В.Е. БАРЫШЕВА
Кандидат искусствоведения, профессор, МГХПА им С.Г. Строганова
e-mail: veronika515@mail.ru

О.Б. ДРУЖИНИНА
Московский музей дизайна
e-mail: druzhinina.ob@gmail.com

V.E. BARYSHEVA
Candidate of art history, professor of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: veronika515@mail.ru

O.B. DRUZHININA
The Moscow Design Museum
e-mail: druzhinina.ob@gmail.com

СТАНОВЛЕНИЕ И ФОРМИРОВАНИЕ ПОНЯТИЯ «ДИЗАЙН-ПРОГРАММА»

FORMATION AND FORMATION OF THE CONCEPT OF «DESIGN PROGRAM»

В статье прослеживается процесс становления и формирования понятия «дизайн-программа». Понятие оформилось и получило теоретическое обоснование во второй половине XX века в СССР во Всесоюзном научно-исследовательском институте технической эстетики (ВНИИТЭ). Особое внимание уделяется анализу исторических и социально-культурных «прототипов» дизайн-программы — канона, художественной программы, фирменного стиля, без которых невозможно понимание истоков данного феномена проектной культуры. Также рассматриваются проектные примеры дизайн-программ ВНИИТЭ, в которых системный объект анализируется как практический результат применения дизайн-программы.
The article focuses on the evolution and development process of the «design program» concept, which received its theoretical foundation

in the All All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics (VNIITE), the USSR in the 2nd part of the XX century. The authors pay particular attention to analysis of design program's historical, social and cultural 'prototypes' such as a canon, artistic concept, and corporate visual identity. It would be impossible to understand the roots of this project culture phenomenon without these notions. In addition, this article analyzes a system object as a practical result of an application of a design program via several project examples.

Ключевые слова: ВНИИТЭ, дизайн-программа, дизайн-мышление, проектная культура, техническая эстетика, системный подход.
Keywords: VNIITE, design-program, design-thinking, project culture, technical aesthetics, system design.

На сегодняшний день в мировой практике дизайна одной из самых актуальных методологий проектной деятельности становится «дизайн-мышление» — системный подход к решению проектных задач, учитывающий огромный пласт факторов, в том числе функционально-технологические, социально-культурные факторы и прочие. Именно такой системный подход к созданию дизайн-продукта, от идеи до ее художественного воплощения, активно разрабатывался в СССР и внедрялся в практике отечественного дизайна в 1960–1980-е годы. Он нашел воплощение в таком явлении как «дизайн-программа» в качестве инструмента проектирования, планирования, моделирования и внедрения результатов дизайн-деятельности.

С момента появления дизайна методы проектирования развивались в тесном взаимодействии с научно-техническим и социально-культурным прогрессом. С одной стороны, изменения в этих сферах, например, появление сложных систем технологического оборудования, приводят к необходимости по-новому смотреть на проектирование их самих и систем их управления. С другой, дизайн решает свои специфические задачи в соответствии с глобальными тенденциями, направлениями и достижениями в науке и технике.

Системный подход, который формально оформился в стенах Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ) во второй половине XX века как метод проектирования

был логичной трансформацией культурно-художественных программ, разработанных в прошлом. Из каждой составляющей он унаследовал определенные принципы формирования предметно-пространственной среды. В 1960-е годы эти принципы объединились с программно-целевым подходом, применявшимся в научно-технической сфере. Результатом объединения стал такой феномен проектной культуры, как «дизайн-программа». Необходимо проанализировать пусковые механизмы создания дизайн-программы, истоки и особенности этого феномена.

Одним из основных истоков был «канон». Понятие канона связано с архаическими культурами. Канон объединял в себе традиции, ритуалы, культурные образцы вещей и правила их формообразования, принципы построения архитектурных сооружений, особенности создания и функционирования городов и государств. Он был идеальной моделью — программой образа жизни, исторически сложившейся путем отбора наиболее совершенных форм жизнедеятельности. «Это была системная модель системного мироздания, концентрированная в конечном счете вокруг человека, с точки зрения определенной модели человека» [1, с. 17].

Канон связывал материальное и духовное. Например, храм трактовался и как культурный образец, идеальные формы которого воспроизводились в мебели, предметах быта и декоративно-прикладного искусства, и как модель мира — символ гармонии и порядка. Один из основных теоретиков и методологов дизайна В.Ф.Сидоренко писал: «Канон — это и образец конечного продукта (прототип), и стандарт на материалы, и правило работы (технология), и эстетическая мера (критерий, ценность), пронизывающая все аспекты создания вещи. Сам канон никем конкретно не создавался и не назначался ремесленнику в качестве цели или образца. Он существовал в культуре и выполнял свою культурную функцию нормирования и регулирования деятельности» [2, с. 1]. Построение идеальной модели и целостный подход к формированию предметного и социально-культурного мира станут в XX веке основой системного подхода и найдут отражение в дизайн-программе.

На смену канону в эпоху Ренессанса, на рубеже XIV–XV веков, пришла «художественная программа». В отличие от создаваемого традицией канона, художественная программа имела теоретическую платформу: она формулировалась критиками, идеологами, художниками, философами, учеными. Художественная программа была реакцией на

происходящие в обществе изменения, связанные с научно-техническим и социальным прогрессом.

Для осмысления изменившихся обстоятельств, понимания роли и места человека необходимо было создать идеал, в сравнении с которым оценивалось прошлое и настоящее и формулировалась программа действий на будущее. Художественная программа формировала образ идеального предметного мира, максимально соответствующего живущему в нем человеку. Ее функции — создание идеальных моделей действительности на основании анализа и критики существующего социокультурного и предметного мира, проектирование предметно-пространственной среды, в соответствии с созданным идеалом, выражаются в проектно-художественной концепции. Художественная программа жизнестроительства, в отличие от канона, была проектной, она задавала идеал предметного мира, но не предлагала пути его достижения. В дизайн-программу художественная программа вошла как структурная часть.

Следующим шагом на пути практической реализации модели целостного предметного мира, формулируемой художественной программой, связующим звеном между искусством и промышленным производством стал «фирменный стиль».

Начало XX века — период становления дизайна как профессиональной деятельности. В 1907 году был основан Германский художественно-промышленный союз (Веркбунд), в который вошли промышленники, инженеры, архитекторы, дизайнеры и художники. Свою задачу Веркбунд видел в создании продукции с высокими эргономическими и эстетическими качествами общими усилиями искусства, индустрии и ремесла. Идеи целостного подхода к проектированию и производству воплотились в практических разработках одного из идеологов Веркбунда, архитектора и дизайнера П.Беренса, которого Всеобщая электрической компании AEG пригласила в качестве художественного консультанта. Дизайнер использовал для всей продукции AEG — вентиляторов, дуговых ламп, электрических пультов и т.д. — единый язык и принципы формообразования, в основе которых лежали простота, функциональность, конструктивная целесообразность, технологичность.

Следующим шагом стало формирование комплексного подхода в целом к процессу проектирования и производства от идеи до ее материализации, включая рекламу и позиционирование компании на рынке. Развитие дизайна подошло к решению проблемы фирменного стиля — не

только в смысле внешних признаков фирменной идентификации, но в более широком понимании создания новой концепции политики компании, в основе которой лежали единые принципы формообразования ее продукции. Таким образом, фирменный стиль может быть рассмотрен как частное проявление будущей дизайн-программы, попыткой реализации идеи целостного формирования предметной среды.

Деятельность П.Беренса заложила практические основы создания фирменного стиля. К программам фирменного стиля в Европе и США вернулись в середине 1950-х годов. Их классическими примерами 1950–1970-х стали проекты Э.Нойеса для «IBM», М.Ниццоли и Э.Соттсасса для «Olivetti», Ф.Айхлера и Д.Рамса для «Braun». Всех их объединяет стремление дизайнера в каждом конкретном изделии воплотить идею построения целостной предметной среды.

Теория фирменного стиля, впервые осмыслившая этот феномен модернизма как прообраз дизайн-программы, была разработана во ВНИИТЭ в середине 1970-х годов. По мнению В.Ф.Сидоренко, дизайн-программа стала «теоретическим завершением парадигмы фирменного стиля. Именно благодаря введению понятия в профессиональный язык дизайнера (практики, теории, методологии), мы имеем возможность интерпретировать “большие” фирменные стили “AEG”, “Olivetti”, “Braun”, “Sony” и другие как дизайн-программы» [3].

Две мировые войны приостановили развитие этого направления. Вопрос целостного подхода к проектированию вновь начал широко обсуждаться в середине 1950-х. В Европе актуализация всестороннего подхода к дизайн-процессу была связана, в первую очередь, с Ульмской школой дизайна, продолжавшей традиции Высшей школы строительства и художественного конструирования Баухауз. Формообразование должно было быть результатом совместной технической, эстетической и художественной деятельности. В начале 1960-х директор Ульмской школы, философ и теоретик дизайна Т.Мальдонадо разработал теорию уровней сложности проектируемых изделий и предложил рассматривать отдельные технические объекты как системы, состоящие из подсистем, делящихся, в свою очередь, на элементы.

На протяжении 1960-х годов идеи системного проектирования активно обсуждались в профессиональных изданиях и на международных междисциплинарных конференциях. В 1962 году в Лондоне прошла конференция «Системные и интуитивные методы в инженерии,

индустриальном дизайне, архитектуре и коммуникациях». В 1973 году французский дизайнер Р.Таллон создал бюро «Дизайн-программ», первым крупным проектом которого была «Железная дорога и пассажир» по заказу Национального общества железных дорог Франции. Проект охватил все стороны функционирования железнодорожного транспорта: от разработки макета «Справочник железных дорог» до поезда междугородного сообщения «Коралл». Рассматривая железную дорогу как системный объект, Таллон перешел от проектирования отдельных изделий к их комплексу и связям между ними. Но эти примеры — лишь единичные образцы системного подхода, еще не получившие теоретического обоснования.

В 1980-е годы дизайнер, философ и теоретик дизайна В.Папанек определял системный дизайн как «интегрированный»: «Мы должны понять, что человек, его орудия, окружение, способы мышления и планирования — одно нелинейное, симультанное, интегрированное, всеобъемлющее целое. Такой подход лежит в основе интегрированного дизайна и позволяет человеку оставаться универсалом, используя специализированные орудия» [4].

В нашей стране зарождавшийся в 1920-е годы дизайн, в связи с особыми социокультурными целями социалистического общества, был декларативно ориентирован на целостный подход к решению задач организации предметно-пространственного окружения человека. В Москве в 1920 году создается ВХУТЕМАС (с 1926 года — ВХУТЕИН).

Одними из основных идей новой школы были комплексное проектирование предметно-пространственной среды, разработка многофункциональных мобильных предметов и их комплексов; проектирование удобных и эргономичных изделий, наделенных новыми социальными функциями. Художник вовлекался в промышленное производство, что должно было способствовать одновременному удовлетворению утилитарно-практических и эстетических потребностей человека.

Идеи системного решения проблем особенно стали востребованы и получили развитие в 1960-е годы в теоретических и методологических разработках Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ), основанного в 1962 году. Сложился и получил теоретическое обоснование понятие и термин «дизайн-программа».

В связи с установкой государства с конца 1960-х годов дизайнеры ВНИИТЭ стали все чаще привлекаться к решению масштабных

задач, связанных с проектированием больших комплексов предметной среды. Стремительное повышение структурной сложности проектируемых объектов, увеличение их номенклатуры, типов и видов требовало применения в дизайн-деятельности принципиально новой методологии. Кроме того, специалисты разных областей все больше стали говорить о тенденциях возрастающего влияния потребления на социальную и культурную жизнь общества. Следовательно, возникла необходимость в более широком взгляде на разработку и производство объектов предметного мира, который на тот момент уже представлял собой сложные динамические системы, способные влиять на психологию, физиологию и анатомию человека. Для решения сложных проектных задач в нашей стране впервые начали использовать системный подход, который нашел применение в разработках дизайн-программ.

Суть системного подхода заключалась в том, что при проектировании охватывались все факторы — функциональные, эргономические, социально-культурные, эстетические, технико-технологические. Системный подход учитывает все аспекты проблемы при принятии решения и рассматривает не только объекты, входящие в систему, но и связи между ними, а также взаимодействие системы с «внешним миром».

В 1973 году во ВНИИТЭ началась работа над первой отечественной дизайн-программой «Электромера» — комплексным проектом системы электроизмерительной техники, выпускаемой ВО «Союзэлектроприбор», объединявшим более 40 предприятий по всей территории СССР и выпускавшим около 1500 различных видов электроизмерительных приборов. Это самый масштабный и наиболее характерный пример системного подхода к проектированию.

Над дизайн-программой работали сотрудники ВНИИТЭ Д.А.Азрикан, Ю.Б.Соловьёв, А.А.Грашин, Р.Ф.Гусейнов, Д.А.Кочугов, Л.А.Кузьмичев, А.А.Мещанинов, М.М.Михеева, А.С.Синельников, Д.Н.Щелкунов и другие. Руководитель проекта Д.А.Азрикан предложил подойти к решению поставленной задачи системно: пересмотреть ассортимент приборов, сделать их совместимыми, комбинируемыми. В данном случае применение системного подхода означало проектирование прибора не только для самостоятельного использования, но и работы в комплексе с другими приборами. Дизайнер должен был создать целостную систему, в которой главное — связи между ее отдельными частями. Инновационность подхода дизайн-программы «Электромера» заключалась, в

том числе, в придании системности продукции антропоцентрического характера, а именно — создании «языка коммуникации» техники и оператора. С этой целью значительную часть предпроектного анализа составили исследования ситуаций и средств производства, а также всех возможных вариантов контактов человека и приборов.

Во время работы над «Электромерой» и другими дизайн-программами конца 1970-х — начала 1980-х годов был накоплен значительный практический опыт. Он был описан и проанализирован в статьях Д.А.Азрикана, В.Ф.Сидоренко, А.А.Грашина, Л.А.Кузьмичёва и других. К началу 1980-х годов сложилась серьезная теоретическая и научно-методическая база системного подхода к проектированию, был введен термин «дизайн-программа»: «Фактически эта работа (над дизайн-программой «Электромера» — прим. авторов) открыла собой новое направление в дизайне и промышленности — разработку дизайн-программ, которая сейчас ведётся в целом ряде отраслей. Описываемая комплексная разработка, названная вначале разработкой фирменного стиля, по мере развития всё более выходила за рамки не только традиционного понимания этого термина, но и его расширительного значения. Для её обозначения потребовалось найти новое название: наиболее точным и ёмким нам показался термин “дизайн-программа” как обозначающий целенаправленное развитие сложной структуры на основе дизайна» [5, с. 4].

Развитие нового направления проектной деятельности было связано и с методологическим движением в философии, также проявляющим интерес к системному подходу во всех областях деятельности человека. Одним из первых о системном проектировании предметной среды в 1966 году говорил К.М.Кантор: «Возникающая в ответ на требования современной практики художественного конструирования теория дизайна, следуя логике ее собственного предмета, должна будет строиться как теория тотального промышленного проектирования» [6, с. 3]. Через год тему продолжил философ и методолог Г.П.Щедровицкий: в своей статье он писал о необходимости тотального проектирования для решения практической социальной задачи средствами дизайна. Он одним из первых дал определение системному подходу, утверждая, что его суть заключается в охвате всех факторов, учете всех аспектов проблемы при принятии решения, в анализе не только объектов, входящих в систему, но и связей между ними [7]. Важно отметить, что Щедровицкий связывает термин «тотальное проектирование» с решением именно социальных проблем.

Новый подход получил государственную поддержку. В 1976 году на XXV съезде КПСС А.Н.Косыгин в своем докладе «Основные направления развития народного хозяйства СССР на 1976–1980 гг.» подчеркивал важность значения комплексных программ для концентрации ресурсов на решение ключевых проблем народного хозяйства и межотраслевых вопросов [8]. В 1977 году выходит постановление Госстандарта СССР № 50 «Об использовании системных художественно-конструкторских работ в программах комплексной стандартизации». В этот период относительного экономического благополучия в стране государственная поддержка и централизованность плановой экономики способствовали развитию системного подхода к проектированию, созданию его теоретической и методологической базы. В западном проектном опыте системный подход имел отдельные проявления, но не стал общей тенденцией и оформился в методологию только в начале 1990-х годов.

Анализ исторических, социально-культурных и экономических предпосылок возникновения дизайн-программы позволяет понять ее особенности как инструмента дизайн-программирования и потенциал ее использования. Дизайн-программа в своей ориентированности на потребности человека и стремлении к созданию целостной предметно-пространственной среды является эволюцией канона, художественной программы и фирменного стиля. Исследование взаимосвязи системного и программно-целевого подходов, а также влияния научно-технического прогресса на процессы в сфере дизайна, объясняет появление и широкое применения дизайн-программ в период 1960–1980-х годов. Необходимость проектирования масштабных комплексов предметной среды, влияющих на социально-культурный аспект жизни общества, явилась основной причиной возникновения системного подхода в дизайне.

Примечания:

1. *Сидоренко В.Ф., Кузьмичев Л.А.* Дизайн программа как тип культурно-художественной программы. Труды ВНИИТЭ. Эстетические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. М., 1980.

2. *Сидоренко В.Ф.* Дизайн как проектная деятельность // Техническая эстетика. 1977. № 8.

3. *Сидоренко В.Ф., Счётчиков И.Е.* Эволюция фирменного стиля в дизайне XX века. М.: МРСЭИ, 2016.

4. *Папанек В.* Дизайн для реального мира. М.: Д.Аронов, 2008.

5. *Кузьмичев Л.А., Щелкунов Д.Н.* Дизайн-программа ВО «Союзэлектроприбор» // Техническая эстетика. 1981. № 9.

6. *Кантор К.М.* Пути изучения дизайна // Техническая эстетика. 1966. № 1.

7. *Щедровицкий Г.П.* Дизайнерское проектирование. (В соавторстве с Генисаретским О.И.). Научный отчет по теме 1 (1) 3. ВНИИТЭ ГКНТ. 1967 // Теоретические и методологические исследования в дизайне. Избранные материалы. Ч. I. Труды ВНИИТЭ. Техн. эстетика. Вып. 61. М., 1990 [Теоретические и методологические исследования в дизайне. Избранные материалы. М., 2004].

8. Основные направления развития народного хозяйства СССР на 1976–1980 годы [Утв. Постановлением XXV съезда КПСС по проекту ЦК КПСС]. М.: Политиздат, 1976.