

ФУНКЦИОНАЛИЗМ КАК БАЗОВЫЙ ПРИНЦИП ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ДИЗАЙНЕ СВЕТИЛЬНИКОВ НАЧАЛА ХХ в.

Проанализирована история проектирования осветительных приборов в мастерской по обработке металла в Баухаузе в общем контексте развития предметного и промышленного дизайна. На примере светильников показаны принципы формообразования в функционализме в 1920-х – 1930-х гг.

Ключевые слова:

Баухауз, предметный дизайн, промышленный дизайн, светильник, форма, формообразование, функционализм, функция.

Современный этап развития дизайна характеризуется максимально свободное отношение к форме создаваемого предмета. Постмодернистская парадигма допускает бесконечное множество форм, а технический уровень дает возможность создавать предметы практически любого уровня сложности. Бурное развитие техники в ХХ веке привело к смене движущей силы развития цивилизации: техника во многом определяет как развитие науки, так культуру общества. «Великие научно-технические революции неизменно переплетаются с семиотическими революциями. Тютчев, проехав в 1847 г. через Европу по железной дороге, отметил изменение в своем чувстве пространства: если прежде города были промежутками между полями, то теперь поля – краткие промежутки между почти непрерывными городами. [6, с. 636].

Появление электричества изменило все сферы человеческой жизни. Так, например, изобретение лампы накаливания в конце XIX века принесло свободу от времени суток и естественного освещения. Несмотря на короткий срок жизни (всего 150 часов) и низкую световую эффективность лампы накаливания были намного ярче и безопаснее, чем все предшествующие варианты освещения: свечи, газовые и керосиновые лампы. К преимуществам электрического освещения можно добавить ещё и отсутствие копоти, из-за которой сохранялась необходимость в темных стенах и потолках. Светлые цветочные обои стали новинкой Уильяма Морриса в начале ХХ века. А совершенно белые комнаты английского дизайнера Сири Моэм произвели настоящий фурор в 1920-е годы.

В настоящей статье мы рассмотрим зарождение и развитие базового для дизайна в целом и дизайна светильников в частности принципа формообразования – функционализма. Известной формулой функционализма стали слова архитек-

тора Луиса Салливена «форма следует за функцией». Вопрос соответствия внешнего вида предмета его функции был поставлен в конце XIX в. Причиной его возникновения стала реакция на плоды промышленной революции, существенно поменявшей отношение к процессу создания и использования вещи. Изготовление вещи ремесленником предполагает традицию, неспешность, единичность, прямой контакт создателя с создаваемой им вещью, тогда как при производстве вещи машиной, процесс утрачивает личное отношение, переводя вещь в практическую плоскость потребления.

Джон Рескин был одним из первых, кто поэтизировал труд ремесленника. Последователем Рескина выступил Уильям Моррис, «восприняв его идеи воспитания художественного вкуса народа, трактовку творческого труда как основу нравственности и разоблачения “соседства роскоши и нищеты” [1, с. 23]. Внимание деятелей искусства к ремеслу можно считать своего рода приметой времени и первым этапом на пути переосмысления предметного творчества. Моррис активно выступал за уход от «чистого искусства» к практической деятельности и внедрение искусства в жизнь. Другой основополагающей идеей Морриса, воплощенной в его собственном доме Red House, является необходимость разработки единого стиля для всех элементов жилой среды: от архитектуры до каждого предмета быта. Воплощением этого положения стал его дом. Эта идея будет в ряду основных в творчестве функционалистов.

Важным витком в становлении нового вида творческой деятельности становится поиск научных принципов формообразования. Научный подход в описании орнаментов, начатый Готфридом Земпером, дал основу для совершенно нового восприятия орнамента как такового. Рационализация творчества приводит к плавному переходу

от чисто декоративного и орнаментального подхода к работе над структурой, конструкцией, каркасом. Провозвестниками нового подхода стали художники модерн, ар нуво, югенд стила. Ярким примером стиля модерн и особенно четко выявленного каркаса могут служить светильники Чарльза Рени Макинтоша, созданные в ходе комплексной работы над домом Hill House (рис. 1).

Решающее значение в развитии идей функционализма сыграла деятельность Германа Мутезиуса. Прожив в Англии семь лет, Мутезиус изучил деятельность движения за связь искусств и ремесел и смог перенести на немецкую почву английские формальные достижения. Идея комплексного подхода ко всем видам творчества (от книжной иллюстрации до архитектурного сооружения) была интересна Герману Мутезиусу как основа для создания единого стиля продукции национального государства, позволившего бы ему выделиться на мировом рынке. Это и вдохновило его на создание немецкого производственного союза – Веркбунда. Отличительной особенностью Веркбунда и новым этапом предметного творчества стала тесная связь художников с производством с целью создания качественной массовой продукции. Практическое применение этой теоретической установки мы находим в творчестве Петера Беренса, занимавшего впервые появившуюся в то время должность художественного консультанта концерна AEG. Для AEG Беренс впервые создал то, что сегодня мы бы назвали фирменным стилем компании, обеспечив ее узнаваемость на международном рынке. Для всей продукции AEG Беренс выбрал универсальный принцип сочетания геометрических фигур, прежде всего, шестигранника, круга или овала. Продукция AEG лишена традиционного орнамента, форма исключительно функциональна, а промышленное происхождение ясно выражено. В мастерской Петера Беренса начинали свой путь будущий основатель и первый директор Баухауза Вальтер Гропиус, а также последний директор Баухауза Мис ван дер Роэ.

Баухауз стал настоящей кузницей функционализма. Он был одновременно переродным художественным объединением и учебным заведением нового типа. Благодаря стремлению повлиять на всю художественную парадигму своего времени, Баухауз смог объединить достижения художественной промышленности того времени, заложив основу профессиональной деятельности и образования в области дизайна.

На открытии Ульмской школы в 1955 году Вальтер Гропиус так охарактеризовал деятельность Баухауза: «мы стремились одухотворить машину и найти новые формы жизни, исходя из нее самой. На это была нацелена вся наша школа...» [2, с. 218].

Структура обучения в Баухаузе отражена в известной схеме преподавания, разработанной Вальтером Гропиусом в 1922 году. В центре круга находится «Вау» (здание, строительство, рис. 2) – конечный этап обучения в Баухаузе, ему предшествует трёхгодичный этап, состоящий с одной стороны из практической работы в мастерской, а с другой – из теоретического (формального) курса. Формальные курсы в разное время вели такие художники как В. Кандинский, П. Клее, А. Мохой-Надь, О. Шлеммер.

Для начала был введён общий для всех пропедевтический курс, разработанный Йоханесом Иттенем. Главной задачей курса Иттен ставил, с одной стороны, высвобождение творческого потенциала студента, а с другой – ознакомление с основными инструментами художника: светотенью, цветом, материалом, фактурой, ритмом, экспрессией и субъективностью в творческом процессе. С точки зрения приобретаемых навыков акцент ставится на умении абстрагироваться от реалистического видения, распознавать и передавать контрасты, а также на усвоении художественной выразительности элементарных форм (квадрата, круга, треугольника) и цветов (красного, жёлтого и синего). Для Иттена вопрос развития личности всегда стоял на первом месте. «Иттен, Мухе, Грунов также были сторонниками идеи “реформы немецкой жизни... противостоящей техническому прогрессу и урбанизации”» [3, с. 25]. Предметы, созданные в это время, имеют подчеркнутый рукотворный характер. Чайники, самовары, подсвечники, кружки, сахарницы, различные емкости для запасов и прочую бытовую утварь, производившуюся в металлической мастерской, часто украшает «чеканный или гравированный орнамент, подчеркивающий ручной, ремесленный характер изготовления вещи» [4, с. 19].

В противовес этой тенденции Вальтер Гропиус призывает преподавателей и студентов быть ближе к жизни: «Было бы правильно, чтобы в мастерских Баухауза все больше и больше занимались изготовлением отдельных типичных изделий, которые могли бы стать образцами для ремесленного и промышленного производства» [2, с. 228]. Результатом конфликта идей становится демонстративный уход

Иттена из Баухауза в 1923 г. Ещё задолго до этого довольно сильное влияние на студентов начал оказывать голландский дизайнер, участник группы «Де Стейл» (de Stijl) Тео ван Дусбург, который отрицал ручной труд, воспевал машину – «символ современной жизни» [3, с. 32]. В основе его творческого метода лежало использование только трёх основных цветов (синего, жёлтого, красного) и горизонтальных и вертикальных линий. Ярким примером творчества группы «Де Стейл» может послужить Красно-синий стул Геррита Ритвельда.

Под влиянием новых тенденций меняется и направление деятельности Баухауза. Разработка светильника – это центральная задача, которую поставил перед студентами руководитель мастерской по обработке металла Ласло Мохой-Надь. Одним из первых изделий студии (а потом и своего рода визитной карточкой Bauhausa) становится настольная лампа, придуманная Вильгельмом Вагенфельдом и Карлом Юкером (рис. 3). Форма этой лампы вдохновлена программными установками Баухауза.

Она напоминает старую керосиновую лампу: плафон располагается по центру и держится на ножке, что делает лампу прямым наследником предыдущего периода в сфере освещения. На довольно традиционную структуру накладывается чистота геометрических форм, отсылающая нас к форкурсу Иттена. Устойчивая круглая подставка, цилиндрическая гладкая ножка, плафон полусферой, – форма этой лампы, как и форма многих других предметов Баухауза этого периода, основана на базовой геометрической фигуре – круге. Видно и совершенно отчётливое внимание функции. В первом варианте лампа даже имела прозрачную ножку, демонстрируя проходящий внутри провод.

Аналогично стеклу и бетону в архитектуре, в области предметного творчества передовыми материалами становятся стекло и металл. Характеристики новых материалов активно выставляются на показ: обязательно сохраняется их исходный цвет. Лампу Вагенфельда-Юкера можно считать символом перевода всей деятельности Баухауза на новые технологически рельсы. Отныне все предметы проектируются как образцы для промышленного производства. Сам Вагенфельд так описывает эту лампу в 1924 г.: «Настольная лампа – модель для машинной масс-продукции – её форма достигнута при помощи максимальной простоты и, что касается материалов и времени, – очень экономная. Круглая основа, цилиндрическая ножка и

сферический плафон – самые главные компоненты лампы» [цит. по 7, с. 80, *перевод мой – М.Г.*]. Однако на самом деле, несмотря на гладкость форм и поверхности, эта лампа была сделана ремесленным способом. «Продавцы и мануфактурщики смеялись над нашими работами. Хотя они и выглядели как дешёвые продукты машинного производства, на самом деле они были дорогими продуктами ручного производства. И их критика была вполне уместной» [цит. по 7 с. 80, *перевод мой – М.Г.*], – вспоминал позже Вильгельм Вагенфельд о промышленной выставке в Лейпциге 1924 г. Позже именно эта лампа стала символом нового этапа в дизайне – в 1982 г. она получила Федеральный приз «Хорошая форма». Более того, компания Ter nolumen производит такие лампы в наше время.

В 1926 г. Баухауз переезжает в Дессау. Вальтер Гропиус сам проектирует новое здание для школы, а также дома для мастеров. Практически вся деятельность Баухауза на какое-то время подчиняется работе над проектом нового здания и его оформлением.

В мастерской по обработке металла Марианна Брандт, Хина Бредендика и Макс Краевски активно занимались разработкой освещения. Обращают на себя внимание системы комплексного освещения для нового здания школы (рис. 4). Потолок полностью покрыт светильниками довольно простой формы с удлиненными газоразрядными лампами. Выразительность достигается за счет ритма – многочисленных повторений одной и той же формы, благодаря чему создается эффектный рисунок, являющийся неотъемлемым элементом интерьера.

Форма домашних потолочных светильников (рис. 5) также основана на строгой геометрии. Упор сделан на проработку дополнительных функций. Так, например, в потолочных светильниках появляются щепочки безопасности и возможность менять высоту лампы на своё усмотрение. Очевидно стремление создать типовой предмет, который подойдёт для любого возможного потребителя. Не менее интересна работа над формой настольных ламп и выработка конструкции, популярной вплоть до настоящего времени (рис. 6). Ножка уже не «держит» на себе лампу, а крепится к ней сбоку. Благодаря светоотражателю в форме вытянутой полусферы лампа даёт направленный поток света, крепление позволяет регулировать направление этого потока.

В 1928 г. Вальтер Гропиус уходит в отставку, передав бразды правления Ханнесу



Рис. 1. Чарльз Ренни Макинтош. Лампа для дома Hill House. 1903 г.

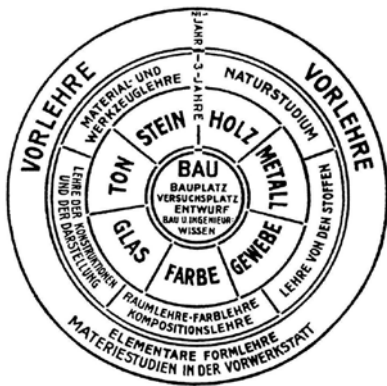


Рис. 2. Схема обучения в школе Баухауз.



Рис. 3. Вильгельм Вагенфельд, Карл Юкер, Настольная лампа. 1923 г.



Рис. 4. Потолочная осветительная система Макса Краевски. 1926 г.

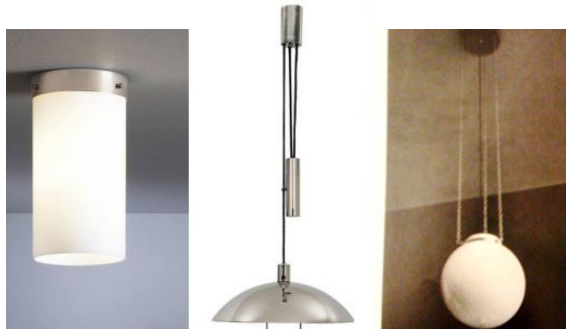


Рис. 5. Потолочные лампы Марианны Брандт. 1926–1927 гг.



Рис. 6. Настольная и прикроватная лампы. Редизайн более ранних образцов для компании Kandet. Марианна Брандт, Хин Брандендик. 1929 г.

170 Майеру, который существенно меняет внутреннюю структуру Баухауза. Фокус смещается с формальных поисков на комплексный подход. В этот период формируются основы своеобразной понятийной азбуки промышленного дизайна. Во-первых, это «промышленное производство: машинное, поточное, заорганизованное до возможных пределов автоматизма, механистическое и механистичное» и производственная необходимость с ее внутрипроизводственными законами и ценностями, включающими «технологичность, экономичность, приоритетную роль экономического фактора – так называемую большую серию». Из этих императивов вытекает вполне определённая мера морфологической сложности изделия и сам дизайнерский метод: «рациональность, ясная эксплицитность и однозначность проектного замысла, всесторонняя объективная обоснованность, типизированность вплоть до анонимности» [5, с. 5].

Соблюдение перечисленных выше условий задает направление деятельности мастерской по обработке металла в конце 1920-х гг. В это время создаётся мало новых предметов. Однако уже готовые предметы, подвергшись небольшой ревизии, активно запускаются в массовое производство. В 1928 г. Марианна Брандт подписывает контракт с компанией Schwintzer und Graeff на выпуск светильников 53 видов, а чуть позже с компанией Koerting und Mathesiesen, выпускавшей несколько стандартных моделей. Однако под давлением требований массового производства приходилось менять внешний вид изделий. Так, например, алюминиевые светильники естественного для металла цвета раскупались плохо, поэтому пришлось их окрашивать.

К 1930-м гг. функционализм сформировался как базовый принцип формообразования в области предметного дизайна.

Можно выделить несколько этапов становления функционализма в дизайне светильников.

1. Смещение фокуса внимания предметного творчества с подсвечников и керосиновых ламп к бытовым электрическим светильникам.

2. Работа над чистотой формы, свободной от орнаментов, выявление функции через форму.

3. Работа над улучшением качества освещения (с помощью разработки различных видов плафонов), разработка дополнительных функций светильников.

4. Работа над соответствием внешнего вида светильника законам производства и рынка.

Баухауз сыграл принципиальную роль в развитии дизайна светильников. Разработанные в Баухаузе потолочные лампы с их дополнительными функциями и сейчас выглядят современными.

Наследие его сложно переоценить. Благодаря воспитанникам Баухауза новые идеи широко распространялись по миру и внедрялись в производство. Так, например, дизайнер Кристиан Делл, прошедший обучение в Баухаузе, а потом переехавший в Штутгарт, создал серию функциональных и в то же время изящных светильников «Kaiser idell», признанных «иконой» немецкого дизайна.

Актуальность классики дизайна, основанного на идеях функционализма, подтверждается возобновлением производства светильников, разработанных в 20-е годы. Так, компания Tespolumen, начав в 1980 г. с производства лампы Вагенфельда-Юкера, сейчас продаёт целый спектр ламп спроектированных в Баухаузе, а датская фирма KAISER idell специализируется на производстве серии ламп Кристиана Делла.

Список литературы:

- [1] Аронов В. Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна / Под ред. Ж.В. Федосеевой. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122 с.
- [2] Гропиус В. Границы Архитектуры / Пер.с англ. А.С.Пинскер, В.Р.Аронова, В.Г.Калиша. – М.: Искусство, 1971. – 286 с.
- [3] Дросте М. Баухауз 1919–1933. Реформа и авангард / Пер. с фр. Ю. Ю. Котовой. – М.: Арт-Родник, 2008. – 96 с.
- [4] Королева А. Ю. Единство искусства и техники. Теория и практика предметных мастерских Баухауза (1919–1933) / Автореф. дис. ... канд. искусствовед. – М., 2007. – 27 с.
- [5] Курьерова Г. Итальянская модель дизайна. Проектно-поисковые концепции второй половины XX века / Под ред. Безъязычной С. И. – М.: ВНИИТЭ, 1993. – 154 с.
- [6] Лотман Ю. М. Технический прогресс как культурологическая проблема // Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992) / Под ред. Н.Г. Николаюк, Т.А. Шпак. – СПб.: Искусство-СПБ, 2010. – 704 с.
- [7] Droste M. Bauhaus Archiv1919–1933. – Köln.: Taschen, 2006. – 256 p.