

Арт-дизайн и дизайн-авангард конца XX века против социальной направленности дизайнерского проектирования

Art design and avant-garde design of end of 20th century against social focus of design development

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 показано, что в конце XX в. дизайнерское проектирование на Западе отходит от социальных идей, от системной регламентированности структуры и форм предметной среды к более спонтанным, интуитивным решениям, подчеркнута противопоставляемым социально обусловленным проектам прошлых десятилетий. Однако, несмотря на то что социальные идеи в области дизайна во многом сдвигаются с передовых позиций, полностью они не исчезают, продолжая вдохновлять ряд дизайнеров как на Западе, так и в нашей стране.

Ключевые слова: дизайн, арт-дизайн, дизайнерский авангард, контрдизайн, системное проектирование, постмодернизм, необарокко.

Abstract

The article proves that at the end of the 20th century the design development in Western countries shifted away from social ideas, from the systemic restrictions of structure and forms of the object environment towards more spontaneous, intuitive solutions that are distinctly opposed to the socially conditioned projects of the last decades. However, although the social ideas in design to a large extent were withdrawn from the advanced positions, they have not disappeared in full, and still inspire a number of designers in Western countries and in this country.

Keywords: design, art design, design avant-garde, contre-design, system designing, postmodernism, Neo-baroque.

Поступила в редакцию / Received: 23.09.2015

Web: <http://elibrary.miu.by/journals/item.iot/issue.44/article.9.html>

К началу 1970-х гг. на Западе в значительной степени наблюдается разочарование в социалистических идеях, которым ранее сочувствовали многие европейские деятели искусства. Причиной этому послужило то, что социалистический лагерь заметно начал уступать капиталистическим странам в экономическом соревновании, а также та негативная роль, которую стал в это время играть СССР на международной политической арене (вторжение в Чехословакию, Афганистан и т.д.). Все это отражается на судьбах социальных теорий, системных методов в области формирования предметной среды, которые разрабатывали дизайнеры с социалистической идейной ориентацией. Социальные идеи знаменитой в свое время Ульмской школы дизайна, работавшей в ФРГ, начинают терять свое прежнее влияние в среде западных дизайнеров: сама школа уже в конце 1960-х гг. переживает кризис, в 1967 г. из нее уходит ее главный теоретик Т. Мальдонадо. Оставшись без своего идейного лидера, школа закрывается. Причиной ухода Мальдонадо из Ульмского училища дизайна было наступившее у него в то время разочарование в возможности реализации его главной идеи – создания предметной среды как единой системы, работающей для формирования гармоничной социальной среды. Он понял, что в условиях современного капиталистического производства невозможно осуществить создание единой предметной среды как комплексной социально направленной системы. Правда, Мальдонадо остается верен своим убеждениям, его культурологические идеи приводят художника к идеологии коммунизма – переехав в Италию, он в 1977 г. 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. Это направление дизайна в первую очередь выражается 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 предметный мир. В связи с этим дизайнеры уже не стремятся, как раньше, создать максимально упорядоченную предметную среду: наоборот, они пытаются придать организации вещного мира жилища подчеркнутый эффект непреднамеренности, случайности компоновки.

Некоторых дизайнеров этот путь приводит к крайностям так называемого «контрдизайна», основоположником которого был итальянский дизайнер Этторе Соттсасс. Он утверждал, что жилище надо избавить от материальных предметов и сформировать пустое пространство, в котором «можно жить и работать вне специально задуманной структуры» [1, с. 28]. Созданное в начале 1970-х гг. 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» [1, с. 28].

Однако Соттсасса все время мучили сомнения насчет отсутствия связи дизайнерского проектирования с социокультурными проблемами. В конце 1970-х гг. он отходит от асоциальных идей в области дизайна. В результате на Конгрессе ИКСИД в Мехико в 1977 г. он настаивает на социальной ответственности дизайнера вместе с другими членами общества за формирование идеалов и ценностей будущего человечества, за его прогресс. Но как отмечает Ю.В. Шатин в статье о Соттсассе, к сожалению, нарисованная им перед участниками Конгресса картина будущего была столь утопичной, что вызвала лишь ужас у одних и иронию у других [1, с. 28].

Не будучи понятным на Конгрессе ИКСИД, Соттсасс вновь возвращается к асоциальности в дизайнерском проектировании. В начале 1980-х гг. по его инициативе создается авангардная дизайнерская группа «Мемфис», которая продолжила борьбу арт-дизайна 70-х с системным дизайном, с ортодоксальным функционализмом, с социологизацией дизайна. Стиль, который создала группа «Мемфис», восходил к искусству древних цивилизаций, в то же время в нем чувствовалось влияние ар-деко 1920-х годов, а также поиски самого Соттсасса более ранних этапов его творчества. Главное, что было характерно для «Мемфиса», – это ломка всех стереотипов, отсутствие какого-либо догматизма. «“Мемфис” эклектичен, – говорили сами его основатели, – он банализирует золото и мрамор и облагораживает слоистый пластик, нержавеющей сталь и каучук. Он стремится освободить пространство, дематериализовать архитектуру, сорвать покровы тайны с памяти навсегда» [1, с. 28].

Творчество группы «Мемфис», оказавшей большое влияние на многих западных дизайнеров, было связано с таким направлением в зарубежной художественной культуре 1980-х – 1990-х гг., в том числе и в дизайне, как постмодернизм. В архитектуре это направление существовало еще с 1970-х гг. В одном из манифестов архитектурного постмодернизма, так называемой «Брюссельской декларации», подписанной представителями различных европейских стран, было сказано, что европейская городская среда должна быть восстановлена в своем «досовременном» виде. В этом сущность постмодернизма, рожденного проявившимися в то время настроениями общества, связанными с отрицанием достижений искусства модернизма. Последний в свое время попытался выступить против вкусов общества потребления, противопоставил себя существующему социуму, предпринял попытку освободиться от его диктата. Теоретики кубизма, одного из первых течений модернизма, А. Глез и Ж. Меценже, в начале XX в. писали: «Обрывки свободы, добытые Курбе, Мане, Сезанном и импрессионистами, кубизм заменяет непрерывной свободой. Теперь, признав наконец за химеру объективное знание и считая доказанным, что все, принимаемое толпой за естественное, есть условность, художник не будет признавать других законов, кроме законов вкуса» [2, с. 37].

Однако оказалось, что свобода от общества, которая была декларируема представителями искусства модернизма, в конце концов была пресечена этим обществом. Обществу надоели резкие вызовы, которые бросали ему модернисты, оно захотело противостоять этим вызовам. «Мы чувствуем себя, – писала одна из ведущих французских искусствоведов, К. Милле, – уставшими от всех авангардистских экспериментов, проводимых на протяжении семидесяти лет; и одним из найденных нами ле-

карств стало возвращение к традиции, которой вот уже семьсот лет» [3, с. 289]. Ретроспективизм стал основной чертой постмодернизма. Например, один из виднейших архитекторов постмодернизма, Ч. Мур, даже построил в Нью-Хейвене целый квартал, стилизованный под архитектуру начала XX в., правда, в несколько шаржированной интерпретации, что также присуще постмодернизму. Для последнего вообще было характерно ироническое отношение ко всему: к прошлому и настоящему. Один из западных теоретиков искусства, Б. О’Догерти, в передовой статье журнала «Art in America» под названием «Что такое постмодернизм», опубликованной в 1971 г., очень точно назвал как характерную особенность времени появления постмодернизма «культурную усталость» [4, с. 299].

В дизайне постмодернизм в основном проявился в проектировании оборудования интерьеров. Художественные особенности таких интерьеров шли в русле общей направленности культуры постмодернизма – использование орнаментов, активное применение ярких цветов, введение стилистических признаков формообразования прошлых лет, изобразительность и символика форм. К примеру, один из лидеров американского постмодернизма, Р. Вентури, создал серию стульев, несколько шаржированно представляющих образцы разных мебельных стилей прошлого. Помпезен и монументален стул в стиле «Королева Анна». Легкомысленно вычурна форма стула в стиле «Чиппендейл». По своей стилистике эти произведения Вентури выполнены на грани кича. Сам дизайнер признавался, что постмодернизм балансирует на грани высокой традиции и кича – как он говорил, «Рима и Лас-Вегаса», – и, по выражению критиков, стремится соединить традиции «вечного города», символа синтеза искусств, и одновременно среды «дурного вкуса», символа бутафорской помпезности. Типичным проявлением постмодернизма в проектировании мебели является и создание «микроархитектуры», т.е. использование архитектурных форм в уменьшенном масштабе. Так, группа архитекторов из Франкфурта – Н. Бергхоф, М. Ландерс, В. Ланг – создала в середине 1980-х гг. серию мебели, изображающей в миниатюре знаменитые небоскребы.

Далее надо сказать, что конец 1980-х – начало 1990-х гг. в процессе развития западной материально-художественной культуры искусствоведы характеризуют как переход к новому стилистическому направлению, названному «необарокко». «... термин «постмодерн», – пишет Н.В. Кислова, – содержит нечто противоречащее породившей его логике. Той самой логике, которая отвергла «дарвинистское» представление о прямолинейно-поступательном, однозначно-прогрессивном ходе истории и привлекла внимание

к более изощренным моделям трансформации социальных и культурных систем. <...> В результате такого рода погружений в историю появился термин «необарокко», небезуспешно выступающий сегодня в качестве альтернативы постмодернизму (а иногда и в качестве уточняющего дополнения к нему)» [5, с. 7]. Для предметного формообразования необарокко характерными становятся отсутствие единства и целостности форм, порядка и симметрии, наличие нестабильности, изменчивости, зыбкости. Один из теоретиков, введших в обращение термин «необарокко», О. Калабрезе, так определил основные принципы этого направления проектной культуры: «”Дух необарокко” – это «повышение акций» таких форм творчества (и – шире – социального поведения), для которых характерны утрата целостности, глобальности, упорядоченной систематичности и проявление вместо этих качеств нестабильности, неоднозначности, изменчивости» [6, с. 25]. Калабрезе не зря оговаривается, что необарокко – это вообще тип социального поведения, который проявляется в материально-художественной культуре. Он подчеркивает, что необарочная культура исповедует два основных общих принципа. Первый: отказ от унифицированных, упрощенных моделей и взгляд на мир как на фрагментарную множественность, где различные модели противостоят друг другу, соревнуясь между собой. Второй: представление о том, что в мире преобладают не стабильные модели, а наоборот, модели сложные, комплексные, многомерные, динамичные [6, с. 181].

Феномен необарокко исследовал и другой западный искусствовед – М. Тун. Он утверждал, что последовательность стадий развития культуры с древнейших времен сохраняет свой порядок. Первую, «экспериментальную» стадию, сменяет «классическая», за ней следует «барокко». Эти три этапа морфологической трансформации, сопровождаемые возникновением, сложением, совершенствованием и распадом формы, присущи всем историческим стилевым периодам. Необарокко, таким образом, – современная модификация барокко [7, с. 74].

В понятие «необарокко» вполне вписывается творчество всемирно известной американской дизайнерской группы САЙТ (аббревиатура от полного названия «Sculpture in the environment», что в переводе с английского означает «Скульптура в окружающей среде»). Характерной разработкой этой группы являлось, например, оформление интерьера торгового зала магазина фирмы «СВАТЧ» в г. Нантукете, штат Массачусетс (1987 г.). Оно представляло собой фантазмагорическое шествие манекенов, облаченных в одежду и обувь, продававшиеся в магазине, причем манекены как бы выходили из-под пола (вначале видны были только их головы), а потом уходили в потолок торгового зала (теперь

можно было видеть только их ноги, обутые в кроссовки). Решение символическое, значение же этого символа очень субъективно и дает возможность различной трактовки: то ли как олицетворение преходящей сущности человеческой жизни, то ли как отражение парадоксальной абсурдности всего нас окружающего.

Кроме группы САЙТ неobarocko в западной проектной культуре 1980–1990-х годов представляет также один из известнейших американских дизайнеров и архитекторов, Фрэнк Гери. Его дизайнерские произведения отличались скульптурностью форм, парадоксальностью структур, использованием необычных, нетрадиционных материалов, часто явной ироничностью. Например, созданная им в начале 1980-х годов мебель из гофрокартона являлась едкой пародией на традиционные мягкие кресла, столь привычные рядовому потребителю.

Как и практически все деятели авангарда XX века, Гери склонен к эпатажу. Его знаменитый собственный дом в Санта-Монике, построенный им самим, специально был рассчитан на то, чтобы вызывать раздражение у соседей своей необычной конструкцией из профилированного металла, сетчатых структур и торчащих стеклянных эркеров с деревянным строением внутри. Вообще для архитектурного дизайна Гери были характерны раздробленность объемов, подчеркнутая неортогональность, использование необработанных материалов. Один из старейших американских архитекторов, Филипп Джонсон, так сказал о творчестве Гери: «Фрэнк уникален в своей страсти использовать странные формы и в умении вызвать у вас реакцию, которую вы ощущаете кишками. Его здания шокируют, но они заставляют вас проникнуться таинственным чувством восторга» [8, с. 5]. Сам же Гери замечал: «Я стараюсь избавиться от бремени культуры и искать новое отношение к творчеству. Я не хочу быть категоричным. Не существует правил, не существует правильного и неправильного. Я не могу сказать, что красиво, а что уродливо» [8, с. 7].

Это характерная позиция неobarocko и вообще дизайнерского авангарда конца XX в. – постараться стать вне каких-либо культурных традиций, вне общества с его эстетическими представителями, отвергать устоявшиеся каноны. Однако, как отмечает Н.В. Кислова, «будучи динамической системой, неobarocko тем не менее не предполагает революционной ломки норм. Неobarocko вкус – непрерывно колеблющийся, ценностные критерии блокируются, «зашкаливают», сдвигаются, но не разрушаются» [5, с. 11].

Таким образом, в конце XX в. дизайнерское проектирование отходит от социальных идей, от системной регламентированности структуры и форм предметной среды к более спонтанным, интуитивным решениям,

подчеркнуто противопоставляемым социально обусловленным проектам прошлых десятилетий.

Однако, несмотря на то что социальные идеи в области дизайна во многом сдвигаются 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» [1, с. 28].

Существование разных точек зрения на проблемы формирования предметного мира, конечно, правомерно, и истина, как всегда, лежит где-то посередине: как нельзя ограничиваться романтическим представлением о решающей роли регламентированно организованной предметной среды, так невозможно обойтись и лишь чисто интуитивистским, художническим 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 (техничко-экономические, технико-конструктивные, технико-системные, технико-производственные и технико-распределительные факторы)» [9, с. 25].

Однако явно положительным в развитии новых течений в дизайне, родившихся на Западе в последние десятилетия XX в., 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 понимаемыми, и понимаемыми самыми различными слоями общества...». [10, с. 62].

Литература / References

1. 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. – No. 9. – P. 25–29.

2. Глез, А. О кубизме / А. Глез, Ж. Меценже. – СПб., 1913. – 185 с.
Glez, A. O kubizme / A. Glez, Zh. Metsenzhe. – SPb., 1913. – 185 p.
3. Милле, К. Современное искусство Франции / К. Милле. – Минск: Пропилеи, 1995. – 336 с.
Mille, K. Sovremennoye iskusstvo Frantsii / K. Mille. – Minsk: Propilei, 1995. – 336 p.
4. Рейнгардт, Л.Я. Современное западное искусство: Борьба идей / Л.Я. Рейнгардт. – М.: Изобраз. искусство, 1983. – 360 с.
Reyngardt, L.Ya. Sovremennoye zapadnoye iskusstvo: Bor'ba idey // L.Ya. Reyngardt. – M.: Izobraz. iskusstvo, 1983. – 360 p.
5. Кислова, Н.В. Эпоха необарокко / Н.В. Кислова // Дизайн на Западе. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – С. 7–18.
Kislova, N.V. Epokha neobarokko / N.V. Kislova // Dizayn na Zapade. – M.: VNIITE, 1992. – P. 7–18.
6. Calabrese, O. L'eta neobarocca / O. Calabrese. – Roma – Bari: Laterza, 1987. – 170 p.
7. Кондратьева, К.А. «Новый немецкий дизайн» в контексте проектной культуры / К.А. Кондратьева // Сб. науч. тр. / Всесоюзн. науч.-исслед. ин-т тех. эстетики. – М., 1990. – Вып. 60: Творческие направления в современном зарубежном дизайне. – С. 63–76.
Kondrat'yeva, K.A. «Novyy nemetskiy dizayn» v kontekste proyektnoy kul'tury / K.A. Kondrat'yeva // Sb. nauch. tr. / Vsesoyuzn. nauch.-issled. in-t tekh. estetiki. – M., 1990. – Vyp. 60: Tvorcheskiye napravleniya v sovremennom zarubezhnom dizayne. – P. 63–76.
8. Ермолаев, А.П. Витра энд Гери / А.П. Ермолаев // Дизайн на Западе. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – С. 3–7.
Yermolayev, A.P. Vitra end Geri / A.P. Yermolayev // Dizayn na Zapade. – M.: VNIITE, 1992. – P. 3–7.
9. Мальдонадо, Т. Из книги «Промышленный дизайн» / Т. Мальдонадо // Техническая эстетика. – 1978. – № 7. – С. 24–26.
Mal'donado, T. Iz knigi «Promyshlennyy dizayn» / T. Mal'donado // Tekhnicheskaya estetika. – 1978. – No. 7. – P. 24–26.
10. Привалов, И.В. Индивидуализация среды как тенденция 80-х годов в дизайне ФРГ и Западного Берлина / И.В. Привалов // Сб. науч. 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 sredy kak tendentsiya 80-kh godov v dizayne FRG i Zapadnogo Berlina / I.V. Privalov // Sb. nauch.tr. / Vsesoyuzn. nauch.-issled. in-t tekh. estetiki. – M., 1990. – Vyp. 60: Tvorcheskiye napravleniya v sovremennom zarubezhnom dizayne. – P. 45–62.