

Я.Ю. Ленсу, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой дизайна  
Минского института управления

# СОЦИАЛЬНЫЕ ФАКТОРЫ В РАЗВИТИИ ДИЗАЙНА XX ВЕКА

В этой статье речь пойдет о роли, которую приобрел предметный мир в жизни человека в XX в. и о том, как трансформировалось на протяжении столетия представление об этой роли в сознании широких слоев общества, а также в умах людей, которые непосредственно занимались формообразованием вещной среды – дизайнеров. Дело в том, что к началу XX столетия в сознании людей, представлявших передовые слои общества, предметный мир вновь приобрел большое значение, в определенной мере утраченное им в связи с распространением в XIX в. массового промышленного производства, нивелировавшего индивидуальные черты внешнего вида изделий, существовавшие во времена господства единичного ремесленного производства. Снижение значимости вещного мира в сознании передовых людей предыдущего столетия происходило также под воздействием лишенной какой-либо романтичности, возвышенности фетишизации мира вещей, его престижных качеств в среде богатейшей буржуазии.

Однако возврат вещи в духовный мир человека, который обозначился в XX в., происходил на новом качественном уровне. Если в далеком прошлом значительность предметного мира для людей выражалась в повышенной оценке отдельно взятой вещи в жизни конкретного человека, то в XX в. речь идет уже о воздействии целостного комплекса вещей и не на отдельную личность, а на общественное сознание.

1918 г. Только что окончилась Первая мировая война, принесшая разгром кайзеровской Германии и революцию, повлекшую за собой падение в стране монархической власти. В это время в Берлине на собраниях кружков революционно настроенных деятелей искусства можно было видеть недавно демобилизованного тридцатипятилетнего гусарского лейтенанта, который, как говорили, был удостоен на фронте высших воинских знаков отличия Германии и Австрии. Звали гусара Вальтер Гропиус. До войны он был известен как талантливый архитектор, построивший заводской комплекс в

городке Альфельд-на-Лайне — работа, которая своим новаторством (здания были выполнены с использованием стального каркаса и стекла) принесла тогда ее автору громкий успех. В это довоенное время Гропиус работал и как дизайнер: принимал участие в оформлении железнодорожных вагонов в Кенигсберге, спроектировал легковой автомобиль для фирмы «Адлер». Война сыграла большую роль в формировании его мировоззрения и как архитектора, и как дизайнера. Позже он признавался, что «после дикого извержения войны каждый мыслящий человек ощутил необходимость в смене своей интеллектуальной позиции». Гропиус писал: «Каждый в своей собственной сфере горел желанием перекинуть мост через пропасть между идеализмом и практикой. Именно тогда я осознал высшее призвание архитектора моего поколения» [1, 34]. Теперь, после кровопролитной войны, после поражения, которое испытала его страна, художник, как и многие передовые представители немецкой интеллигенции того времени, жаждал построить на развалинах старой жизни нечто новое, значительное. Его уже не удовлетворяла деятельность архитектора и дизайнера в традиционном понимании этих профессий, когда целью стало просто создание удобных и красивых домов или вещей. Он хотел видеть в архитектуре и дизайне нечто большее — деятельность, способную повлиять на социальную жизнь человечества. В голове Гропиуса начинают зреть теоретические идеи, в которых архитектура, предметная среда рассматриваются как мощное средство «жизнестроения», способное воздействовать на формирование совершенного человеческого общества. Свою теоретическую концепцию Гропиус впоследствии назвал теорией «тотальной архитектуры».

Важными факторами, повлиявшими на формирование гропиусовской теории, были также Октябрьская революция 1917 г. в России и революция 1918 г. в Германии. В это время Гропиус становится членом организованного в Берлине Трудового союза во имя искусства, во главе которого стоял известный архитектор Бруно Таут, придерживавшийся социалистических воззрений. «Искусство

(в том числе имелись в виду архитектура и дизайн — Я.Л.) и народ должны образовывать единое целое! — провозглашал Б. Таут. — Искусство должно быть отныне не гениальностью немногих, а счастьем и жизнью массы» [1, 35].

В это время Гропиус, безусловно, испытывает симпатию к социалистическим идеям, о чем свидетельствует факт подписания им среди других архитекторов и художников в 1918 г. манифеста немецкого художественного объединения «Группа Ноября». В манифесте говорилось: «Художники, архитекторы, скульпторы, вы, кому буржуазия платит большие деньги, сбросьте снобизм, тщеславие и развращенность. Слушайте! К этим деньгам причастны пот, кровь и нервы тысяч голодающих людей. Слушайте! Мы должны быть истинными социалистами, мы должны зажечь истинную доблесть социализма — братство всех людей» [2, 24]. Неудивительно поэтому, что и сама гропиусовская теория «тотальной архитектуры» во многом связана с социалистической идеей как извечной мечтой об идеальном обществе. Создание идеального общества, по Гропиусу, как мы помним, было достижимо за счет формирования целостной гармоничной предметной среды. А формирование целостной вещной среды возможно было только в централизованно организованном обществе, каким представлялось тогда будущее общество социализма.

В 1919 г. Гропиус создает художественно-промышленную школу Баухауз, в педагогической системе которой начинает проводить свои теоретические идеи. «Цель Баухауза, — пояснял его основатель, — заключалась не в распространении какого бы то ни было «стиля», системы или догмы, а в оказании обновляющего влияния на всю сферу формообразования» [1, 82]. По утверждению Гропиуса, Баухауз избрал «началом своего обучения не «специальность», а «человека» в его естественной готовности воспринять жизнь как целое», а потому способность формировать единую гармоничную предметную среду. Воспитанникам Баухауза прививали убеждение, что технически совершенная вещь должна быть проникнута духовной идеей, что должно произойти слияние искусства, техники и

ремесла в единую деятельность, и лишь на этой основе может произойти построение здания будущего общества с помощью преобразования предметной среды.

Идею воздействия предметной среды на формирование совершенного общества дизайнеры Баухауза пытались осуществить на практике путем создания стандартных образцов повседневного пользования и типовых проектов организации предметной среды жилища. В этом плане программным объектом Баухауза стал так называемый дом «Ам Хорн» («на поле»), построенный на краю Веймарского парка, недалеко от домика Гёте. Баухаузовский дом сконструирован таким образом, чтобы было возможно массовое, промышленное его создание путем изготовления и монтажа всех его комплектующих деталей. Полностью меблированный и оснащенный всеми необходимыми приспособлениями для жилья, включая посуду, он демонстрировал идеи комплексного проектирования жилой среды. Именно так, считали деятели Баухауза, будет формироваться предметная среда будущего. Идеи Баухауза, его проектная практика получили в 1920-е годы резонанс в кругах художников, работавших в промышленности. Теория воздействия предметного мира на формирование гармоничного общества в то время становилась очень актуальной.

Социальный характер концепции Баухауза еще больше усилился с приходом в него в качестве директора архитектора, коммуниста Ганнеса Майера, сменившего Гропиуса на этом посту в 1928 г. В это время программа школы переориентировалась на подготовку специалистов для стандартной, крупносерийной промышленности, призванной удовлетворять потребности широких слоев населения. Было увеличено количество часов на преподавание точных наук, школа как никогда сблизилась с производством. По мнению Г. Майера, деятельность дизайнера не могла ограничиваться ответственностью за эстетические качества изделия, она заключалась в том, чтобы создавать изделия, форма которых отвечала бы комплексу социальных потребностей, связанных с общей концепцией общественного производства.

В то время как в Германии, заживлявшей свои раны после поражения в империалистической войне, в архитектуре и дизайне зрело и развивалось движение, видевшее предназначение этих видов деятельности в формировании совершенного человеческого общества. Аналогичные идеи рождались и в Советской России, ставшей на путь построения социализма. Тогда на дискуссиях, что разгорались в Москве в Политехническом музее в среде «левых» художников и писателей, часто можно было слышать выступления человека лет сорока пяти с немного странной фамилией Чужак. Это, собственно, была не фамилия, а псевдоним критика и публициста Николая Насимовича. «Искусство как метод строения жизни... — вот лозунг, под которым идет пролетарское представление о науке искусства», — провозглашал Чужак [3, 36]. Именно он в 1920-е годы в советской стране выдвинул теорию «искусства-жизнестроения», поддержанную многими деятелями «левого» искусства, в основном теми, кто объединился вокруг журнала «Леф» — «Левый фронт». В соответствии с этой теорией искусство, понимаемое как производство вещей, рассматривалось в качестве одного из важнейших средств построения социализма — совершенного общества будущего.

Таким образом, мы видим, что идея формирования гармоничной предметной среды для построения совершенного общества — и в деятельности германского Баухауза, и у советских «лефовцев» — смыкалась с идеями социализма. Однако и идея «тотальной архитектуры», и теория «жизнестроения», как в конечном итоге и сама социалистическая идея, во всяком случае, для XX в. оказались утопичными. Как нельзя было построить общество всеобщего счастья и благосостояния за счет обобществления всех средств производства, так нельзя было достигнуть гармонии в социальной жизни с помощью формирования гармонично организованной в смысле единообразно конструируемой предметной среды.

Ко всему этому в 1930-е годы для идей «жизнестроения» в области дизайна наступают тяжелые времена. В 1933 г. Баухауз был закрыт пришедшими к власти в Германии

фашистами, квалифицировавшими его деятельность как «культурный большевизм». В СССР же «левое» художественное движение, проповедовавшее «жизнестроение», разгоняется сталинскими властями как противоречащее тем схемам, той модели социализма, который строился под их руководством. Сама же идея социализма в СССР вырождается в уродливую сталинскую тоталитарную государственную машину.

Однако хоть социальные дизайнерские теории первой трети XX в. и носили утопический характер, их гуманистическая сущность сыграла значительную роль для последующего развития мирового дизайна. Закладывались основы современного дизайна как деятельности, обращенной к человеку, к проблемам удовлетворения его насущных потребностей, создания для него гармоничной среды обитания.

После закрытия Баухауза многие его деятели перебираются в США, где пытаются проводить в жизнь свои идеи, которые там еще некоторое время и в определенной степени пользуются успехом. Однако в 1930-е годы умами общества все больше начинают овладевать другие настроения. Социалистическая идея к этому времени на мировой арене в определенной мере уже была скомпрометирована известиями о жестокости внутренней политики советских властей. В связи с этим теряют популярность и теории из области формирования предметного мира, в какой-то степени связанные с социалистической идеей. Тут нужно сказать, что если в первые десятилетия века в умах передовых слоев общества бытовало романтическое отношение к предметной среде как имеющей непосредственную связь с социальными механизмами, способами построения современного общества, то в среде обывателей, богатейший буржуа в это время продолжало существовать отношение к предметному миру лишь как к средству зримого укрепления своего положения в обществе. Потому в 1930-е годы, когда на Западе разражается всеобщий экономический кризис и прекращается деятельность Баухауза, лидера европейского дизайна прошлых двух десятилетий, в предметном формообразовании начинают доминировать идеи,

связанные с фетишистским отношением к вещному миру. Наиболее ярко это проявляется в формировании такого стилистического направления в формообразовании промышленных изделий, как «стайлинг». Этот стиль основан на признании главной ценности формы вещи в придании ей некоего ассоциативного образа, заслоняющего порой правдивость выражения конструктивного строения вещи и ее прямого назначения. Стайлинг ориентируется на стилизацию внешней формы с целью создания коммерческого успеха на рынке. Так, например, проектировались автомобили с активной, динамичной формой, напоминающие по внешнему виду некие воздухоплавательные аппараты. Эта форма импонировала многим потребителям, считавшим предметные формы, связанные с модным тогда авиастроением, престижными, создающими определенное реноме владельцу авто. Однако формы эти, используемые во внешнем оформлении легковушек, часто совершенно не были связаны с их конструкцией, а являлись чисто декоративной «рубашкой». В этом случае происходило явное насилие над формальной и конструктивной структурой изделия, так как конструктивно-функциональная основа предмета втискивалась в чуждую ей внешнюю оболочку.

В это время и в СССР после разгрома движения «левых» художников, художников-«производственников» также начинает складываться совершенно иной, чем в 1920-е годы, стиль формообразования предметной среды. Его назовут «сталинским ампиром», так как этот стиль характеризовался пышной декоративностью и подчеркнутой помпезностью. Его пафос состоял в стремлении воплотить в вещном мире мощь советского строя, торжество системы тоталитаризма. Так, например, один из советских тепловозов того времени в лобовой части был украшен рельефной звездой и двумя профильными барельефными портретами вождей. Дымоотбойные же щитки по обеим сторонам котла у нового паровоза серии «К-Т» выполнялись в виде развевающихся знамен. Этот монументально-декоративный стиль проникал и в формообразование предметов быта. Например, в 1930-е годы в СССР были распространены

громоздкие помпезно декорированные настольные лампы, в украшении которых использовались изображения пятиконечных звезд, ветвей лавра и прочего. Несмотря на совершенно разные социальные корни «сталинский ампир» и западный «стайлинг» имели много общего: оба стиля были порождены отказом от идей гуманистического преобразования общества с помощью предметной среды и опирались на фетишистское отношение к вещному миру. (На Западе – вещь-фетиш как объект поклонения богатству и комфорту, в СССР – вещь-фетиш как представитель подавляющей личности силы социальной системы).

Вторая мировая война, победа Советского Союза над гитлеровской Германией, возникновение в Европе и Азии государств, поставивших своей целью построение социализма, вновь оживило влияние в мире социалистических идей. И характерно, что в это время предметное формообразование делает новый виток в спирали своего развития – в среде дизайнеров на Западе снова начинает распространяться отношение к предметному миру как к одному из рычагов построения совершенного общества.

В 1955 г. в западногерманском городе Ульме проходит торжественное открытие новой школы дизайна. В президиуме в качестве почетного гостя присутствует бывший директор Баухауза В.Гропиус, специально приглашенный по этому случаю в Германию из США, где он жил и работал уже более пятнадцати лет. Присутствие патриарха европейского и американского дизайна на торжественной церемонии не было случайным – вновь создаваемая художественно-конструкторская школа ставила своей целью возрождение идей Баухауза по формообразованию предметного мира. Первоначально в своей деятельности школа опиралась на теоретические разработки самого Гропиуса, позже, когда к руководству пришла группа молодых, радикально настроенных дизайнеров во главе с аргентинцем Томасом Мальдонадо, вскоре зарекомендовавшим себя в качестве крупнейшего западного теоретика дизайна, за основу преподавания была взята педагогическая система Баухауза периода директорства

Г. Майера, характеризовавшаяся, как мы помним, ярко выраженной социальной направленностью, связью с коммунистическими идеями.

Мальдонадо, ставший в 1964 г. ректором Ульмской школы, последовательно отстаивал социально-культурологический подход к профессии дизайнера, гуманистические позиции в формировании предметной среды. В книге «Надежды проектирования. Среда и общество», название которой говорит само за себя, Мальдонадо развивает и углубляет теорию связи формирования предметной среды с тенденциями развития общества. Здесь он выдвигает идею так называемого «опережающего проектирования». По мнению Мальдонадо, проектирование должно быть связано с вопросами управления и прогнозирования культуры, дизайнеры сегодня обязаны обращаться к решению в своей деятельности социальных, политических и культурных проблем. Следует отметить, что идеи Мальдонадо отличались большей рационалистичностью по сравнению с романтической теорией довоенного Баухауза. Мальдонадо не ставит в прямую зависимость характер формирования предметного мира и непосредственное построение идеального общества, он понимает, что изменения в обществе подчиняются гораздо более сложным социально-политическим процессам. В связи с этим Мальдонадо в своих теоретических работах большое место уделяет критике капиталистического общества с присущим ему фетишистским отношением к предметной среде. Именно дизайн, по его мнению, должен взять на себя функцию контроля полноты удовлетворения человеческих потребностей в области предметной среды. Это значит, что дизайнер должен по-научному подходить к формированию вещного мира, не бездумно множить количество ненужных вещей, а определять структуру функциональных процессов, составляющих жизнедеятельность современного человека, и в соответствии с этим создавать изделия, наилучшим образом обеспечивающие осуществление этих функциональных процессов, удовлетворяя тем самым насущные жизненные потребности личности.

В 1960-е годы теоретические разработки Ульмской школы дизайна и ее главного теоретика Мальдонадо были очень популярны в среде западных дизайнеров. Так, например, на идеях этой школы полностью была построена практическая дизайнерская работа на знаменитой западногерманской фирме по производству бытовой техники «Браун». По формообразованию продукция фирмы полярно противостояла изделиям, созданным по законам стайлинга. «Брауновский» дизайн был лишен каких-либо признаков внешней стилизации, вычурной красоты, форма изделий фирмы была скромной, гармоничной и функциональной. «Приборы мы делаем не для витрин, чтобы суммарной навязчивостью обратить на себя внимание, а такими, чтобы с ними можно было долго жить», – говорил глава фирмы Артур Браун [4, 16].

В 1960-е годы идеи Ульма оказали сильное влияние и на начавший интенсивно развиваться в то время советский дизайн. Пафос творчества советских дизайнеров тогда тоже был направлен на борьбу со стилизаторством, с фетишистским отношением к предметному миру, характерными для «сталинского ампира» 1930–1950-х годов. Советская теория дизайна в то время характеризовалась явной социальной направленностью. Наши дизайнеры ставили вопрос о разработке единой предметной среды, обеспечивающей оптимальное существование в ней человека как члена социума, о формировании цельных комплексов изделий, которые бы направляли и организовывали существование людей в обществе. В результате такого понимания предназначения дизайнерской деятельности существовало убеждение в преимуществах социалистического дизайна перед дизайном капиталистических стран. Это убеждение, безусловно, носило романтический, утопический характер, так как при всех своих профессиональных достоинствах советские дизайнеры имели дело с отсталым производством нашей страны, которое не давало подняться качеству промышленных изделий на должный уровень. И все же советские дизайнеры тогда искренне верили не только в возможность с помощью методов дизайна превратить отечественную промышленность в

передовую, но и улучшить само общество, повлиять на совершенствование его организации.

Однако в 1970-х годах, когда не только экономика, но и всё советское общество стали заметно погружаться в состояние застоя, романтические мечты наших дизайнеров постепенно начали меркнуть. Стала очевидной мизерность влияния дизайна на общественную жизнь советских людей, в среде дизайнеров появились настроения разочарования в возможностях социальных функций дизайна, роли предметной среды в жизни общества, преимуществах социалистического дизайна.

К этому времени разочарование в социалистических идеях вновь наблюдается на Западе. Причинами послужило то, что социалистический лагерь заметно начал уступать капиталистическим странам в экономическом соревновании, а также негативная роль, которую стал в это время играть СССР на международной политической арене (вторжение в Чехословакию, Афганистан и т.д.). Всё это отражается на судьбах социальных теорий, системных методов в области формирования предметной среды. Идеи Ульма начинают терять свое прежнее влияние в среде западных дизайнеров, сама школа уже в конце 1960-х годов переживает кризис, из нее уходит ее главный теоретик Мальдонадо. Правда, он все же остается верен своим убеждениям, его культурологические идеи приводят художника к идеологии коммунизма – переехав в Италию, он в 1977 г. вступает в компартию. Однако дизайнеров на Западе в это время все больше начинают привлекать другие идеи, наблюдается их отказ от признания за предметной средой важных социальных функций, отказ от стремления рассматривать предметный мир как некую систему, влияющую на развитие общества. В это время начинается распространение так называемого «арт-дизайна», выступающего с позиций исключительно интуитивизма в проектировании, отрицания научного подхода к дизайну и социальной роли предметной среды. Это направление дизайна в первую очередь сказывается в формировании предметного мира жилища, особенно мебели. В противоположность распространенной до

этого концепции современного жилища как социального и функционального явления выдвигается идея «частного образа жизни», происходит возврат к понятию «дома-крепости». Приверженцы этого направления утверждают, что современный человек не хочет жить по разработанным для него правилам, подчиняться организующему воздействию рационально спроектированной предметной среды, что он хочет сам, по своему усмотрению организовывать свой вещный мир. В связи с этим дизайнеры уже не стремятся создавать максимально упорядоченную предметную среду, а наоборот, пытаются придать организации вещного мира жилища подчеркнутый эффект непреднамеренности, случайности компоновки. Некоторых дизайнеров этот путь приводит к крайностям так называемого «контрдизайна», основоположником которого был итальянец Этторе Соттсасс. Приверженцы «контрдизайна» считали, что жилище надо вообще избавить от материальных предметов и сформировать пустое пространство, в котором, по выражению Соттсасса, «можно жить и работать вне специально задуманной структуры». Созданное в начале 1970-х годов при участии Соттсасса объединение итальянских дизайнеров «Global Tools» подвергло резкой критике теорию социокультурной сущности дизайна и системного проектирования предметной среды. «Тотальная идеология, — писал Соттсасс, — по которой стулья должны быть того же цвета, что и стол, а стол — того же стиля, что и стулья, идеология тотального контроля среды сегодня исчезла, и тем лучше» [5, 28].

Из Италии новые веяния в формообразовании предметного мира распространились по всему западному миру. В 1980-е годы в Европе они были подхвачены и развиты движением «новый немецкий дизайн». Представители этого движения, как и итальянские дизайнеры круга Соттсасса в 1970-е годы, выступают против регламентированности системного подхода к формированию предметной среды, против ее социализации, против крайностей функционализма. Вещь здесь рассматривается не как социальный

фактор, а как объект, своим содержанием направленный к личным, внутренним устремлениям человека как индивида. Отсюда подчеркнутая скульптурность внешнего вида изделий «нового немецкого дизайна» и часто невыполнимость их массовым тиражом.

Однако несмотря на то, что социальные идеи в области дизайна в последние десятилетия во многом отодвигаются с передовых позиций, полностью они не исчезают, продолжая вдохновлять ряд дизайнеров как на Западе, так и у нас. Сторонники идей Мальдонадо, Ульмской школы, Баухауза и сегодня верят в большую социальную роль дизайна и создаваемого им предметного мира, ведя упорную борьбу против теорий чистого интуитивизма и иррационализма в дизайнерском проектировании. Так, Мальдонадо подверг резкой критике антифункционалистическую позицию Соттсасса, квалифицировав ее как отход от дизайна вещей в сторону «проектирования без действия».

Существование разных точек зрения на проблемы формирования предметного мира, конечно, правомерно, и истина, как всегда, лежит, видимо, где-то посередине. Как нельзя ограничиваться романтическим представлением о решающей роли регламентированной организованной предметной среды, так невозможно обойтись и лишь чисто интуитивистским, художническим подходом к формированию объектов вещного мира. Но в этом плане явно положительным в развитии новых течений в дизайне, родившихся на Западе в последние десятилетия, можно признать то, что они поколебали представление о существовании неких застывших, безоговорочно верных теорий формирования предметного мира. «Канонические... представления о том, что такое хороший дизайн, сломаны, — провозгласил один из идеологов «нового мышления» в дизайне. — Снова можно смеяться. Речь не идет больше об окончательных... ценностях: ... об истинном, навсегда правильном, — речь идет о том, чтобы быть людьми, быть понимаемым, и понимаемым самыми различными слоями общества...» [6, 62].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гропиус, В. Границы архитектуры / В. Гропиус. — М., 1971.
2. Техническая эстетика. — 1989. — №12.
3. Чужак, Н.Ф. Под знаком жизнестроения (Опыт осознания искусства дня) / Н.Ф. Чужак. — Леф. — 1923. — №1.
4. Form, 1963, №23.
5. Техническая эстетика. — 1989. — №9.
6. Привалова, И.В. Индивидуализация среды как тенденция 80-х годов в дизайне ФРГ и Западного Берлина / И.В. Привалова // Творческие направления в современном зарубежном дизайне / Труды ВНИИТЭ. — Серия «Техническая эстетика». — Вып. 60. — М., 1990.

## РЕЗЮМЕ

Выявляются социальные факторы в процессе развития дизайна XX в. Показывается, что на протяжении всего столетия постоянно возрождалась идея воздействия гармонично организованной предметной среды на формирование совершенного человеческого общества. Эта идея разрабатывалась и германской школой дизайна Баухауз, и советскими художниками-«производственниками». Она развивалась также в методике Ульмской школы дизайна (ФРГ) и в теоретических разработках виднейшего теоретика дизайна XX в. Т. Мальдонадо. Однако в конце столетия названная теория переживает кризис, подвергшись серьезной критике со стороны представителей т.н. «арт-дизайна» и идеологов «нового мышления».