

Роль социальных факторов в формообразовании предметного мира после начала промышленной революции XVIII–XIX вв.

Role of social factors in material world forming after the beginning of the industrial revolution of the 18th – 19th centuries

Ленсу Яков Юрьевич¹

Lensu Yakau

1. Кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории и истории дизайна Белорусской государственной академии искусств

PhD in History of Arts, Associate Professor, head of the Department of theory and history of design of Belarusian State Academy of Arts

e-mail: *lensu50@inbox.ru*

Аннотация

В статье показывается, что если на протяжении всего периода господства ремесленного способа производства объектов вещной среды существовало одухотворенное отношение к предметному миру, то с началом промышленной революции XVIII–XIX вв. отношение в обществе к объектам предметного мира изменяется. С одной стороны, имеет место фетишизация вещи, а с другой – порожденная ею настороженность в отношении к вещам. Это проявляется в формообразовании объектов предметного мира. К началу XX века вещь стала приобретать ранее утерянную ею значимость. В конце XX века появляется желание выразить в предметном формообразовании особенности новой, постиндустриальной эпохи.

Ключевые слова: формообразование предметного мира, социальные факторы формообразования, промышленная революция, промышленный дизайн, художники-производители, функционализм, арт-дизайн.

Abstract

The article states that whereas the whole period of prevalence of craft production of material world objects was marked by spiritualized attitude towards material world, at the onset of industrial revolution of the 18th – 19th centuries the attitude of society to material world objects drastically changed. On the one hand, there was idolization of things, on the other hand – certain alertness towards things that was brought about by idolization. The trend manifested itself in form creation of material world objects. By the beginning of the 20th century the things started to regain their significance that had been lost. At the end of the 20th century people endeavored to reveal peculiarities of the new postindustrial epoch in material world formation.

Keywords: material world form creation, social factors of form creation, industrial revolution, industrial design, production artists, functionalism, art design.

Поступила в редакцию / Received: 16.02.2015

Web: <http://elibrary.miu.by/journals/item.iot/issue.42/article.14.html>

В древности вещь в жизни людей играла чрезвычайно большую социальную и культурную роль. Возвышенное, одухотворенное отношение к предметному миру существовало на протяжении всего периода господства ремесленного способа производства объектов вещной среды. Но во времена Возрождения, в середине XVI века, появляется новая форма производства – мануфактура, основанная на разделении труда. Мануфактура непосредственно предшествовала появлению машинной индустрии. Это было началом разложения ремесленничества, что повлекло за собой изменение отношения человека к предметному миру. Если ремесленник при производстве вещи являлся и ее конструктором, и художником, и непосредственным изготовителем, в результате чего вещь, им созданная, была его кровным детищем, которое он любил, и эта любовь передавалась и тому, кто потом этой вещью пользовался, то при мануфактурном способе производства, а особенно впоследствии при массовом машинном, это благоговейное отношение производителя к своей продукции теряется. Работники знают только свою операцию, у них нет целостного отношения к изготавливаемой вещи, поэтому они не могут ее любить. В связи с этим благоговейное, возвышенное отношение к предметной среде, которое было у человека раньше, постепенно исчезает.

Кроме того, постепенно происходит разделение ремесла и искусства, ранее составлявших единое целое. Это было плодотворно для изобразительного искусства, но губительно для ремесла. Если раньше ремесло, предметное формообразование ценилось так же высоко, как и искусство, то теперь, когда искусство достигает грандиозного размаха, ремесло считается чем-то второсте-

пенным. Естественно, это сразу же отразилось на отношении людей к предметному миру, который становится уже чем-то второстепенным по сравнению с великолепными произведениями живописи, скульптуры, архитектуры.

Особенно большой удар по престижу вещной среды нанес начавшийся на Западе в XVIII веке промышленный переворот. Вещи стали производиться массовым тиражом, теряя свой романтический ореол. Благодаря массовости производства отдельная вещь утрачивала индивидуальное лицо, которое она имела во времена господства ремесленного производства, когда каждый предмет, выходящий из-под рук мастера, был уникальным произведением. Далее, с расширением капиталистических товарных отношений товаром в самом прозаическом смысле становится все, в том числе и объекты предметного мира. И тут создается парадоксальная ситуация. С одной стороны, вещи утрачивают одухотворенное к ним отношение человека, а с другой – происходит своего рода их фетишизация. Дорогая вещь для разбогатевшего буржуа становится чем-то вождленным, необходимым атрибутом его зримого утверждения среди себе подобных. Но в этой фетишизации вещи нет ничего романтического, возвышенного, что было характерно для отношения к ней в далеком прошлом.

Фетишизация вещи буржуазией приводит к обратной реакции в среде передовых людей того времени, вызывая отрицательное, насмешливо-ироническое отношение к предметной среде. В своей комедии «Школа злословия» выдающийся английский драматург, просветитель XVIII века Р. Шеридан показывает, как один из героев пьесы, молодой аристократ Чарльз Серфес, человек честный и передовых взглядов, без всякого сожаления распродает старинные вещи из богатого родительского дома, при продаже которых сам Чарльз и его друзья сыплют градом шуток и насмешек. Характерно, что для незавидной роли шутовских подмостков «аукциониста» при продаже вещей Чарльз выбирает старое отцовское кресло, о котором с насмешкой говорит: «Вот старое отцовское кресло, оно как раз годится, хоть у него и подагра» [1, с. 312]. Таким образом, к вещам, которые когда-то почитались, теперь отношение насмешливое, ироническое.

Ироническое отношение к предметному миру, появившееся в среде передовых слоев общества в XVIII веке, сохраняется и в XIX столетии. Для подтверждения этого можно снова обратиться к художественной литературе. Вспомним хотя бы строки из «Евгения Онегина» А.С. Пушкина, где автор описывает обстановку, окружающую главного героя. Поэт называет вещи богатого убранства кабинета Онегина предметами, служащими

«прихоти обильной», и вещами, которые «полезный промысел» создает для забавы, для модной неги. В этой авторской характеристике отразилось отношение к предметному миру передового человека первой половины XIX века.

Отрицательное отношение к предметному миру можно проследить и в реалистическом творчестве Н.В. Гоголя. Но здесь мы уже встречаемся не с легкой иронией, как у Пушкина, – вещи, по убеждению Гоголя, – враги человека, подавляющие и унижающие его. Вспомним повесть «Шинель». Здесь автор изображает, как вещь становится господином человека, объектом поклонения. Шинель, этот предмет из сукна и ваты, становится для героя повести Акакия Акакиевича тем, что дороже ему всего на свете, что занимает все его чувства и помыслы. Впоследствии, когда Башмачкин лишается своей шинели, это так сильно на него действует, что в конце концов приводит героя к смерти. И перед смертью мысли Акакия Акакиевича всё о той же шинели. Так вещь в повести Гоголя выступает в роли злого властелина, который, овладев человеком, уже не выпускает его из своих лап, приводя к гибели.

Таким образом, в XIX веке противоречивость в отношении к предметному миру усиливается. С одной стороны, имеет место фетишизация вещи, а с другой – порожденное ею же ироничное и даже резко отрицательное отношение к вещам. Это, конечно, не могло быть благодатной почвой для рождения оригинального стиля в предметном формообразовании. Предметный мир уже не был отражением устремлений его творца, обусловленным одухотворенным отношением к вещи, форма изделий не являлась искренним выражением духовной жизни людей. Задачей предметного формообразования кроме чисто утилитарных целей было лишь внешнее облагораживание формы вещей, придание им красивых, гармоничных очертаний, снабжение изысканным декором. Оригинального же художественного стиля не получалось, вещная среда становилась стилизацией, в ее формообразовании прослеживалась одна цель – впечатляющая красота, поражающая зрителя. Так в формообразовании предметного мира XIX века рождалась эклектика из переработки образов Ренессанса, готики, барокко, рококо и других стилей. В поисках красоты архитектурных сооружений и форм предметного мира их создатели обратились к формам художественных стилей прошлого. Здесь сыграла роль и обстановка культурной жизни того времени, тот интерес к цивилизациям прошлого, который усилился в XIX столетии. Углубленное изучение искусства древней Греции и Рима началось еще в XVIII веке. Впоследствии завоевательные и колониальные войны, которые вели страны Европы, обусловили интерес

к древним культурам завоеванных государств. Археологические открытия и научные исследования пролили свет на искусство восточных цивилизаций. С усилением романтических тенденций в западном искусстве первой половины XIX века, идеализировавшем Средневековье, появляется интерес к архитектуре готики. Это разнообразие увлечений цивилизациями прошлого не могло не отразиться на всей материальной культуре, в том числе на архитектуре и предметном формообразовании, которые за неимением своих новых форм стали эклектически заимствовать формы у старых художественных стилей. Но, как говорил еще У. Моррис, «органический стиль не возникает из эклектического, но может быть рожден только органическим» [2, с. 329].

Выйти из тупика эклектики предметному формообразованию позволило новое изменение отношения общества к вещной среде, которое произошло уже в конце XIX века. Дело в том, что хотя передовые слои общества в большинстве своем относились тогда к вещному миру довольно скептически, не находя в нем высокой духовной ценности, в кругах художественной интеллигенции все больше зрело желание вернуть предметной среде ее былую гуманистическую значимость. Это стремление начало приобретать крайнюю остроту уже в середине XIX столетия, когда делаются первые попытки вернуть вещи былое и утраченное ею значение. Вдохновителями этого движения стали англичане Д. Рескин и У. Моррис. Они мечтали поднять формообразование предметного мира до высот истинного искусства и соединить искусство с повседневной жизнью. «Чем мы украсим работу тогда, когда обретем полную свободу и разум? – задавал вопрос Моррис в своей лекции в Бирмингемском обществе искусств и продолжал: – ...Если люди все еще будут ненавидеть и презирать искусство, они не смогут ответить на этот вопрос» [2, с. 80]. Искусство, внедренное в быт, полноценный в художественном отношении предметный мир должны были сказаться благотворно, по убеждению Рескина и Морриса, на человеческом обществе. Но для того чтобы создать вещную среду с высокими эстетическими качествами, необходимо было вернуть серьезное, одухотворенное отношение к ней. Идеи и деятельность Рескина и Морриса сыграли значительную роль в восстановлении престижа предметного мира, привлечения внимания к нему художественной интеллигенции.

Оживление художественной жизни в области предметного формообразования в конце XIX века подтверждают хотя бы такие факты: 1867 год – открытие Училища художественных ремесел в Вене; несколько позже во Франции в Академии изящных искусств отделение проектирования и математики преобразуется в Наци-

ональную школу декоративных искусств; вскоре там же организован Центральный союз декоративных искусств; в 1897 году в Париже начал выходить знаменитый журнал, посвященный проблемам формирования предметного мира «Art et decoration»; в 1899 году в Германии создано дармштадское объединение мастеров-умельцев (дармштадская колония художников). Деятели искусства с воодушевлением взялись за преобразование вещного мира.

Изменение отношения к предметному миру, появление интереса к нему у творческой интеллигенции, приобретение им значимости в представлении людей повлекли за собой и изменения в создании форм вещной среды. В конце XIX – начале XX века возникает новый стиль в архитектуре и предметном формообразовании: стиль модерн. В отличие от стилистики предшествовавшего периода эклектики этот стиль действительно был чем-то новым, оригинальным. Он явился попыткой в декоративности самой конструкции найти язык предметных форм, созвучный времени. В то же время модерн ставил перед собой и социальные задачи, задачи улучшения человеческого общества; правда, надо сказать, задачи довольно утопические. «Когда мы говорили о прогрессивных тенденциях внутри стиля модерн, – пишет Д.В. Сарабьянов, – мы не раз подходили к понятию «утопия». Эта категория характеризует в целом стиль модерн. В лучших, наиболее прогрессивных своих проявлениях он связан с утопическими представлениями о судьбе человечества и возможности эстетическими средствами эту судьбу исправить» [3, с. 13]. Стиль модерн и действительно в своих помыслах был утопичен и к тому же во многом выдуман искусственно, поэтому предметный мир модерна, в конечном счете, оставался декорацией.

Тем не менее важно, что к началу XX века стало изменяться отношение к предметному миру, вещь стала приобретать ранее утраченную ею значимость. Однако этот процесс протекал довольно сложно. Еще долгое время у многих представителей передовых слоев интеллигенции сохранялось если не отрицательное, то во всяком случае настороженное отношение к предметной среде, что было связано с фетишизмом в отношении вещного мира, продолжавшим бытовать в среде буржуазии. Например, В. Маяковский, заклятый враг буржуазных отношений, проявлявшихся в них пошлости и гнили, в своей драматической поэме-трагедии «Владимир Маяковский», написанной в 1913 году, остро поставил вопрос, кем же являются в жизни человека вещи – его друзьями или врагами:

– Вот видите!

Вещи надо рубить!

Недаром в их ласках провидел врага я!

– А может быть, вещи надо любить?

Может быть, у вещей душа другая? [4, с. 42].

И все же вещная среда приобретала все большее значение в представлениях передовых слоев общества, роль предметного мира стали связывать с проблемами перестройки быта, с широким кругом вопросов социальной жизни. Однако возврат вещи в духовный мир человека, который обозначился в XX веке, происходил на новом качественном уровне. Если в далеком прошлом значительность предметного мира для людей выражалась в повышенной оценке отдельно взятой вещи в жизни отдельного человека, то в XX веке речь идет уже о воздействии целостного комплекса вещей, и не на отдельную личность, а на общественное сознание.

В это время в Германии происходили события, важные для новых судеб формообразования объектов предметного мира. В 1918 году кончилась Первая мировая война, принеся разгром кайзеровской Германии и революцию, повлекшую за собой падение в стране монархической власти. В это время с фронта возвращается талантливый молодой архитектор и дизайнер Вальтер Гропиус, до войны известный как автор проекта зданий заводского комплекса Фагусверк в городке Альфельд-на-Лайне – работа, которая своим новаторством (здания были выполнены с использованием стального каркаса и стекла) принесла тогда Гропиусу громкий успех. 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 является 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 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». «... Я все больше и больше убеждался в том, – писал он, – что обычное средство архитекторов разнообразить эту господствующую раздробленную структуру то здесь, то там красивым зданием не приносит искомого эффекта, что вместо этого мы должны отыскать основы новых ценностей, что привело бы к подлинному единству выраже-

ния мыслей и чувств нашего времени... Я пришел к выводу, что архитектор и градостроитель, достойные этих наименований, должны обладать широким и всеохватывающим видением, чтобы достичь подлинного синтеза будущего социального устройства. Именно это мы и можем назвать „тотальной архитектурой“» [5, с. 72, 212].

Важными факторами, повлиявшими на формирование гропиусовской теории, были также Октябрьская революция 1917 года в России и революция 1918 года в Германии. В это время Гропиус, безусловно, испытывает симпатию к социалистическим идеям, о чем свидетельствует факт подписания им среди других архитекторов и художников в 1918 году манифеста немецкого художественного объединения «Группа Ноябрь», имевшего социалистическую направленность. Сама гропиусовская теория «тотальной архитектуры» во многом была 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 году Гропиус создает художественно-промышленную школу Баухауз, в педагогической системе которой начинает проводить свои теоретические идеи. 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.

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. Идеи Баухауза, его проектная практика получили в 1920-е годы резонанс в кругах художников, работающих в промышленности. Теория воздействия предметного мира на формирование гармоничного общества в то время становится очень актуальной.

Социальный характер концепции Баухауза еще больше усиливается с приходом в него в качестве директора архитектора, коммуниста Ганнеса Майера, сменившего Гропиуса на этом посту в 1928 году. В это время программа школы переориентируется на подготовку специалистов для стандартной, крупносерийной промышленности, призванной удовлетворять потребности широких слоев населения; было увеличено количество

часов на преподавание точных и социологических 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.

Аналогичные идеи рождались тогда и в советской России, ставшей на путь построения социализма. В это время теоретик нового советского «производственного искусства» Николай Насимович, выступавший под псевдонимом Чужак, провозгласил следующий лозунг: «Искусство как метод *строения* жизни... – вот лозунг, под которым идет пролетарское представление о науке искусства» [6, с. 36]. Именно Чужак в 1920-е гг. 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 как совершенного общества будущего.

«Вещь – друг человека», – теперь уже точно решает В. Маяковский. В написанной в 1918 году «Мистерии-буфф» поэт показывает, как в «обетованной стране», символизирующей коммунизм, вещи, ставшие друзьями простых людей, с хлебом-солью встречают трудовой народ. Они сами предлагают свои услуги людям:

«Для вас,
пока блуждали в высях,
обмытый мир
расцвел и высох!
Свое берите!
Берите!
Идите!
Рабочий, иди!
Иди, победитель!»

И люди принимают предложенную вещами руку дружбы:

«Товарищи вещи,
Знаете что?
Довольно судьбу пытаться.
Давайте мы будем вас делать,
А вы нас – питать», –

говорит в ответ на речь вещей Батрак [4, с. 334–335].

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 году 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 той модели социализма, которая строилась под их руководством. Сама же идея социализма в СССР вырождается в уродливую сталинскую тоталитарную государственную машину.

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

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. На западе начинают доминировать идеи, в основе которых лежало фетишистское отношение к вещному миру. Наиболее ярко это проявляется в формировании такого стилистического направления в формообразовании промышленных изделий, как «стайлинг». В это время и в СССР после разгрома движения художников-«производственников» также начинает складываться совершенно иной, чем в 1920-е годы, стиль формообразования предметной среды. Его назовут «сталинским ампиром».

Вторая мировая война, победа Советского Союза над гитлеровской Германией, возникновение в Европе и Азии государств, поставивших своей целью построе-

ние социализма, вновь оживило влияние в мире социалистических идей. И характерно, что в это время в среде дизайнеров на Западе снова начинает распространяться отношение к предметному миру как к одному из рычагов построения совершенного общества.

В 1955 году в Западной Германии, в городе Ульме, проходит торжественное открытие новой школы дизайна. Вновь создаваемая художественно-конструкторская школа ставит своей целью возрождение идей Баухауза по формообразованию предметного мира. Первоначально в своей деятельности школа опиралась на теоретические разработки 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, характеризующаяся, как мы помним, ярко выраженной социальной направленностью, связью с коммунистическими идеями. Мальдонадо, ставший в 1964 году 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. Он выдвигает идею так называемого «опережающего проектирования». По мнению Мальдонадо, проектирование должно быть связано с вопросами управления и прогнозирования культуры, дизайнеры сегодня обязаны обращаться в своей деятельности к решению социальных, политических и культурных проблем [7, с. 50–55].

В 1960-е годы теоретические разработки Ульмской школы дизайна и ее главного теоретика Мальдонадо были очень популярны в среде западных дизайнеров. Идеи Ульма оказали сильное влияние и на начавший интенсивно развиваться советский дизайн. 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 целых комплексов изделий, которые бы направляли и организовывали существование людей в обществе. «Это всеобщее проектирование, – писал тогда один из ведущих теоретиков советского дизайна Г.Б. Минервин, – иногда называют «тотальным проектированием». Имеется в виду, что оно включает комплексное перспективное проектиро-

вание, которое должно обеспечивать создание предметных предпосылок решения основных социальных проблем коммунистического строительства» [8, с. 15]. 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 качеству промышленных изделий подняться на должный уровень. И все же советские дизайнеры тогда искренне верили в возможность с помощью методов дизайна не только превратить отечественную промышленность в передовую, но и улучшить само общество, повлиять на совершенствование его организации.

Однако в 1970-е годы, когда советская экономика и все советское общество стали заметно погружаться в состояние застоя, романтические мечты наших дизайнеров постепенно начали меркнуть. К этому времени на Западе вновь наблюдается разочарование в социалистических идеях. Причиной этому послужило и то, что социалистический лагерь начал заметно уступать капиталистическим странам в экономическом соревновании, и негативная роль, которую стал в это время играть СССР на международной политической арене (вторжение в Чехословакию, Афганистан и т.д.). Все это отражается и на судьбах социальных теорий, системных методов в области формирования предметной среды. Идеи Ульма начинают терять прежнее влияние в среде западных дизайнеров, а сама школа уже в конце 1960-х переживает кризис – из нее уходит ее главный теоретик Мальдонадо. Правда, Мальдонадо остается верен своим убеждениям. Культурологические идеи художника приводят его к идеологии коммунизма: переехав в Италию, он в 1977 году вступает в итальянскую 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 исключительного интуитивизма в проектировании, отрицания научного подхода к дизайну и социальной роли предметной среды. Некоторых дизайнеров этот путь приводит к крайностям так называемого контрдизайна, основоположником которого был итальянский дизайнер Этторе Соттсасс. Созданное в начале 1970-х годов при участии Соттсасса объ-

единение итальянских дизайнеров «Global Tools» подвергло резкой критике теорию социокультурной сущности дизайнера 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» [9, с. 28]. Из Италии новые веяния в формообразовании предметного мира распространились во всем западном мире. В 1980-е годы в Европе они были подхвачены и развиты движением «новый немецкий дизайн».

Однако несмотря на то, что социальные идеи в области дизайна в последние десятилетия во многом уходят 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 дизайнера 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» [9, с. 28].

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 регламентированно организованной предметной среды, так невозможно обойтись и лишь чисто интуитивистским, художественным подходом к формированию объектов вещного мира. «Проектировать форму, – писал Т. Мальдонадо, – значит координировать, дифференцировать и объединять все факторы, которые так или иначе влияют на форму изделия. Точнее, оно учитывает факторы выбора и использования как индивидуальные, так и социальные (функциональные, знаковые или общекультурные факторы), а также их изготовления (технично-экономические, технико-конструктивные, технико-системные, технико-производственные и технико-распределительные факторы)» [10, с. 25].

Однако 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... ценно-

стях... об истинном, навсегда правильном, – речь идет о том, чтобы быть людьми, быть понимаемым, и понимаемым самыми различными слоями общества...». [11, с. 62].

Литература / References

1. Шеридан, Р.Б. Драматические произведения / Р.Б. Шеридан. – М.: Искусство, 1956. – 483 с.
Sheridan, R.B. Dramaticheskiye proizvedeniya / R.B. Sheridan. – М.: Iskusstvo, 1956. – 483 p.
2. Моррис, У. Искусство и жизнь / У. Моррис. – М.: Искусство, 1973. – 511 с.
Morris, U. Iskusstvo i zhizn' / U. Morris. – М.: Iskusstvo, 1973. – 511 p.
3. Сарабьянов, Д.В. Стиль модерн / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.
Sarabyanov, D.V. Stil' modern / D.V. Sarabyanov. – М.: Iskusstvo, 1989. – 294 p.
4. Маяковский, В.В. Собр. соч.: в 8 т. / В.В. Маяковский. – М.: Правда, 1968. – Т. 1. – 463 с.
Mayakovskiy, V.V. Sobr. soch.: v 8 t. / V.V. Mayakovskiy. – М.: Pravda, 1968. – Т. 1. – 463 p.
5. Гропиус, В. Границы архитектуры / В. Гропиус. – М.: Искусство, 1971. – 286 с.
Gropius, V. Granitsy arkhitektury / V. Gropius. – М.: Iskusstvo, 1971. – 286 p.
6. Чужак, Н.Ф. Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня) / Н.Ф. Чужак // Леф. – 1923. – № 1.
Chuzhak, N.F. Pod znakom zhiznestroyeniya (opyt osoznaniya iskusstva dnya) / N.F. Chuzhak // Lef. – 1923. – № 1.
7. Глазычев, В. О дизайне / В. Глазычев. – М.: Искусство, 1970. – 191 с.
Glazychev, V. O dizayne / V. Glazychev. – М.: Iskusstvo, 1970. – 191 p.
8. Минервин, Г. О социальной природе дизайнера / Г. Минервин // Вопросы технической эстетики. – М.: Искусство, 1970. – Вып. 2. – С. 6–17.
Minervin, G. O sotsial'noy prirode dizayna / G. Minervin // Voprosy tekhnicheskoy estetiki. – М.: Iskusstvo, 1970. – Vyp. 2. – P. 6–17.
9. Шатин, Ю.В. Этторе Соттсасс / Ю.В. Шатин // Техническая эстетика. – 1989. – № 9. – С. 25–29.
Shatin, Yu.V. Ettore Sottsass / Yu.V. Shatin // Tekhnicheskaya estetika. – 1989. – № 9. – P. 25–29.
10. Мальдонадо, Т. Из книги «Промышленный дизайн» / Т. Мальдонадо // Техническая эстетика. – 1978. – № 7. – С. 24–26.
Mal'donado, T. Iz knigi «Promyshlennyy dizayn» / T. Maldonado // Tekhnicheskaya estetika. – 1978. – № 7. – P. 24–26.
11. Привалов, И.В. Индивидуализация среды как тенденция 80-х годов в дизайне ФРГ и Западного Берлина / И.В. Привалов // Сб. научн. тр. / Всесоюзн. науч.-исслед. ин-т тех.

эстетики. – М., 1990. – Вып. 60: Творческие направления в современном зарубежном дизайне. – С. 45–62.

Privalov, I.V. Individualizatsiya sredi kak tendentsiya 80-kh godov v dizayne FRG i Zapadnogo Berlina / I.V. Privalov // Sb. nauch. tr. / Vsesoyuzn. nauch.-issled. in-t tekh. estetiki. – М., 1990. – Вып. 60: Tvorcheskiye napravleniya v sovremennom zarubezhnom dizayne. – P. 45–62.