

приобретенной способности к универсальному художественному мышлению» [1, с. 7].

Завершается учебная практика итоговым экзаменационным просмотром, позволяющим первокурсникам успешно перешагнуть первый рубеж и перейти на новую ступеньку образования в вузе – считается второкурсниками.

Подводя итог, стоит отметить, что полученный практический результат свидетельствует об уровне осознания студентами приемов и средств организации визуального материала и о мере владения студентами полученными навыками и знаниями. Учебная обзорно-рисовальная практика является первым связующим звеном между художественно-пропедевтическими курсами и дизайн проектированием.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Брызгов, Н.В. Творческая лаборатория дизайна/ Н.В. Брызгов, С.В. Воронежцев, В.Б. Логинов. – М.: МГПА им. Строгонова, 2010.– 190 с.
2. Хулиан, Ф. Рисунок для промышленных дизайнеров. / Ф. Хулиан. – М.: Арт-родник, 2006. – 192 с.

ПОСТМОДЕРНИЗМ ПРОТИВ ФУНКЦИОНАЛИЗМА

POSTMODERNISM VERSUS FUNCTIONALISM

Я.Ю. Ленсу

Ya.U. Lensu

Белорусская государственная академия искусств, Минск, Беларусь

Belarusian State Academy of Arts, Minsk, Belarus

e-mail: lensu50@inbox.ru

В статье показывается, что в конце XX в. дизайнерское проектирование на Западе отходит от функционализма, от системной регламентированности структуры и форм предметной среды к более спонтанным, интуитивным решениям, что вписывалось в сложившуюся в это время идеологию постмодернизма. Однако, несмотря на то, что функционализм в области дизайна во многом отодвигается с передовых позиций, полностью он не исчезает, продолжая вдохновлять ряд дизайнеров как на Западе, так и в нашей стране.

The article shows that at the end of the 20th century the design in Western countries shifts from functionalism, from systemic regulation of the structure and forms of the object environment to more spontaneous, intuitive solutions, which fitted the postmodernism ideology developed at that time. However, although functionalism in design withdraws from the leading positions, in many aspects it does not disappear entirely and continues to inspire a number of designers both in Western countries and in our country.

Ключевые слова: функционализм; постмодернизм; необарокко; интуитивизм; иррационализм; дизайн-мышление.

Keywords: functionalism; postmodernism; neo-baroque; intuitionism; irrationalism; design thinking.

Введение. Термин «постмодернизм» вошел в употребление во второй половине XX в. Его часто используют наряду с термином «постмодерн», который впервые использовал немецкий писатель и философ-эссеист Р. Панвиц еще в 1917 г. в своей книге «Кризис европейской культуры». Сегодня понятие «постмодернизм» употребляется как для характеристики постнеклассического типа философствования, так и для характеристики определенного комплекса художественных стилей второй половины XX в., а также как определение конкретного направления в искусстве.

В архитектуре, считается, постмодернизм возник в 1970-е гг. В одном из манифестов архитектурного постмодернизма, т. н. «Брюссельской декларации», подписанной представителями различных европейских стран, было сказано, что европейская городская среда должна быть восстановлена в своем «досовременном» виде. В этом сущность постмодернизма – отрицание принципов формообразования, рожденного индустриальной эпохой, и в первую очередь ортодоксального функционализма, который деятели постмодернизма называли «архитектурой для нелюдей», и призыв к возрождению форм прошлых эпох. Ретроспективизм стал основной чертой архитектурного постмодернизма. Один из виднейших архитекторов постмодернизма Ч. Мур, например, 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 [6, с. 148-149]. 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» [9, с. 299].

Примерно одновременно с архитектурным постмодернизмом начинает развиваться это направление и в области дизайна. Как и в архитектуре, постмодернизм в дизайне был направлен против ортодоксального функционализма.

Цель статьи – проанализировать коллизию противоборства функционализма и постмодернизма в дизайне конца XX в.

Основная часть. Основоположником функционализма считают американского архитектора Л.Г. Салливена, первым выдвинувшего

формулу «функция определяет форму». К 1920-м гг. в европейском предметном формообразовании функционализм распространяется достаточно широко. В это время свои новые идеи в области реформы жилища декларирует Ле Корбюзье, который в 1925 г. совместно со своим двоюродным братом П. Жаннере выставил на Международной выставке в Париже павильон «Эспри Нуво». Этот павильон представлял собой двухэтажную ячейку многоквартирного дома с полным оборудованием и олицетворял жилище будущего, функциональное и рациональное. Концепция Ле Корбюзье основывалась на том, что дом надо рассматривать как «рабочий инструмент» или как «машину для жилья». Основные дизайнерские силы функционального направления группировались вокруг школы дизайна Баухауз, организованной В. Гропиусом, который указывал, что «идея рационализации, которую многие считают основной характеристикой новой архитектуры, играет ... очистительную роль» [1, с. 121].

Принципы функционализма в 1920-е гг. развиваются и в Беларуси, в объединении УНОВИС, организованном по инициативе К. Малевича и В. Ермолаевой в рамках Витебского художественно-практического института. «Функциональный метод» был включен одним из пунктов в учебную программу отделения УНОВИСа, составленную Малевичем. В мастерских объединения занимались разработкой проектов мебели, предметов быта, разнообразных интерьеров и т.д. Во всех проектах проявлялись принципы функционального метода.

В послевоенное время теорию функционализма продолжает развивать Ульяновская школа дизайна (ФРГ), которой руководил Т. Мальдонадо. Именно дизайн, по его мнению, должен был взять на себя функцию контроля полноты удовлетворения человеческих потребностей в области предметной среды. Это значит, что дизайнер должен по-научному подходить к формированию вещного мира, не бездумно множить количество вещей, а определять структуру функциональных процессов, составляющих жизнедеятельность современного человека, и в соответствии с этим создавать изделия, наилучшим образом обеспечивающие осуществление этих функциональных процессов, удовлетворяя тем самым насущные жизненные потребности личности.

Развитию функционального дизайна в послевоенное время содействовал возникший в середине XX в. интерес к изучению систем «человек – машина» и развитие новой науки эргономики. Как отмечают В.П. Зинченко и В.М. Мунипов, «эргономика является одновременно и научной, и проектировочной дисциплиной, так как в ее задачу входит разработка методов учета человеческих факторов при модернизации действующей и создании новой техники и технологии, а также соответ-

ствующих условий труда (деятельности)» [2, с. 11]. Использование данных эргономики в дизайнерском проектировании позволило более научно и обоснованно подойти к созданию формы предметных объектов, в наибольшей степени удовлетворяющей осуществление их функций и создающей удобство и комфорт общения человека с объектом.

Однако к началу 1970-х гг. на Западе в значительной степени наблюдается разочарование в идеях функционализма, в теориях системного дизайна. В результате ряд дизайнеров начинает выступать с позиций складывающегося в это время мировоззрения постмодернизма. Их творчество приобретает черты исключительного интуитивизма в проектировании, отрицания научного подхода к дизайну и социальной роли предметной среды. Это направление дизайна в первую очередь сказывается в формировании предметного мира жилища, особенно мебели. В противоположность распространенной до этого концепции современного жилища как социального и функционального явления, выдвигается идея «частного образа жизни», происходит возврат к понятию «дома-крепости». Приверженцы этого направления утверждают, что современный человек не хочет жить по разработанным для него правилам, подчиняться организующему воздействию рационально спроектированной предметной среды, что он хочет сам, по своему усмотрению организовывать свой 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» [10, 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» [10, с. 28]. В начале 1980-х гг. по инициативе Соттсасса создается авангардная дизайнерская группа «Мемфис», которая продолжила борьбу с системным дизайном, с ортодоксальным функционализмом. Стиль, который создала группа «Мемфис», восходил к искусству древних цивилизаций, в то же время в нем чувствовалось

влияние «ар-деко» 1920-х гг., а также поиски самого Соттасса более ранних этапов его творчества. Главное, что характерно было 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» [10, с. 28].

В конце 1980-х – начале 1990-х гг. начинают говорить о появлении не то альтернативы постмодернизму, не то некоей его трансформации, получившей наименование «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)» [4, 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» [11, 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 [11, 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 [5, 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 [6, с. 159].

Кроме группы САЙТ, «необарокко» в западной проектной культуре 1980-х – 1990-х гг. представляет также один из известнейших американских дизайнеров и архитекторов Фрэнк Гери. Его дизайнерские произведения отличаются скульптурностью форм, парадоксальностью структур, использованием необычных, нетрадиционных материалов, часто явной ироничностью. Например, созданная им в начале 1980-х гг. мебель из гофрокартона являлась едкой пародией на традиционные мягкие кресла, столь привычные рядовому потребителю. Как и практически все деятели постмодернизма, 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 [6, с. 160]. 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» [3, с. 5]. Сам же Гери замечал: «Я стараюсь избавиться от бремени культуры и искать новое отношение к творчеству. Я не хочу быть категорич-

ным. Не существует правил, не существует правильного и неправильного. Я не могу сказать, что красиво, а что уродливо» [3, с. 7].

Это характерная позиция необарокко и вообще постмодернизма – постараться стать вне каких-либо культурных традиций, вне общества с его эстетическими представителями, отвержение каких-либо устоявшихся канонов. Однако, как отмечает Н.В. Кислова, «будучи динамической системой, необарокко тем не менее не предполагает революционной ломки норм. Необарочный вкус – непрерывно колеблющийся, ценностные критерии блокируются, «зашкаливают», сдвигаются, но не разрушаются» [4, с. 11].

Заключение. Таким образом, в конце XX в. дизайнерское проектирование отходит от функционалистических 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 функционалистические идеи в области дизайна во многом отодвигаются с передовых позиций, полностью они не исчезают, продолжая вдохновлять ряд дизайнеров как на Западе, так и у нас. Сторонники идей Т. Мальдонадо, Ульмской школы, Баухауза и сегодня верят в системный дизайн, опирающийся на идеи функционализма, ведя упорную борьбу против теорий чистого интуитивизма и иррационализма в дизайнерском проектировании. Так, Мальдонадо подверг резкой критике антифункционалистическую позицию Соттсаса, квалифицировав ее как отход от дизайна вещей в сторону «проектирования без действия» [10, 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 представлением о решающей роли регламентированно организованной предметной среды, провозглашаемой функционализмом, так невозможно обойтись и лишь чисто интуитивистским, художническим подходом к формированию объектов вещного мира, проповедуемым постмодернизмом. «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)» [7, с. 25].

Однако явно положительным в появлении нового мышления в дизайне, сложившегося 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...» [8, с. 62].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Гропиус, В. Границы архитектуры / В. Гропиус. – М.: Искусство, 1971. – 286 с.
2. Зинченко, В.П. Основы эргономики / В.П. Зинченко, В.М. Мунипов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 344 с.
3. Ермолаев, А.П. Витра энд Гери / А.П. Ермолаев // Дизайн на Западе. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – С. 3-7.
4. Кислова, Н.В. Эпоха необарокко / Н. В. Кислова // Дизайн на Западе. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – С. 7-18.
5. Кондратьева, К.А. «Новый немецкий дизайн» в контексте проектной культуры / К.А. Кондратьева // Сб. научн. тр. / Всесоюзн. науч.-исслед. ин-т тех. эстетики. – М., 1990. – Вып. 60: Творческие направления в современном зарубежном дизайне. – С. 63-76.
6. Ленсу, Я.Ю. История дизайна: учебное пособие / Я.Ю. Ленсу. – Минск: РИВШ, 2018. – 324 с.
7. Мальдонадо, Т. Из книги «Промышленный дизайн» / Т. Мальдонадо // Техническая эстетика. – 1978. – № 7. – С. 24-26.
8. 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.
9. Рейнгардт, Л.Я. Современное западное искусство: Борьба идей / Л.Я. Рейнгардт. – М.: Изобраз. искусство, 1983. – 360 с.
10. Шатин, Ю.В. Этторе Соттсасс / Ю.В. Шатин // Техническая эстетика. – 1989. – № 9. – С. 25-29.
11. Calabrese, O. L'eta neobarocca / O. Calabrese. – Roma – Bari : Laterza, 1987. – 170 p.