

СОЦИАЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ – ОСНОВА ДИЗАЙНЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Кузнецова Евгения Ивановна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры рекламы, связей с общественностью и дизайна РЭУ им. Г. В. Плеханова.

Адрес: ФГБОУ ВО «Российский экономический университет имени Г. В. Плеханова», 117997, Москва, Стремянный пер., д. 36.

E-mail: PМЕwgenija@yandex.ru

В статье исследуется фундаментальная причина исторических изменений предметного мира человека. Автор отсылает нас к фундаментальным понятиям вещи и предмета, сформулированным в научных трудах М. Хайдеггера и Р. М. Рильке. Говоря об историческом развитии предметного мира, автор подчеркивает, что революции не только меняют идеологию общества, но и преобразуют реальность. В настоящее время изменения в социальном устройстве могут быть столь стремительны, что и сами социальные технологии обретают природу дизайнерского проектирования. Технологии революций работают по принципу проектирования, компоновки и последующего их тиражирования. Так что вполне можно говорить о дизайне революций. Основная мысль о взаимовлиянии изменений в социальной среде и в дизайне подчеркнута примерами из истории дизайна костюма как наиболее динамично развивающегося феномена.

Ключевые слова: дизайн, социум, технологии, предмет, дизайн костюма.

SOCIAL TECHNOLOGIES AS A BASIS OF DESIGNER'S CREATIVITY

Kuznetsova, Evgeniya I.

PhD, Assistant Professor of the Department for Advertising, Public Relations and Design of the PRUE.

Address: Plekhanov Russian University of Economics, 36 Stremyanny Lane, Moscow, 117997, Russian Federation.

E-mail: PМЕwgenija@yandex.ru

The article investigates the fundamental reason for historic changes in the subject world of man. The author refers us to the principle notions of thing and subject formulated in works by M. Haidegger and P. Rilke. Speaking about the historic development of the subject world the author underlines that revolutions not only change ideology of society but transform reality. Today changes in social structure can be so fast that social technologies themselves can acquire the character of design projection. Revolution technologies work according to the principle of projecting, compiling and circulating. So we can speak about the design of revolutions. The main idea about interrelation of changes in social environment and in design is supported by examples of the history of costume as the most dynamically developing phenomenon.

Keywords: design, socium, technologies, subject, design of costume.

Дизайн как художественно-практическая деятельность человека возник в XIX в. В определение дизайна было заложено понимание его как проектной деятельности, которая связана с моделированием предметного мира и его композиционным решением. При этом теоретические основания дизайна возводились на эстетических воззрениях XIX века. Но в последнее время возникает потребность построить свои рассуждения о причинах возникновения дизайна как феномена на более широких и глубоких основаниях. Прежде всего следует найти гносеологические причины становления такого способа художественно-практической деятельности человека именно в XIX веке. Для этого важно отметить коренное различие тех направлений мысли, которые преобладали в XVIII и XIX веках.

Отступая немного назад, в XVII столетие, можно сказать, что научное мышление этого времени было создано математиками для математиков. А великая способность математического ума состоит в умении создавать абстракции, выводить строго логические цепочки рассуждений. Но в результате этого все, что связано с конкретными человеческими переживаниями, оставалось за пределами строгого разума, который был безразличен к самой реальности. XVIII век сохранил фундаментальный дуализм материального мира и сознания. Но вместе с тем биологические науки постепенно набирали свой материал, психология высвобождалась от власти общей философии. Точнее, все науки, изучающие жизнь, находились еще в зачаточном, описательном состоянии.

Классификация и непосредственное наблюдение играли основную роль в науке. Научная схема XVIII столетия не дала ни одного элемента непосредственного психического опыта человека. Кроме того, не дала она и никакого представления о единстве мирового целого, из которого бы возникли органические целостности типа электрона, протона, молекулы и живого тела. На рубеже XVIII и XIX столетий

сформировалось романтическое движение, которое ярче всего выразило себя как реакция на отсутствие ценностного измерения при той радикально-механистической картине мира, которая сложилась в XVIII веке.

Романтизм проявился четче всего в литературе, драматургии и живописи. Внутренний мир романтического движения в основе своей как раз пытался соединить несоединимое – механистический научный реализм и веру в высшую природу человека. От этой несовместимости двух оснований рождалась онтологическая шаткость позиции романтика.

Расхождение между материалистическим механизмом науки и моральными интуициями поэта, художника позже проявили себя в самом ходе исторического развития. Но ведь чистой ценности в природе и обществе просто не существует. Кроме того, следует отметить, что всякая ценность в конечном счете всегда есть некий результат ограничения. Наряду с этим и всякая сущность есть в определенном смысле способ выбора, который образует форму реализации. Вне формы нет и реализации феномена или вещи. Текучесть же вещей преодолевается их стремлением к самосохранению. А потому вполне можно считать, что все то, что пребывает, есть результат ограничения и формирования, придания формы.

Проблема эволюции, преобладающая в XIX веке, была проблемой развития уже существующих гармонических существ, имеющих те формы, которые преодолевают свои границы, обеспечивая более высокие качества существования. Но чем дальше развивался XIX век, тем бледнее было романтическое движение. Оно не исчезло вовсе, а разбилось на множество направлений. В лоне романтизма родилось учение о понимании – герменевтика, разрабатываются основания игры как общего принципа культуры. С понятием игры неразрывно связано понятие вариативности и игры с формами.

В конечном итоге можно сказать, что XIX век имеет три источника саморазвития:

- во-первых, это все еще существующее романтическое движение, проявившее себя полнее всего в искусстве и политической активности;
- во-вторых, это непрестанно растущие успехи науки, которые простирали перед человеком немислимые ранее горизонты;
- в-третьих, это прогресс в области технологий, основательно переменивших условия повседневной жизни.

Разумеется, что каждый из этих источников не возник на пустом месте. Французская революция была кровно связана с романтизмом и с его приоритетом социальных ценностей. Технологии возникли, конечно же, раньше XIX века. Например, Джеймс Уатт получил патент на изобретение паровой машины в 1769 г. Энциклопедисты подняли авторитет науки в XVIII веке. Все эти три источника, существовавшие на протяжении столетий, все время спорили и враждовали между собой. Так было вплоть до XIX века, когда они все вместе наконец-то уравновесились. И то, что резко отличало XIX век от остальных, был как раз приоритет технологий. И дело не в том, что внедрение технологий стало повседневностью, а в тех темпах их развития, которые стали достоянием общества и природы.

В целом развитие общества и природы стало более предсказуемым и осознанным. Поначалу горизонты ожидания были самыми радужными. Лишь через 60 или 70 лет возникли первые сомнения и разочарования в развитии прогресса. Но тем не менее основы старой цивилизации разрушили все же не технологии, а открытие научного метода как факта. Сущность его состояла в том, что возникло убеждение, будто любое научное открытие может быть внедрено в жизнь. При этом возникающие препятствия надлежало преодолевать интенсивной разработкой проблемы.

Промышленная революция началась в Англии, и она была осуществлена благо-

даря энергии преуспевающего среднего класса. В Германии же сосредоточились на подготовке научных кадров. И именно в этой точке произошло соединение технологий с чистой наукой, а отсюда возникает и общий уровень знания в обществе. Это подготовило почву для перехода от любительства к профессионализму во многих областях общественного производства.

В Германии при успешном переводе абстрактного знания в пользу технологий стал возможен переход на рельсы профессионализма многих направлений общественного производства. Поменялся сам образ жизни. Технологическая революция опиралась на развитие научной теории, возможности научного знания представлялись безграничными. Материальная и духовная основа социальной жизни попадали под серьезные преобразования.

К концу XIX века все три источника, питающие энергию века (романтизм, технологии и наука), казались исчерпанными. Но уже было сформировано торжество профессионала. Тем не менее новые идеи все-таки появлялись. Они были связаны, по словам философа Уайтхеда, с понятиями перехода и изменения. В данном случае речь идет о законе сохранения энергии и об эволюционном учении.

Утверждалась мысль, что сущность может меняться под влиянием окружающей среды. Возникает теория так называемого органического механизма, которая гласит, что «индивидуальная сущность, жизненная история которой является частью жизненной истории большей, более глубокой, более полной структуры, должна обладать и аспектами этой большей структуры, определяющими ее собственное бытие, и изменять свое бытие в соответствии с изменениями, происходящими в большей структуре» [10. – С. 167]. Стало понятно, что в новой окружающей среде происходит эволюция прежних сущностей, которые переходят в новые формы, что условия окружающей среды определяют все. Окружающая среда влияет на организм, но

и организм приспосабливается к окружающей среде и влияет на ее развитие.

Последним словом науки стало учение о борьбе за существование и естественном отборе. Европейские социологи и политики обратили свое внимание исключительно на борьбу общественных интересов. В сознании общества укоренилась идея, что реализм во взгляде на развитие требует отказа от этических детерминант поведения в области коммерции и национальных интересов. Но то, что организм сам может влиять на формирование окружающей среды, приводило к мысли, что окружающая жизнь полна креативности. И хотя ее энергия преобразования у одного индивидуума мала, у сообщества она может быть вполне достаточна. Возрастающая пластичность среды обитания человека, обеспеченная успехами новейших технологий, наводит на предположение, что креативность возможна не только в научном творчестве, не только в изобретении технологий, но и в самой социальной действительности, и оба эти направления мысли начинают развиваться параллельно.

И наконец, в философии формируются новые направления – позитивизм и философия жизни, где в центр внимания ставится жизнь в ее практической реальности и в ее целостности. Она предстает как феномен, рассмотренный со стороны ценностных измерений и человеческих свойств. Позитивизм, позитивная философия, как считалось, не должны ставить вопрос о причинах явлений, они должны ограничиваться описанием внешнего облика явлений, а вся метафизика должна быть отброшена. Последняя из трех стадий науки, по Конту, есть наука об обществе (социология). В этой науке нужно различать две составляющие – статику общественного порядка и динамику, которая занимается проблемами общественного развития.

Философия жизни обращает свое внимание на жизнь человека в ее конкретном и целостном воплощении. Она трактуется как некий хаос, обладающий огромным творческим потенциалом, как творческая

динамика бытия. Неисчерпаемый творческий импульс пронизывает все стороны бытия. Он есть первоначало всего сущего. В. Дильтей, Г. Зиммель и О. Шпенглер, пытаясь объяснить феномен жизни, прибегают к анализу уникальных образов культуры и утверждают, что жизнь как феномен есть созидание все новых форм. Жизнь трактуется философами этого направления как жизненный порыв, творческая эволюция, как метафизический и космический процесс.

Марксистская теория предлагает рассматривать человека как существо исторического происхождения, где он сам и его предметный мир являются результатом его активности, преобразующей природу. Марксизм обращает особое внимание на то, что базисной формой существования человека является его трудовая деятельность. В этом созидательном историческом процессе участвуют не только представители привилегированных классов, но и народ и трудящиеся, выступающие главным двигателем истории. А значит, человек определяется как предметно-социально-деятельное существо и как совокупность общественных связей.

Социальная история раскрывается через непрерывное изменение природы человеком, и в этом смысле она обретает прочные основания во времени. Причем время понимается уже в трехмерном измерении – сюда впервые активно проецируется измерение будущего времени. Кроме того, история теперь имеет принципиально незамкнутые, открытые очертания социального проектирования и вообще провозглашается не столько теорией, сколько методом.

В рамках романтизма развивалось дальше и учение о прекрасном. Английский философ Кольридж называл эстетику наукой о жизни. Он дает рассуждения о том, что вкус является посредником между объективным явлением и чувствами человека. Кольридж предлагает разграничить приятное и прекрасное.

Проектирование как непреходящий атрибут дизайнерского творчества в самом общем своем определении можно понимать как осмысление различных возможностей существования предмета в поле будущего времени. А потому для рассмотрения феномена дизайна важна сама категория временного пребывания предмета, вещи, явления.

Время в качестве категории бытия имеет тоже свои измерения исторического развития, которое совершается непременно на социально-экономических основаниях. Скажем, время для древнего грека было циклическим временем земледельца и счетом его до некоего определенного выдающегося момента в жизни человека. Время либо отсчитывало периоды между Олимпийскими играми, либо было тем гениальным моментом, который запечатлен в творениях скульпторов Древней Греции («Дискобол» у Мирона). Оно еще не обладало измерениями историчности и конкретности. Время древнего римлянина не было уже тем, чем оно было для грека. Это было не только циклическое время земледельца, но и динамичное городское, отцовское, историческое время. Средние века дали время, которое отсчитывается от знаменательного события – рождения Христа, и время Вечности.

Новое время предложило исходя из своей картины мира и социально-экономических условий свою концепцию времени. Освобождение мира от власти вечного времени возрождало земную участь времени. Мир становился все яснее и отчетливее. Зримый, осязаемый мир вещей, до того воспринимаемый как несущественный для жизни человека, предстает в своей важности и самобытности. Материальный мир впервые в истории приобретает права самостоятельности. Мир явлений начинает измеряться более подробно и отвлеченно механистическим способом, довольно далекий от природного круга явлений.

XIX век формирует представление о времени как о необратимом и неповторяемом потоке событий. Утверждение, что в

одну реку нельзя войти дважды, приобретает свои новые, конкретные основания. Человек начинает измерять время в чисто экономическом отношении: «Время – деньги». Неотвратимая последовательность изменений социально-практического характера создает представление об уникальности мира явлений и предметов.

На рубеже XIX и XX веков в результате научной революции формулируется идея не просто необратимости времени, но «сильной необратимости» времени. «Сильная необратимость» времени – предельная невозможность повторения во времени, она выявляется без сопоставления прошлого и будущего. Стрела времени определяется не через мишень, а в каждом мгновении своего полета, в каждом «теперь». Отсюда произрастают в культуре особый статус и измерение времени настоящего и времени будущего. Если до этого человечество знало только измерение времени настоящего и прошлого, то теперь становится возможным увидеть проекцию и будущего времени. Из этого ощущения времени идет название целого направления в искусстве – футуризма. Оно породило новых людей первых десятилетий XX в. – поколение Z, которое было выразителем преобразований, обозначенных как в социальной, так и в сфере дизайнерского творчества. Пафос преобразований во имя будущего становится камертоном всех их действий. «Будущее меня очень интересует..., – признается в своих заметках А. Родченко. – Мы были за новый мир, мир индустрии, техники и науки. Мы были за нового человека, мы его чувствовали и не совсем ясно представляли в будущем. Мы создавали новое понятие о красоте и расширяли понятие искусства» [9. – С. 62].

На рубеже XIX и XX веков отношения вещи и пространства тоже осмысливаются на новом уровне. Исторически наиболее ярко и существенно вещь представлена в живописи голландцев XVII века, скажем, у Вермеера. Новое европейское время, раздвинувшее благодаря великим географическим открытиям пространство человека,

обратило его внимание на значительность предмета, расположенного вблизи. То, что в иные времена считается мелочами жизни, вдруг предстало в другом освещении, как сама жизнь, наполненная глубоким содержанием и смыслом.

Век Просвещения перенес свои акценты на выразительность движения, на общественные преобразования, и здесь уже не было места вещи с ее сосредоточенной тайной жизни.

В самом начале XX века наиболее глубокие рассуждения о месте вещи в мире принадлежат поэту Райнеру Марии Рильке, бывшему секретарю скульптора Родена. В монографии о Родене он берет историческое развитие вещи и отрицает понимание истоков вещи из эстетических оснований. Он повторяет, что красоту нельзя сделать, можно только создавать условия, чтобы она могла «обитать среди нас». То есть, если сказать иначе, нужно обеспечить существование вещи и социально-экономическими условиями, и духовно-ментальными. Сама вещь, по словам поэта, «неукротимо» выходящая из-под рук человека, «расположена между богом и человеком; сама по себе она не может быть прекрасной, но непременно всегда есть любовь к прекрасному и томление по красоте» [8. – С. 113].

В середине XX века, когда дизайн прочно укрепил свои позиции в мире, происходит осмысление места вещи в пространстве уже на уровне философии. Например, немецкий философ Хайдеггер привнес в философию совершенно новые понятия и установки. В своей работе «Вещь» он на примере чаши, выполненной древним мастером, и исходя из этимологии греческих слов приближается к сущностным основаниям вещи. И все это он предлагает понимать вместе с изменением пространственных представлений человека.

С покорением пространства различными техническими средствами возникает, по словам Хайдеггера, и особое ощущение близости, близкого расположения предмета, что и предопределяет жизнь вещи в окру-

жении человека. Он разделяет понятия вещи и предмета и говорит о том, что вещьественность вещи не заключается в предметности, что вещи окружают и создают человека раньше, чем становятся предметами. И если «вещью в себе» Канта разговор о вещи закрывался, то у Хайдеггера именно из этой точки и начинается разговор. Констатация загадки вещи у Канта преобразуется у Хайдеггера в развитие мысли о просто вещи и затем предмете, находящемся в непосредственной близости к человеку. Хайдеггеровская вещь есть присутствие мира, мир присутствует в вещи. Такое понимание вещи и ее места в мире не совпадает с традиционным пониманием вещи как «относительно независимого» носителя свойств и отношений [11. – С. 87].

Этот процесс осмысления места вещи в стремительно меняющемся современном пространстве имел продолжение у Г. Г. Гадамера, который писал: «Мы живем в новом промышленном мире. Этот мир не только вытеснил зримые формы ритуала и культа на край нашего бытия, он кроме того разрушил и самую вещь в ее существо... Вещей устойчивого обихода вокруг нас уже не существует. Каждая стала деталью... В нашем обращении с ними никакого опыта вещи мы не получаем. Ничто в них уже не становится нам близким, не допускающим замены, в них нет ни капельки жизни, никакой исторической ценности» [2. – С. 240]. Таким образом, Гадамер отмечает зависимость между стремительными социально-экономическими преобразованиями XX века и теми представлениями о вещи, которые складываются благодаря ментальным и социальным изменениям в человеке.

Интересно, что свершившееся историческое самостояние вещи ко второй половине XIX века было образно запечатлено и европейским театром. Если ранее в театрах пьесы игрались в весьма условных и абстрактных декорациях, то с появлением профессиональной режиссуры (первым режиссером считается Людвиг Кронек из

Мейнингенского театра в Германии) сцена обрела оформление конкретными историческими интерьерными. Именно историзм художественного мышления XIX века формировал основные направления развития европейской и русской культуры. Мейнингенцы воплощали его в режиссуре наиболее последовательно. Они тщательно готовили свои спектакли, особое внимание уделяя массовым сценам. Их спектакли напоминали эпические исторические полотна.

Сознательная композиция мизансцен, предельная выразительность действия на сцене, подлинность костюмов и бутафории – все это было очень ново и увлекательно. Кроме того, само возникновение профессии режиссера тоже можно рассматривать с точки зрения осуществления различной смысловой трактовки пьесы и сценического пространства, что позволяет сделать и различную компоновку смысловых единиц драматического текста.

Видевший гастроль мейнингенцев К. С. Станиславский обратил внимание на слаженность ансамбля, на историзм и новую подлинность существования на сцене, что послужило отправным моментом для формирования его художественного мировоззрения. У Станиславского завязываются контакты со многими выдающимися художниками: Поленовым, Репиным, Суриковым, Серовым, Коровиным. В Обществе искусства и литературы, где он начинал как режиссер, Станиславский охотно работал с известными мастерами живописи. Но для оформления своего первого спектакля в Московском Художественном общедоступном театре он останавливает свой выбор на декораторе В. А. Симове, хотя до этого он вел длительные переговоры с декоратором императорских театров А. Ф. Гельцером, выпускником Строгановского училища. Гельцер был очень сведущ в постановочных вопросах, умел воспроизводить эффекты и владел театральной машинерией. Но был выбран все-таки Симов, который затем долгое время работал со Станиславским именно потому, что

предлагаемые им решения сценического пространства лучше всего выявляли общий режиссерский замысел спектакля. Его умение компоновать предметы на сцене помогало актерам существовать на сцене.

Выдающиеся художники-станковисты предлагали такие решения, которые перекрывали режиссерский замысел и отвлекали внимание зрителя от общего настроения спектакля. В. А. Симов для первого спектакля Художественного театра «Царь Федор Иоаннович» по пьесе А. К. Толстого изучал эпоху XVI в., совершал поездки по древнерусским городам. «Константин Сергеевич упивался богатым своеобразием стародавнего уклада, а я с А. А. Саниным (второй режиссер спектакля) старались... вплотную приблизить к нему характерности эпохи, помогали уловить аромат ушедшего быта... Из Ростова двинулись в Ярославль, оттуда в Нижний, где нам указали ярого любителя, коллекционера художника Карелина. Из его собрания довольно много древнерусской посуды, утвари и тканей перекочевало за нами в Москву», – вспоминал Симов [4. – С. 42].

На сцене в спектакле появились подлинные предметы старинного быта – шитье, головные уборы, кики и кички, обувь, платки, пояса, бухарские сапоги, деревянные ковши. Так, впервые на сцене подлинная вещь заняла свое место в общей эстетике спектакля. Это был 1898 год.

И наконец, в XIX веке претерпевает изменение и само понимание человеческой природы. Если Средневековье знало лишь человека греховного, проходящего свой путь к спасению в вере, Новое время предложило концепцию человека деятельного, но зачастую лишенного в своей деятельности ценностных ориентиров (Макиавелли), XVIII век взорвался социальными переменами (Французская революция), то XIX век расширил границы понимания человека и предложил увидеть его в сосредоточии общественных отношений. На передний план в трактовке человека выдвинулись его коммуникативные способности и социальная природа.

К этому времени произошло такое накопление форм и технологий в самых разных сферах жизни, что стала возможна их свободная творческая компоновка. Причем это явление проявилось в разных областях.

Замечательные открытия в области кинемонтажа, сделанные Л. Кулешовым и С. Эйзенштейном, можно трактовать и как открытие закономерностей в компоновке кадров. Эффект Льва Кулешова в кино состоит в том, что если один и тот же кадр монтировать (компоновать) с разными кадрами, то будут получаться все время разные смысловые акценты. В дальнейшем кино активно использовало это открытие, и здесь быстро пришли к выводу, что искусство кино – это, по преимуществу, искусство монтажа (компоновки кадров).

Осознание исторического процесса как творческого развития социальной природы человека, накопление творческого потенциала и разнообразия методологий в преобразовании внешнего мира, раскрытие горизонтов будущего времени – все это послужило основой для возникновения нового направления художественно-практической деятельности человека, которое позже получило название дизайна. Подобное явление может существовать в иные времена лишь фрагментарно как разрешение частичных задач в области эстетики, технологий, строительства и т. д. И лишь в XIX веке, когда все факторы сошлись вместе, стало возможно существование такого феномена, как дизайн.

Этот феномен, вобравший в себя всевозможные элементы творческого освоения внешнего мира сообразно развивающейся природе человека, стал в XX веке в сознании человека упорядочивающим началом. Дело в том, что к концу XX века все отчетливее стала проявляться тенденция к дроблению целостного ранее восприятия мира человеком. Его картина мира перестала быть ясной и постигаемой в простых представлениях. Смыслы его бытия утратили былое величие и стали походить на дискретные величины. Внешний мир становится все более виртуальным, неосязе-

мым, лишенным привычных культурных образов. Предметы в этом мире утрачивают свои привычные очертания. В таком мире становится трудно ориентироваться. В этом контексте усилия дизайнерского творчества по упорядочиванию внешнего мира становятся, можно сказать, героическими. Его развитие обретает черты «положительной конструкции», которая нашла свое место в творчестве выдающихся мыслителей и писателей XX века.

Эпоха европейских революций 1910-х гг., усиление в культуре доминанты познания в связи с успехами научной революции рубежа веков дали всеобщее ощущение открывшихся новых возможностей, которое было «разлито» в воздухе 1920-х гг., в его атмосфере. Философ, социолог и культуролог Т. Адорно в своем эссе «Те двадцатые годы» писал, что тем временем было живо представление о том, что «все можно постичь, как в области утопии, так и в области правды. Тогда, как и сразу после 1945 года, это выглядело как открытая возможность существования политически свободного общества» [14. – С. 499].

Взросшее в составе культуры значение компоненты познания стало сообщать культуре тональность сослагательного наклонения, ощущение, что все возможно, стало преобладающим на исторической сцене: «любая вещь, любое «я», любая форма, любой принцип – все ненадежно, все находится в невидимом, но никогда не прекращающемся изменении, и настоящее – не что иное, как гипотеза, которую ты еще не отбросил» [6. – С. 290].

Двадцатые и тридцатые годы были периодом в «ожидании фундаментальных преобразований, периодом становления, «обогнавшим наличное бытие» [5. – С. 10].

Именно в это время начинают складываться классические дизайнерские школы – Веркбунд, Баухаус, ВХУТЕМАС и др. Необходимость их создания была продиктована самой реальностью социальных преобразований. Эта связь далеко не случайна, можно сказать, она обусловлена самим ходом общественного развития.

С середины XIX века все художественное производство Европы переживало настоящий кризис. Усилия наиболее чутких к переменам художников и теоретиков искусства были направлены на поиски обновления архитектуры, ремесел и промышленной продукции. Это пытались сделать в Англии Готфрид Земпер, Джон Рёскин, Уильям Моррис, во Франции – Леон де Лаборд, Виолле-ле-Дюк, Сезар Дали, Анри Лабруст. Но с тех пор под влиянием социальных событий и технического развития поднялось самосознание ведущих буржуазных слоев Германии. Центром инноваций в области дизайна стала именно эта страна. Здесь ощущалась у широкой общественности большая необходимость в новой архитектуре, оформлении промышленной продукции, новых художественных идеях.

Резко изменившиеся соотношения между ведущими промышленными державами на мировой арене к концу XX века поменили и тенденции социально-экономического развития, поэтому в Германии естественным образом возник интерес к новым художественным идеям. В 1896 г. архитектор Г. Мутезиус в качестве атташе в Лондоне изучает там художественное производство и архитектуру, а в Германию приезжают Йозеф Мария Ольбрих и Анри ван де Вельде. В 1897 г. в Дармштадте была проведена Выставка художественных ремесел, которая зафиксировала огромный прогресс в этой области. Промышленность требовала введения новой эстетики для своих изделий, а это было невозможно сделать только усилиями одних художников. Возникшая потребность в новых кадрах предполагала создание объединений, в которых бы сотрудничали вместе художники и промышленники. Но подобное явление распространялось и на гораздо более широкую область. Речь шла ни много ни мало об обновлении «общечеловеческих форм». Это было явление уже духовного порядка. В обществе возникает интерес к естественности материала, его красоте.

После некоторого периода поиска в 1897 г. выставка в Мюнхене провозгласила своим главным принципом функциональность предмета. Всеобщая Выставка немецкого прикладного искусства 1906 г. в Дрездене разделила понятия прикладного искусства и промышленного дизайна. Большой успех этой выставки дал толчок объединению мастерских Дрездена и Мюнхена в единые Немецкие мастерские прикладных искусств и ремесел. Мастерские заявили о создании продукции с функциональными и конструктивными качествами и с выразительной формой. Отсюда ведет свое начало Немецкий Веркбунд, объявивший о своем рождении 7 октября 1907 г. При том что ведущим направлением Веркбунд считал все-таки архитектуру, определяющую социально-культурную сферу.

После поражения в Первой мировой войне Германия оказалась в весьма трудном экономическом и политическом положении, что не могло не сказаться на судьбе и Веркбунда.

В 1919 г. Вальтер Гропиус объединил Великогерцогскую высшую школу изящных искусств в Веймаре и Великогерцогскую школу художественных ремесел и создал Государственный Баухаус – школу архитектуры, изобразительного и прикладного искусства. Баухаус видел свои интересы прежде всего в области оформления жизненного пространства и в функциональности формообразования. Когда в Веркбунд пришел Мис ван дер Роэ, то он обратил свое внимание прежде всего на массовое производство и массовое строительство. Осознание своей социальной ответственности создавало почву для коренного изменения жизненной среды. Однако приход к власти национал-социалистов положил конец этой тенденции развития средового и промышленного дизайна.

Возникновение и становление дизайна как особого направления художественно-практической деятельности человека ведет свое начало с середины XIX века. С тех пор он начинает очень пластично реагировать

на все те изменения в социуме, которые вольно или невольно осуществляет человек, подчиняясь логике своего общественного и исторического развития. Наиболее ярко это прослеживается в промышленном дизайне и дизайне костюма. Первый демонстрирует свои непосредственные отношения с производственными силами и общественными отношениями. Об этом достаточно подробно писал Н. В. Воронов в «Очерках истории отечественного дизайна» [1]. Он подчеркивал социальную основу всех тех преобразований в области промышленного дизайна, которые были востребованы на Западе после великих потрясений Октября в России. Это и улучшение условий труда с ростом самосознания трудящихся, и улучшение дизайна промышленных станков с целью увеличения производительности труда, и извлечение прибыли из создания человеческих условий на фабрике или заводе. Все это, несомненно, стимулировало развитие промышленного дизайна и способствовало его совершенствованию.

С чего начинал капитализм в области промышленного интерьера можно видеть в ремарках, которые приведены в пьесе Г. Гауптмана «Ткачи». В сороковых годах XIX века ткацкое производство было по преимуществу надомным: «В тесной низкой избе, закоптелой от пола до потолка, сидят две молодые девушки... за ткацкими станками; часть стены направо с печью и лавкой, кроватями и несколькими лубочными картинками из Священного писания слабо освещены солнцем. На печи висят лохмотья для просушки. С балок потолка свешиваются мотки пряжи и мотовила. Возле станков стоят корзины со шпульками» [3. – С. 31–32].

Всего за несколько десятилетий (по историческим меркам стремительно) отношение к промышленному интерьеру меняется. И оно меняется не по желанию промышленников, а под давлением все возрастающей роли трудящихся масс.

Рабочий класс, выдвинутый революцией на авансцену исторических событий,

привнес с собой и новую эстетику целесообразности и практичности. Скромность в быту, простота вещей, окружающих семью рабочего, породили внимание к недорогому материалу и простоте конструкции. Так родились в России производственное искусство и конструктивизм.

На Международной выставке художественной промышленности и декоративных искусств в Париже 1925 г. каждая страна получила в свое распоряжение по две комнаты выставочного пространства. Почти все страны демонстрировали предметы буржуазной роскоши. Представители СССР привезли избу-читальню и примерный рабочий клуб с соответствующим оборудованием, которое было предельно функционально и легко трансформировалось. Сами недостатки материала при творческом подходе становились достоинствами. Так произошло и с незаменимым до сих пор транспортным средством Москвы – Московским метрополитеном. Отсутствие современных материалов и технологий возведения дворцов под землей обратило его создателей к полудрагоценным камням в отделке станций. И если в самом начале его строительства требования к первопроходцам были одни – «чтоб не капало», то затем задачи возведения и украшения дворцов под землей стали сопровождаться созданием подлинных шедевров архитектурного и дизайнерского творчества.

Вообще (хотя эта мысль может показаться и спорной) трудности в освоении новой социальной реальности – это не всегда одни препятствия, это еще и открытия и прорыв к новым возможностям проектирования. Особенно ярко это проявляется в дизайне костюма, который наиболее чутко реагирует на социальные явления. Скажем, открытие Америки, положившее начало быстрому росту экономики Испании XVI века, непосредственно и очень быстро отразилось на придворном костюме. На портрете Карла V с собакой император изображен Тицианом в модном европейском костюме, но с жесткими формами и

четкой графикой силуэта. В 1556 г. королем Испании становится его сын Филипп II, который своей внутренней политикой способствовал укреплению католицизма.

В это самое время возникает женское и мужское платье, наглухо закрывающее тело, подобно рыцарским доспехам. Жесткий каркас и форма совсем нивелируют особенности фигуры портретируемого. Не случайно в Испании, где процветала инквизиция, костюм так далеко ушел от естественных форм, что, скорее, напоминал футляр. В Италии ренессансный костюм только подчеркивал прелесть естества и служил рамой для человеческой красоты.

Или, допустим, женская мода романтизма. Как было сказано выше, романтизм был естественной реакцией на отсутствие ценностных установок в механистической и рациональной картине мира того времени. И женский костюм предложил силуэт в духе романтических умозрений. Вместо рационализма возник иррационализм, выражающийся в искусственно созданной неустойчивости фигуры: верхняя часть была непомерно перегружена за счет необычайно пышных рукавов, которые Гоголь сравнивал с двумя воздухоплавательными шарами – они могли бы поднять в воздух женщин, если бы их не поддерживали мужчины. Необычайно широкая юбка усиливала впечатление от воздушного и объемного силуэта. А вот ножки дамы были обуты в мелкие, почти балетные туфельки. Это намекало на отсутствие опоры.

Так был создан эстетический идеал в костюме, полностью отражающий неземные устремления его обладателей и реакцию на практицизм жизни.

С развитием технологий взаимосвязь между социальными переменами в жизни общества и дизайном костюма стала просто ошеломляющей. Так, время Первой мировой войны стало в истории моды моментом важного перехода к новому образу женщины. Если до войны в одежде преобладал строгий силуэт, то ко времени нача-

ла войны стал моден силуэт, словно бы плохо сидящий на фигуре. Тщательность отделки ушла в былое, нужно было производить впечатление, будто костюм небрежно наброшен на фигуру.

Стремительная эмансипация женщины, изменившиеся условия жизни, проблемы военного времени – все это привнесло в женскую моду огромное количество нововведений. Женщины встали к станкам, заняли место мужчин в конторах, на транспорте и в госпиталях. Появился в одежде стиль милитари – цвет хаки, головные уборы в виде летного шлема, грубоватые ремни. Всего два-три года отделяли мирные времена от военных, но какая пропасть в одежде этих лет! Эпоха будто разверзлась, и образ женщины стал совершенно иным.

После Первой мировой войны стремление к женственности, изящному силуэту было столь велико, что женская мода устремилась к экзотике.

В Европе наступило увлечение русским стилем после того, как революция заставила эмигрировать многих русских. Мадьярский стиль тоже привлекал к себе внимание. Культура Китая и Японии, африканские мотивы, культура Древнего Египта – все это плавилось в европейском котле моды, уставшем от военного однообразия и монотонности. Трикотаж, освоенный для повседневного костюма Коко Шанель, сделал одежду женщин удобной, немнущейся, свободной. Это позволило ей существовать в современных ритмах общества и оставаться элегантно. Творчество «великой мадемуазель», по свидетельству Марселя Эдриха, автора книги «Загадочная Коко Шанель», способствовало становлению нового социального типа и вымиранию старого, правда, уже находящегося к этому времени на спаде.

Более всего видна взаимосвязь социальных технологий и связанных с ними общественных изменений в творчестве несравненной Надежды Ламановой. Если до революции она была поставщиком двора Ее Императорского Высочества, великолепно

владела техникой драпировки тканей, отлично знала пластические свойства того или иного дорогого материала, то после Октябрьской революции она освоила новые конструкторские технологии, применяла их в работе с жесткими и неэластичными тканями, делая это виртуозно. Ее изделия демонстрировались на знаменитой Парижской выставке 1925 г. и были награждены дипломами.

Конструктивизм как направление наиболее ярко проявил себя в России потому, что он отразил всю суть и все разнообразие социальных перемен начала XX века. Преобразование жизни при помощи искусства и дизайнерских технологий отвечало духу времени и воплощало новые пластические идеи как в области архитектуры, так и в области дизайна, моделирования одежды, в плакате, книжной графике.

Театральный конструктивизм – это квинтэссенция общих идей конструктивизма. Именно в театре конструктивизм начал свое шествие за пределы станкового творчества. Конструктивисты заменили традиционную живописную декорацию трансформирующимися установками – «станками», которые способны изменять сценическое пространство и придавать игре актеров дополнительную пространственную выразительность.

Впервые принципы конструктивизма были применены режиссером В. Мейерхольдом в постановке спектакля по пьесе Кроммелинка «Великодушный рогоносец» (1922). Братья В. и Г. Веснины нарисовали к этой пьесе конструкцию, но в дальнейшем спектакль шел в сценической установке Л. Поповой. Это были опорные и работающие архитектурно-строительные части мельницы, которая являлась местом действия. На сцене возникла сценографическая композиция из перегородок, желобов, лестниц, площадок, дверей и окон. Это был схематический, каркасный образ

мельницы. Ветряк и разноцветные колеса крутились согласно смыслу спектакля и комментировали происходящее на сцене. Крутящиеся элементы сценической установки подчеркивали стремительно развивающееся действие спектакля.

Функциональность воплощалась и в одежде. Л. Попова спроектировала одинаковую униформу, так называемую прозодежду – холщевую синюю блузу и синие брюки для мужчин и синее платье для женщин. В ней можно было играть все, что угодно.

Конструктивистские решения пространства на сцене были характерны и для Камерного театра. Здесь с режиссером А. Таировым много сотрудничала А. Экстер. В этом театре особую роль в оформлении сценического пространства играл цвет, который часто игнорировался в режиссуре из-за того, что он будто бы «убивает» решение режиссера и игру актера. Цвет в театре второй половины XX века стал одним из выразительных средств художника, выявляющим особый смысл происходящего на сцене – он задействован как в оформлении спектакля, так и в костюме.

Примеры того, что социальные технологии определяют направления творческих поисков дизайнера, можно приводить бесконечно. Так было вплоть до конца XX века. В XXI веке развитие социальных технологий под воздействием прорывов в технике стало столь стремительным, что впору уже говорить о дизайне самих социальных технологий. Случились же в XXI веке «оранжевая революция», «революция роз», «революция тюльпанов». Какой цвет победит в революции – оранжевый или голубой? Любой дизайнер ответит: «Конечно же, оранжевый, он ярче, горячее, агрессивнее». На просторах XXI века дизайн стал «первичной базовой матрицей жизни» [7].

Список литературы

1. Воронов Н. В. Очерки истории отечественного дизайна. – М., 1997.

2. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. – М. : Искусство, 1991.
3. Гауптман Г. Ткачи : драма в 5 действиях. – СПб. : Изд. А. С. Суворина, 1906.
4. Давыдова М. В. Художник в театре начала XX века. – М. : Наука, 1999.
5. Кузнецов Б. Г. Идеи и образы Возрождения. – М. : Наука, 1979.
6. Музиль Р. Человек без свойств : в 2 т. – М. : Художественная литература, 1984.
7. Папанек В. Дизайн для реального мира. – М., 2008.
8. Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. – М. : Искусство, 1994.
9. Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические заметки. Письма. – М. : Советский художник, 1982.
10. Уайтхед А. Избранные работы по философии. – М. : Прогресс, 1990.
11. Философский энциклопедический словарь. – М., 1989.
12. Хайдеггер М. Вещь // Время и бытие : статьи и выступления. – М. : Республика, 1993.
13. Эдрих М. Загадочная Коко Шанель. – М., 2010.
14. Adorno Th. Kultur und Gesellschaft : in 2 vol. – Frankfurt am Mein : Suhrkamp, 1977.

References

1. Voronov N. V. Ocherki istorii otechestvennogo dizayna [Essays on the History of Russian Design]. Moscow, 1997. (In Russ.).
2. Gadamer G. G. Aktual'nost' prekrasnogo [Acute Nature of Beauty]. Moscow, Iskusstvo, 1991. (In Russ.).
3. Gaupman G. Tkachi [Weavers], drama in 5 acts. Saint Petersburg, Izd. A. S. Suvorina, 1906. (In Russ.).
4. Davydova M. V. Khudozhnik v teatre nachala XX veka [The Artist in the Theater of the 20th Century]. Moscow, Nauka, 1999. (In Russ.).
5. Kuznetsov B. G. Idei i obrazy Vozrozhdeniya [Ideas and Images of Renaissance]. Moscow, Nauka, 1979. (In Russ.).
6. Muzil' R. Chelovek bez svoystv [Man without Features], in 2 vol. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1984. (In Russ.).
7. Papanek V. Dizayn dlya real'nogo mira [Design for the real World]. Moscow, 2008. (In Russ.).
8. Ril'ke R.-M. Vorpsvede. Ogyust Roden. Pis'ma. Stikhi [Worpswede. Ogust Rodent. Letters. Poems]. Moscow, Iskusstvo, 1994. (In Russ.).
9. Rodchenko A. M. Stat'i. Vospominaniya. Avtobiograficheskie zametki. Pis'ma [Articles. Memoirs. Autobiographic Essays. Letters]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik, 1982. (In Russ.).
10. Uaytkhed A. Izbrannye raboty po filosofii [Selected Works on Philosophy]. Moscow, Progress, 1990. (In Russ.).
11. Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar' [Philosophy Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 1989. (In Russ.).
12. Haydegger M. Veshch' [Thing]. *Vremya i bytie, stat'i i vystupleniya* [Time and Being, articles and speeches]. Moscow, Respublika, 1993. (In Russ.).
13. Edrikh M. Zagadochnaya Koko Shanel' [Mysterious Coco Chanel]. Moscow, 2010. (In Russ.).
14. Adorno Th. Kultur und Gesellschaft, in 2 vol. Frankfurt am Mein, Suhrkamp, 1977.