С.В. КУРАСОВ
Доктор искусствоведения, профессор, ректор МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: info@mghpu.ru

S.V. KURASOV
Doctor of arts, rector of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: info@mghpu.ru

А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

A.N. LAVRENTIEV
Doctor of arts, professor of the department «Communication design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

Е.В. ЖЕРДЕВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова,
e-mail: zerdev-design@yandex.ru

E.V. ZHERDEV
Doctor of arts, professor of the department «Industrial design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: zerdev-design@yandex.ru

РАЗМЫШЛЕНИЯ О СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПЛАТФОРМЕ ДИЗАЙНА. ОПРЕДЕЛЕНИЯ ДИЗАЙНА. ПРОБЛЕМЫ ТЕХНИКИ И ЭСТЕТИКА, ФОРМЫ И ФУНКЦИИ

CONTEMPORARY THEORETICAL DESIGN-PLATFORM IN DISCOURSE. DESIGN-DEFINITIONS. PROBLEMS OF TECHNICS AND AESTHETICS, FORM AND FUNCTION

Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее,
чтобы оно объяснило нам настоящее и
намекнуло нам о нашем будущем.
В.Г. Белинский

Статья представляет собой первую из серии материалов о различных трактовках теоретических проблем дизайна. Авторы рассматривают эволюцию определений дизайна и трактовку ключевых понятий для теории дизайна XIX–XX века: техники, эстетики, функции, формы, конструкции, оказавших влияние на понимание российского дизайна.

The article represents the first one from a series of materials concerning different interpretations of the theoretical problems of design. The authors consider the evolution of the design-definitions and the key concepts for design-theory of the XX century: technics, aesthetics, function, form, construction which influenced the concepts of design in Russia.

Ключевые слова: теория дизайна, проектирование, определения дизайна, техника и эстетика, функция и форма, промышленное искусство, художественное конструирование.
Keywords: design-theory, design-activity, design-definitions, technics and aesthetics, form and function, industrial art, constructing

Дизайн как преобразующее явление культуры проявляется в настоящее время практически во всех сферах человеческой деятельности. Специализации дизайна существуют в виде жанров и направлений проектной деятельности, направлений и профилей профессиональной подготовки.

В дизайне теоретические концепции зачастую переплетены с проектными и художественными, поскольку конкретная модель и методика проектирования всегда отражает авторские, соответствующие своему времени, концепциям и условиям трактовки роли дизайна в технике, культуре, производстве, потреблении. Теоретические модели отвечают на «вечные» вопросы о соотношении пользы и красоты, техники и эстетики, материала, технологии и формы, порядка и хаоса, гармонии

и структуры, органики и структурной упорядоченности. В рождающихся новых теоретических позициях идет поиск связей с актуальными критериями и факторами проектной деятельности: социокультурными, семиотическими, экологическими, медийными и т.д. Взаимоотношения дизайна и стилевых тенденций и моды, проблемы формообразования, понятие «проектная культура» как центральное в понимании специфики деятельности — все эти вопросы так или иначе затрагиваются в теории дизайна второй половины XX века.

Концепции предметного дизайна сменились концепциями системного проектирования и «дизайн-программ», от понимания роли дизайна в системе потребительских предпочтений, экологии и экологического мышления перешли к дизайну информационной среды, проектированию деятельности и услуг, растворению дизайна в повседневной деятельности. Дизайн стал рассматриваться как стратегическое планирование и проектирование нематериальных программных продуктов.

На своем блоге «Я мыслю, я проектирую» Stephanie Di Russo (1) представила интересную модель развития теорий дизайна XX века в виде циферблата часов, разделенного на несколько секторов. Цифре 12 вверху соответствует наш нынешний момент времени, к которому мы двигаемся. Первая отметка на циферблате, своеобразная цифра «1», первый час, — это отметка 1960-х годов, которую можно считать началом создания науки о дизайне, появления концепции потребительских свойств, попытками измерить и оценить потребительские свойства, определить место дизайна в промышленности.

Следующий час, «2», — создание дизайн-студий, занимающихся тотальным дизайном, в СССР — это создание ВНИИТЭ и отраслевых художественно-конструкторских бюро. Дизайн берет на себя ответственность за проектирование всей предметной среды, рождается концепция «от ложки до города».

Но ближе к цифре «3» (период 1980-х годов) появляются новые теоретические проблемы, и на первое место при анализе последствий и ценностей дизайна выходит индивидуальность потребителя; идея сильной и слабой проектности, высказанная итальянскими теоретиками дизайна, оценки дизайна с точки зрения когнитивных процессов (восприятия).

Ближе цифре «6» половина циферблата пройдена, возникают идеи метапроектирования. Здесь доминируют концепции дизайна как гуманитарной деятельности, позволяющей ставить и решать проблемы,

связанные с человеческим фактором. И последнюю четверть на этом воображаемом циферблате занимает дизайн, полностью переключающийся на человека: «human-centered design».

Какие профессиональные ценности и установки определяла и определяет теория дизайна?

Гармонизирующее начало дизайна может опираться как на традиционно сложившиеся устои культурного ландшафта, так и на современные стратегические моменты культурной, идеологической, социально-экономической ситуации. В обоих случаях механизмы и результаты дизайнерской деятельности могут вызывать креативные импульсы, продуцирующие различные научные концепции. Их возникновение становится источником не только качественно новых теоретических подходов к построению эстетически значимых форм, но и порождению их новых смыслов, новых культурных ценностей, новых гуманистических ориентиров в проектной деятельности. Кроме того, с помощью научного подхода глубже раскрывается сущность дизайнерского творчества не только с позиций социально-культурных ценностей, но и практической целесообразности. Это обозначилось уже у самых истоков формирования предметного окружения человека.

Смысловые корни термина «дизайн» восходят к латинскому слову «designare» — «определять, обозначать». Итальянское «designo» со времен Ренессанса обозначало проекты, рисунки, а также основополагающие идеи. Первоначальное значение англоязычного понятия «дизайн» охватывает несколько смысловых рядов. Первичным является ряд определений «декоративного» порядка: узор, орнамент, декор, украшение, убранство. Ко второму ряду относятся «проектно-графические трактовки»: набросок, эскиз, рисунок, собственно проект, чертеж, конструкция. Третий ряд выходит за рамки прямого проекта: план, предположение, замысел, намерение. Четвертый ряд определений: затея, ухищрение, умысел и даже интрига.

В теории технической эстетики существует немало формулировок дизайна. Так, например, Международным советом по организации деятельности индустриального дизайна (ИКСИД), созданном в 1957 году на VII Конгрессе (сентябрь 1969 г.) была выдвинута формулировка, подготовленная Т.Мальдонадо: «Дизайн есть творческая деятельность, конечной целью которой является определение формальных качеств предметов, производимых промышленностью». Эти качества связаны

не только с внешним видом, но, главным образом, с конструктивными и функциональными характеристиками («структурными и функциональными характеристиками», «структурными и функциональными связями изделий»), которые превращают какую-либо систему («предмет») в единое целое как с точки зрения изготовителя, так и с точки зрения потребителя. «Дизайн стремится охватить все аспекты окружающей человека среды, которые обусловлены промышленным производством» [1].

Теоретик дизайна Г.Б.Минервин в своей докторской диссертации в 1975 г., уточняя это определение, писал: «Дизайн — это такая творческая деятельность, которая ставит своей целью формирование гармоничной предметной среды, наиболее полно удовлетворяющей материальные и духовные потребности человека. Эта цель достигается путем определения формальных качеств предметов, создаваемых средствами индустриального производства, причем к формальным качествам относится не только внешний вид предмета, но главным образом структурные связи, которые придают ему функциональное и композиционное единство, способствующее повышению эффективности производства» [2].

Теоретик дизайна Н.В.Воронов сутью и основой дизайна считал соединение (конвергенцию) разнокатегориальных явлений. Так, по Воронову, соединение кареты и бензинового мотора привело к появлению автомобиля. Такую же важную роль он отводил и терминам «конструкция», «композиция» и «компоновка»: «…компоновка в виде композиционного объединения, технологического сплава, конструктивного соединения, сращения, конвергенции, взаимопроникновения и т.д. всегда является необходимым и ведущим методом дизайна. Без компоновки не может быть дизайна» [3, с. 12].

На основании «соединения» Воронов дал свою версию определения дизайна: «Дизайн-проектирование материальных объектов и жизненных ситуаций на основе метода компоновки при необходимом использовании данных науки с целью придания результатам проектирования эстетических качеств и оптимизации их взаимодействия с человеком и обществом. Термином “дизайн” могут обозначаться собственно проект, процесс проектирования и его результат (осуществленный проект) [3, с. 19].

В более современной трактовке дизайн — специфическая сфера деятельности по разработке или проектированию предметно-про-

странственной среды (в целом и отдельных ее компонентов), а также жизненных ситуаций с целью придания результатам проектирования высоких потребительских свойств, функциональных и эстетических качеств, оптимизации и гармонизации их взаимодействия с человеком и обществом. Для адаптированного восприятия формулировки термина «дизайн» предлагается следующая формулировка: дизайн — деятельность по проектированию предметно-пространственной среды, а также жизненных ситуаций с учетом утилитарной функции, эстетических предпочтений и психофизиологических возможностей человека [4, с. 8].

В 2010 году в Южной Корее был выпущен отчет состояния развития дизайна в ряде стран мира, участвовавших в опросе сеульского Дизайн-центра. Опрос проводился под эгидой международных организаций дизайна Икограда и IDA (позднее слившихся в Международный совет дизайн-организаций IDSA), при участии Университета Хонгик. По каждой стране собиралась следующая информация: политика в области дизайна, дизайн-индустрия, дизайн-образование, дизайнерские организации, общекультурная информация о дизайне, включая и пункт «определение дизайна».

Главная мысль в определении, данном дизайн-центром в Пекине: дизайн обеспечивает воспроизводство, ценность и качество жизни.

«Интегрируя науку и технологию, культуру, искусство и социально-экономические факторы, основываясь на разуме и творчестве, дизайн с помощью современной технологии является результатом творчества, обеспечивающего производство, ценность и качество жизни» [11].

Определение дизайна Гонконгского дизайн-центра: дизайн — необходимая составная часть бизнеса, инструмент порождения ценностей [11, с. 21–22].

«Дизайн — процесс планирования и развития, перевода абстрактных идей в востребованные объекты и услуги. Он учитывает (и использует) чаяния потребителей, технологическую гибкость, и деловую хватку. Дизайн шире, чем просто эстетика. Он связан с функциями, простотой производства, устойчивостью, надежностью, качеством и продуктивностью» [11, с. 21].

Определения Канады также связаны с определением качества жизни, экономической конкуренцией [11, с.30].

Представители Южной Кореи определили дизайн как интеллектуальную деятельность по внедрению задуманного [11, с. 35].

Ирландия: дизайн это не только форма и внешний вид, но и то, для чего используются и как производятся вещи [11, с. 52].

Япония: дизайн-деятельность — это творческий акт формирования гармоничного искусственного окружения [11, с. 56].

Наиболее кратко выразились голландцы: дизайн — это креативный бизнес [11, с. 67].

Международный совет дизайн-организаций IDSA, куда входят и графики, и промышленные дизайнеры, предлагает на сайте американской ассоциации целую подборку определений от известных дизайнеров, принятую международным сообществом и обновленную формулировку 2015 года, а также определения, выработанные учебными заведениями. В определении Университета Северной Каролины говорится, что дизайн — это профессиональные услуги по созданию и продвижению идей и указаний, помогающих оптимизировать функцию, ценность и внешний вид продукции и систем для взаимного блага пользователя и потребителя (2).

Во всех приведенных выше трактовках так или иначе используются понятия: функциональность, эффективность, полезные объекты, услуги.

В современном понимании функция (от лат. function — «совершение, исполнение») в дизайне трактуется как способность продукта, обладающего формой, к выполнению того или иного назначения. Важность категории «функция» особенно осмыслялась в архитектуре; она детерминировала направление в зодчестве XX века под названием «функционализм», основанное на утверждении первичности функции по отношению к форме. Выдвинутая в XIX веке формула примата функции над формой американским архитектором Л.Г.Салливеном в середине 1920-х годов была подхвачена западноевропейскими архитекторами и дизайнерами, сторонниками рационализма, полемически упростившими ее содержание, сведя его к первичности утилитарного по отношению к эстетическому. Основанные на этой формуле принципы функциональности разрабатывались и пропагандировались Ле Корбюзье во Франции, а наиболее последовательно — архитекторами и дизайнерами, связанными с Баухаузом в Германии (В.Гропиус, Х.Мейер, Л. Мис ван дер Роэ и др.).

Отношение функции к форме и ее эстетическим свойствам дискутировалось еще в Древней Греции. Однако необходимо разобраться, о какой функции идет речь, если в формообразовании их может быть несколько. Функция может быть утилитарной, эстетической, художе-

ственной, социологической, культурологической, экологической, этнической, информационной, магической и др. В данном случае речь идет об утилитарной функции. Слово «утилитарный» переводится с латинского (utilitas) как «польза, выгода». Следовательно, можно употреблять, наряду со словосочетанием «утилитарная функция», словосочетание «полезная функция». В случае преобладания функции над формой мы употребляем словосочетание «функциональный дизайн».

Функциональная целесообразность тесно связана с удобством эксплуатации орудия труда. С этой точки зрения интересным представляется отношение античного мастера к заказчику, которое описано одним из учеников и биографов знаменитого греческого философа Софокла Ксинофонтом Афинским в изложении теоретика искусства Костаса Варналиса. Он писал о том, как Сократ, побродив целый день по рынку, пришел к Пистию, специалисту по изготовлению панцирей (доспехов для воинов) и спросил, почему ему удается продавать больше панцирей, чем другие мастера? Пистий ответил, что подгоняет панцирь по мерке. От этого панцирь меньше давит на тело; вес равномерно распределяется по плечам, спине, животу, суставам. Здесь мы видим, как древний ремесленник, работавший на заказ, всесторонне учитывал потребительские и функциональные требования, предъявляемые к изделию, чтобы обеспечить удобство в обращении с ним. В данном случае воплощались важнейшие требования, характерные для современного дизайна, — комплексный подход к формообразованию изделия, где важнейшим формообразующим фактором является удобство в эксплуатации.

В эпоху античности люди глубоко понимали, что вещь должна быть технически совершенна, то есть прочна, надежна, экономна по конструкции и приспособлена к своей основной функции. Причем она должна быть не просто удобной и соответствовать требованиям потребителя, но еще и быть красивой. Например, доставлять эстетическое удовольствие от пропорций, узоров, орнаментов. То есть вещь должна быть не только полезной, но и красивой. И хотя понятия «польза» и «красота» противоречивы между собой, тем не менее, античный мастер стремился найти консенсус между ними. Для некоторых из античных мыслителей, например, для Сократа, главной в этом контексте была польза. В беседе с Аристипом он утверждал, что критерий прекрасного — полезность. Аристипп ответил на эти рассуждения вопросом, является ли в таком случае навозная корзина прекрасным предметом? Сократ от-

ветил на этот вопрос утвердительно, сказав при этом, клянясь Зевсом, что и золотой щит — предмет безобразный, если он бесполезен.

По мнению Н.В.Воронова, прото-дизайн прошел несколько важных этапов развития. Первый, когда компоновались только отдельные предметы или части предметов. Второй, когда начали компоновать не только сами предметы, но и принципы обработки этих предметов, то есть к предмету прикладывалось украшение, и дизайн уже стал двуединым явлением; полезность в нем начала сочетаться с поверхностной обработкой формы. Третий период явственно фиксируется в античности: происходит дифференциация понятия полезности. Предмет компонуется так, чтобы не только выполнял свою основную функцию, но и был удобен в эксплуатации [5].

Современное понимание удобства объясняется наукой «эргономика» (от греч. ergon — «работа» и nomos — «закон»), возникшей в начале XX века. Эргономика — научная дисциплина, комплексно изучающая человека (группу людей) в конкретных условиях его (их) деятельности в производстве. Эргономика возникла в связи со значительным усложнением технических средств и условий их функционирования; она сформировалась на стыке наук психологии, физиологии, анатомии и др. Человек, машина и окружающая их среда рассматриваются в эргономических исследованиях как сложная система.

В аспекте дизайна эргономика изучает объективные характеристики человеческого организма (антропометрические, биомеханические, физиологические, психологические) с целью оптимизации его взаимодействия с изделием или средой. Результаты эргономических исследований фиксируются в виде нормативов, непосредственно используемых в процессе дизайнерского проектирования. Если проектирование объектов, формообразование которых определяется в первую очередь требованиями эргономики, то такое явление называется эргодизайном.

Несмотря на то, что в древности утилитарная функция и удобство отождествлялись с прекрасным, со временем эстетические качества приобрели самостоятельное значение. До промышленной революции, когда в ремесленном производстве существовал ручной труд, эстетике отводилась большая роль. Например, в петровскую эпоху А.К.Нартов (1693–1756) стремился совместить технические и эстетические качества в изобретении токарных станков, делая станины в духе барокко.

Промышленная революция конца XVIII и начала XIX века привела к замене мануфактурного и ремесленного производства крупной машинной промышленностью. В XIX веке промышленность перешла к массовому производству разнообразных товаров. В промышленной революции этого периода можно выделить три важных этапа: появление машин в текстильном производстве, изобретение паровой машины и применение машин в машиностроении.

В XIX веке зарождается промышленный (индустриальный) дизайн на пересечении нескольких ветвей развития проектной культуры: художественных программ, массовой промышленности, инженерного конструирования, науки. Причины появления промышленного дизайна лежат в кризисной художественной ситуации в области формообразования предметного мира, сложившейся в европейских странах в середине XIX века, когда промышленный уклад начинал доминировать в экономике. В это время происходит упадок ремесел, разрыв между смыслом и формой опредмечивания процессов жизнедеятельности общества, нарушение фундаментальных «вечных» принципов формообразования.

Проектная деятельность вначале складывалась как репродуцирование культурных ремесленных образцов средствами промышленного производства. То есть предметом проектной деятельности стало копирование ремесленного образца с учетом новой технологии, в соответствии с чем ее можно назвать технологическим проектированием. Технологическое проектирование образовало первый, базовый слой структуры проектной деятельности, обеспечивающий реализацию функций и морфологии прототипа в новых промышленных материалах и процессах.

Но приспособление новой технологии к образцам, созданным на другой технологической базе, оказалось для промышленности нетехнологичным, экономически невыгодным. Задача состояла в том, чтобы перепроектировать морфологию ремесленных образцов с учетом новой технологии, но не меняя функционального назначения вещей. В связи с этой задачей возникает морфологическое проектирование (или конструирование), которое создает и реализует проекты новых материальных форм, опираясь на технологическое проектирование.

Рост городов, населения, развитие промышленности, изменение жизненного уклада, возникновение новых общественных учреждений, форм коммуникации и т.п. — все это требовало соответствующего предметного оформления: сооружения зданий нового типа, создания

новых транспортных средств, оборудования среды жизнедеятельности вещами с новыми функциями, разработки визуальных коммуникаций и т.п. Промышленности и обществу в целом стал нужен новый специалист — проектировщик (дизайнер).

Проблема в решении эстетических задач в процессе изготовления технических изделий, выполненных индустриальным способом, обострилась с открытием промышленных выставок. Самой значимой в этом плане стала Первая всемирная выставка, которая прошла в Лондоне в 1851 году. На выставке были представлены, в основном, машины, судовое оборудование, локомотивы, швейцарские часы и многое другое. Выставка показала, что приглашенные на промышленные предприятия художники «чистого искусства» в целях повышения эстетических качеств выпускаемых изделий не понимали сути индустриального формообразования. Художники декоративно-прикладного искусства иногда могли красиво украсить изделия инкрустацией, но такие вещи были дорогими, не рассчитанными на массового потребителя. Архитекторы не понимали сущности технического формообразования и поэтому проектировали промышленные изделия, напоминающие архитектурные сооружения. Все это говорило о том, что в области индустриального производства был необходим дизайнер.

В условиях массового потребления индустриальной продукции в среде интеллектуальной элиты распространилось недовольство последствиями механизации. С резкой критикой наступающей эпохи индустриального общества выступил Джон Рёскин (1819–1900) — английский теоретик искусства, призывая вернуться к ремеслам, к Средневековью. Вместе с Рёскиным выступал и Уильям Моррис (1834–1896) — английский художник и общественный деятель, который критиковал машинное производство, видя в искусстве главное средство эстетического преобразования промышленности. Рёскин и Моррис пытались сделать искусство социально полезным. Их идеи, направленные на гармонизацию индустриального общества, способствовали выработке нового направления, предназначенного для массового механизированного производства товаров широкого спроса, которое впоследствии будет именоваться «дизайн».

Если Рёскин и Моррис были только противниками машинного производства, то некоторые теоретики искали выход из сложившейся ситуации, когда искусство и техника, некогда бывшие синкретичными,

разъединились и пошли разными путями. Одним из таких теоретиков был Готфрид Земпер (1803–1879), немецкий архитектор и теоретик искусства. В разобщении техники и искусства он видел причины упадка архитектуры и художественных ремесел в XIX веке. В своей книге «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика» Земпер раскрыл принципы, лежащие в основе искусств и ремесел. Он стремился возродить эстетические свойства «практических искусств».

В середине XIX века начали появляться специальные комитеты по поощрению связи искусства с техникой. Проблемам современной материально-художественной культуры стало посвящаться все больше и больше публикаций. С 1849 года в Лондоне начал выходить первый специальный журнал по дизайну и эстетическим проблемам предметного мира «Journal of Design», издаваемый художником и теоретиком искусства Генри Колом. В это же время сложилось и вошло в употребление понятие «industial art» (Промышленное искусство), а несколько раньше — «applied art» (Прикладное искусство). Складывалось и новая область искусствознания, включающая теперь в себя не только «высокие», но и «низкие» виды искусства; расширялся предмет эстетических исследований.

В России также оптимистически относились к эстетическому облагораживанию техники. Особенно интересна в этом плане книга профессора П.С.Страхова «Эстетические задачи техники», вышедшая в Москве в 1906 году. В ней предугаданы перспективы позднейших исследований в области дизайна. В книге Страхов разбирает три взаимосвязанные проблемы: «красота и техника», «искусство и техника», «техника и красота жизни».

По мнению Страхова, с помощью технических средств человек побеждает «тяжелые узы» грубой материи, и поэтому техника должна стремиться «сделать узы материи более удобными, легкими и изящными». Ценность работы Страхова заключается в том, что в ней впервые сделана попытка преодолеть характерные для науки XIX столетия разграничение сфер техники и эстетики.

В 1910 году вышла лекция профессора прикладной механики и теории построения машин Харьковского института Я.В.Столярова «Несколько слов о красоте и технике», где он отождествляет красоту с целесообразностью. Столяров, возражая против архитектурных форм в машиностроении, говорил, что чем совершеннее становилась машина, чем

больше ее организм соответствовал кинематическим функциям, тем более она удовлетворяла эстетическим требованиям. Столяров призывал помнить, что истинный конструктор, независимо от его специальности, есть художник, ибо талант его представляет смесь фантазии и интеллекта, чутья и строгой критики.

В 1921 году теоретик искусства А.Топорков написал статью «Форма техническая и форма Художественная», в которой говорил о том, что «На машину нужно научиться смотреть не статически, динамически. Только для глаз непосвященного она пребывает, покоится ... в своей неподвижной форме, на самом деле эта форма находится в ... движении и течении, эта форма жива, и жизнь этой формы одушевляет мертвый материал машины». Неслучайно, пишет Топорков, люди, работающие с машинами, их персонифицировали. По Топоркову, при работе с машиной человек сливается с ней в общем ритме, своим характером и сердцебиением [6, с. 28].

К одному из интересных текстов о проблеме синтеза пользы и красоты, утилитарности и декоративности, эстетичности и художественности промышленного изделия можно отнести эссе Николая Тарабукина «От мольберта к машине» (1920). Он замечает, что индустриальное производство стало беспредметным, как и искусство начала XX века, которое прошло через опыт беспредметничества — малевического супрематизма. Он считает, что в индустриальном производстве каждый рабочий делает отдельные детали и не видит целостного процесса (предметности) изготовления вещи, поэтому «современность предъявляет художнику совершенно новые требования: она ждет от него не музейных “картин” и “скульптур”, а вещей социально-оправданных и по форме и по назначению» [7, с. 29].

1910-е годы в искусстве отмечены рождением художественного авангарда. Художественные направления, такие как кубизм, футуризм, супрематизм и конструктивизм, родились как проектные системы, благодаря им в сферу искусства вошли проектные методы, алгоритмы, четкая последовательность творческих операций, раскрылись интеллектуальные возможности моделировании новых миров и пространств. Композиционные системы авангарда, с одной стороны, представляют собой алгоритмические комбинаторные системы, что позволяет использовать их как графические, объемно-пространственные, структурные программы. С другой стороны, абстрактность композиционных ва-

риантов, внеизобразительность, позволяет считать их универсальными, пригодными для любой области архитектуры, дизайна, предметно-художественного творчества в целом. Эти системы стали художественной базой для рождения новых стилевых направлений и принципов структурно-геометрического моделирования форм в дизайне.

1920-е годы породили в Советской России новую волну теоретических поисков, связанных с анализом объективных закономерностей творчества, поиском общности творческих установок художника и инженера. Московский Институт художественной культуры (ИНХУК) все больше внимания уделял вопросам «производственного искусства» и конструктивизма. Наиболее прочно идеи утвердились в художественном конструировании, оформительском искусстве, архитектуре, которые связаны с конструктивизмом. В 1921 году О.М.Брик сделал доклад о переходе ИНХУКА из комиссариата просвещения в высший совет народного хозяйства. А.М.Родченко, вспоминая о том времени, пишет: «Бросил живопись, — Выдвигаю лозунг: довольно изображать, пора строить. Пошёл на производство. Я — декан металлообрабатывающего факультета ВХУТЕМАСа, профессор проектировки. Из факультета, делавшего ризы, лампады и прочую церковную утварь, стали выходить конструкторы электрической арматуры, металлических бытовых изделий, металлической мебели...» [8, с. 11].

Сторонники конструктивизма, выдвинув задачу «конструирования» окружающей среды, активно направляющей жизненные процессы, стремились осмыслить формообразующие возможности новой техники, ее логичных, целесообразных конструкций, а также эстетические качества промышленных материалов. Роскоши буржуазного быта конструктивисты противопоставляли демократичность, простоту и подчеркнутый утилитаризм новых предметных форм, выразительность которых определялась их геометрической структурой. Эстетика конструктивизма в определенной степени способствовала становлению советского дизайна в области проектирования костюма и ткани, новых типов мебели и посуды, проектировании выставок, плаката и рекламы, создании театральных декораций, системе образования (ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН). В теоретических концепциях этого периода конструкция была не только ведущим композиционным приемом, но и отождествлялась с активным действием художника, а конструктивизм трактовался как интеллектуальное производство (А.Ган, А.Родченко, В.Степанова).

Стремление соединить функцию и форму, конструкцию и эстетику легло в основу преподавания в Баухаузе, ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНе. Руководители этих школ опирались на функционализм и ставили цель выработать универсальные принципы современного формообразования в пластических искусствах; они стремились к комплексному художественному решению современной материально-бытовой среды, развивали у студентов способность эстетически-творческого осмысления новых материалов и конструкций, учили осознавать специфическую красоту функционально обусловленных форм предметов, создаваемых в условиях современного машинного производства.

Теоретические исследования возобновились с созданием в 1962 году Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики с опытным производством и демонстрационным залом. На Институт возлагались разработка и внедрение художественного конструирования, координация научно-исследовательских работ в этой области, методическое руководство работой специальных художественно-конструкторских бюро (СХКБ), обобщение и распространение лучшего отечественного и зарубежного опыта в дизайне, а также разработка проектов отдельных видов массовых и наиболее сложных изделий машиностроения и товаров культурно-бытового назначения с созданием опытных образцов такой продукции.

С 1964 года ВНИИТЭ издавал специальный журнал «Техническая эстетика», аналитические сборники «Дизайн в СССР», сборники трудов серии «Техническая эстетика», словари-справочники и др. В 1965 году СССР в лице ВНИИТЭ вступил в ИКСИД — Международный совет дизайнерских организаций, созданный в 1957 г. Позже (1969) директор ВНИИТЭ Ю.Б.Соловьев был избран его вице-президентом, а с 1977 по 1980 г. был президентом ИКСИД.

Кроме того, Министерство высшего и среднего специального образования совместно с Министерством культуры и Академией художеств обязывалось пересмотреть систему подготовки кадров с целью обеспечения выпуска квалифицированных художников-специалистов в области дизайна, в том числе ввести курс художественного конструирования в учебные планы ряда высших технических учебных заведений и организовать при МВХПУ и ЛВХПУ вечерние отделения для подготовки художников-конструкторов из числа дипломированных инженеров и художников.

Возрождая Строгановку в 1945 году, З.Н.Быков, в 1955–1967 гг. — ректор МВХПУ (б. Строгановское), возрождал и опыт проектных заданий ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНА, где он учился у Родченко, и отдельные элементы теории «производственного искусства»: утилитарный и конструктивный подход, принцип взаимоотношения проектных и технологических дисциплин. В изданном в 1965 году учебном пособии для возрожденной специальности дизайнера было несколько типов материалов, раскрывавших эстетическую сущность художественного конструирования (И.А.Масеев), историю техники (А.В.Флеров), принципы проектирования (Г.В.Крюков) и эргономику (Б.Ф.Ломов). «Промышленное искусство представляет собой специфическую форму человеческой деятельности, цель которой состоит в эстетической организации окружающей человека предметной среды» [10, с. 5], — подчеркивали авторы. Промышленное искусство способствует воспитанию творческого отношения к труду. Эстетические чувства человека проявляются в процессе использования вещи. Творческим методом промышленного искусства объявлялось художественное конструирование [10]. В проектировании дизайнер должен придерживаться трех основных принципов: комплексности, учета окружающей среды и конкретных условий, единства формы и содержания (образности). «Красота — в органическом построении самой вещи, в ее логичности и целесообразности, гармонической пропорциональности частей, в соответствии деталей целому и между собой» [10, с. 99], — писал в те годы Г.В.Крюков, зав. кафедрой художественного конструирования.

Все эти суждения представляют историко-теоретический багаж дизайна, который постоянно пополняется…

Примечания:

1. Stephanie Di Russo, выпускница Технологического университета Суинберна (Австралия, Мельбурн), автор диссертации «Understanding the behaviour of design thinking in complex environments» (2016), ведет блог «I think, I design». URL: https: //ithinkidesign.wordpress.com/2012/06/08/a-brief-history-of-design-thinking-how-design-thinking-came-to-be/ (дата обращения: 12.06.2018).

2. IDSA, Industrial designers society of America. Сайт общества промышленных дизайнеров. URL: http: //www.idsa.org/news/dblog/what-id (дата обращения: 05.04.2018).

Библиография:

1. Техническая эстетика и дизайн. Словарь / под ред. М.М.Калиничевой. М.: Культура, 2012.

2. Минервин Г.Б. Архитектоника промышленных форм: Системный анализ формообразования в художественном конструировании. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1975. С. 6.

3. Воронов Н.В. Суть дизайна. 56 тезисов русской версии понимания дизайна. М.: Изд-во «ГрантЪ», 2002. 23 с.

4. Брызгов Н.В., Жердев Е.В. Промышленный дизайн: история, современность, футурология. Учебное пособие. МГХПА им. С.Г.Строганова, М., 2015. 544 с.

5. Воронов Н.В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. Т. 1. М.: Союз дизайнеров России. 2001. 424 с.

6. Искусство в производстве. Сборники Художественно-Производственного Совета Отдела Изобразительных искусств Наркомпроса. Издатель: Художественно-Производственный Совет Отдела Изо Наркомпроса. М., 1921.

7. Тарабукин Н. От мольберта к машине. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 72 с.

8. Минервин Г.Б., Мунипов В.М. О красоте машин и вещей. Книга для учащихся ст. классов. М.: Просвещение, 1975. 152 с.

9. Земпер Г. Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. 320 с.

10. Учебно-методические материалы по художественному конструированию / под ред. З.Н.Быкова. М.: МВХПУ (б. Строгановское), 1965.

11. Worlddesignsurvey 2010 Seoul. Seoul: Seoul Metropolitan Government, 2010.