

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ



На правах рукописи

**Ермолаева
Мария Ильинична**

A handwritten signature in black ink is positioned to the right of the author's name. The signature is stylized and appears to be a cursive representation of the author's name.

**ЛЕГИТИМАЦИЯ ДИЗАЙНА В КУЛЬТУРЕ
(на примере текстиля 1920-х годов)**

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

03 MAR 2009

Санкт-Петербург
2009

Работа выполнена на кафедре теоретической и прикладной культурологии факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета

Научный руководитель: доктор философских наук, профессор
Соколов Евгений Георгиевич

Официальные оппоненты: доктор культурологии, профессор
Цветаева Марина Николаевна

кандидат философских наук, доцент
Филичева Надежда Викторовна

Ведущая организация: Санкт-Петербургский
государственный академический
институт живописи, скульптуры
и архитектуры им. И. Е. Репина

Защита состоится «9» апреля 2009 года в 15 часов на заседании совета Д.212.232.11 по защите докторских и кандидатских диссертаций при Санкт-Петербургском государственном университете по адресу: 199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5, факультет философии и политологии, ауд. 167.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке им. М. Горького Санкт-Петербургского государственного университета.

Автореферат разослан «10» апреля 2009 года.

Ученый секретарь
Диссертационного совета,
кандидат философских наук, доцент

Л. Е. Артамошкина

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Возможность говорить о легитимации дизайна как о некоем поступательном и закономерном процессе очевидна и в то же время затруднительна. Само определение понятия «дизайн» требует многочисленных уточнений. Как отмечают исследователи, теория дизайна (в отличие от практики) во второй половине XX столетия не принесла более или менее однозначных результатов. В связи с этим изучение условий и предпосылок формирования дизайна как социокультурного феномена, его функционирования в культуре в сложных и многоплановых взаимосвязях с художественными стилями и направлениями обретает особую значимость. Под легитимацией в диссертации подразумевается комплекс средств (идеологических, культурных и художественных), позволивших дизайну выделиться в качестве автономной институализированной деятельности.

Через призму дизайна представляется возможным отчетливее увидеть картину мира, сложившуюся к началу XXI века, когда дизайн проникает во все сферы человеческой деятельности, мгновенно реагирует на изменения в культуре, в государственном устройстве, в психологии общества и в менталитете нации. Дизайн как оформление окружающего пространства в символах, знаках, орнаментах, цветовой гамме фиксирует определенные идеологические установки, маркирует эстетические и психологические предпочтения людей, сообществ, государства, эпохи. Это тем более очевидно в современном мире, когда человек стремится к оформленности, завершенности, эстетизации всего, что его окружает. Вот почему направление, в рамках которого предпринято настоящее исследование, представляется актуальным для дальнейшего развития гуманитарной науки. Дизайн должен быть объектом изучения не только искусствоведения, но и таких научных дисциплин, как эстетика, философия, культурология. Дизайн находится в постоянных и сложных взаимосвязях с искусством, с такими актуальными для современного философского знания категориями, как Вещь, Место, Другой и т. д., является способом продуцирования новых идей, художественных предпочтений. Средствами дизайна решаются фундаментальные вопросы культурогенеза, а появление машин и связанной с этим теории механистичности (в том числе и человека) оказало решающее влияние на развитие культуры в целом.

Данная диссертация вносит определенный научный вклад и в гендерные исследования. Несмотря на то, что рисунки на ткани создавали такие выдающиеся художники, как А. Матисс и Ч. Макинтош, сделать настоящие художественные открытия в искусстве рисунка на ткани, предопределившие его развитие и в СССР, и за рубежом на десятилетия вперед, удалось именно женщинам-художникам (в первую очередь, В. Степановой и Л. Поповой).

Актуальность настоящей работы для научных исследований в разных областях знания представляется очевидной и в силу того, что дизайн как

социокультурный феномен до настоящего времени остается недостаточно изученным. Множество исследований посвящено истории и теории дизайна, его связям с искусством, однако в гуманитарной науке до сих пор нет единого определения самого понятия «дизайн». Появляются все новые и новые подходы к осмыслению этого феномена – и прежде всего в философии и культурологии, которые требуют научного обобщения.

Степень научной разработанности проблемы. Первые теории дизайна стали возникать во второй половине XIX столетия в эстетике и искусствоведении (Дж. Рёскин, У. Моррис, Г. Земпер, Г. Рид, Т. Мальдонадо, Ф. Рёло и др.).

В XX – начале XXI века частные проблемы истории и теории дизайна рассматривались в широком культурном контексте в трудах искусствоведов и историков культуры – как отечественных (Б. И. Арватова, С. М. Михайлова, С. О. Хан-Магомедова, И. Приваловой, Л. Жадовой, К. А. Макарова, Э. Г. Цыганковой, В. Р. Аронова, А. В. Иконникова, В. Л. Глазычева, М. Щедриной, Н. А. Ковешниковой, Н. В. Воронова и др.), так и зарубежных (Ф. Л. Райта, Ф.-Ч. Эшфорда, Э. Тьялве, Ж. Гассио-Галабо, Н. Певзнера, Р. Розенталя и др.). Истории и теории дизайна текстиля посвящены работы Н. Н. Дмитриева, И. И. Емельяновича, Н. П. Бесчастнова, Н. В. Егуповой, В. Н. Козлова, Р. А. Гильман, В. Л. Соловьева, М. Д. Болдыревой, И. Мокровой, Н. Ю. Митрофановой, С. И. Илларионова, Л. В. Орленко, О. В. Орфинской, И. Е. Никитиной, Н. Н. Соболева и др. Дизайн отечественного текстиля 1920-х годов стал предметом исследований Ю. А. Константиновой, Т. В. Баблицкой, М. Заламбани, Е. В. Масаловой, М. А. Блюмин и др. Роль женщин-художников в развитии дизайна текстиля рассматривается, в том числе, в гендерных исследованиях, осуществленных как в отечественной науке, так и в зарубежной (Н. Шарандак, А. Альчук, Н. Брауде, Т. Моженок, Л. Ноклин, И. Гурьянова и др.).

Особое внимание, как правило, привлекает проблема взаимосвязей, взаимоотношений, взаимовлияний дизайна и искусства. Генетическая связь дизайна с художественным творчеством заставляет исследователей обращаться к искусству русского авангарда, его различным направлениям, а также творчеству представителей этих направлений, художественные открытия которых оказали существенное воздействие на развитие дизайна, что убедительно доказывает бурное развитие дизайна текстиля в России 1920-х годов. Таким образом, дизайну посвящена достаточно обширная научная литература, однако отдельного исследования, в котором специально рассматривался бы процесс институализации практик дизайна и повсеместного их внедрения, на сегодняшний день не существует.

Цель работы – комплексный анализ процесса трансформации деятельности по обустройству среды обитания человека в самостоятельную художественную практику, выявление основных этапов развития дизайна.

Для достижения намеченной цели были поставлены следующие **задачи**:

- проанализировать феномен дизайна как способ обустройства человеком среды обитания;
- разработать исследовательские подходы к анализу дизайна как автономной сферы человеческой деятельности;
- проследить процесс внедрения художественного проектирования в разные области деятельности человека;
- определить соотношение и взаимосвязи между дизайном и искусством;
- охарактеризовать дизайн как одну из областей профессиональной деятельности художника;
- выявить характерные особенности промышленного дизайна;
- проанализировать влияние, оказанное на развитие дизайна искусством русского авангарда;
- охарактеризовать основные этапы развития дизайна;
- определить специфику отечественного дизайна текстиля 1920-х годов;
- дать характеристику гендерного аспекта художественной практики дизайнера.

Источниковая база исследования.

1. Философские труды В. Беньямина, Ж. Бодрийера, Г.-Г. Гадамера, М. Хайдеггера, Ж.-Ф. Лиотара, М. Фуко, Р. Барта, Ж. Батая, Ж. Деррида, Х. Ортеги-и-Гассета и других философов, а также современные философские исследования проблемы дизайна (Г. Н. Лола и др.).

2. Искусствоведческие и историко-культурные исследования, посвященные творчеству и художественным открытиям представителей русского авангарда: Н. Пуннина, Г. Ю. Стернина, Ш. Дуглас, Н. Адаскиной, Л. А. Бажанова, В. С. Турчина, Дж. Э. Боулта, Н. А. Гурьяновой, А. Иньшакова, Г. Ф. Коваленко, Ю. В. Рычковой, А. Крусанова, А. Лаврентьева, Т. Моженко, Г. Поспелова, Д. В. Сарабьянова, И. М. Сахно, А. С. Шатских и др.

3. Манифесты представителей русского авангарда – В. Кандинского, М. Ларионова, К. Малевича, А. Родченко и др., в том числе женщин-художников, которые внесли заметный вклад как в искусство русского авангарда, так и в развитие отечественного дизайна текстиля 1920-х годов, – Н. Гончаровой, В. Степановой, О. Розановой, Л. Поповой, А. Экстер, Н. Удальцовой.

4. Станковые и прикладные работы художников русского авангарда, сыгравших заметную роль в развитии дизайна (К. Малевича, В. Кандинского, Эль Лисицкого, В. Татлина и др.).

5. Эскизы рисунков для ткани, выполненные В. Степановой, Л. Поповой, Н. Удальцовой, Н. Экстер, и образцы советского текстиля 1920-х годов.

Методология и методы исследования. Методология имеет комплексный характер в силу сложности и многоплановости предмета исследования. Методологической основой работы стали принципы, разработанные в гуманитарных науках и опирающиеся на комплексный, системный подход к изучению дизайна как автономной сферы человеческой деятельности. Теоретико-методологической базой исследования послужили труды отечественных и зарубежных ученых – философов, эстетиков, социологов, искусствоведов, культурологов. В диссертации применен системно-исторический метод исследования в сочетании с дескриптивным, сравнительно-историческим и философско-антропологическим подходами.

В ходе исследования были получены следующие **результаты**:

- выявлены основные аспекты дизайна – метафизический, онтологический, антропологический;
- обобщены основные теории дизайна и разработаны исследовательские подходы к анализу дизайна как автономной сферы деятельности человека;
- дизайн представлен как одна из самостоятельных областей профессиональной деятельности художника;
- прослежен процесс автономизации и легитимации дизайна в культуре;
- установлена специфика промышленного дизайна и дизайна текстиля 1920-х годов;
- проанализировано влияние русского авангарда на дизайн текстиля 1920-х годов;
- дана характеристика гендерного аспекта дизайна.

Научная новизна диссертационного исследования определяется следующим:

- дизайн представлен как неотъемлемая часть человеческой деятельности по обустройству жизненного пространства;
- установлены принципы влияния искусства авангарда на развитие дизайна;
- описан механизм трансформации дизайна в отдельную, самостоятельную область профессиональной деятельности художника;
- исследован гендерный аспект дизайна текстиля 1920-х годов.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Дизайн представляет собой механизм трансформации «чужого» пространства в «свое».
2. В 1920-е годы дизайн стали воспринимать как:

- самостоятельный вид искусства;
- новый стиль в искусстве;
- новую сферу приложения искусства;
- приложение нового, современного искусства к сфере промышленного производства.

3. В XX столетии существенную роль в развитии дизайна играют профессиональные художники-станковисты, тогда как до этого в данной области работали по преимуществу ремесленники, мастера декоративно-прикладного искусства. Открытия русского авангарда способствовали тому, что с новыми идеями художники активно экспериментировали не только и не столько в станковой живописи, сколько в прикладном искусстве, что сыграло решающую роль в легитимации дизайна в культуре.

4. Существенное влияние на развитие советского дизайна текстиля оказала идеология – именно в Советской России сформировался дизайн как «производственное искусство», ангажированное властью.

5. Применяя идеи, художественные инновации и находки искусства авангарда, В. Степанова, Л. Попова и другие женщины-художники создали новое направление в орнаментации тканей, которое определило пути развития дизайна текстиля на десятилетия вперед – не только в СССР и на постсоветском пространстве, но и в Западной Европе, и в США.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Материалы диссертации, разработанные в ней исследовательские подходы, а также полученные результаты и сделанные выводы имеют значение для дальнейшего изучения дизайна как социокультурного феномена в современной науке, в междисциплинарном пространстве эстетики, философии, культурологии, социологии.

Полученные результаты могут быть использованы в разработке курсов лекций, подготовке семинаров и составлении методических пособий по учебным дисциплинам «Теория и история культуры», «История художественной культуры», «История дизайна, науки и техники», «История орнамента», «Введение в теорию дизайна», «Основы теории и методологии проектирования в промышленном дизайне», «Художественный текстиль» и др.

Апробация результатов исследования.

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры теоретической и прикладной культурологии факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Результаты исследования были изложены в докладе «Подготовка дипломированных специалистов по промышленному дизайну текстиля» на кафедре химической технологии и дизайна текстиля Санкт-Петербургском государственном университете технологии и дизайна.

Теоретические положения диссертации использованы при подготовке лекций и составлении рабочих программ по учебным дисциплинам «Основы композиции», «Художественное проектирование текстильных изделий», «Основы теории и истории дизайн-проектирования», «Проектирование средств визуальных коммуникаций», «Проектная графика», методических пособий по дипломному проектированию по специальности «Промышленный дизайн» (квалификация «Промышленный дизайн текстиля») и использованы в процессе преподавания в Санкт-Петербургском государственном университете технологии и дизайна.

По результатам исследования написана выпускная квалификационная работа «Построение геометрического орнамента в текстильной композиции» на курсах повышения квалификации по программе «Основы композиции в развитии художественно-дизайнерского мышления» при Московском государственном университете дизайна и технологии.

Материалы диссертации нашли отражение в 6 научных публикациях автора. Общий объем публикаций составляет 2 п. л.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. Количество страниц – 172, список литературы включает 202 наименования.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **введении** обосновывается актуальность темы диссертационного исследования, рассматривается степень ее разработанности в существующей исследовательской традиции, формулируются основные цели и задачи работы.

В **первой главе** – «**Дизайн как социокультурный феномен: теория и практика**» – рассматривается полисемантизм понятия «дизайн», его трактовка в гуманитарной науке, история формирования промышленного дизайна в его взаимосвязях с искусством, а также влияние на развитие дизайна, и особенно дизайна текстиля в 1920-е годы, достижений русского авангарда. Основная гипотеза первой главы состоит в том, что в XX веке практика дизайна опережала теорию, в то время как художники русского авангарда подтверждали и аргументировали свои художественные открытия манифестами, теоретическими работами, программными заявлениями и статьями.

В **параграфе 1.1** – «**Понятие „дизайн“ в гуманитарной науке**» – анализируются различные концепции дизайна. Формирование дизайна было предопределено предназначением вещи, неразрывно связанным с орнаментом, ее утилитарной функцией, вещью как таковой. Истоки дизайна следует искать в

культуре древних цивилизаций, когда закрепились и обрели полисемантическое наполнение сакральные символы, ставшие принадлежностью более поздних эпох (например, свастика, пятиконечная звезда).

В параграфе анализируются причины полифункциональности и многоплановости самого понятия «дизайн», выявляется неоднозначность многочисленных и разнообразных подходов к изучению дизайна как социокультурного феномена, которая становится очевидной при изучении и обобщении всевозможных теорий дизайна, выдвинутых на протяжении последних двух столетий. В разделе рассматриваются и обобщаются существующие теории дизайна, которые создавались начиная со второй половины XIX века (например, Дж. Рёскина, У. Морриса, Г. Земпера и др.), а также обгоняющая теорию практика дизайна, с учетом того, что на практике дизайн стал развиваться ускоренными темпами в эпоху модерна и достиг своего расцвета в XX веке. Существенным отставанием теории дизайна от практики объясняется то обстоятельство, что сегодня по-прежнему существует множество теорий дизайна и предлагаются все новые и новые теории, по-своему объясняющие этот социокультурный феномен, а само понятие «дизайн» не только продолжает сохранять полисемантическую – более того, количество предложенных научных определений дизайна продолжает расти.

По мнению В. Л. Глазычева, через рассмотрение того, как соотносятся дизайн и искусство, можно уточнить представление о современном дизайне. Подобные попытки предпринимались неоднократно, и в результате было получено три определения: «дизайн – абстрактное искусство» (Г. Рид); «дизайн – не искусство» (Дж. Глоаг, Ф.-Ч. Эшфорд и др.); «дизайн содержит в себе элементы искусства, но не совпадает с искусством» (Т. Мальдонадо). Однако «авторы имели в виду, во-первых, не тождественное представление об искусстве (мы могли бы еще отдельно выделить Джо Понти с его сверхискусством, охватывающим все и вся) и, во-вторых, существенно различные „дизайны“»¹.

Существует и такое понимание дизайна, согласно которому дизайн – не искусство, а проектирование предметных условий общественной жизни (предметной среды). Эта точка зрения была сформулирована в 1920-х годах теоретиком «производственного искусства» Б. И. Арватовым, считавшим, что дизайн «произошел» от искусства, но сам таковым не является, выступая лишь связующим звеном между производством и потреблением, неким «организатором быта».

Как нехудожественное проектирование рассматривали дизайн и в Высшей школе формообразования в Ульме (Германия), которой руководил Т. Мальдонадо. Дизайн не может ни отменить, ни заменить собой искусство, поскольку эти два вида деятельности существуют автономно. То, что дизайн зародился в недрах авангарда, представители данного подхода считали

¹ Глазычев В. О дизайне (Очерки по теории и практике дизайна на Западе). – М.: Искусство, 1970. – С. 133.

«случайным» обстоятельством, которое мешает самоопределению дизайнера как независимого от искусства вида человеческой деятельности. Соответственно, история дизайна понимается ими не как история эстетического освоения техники искусством XX века, а как история промышленного проектирования.

Попытки проблематизировать дизайн в философии предпринимали В. Беньямин, Р. Барт, Ж. Деррида, Ж. Бодрийяр, Г.-Г. Гадамер, М. Фуко, отечественные исследователи В. М. Розин, К. М. Кантор, Г. Н. Лола и др. Так, Г. Н. Лола предлагает изменить саму методологию рассмотрения дизайна, предлагая «опыт метафизической транскрипции» дизайна², при этом проблематизация, по мысли М. Фуко, понимается как «разворачивание нового плана объекта через определенную институциональную практику и определенный познавательный инструментарий»³. Подобные исследования выявляют сакральную, метафизическую природу дизайна как способа оформления и организации окружающего пространства.

В параграфе 1.2 – «Промышленный дизайн и искусство» – выявляются истоки промышленного дизайна в его взаимосвязях с искусством.

Промышленный переворот 1760-х годов в Великобритании начался, как известно, в ткацком производстве. Дж. Кей изобрел самолетный челнок, Дж. Уайетт – прядильную машину, в дальнейшем применялись мюль-машины С. Кромпта, паровой двигатель «двойного действия» Дж. Уатта. Промышленный переворот сопровождался демократизацией ассортимента художественных изделий. Их качество резко снизилось: изделия фабричной художественной промышленности, вытеснявшие благодаря своей дешевизне произведения художественного ремесла, повторяли в ухудшенном виде формы предметов, выполненных ручным способом, отличались эклектичностью стилевых решений. В сложившейся ситуации настоятельно требовалось проявить повышенное внимание к зарождающемуся промышленному дизайну.

Большой вклад в легитимацию дизайна в культуре внесли участники «Движения искусств и ремесел» (1860-е), которое отпочковалось от прерафаэлитов, противопоставивших «бездушным» изделиям промышленного производства высокое качество вещей, созданных вручную. У. Моррис считал, что рука мастера должна действовать, как сама природа, «пока ткань, чашка или нож не станут выглядеть столь же естественно и столь же привлекательно, как зеленое поле, берег реки или горный хрусталь»⁴. Основанная в 1882 году А. Х. Макмардо «Гильдия века» стремилась повысить статус ремесел, чтобы они могли занять достойное место рядом с «изящными искусствами», аналогичные задачи ставили перед собой «Гильдия и школа ремесел»

² Лола Г.Н. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции / Послесловие Н.Б. Иванова. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 264 с.

³ Фуко М. Забота об истине // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Пер. с франц. С. Табачниковой. – М.: Касталь, 1996. – С. 312.

⁴ Адамс С. Движение искусств и ремесел. Путеводитель по стилю. – М.: Радуга, 2000. – С. 29.

Ч. Р. Эшби (1888), Дрезденские мастерские (1898), Дармштадтская колония художников на Матильденхее (1899), преобразованная в Германский союз художественных ремесел и промышленности (Werkbund), Венские мастерские, основанные членами объединения «Сецессион» (1903). В России принципы Морриса пропагандировали Абрамцевский художественный кружок и Талашкинские мастерские М. К. Тенишевой. Одним из последних оплотов традиций «Движения искусств и ремесел» стал организованный в 1919 году Баухауз.

В конце XIX – начале XX столетия широкое вовлечение художественных сил в промышленность привело к зарождению ранних форм художественного конструирования (дизайна), что создало предпосылки для преодоления антагонизма между художественным творчеством и машинным производством. Но если в Западной Европе «формирование дизайна стимулировалось стремлением промышленных фирм повысить конкурентоспособность своих изделий, то в дореволюционной России подобный заказ со стороны промышленности еще не был сформирован, не было его и в молодой Советской республике. Советский дизайн берет свои истоки в левых течениях художников и теоретиков (социологов и искусствоведов)⁵.

Непосредственная связь живописи и дизайна также находит подтверждение и в творческих биографиях его крупнейших представителей. Так, Х. ван де Вельде был живописцем, учеником Ван Гога. П. Беренс – живописцем и художником-прикладником. Ле Корбюзье вместе с А. Озанфаном основал пуризм. Н. Бел Гедес и Г. Дрейфус начинали как театральные художники.

В России в XIX столетии массовая фабричная продукция оформлялась в декоративно-орнаментальной манере. Дизайн развивался на базе единственного учебного заведения такого профиля – Строгановского училища, основанного в 1825 году. Его выпускники работали на ситценабивных и фарфоровых фабриках. Со второй половины 1830-х годов училище постепенно превратилось в школу для подготовки учителей чистописания и рисования, и на первый план вышла Первая рисовальная школа, где преподавал И. Г. Герасимов, первый русский ткач, освоивший жаккардовый станок. В 1860 году обе школы были слиты в Строгановское училище технического рисования. Но к концу XIX века оно переориентировалось на подготовку художников-ремесленников, а это не могло удовлетворить возросших нужд стремительно развивающейся промышленности.

В параграфе 1.3 – «Русский авангард и дизайн» – прослежено влияние, которое оказало на дизайн (в первую очередь – на дизайн текстиля) искусство русского авангарда с его отказом от фигуративной живописи, стремлением к абстракции.

⁵ Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. – М.: ВНИИТЭ. 1992. – С. 12.

Интенсивное развитие промышленного дизайна в первые годы советской власти было обусловлено в немалой степени и впечатляющими достижениями русской живописи в предреволюционные годы. Открытия в области литературы в известной степени предопределили принципиально новые процессы, которые начали формироваться в отечественной культуре 1910–1920-х годов. О смене культурной парадигмы свидетельствует и реорганизация театра (К. Станиславский, Вс. Мейерхольд), новаторство в музыке (А. Скрябин) и балете (Русские сезоны С. Дягилева в Париже).

Интерес к «природе» машины, возникший после индустриальной революции, символизирует отход от традиционной трактовки, утрату интереса к человеку как к центру мироздания. На смену ему приходит идея человека не богоподобного, но механистического, когда человек воспринимается лишь как «винтик» грандиозной машины – отсюда соответствующие литературные образы М. Зощенко, театральные – Вс. Мейерхольда, живописные – К. Малевича. Так были созданы предпосылки для легитимации дизайна в культуре, осуществлению которой способствовали сами художники, в 1920-е годы сделавшие выбор между станковой живописью и дизайном в пользу последнего.

В искусстве русского авангарда многие художники направили свои творческие поиски в область дизайна (В. Татлин, Эль Лисицкий, А. Родченко, К. Малевич). «Следующий шаг, – отмечает С. М. Михайлов, – привел к формированию объемов, которые „выводили“ супрематизм в архитектуру»⁶. Но первоначально, на уровне проектно-композиционной стилистики, супрематизм, в котором на холсте представлены такие «минимальные» геометрические единицы, как четырехугольник, круг, крестовидный элемент, треугольник, «выплеснулся» в виде орнамента и декора на стены домов, плакаты, ткани, посуду, предметы туалета, трамваи, трибуны и т. д. В. Степанова активно занималась разработками рисунков для тканей и моделированием нового типа одежды – для граждан социалистического государства. Критерием прогрессивности искусства она считала соответствие требованиям эпохи и близость к производству. В 1923–1924 годах вместе с Л. Поповой, которая с 1916 года занималась разработкой узоров для тканей и ковров, Степанова работала на Первой ситценабивной фабрике (Московский хлопчатобумажный комбинат «Трехгорная мануфактура»).

Таким образом, возникновение дизайна находится в прямой связи не только с эстетическим освоением машинной техники, но и с авангардными течениями в живописи XX века, с утверждением эстетики функционализма. Именно в искусстве авангарда был создан образ человека-функции. Как формообразующее начало авангард 1920-х годов органично включился в индустриально-урбанистический процесс. В начале 1920-х годов несложно было вообразить такую реальность, которая строилась бы по супрематическим

⁶ Михайлов С. М. История дизайна. Т. 1. – М.: Союз дизайнеров России, 2004. – С. 200.

законам, порождающим идеально правильный, математически выверенный, совершенный мир.

Во второй главе диссертации – «*Дизайн текстиля как одна из форм промышленного дизайна*» – определяются место и роль дизайна текстиля в культуре, выделяются основные этапы развития дизайна текстиля в России, прослеживается эволюция дизайна текстиля в Советской России в 1920-е годы, когда в текстильную промышленность впервые пришли профессиональные художники-станковисты – представители русского авангарда, а также выявляется идеологическая ангажированность дизайна текстиля в Советской России 1920-х годов.

В параграфе 2.1 – «*Дизайн текстиля в контексте культуры*» – дается характеристика дизайна текстиля и рассматриваются основные этапы его развития.

Текстильные промыслы известны человечеству с древнейших времен. Массовое производство тканей различного назначения заставляет с особым вниманием подходить к изучению их художественного оформления. В то же время в рисунках на ткани отражается история развития изобразительного искусства, поскольку художники по текстилю заимствовали мотивы и элементы декора как в других культурах и прошлых эпохах, так и в новейших течениях. Например, неоимпрессионизм, или пуантилизм, положил начало новому способу художественного оформления текстиля: узор стали наносить на ткань в виде мелких точек.

Как и во всех видах декоративно-прикладного искусства, в художественном текстиле существуют свои принципы оформления изделий, которые определяются его местом в жизни человека (костюм, интерьер – общественный или жилой – и т. д.), кругом художественных задач, средств, приемов и даже модой. Основным принципом оформления текстиля можно назвать принцип обобщенного решения орнамента и отдельных его элементов, так как известные технические ограничения нанесения рисунка на ткань не позволяют воспроизводить элементы природы так, как это делают художники-живописцы – с передачей объема и пространства. Да и задачи оформления изделий декоративно-прикладного искусства совершенно другие. Декоративному рисунку вообще, а тем более на плоскости ткани, чужда пространственная иллюзорность.

То, что способы оформления ткани складывались в течение столетий, привело к тому, что рисунок на ткани можно считать своеобразным текстом культуры, который несет в себе определенную информацию, закодированную специфическим образом – в орнаментах, которые, в свою очередь, передавали ту или иную информацию, сконцентрированную в символах. Так, историк моды О. Вайнштейн, упоминая об английской даме XVIII века, которая «наклеивала в

свой альбом лоскутки тканей, кратко отмечая фасон платья, расход материала и стоимость шитья, а попутно записывала туда и события своей жизни», замечает, что «текст здесь с легкостью перетекает в текстиль – ...неслучайная пара, хитросплетение нитей...»⁷. О. Вайнштейн указывает также и на то обстоятельство, что слова «текст» и «текстиль» этимологически связаны через латинский глагол *texere* – ткать, общий смысл – переплетение.

Новые тенденции в моде начинаются именно с текстиля. Когда мода оказывается в тупике, производители тканей обращаются к знаменитым художникам, чтобы те создали новые, необычные рисунки для ткани, внося тем самым в моду оригинальные идеи. Привлекать известных художников к оформлению тканей первыми стали французы, предложившие создать рисунки для ткани А. Ватто и К. Жило. Ватто и Ф. Буше работали на знаменитом ткацком производстве в Лионе, внося в рисунок тканей нежнейшие переливы розовых и голубых тонов в духе рококо. Революция в оформлении обивочных тканей связана с именем Ф. Лассалья – именно он положил начало традиции применять в оформлении текстиля изображения венков и гирлянд.

К XX столетию практика приглашать профессиональных живописцев и графиков к художественному оформлению тканей получила широкое распространение. Традиционное употребление той или иной ткани с орнаментом, как это было, например, в крестьянской России, отходило в прошлое, но революция и последовавшая за ней гражданская война прервали проведение последовательной государственной политики в области текстильного производства. Однако в 1920-е годы советское правительство стало принимать меры по возрождению отечественной текстильной промышленности.

В параграфе 2.2 – «Основные этапы развития отечественного дизайна текстиля» – исследуется эволюция отечественного дизайна текстиля, анализируются различные способы декорирования тканей, дается характеристика достижений в области рисунка на ткани, полученных в текстильной промышленности к началу 1920-х годов.

История отечественного текстиля, традиции и заимствования в рисунках на ткани, которые послужили основой для экспериментов и художественных открытий в советском текстиле 1920-х годов, рассматриваются в работе на примере ивановских ситцев. До середины XIX века они не вызывали интереса у коллекционеров и исследователей, поскольку считались предназначенными исключительно для повседневного обихода. Лишь во второй половине XIX века Д. Г. Бурялин собрал коллекцию старинных ивановских ситцев, которая, по разнообразию и художественному достоинству узоров, представляет собой уникальное собрание. В узорах ситцев конца XVIII – начала XIX века

⁷ Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 13–14.

обнаруживаются орнаменты и композиции, созданные в различных видах народного декоративно-прикладного искусства. Орнаментами из мелких ромбиков, расположенных в шашечном порядке, полос, разделанных квадратами, трилистников, мелких цветков украшали «выбойки», которые шли на мужские и женские крестьянские рубашки. Орнаменты из геометрических фигур были наиболее устойчивыми и просуществовали в разных вариантах вплоть до начала XX века.

Узоры ситцев отвечали различным вкусам, соответствовали их многообразному использованию в быту. В XVIII веке ситцы нашли применение в убранстве дворянских интерьеров: ими затягивали стены, обивали мебель, делали из них пологи, занавеси на окна, шили модные платья, домашнюю одежду. С развитием машинного производства и удешевлением ситцев они становятся повседневной необходимостью широких городских, мещанских и крестьянских слоев населения. Оборудование фабрик ситцепечатными машинами явилось важным этапом в развитии текстильной промышленности. Это не только ускорило процесс изготовления ситцев, но и повлияло на характер их художественного оформления. В период с 1830-х по 1870-е годы происходит специализация производства, выделяются художники-рисовальщики узоров, колористы, технологи, раклсты – мастера при ситцепечатных машинах.

С 1860-х годов на ситцах появляются тематические узоры с изображением лошадиных голов, подков, кур, петухов, воспроизведенных с фотографической точностью. В этих узорах натуралистическая предметность часто противоречила декоративному началу и снижала художественные достоинства рисунков. Значительно более плодотворным был узор «мильфлор», где давался не цветок, а образ цветка, и поэтому представлялось огромное поле для фантазии в разработке разнообразных орнаментальных форм, чем с успехом и пользовались художники.

В параграфе 2.3 – «Эволюция дизайна текстиля в Советской России в 1920-е годы» – рассматриваются условия, повлиявшие на развитие советского дизайна, а также определяется специфика дизайна означенного периода.

В советской художественной промышленности 1920-х годов конструктивизм и идеи производственного искусства связывались с утопически-иллюзорными попытками найти и выразить особый, «пролетарский» стиль художественных изделий. С производственным искусством (которое позднее стало называться дизайном) связаны имена А. Родченко, Эль Лисицкого, В. Татлина, В. Степановой, А. Экстер. Если в супрематических композициях К. Малевича наибольшую ценность имело непосредственное живописное ощущение, то произведения участников ОБМОХУ (Общества молодых художников), организованного в 1919 году, принадлежали уже к области дизайна.

К 1923 году отечественная текстильная промышленность начала наращивать выпуск тканей. Встал вопрос о художественном уровне выпускаемой продукции. Газета «Правда» обратилась с призывом к художникам откликнуться на нужды текстильной промышленности в новых рисунках для тканей. На этот призыв в Москве отозвалась группа левых художников: Л. Попова, В. Степанова, А. Родченко, А. Экстер. Попова и Степанова в 1923–1925 годах работали на Первой ситценабивной фабрике, где за короткое время создали большое количество рисунков для текстиля. Используя достижения русского авангарда (в том числе супрематизма), они создали новое направление в орнаментации тканей.

Первые попытки создания нового советского набивного рисунка были довольно робки и шли по пути введения элементов советской символики – серпа и молота, пятиконечной звезды – в традиционный растительный орнамент. В середине 1920-х годов многие мастера начали вносить отдельные геометрические элементы в цветочные мотивы. Для новых тканей требовались и иные по характеру набивные рисунки, а также и способы нанесения свободной росписи. Согласно новой идеологии, основными понятиями в искусстве признавались «рационализм», «технологичность» и «утилитаризм». Слово «художник» было заменено на «мастер». Текстильщики начали внимательно изучать плакатное искусство и создавать сюжеты аналогичного характера, навеянные работами В. Лебедева, В. Маяковского, А. Родченко и др. Так было положено начало формированию феномена, вошедшего в историю культуры под названием «советский текстиль».

В развитии дизайна текстиля огромную роль сыграл социальный заказ, ангажированность художников новой властью, задачи, поставленные перед ними в соответствии с идеологией пролетарского государства. Основные достижения русского авангарда стали достоянием промышленного дизайна, а потом и массовой моды, которая тиражировала художественные открытия Н. Гончаровой и А. Лентулова, К. Малевича и В. Степановой, Л. Поповой и А. Родченко, Эль Лисицкого и В. Таглина.

В заключении сформулированы выводы диссертационной работы, подводятся итоги исследования, намечены перспективы дальнейшего изучения дизайна. Основное содержание диссертации суммировано в виде положений, выносимых на защиту.

Публикации в периодических и продолжающихся изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. *Ермолаева М.И.* Развитие дизайна: от промышленности к искусству // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Сер. 6. – 2007. – Вып. 3. – С. 254–259. (0,4 п. л.)

Статьи и тезисы в других научных изданиях:

2. *Ермолаева М.И.* Роль практик в учебном процессе и их взаимосвязь с другими дисциплинами // материалы научно-методической конференции «Тенденции развития науки и образования в области отделки и дизайна текстиля». – СПб.: СПГУТД, 2005. – С. 61–62. (0,1 п. л.)

3. *Ермолаева М.И.* Русский авангард и его влияние на развитие дизайна в 1920-е годы (на примере текстиля) // Актуальные вопросы: культурологии, философии, социологии и политологии: Сборник научных статей Санкт-Петербургского государственного аграрного университета. – СПб.: СПбГАУ, 2008. – С. 115–124. (0,6 п. л.)

4. *Ермолаева М.И.* Технический прогресс и дизайн текстиля // Материалы международной научной конференции «Современные тенденции развития химии и технологии полимерных материалов»: Сборник тезисов докладов международной научной конференции 24–26 ноября 2008 года. – СПб.: СПГУТД, 2008. – С. 9. (0,1 п. л.)

5. *Ермолаева М.И.* Искусство – техника – дизайн: теория и практика // «Культура и образование в XXI веке: межкультурное взаимодействие» – Всероссийская научно-практическая конференция 29–31 января 2009 г.: Сборник материалов конференции. – СПб.: СПбГАУ, 2009. – С. 101–108. (0,5 п. л.)

6. *Ермолаева М.И.* Зарождение индустриального дизайна в текстильной промышленности // Дизайн. Материалы. Технология. – СПб.: СПГУТД, 2009. – № 1 (8). – С. 17–21. (0,3 п. л.)

Подписано в печать 03.03.2009 г. Заказ № 11.

1 п. л. Тираж 100 экз.

Отпечатано на факультете философии и политологии СПбГУ.
199034, С.-Петербург, Менделеевская лин. д. 5.