

# ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА И ПРОБЛЕМЫ ГЕНДЕРНЫХ ОРИЕНТИРОВ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА В КОНЦЕПТУАЛЬНО ОСМЫСЛЕННЫХ ОБЪЕКТАХ ДИЗАЙНА

Халиуллина О.Р.

Оренбургский государственный университет, г. Оренбург

Идеологические и теоретические представления дизайна интегрировали и синтезировали самые разнообразные противоречия общественной жизни. Теоретики дизайна одним из примеров неудовольствия предметной средой называют случай, когда поведение и деятельность людей меняются, а предметная среда остается прежней и входит в противоречие с новыми процессами [1, с. 153]. Это связано, в первую очередь, с изменением гендерных установок в процессе социокультурного развития. «Вещи предметного мира могут не удовлетворять людей и человечество и как среда поведения, и как элементы деятельности. Отношение неудовлетворенности предметной средой возникает в тех случаях, когда вещи начинают ограничивать поведение и деятельность людей, создают дискомфорт и напряженность в психическом состоянии» [1, с. 153]. Хорошим примером, иллюстрирующим содержание приведенного высказывания, является «гендерный» смысл усовершенствования бытовой техники, которая в своё время спасла свободную женщину от домашнего «рабства» и освободила её для деловой жизни.

Таким образом, в мире дизайна обрисовывается проблема: можно ли выработкой универсальных элементов создать такую гибкую предметную среду, которая отражала бы гендерные изменения, происходящие в обществе. На наш взгляд, рассматривая предметную среду, важно сохранять тенденцию понимания гендерной асимметрии. Это такая предметная среда, которая предполагает смягчение конфликта между «мужским» и «женским» восприятием окружающего мира и вместе с тем способствует сохранению гендерных стереотипов.

Сопоставляя два понятия: «пол» (анатомические и физиологические различия между мужчинами и женщинами) и «гендер» (социокультурный фактор или надстройка над полом), – автор *проводит аналогию*: «пол – гендер» и «природная среда – предметная среда». Если «природная среда» является данностью, то «предметная среда» – явление социокультурного порядка. Гендер, как и в целом предметная среда, является своего рода культурной надстройкой над изначально данным (пол, природная среда) или изначально необходимым (одежда). Культура «наслаивается» на природу, и речь уже идет о том, какие функции в культуре символизируют *мужское и женское начала*.

Из существующих культурных парадигм приоритетной для нас является традиционная, предполагающая существование оппозиций: «порядок – хаос», «культура – природа», «рационализм – иррационализм», «индивидуальное – коллективное», «законченное – становящееся», «аполлоническое – дионисейское» (Ф. Ницше), «графичность – живописность» (Г. Вёльфлин), Канон – Проект (В.Ф. Сидоренко).

В культурологии маскулинный характер человека (разумный) и феминный (иррациональный) объясняются как данность, осознанная в глубокой древности, а бинарные оппозиции, контрасты мыслятся как устойчивые стереотипы понимания женской и мужской природы, отражающие состояние культуры общества на протяжении всей истории. В XX веке подверглись переосмыслению и получили новую трактовку проблемы равенства, гуманизма, социальной стратификации, эмансипации и др.; актуализировались философские идеи толерантности, целесообразности и др.; открылись ранее «закрытые» темы, связанные с культом телесности, сексуальности.

Г.Г. Курьерова, реконструируя модель итальянского дизайна, предлагает теорию «сильной» – «слабой» проектности, которая позволяет нам обрисовать современную проектную культуру с учетом гендерного фактора. Полнос «сильной» (*мужской – авт.*) проектности воплощает активное, рациональное, конструктивно-преобразовательное, объектное, монологичное отношение к миру. Полнос «слабой» (*женской – авт.*) проектности означает диалогическое, средовое отношение к миру, вопросительное в отличие от полюса сильного мышления, оперирующего готовыми образами [2].

Новое представление о предметной среде в XX веке складывается под влиянием двух концепций – геометрической и органической, которые, в свою очередь, формируют, обуславливают мужское и женское начала. Геометрическая концепция – это воплощение идеи искусственной среды (маскулинное), опирающейся на математико-геометрические представления и закономерности, на мир чистых, отвлеченных, универсальных форм (конструктивизм). Концепция органического, или бионического (феминного), формообразования – это опора на имманентные и пластические законы природы (Ф.Л. Райт).

Таким образом, гендерная асимметрия, явившаяся основным фактором формирования традиционной культуры, и ее отражение в художественных образах материального компонента (метафора предметной среды) по-прежнему являются базисными в плане выхода на сущностное понимание проблемы гендера в современном дизайне.

Вышесказанное определяет сущность понятия «гендерный фактор в дизайне», что предполагает наличие метафоры пола в художественном образе объектов предметной среды. В свою очередь, гендерный подход – это методологическая ориентация дизайнера на социокультурную надстройку потребителя мужчины/женщины в процессе формирования предметной среды.

Вопрос о традиции, о сохранении гендерных стереотипов представляется нам особенно актуальным, поскольку в середине XX века постмодернизм способствовал стиранию естественных противоречий между мужским и женским (порядок – хаос и т.д.), изменению классических представлений о социокультурной и духовной сущности этих категорий, видоизменению игровой ориентации в культуре, приобретающей характер пуэрилизма (так назвал Й. Хейзинга игру, характеризующуюся подростковой бездумностью и безответственностью), в том числе и в области гендерных отождествлений.

Говоря о постмодернизме, Г.Г. Курьерова, соглашаясь с М. Ринальди, подчеркивает, что данное направление использует все те характеристики, кото-

рые можно оценивать как «женский» тип проектного мышления, обуславливающий состояние хронической неопределенности. Если предположить, что дизайн в эпоху «постмодернизма «говорит языком «слабой проектности»», то обозначен он будет «женским» проектным языком («радикальный эклектизм», «диалектное проектирование», «эмпиризм» – в противовес концептуальной умозрительности – *Г.Г. Курьерова*). Именно такой стиль мышления свойственен формирующемуся Новому дизайну (Италия, 1980-е гг.), «провозгласившему себя новым синтезом производства, проектирования, художественно-конструкторского образования, культуротворчества, коммуникации, репрезентации продукта дизайна» (*Г.Г. Курьерова*). Новый дизайн приемлет антисистемность или полисистемность мира, которые должно осваивать, пересматривая известные методы, законы, схемы и модели. Концепция нового типа строится по принципу доверия чувствам, эмоциям, интуиции, при этом допускается ее неполнота и ошибочность. В данном случае мы сталкиваемся с проектным мышлением «женского» типа: содержательно насыщенный чувственный образ не согласуется с рационально-логическим моделированием. В связи с этим *А.Г. Раппапорт* выделяет и объясняет феномен «второго» дизайна – женского, отличающегося от «первого» дизайна – мужского, технического [3].

Опираясь на взгляды *Э. Манцини*, сделаем вывод о том, что постмодернистская концепция гендера в предметной среде предстает в нетрадиционных, неожиданных метафорах [4, с.72].

Гендерное выражение предметной среды постмодернизма можно выявить на следующих примерах. Авторы выставки «Любовь и война: женщина в доспехах» (Нью-Йорк, 2006 год) стремились показать взаимодополняющую сущность вроде бы противоположных по своему значению объектов [5, с. 250]. В вязаном дизайн-объекте «Феррари» *Л. Портера* присутствует ирония над традиционной дихотомией мужского – женского (вязание подано как нечто мужское и могущественное) [6, с. 230]. В наше время проблема создания предметной среды концептуально осмысленного гендерного содержания актуализируется, осмысливается и интерпретируется такими мастерами дизайна, как *Ф. Старк*, *К. Рашид*.

В общих чертах дизайн эпохи постмодерна можно уподобить игре на границе между вымыслом и реальностью, демонстрацией и эпатажностью.

Таким образом, в контексте сказанного проблема заключается в том, что в современной культурной ситуации мы не можем принимать соотношение «мужское/женское» как нечто определенное и устойчивое. По этому поводу еще в начале XX века прозорливо высказался в своем философско-психологическом исследовании «Пол и характер» *О. Вейнингера*, в котором вместо понятий «мужчина» и «женщина» употребляются абстрактные словесные формулы «мужественное» и «женственное». Такой взгляд на проблему перекликается с рассуждениями философа *В.В. Розанова*. Такое понимание привычной дихотомической модели в наше время, безусловно, не способствует сохранению оправданной веками традиции, что затрудняет анализ проблемы гендерных ориентиров современного общества. Эта ситуация, безусловно, отражается и в дизайн-проектировании объектов предметной среды.

### Список литературы

1. Теоретические и методологические исследования в дизайне / О.И. Генисаретский, Е.М. Бизунова. – М.: Изд-во Шк. культ. полит., 2004. – 372 с.
2. **Курьерова, Г.Г.** Итальянская модель дизайна: проектно-поисковые концепции второй половины XX века / Г.Г. Курьерова. – М.: ВНИИТЭ, 1993. – 154 с.
3. **Раппапорт, А.Г.** Третий дизайн. Памяти К.А. Кондратьевой / А.Г. Раппапорт. – Российский архитектурный портал, <http://www.archi.ru/>. Вход свободный
4. **Манцини, Э.** Артефакты. К новой экологии искусственной среды: [пер. с итал. Г.Г. Курьеровой] / Э. Манцини // Экология предметного мира как стратегия дизайна в постиндустриальный период / Г.Г. Курьерова. – М. ВНИИТЭ, 2008. – 131 с.
5. **Смолярова, Н.** Любовь и война: женщина в доспехах / Н. Смолярова // Теория моды. – 2007. – Выпуск 4. – С. 240 – 252.
6. **Терни, Д.** Чем больше, тем лучше, или Почему размер имеет значение: вязание как репарация / Д.Тёрни. – Теория моды. Одежда. Тело. Культура. – 2010-2011. – Выпуск 18. – С. 221 – 237.