В.Р. АРОНОВ

Профессор, доктор искусствоведения, член-корреспондент РАХ, НИИ теории и истории изобразительного искусства РАХ
e-mail: aronov@list.ru

V.R. ARONOV

Professor, doctor of arts, corresponding member of the Russian Academy of Arts, Scientific-research institute of the Russian Academy of Arts
e-mail: aronov@list.ru

ТОМА́С МАЛЬДОНАДО И ЕГО ЭПОХА
TOMAS MALDONADO AND HIS EPOCH

Среди классиков мирового дизайна XX века Томáс Мальдонадо (1922–2018) занимает особое место. В молодости он был известным аргентинским художником-авангардистом и общественным деятелем, бунтарем левого толка, публицистом и организатором нескольких литературно- искусствоведческих журналов. Потом начал преподавать в Высшей школе формообразования в Ульме (ФРГ) и несколько лет был ее ректором, выдвинув и обосновав теорию промышленного дизайна как ведущего вида современной проектной деятельности. Во второй половине 1960-х годов преподавал в университетах США, Великобритании и Италии. Получив итальянское гражданство в 1976 году, постоянно жил в Милане и активно вошел в его интеллектуальную элиту. В статье рассматривается развитие взглядов Мальдонадо на дизайн как профессию и те изменения, которые начали происходить в мировых коммуникациях с вхождением их в компьютерную эпоху. Статья дополнена переводами на русский язык фрагментов наиболее значимых публикаций Мальдонадо в сопровождении необходимых комментариев.

Among the classics of the world design of the twentieth century, Tomás Maldonado (1922–2018) occupies a special place. In his youth, he was a well-known Argentine avant-garde artist and public figure, a leftist rebel, a publicist and organizer of several literary and

art journal journals. Then he began teaching at the Higher School of Forming in Ulm (Germany) and for several years was its rector, having advanced and substantiated the theory of industrial design as the leading type of modern design activity. In the second half of the 1960s, he taught at universities in the United States, Britain and Italy. Having received Italian citizenship in 1976, he constantly lived in Milan and actively entered his intellectual elite. The article discusses the development of the views of Maldonado on design as a profession and the changes that began to occur in world communications with their entry into the computer age. The article is supplemented with translations into Russian of fragments of the most significant publications of Maldonado, accompanied by the necessary comments.

Ключевые слова: Томас Мальдонадо, аргентинский художественный авангард, искусство и производство, теория промышленного дизайна, коммуникации в компьютерную эпоху.
Keywords: Tomás Maldonado, Argentine avant-garde art, art and production, the theory of industrial design, communication in the computer age.

В октябре 1975 года Томáс Мальдонадо выступил в Москве на открытии 9-го конгресса ИКСИД (Международный совет обществ промышленного дизайна) с одним из первых заглавных докладов «Дизайн и будущее окружающей среды». Все это происходило в заполненном почти до отказа центральном концертном зале международной пятизвездочной гостиницы «Россия», построенной в 1967 году и внесенной в Книгу рекордов Гиннеса как самая крупная в мире [1].

Тогда многие представляли себе Мальдонадо прежде всего как создателя т.н. «Ульмской модели» развития дизайна [2]. Главным для Мальдонадо было утвердить, что дизайн обязан выйти за пределы художественного творчества и стать не зависящей от него самостоятельной проектной профессией. Об этом мы знали по переводам его полемических статей, публиковавшихся в журнале «Декоративное искусство» и информационных выпусках ВНИИТЭ. Некоторые встречались с ним еще в 1969 году, когда он побывал в Москве, Ленинграде и Вильнюсе перед окончанием двухгодичного пребывания на посту президента ИКСИД.



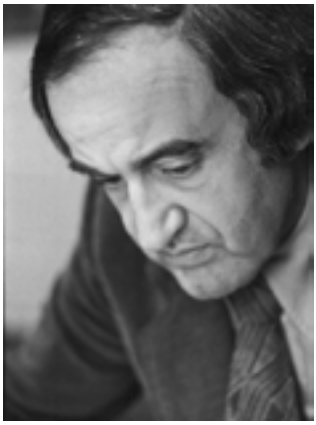


Рисунок 1. Томáс Мальдонадо, Иосиф Вакс, Мариэтта Гизе и др. на факультете промышленного искусства ЛВХПУ им. В.И.Мухиной. Ленинград, 20 ноября 1969 г. ЦГА КФФА СПб. АР 94432
Рисунок 2. Томáс Мальдонадо в гостях у Варвары Родченко, дочери Александра Родченко и Варвары Степановой. Москва, 1975. Фото Николая Лаврентьева. Архив Александра Лаврентьева

Но теперь перед нами был уже не тот Мальдонадо. На московском конгрессе ИКСИД он участвовал в качестве представителя Италии, куда переехал жить после ухода из Высшей школы формообразования в Ульме (ФРГ) [3]. Он не настаивал уже на исключительном значении дизайна как такового, а говорил об общегуманитарных проблемах окружающей среды: «Учитывая сегодняшнюю критическую ситуацию с окружающей средой, какова задача промышленного дизайнера? Какова его роль, если таковая имеется, в широком спектре действий, которые должны быть предприняты на национальных и общемировом уровнях? Как примирить эту роль с той, которую он до сих пор играет в капиталистических странах? Может ли он отказаться от работы в интересах получения его заказчиками прибыли, который, в итоге, является основным виновником нынешнего ухудшения окружающей среды?» [4].

Критикуя коммерциализацию дизайна и превращение его в очередной вид украшательства, Мальдонадо резко отличался от других выступавших в самый первый день конгресса, на который были заявлены темы «Дизайн и государственная политика» и «Дизайн и наука» [5].

Почему в кратком очерке о Мальдонадо захотелось начать именно с этого эпизода? Подготовка к единственному конгрессу ИКСИД в России была непростой. Конечно, теперь все это ушло в прошлое, но

не утратило своей остроты. С одной стороны, тогда было время поразительных успехов СССР на мировой арене, несмотря на начинавшуюся эпоху «застоя». Летом 1975 года произошла стыковка космических кораблей Союз и Аполлон. Публикуя фотографии встречи космонавтов на орбите, в прессе отмечали, что таких дружественных коллективных портретов не было, наверное, со времен встречи на Эльбе. Заканчивалось строительство Байкало-Амурской магистрали, готовились начать эксплуатировать суперсовременный лайнер «Ту-144». Проходили совместные творческие семинары под общим названием «Интердизайн».

С другой стороны, в период подготовки московского конгресса ИКСИД ведущий тогда теоретик дизайна Карл Кантор, философ по образованию и зам. главного редактора журнала «Д» (Декоративное искусство СССР), даже вошедший тогда в кадровый состав сотрудников ВНИИТЭ, решил выступить против замкнутых и разъединенных моделей материальной культуры и искусства. Он считал, что созданные человечеством формы материальной культуры и особенно произведения искусства сами активно влияют на людей, их ценностные предпочтения и вкусы. Причем в постоянном движении и взаимовлиянии всеобщего и фрагментарного, а также прошлого, современного и предугадываемого проектным сознанием будущего. Когда такую тему отклонили, Кантор ушел из ВНИИТЭ, а его доклад альтернативно опубликовал в своем журнале «ДИ» [6].

Именно Кантор познакомил тогда с Мальдонадо меня и Лидию Новикову, преподавателя кафедры эстетики философского факультета МГУ, только что выпустившей книгу «Искусство и труд» (1974) [7]. Оказалось, что они были не только давно знакомы, но оба родились в 1922 году и выросли в одном и том же городе — Буэнос-Айресе (Аргентина). И хотя впоследствии их пути разошлись (Кантор с родителями переехал в Москву), но сестра Кантора Лиля Герреро (фамилия по мужу) не покинула Буэнос-Айрес и со временем стала известной испаноязычной поэтессой.

Мальдонадо подарил экземпляры своих недавно вышедших книг «Надежда на проектирование. Среда и общество» и «Авангард и рационализм» (сборник статей, опубликованных им за сорок лет). Это дало возможность прикоснуться к истории его удивительной по насыщенности жизни, начиная с 1940-х годов, когда он был одним из лидеров аргентинского художественного авангарда.

В наши дни раннему творчеству Мальдонадо посвящено множество исследований его соотечественников. Чтобы представить извне, какой была Аргентина (и особенно Буэнос-Айрес) в первой половине XX века, следует подчеркнуть, что это была одна из самых европеизированных стран Южной Америки. Многие владели несколькими языками. Не только переселенцы из Европы, но и коренные аргентинцы. Среди самых известных интеллектуалов тех лет самым многоязычным был писатель Хорхе Луис Борхес (1899–1986), родившийся тоже в Буэнос-Айресе. Мальдонадо говорил по-испански, по-английски, немного по-французски и по-немецки, а впоследствии виртуозно овладел итальянским языком, на котором были написаны более десяти его программных книг. Причем их сразу переводили на испанский язык, так что, живя в Европе, он духовно не отрывался от Аргентины.

После этой встречи я прочел в библиотеке иностранной литературы подробные биографические сведения о Мальдонадо в международной энциклопедии «Who's Who». Фамилия Мальдонадо оказалась довольно распространенной (в Аргентине есть даже небольшой город с таким названием). Согласно энциклопедии его отец Томас Мальдонадо Ортис — испанец, был профессором физики и химии, а также драматургом и общественным деятелем, мать Маргарита Бейли — из семьи шотландских переселенцев, а старший брат, взявший себе полное имя и фамилию Эдгар Мальдонадо Бейли, — известный авангардный поэт и эссеист.

В четырнадцать лет Мальдонадо поступил в Национальную школу изящных искусств в Буэнос-Айресе и окончил ее в двадцать лет. От учебы у него остались воспоминания о нудных академических штудиях и «накрахмаленных воротничках» весьма благополучных педагогов. Вместе с тремя сокурсниками за год до окончания учебы он выступил с «Манифестом четырех молодых людей» (1941), в котором по-юношески азартно призывал отказаться от салонной живописи и бросал упрек в адрес авангардистов прошлого поколения, которые «предали свои ранние порывы, начав проектировать кушетки и стулья» [8].

Биографы Мальдонадо немало постарались выяснить какими были его впечатления непосредственно от русского авангарда. Некоторые склонны считать их первостепенными, поскольку Мальдонадо тогда проникся идеями коммунистического интернационала, вступил в компартию Аргентины и даже выступал со статьями в ее партийной печати. Другие расспрашивали его самого: было ли такое влияние прямым? Он

старался отвечать уклончиво, добавляя, что они были знакомы с кубизмом, футуризмом, дадаизмом, конструктивизмом и абстракционизмом, но считали их уже «историческим авангардом».

Вместе с тем, документально известно, что в 1930 году московский Камерный театр А.Таирова был на гастролях в Новом Свете, в том числе и в Буэнос-Айресе [9]. В местном университете был открыт Институт по изучению русской культуры. На испанский язык переводили стихи Маяковского и других поэтов (причем такими переводами активно занималась Лиля Герреро). Во время войны Аргентина оказывала Советскому Союзу материальную помощь, а в 1946 году были установлены дипломатические отношения.

Мальдонадо занимался живописью в отвлеченной, абстрактно-геометрической манере, и его композиции с их яркими локальными цветами словно парили в воздухе. Картины имели успех на авангардных выставках. Вместе с тем Мальдонадо стал выступать с текстами, посвященными размышлениям о роли художников в обществе, что подогревалось желанием знакомых ему философов, литераторов, художников и музыкантов начать издавать общий журнал «Arturo» (1944). В его единственном выпуске вместо репродукций собственных работ Мальдонадо оформил обложку и отдельные журнальные развороты.

В 1946 году появился другой журнал «Arte concreto — Invención» (Конкретное искусство — Изобретение), где Мальдонадо сразу опубликовал «Манифест изобретательства». В нем был призыв, близкий уже к идеям «жизнестроительства». По словам Мальдонадо, в манифесте чувствовалось влияние прибывавших в Аргентину из Европы, спасавшихся от угрозы нацизма и тотального уничтожения цивилизации. Они привозили в простеньких фибровых чемоданах и коробках, кроме повседневных вещей, памятные для них книжки, художественные каталоги и альбомы. Из США в Буэнос-Айрес попадали проспекты выставок современных европейских и американских художников.

Перепечатывая тот манифест в сборнике «Авангард и рациональность» в переводе на итальянский язык, Мальдонадо начал с комментария: «В те годы мы искренне верили, что с нашим вкладом закончится “предыстория человеческого духа”. В тот момент мы не могли представить себе, что “древние фантасмагории” будут продолжать удовлетворять эстетические, а не только практические потребности нового человека. Таким образом, предыстория не заканчивается» [10].

Поворотным в жизни Мальдонадо стала поездка в 1948 году в Европу. По его словам, на переполненном грузопассажирском пароходе вместе с неважно одетыми скитальцами, возвращавшимися домой после войны и выходившими на остановках в разных портах, он почувствовал, что значит в реальности надежда на восстановление и проектирование новой мирной жизни.

В Европе он сумел встретиться с многими художниками и архитекторами. Прежде всего, с учившимся когда-то в Баухаусе Максом Биллом, близким к голландской группе «Стиль» Жоржем Вантонгерло и даже Хенри Ван де Вельде, предшественником Веймарского Баухауса. Именно тогда, под влиянием Билла, лидера швейцарского «конкретного искусства» и экспериментов в типографике, Мальдонадо стал воспринимать дизайн как возможность объединения инновационных художественных тенденций.

Вернувшись в Буэнос-Айрес, он опубликовал в одном из местных журналов «CEA» (Centro de Estudiantes de Arquitectura — Архитектурный студенческий центр) программную статью «Промышленный дизайн в жизни общества» [11]. Публикуя ее вновь в сборнике «Авангард и рациональность», также написал краткое предисловие: «Это была моя первая статья посвященная промышленному дизайну. Она ясно отражает мои тогдашние опасения. Возможно, в то время я еще не очень представлял как развивался русский авангард. Став художником конструктивного направления и воспринимая все вокруг социально обостренно, я считал “художественность” выражением произвола буржуазии в сфере культуры и это должно было привести меня к взглядам, похожим на теорию неизбежной “смерти искусства”, которую тридцатью годами ранее провозгласили в России Ган, Брик, Арватов и Кушнер» [12].

В начале 1950-х годов Мальдонадо участвовал в издании аргентинского художественно-критического журнала «Nueva Visión» (Новое видение), напечатал там несколько статей о «конкретном искусстве» (вслед за Биллом противопоставляя его отвлеченности абстрактного искусства), о визуальных коммуникациях в эпоху технических революций.

Широкую известность ему принес сборник статей Макса Билла, который он опубликовал с параллельными текстами на четырех языках (испанском, французском, английском и немецком).

После этого начался второй крупный этап в жизни Мальдонадо. В 1954 году по приглашению Билла он переехал в ФРГи начал преподавать в Ульмской школе на отделении визуальных коммуникаций.

Вначале в Ульмской школе пыталась продолжить линию Баухауса, для чего в самом начале со студентами занимались прежние «баухасовцы», в том числе Иоганнес Иттен и Йозеф Альберс. На официальном открытии школы в 1955 году, когда обучение велось уже в полном объеме, присутствовали Ван де Вельде и Вальтер Гропиус. Но когда Билл и его ближайшие помощники покинули Ульм, начался, как и в Баухаусе, после ухода из него Гропиуса, поворот к подчеркнуто рациональному проектному мышлению. Лично для Мальдонадо одной из главных задач стало преодоление противоречий между начальной художественной природой дизайна и требованиями со стороны крупной промышленности, нацеленной на выпуск продукции массового спроса.

Мальдонадо проявил себя бескомпромиссным лидером и был уверен, что так можно поднять престиж не только Ульмской школы, но и в целом дизайнерского образования. Таким было его программное выступление на дискуссии по вопросам дизайна во время Всемирной выставки в Брюсселе (1958), сформулированное им общее определение промышленного дизайна: «Дизайн является творческой деятельностью, цель которой — определение формальных качеств предметов, производимых промышленностью. Эти качества формы относятся не только к внешнему виду, но главным образом к структурным и функциональным связям, которые превращают систему в целостное единство с точки зрения как изготовителя, так и потребителя. Дизайн стремится охватить все стороны окружающей человека среды, на формирование которых оказывает влияние промышленное производство» (Лондон, 1959), и доклад «Промышленный дизайн: обучение и альтернативы профессии» (Венеция, 1961).

В Ульмской школе вокруг Мальдонадо сложился коллектив практиков, теоретиков, педагогов, придававших большое значение системному методу исследования и проектирования с учетом уровней сложности изделий — от чашки до вертолетов и ЭВМ. Это был поиск оптимального соединения рационального и интуитивного, научного и формообразующих подходов, экспериментальной эстетики и теории информации.

В предисловии к «Краткому терминологическому словарю по семиотике», составленного под руководством Мальдонадо в 1961 году, хотя и туманно, но прямо утверждалось: «В кругах специалистов, имеющим дело с коммуникацией, в последнее время наблюдается растущее недовольство. Многие жалуются на существующее в настоящее время

противоречие между все более настоятельной необходимостью установления междисциплинарных связей, с одной стороны, и все возрастающей трудностью этого — с другой. Самым большим препятствием на пути установления таких связей является множественность дискурсивных типов (или специальных терминологий), используемых при рассмотрении коммуникативных феноменов. В настоящее время существует столько же дискурсивных типов, сколько дисциплин, изучающих коммуникацию... При составлении словаря учитывался вклад в семиотику представителей разных, часто далеких друг от друга дисциплин (лингвистика, теория информации, грамматалогия, социальная психология, риторика, теория науки, математическая логика, эргономика). Были учтены также и перспективные попытки... предохранить семиотику от опасности теоретической изоляции и сделать область значений доступной для количественного экспериментального исследования» [13].

Летом 1967 года Мальдонадо покинул Ульмскую школу и стал все больше заниматься общегуманитарными, философскими проблемами проектирования, преподавать в университетах США, Великобритании, Италии.

Начался третий период в его жизни, в котором главным событием стало издание на итальянском языке ранее упомянутой книги «Надежда на проектирование» [14]. Она была написана в противовес движению «новых левых», отрицавших не только существующую культуру, но и созидательную деятельность в целом.

Мальдонадо отмечал, что «новые левые» больше любят бунт, чем тот мир, который должен возникнуть под его влиянием. Но окружающую среду можно изменить только реальным переоборудованием, опережающим проектированием. Однако технический триумф в отдельных областях не приводит к решению всего комплекса проблем, постоянно возникающих при бесконтрольном развитии среды. Она оказывается перенасыщенной знаковыми системами, переполняется изжившими себя вещами, поэтому «опережающее проектирование» должно быть подкреплено ясными, критичными знаниями в экологической и социальной областях, иначе оно само может увести от реальности. В итоге Мальдонадо показывал, что проектирование должно быть связано с проблемами управления и прогнозирования культуры в целом.

Книга имела большой успех в Италии, но когда ее перевели в США на английский язык под названием «Дизайн, природа и револю-

ция: на пути к критической экологии», она осталась почти незамеченной из-за огромного успеха выставки постмодернистского итальянского дизайна в Музее современного искусства (МоМА, Нью-Йорк). Однако в наши дни, когда теоретическое наследие Мальдонадо вновь переосмысливается, ее последнее английское издание 2029 года вызвало, наоборот, самые положительные отклики [15].

В конце 1976 года, не оставляя преподавательской деятельности, Мальдонадо, ставший к тому времени весьма обеспеченным человеком, женившись на вдове трагически погибшего Джанджакомо Фельтринелли, владельца крупного итальянского издательства «Feltrinelli», спас от банкротства журнал «Casabella» и сразу же изменил его направленность. От прежней подробной фиксации творческого развития архитектуры и дизайна в журнале перешли к обсуждению общих проблем прогнозирования и проектирования среды и их социологических аспектов. Читать статьи в «Casabella» стало труднее. Когда Мальдонадо через несколько лет оставил пост главного редактора, в журнале вернулись к его прежней модели.

Получив гражданство Италии, Мальдонадо вступил в итальянскую компартию, поскольку считал, что в отвлеченной критике буржуазного общества изнутри, создающей видимость демократии, отсутствуют действительных идейных перспектив, поэтому особенно важно, по его мнению, сформулировать и предложить сегодня творческие перспективы, ориентированные не только на сохранение гуманистических ценностей, но и на конкретные пути преобразования материальной и духовной культуры. Мальдонадо убежден, что дизайн смог бы внести свой вклад в развитие традиций научного социализма.

С тех же позиций написана и книга «Промышленный дизайн: обзор» (1976). В ней говорилось о попытках в истории европейской цивилизации осознать следовавшие друг за другом этапы развития техники и участие в нем проектировщиков окружающей среды. Мальдонадо дал в ней определение промышленного дизайна в целом, затем рассказал о технических утопиях начиная с XVII века, о роли художественного авангарда в эстетическом освоении нового технического окружения, отмечая, что идеи преобразования среды в буржуазном обществе отражали противоречия материальной культуры капитализма. Эта небольшая по объему книга появилась после предложения создателей огромной по объему итальянской энциклопедии написать в один ее томов раздел

«Промышленный дизайн», после чего Мальдонадо опубликовал свой текст отдельной книгой и не раз переиздавал ее, причем всякий раз с добавлениями.

К одному из последних вариантов Мальдонадо написал в предисловии: «Это эссе не претендует на историю промышленного дизайна. В последние десятилетия в Италии были опубликованы отличные работы в этой области. Несколько исторических экскурсов, которые я здесь привел, — главы “Исторические предположения” и “Баухаус-Ульм” — служат лишь контекстом для более общих размышлений... Мне хотелось избежать путаницы между промышленным дизайном и мастерством или, что еще хуже, промышленным дизайном и прикладным искусством. Эти различия имели решающее значение на первом этапе развития промышленного дизайна, и, как мы увидим позже, оно все еще возрождается и сегодня... Именно с этой точки зрения я также позаботился об Ульмской школе. Это было нелегко. Как непосредственный участник этого опыта, они, по понятным причинам, не являюсь наиболее подходящим человеком для обобщений — с должной отрешенностью — его достоинств или недостатков. Тем не менее, несколько страниц, которые я посвятил этой теме, даны с небольшими стилистическими исправлениями, такими, как они были опубликованы в Энциклопедии и в первом издании Фельтринелли. Хотя, я должен признать, некоторые из важнейших выводов, которые я тогда сделал из рьяной объективности, я бы не повторил сегодня в тех же терминах. Однако недавно об Ульмской школе было опубликовано много книг и документов, в том числе каталог Генуэзской выставки, которым читатель может воспользоваться для составления личного мнения обо всем этом. Расширение библиографии, которая была обновлена, оправдано моим намерением предложить, в частности, студентам, полезный инструмент для работы» [16].

В конце 1980-х годов Мальдонадо отошел от прямого исследования дизайна и начал анализировать изменения в умозрительном восприятии мира перед появлением развитых компьютерных сетей. В очередной книге «Будущее современности» (1987) [17] он попытался проследить как эволюционируют различные области знаний, предупреждая читателей, что еще нет способов и времени для их обобщения. Но одно можно сказать наверняка— расширение и сложность достигнутых в настоящее время знаний стали препятствовать прежнему мировос-

приятию нашего окружения, уступая место программам, направленным на включение реальности в более крупное и отвлеченное.

Мальдонадо делал вывод: чтобы не утратить все чувственное, что накоплено человечеством, необходимо шире использовать историко-сравнительный метод, который способен актуализировать прошлое без утраты памяти о нем, поэтому наступающее будущее и память о прошлом становятся семантически связанными.

Более подробно он стал развивать эту тему на примерах уже прямого вступления в цифровую эпоху. Он издал одну за другой три книги: «Реальное и виртуальное» (1992), «Критика компьютерного разума» (1997) и «О видах знаний в перспективе развития цифровой цивилизации» (2005) [18]. Потом к ним добивался собранный Ги Бонсипе, его давним сподвижником по Ульмской школе, сборник его статей «Цифровой мир и проектное творчество» (2007), переведенных на немецкий язык [19].

Поскольку здесь можно лишь кратко пересказать их, а они очень сложные по тексту и нуждаются в развернутых пояснениях, отложим его на ближайшее будущее. Из этих последних книг мне больше всего запомнилось предостережение Мальдонадо: помните, если в компьютерную эру непрерывно создается и расширяется всемирная цифровая паутина, значит где-то притаились и весьма опасные пауки. Увлекаясь простотой цитирования чужих знаний, не забывайте о прошлом и о вашем реальном знании.

В 2009 году, когда Мальдонадо передал весь свой архив в распоряжение фонда Миланских триеннале, в его залах открыли большую выставку, собрав вместе его картины и графику (ранние и самые поздние, уже начала 2000-х годов), образцы его собственных дизайнерских разработок в Ульмской школе, а также книги и журналы, где были помещены его статьи.

Спустя десять лет в фонде Миланского триеннале прошла уже посвященная его памяти большая конференция, на которой выступили с воспоминаниями о нем ведущие итальянские историки дизайна и зачитывали фрагменты из его книг, распределив их по темам: 1. Экологическое планирование: взгляд в будущее; 2. Основы дизайна и принципы его преподавания; 3. Технология между эмансипацией и риском; 4. Искусство и дизайн; 5. Интеллигенция и политика.

Примечания:

1. В наше время на месте бывшей гостиницы «Россия» разместили ландшафтный парк «Зарядье».

2. Мальдонадо был в 1954–1967 годы преподавателем, затем членом коллективного руководства и два года ректором Высшей школы формообразования в Ульме (ФРГ).

3. Вскоре после московского конгресса ИКСИД Мальдонадо стал профессором экологического дизайна факультета литературы и философии Болонского университета (1976–1984).

4. Цит. по отдельному выпуску доклада Мальдонадо: Maldonado T. Italy. Design and the future of environment. Moscow, 1975. P. 1.

5. Конгресс проходил 13–17 октября 1975 года. В первый день были заявлены общие доклады: Ю.Соловьев «Дизайн на службе общества» (СССР), Ф.Буркхард «Тенденции и перспективы применения дизайна» (ФРГ), Т.Мальдонадо «Дизайн и будущее окружающей среды» (Италия), М.Кельм «Дизайн и государственная политика» (ГДР), В.Мунипов «Дизайн и наука» (СССР) и др. Согласно официальному отчету, в его работе участ¬вовали 757 зарубежных специалистов из 32 стран мира и 700 отечественных.

6. *Кантор К.* Дизайн в противоречиях культуры и природы в различных регионах мира // Декоративное искусство СССР. 1975. № 9.

7. Позднее Мальдонадо включал книгу Новиковой «Искусство и труд» в перечень научных источников своих публикаций.

8. *Manifiesto de Cuatro Jóvenes.* Jorge Brito — Claudio Girola — Alfredo Hlito — Tomás Maldonado. Buenos Aires, 1941. Edición Facsimilar // wiki. cad.pucv.cl / Manifiesto de Cuatro Jóvenes.

9. *Сбоева Светлана.* Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. М.: Издательство «Артист. Режиссер. Театр». 2010. 752 с.

10. *Maldonado Tomás.* Avangardia e razionalita. Articoli, saggi, pamphlets. 1946–1974.¬ Torino: Giulio Einaudi editore, 1974. P. 3.

11. *Maldonado Tomás.* Diseño Industrial y Sociedad // CEA. № 2. Octubre — Noviembre de 1949. P. 1–3 // wiki.ead.pucv.cl/ Diseño Industrial y Sociedad. Se editó esta página por última vez el 6 abr 2010.

12. *Maldonado Tomás.* Avangardia e razionalita. P. 13.

13. *Maldonado Tomás.* Beitrag zur Terminologie der Semiotik. Ulm, J.Ebner Graphische Betr. 1961. S. 3.

14. *Maldonado Tomás*. La speranza progettuale. Ambiente e società. Torino: Einaudi editore, 1970. 132 p.

15. См.: *Maldonado Tomás*. Design, Nature, and Revolution: Toward a Critical Ecology. Univ Of Minnesota Press, 2019. 160 p.

16. Цит. по: *Maldonado Tomás*. Disegno industriale: un riesame. Milano: Feltrinelli Editore, 2013. P. 3–4.

17. *Maldonado Tomás*. Il futuro della modernità. Milano: Feltrinelli, 1987. 230 p.

18. *Maldonado Tomás*. Reale e virtuale. Milano: Feltrinelli, 1992. 118 p.; Critica della ragione informatica. Milano: Feltrinelli, 1997. 219 p.; Milano: Critica della ragione informatica. Milano: Feltrinelli, 1997. 219 p.; Milano: Memoria e conoscenza. Sulle sorti del sapere nella prospettiva digitale. Feltrinelli, 2005. 312 p.

19. *Maldonado Tomás*. Digitale Welt und Gestaltung: ausgewählte Schriften, ed. & trans. Gui Bonsiepe. Basel: Birkhäuser, 2007. 421 s.

ТОМÁС МАЛЬДОНАДО. РАЗМЫШЛЕНИЯ О ДИЗАЙНЕ

I.

Т. Мальдонадо. Дизайн и общественная жизнь (1949)

(Maldonado, Tomás. 1949. «El diseño y la vida social». Boletín CEA (Buenos Aires: Centro de Estudiantes de Arquitectura). Nº 2, marzo-abril, p. 7–8.)

Дизайн — не что-то залетевшее из космоса, необычайное и исторически необъяснимое. Наоборот, он сформировался в процессе развития самых лучших и плодотворных направлений культуры прошлого, демонстрируя четкие и хорошо сформулированные цели. В диалектике формирования экспериментальной культуры наших дней дизайн, без сомнения, представляет собой точку пересечения самых необычных и стимулирующих тенденций искусства и технического прогресса.

Одновременно он результат многовековых научных исследований объективных и субъективных условий практической деятельности человека. Поэтому никого не должно удивлять, что дизайн обращен к ее наиболее функциональным сторонам и, не покидая своей сферы, влияет на прямые и очевидные связи психобиологических факторов в жизни человека и его окружения.

Однако следует отметить, что дизайн, хотя и связан с проблемами современного художественного развития, как считают до сих пор, все же не зависит от них; в нем нет механического заимствования «художественности» и даже намека на подражание стилистическим приемам искусства, стоящего выше него. Это недопонимание встречается довольно часто, поскольку все пытаются выстроить иерархию творческого процесса, где наверху «художественные», а ниже «технические» формы.

Подобный «художественный фетишизм» следует преодолеть тем, кто стремится постичь смысл меняющегося мировосприятия в современной культуре.

Если «художественность» все еще актуальна, то лишь потому, что идеалистическая идеология продолжает оказывать значительное влияние. Мифом о значении «художественности» стремятся убедить нас, что искусство —метафизически обособленная сфера, несовместимая с реалиями нашего времени. Все это уводит творческий потенциал ны-

нешнего общества от завоеваний науки и техники. В дизайне, наоборот, считается, что все формы, созданные человеком, имеют равноценную значимость. Тот факт, что какая-то форма, предназначенная для выполнения определенной функции, бывает более важной в художественном отношении, не снижает нашей уверенности в ценности всех форм.

Действительно, картина выполняет определенную функцию, отличную от ложки, но форма ложки тоже является проявлением культуры. Не зря этнографы, пытаясь определить особенности другой культуры, предпочитают исследовать домашнюю утварь, стиль которой — здесь мы используем этот термин не в академическом смысле (как «стили»), а в единственном числе, как фиксацию эстетического восприятия, характерного для конкретного времени, без его риторической атрибутики и официальной идеологии.

Например, эволюция внешнего вида застежек на одежде наглядно подтверждает, что самые незначительные объекты, даже лишенные украшений и прежде всего функциональные, как мы сказали бы сегодня, могут отражать культурную реалию со всеми ее идеологическими, психологическими и художественными особенностями.

С другой стороны, сегодня дизайн представляет собой единственную возможность эффективно решать одну наиболее драматичных и острых проблем нашего времени — разрыв между искусством и жизнью, между художником и человеком. Причины такого разрыва очень сложные и здесь не место их анализировать, но нет сомнения, что его многие субъективные составляющие также относятся к мифу о первостепенной значимости «художественности».

«Художественность» является сегодня наиболее десоциализирующим фактором развития культуры, проявлением нездорового индивидуализма и интеллектуального аристократизма. Из сказанного выше следует, что путающие эти основные понятия поспешат осудить нас как жертв варварского отношения к искусству. Но наш упрек в адрес «художественности» исходит из того, что что мы считаем ее побочным продуктом искусства. Также как «политичность» может быть преодолена посредством социализации всего, что делает человек, так и «художественность» может быть преодолена, когда искусству удастся настолько расширить свои границы, что даже обычно не воспринимаемые и ненавязчивые объекты повседневности станут художественно осмысленными.

Очевидно, что подобная революция возможна лишь при общей активности дизайнеров, но не так, как это делается сейчас, когда они стремятся продемонстрировать себя добросовестными сторонниками искусства, искренне ограничивающих свое творчество созданием тематических художественных произведений.

До сих пор считалось, что изобразительное искусство отражает жизнь, тогда как в действительности оно лишь имитировало ее с небольшими вариациями; это было своего рода соглашательство с более или менее условным отражением жизни. До логического конца все это дошло в тяготении к фигуративности в современном искусстве. Для художников данного направления задача создать произведение искусства предшествует задаче отразить реальность. И «Герника» не исключение.

Неореализм (можете назвать его социальным реализмом, неоклассицизмом или искусством реальности) вращается по одной и той же орбите. Прозелиты [стремящиеся обратить всех в свою веру] и защитники подобных тенденций заявляют, что необходимо отражать жизнь, устанавливать прямые связи с ней, но на самом деле они придерживаются лишь одного из многих способов такого отражения — натуралистического способа, который, как известно, наиболее фрагментарный, статичный и субъективный.

В будущем искусство не должно постоянно вдохновляться тем, что внутри него, и раз и навсегда отказаться от стерильности, замыкаясь в себе, потому что так и только так можно освободиться от нее и восстановить свою социальную значимость.

Его новая задача — прежде всего изобретать формы, которыми может наслаждаться человек. Из этого впрочем не следует — поскольку вошло в моду утверждать, что искусство должно быть адресовано всем людям — будто необходимо вернуться к идиллической эпохе до импрессионизма, к творениям Милле или Курбе (они были прекрасными гражданами, но спорными художниками) или, что еще хуже, к историческому жанру в живописи эпохи Наполеона III.

Как мы представляем себе, художнику будущего предстоит открывать новые горизонты творчества, связывать себя с производством серийных изделий, вещей повседневного и всеобщего пользования, которые, в конечном итоге, и составляют сегодня реальное окружение человека.

II.

Т. Мальдонадо. Надежда на проектирование. Окружающая среда и общество (1970)

(Tomás Maldonado. La speranza progettuale. Ambiente e società.– Einaudi, 4 edizione,1970.–132 pp.)

[Раздел 4.]

Мы полагаем своевременным пересмотреть позицию тех, кого мы определяли как «старых утопистов» или, как новых «старых утопистов».

Под новыми «старыми утопистами» мы имеем в виду, главным образом, тех проектировщиков, в основном архитекторов и урбанистов, которые сегодня создают модели будущих городов, определяемых ими как «мегаструктуры». Мы предпочитаем относить их к «старым утопистам», поскольку они примыкают к позиции традиционного утопизма; это значит, что с одной стороны они отказываются предпринимать какие бы то ни было действия, которые могли бы повлечь за собой компромисс между проектом и требованиями создания нормальной среды для человека. С другой стороны, они не согласны разработать перспективу, которая позволит в будущем создать структуры позволяющие предвидеть все требования и те уступки, на которые им придется идти.

Если, как мы уже говорили, мы признаем громадный вклад новшеств, как основных стимулов этих проектировщиков-мечтателей, мы тем не менее не убеждены, что им удастся преодолеть противоречия между теми, кто верит в силу одних только представлений и одних только пророческих слов. Наилучшее доказательство нам было дано Бакмистром Фуллером, которого многие «мегаструктуралисты» справедливо считают своим предвестником и гением-вдохновителем. В его цветистой и не всегда последовательной утопической космогонии, во всяком случае, более продуктивной, чем бледная литература, «ZOOM» его приспешников, отношение между проектированием и революцией занимает первостепенное место.

Бакмистер Фуллер часто говорил о возможности «революции, управляемой, направляемой, руководимой проектированием», то есть революции, приведенной в соответствии с проектированием. Подобная революция стремилась бы к радикальному изменению, осуществляемому посредством проектирования технических устройств, эксплуатации, использования и распределения натуральных ресурсов и всех других

устройств, обеспечивающих нормальные условия жизни более или менее непосредственно зависящих от этих ресурсов.

Бакмистер Фуллер убежден в том, что на нашей планете найдется все и для всех: все современные столкновения, холодные или горячие войны, восстания в экономически слаборазвитых странах не являются следствием недостатка ресурсов, а скорее недостатком проектирования. «Когда человеку сказал он на конференции в колледже Сан-Хосе, — удастся создать гораздо больше с гораздо меньшими затратами, чтобы интересоваться другими людьми на более высоком уровне, тогда уже серьезных поводов к войне не будет. В будущем, если это людям удастся, главная причина войн будет устранена. Ученые все с большей уверенностью приходят к убеждению, что это вполне осуществимо. На земле будет достаточно энергии и способности к организации для того, чтобы все люди могли обладать всей землей». В другом случае он предлагает перейти от создания «орудий войны» к созданию «орудий жизни».

В будущем проектирование должно будет взять на себя ответственность за превращение в действительность того, что сегодня представляется едва возможным. Таким образом, проектирование стало бы будущей направляющей и руководящей силой революции; более того, оно само стало бы революцией.

Однако, следует спросить, каковы условия, необходимые для преобразования проектирования в революцию; каковы должны быть организации власти, существующие или будущие, которые должны будут передавать проектировщикам ответственность за радикальное превращение технических структур человеческого общества в операции, совершающиеся в масштабе планеты.

В настоящее время Б. Фуллер не дал очень точных ответов на эти вопросы. Каждый раз, когда он должен был делать доклад о реальном контексте задуманной им революции, его мнение обычно оказывалось двойственным, хотя и не настолько двойственным, чтобы не увидеть его собственного глубокого убеждения в собственной правоте.

Ясно, что для Бакмистера Фуллера проектирование будет в состоянии разрешить все проблемы, которые политика оставила нерешенными в течение столетий. Проектирование будет призвано заменить политику, уничтожить ее, вычеркнуть ее из истории. («Политика, — говорит он, — окажется устарелой».) Поэтому нас не должно удивлять, что для него «революция, проведенная проектированием» явится исключи-

тельно актом технического воображения. Подобная позиция типична для технократического утопизма.

Лично мы принимаем как закон мысль о том, что условия человеческого существования могут быть изменены в результате работы проектирования. Но не в тех условиях, какие сейчас обсуждались. По нашему мнению, «революция, проводимая проектированием», должна была бы скорее явиться результатом технического воображения, либо того, что социолог Чарльз Райт Миллс назвал «социологическим воображением», либо результатом технического мужества, либо мужества социального и политического.

«Революция, проведенная проектированием, имеет реальное значение, только если она опирается на проектирование, проведенное революцией». Обе, причем вторая больше чем первая, предполагают одобрение оперативной политической практики, то есть отказ от политического нигилизма. Однако, обе, и, на этот раз, первая больше, чем вторая, предполагают признание проектной оперативной практики, то есть отказ от проектного нигилизма [...].

III.

Т. Мальдонадо. Промышленный дизайн. Обзор (1976)

[MALDONADO T. Disegno industriale: un riesame. Definizione, storia, bibliografia. — Milano, Feltrinelli Economica SpA, 1976. 93 pp.].

[Введение]

Как правило, промышленный дизайн относят к проектированию объектов промышленного производства, то есть изготовленных машинным способом и серийно. Это определение, однако, не является полностью удовлетворительным. При более тщательном изучении видны некоторые неясности. Например, в нем не содержится четкого указания на различия, которые существуют между деятельностью промышленного дизайнера и той, которая традиционно занимается инженер и особенно инженер-механик. Другими словами, в нем не говорится, где начинается, в чем состоит задача проектирования и где заканчивается разработка продукта промышленного производства. Следовательно, в нем также отсутствует уточнение условий, при которых инженер может выполнять, как это часто бывает, работу промышленного дизайне-

ра — и наоборот. Более того, в данном определении подразумевается, что все, не изготовленное промышленным способом, не может считаться промышленным дизайном. Поэтому необходимо избегать смешения промышленного дизайна и мастерства исполнения или, что еще хуже, промышленного дизайна и прикладного искусства — разграничение, которое, как мы увидим позже, имело решающее значение на раннем этапе формирования промышленного дизайна. Но и тут возможны возражения. Фактически, существует широкий спектр объектов, которые относятся к высокотехнологичной сфере, даже если они были выполнены с применением традиционных технических средств, то есть без (или только изредка) стандартизированных производственных механизмов. Мы обращаем особое внимание на такое оборудование, которое из-за его конструктивной сложности, из-за особого характера его работы или просто из-за высокой стоимости, изготавливается как уникальное или небольшой серией. Например, особые станки, большие компьютеры, узкоспециализированные научные инструменты и виды транспорта. И если их компоненты все же изготовлены серийно, то это не означает, что процесс их создания можно считать промышленным. Таким образом видно, насколько сложно сформулировать устраивающее всех определение промышленного дизайна, если в нем фиксируются исключительно методы рабочего процесса.

Когда мы обращаем внимание прежде всего на форму, то стремимся обойти эти затруднения, предлагая делать акцент лишь на внешнем виде вещей. В таком случае задача промышленного дизайнера ограничивается созданием и т.н. эстетических качеств без учета процесса их изготовления. Данное определение относительно полезно по отношению к потребительским товарам повседневного спроса. Но для тех, которые выходят за его пределы, оно неприемлемо. И тем более не годится по отношению к средствам производства.

Здесь необходимо остановиться на определении ICSID (Международный совет обществ промышленного дизайна), которое в принципе соответствует предложенному Т. Мальдонадо на конгрессе ICSID в Венеции в 1961 году. В данном определении, как и в только что рассмотренном, утверждалось, что задача промышленного дизайна заключается в разработке формы изделий. Тем не менее, появилось и принципиальное различие: промышленный дизайн понимается как проектная деятельность, которая не исходит из априорной идеи эстетической (или эстети-

чески-функциональной) значимости формы, мотивация которой формулируется задолго до и за пределами процесса создания этой формы. В определении, принятом ICSID, предлагалось считать, что промышленный дизайн, который должен выполнять свою задачу в процессе создания формы и конечной целью которого является «конкретизация технического образа», речь идет о координации, интеграции и фокусировании внимания на всех тех факторах, которые, так или иначе, влияют на не только на использование, индивидуальное или социальное (функциональные, символические или общекультурные факторы), но и на их создание (технико-экономические, технико-конструктивные, технико-системные, технико-производственные и технико-экономические факторы).

Данное определение, несмотря на его общность, остается в силе. Тем не менее, после дискуссий последних лет о роли промышленного дизайна в обществе, мы должны добавить: все это имеет значение только в том случае, если мы признаем, что деятельность по координации, интеграции и формулированию различных факторов постоянно зависит от того, каким образом соотнесены производство и производственные отношения. Другими словами, если мы признаем, что промышленный дизайн, вопреки тому, как его воспринимали раньше, все же не является самостоятельно обособленной деятельностью. Хотя выбор в нем способов проектирования может показаться свободным, а иногда так и случается, это всегда выбор, сделанный в контексте заранее жестко установленной системы приоритетов. В конечном счете, именно система приоритетов регулирует промышленный дизайн. Поэтому неудивительно, что изготовленные при помощи промышленного дизайна объекты могут существенно менять свой внешний вид в зависимости от того, решили ли отдать предпочтение одним факторам по сравнению с другими: например, технико-экономическим или технико-производственным, чисто функциональным или символическим, технико-конструктивным или технико-распределительным.

Поэтому определение промышленного дизайна, эволюцию которого которое мы рассмотрели, должно было адаптироваться к конкретным условиям его деятельности. Другими словами, общее определение должно включать, не умаляя его универсальность, и остальные, вспомогательные определения, способные более точно отражать реальное разнообразие (и даже конфликты) существующих социально-экономических систем. В соответствии с этим можно было бы определить

промышленный дизайн в различных терминах — в зависимости от того, является ли он, например, социально-экономическим явлением капиталистического или социалистического типа. Необходимость большей гибкости и взаимозаменяемости его определения вытекает из уверенности, что в каждой социально-экономической системе существует или должен существовать особый способ решения проблем «товарной формы». Напомним, что в наши дни проектирование объектов и превращение их в товары обычно являются одним и тем же видом деятельности. Эта идентификация часто встречается в сфере торговли; она характеризует капиталистическую систему как на конкурентной, так и на монополистической основе; но она также важна при переходе от капитализма к социализму, то есть к системе, в которой различные формы собственности и контроля над средствами производства и производственными процессами все еще сосуществуют, хотя и не всегда гармонично. В итоге: в любой системе, где действует товарообмен, промышленный дизайн тесно связан с процессом определения «формы товара».

[...] Все, что сказано до сих пор, было предназначено, чтобы показать бесчисленные чередования и концептуальные сопоставления, которые лежат в основе промышленного дизайна. Только так, признавая (и, конечно, не отрицая) разнообразие последствий внедрения промышленного дизайна, мы можем понять его реальное значение.