити дані, необхідні для проведення подальших стадій розробки, а також бути наочними й зручними для вивчення.

Графічні матеріали слід виконувати на планшетах з твердою основою.

Окрім графічних зображень об'єкта, схем, технічних креслень, на планшетах необхідно розмістити також допоміжну інформацію, а саме:

- назву об'єкта проектування, яка мусить повно його визначити і бути короткою.

Її пишуть на полі планшета в називному відмінку однини. Напис повинен читатися з відстані 4-5 метрів;

- найменування кожної самостійної схеми (наприклад, «ергономічна схема», «схема трансформації» тощо);
- масштаб зображень, який вибирають з переліку, що наведено далі;
- найменування організації, де виконано проект;
- розробник (розробники) проекту й керівник (керівники).

Масштаби зображень треба вибирати з таких рядів.

Масштаби зменшення: 1:2,5 1:5 1:10 1:20 1:25 1:50 1:75 1:100 1:200 1:400 1:500 1:800 1:1000.

Масштаби збільшення: 2:1 2,5:1 4:1 5:1 10:1.

Масштаб повинен позначатися так: М 1:1 М 1:5 і т.п.

Графічні матеріали разом з іншими матеріалами проекту мають бути єдиною експозицією, котра сприяє кращому сприйняттю суті дизайнерської розробки.

Документація макетної частини проекту

Макети мають давати уявлення про суть дизайнерської розробки й вичерпні дані для проведення подальших її стадій.

Пошукові макети можуть виконуватися з будь-якого матеріалу, який є зручним для пошуку рішення. Коли в одному пошуковому

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*

макеті використовуються різні за фактурою й кольором матеріали, бажано фарбувати його у один колір.

На етапі дизайнерської пропозиції необхідно подати до розгляду кілька пошукових макетів різних варіантів дизайнерського рішення.

Демонстраційний макет мусить максимально відтворювати зовнішній вигляд реального об'єкта. У ньому має бути остаточно пророблено форму цілого та деталей, фактуру поверхні й колір, графічні елементи. Демонстраційний макет мусить бути виконаний з урахуванням того, що він зберігатиметься тривалий час і транспортуватиметься.

Масштаби макетів обираються з такого ряду.

Масштаби зменшення: 1:2,5 1:5 1:10 1:25 1:50 1:100.

Масштаби збільшення: 2,5:1 5:1 10:1.

При виборі масштабу демонстраційного макету слід віддавати перевагу масштабам, що є ближчими до натуральної величини.

Бажано, щоб масштаби макетів і графічних матеріалів проекту були узгодженими (якщо можливо, то однаковими).

Демонстраційні макети повинні мати такі дані:

- назва об'єкта проектування;
- назва організації-виконавця;
- масштаб;
- розробник (розробники) і керівник (керівники).

Ці дані розміщуються у кутку підмакетника на спеціальній пластині. Якщо підмакетника нема, то безпосередньо на макеті. Розмір пластини залежить від розмірів макета.

Пояснювальна записка до проекту

Пояснювальна записка складається з таких розділів: вступ, результати маркетингових досліджень; дизайнерський аналіз аналогів і прототипу (якщо вони є); аналіз проблемної ситуації (при безаналоговому проектуванні); опис розробленого об'єкта; дизайнерське рішення обробки; висновки та пропозиції; література.

У вступі слід навести документи (копії), на основі яких розробляється проект; вихідні дані для виконання проекту; розкрити мету; завдання, актуальність проекту.

Розділ «Результати маркетингових досліджень» має складатися з матеріалів, що висвітлюють ситуацію на ринку щодо об'єкта проектування.

Розділ 3. Епоха Відродження (Ренесанс)

У розділі «Дизайнерський аналіз прототипу й аналогів» слід охарактеризувати результати функціонального, конструкційного, ергономічного, естетичного їх аналізу; визначити напрям удосконалення параметрів об'єкта за цими чинниками, постановку дизайнерського завдання. Розділ має бути проілюстрований фотографіями та порівняльними схемами.

Розділ «Аналіз проблемної ситуації» виконують головним чином тоді, коли аналогів об'єкта проектування як таких не існує. Необхідно проаналізувати проблему, що постає перед проектувальниками, у широкому соціально-культурному контексті. Цей розділ використовують здебільшого при проектуванні великого багатопредметного об'єкта. Аналіз має дати підстави для постановки дизайнерського завдання.

У розділі «Опис розробленого об'єкта» треба розкрити такі моменти: призначення та галузь застосування; опис і обґрунтування компонувальних, конструкційно-технологічних, ергономічних рішень, що прийнято; порівняльний аналіз розробленого об'єкта й прототипу (якщо такий існує). Усе проілюструвати фотографіями, схемами й кресленнями.

Розділ «Дизайнерське рішення обробки» має складатися з короткого обґрунтування варіантів обробки та вибору матеріалів, що утворюють оздоблення; відомості про ці матеріали і покриття, які закладено у проєкті, а також способи виготовлення і нанесення графічних елементів.

У розділі «Висновки і пропозиції» треба розробити висновки за результатами виконання проєкту; дати пропозиції щодо продовження роботи (якщо це необхідно), рекомендації, які необхідно врахувати при виготовленні робочих креслень, технологічних процесах і технічних умовах та виготовленні об'єкта.

У розділі «Література» слід подати перелік літератури та інших інформаційних матеріалів, які було використано в процесі розробки проєкту.

Пояснювальна записка розробляється на комплекс чи окремі вироби, при розробці комплексу пояснювальну записку складають лише на комплекс, а не на вироби, що входять до нього.

Залежно від особливостей об'єкта проектування можна варіювати окремими розділами пояснювальної записки (додавати нові або відкидати зайві).

Запитання та завдання

1. Історія Відродження в Італії.
2. Конструктивні та декоративні особливості меблів та інтер'єра.
3. Характерні особливості відродження меблів та інтер'єра у Франції.
4. Конструктивні та декоративні рішення меблів та інтер'єра у Голландії.
5. Особливості формування англійського Відродження.
6. Характерні риси Відродження в Німеччині та інших країнах Європи.
7. Характерні особливості стилю бароко та шляхи його поширення на інші країни.
8. Конструктивні та декоративні рішення стилю бароко.
9. Характерні особливості англійських меблів стилю бароко.
10. Характеристика стилю регентства та його особливості у Франції.
11. Історія виникнення стилю рококо і його особливості.
12. Характеристика стилю класицизму.
13. Особливості меблів класицизму в різних країнах Європи.
14. Видатні майстри стилю класицизму.
15. Утворення стилю Директорії та його характеристика.
16. Конструктивні та декоративні особливості стилю Директорії.
17. Історія виникнення стилю ампір та його характерні особливості.
18. Конструктивні та декоративні рішення стилю ампір.
19. Загальна характеристика американського колоніального стилю.
20. Характеристика окремих етапів колоніального стилю.
21. Характерні особливості еkleктики та історизму.
22. Конфлікт між технікою і мистецтвом.
23. Мета організації музеїв та виставок.
24. Характеристика псевдостилів та їх особливості.
25. Історичні аспекти стилю модерн.
26. Організація процесів виготовлення меблів та інтер'єрів стилю модерн.
27. Історія розвитку меблів та інтер'єра ХХ ст.
28. Основні осередки, художники та конструктори, які творили меблі та інтер'єри в ХХ ст.
29. Види та характеристика дизайнерської документації.

Список використаної літератури

1. **Аронов В.Р.** Теоретические концепции зарубежного дизайна. - М., 1992.
2. **Аронов В.Р.** Художник и предметное творчество: Монография. - М., 1987.
3. **Биков З.И., Минервин Г.Б.** Художественное конструирование: Учебник. - М., 1986.
4. **Божко ЮТ.** Основы архитектоники и комбинаторики формообразования: Учебник. - Харьков, 1991.
5. **Буковецкая ОА.** Дизайн текста: шрифты, эффекты, цвет. - М. 2000.
6. **Волкотруб И.Т.** Основы художественного конструирования: Учебник. - Киев, 1988.
7. **Голобородько В. М.** Вибрані глави проектної ергономіки: Навчальний посібник. - Київ, 1999.
8. **Гультияев А.К.** Проектирование и дизайн пользовательского интерфейса. - Санкт-Петербург, 2000.
9. **Давидюк В.** Первісна міфологія українського фольклору. - Луцьк, 1997.
10. **Даниленко ВЯ.** Пропедевтический цикл дизайнерской подготовки // Харьковская школа дизайна. - М., 1992.
11. **Даниленко ВЯ.** Основы дизайну: Навчальний посібник. - К, 1996.
12. **Даниленко ВЯ.** Особливості становлення дизайну в Україні // Діалог культур. Вип. 2. - Лівів, 1996.
13. **Даниленко ВЯ.** Дизайнерська освіта України у європейському контексті. // Вісник Львівської академії мистецтв. Спецвипуск. - Львів, 1999.
14. **Даниленко ВЯ.** Академія класичної дизайнерсько-мистецької освіти. // Технічна естетика і дизайн. Вип. 2. - Київ, 2002.
15. **Даниленко ВЯ.** Світоглядні підвалини дизайну // Вісник харківської академії дизайну і мистецтв. Вип. 2. - Харків, 2002.
16. **Даниленко ВЯ.** Витоки дизайн-освіти (за матеріалами провідних дизайнерських шкіл світу) // Вісник харківської академії дизайну і мистецтв. - Харків, 2002 - № 4.
17. **Даниленко ВЯ.** Дизайн. - Харків, - 2003.
18. **Дизайн та образотворче мистецтво: Словник.** - Луцьк. 2000.

Дизайн. Частина II. *Історія дизайну меблів та інтер'єра*

19. **Запаско ЯЛ.** Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. - Львів, 1995.
20. **Земпер Г.** Практическая эстетика. - М., 1971.
21. **Кресанов Д.** Веб-дизайн. - Санкт-Петербург, 1999.
22. **Кес Д.** Стили мебели. - Будапешт, 1979.
23. **Курліщук Б.Ф.** Проектування інтер'єрів житлових і громадських споруд: Навчальний посібник. - К, 1995.
24. **Мигаль С.** Проектування меблів: Навчальний посібник. - Львів, 1999.
25. **Мшайлов СМ.** История дизайна: Учебник. - М., 2000.
26. **Станкевич М.Є.** Українське художнє дерево ХУІ-ХХ ст. - Львів, 2002.
27. **Хохлянський Л.М., Щипанов А.С.** Дизайн: Навчальний посібник. - М., 1985.
28. **Шпора П.Е., Шпора Ч.П.** Техническая эстетика и основы художественного конструирования. - К., 1989.
29. **Ранев В.Р.,** Интерьер. - М., 1987.
30. **Розенблюм Е.** Художник в дизайне. - М., 1974.
31. **Степанов Н.Н.** Цвет в интерьере. - К., 1985.
32. **Шумега О.С.** Технологія художніх виробів із деревини: підручник. - Львів, 2001.
33. **Сомов Ю.С.** Композиция в технике. - М., 1987.
34. **Урменцов Ю.А.** Симетрия природы и природа симетрии. - М., 1974.
35. **Щербина В.В.** Побудова технічного малюнка. - К., 1976.
36. Журнали: «Інтер'єр», «Салон», «Меблі».

ЗМІСТ

| | |
|--|-----------|
| Передмова | 3 |
| Частина I. Історія зародження та розвитку дизайну | 5 |
| Розділ 1. Історія зародження та розвитку предметної творчості | 5 |
| § 1. Передумови зародження предметної творчості..... | 5 |
| § 2. Художник і предметна творчість..... | 8 |
| § 3. Дизайн як нова професія. Основні аспекти і методологія..... | 13 |
| § 4. Дизайн-освіта в Україні..... | 22 |
| Запитання і завдання..... | 29 |
| Розділ 2. Характеристика вимог до дизайну | 30 |
| § 5. Загальна характеристика вимог до дизайну..... | 30 |
| § 6. Вимоги дизайну до об'єкта проектування..... | 35 |
| § 7. Основні чинники формоутворення промислових виробів..... | 39 |
| Запитання і завдання..... | 47 |
| Розділ 3. Значення композиції в дизайні | 48 |
| § 8. Закономірності і засоби композиції в дизайні..... | 48 |
| § 9. Цілісність і композиційна єдність у дизайні..... | 57 |
| § 10. Пропорційність у дизайні..... | 64 |
| § 11. Особливості масштабності в дизайні..... | 67 |
| § 12. Основні аспекти тектоніки в дизайні..... | 70 |
| Запитання і завдання..... | 75 |
| Розділ 4. Дизайн і довкілля | 76 |
| § 13. Вплив загальних факторів на довкілля..... | 76 |
| § 14. Кольорове рішення в дизайні..... | 79 |
| Запитання і завдання..... | 86 |
| Розділ 5. Види і значення проектування | 87 |
| § 15. Процес дизайнерської діяльності..... | 87 |
| § 16. Підготовча стадія дизайнерського проекту..... | 90 |
| § 17. Стадія дизайнерської пропозиції проекту..... | 94 |
| § 18. Стадія уточнення пропозицій дизайнерського проекту..... | 98 |
| § 19. Стадія розробки дизайнерського проекту..... | 101 |
| § 20. Особливості навчального проектування..... | 103 |
| § 21. Навчальні завдання на проектування..... | 108 |
| Запитання і завдання..... | 111 |

Зміст

| | |
|--|------------|
| Частина II. Історія зародження та розвитку дизайну..... | 112 |
| Вступ..... | 112 |
| Розділ 1. Стародавній світ..... | 113 |
| § 1. Історія зародження меблів та інтер'єру..... | 113 |
| § 2. Стародавній Єгипет..... | 120 |
| § 3. Стародавня Месопотамія (Вавилон, Ассирія і Персія)..... | 124 |
| § 4. Стародавня Індія..... | 128 |
| § 5. Стародавній Китай..... | 130 |
| § 6. Стародавня Японія..... | 136 |
| § 7. Стародавня Греція..... | 140 |
| § 8. Стародавній Рим..... | 144 |
| Запитання та завдання..... | 150 |
| Розділ 2. Середні віки..... | 151 |
| § 9. Візантійське мистецтво..... | 151 |
| § 10. Мавританський стиль ісламу..... | 154 |
| § 11. Романський стиль..... | 156 |
| § 12. Готичний стиль..... | 162 |
| Запитання та завдання..... | 169 |
| Розділ 3. Епоха Відродження (Ренесанс)..... | 170 |
| § 14. Відродження (Ренесанс) в Італії..... | 170 |
| § 14. Відродження у Франції та Голландії..... | 174 |
| § 15. Відродження в Англії, Німеччині та інших країнах Західної Європи..... | 181 |
| § 16. Мистецтво стилю бароко..... | 189 |
| § 17. Стили регентства і рококо..... | 203 |
| § 18. Стиль класицизму..... | 216 |
| § 19. Стиль Директорії..... | 228 |
| § 20. Стиль ампір..... | 231 |
| § 21. Американський колоніальний стиль..... | 240 |
| § 22. Стиль бідермейєр..... | 244 |
| § 23. Псевдостилі («нові стилі»)..... | 253 |
| § 24. Еклектика та історизм..... | 258 |
| § 25. Стиль модерн..... | 267 |
| § 26. Меблі ХХ століття..... | 273 |
| § 27. Види дизайнерських документів..... | 290 |
| Запитання та завдання..... | 294 |
| Список використаної літератури..... | 295 |

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Станіслав Степанович Шумега

Дизайн

Історія зародження та розвитку дизайну Історія дизайну меблів та інтер'єру

Навчальний посібник

Керівник видавничих проектів *БА. Сладкевич*
Комп'ютерна верстка *ЄА. Ткачє7іко*
Редактор//./ *Єросова*
Дизайн обкладинки *Б.В. Борисов*

Піди, до друку 01.09.2004. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура «Регі8Биг§С». Друк офсетний.
Ум.друк.арк. 19. Наклад 1000 прим.

Видавництво «Центр навчальної літератури»,
04176, м. Київ, вул. Електриків, 23
тел./факс 416-01-34, тел. 416-04-47,416-20-63,451-65-95
е-шаіі: oШce@иаBook.com, шелеог@иаBook.com
офіційний сайт: \у\у.ci1.com.иа

Свідоцтво ДК №1014 від 16.08.2002

Надруковано у видавництві "Фенікс"
Свідоцтво ДК №271 від 07.12.2000 р.
Зам. 24-461.

DESIGN

ДИЗАЙН

