

РАЗВИТИЕ КОНЦЕПЦИИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ КОСТЮМА С ПОЗИЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ ПОЗНАНИЯ

И.А. Прокопьева

*Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина*

Е.М. Глумова

ГОУ СПО Областной техникум дизайна и сервиса

В работе проведено исследование формирования и развития понятия «формообразование», с позиции культурологической теории У. Эко. На примере теории «лабиринтов» проведен анализ внутренней структуры, логики и идеи формообразования на трех исторических этапах развития европейской цивилизации. В проблемной форме рассмотрена социокультурная роль дизайнера.

Ключевые слова: формообразование, концепция, культурология, теория лабиринтов, внутренняя структура.

DEVELOPMENT OF SHAPE FORMATION CONCEPT OF COSTUMES' FROM THE POINT OF VIEW OF MODERN THEORY OF FAMILIARIZATION

The research into the formation and development of "shape formation" concept is observed in this work. The research is done from the point of view of the theory of culture science by U. Eko. Making use of examples from the theory "labyrinthes" analysis were made of the inner structures, logic and the idea of shape formation. These analysis are based on three historical stages of the development of European civilization. Social cultural role of design is examined in problematic form.

Keywords: shape formation, concept, culture science, the theory "labyrinthes", inner structures.

Социокультурные ценности являются ориентиром деятельности и поведения человека, только при условии сформированности у него ценностных сознания и отношений, чему в немалой степени могут способствовать продукты дизайна. В связи с этим особое значение приобретает социокультурная роль дизайна как формирующая отношение молодого поколения к предметному миру и ориентирующая на восприятие этого мира с позиции ценностно-смысловых характеристик.

Современное информационное общество ставит творческое мышление выше следования единому для всех образцу и требует развития индивидуальности. Проектное мышление дизайнера — это восприятие мира как целостного объекта, и восприятие окружающего мира им происходит через предметную среду (конкретные вещи, наделенные формой). Следовательно, язык дизайнера — это форма. Разговаривая с потребителем на этом специфическом языке, дизайнер должен помнить о социокультурном контексте проектируемых им объектов.

Прежде чем заниматься проектированием, дизайнеру необходимо освоить язык формы. Начало освоения происходит с освоения самого понятия «форма» и «формообразование», соответственно в современном знании актуальным является вопрос выбора определенных теорий, которые позволяют адекватно объяснить сложные системные процессы, происходящие в развитии понятия «форма» и «формообразование» в целом и, в частности, в формообразовании костюма как неотъемлемой части предметного мира, создаваемого человеком на протяжении всей истории европейской цивилизации.

Одной из значимых культурологических теорий, которая представляет собой оригинальную методологию систематизации этапов развития процессов познания, является работа Умберто Эко «Имя розы», в которой он анализирует развитие понимания человеком смысловой направленности процессов, происходящих не только в мире, но и в самом человеке. Данная теория интересна с позиции интерпретации оценки различного рода вариантов организации объектов и форм протекания процессов. Она позволяет наглядно объяснить сложные для понимания механизмы культурно-исторического развития

мировоззрения европейской цивилизации. У. Эко выявляет три стадии развития мировоззрения (картина мира, научные знания, ментальность, искусство и пр.), которые автор представляет в трех вариантах формы лабиринта: лабиринт Тесея, маньеристический лабиринт и «сетка». Общество в своем развитии последовательно проходит через все три вида лабиринта, от простого уровня организации к сложному. Соответственно трем типам лабиринта создается возможность выявления различных вариантов формообразования системных объектов, с позиции их социокультурной ценности (соотношения «пользы» и «красоты»).

Лабиринт Тесея — первый в классификации У. Эко, который он определяет как «греческий». В лабиринте такого типа невозможно заблудиться, он представляет собой предначертанный путь, подчинен общим закономерностям, следование которым всегда приведет к заданной цели.

По своей простоте и ясности лабиринт Тесея соответствует философии античности. Яркое подтверждение тому концепция формообразования древних греков, которая формулируется как «красота формы есть идеально реализованное назначение» [1; 55]. Они напрямую связывали реализацию утилитарной функции с эстетической выразительностью объекта, где результатом любых обоснованных действий направленных на воплощение утилитарной функции является — эстетический норматив. Это правило распространялось на всю предметную деятельность, в том числе и на создание одежды. Греки не проектировали форму костюма, а шли вслед за пластическими свойствами материалов, получая форму как результат обертывания куска ткани вокруг фигуры человека.

В понимании греков современного представления о костюме не существовало: Аристотель считал, что как формы всех живых существ, так и материя, из которой они состоят, вечны. Древнегреческий костюм мог существовать только на конкретном человеке, обладающем определенной фигурой и определенным внутренним содержанием (характер, темперамент, образование и мировоззрение). Костюм рождался из взаимодействия пластических и оптических свойств, плоского куска материи с фигурой тела, являя гармоничный образ

античного человека. Античная философия сформулировала положения о норме костюма как блага, пользы и как эстетического норматива: «украшение, приносящее пользу», — говорит Платон, «совершенное по производству», — добавляет Аристотель, «и точное по своему назначению», — заканчивает Сократ. Ибо «все хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно приспособлено, и дурно и безобразно по отношению к тому, для чего оно дурно приспособлено» [1, 56].

Маньеристический лабиринт, о котором пишет У. Эко, представляет собой усложненное представление о мире. Этот тип лабиринта по своей структуре напоминает дерево с корнями и кроной. Лабиринт состоит из множества ходов, переходов и тупиков и в нем нет единственно верного пути к цели. Такая модель лабиринта соответствует более высокой степени вариативности и отражает дифференциацию причинно-следственных связей. Маньеристический лабиринт соответствует поиску оптимальных форм организации любых процессов, через «метод проб и ошибок». Эта структура лабиринта, по У. Эко, соответствует историческому периоду: раннее средневековье — конец XIX века.

С появлением христианства глобально меняется мировоззрение европейского человека. Целью существования человека на земле становится — обретение единства в Боге. Для объяснения законов развития, человечество пытается выявить единый закон формирования материального мира.

Сознание средневековья глубоко теологично. Все основные понятия находят свое завершение в Боге. Фома Аквинский сформулировал понятие «благо» как цель постоянных человеческих стремлений познания законов божественного. Критерием достижения цели является красота. В философии Фомы Аквинского красота — достигнутая цель, когда интеллект человека освобожден от всех стремлений воли, когда он начинает испытывать удовольствие. Согласно Фоме Аквинскому «характерным признаком красоты является форма, воспринимаемая высокими человеческими чувствами,...которая при созерцании рождает в душе человека бескорыстную любовь» [6; 711], т. е. объединяет человека с Богом. Красота воздействует на чувства человека, приближая его к Богу.

Цель, характерная для блага, в красоте уже как бы перестает быть целью, а является чистой формой, взятой сама по себе. Объекты, признанные красивыми, становятся каноническими и начинают тиражироваться, вне зависимости от конкретного предназначения. Сознанию простого человека все сложнее становится проследить связь красоты и пользы.

Форма одежды мало учитывает особенности телосложения конкретного человека, а стремится подчинить фигуру идеальному образу, должен нравиться не сам костюм, а заключенная в нем божественная идея.

Задача, которую решало Средневековье — «это упорядочение множества в единство, а не просто созерцание единства, отрешенного от всякой множественности»[6; 711]. Проблема научного обоснования единства множественности — ключевая проблема этого большого исторического периода, решить, которую пытались и философы и ученые. И только в конце 18 века среди нагромождения многочисленных систематизированных и бессистемных исследований в области знания, появляется учение И.В. Гете — «морфология». В своей теории развития мира Гете логически доказывает, что один прообраз (идея) может разнообразно разворачиваться в несхожих средах и обстоятельствах. И, наоборот: за каждой единичной формой стоит обуславливающий ее «прафеномен», а рядом с ней могут существовать другие варианты ее реализации. Эту закономерность он переносит на все процессы развития и познания. «Все действия, замеченные нами в опыте, какого бы рода они ни были, связаны между собою полной непрерывностью, переходя друг в друга, и составляют один ряд» [5; 50]. Кроме того, принцип организованной полноты жизни, по Гете, предполагает непрерывную текучесть: идея должна объяснять опыт, опыт — приводить к идее.

Гете формулировал «смысл» существования любого объекта как «благо», которое оно несет этому миру: «Форма может мыслиться как единство субстрата, структуры и воплощенного в них смысла» [4; 71].

Сам процесс формообразования, по Гете, — это творчески активное отношение к миру, в котором познание предметно «элементы предметов созерцания входят в мышление и

пронизаны мышлением, ... созерцание само является мышлением, мышление созерцанием» [5; 147], а посредником между субъектом и объектом является эксперимент.

Путь «проб и ошибок» развивал представления человека о мире, о его сложности, но концепция формообразования данного периода полностью сохраняет приоритет «эстетического норматива», а дифференциация и конкретизация формы попадает в зависимость от усложнения технического развития и возникающих социальных противоречий. Установленная и регламентированная единым кроем форма одежды подчиняла себе тело человека, мало учитывая особенности его телосложения, являясь при этом жесткой эстетической нормой, где проявление индивидуального вкуса становилось лишь «галантерейной подробностью» [3; 272]. Данный культурно-исторический тип формообразования исчерпал себя к концу XIX века.

Третий вид лабиринта — это модель очередного этапа развития познавательного процесса и представления человека о мире — «сетка». У. Эко характеризует «сетку» как потенциально огромное количество связей и пересечений, как открытость различного рода трансформациям и сплошным переходам. «Сетка» олицетворяет собой высокую степень сложности внутреннего устройства системы и глубинных процессов ее развития. У «сетки» нет начала и нет конца, но всегда есть точка, из которой она растет, при этом местоположение точки постоянно меняется, т.к. зависит от точки зрения конкретного человека. «Сетка» многовариантна и бесконечна, ее невозможно контролировать и сверхкодировать.

Изменения образа жизни европейского человека, появление новых видов деятельности в конце XIX — начале XX века заставило посмотреть на принципы формообразования предметного мира иными глазами, переосмыслить их и найти новую концепцию формообразования предметного мира. Мир перестает быть единообразным, он приобретает многовариантную сложность, которая лишена однозначных прочтений и трактовок.

В 1920-е гг. фактически сформировалась и проявилась новая концепция формы и новая концепция формообразования.

Появляется проектирование — «дизайн» новый вид деятельности целью, которого является формирование и организация предметной среды. Дизайн предлагает новую методику формообразования. Дизайн — это по сути дела осмысление формы объекта до ее материального воплощения. На первых этапах существования дизайна «форма» трактовалась как самодовлеющая и главенствующая структура, когда «каждый элемент структуры и все связи подчинены единому смыслу, как с точки зрения функциональности, так и с точки зрения эстетической выразительности» [2; 126]. Эта концепция практически не изменилась в течение последующих десятилетий, хотя активно развивалась и дополнялась теоретическими исследованиями и практической деятельностью многочисленных дизайнеров.

Конец XX века провозгласил лозунг свободного доступа к информации для всех участников общества, каждый человек становится центром мироздания. Постмодерн не отрицает идеалы прошлого и не создает идеалов будущего, он абсолютно вне поля глобальных идеалов. Наступил момент самопознания и переосмысления для каждого человека. Каждый человек рождает свой мир и свои идеалы и транслирует их через свой образ.

Традиционного эстетического норматива больше не существует, любой вид предметной деятельности, в том числе и создание костюма, становится средством самовыражения. Сегодня человек не стремится быть похожим на всех и подстраиваться под толпу, даже если это элитная «толпа». Модная продукция, в том числе и от кутюр, направлена исключительно на то, чтобы дать потребителю все, что желает лично он, нежели заставить его купить то, что считается всеми модным продуктом. Таким образом, «потребление моды» перешло на качественно новый уровень — уровень раскрытия своего «Я».

Одна и та же идея каждым дизайнером интерпретируется по-своему, и именно в этом основной смысл современной проектной деятельности. Ищутся не новые формы одежды, они все уже давно известны; сегодня формообразование занимается поиском смыслообразования форм и их новых возможных

внутренних конструкций. Формообразование становится своеобразным видом искусства, который доступен всякому, кто изучил законы гармонии (композиции).

«Сетка», по У. Эко, характеризует период последней трети XX — нач. XXI вв., когда «культура предстает как многовариантивная сложность и наиболее важными критериями развития становятся свобода выбора и непредсказуемость» [7; 442].

Согласно У. Эко, мы вступили в период, когда человечество переходит в новую форму организации и образует новый культурно исторический тип.

Уникальностью данного исторического момента является то, что каждый человек влияет на поиск оптимальной формы организации и историко-культурного пути развития всего человечества, соответственно единственной гарантией выбора правильного пути для всего человечества является чувство гармонии в душе и сознании каждого человека. Гармоничная вещь, созданная дизайнером способствует формированию чувства гармонии у любого человека, взаимодействующего с этим объектом, превращая тем самым «человека-потребителя» в «человека-творца». Если дизайнер осознает значение этой миссии, то процесс формообразования он будет воспринимать как процесс созидания мира.

1. Гильберт К. История эстетики / К. Гильберт, Г. Кун. М., Иностранная литература, 1960.
2. Глазычев В.Г. О дизайне / В.Г. Глазычев. М., Искусство, 1970.
3. Захаржевская Р.В. История костюма / Р.В. Захаржевская. М., 2006.
4. Канаев И.И. Гете как естествоиспытатель / И.И. Канаев. Л., 1970.
5. Свасьян К.А. Философское мировоззрение Гете К.А. Свасьян. М., Evidentis, 2001.
6. Философский энциклопедический словарь. М., «Советская энциклопедия», 1989.
7. Эко У. Имя розы / У. Эко. Спб., Симпозиум, 2009.