

«Дизайн в странах Восточной Европы»

*Лаврентьева Елена Борисовна
педагог дополнительного образования
ГБУ ДО ДДЮ Приморского района Санкт-Петербурга*

Когда речь идет о произведениях декоративного искусства - народного или профессионального, принадлежность их к определенной национальной культуре не вызывает сомнений. Иное дело - дизайн. Поскольку он тесно связан с машинной техникой - а она одинакова в странах Запада и Востока, - дизайн многим представляется деятельностью, мало зависящей от культурных традиций.

Дизайн, как социальное явление определяется ядром его культуры. В каждой культуре своя совокупность фундаментальных ценностей и норм. Когда какое-либо традиционное общество принимает вместе с техникой принципы экономического роста, дизайна и т.п., в нем, изменяются некоторые ценности и нормы культуры.

Уникальность культур - условие плодотворности их взаимодействия. Они потому и нужны друг другу, что непохожи. Одна постоянно генерирует новые научные знания, но при этом не ориентирована на их техническое применение, другая, напротив, способна осуществить техническое воплощение научных идей, но не способна сама их порождать, наконец, третья отличается умением использовать результаты технической деятельности для поддержания устойчивой социальной организации.

Сегодня принято обращать внимание на стремительность культурных перемен, обгоняющих будто бы самую способность человека адаптироваться к ним, и возникающую в связи с этим психическую болезнь, которую О. Тоффлер назвал «шоком будущего».

Следует сказать, что именно быстрота культурных перемен, обусловленная интенсивностью современного культурного обмена, позволила нам особенно остро почувствовать силу культурной традиции. Это и создает надежную гарантию единства и крепости общества.

В структуре общества нет ни одного социального явления, которое не было бы пронизано ценностями и нормами своей культуры.

И дизайн тут не составляет исключения.

Современный дизайн сложился под влиянием новых форм человеческих отношений, новых способов социальной организации, внутри которой личность - субъект культурного творчества.

Рассмотрим пути развития Дизайна во второй половине XX века в некоторых странах Восточной Европы, таких как Польша, ГДР, Чехословакия, Югославия, СССР.

Польша пошла по пути «Неореализма».

– В 1950 г. было создано Бюро по надзору за эстетикой промышленных изделий и Институт Дизайна.

– Была создана Программа по жилищу: «Дизайн жилища».

– В Краковской Академии Художеств были созданы факультеты промышленного искусства, графики, упаковки, плакатов.

– Создавались Вузы в Познани, Вроцлаве. Все они подчинены Министерству культуры и искусства.

– В 1961 г. в Польше был создан Союз Дизайнеров.

Чехословакия и Югославия придавали большое значение экономичности. Были созданы институты Дизайна в Праге и Братиславе.

- Петр Тучный ввел термин технической эстетики.
- Лучший дизайн машиностроения и оптики был создан в Чехословакии.
- Немцы уделяли самое большое внимание детям и игрушкам.

Если говорить об авангарде, то по сравнению с пестротой авангарда начала XX века, в конце XX века он был более однороден. В разных странах, и на Западе и на Востоке, проявлялись в принципе одинаковые тенденции. Их можно свести к следующим основным направлениям: «хай-тек», «транс-хай-тек», «хай-тач», постмодернизм, «архетипы», «минимализм».

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 годов серию мебели, изображающей в миниатюре знаменитые небоскребы

В 1980-е — 1990-е годы развивалось также направление дизайна, получившее название «архетипы». Дизайнеры этого направления в создаваемых ими объектах стремились выявить некую исходную, начальную структуру, первоформу той или иной вещи. Авторы подобных разработок обычно предваряли свою проектную работу скрупулезным анализом истории вещи, особенностей ее функционирования, закономерностей построения ее структуры. Показательна в этом плане работа немецкого дизайнера С. Веверки, который подошел к созданию мебельных объектов нового типа через такие исследования, как «Коммуникация за столом» и «Сидение как антропометрическая константа».

В 1980-е — 1990-е годы в Германии развилось направление в дизайне, которое получило название «новый немецкий дизайн». В качестве основного кредо «нового немецкого дизайна» мог быть избран лозунг дюссельдорфской дизайнерской группы «Кунстфлуг»: «Не один дизайн для всех, а разнообразие дизайна для многих!» Характерной особенностью произведений «нового немецкого дизайна» являлось их воплощение в единичных, уникальных авторских экземплярах. Они создавались чисто как произведения искусства, их авторы полагались только на свою творческую интуицию. Нередко в трактовке того или иного предмета можно прочесть явный момент иронии, насмешки над традиционным вкусом, порой и явный эпатаж.

Вот основные принципы «нового немецкого дизайна»:

Первый принцип: повторное использование промышленных изделий массового производства. К примеру, кресло под названием «Отдых потребителя», созданное дизайнером под псевдонимом Стиллетто. Это передвижная корзина для покупок, применяемая до сих пор. Путем соответствующих вырезов и изменения формы в передней части она была переделана в подобие кресла. Таким образом, получилось кустарное, в конечном счете, промышленное изделие.

Второй принцип: использование неординарных материалов. Здесь демонстративно применялись материалы, к которым не предъявляются какие-либо эстетические претензии и которые необычны, положим, для мебели. Так, использование ржавчины в мебельном дизайне являлось выражением протеста против гладкости, высокой стоимости и

искусственности, по мнению деятелей «нового немецкого дизайна», «облагораживания» наружных поверхностей промышленных изделий.

Третий принцип «нового немецкого дизайна» представляет собой противоположный полюс предыдущему принципу: роскошные и изысканные материалы в вычурных комбинациях. Например, кресло «Вилла Р.» Х. Шееля было выполнено из лакированной древесины и обито золотой тканью «ламе», использовавшейся для вечерних туалетов.

Четвертый принцип: повторное использование утиль-сырья. Некоторые дизайнеры называли это направление, получившее довольно широкое распространение, «мусорным дизайном». Как пример можно привести полку «Май-68» М. Роггенрайтера. Она представляла собой сооружение из ящиков из-под фруктов, действительно, подобранных на помойке. Такую мебель автор рекомендовал для студентов.

Пятый принцип обусловлен проблемами экологии, угрозой истощения запасов древесины и вымирания лесов. «Стул из палок» группы дизайнеров из Кобурга демонстрировал бережное отношение к использованию дерева как материала для изготовления бытовых вещей. «Естественная поверхность и цвет натурального дерева, — говорили дизайнеры, — богаче по содержанию и, кроме того, дешевле фабричного материала».

Шестой принцип: наглядность изготовления. Так, дизайнер В. Покорны, желая показать процесс изготовления, возникновения вещи из человеческого труда, процесс преобразования природного материала, создал композицию «Стол и табурет», где ножки предметов снизу представляют собой необработанные деревянные корневища, сверху же они переходят в обструганную, полированную поверхность мебели.

Седьмой принцип: части предмета формально не соответствуют друг другу, а резко отличаются. Идея состояла в том, чтобы выполнить части одного предмета в соответствии с их технической или эргономической функцией, но независимо друг от друга, изолировать их как элементы целого и при этом упростить геометрически. Например, спинка, сиденье, опоры для ног кресла «Гертруда Стайн» В. Флатца имели свою собственную форму и, кроме того, контрастно были выделены цветом.

Восьмой принцип: сокращение средств. Изделия должны были быть простыми, спартанскими, может быть, даже грубыми и примитивными. Так, «катапультируемое сиденье» Г. Вальденбурга из Западного Берлина было сделано из стального листа, подушка же выполнена из пенопласта, используемого обычно в упаковке.

Девятый принцип: создание объектов-символов. Это были попытки соединить духовную ценность символики с утилитарной ценностью бытовой вещи. Тем самым сознательно игнорировалась обычная граница между объектом искусства и объектом потребительским.

К примеру, светильник «Селезень» дизайнера С. Бумма. Автор попытался стилизованно воплотить образ этой птицы в светильнике. Вместо глаз — две лампы накаливания. Скульптурность формы здесь доминировала над функциональным назначением светильника. Объект должен был показать, что форма предмета не обязательно должна определяться его функцией. «Если бы между формой и назначением существовала явная логическая связь, — утверждали немецкие дизайнеры, — то мы были бы лишними».

Обобщенно программа «нового немецкого дизайна» была выражена его деятелями в следующих основных тезисах:

- унифицированная массовая продукция не имеет будущего, она должна смениться или, по крайней мере, дополниться индивидуальными вариантами дизайнерских решений;
- традиционный функционализм не действует как аксиома дизайна;
- форма тоже является основой дизайнерского решения, функция может следовать за формой, содержание тоже является формой;
- и в индивидуальном наслаждении предметами потребления кроется смысл жизни;
- предметы используются не только с технической или эргономической точки зрения, но, прежде всего, чувственно и духовно;
- во всех материалах – будь то натуральные материалы, полуфабрикаты или отходы – скрыты большие возможности.

В среде, созданной научно-техническим прогрессом, любое общество должно принимать в себя формы, соответствующие этой среде.

В России (в начале XX века СССР) возникла программная установка на дизайн не отдельного предмета, а целостной среды, - возникла не из обобщения практики дизайна, но из тех же культурных предпосылок, из которых возник и сам практический дизайн - как теоретическая проекция идеала культуры на предметную среду.

Идея дизайна целостной среды, западным дизайном была выстрадана печальным опытом участия в безоглядной гонке потребительства.

Новый дизайн среды, в отличие от старого тотального дизайна, стремится освободиться от мнения о том, что только вещи способны изменить мир».

В настоящее время идея проектирования целостной предметной среды (надежно обеспечивающей оптимальный уровень удовлетворения материальных потребностей и одновременно освобождающей человека для непосредственного духовного общения и развития) привлекает к себе внимание международной общественности как реальная проектная альтернатива экологическому кризису.

Благодаря появлению художественного конструирования, произошло самоопределение прикладного искусства как самостоятельной, не связанной с массовым производством, сферы художественного творчества.

В российском прикладном искусстве сложился художественный прообраз быта, основанный на бережном отношении к национальной традиции.

И будущее отечественного дизайна будет зависеть от того, сумеет ли он синтезировать в себе художественное проектирование и прикладное искусство, тогда формирование предметной среды художником будет совершаться в полном соответствии с национальными культурными традициями.

Список используемых источников

- 1 Ленсу Я.Ю., История дизайна: учебн. пособие / Я.Ю. Ленсу. – Минск : РИВШ, 2018. – 324 с.
- 2 Ленсу Я.Ю., История дизайна интерьеров: учебн. пособие / Я.Ю. Ленсу. – Минск: БГАИ, 2018. – 192 с.
- 3 Ленсу, Я.Ю. Теория и методология дизайна : учеб.-метод. Комплекс / Я.Ю. Ленсу. – Минск: Изд-во МИУ, 2009. – 188 с.

