

Желондиевская Л.В., Барышева В.Е.

Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова  
E-mail: gelon\_lv@mail.ru, veronika515@mail.ru

## МАНИФЕСТ КАК ИНСТРУМЕНТ СТРАТЕГИЧЕСКОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

Актуальность статьи обусловлена острой необходимостью формирования нового проектного мышления, в том числе в дизайне и архитектуре. Для поиска будущих проектных технологий необходимо изучение и осмысление технологий проектной работы используемых ранее, в период перелома стилистических направлений. Декларация позиции художника, выраженная в манифесте, один из основных инструментов стратегического проектирования. В статье анализируется содержание манифестов в наиболее проблемных периодах культурного развития, в качестве ключа к решению современных вопросов.

В статье рассматриваются художественные манифесты, ставшие знаковыми, с точки зрения изменения проектной технологии, поворота к иному стилю образования и пониманию роли и места искусства в историческом процессе.

Один из таких переломных периодов – искусство авангарда 20-х годов XX века. «Манифест футуризма» Ф.Т. Маринетти, один из самых знаковых манифестов с точки зрения кардинального изменения художественной парадигмы. Выдвинутые в нем постулаты были выразительней и сильнее, чем базирующиеся на них творческие работы. Сами манифесты футуризма стали авангардным продуктом, повлиявшим на историю развития художественных направлений. С этого времени манифест становится обязательным инструментом для выражения новых идей.

Супрематизм одно из самых значимых направлений авангарда, к которому приковано внимание художников, дизайнеров и исследователей на протяжении ста лет. Направление супрематизма рассматривается через декларации и манифесты, с точки зрения его вклада в поиск проектных технологий XX века. Анализируется материал на примере творчества создателя и идеолога направления Казимира Малевича. Творческое и исследовательское наследие Малевича изучается с позиции проектной концепции.

В анализе современного материала, среди прочих, рассматриваются манифесты Кен Гарланда 1963 г., «Манифест-2000», творческое кредо американского дизайнера В. Папанека, сформулированное в книге «Дизайн для реального мира» в 1971 г., философия и творческие постулаты английского дизайнера Карима Рашида.

**Ключевые слова:** манифест, проектные технологии, Маринетти, Малевич, супрематизм, концепция

Цифровая революция перевернула проектные технологии современной визуальной культуры. Технические открытия изменили окружающие предметы и явления, поведенческие, чувственные ментальные взаимодействия. Ведущий французский дизайнер Филипп Старк видит перемены не только в изменении постановки проектной задачи, а скорее в перемене характера мышления творца: «четверть века назад конечной целью дизайнера было создание конструкции и внешнего вида отдельной вещи. Сегодня дизайн идет вперед, предлагая новые ценности (экологические, философские), видение стратегии развития цивилизации, а не просто модных тенденций».<sup>1</sup>

В истории культуры, выдающиеся творцы оставляли потомкам не только великие произведения искусства: архитектурные сооружения, живописные полотна, графические листы, но

и старались изложить свои проектные идеи, основные постулаты в виде творческих кредо, личных дневников и записок, обобщенных педагогических наставлений следующим поколениям. Такое наследие оставил «универсальный художник» Леонардо да Винчи, в том числе «Трактат о живописи». Множество трактатов осталось и в архитектуре: Леон Батиста Альберти «Десять книг о зодчестве», «Три книги о живописи», «О статуе», Андреа Палладио «Четыре книги об архитектуре». Великий немецкий художник Альбрехт Дюрер написал трактаты «Руководство для измерения циркулем и линейкой», «Четыре книги о пропорциях человека».

В письменных трудах творцы теоретически обосновывали художественную практику, закрепляли достигнутые результаты, анализировали пройденный путь, и намечали развитие на будущее. Именно по этому, актуальность многих из этих трудов, не только не ослабевает со временем, но и возрастает, в связи с острыми актуальными вопросами поиска стиля в современном искусстве. Цикличность культурного развития, появ-

<sup>1</sup> Мастер-класс Старка Ф. в рамках 7-ой международной выставки архитектуры и средового дизайна «АРХ МОСКВА 2002» ЦДХ 16.05.2002

ление новых направлений на основе изменяющихся стилей прошлого, дает основание искать и находить решения вопросов сегодняшнего дня, особенно в переломные эпохи, в трудах, постулатах и манифестах художников и направлений, казалось бы, далеких от современных актуальных проблем искусства и дизайна.

Многочисленные стилевые течения в искусстве рубежа XIX и XX веков, происходили из найденных принципов стилеобразования, выраженных в новом видении формы, в комбинациях технических средств и композиционных принципов. Характерной чертой новых направлений было развитие намеченных ранее изобразительных систем в широкие течения. Во главе появлялся лидер-основатель, который привлекал единомышленников. Существование нового стилового течения должно было иметь имя, цель, миссию, идею, выраженную в манифесте или другом программном документе, закрепляющим творческие открытия, художественные принципы и права.

Манифест в искусстве и дизайне становится формой стратегического мышления, важной частью проектной технологии. Слово «Манифест» происходит от латинского *manifestum* и переводится как призыв. Революционные манифесты искусства появились на заре промышленной революции и сопровождали каждый перелом технических открытий и социальных переустройств. В данной публикации авторы рассматривают роль манифеста как стратегического инструмента формирования визуальной системы искусства и дизайна. В статье не рассматриваются художественные манифесты в их последовательном появлении по времени, авторы делают акцент, изучают манифесты, ставшие знаковыми, с точки зрения изменения проектной технологии, влияния на ход истории и культуры, поворота к иному стилеобразованию и другому пониманию роли и места искусства в историческом процессе.

«Манифест футуризма» Ф. Т. Маринетти, один из самых знаковых манифестов с точки зрения кардинального изменения художественной парадигмы, влияния на творческие умы и на весь ход развития искусства. Лидер итальянских футуристов Ф. Т. Маринетти одним из первых изложил программные принципы творчества в манифесте в 1909 года. Одиннадцать

пунктов которого включали вызов, радикальную революцию художественного творчества направленного против старой культуры. Он декларировал: «Выйдем из мудрости, как из отвратительного родника,..приправленные гордостью, в огромную кривую пасть ветра!... Отдадим себя на съедение неизвестному, для того чтобы обогатить неисследимые резервуары нелепости!»[1,с.32].

Манифест был первым настоящим прочеством современной эпохи, где осуждалось все, что касается художественного прошлого. Освобождение от прошлого должно было произойти, согласно Маринетти, совершенно до этого нехоженными путями. В частности, животворный поток науки должен был освободить живопись от академической традиции [1,с.12]. Современники Маринетти восприняли манифест как руководство к действию, к радикальным переменам в современном искусстве. Футуризм становится первым международным авангардным течением, которое охватило все сферы искусства – живопись, скульптуру, архитектуру, музыку, театр. В след за этим документом, появились «Манифест футуристических живописцев» 1910г., «Технический манифест футуристической скульптуры» 1912г., затем были манифесты, литературы, музыки и пр. Все эти манифесты декларировали общие главные направления творческой деятельности, и не содержали конкретных рекомендаций и проектных ограничений.

Не смотря на то, что итальянские футуристы были родоначальниками нового авангардного направления, им не удалось добиться результатов по силе равных декларациям манифестов. Выдвинутые постулаты были выразительней и сильнее, чем базирующиеся на них творческие работы. Таким образом, сами манифесты футуризма стали авангардным продуктом, повлиявшим на всю дальнейшую историю развития художественных направлений. С этого времени манифест становится обязательным инструментом для выражения новых идей.

Веками Европа была центром преобразования пластических форм искусства. В страны Европы, а на рубеже веков особенно во Францию, Германию и Италию направлялись русские художники стажироваться, перенимать художественные приемы новаторства. Новый

визуальный «язык» переносился на русскую почву и длительно адаптировался и развивался на новом месте, получая новые качества и характеристики.

Ровно сто лет отделяет нас от того рубежа, когда русские художники встали в авангарде стилевых течений. Обогнать идущих впереди можно было только резко свернув в сторону. Русский авангард пошел своим путем.

Кубисты и футуристы дробили, ритмизировали, переворачивали и искажали форму, искали новые принципы формообразования, но оставались в лоне предметного пространства. Отрыв от предметности, материальной реальности сделали Кандинский, Ларионов, Филонов, Матюшин, Малевич, Татлин. Они перешагнули в пространство нового мира – в беспредметность.

Анализ развития искусства показывает, что перечисленные авторы сыграли важную роль в формировании общей концепции русского авангарда, но сформированные ими изобразительные системы не оказали существенного влияния на развитие искусства в целом. Их открытия остались в пространстве живописного эксперимента.

Исследователь русского авангарда 20-х годов С.О. Хан-Магомедов считал, что «далеко не каждый крупный художник (архитектор, живописец, скульптор), как в прошлом, так и в настоящее время, оказывал влияние на стилеобразующие процессы прямо пропорционально величине своего таланта. Анализ процессов стилеобразования в XX веке со всей очевидностью свидетельствует, что стилеобразующее воздействие – это особая составляющая таланта» [2, с. 7]. Ученый считал, что это редкий дар, расцветающий при определенных условиях, а именно на переломе стилевых этапов. Таким даром несомненно обладал К. Малевич.

Казимир Малевич был первым, кто пошел дальше, вышел за рамки только живописного эксперимента. Свои творческие открытия автор закреплял в теоретических работах: манифестах, трактатах, статьях. С.О. Хан-Магомедов точно подмечает, что «предельно формализованная стилеобразующая творческая концепция, как правило, включает в себя и столь же предельно сконцентрированное и просто усваиваемое теоретическое обоснование» [2, с. 8].

Анализ теоретического наследия автора и соотнесение с творческими работами художника и его последователей дают обширную базу для анализа принципов стилеобразования и проектных методов реализации. В своих публикациях Малевич утверждал, что художник не должен искать пластические приемы формообразования – они вторичны, а формировать стилевую модель, полагая ее, как первичную в процессе формирования нового стиля. «Я преобразился в нуле форм и выловил себя из омота дряни Академического искусства» [3, с. 29]. В манифестах изобразительные средства определяются Малевичем не предметно, а модульно для общих и конкретных задач формообразования. Достоинства концепции супрематизма состоят в ясном целеполагании и отсутствии конкретности. Любая детализация, привязка к формальным средствам и системам ограничений сужает потенциал развития. Автор создал концепцию нового искусства, ядро образования нового стиля. По мнению К. Малевича: «искусство – это умение создавать конструкцию, вытекающую не из взаимоотношений форм и цвета... – а на основании веса, скорости и направления движения» [3, с. 36]. Зародившись в недрах живописи, супрематизм легко переместился в объемные и пространственные среды, благодаря ясно выстроенной концепции развития и логике ограничения изобразительных средств.

Тексты манифестов и статей Малевича достаточно сложны для усвоения. В них переплетены «фрагменты теоретической части творческой концепции супрематизма, метафорические рассуждения и почти богословские по типу фрагменты» [2, с. 10]. Хан-Магомедов С.О. предложил «считать «теории» Малевича частью его субъективной стилеобразующей концепции. Тогда мы исследуем не предмет теоретизирования, а саму творческую концепцию» [2, с. 11].

В своих теоретических работах Малевич не пытается решать проблемы теории искусства. Ведущей задачей автора является выделить свое стилевое течение среди новейших тенденций, проявить концепцию развития и «действующие силы» стиля. Он уделяет огромное значение популяризации и продвижению супрематизма средствами «теоретических» обоснований. В дальнейшем практика показала, что не трактаты, а сам визуальный ряд, демонстрирующий

на многочисленных выставках, тиражируемый в журнальных публикациях и статьях позволил стилю внедриться и развиваться в художественной культуре 20-30 годов прошлого века. В этом было принципиальное отличие от манифестов Маринетти и итальянского футуризма.

Искусственно сконструированный язык супрематизма, идеально ложился на стилистику машинного производства. Завершающая фаза эволюции модернизма выявила новый язык индустриальной формы, новую красоту и эстетику. Супрематический ордер расширился повсеместно и стал предметом воспроизводства, изучения, анализа. На основе простой формы проектировались объекты дизайна.

Супрематизм пророс во все сферы искусства, определив основной вектор развития на целых сто лет. Художник освободил форму от семантического наполнения, сведя творческий процесс к модульному конструированию новой реальности, как в плоскостном, так и в объемном моделировании. Были созданы основы нового языка интернационального искусства.

Сегодня в XXI веке проблема поиска новых стилистических путей как никогда остра. Интернациональный стиль, заложенный супрематизмом, прошел все стадии развития, и ищет пути выхода на новый виток развития. Обостряются вопросы и противоречия, поставленные предыдущими поколениями творцов. Если ранее в авангарде формообразования стояли архитектура и живопись, то с начала XX века встал дизайн. Сегодня он выходит на первый план по экспериментам с формообразованием, созданию новых выразительных возможностей, и за ним уже следуют архитектура, актуальное, традиционное искусство. С этой точки зрения необходимо рассмотреть декларации и манифесты дизайнеров нового времени.

В 1963 году на заседании Британского совета по дизайну главный редактор английского журнала «Design» Кен Гарланд выступил с пламенной речью, в которой дизайну отводилась важная роль движущей силы общественного прогресса. Выступление было горячо принято и все присутствующие присоединились к мнению автора. Речь была опубликована в форме коллективного воззвания и напечатана под заголовком «Сначала самое главное. Дизайнерский манифест». Манифест перевели на множество

языков и его идеи распространились по всему миру.

Изменение роли дизайнера в тот период было обусловлено активным экономическим развитием Великобритании. Как следствие жители страны могли позволить себе многочисленные технические новинки, бытовые приборы, предметы уюта. Дизайнеры активно трудились над внешним видом телевизоров, холодильников, автомобилей. Резко возросла роль дизайнера в общественной жизни страны. Многочисленные выставки, публикации, дискуссии привели профессиональное сообщество к мысли о том, что дизайн способен активно влиять на окружающую жизнь. Дизайн способен искоренять общественные недостатки, делать реальность красивей, удобней и гуманней.

Кен Гарланд был идеологом новой стратегии, на радио, на страницах журналов и газет он рассказывал о новых задачах и возможностях дизайнера в современном обществе.

Однако уже через несколько лет в 1971г. американский дизайнер Виктор Папанек в предисловии к своей книге «Дизайн для реального мира» низвел пафос манифеста<sup>2</sup> представителей «технологически развитой части мира» противопоставив этим декларациям иной образ жизни – нищету и убогость существования жителей стран «третьего мира».

Книга является манифестом нового типа мышления в эпоху постмодернизма. Автор выступил за философию эко-мышления в дизайне, убеждая в целостном понимании проектной задачи, исходящей не от желаний, а от реальных потребностей и эмоциональных ожиданий большинства простых людей. Первым в период нарастающей глобализации обратился к первоосновам предметных форм, освобождая их от многих наслоений, побуждая исходить из национальной культуры. Наглядным примером иного подхода к дизайну стал проект радиоприемника, встроенного в консервную банку, выражающий этически честное дизайнерское вмешательство в процессы в слаборазвитых странах. Специалисты считают этот проект символом искусства XX века, таким же как «Черный квадрат» Казимира Малевича. В. Папанек одним из первых

<sup>2</sup> Papanek V. DESIGN FOR THE REAL WORLD Human Ecology and Social Change, 1971



поставил вопросы экологии дизайна и экологии проектного мышления. В своей книге, которую считают профессиональным манифестом, автор поставил во главу не задачи работы с формой и удовлетворение потребностей потребителя, а поиски и решения реальных социальных, экономических жизненных проблем человечества средствами дизайна. В. Папанек писал: «Дизайн может и должен стать тем средством, используя которое, молодые люди смогут участвовать в изменении общества» [4, с.24]. Таким образом, манифест из декларации чисто художественных и формотворческих постулатов, перешел в иную плоскость вопросов и проблем, в плоскость жизнеустроительного пафоса.

Проблемы постиндустриального общества отразились в дизайне последних десятилетий. Общество потребления требует все больше разнообразных товаров, безудержная реклама в масс-медиа тиражируют коммерческую графику, призывающую потребителей к очередным покупкам, возбуждающим мечты и желания. Дизайнеры заняты визуализацией удовольствия от пользования и обладания стиральными машинами, кроссовками, омолаживающими жидкостями. Реклама снизила творческий потенциал профессии до ремесленного уровня. Манифест, появившийся осенью 1998 года, «Сначала самое главное. Манифест дизайна.2000» был короткий. В нем говорилось, что слишком много сил и времени тратится на поддержку безудержного потребления, в то время как в окружающем мире много глобальных проблем. Дизайнеры должны объединиться для привлечения внимания к этим проблемам. Выработать визуальный язык для активной социальной коммуникации.

Авторы обратили внимание на тот факт, что манифест повторил в основных позициях воззвание 1964 года. Текст обращения был сверстан на одну страницу и под ним стояли фамилии известных дизайнеров со всего мира. «Манифест-2000» был напечатан в ведущих журналах «AIGA Journal of Graphic Design», «Eye Magazine» и других.

Жанр манифеста стал широко распространенным в профессиональной среде. В ряду современных знаковых манифестов выделяются 50 заповедей Карима Рашида. Он охарактеризовал их как «заповеди, которым я следую, аксиомы,

в нерушимость которых верю, элементы, из которых складывается мой стиль». Карим Рашид один из самых известных промышленных дизайнеров мира. Он проектирует все: «от посуды до отелей», запуская в производство проекты дизайна мебели, модных аксессуаров, упаковки, фурнитуры, осветительных приборов. В 2001 году вышла его книга «Я хочу изменить мир», куда вошли и 50 заповедей дизайнера. Он считает, что: «Прежде чем создать что-то материальное, спрашивай себя, есть ли в том, что ты собираешься сделать, какая-то ценность или оригинальная идея» [5, с.35]. Дизайнер считает, что у всех товаров есть четвертое измерение, своего рода аура, ощущение, и что сейчас это измерение очень сильно связано с модой, но он собирается находить его во всем. Один из путей Карима Рашида – подчинить компьютерные технологии службе индивидуализации массовой продукции, придумать способы удешевить предметы дизайна. Дизайнер уверен, что новые технологии сделают повседневность удобной, удобство красивым, а красоту доступной. Он, как и его великие предшественники, много времени посвящает пропаганде своих взглядов, преподает, проводит мастер-классы, выступает с лекциями по всему миру. «Нейтральность, как и дурацкий патетичный минимализм мертвы. Модернизм – отжившая своё концепция. XXI век заботится о новой энергии, о нематериальном, об утрате формы и её обретении, о прозрачности, цвете, запахе. О цифровых технологиях, способных создать место обитания одновременно реальное и ирреальное, метафизическое и физическое» [5, с.50].

Среди его заповедей помимо профессиональных постулатов, есть и личностные, практически жизненные заповеди, например, «Даже не сомневайся: работа – это и есть жизнь», или «Здесь и сейчас – это все, что у нас есть». Создатель направления «чувственный минимализм» претендует не только на знание пути в профессиональном развитии, но и на некоторое миссионерское призвание, что роднит его с представителями авангарда начала XX века. Возможно, он имеет на это право, так как из более 2500 работ, 70 находятся в постоянных коллекциях известных мировых музеев современного искусства и дизайна.

Новое тысячелетие стало рубежом для переоценки систем ценностей и форм творческого

выражения. Глобализация и проблемы идентификации в современном потоке коммуникации встали на первый план проектной реальности. Проектная деятельность дизайна расширилась до территорий глобальных брендов, корпораций и объединений.

Дональд А. Норман, заглядывая в будущее проектных технологий, считает, что современное проектирование – сложный синтетический процесс. «До сих пор инженеры пытались применять формальные методы и алгоритмы, позволяющие оптимизировать технические и математические аспекты дизайна, но, как правило, игнорировали его социальную и эстетическую составляющие» [6, с. 176]. Пришло время создания науки о дизайне, поскольку дизайн вбирает в себя общественные, технические науки, искусство, бизнес. Объединение усилий в единой проектной технологии должно координироваться миссией, стратегией разделенной на задачи конкретных технологических процессов. Манифест в новых проектных условиях выполняет задачу системы координат в сложном многоуровневом процессе проектирования.

Манифесты дизайна стали появляться в каждом крупном брендинговом агентстве как инструмент настройки общей системы коммуникации. Они разрабатываются на начальном этапе проектирования, задавая тон коммуни-

кации. Подобно манифестам К. Малевича и В. Папанека в документах намечаются основные цели и стратегические пути их достижения. Манифесты, как правило, образно и ассоциативно дают направление для творчества.

По мнению В. Аронова манифест погружает дизайн в «более широкую жизненную среду», при этом манифест фиксирует точки соприкосновения с действительностью на разных этапах проектирования «изготовления объектов и их систем, превращения их в товар реального и эмоционального потребления, а затем в воспоминания в художественно – преобразованном виде» [7, с. 199].

Таким образом, начиная с рубежа веков, первых авангардных, воинствующих воззваний, манифест становится неотъемлемой частью любого художественного направления. Он опережал процесс, обнажая смысл, указывая цели движения искусства. В декларациях творческих объединений и дизайнеров, зачастую ярче, чем в творчестве, выражаются основные идеи и направления работы, отражающие суть проектного подхода, смысл глобальных сдвигов в культурных пластах и проектных парадигмах. В манифестах, как нигде, точно прослеживаются стратегии проектного мышления, самые ценные и конструктивные инструменты дизайнера и искусства.

14.04.2015

---

**Список литературы:**

1. Маринетти, Ф.Т. Манифест Футуризма / Ф.Т. Маринетти // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия. К 100-летию художественного движения. Каталог выставки. ГМИИ им. А.С. Пушкина. – М: Красная площадь, 2008. – 303 с.
2. Хан-Магомедов, С.О. Книжная серия «Кумиры авангарда. Казимир Малевич» / С.О. Хан-Магомедов. – М: Гордеев С.Э., 2010. – 271с.
3. Малевич, К. Черный квадрат / К. Малевич. – СПб: Азбука, 2001. – 576 с.
4. Папанек, В. Дизайн для реального мира / В. Папанек ; пер. с англ. – М: Издатель Д.Аронов, 2004. – 416 с.
5. Rashid, K.I Want to Change the World / K.I. Rashid – Universe Publishing, 2001. – 224p.
6. Норман, Д.А. Дизайн вещей будущего / Д.А. Норман ; пер. с англ. – М: StrelkaPress, 2013. – 224 с.
7. Аронов, В. Концепции современного дизайна. 1990-2010 / В. Аронов. – М: Артпроект, 2011. – 224 с.

Сведения об авторах:

**Желондиевская Лариса Владиславовна**, профессор кафедры основ архитектуры, композиции и графики Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, кандидат педагогических наук, e-mail: gelon\_lv@mail.ru,

**Барышева Вероника Евгеньевна**, профессор кафедры промышленного дизайна Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, кандидат искусствоведения  
E-mail: veronika515@mail.ru