

Аронов В.Р.

Дизайн в культуре XX века. 1945–1990.

М.: Издатель Д. Аронов, 2013



Владимир Кошаев

Центральной проблемой искусства остается паллиатив суждений, и дизайн не исключение. Причина этого состоит в отсутствии ясной теоретической оценки дизайна во второй половине XX века, почему и возникает потребность связи искусствознания и гуманитарной специфики новейших процессов культуры. Новая книга Владимира Рувимовича Аронова – третья работа в его серии книг о дизайне в окружающем мире*. Материал книги, связанный с национальными и региональными воплощениями дизайна, помогает понять его как бытийный отпечаток времени и увидеть действительный масштаб событий. Основная проблема здесь – связь двух самостоятельных тем, творчества и теории: формотипа и изустной верификации его образной полноты. И чтобы теория обрела тождество творчеству, нужно чутко и виртуозно владеть словом: с одной стороны, необходимо стремиться к универсальности высказывания, чтобы отвечать задачам не только искусствоведения, но и культурологии, философии, эстетики; а с другой – важно раскрыть стык функции и технологии вещи с архетипами художественного сознания в декоративном, изобразительном, авангардном отношении. Книга демонстрирует блестящее решение этой творческой задачи, и рецензию на нее можно было бы назвать «О гениальном красиво, о сложном просто».

* Первой частью серии явился труд «Теоретические концепции зарубежного дизайна» (ВНИИТЭ, 1992), охватывающий период от начала до середины XX в. Затем была издана последняя по хронологии книга – «Концепции современного дизайна. 1990–2010» (Артпроект, 2011). В конце 2013 года вышла работа «Дизайн в культуре XX века. 1945–1990» (Издатель Д. Аронов, 2013).

Текст восхищает тематическим построением, иронической философичностью, оттенками сожаления (местами), пониманием истинного масштаба дизайна в культурах и времени, роли творческой личности и общественной обусловленности художественного процесса, а также особым характером очерковой формы.

Рискну отметить, что именно в философском отношении творчество в дизайне дискурсно, релятивно – и как процесс, и как теория. И хотя интуитивное улавливание архетипических черт формально-ассоциативного мышления, живого и радикального, произошло в авангарде, тем не менее, в общественном сознании отсутствует плотность образов дизайна; нет ощущения единой судьбы и слитности его со всей культурой. Связано это, по всей очевидности, с выпадением самих процессов из присутствующего российской ментальности интуитивного улавливания сакральной сути новых вещей. И хотя, кажется, уже мы согласились с Казимиром Малевичем, что «интуитивная форма должна выйти из ничего. Так же, как и Разум, творящий вещи для обихода жизни, выводит из ничего и совершенствует», и увидели, что это может быть и неосознанная самим Малевичем, но очевидная иллюстрация первых строк Библии, тем не менее, в общем отношении всего объема искусства и сами объекты, и их легендарные творцы не воспринимаются без доли отчуждения. Мир, ими *созданный*, не символичен, не изобразителен, не сюжетен, не тематичен в структурах декоративного и изобразительного искусства.

Энергичная же программа, которую решал художник-инженер, опирается на принципиально новый язык искусства – недекоративный по природе, неизобразительный по пластической напряженности, требующий постулирования нового типологического тезауруса выразительной формы, который проявляется как новая программа практической вещи. В целом эта история дизайна – еще не совсем история искусства. Освоение действительной глубины сложного единства современной художественной культуры происходило, да и происходит, медленно и в общем трудно. Проблемой здесь, помимо конфликта экономики с творчеством, является кажущаяся простота и легкость пользования готовыми структурами художественной повседневности. В плане социологии все потребители – художники и дизайнеры, поскольку искусство выступает как заказ общества на решение демографических и цивилизационных проблем среды и времени. Основным же вопросом самого искусства было, да и остается по сю пору, преодоление водораздела между драматургией и гештальтпсихологией формы, с одной стороны, и ее функционально-производственной правдой, с другой. И именно это слепое, но экспрессивное поле дизайна – молодое, безоглядное, жизнеутверждающее, нужно вспахать, засеять, собрать зерно, обмолотить, сохранив при этом программу кантовского определения искусства как *способности суждения*, – я вижу именно в этом предельную цель данной книги.

Кажущаяся легкость, с которой определяется в книге смысловая емкость, – результат тщательного отбора событий и их не менее внимательного анализа в главах: «От войны к миру», «Дизайн в середине XX века», «Ульмская школа», «Стиль жизни в проектных моделях 1960–70-х годов», «Дизайн в эпоху постмодернизма». Автор признается во введении, что самым сложным был отбор анализируемых и просто упоминаемых объектов, творческих направлений и отдельных мастеров. На первое место ставятся вопросы мировоззрения эпохи. И здесь дилемма – с каким ощущением вышла та или иная нация из войны. Страны имели разные – и материальную, и психологическую – стартовые позиции. Если благополучие американского производства строилось на достижениях экономики, перед войной уже преодолевшей депрессию и упроченную в военное время, то СССР нуждался в перестройке промышленности. Сдержанность оценок дизайна времени войны в преамбуле первой главы «От войны к миру» связана с такими программами вещи, которые сложно поддаются этической оценке изобретений. «Дизайн изначально был ориентирован на мир, а не на войну». Но «война и мир сложным образом входят друг в друга», и именно бытовая повседневность несет черты выбора путей культуры, в которой «одним из важнейших стимулов развития мирового дизайна является *arms race* (гонка вооружений)», – здесь приводятся слова Бакминстера Фуллера на международной конференции ЮНЕСКО 1969 года.

Первая глава посвящена характеристике послевоенного дизайна в разных странах – в разделах «Выставка: Британия может это делать», «Три знаковых события в проектной культуре Франции», «Итальянский дизайн в эпоху раннего неореализма», «Германия: переосмысление сути вещей», «Американский дизайн 1940-х годов», «Советский Союз: идеальные образы и жизненная реальность». В главе изложены события – как точки роста феномена, – которые хотя и разными путями, но раскрывают общее начало времени.

Английский феномен начинается с простой оппозиции «производство – потребление». Отмечается подчеркнутость художественно-пластического формообразования ряда изделий: велосипеда *будущего*, проекта автомобиля Наума Габо и др. Иронична оценка четырехметровой конструкции из фибропласта в виде куриного яйца на подставке как «очень странного раздела» выставки. Дизайн Франции проиллюстрирован через «антитоталитарные идеи» Жан-Поля Сартра, отвечавшие экзистенциальности сознания, «свободному духу французов», моральной ответственности философии. Итальянский послевоенный дизайн преодолевал военную деструкцию с помощью противопоставления послевоенному хаосу того, что в итальянской культуре именуется неореализмом с его тягой создания «эффекта живого события», в частности, в лентах кино у Роберто Росселлини, смысл чего заключался в открытии заново «поэтики простой жизни» и в противопоставлении ее фашизму.

Необычайно интересным представляется раздел главы «Германия: переосмысление сути вещей». Германия, разделившаяся на две страны, ФРГ и ГДР, была экспериментальным пространством двух идеологий. На формирование мировоззрения повлияли взгляды Мартина Хайдеггера, мнение которого, несмотря на казусы его биографии с поддержкой национал-социалистической идеи сильной личности в период его недолгого ректорства, высоко ценилось в послевоенной Германии. Философ объяснял, «что философия как тип мышления представляет собою одну из редких возможностей автономного и творческого существования. Ее задача – делать вещи для восприятия более трудными, переводя их из сферы *обыденности* в *бытийность*. <...> Утяжеление мыслительного процесса позволяло найти эту точку опоры в разрушенном окружающем мире... оглядеться и задуматься о смысле бытия... техника... это не только... “техническое”, но и сам тип действия... создание нового мира не может быть только делом техники, для этого необходимо осмыслить его как совокупность вещей». В соответствии со взглядами Мартина Хайдеггера стала формироваться теория послевоенного немецкого функционализма, когда функция вещи не исчерпывается конечным, чисто практическим использованием. Здесь же отмечается роль Советского Союза, по инициативе которого на Крымской конференции был полностью отвергнут «План Morgenua» – как интриги при обсуждении будущего Германии, по смыслу схожей с той, которую Германия вынашивала по отношению к СССР.

Иллюстрацией идей Мартина Хайдеггера явилась, по мнению автора, деятельность Вильгельма Вагенфельда, работавшего некогда в мастерской Ласло Мохой-Надя в Баухаузе, который занимался в Штутгарте дизайнерской практикой и был учредителем крупнейшего немецкого дизайнерского журнала *Die Form*. Лозунг «социальной рыночной экономики» и идеи министра экономики Людвига Эрхарда о либерализации цен и помощи государства обеспечивали *порядок конкуренции*. Частью системы стало восстановление опыта Баухауза, проведение выставки «Как жить?», тесное взаимодействие творческих и инженерных сил в планах Немецкого Промышленного Союза, отказ от национально-романтических форм и политика унификации при создании типовых жилых образцов. «Образ современной техники, мебели и интерьерного оборудования должен был возникнуть самостоятельно, на совершенно новой основе. Что и было сделано в 1950-е годы». Американский дизайн 1940-х годов, в отличие от стран, где проходила война, развивался на основе высокого спроса на потребительские товары. Существенным оказалось то, что техническое противостояние противнику и военные цели производства актуализировали проектирование не только отдельного объекта, но и «системы жизнеобеспечения». Процессу способствовало творчество художников, которые еще в 1930-е годы переехали в США. Это, прежде всего, лидеры баухазов-

ского функционализма – Вальтер Гропиус, Людвиг Мис ван дер Роэ и др., а также финские дизайнеры и архитекторы.

Характеризуя процессы развития дизайна в послевоенном СССР, Владимир Рувимович весьма метко характеризует, с одной стороны, масштабность, а с другой – иную, нежели на Западе, природу средового искусства: «Послевоенный советский дизайн начался с дня Победы 9 мая 1945 года <...> Крупнейшим событием, потребовавшим сложной режиссуры и декоративного оформления, стал Парад Победы 24 июня 1945 года. Его военная часть поражала «четкостью марширующих родов войск <...> и была главной составляющей нового парадного стиля». Что касается отечественной промышленности, то «конструкторы и художники не намного отставали от мирового уровня дизайна... Но только что окончившаяся война столкнула миллионы простых людей с современной техникой в максимально нечеловеческих условиях. И нужно было повсеместно демилитаризировать ее образ, дать возможность осмыслить в качестве действенного инструмента преодоления крайне экстремальных условий каждодневного быта».

«Дизайн в середине XX века», иначе обозначенный как *стиль 50-х*, – это, по определению автора: «период формирования послевоенного функционализма и международного типографического стиля», когда «штучное предметное творчество уступало системному проектированию офисной, жилой и городской среды, заметно отходя от контактов с искусством, все больше занятого рефлексиями на сложные события, происходившие в окружающем мире». Внутренняя структура раздела включает в себя темы: «Международные дискуссии о дизайне», «Ответственность дизайнеров перед обществом», «Борьба с украшательством, искусство в быт и техническая эстетика», «Форма и функция в американских и европейских автомобилях», «Итальянский дизайн становится национальным достоянием», «Скандинавский дизайн – для всех и для себя». Читатель найдет здесь то, что происходит с человеком ввиду психологической компенсации жутких событий войны. Отмечено, что в 50-е и 60-е годы импульс творчества исчерпывает идеи функционального позитивного значения предметного творчества и конец 60-х годов – начало 70-х знаменуется появлением концептуализма и далее постмодернизма. Может быть, самый важный аспект раздела главы – «Международные дискуссии о дизайне», поскольку поиски художников-конструкторов раннего периода в их стремлении сформировать идею пластических средств, отвечающих функциональному соответствию концепции *новизны* создаваемого предмета, уже не были глупе актуальны.

В 1959 году в Стокгольме прошла встреча ведущих дизайнеров Европы, Америки, Японии, где определялись приоритеты дизайна. В результате нескольких конгрессов ICSID (International Council of Societies of Industrial Design – первое собрание организации состоялось

в 1957 году в Лондоне), международной организации, признанной ЮНЕСКО, был создан и принят «Международный кодекс профессионального поведения дизайнеров», который приводится в книге целиком и включает разделы: *ответственность дизайнеров перед обществом – заказчиком – другими дизайнерами; гонорар, секретность*. Было подготовлено и новое определение дизайна. Ему была близка и формулировка советской стороны. Отмечается роль созданного в СССР в 1962 году ВНИИТЭ как института развития профессиональной среды дизайна.

Для понимания функционализма, закат которого в 60–70-е годы сопровождался «переменами в визуальном восприятии» и в возникновении «жизнеутверждающей атмосферы», автор предлагает рассмотрение, пожалуй, самого надежного события времени, без которого следующий этап был бы непредсказуем, а для читателя непонятен. Это – Ульмская школа, наследующая частью опыт Баухауза и Вхутемаса и представленная новыми педагогическими концепциями. Особенное значение имела теория информации Абраама Моля. Последнее обстоятельство очень интересно. Здесь тоже происходит то, о чем говорил Хайдеггер – утяжеление мысли, только уже не за счет философии, а благодаря пониманию пространства как сложноорганизованной информационной системы, которую автор характеризует «скорее как игру ума», иллюстрирующую талант Моля как теоретика «культуры с широким кругозором мышления».

Еще две главы – «Стиль жизни в проектных моделях 1960–70-х годов» и «Дизайн в эпоху постмодернизма» – обращены к неоднозначным процессам творчества, которые автор, объединяя в центральном тезисе времени – «закате функционализма», характеризует два сложнейших этапа общественного развития: 60-е и 80-е годы. Дизайнеры первого периода вызывали общественное доверие и «охватывали своим влиянием все новые и новые отрасли производства, включая освоение космоса». Фундаментальна оценка различий двух периодов: «В 1960-е годы дизайнеры опирались на прочную материальную базу», в 1980-е годы – на «завышенные значения ценных бумаг и акций» (то есть искусство второго периода становится инструментом финансовых отношений. – В.К.) Отмечаются также различия дизайна вещей от архитектуры. В архитектуре «концептуальные сооружения озадачивали своим непривычным видом и казались излишне агрессивными». «Это относилось и к актуальному искусству, задачей которого было поразить зрителей, встряхнуть... обыденное сознание». В разделе «Стиль жизни в проектных моделях» излагаются идеи не прочитанного на Конгрессе ICSID «Дизайн для человека и общества» (Москва, 1975 год) доклада Карла Кантора, тогдашнего заместителя главного редактора журнала «Декоративное искусство СССР», где он «намеревался резко выступить против замкнутых моделей материальной культуры»

и искусства, не только однополярных, двухполярных и т. д., но и вообще против всех жестко ориентированных». Кантор существенно опередил свое время: «...с искусствоведческой точки зрения, материальная культура хотя и превращается в материально-художественную, но распадается на мало связанные между собой отдельные виды и продукты творческой деятельности: архитектуру, народное искусство, художественную промышленность, художественное проектирование, прикладное искусство, дизайн, в то время как значительно важнее понять их взаимосвязанность, перетекание друг в друга, их контакты с социумом, общемировым техническим развитием и искусством».

Раздел «Дизайн в эпоху постмодернизма» венчает материал книги главами «“Форум дизайна” в австрийском Линце», «Архитектура и дизайн на 39-й Венецианской биеннале», «Уроки “Мемфиса”», «Алессандро Мендини сближает искусство и дизайн», «Архитектура и средовой дизайн», «Стеклянная пирамида Лувра», «Между архитектурой и дизайном. Большая арка Дефанс». Указывая на несинхронность дизайна и архитектуры в компонентах стиля, автор отмечает вклад в новое понимание задач проектирования американского архитектора Роберта Вентури, Бруно Мунари, английского теоретика программного проектирования Кристофера Александера. При этом отмечается: «...было бы неверно считать, что с появлением постмодернизма в дизайне стала угасать подчеркнута функциональная линия» и приводятся примеры из проектов дизайнеров – норвежца Петера Опсвика, японца Тосиюки Кита, немца Клауса Франка и Вернера Зауера, американского архитектора Фрэнка Гери.

Особенностью времени стало успешное развитие функционального дизайна и эффекты эстетики постмодернизма, где отмечается роль миланской группы «Мемфис» (1981). Очень точно замечено, что «в бесконечных текстах постмодернизм неизменно чувствовал себя более уверенно, чем в художественной практике». В 1980-е годы в целом «постмодернизм не захватил всю сферу художественного творчества. Он был театрализованной авансценой художественных поисков, а в реальной жизни продолжали существовать и развиваться другие, не менее важные направления в дизайне, которые не были растворены в повседневности». Завершение постмодернизма Жан Бодрийяр связывает с «“абсолютным событием” мирового значения – терактом в нью-йоркском Торговом центре 11 сентября 2001 года, после чего мировое сознание столкнулось не только с угрозой глобального терроризма, но и с фактом “преобладания события над моделями его интерпретаций”».

В «Уроках “Мемфиса”» акцент сделан на творчестве Этторе Соттсасса и его молодых коллег, благодаря которым стало очевидно, «что дизайн является творческой сферой, где возможны серьезные инновации», при этом в разделе «Алессандро Мендини сближает искусство и дизайн» уточнено, что «объекты дизайна могут свободно пересекать

границу искусства, но при этом обязательно должны сохранять след, груз своей прежней утилитарности. <...> То же самое может происходить и с произведениями искусства... (в них важнее оказывается не художественно-образная самоценность, а манипулирование ими как знаковыми объектами)». В частности, Алессандро Мендини уменьшает «различия между высшей формой искусства и простым орнаментом». Речь идет о созданном им «кресле Пруста» и декорировании его приемами художественных структур, заимствованными из модернизма.

Интерпретации двух объектов – Стеклоплатформы Лувра и Большой арки Дефанс – завершают историю последнего хронологического периода; эти архитектурные объекты – «знаковые события общественной значимости».

Отмеченные в книге особенности сближения творческих методов в архитектуре и дизайне можно определить как выявление условий морфологического сходства обеих сфер, имеющих общую основу для понимания художественных черт времени, когда информационно-технологическое обеспечение творческого процесса позволяет предельно сблизить развивавшиеся относительно самостоятельно и утвержденные в характере профессии и функций архитектуру и вещи.

Таким образом, оценки дизайна, которые предлагаются читателю, связывают существенно необходимые и значимые факты жизни со смыслами самого искусства. Опыт личного участия автора во многих описываемых событиях, знакомство с выдающимися теоретиками, дизайнерами, иногда и заказчиками, понимание ментальности времени и существа развития национальных школ – все это позволяет автору соединить в искусствоведении культурно-биографические и художественные тенденции, реакции профессиональной среды и художественной критики по отношению к стилевому и процессуальному в искусстве конкретного времени, конкретной страны, эпохи. Это обстоятельство делает книгу уникальной, а литературная составная как условие емкости впечатления, связанная очерковой формой, образует ряд изящных, внутренне цельных фрагментов глав и одновременно сквозную линию истории дизайна как непрерывного художественного процесса.

Текст книги завершает алфавитный указатель, дающий возможность использовать книгу как своего рода энциклопедию. Этому же служит раздел «Основные события», этнографически точно отсылающий читателя к десяти значимым явлениям каждого года, а всего их с 1945-го по 1990-й отобрано 560. Так не только верифицируются историко-культурные обстоятельства художественных феноменов, но и весьма тонко обосновывается связь художественных поисков и достижений в единстве общественных проблем времени – экономики, идеологии, национальных приоритетов, маркетинговых стратегий, фактов личной судьбы дизайнеров, их творческих пристрастий. События дизайна образуют своего рода открытую систему, которую можно

исследовать далее, ее же можно использовать в разработке учебных предметов для самых разных специальностей. При этом автор сетует на необходимость более широкой картины художественной жизни, что, как мы понимаем, предполагает дальнейшее развитие теории и истории дизайна.

Аналитика процессов дизайна, проведенная автором, свидетельствует о глубочайшем осознании сферы творчества, когда не выбор функционального или парадоксального, не требования промышленной технологии только, не уникальность и экзотичность выносимой на всеобщее внимание вещи и поведения, а природа, скажем так, встающих в полный рост вопросов хорошей режиссуры всей картины изучаемой области, где каждый фрагмент интонирован надежными суждениями, подтверждающими его глубину и содержательность, является определяющей.

Факты дизайна середины XX – начала XXI века, положенные в основу рецензируемой книги, крепко и надежно фиксируют его историю как фундамент нового этапа развития особого вида творческой мысли в области формирования визуально-предметного образа среды.