Е.В. Жердев

ПАРАДИГМЫ ИДЕНТИФИКАЦИИ ПОТРЕБИТЕЛЯ И ВЕЩИ В ДИЗАЙНЕ

В статье рассматривается проблема идентификации потребителя и вещи в дизайне в контексте эволюционной смены парадигм: функциональный объект, эстетический объект, художественный объект. Выявляется корреляция причинно-следственных связей уровня развития промышленности и изменения приоритетности потребительской значимости функциональных, эстетических и художественных ценностей вещей в дизайне.

In this paper a problem of identification of consumer and thing in industrial design is investigated. This problem is examinated in the context where evolutional change of paradigms takes place: there are concepts functional object, aesthetical object, art object. Correlation of caus-effect inkage between level of industrial development and change of consumers preferences is revealed. This is change of priority and significance of functional, aesthetical and artistic value for consumers and such situation influences on design.

Ключевые слова: парадигма, идентификация, потребитель, вещь, функция, эстетика, художественный объект.

Keywords: paradigma, identification, consumer, thing, function, aesthetics, art object.

Термин «идентификация» (от лат. identifico — «отождествляю») в психологии и социологии понимается как процесс самоотождествления личности с другим человеком, группой, образцом, вещью (объектом).

Проблему идентификации потребителя и вещи необходимо

рассматривать в контексте эволюционного развития морфологии предметного мира от начала до современности. Как писал В.Г.Белинский, «мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам настоящее и намекнуло нам о нашем будущем» [1, с.18].

Свои первые орудия труда первобытный человек изготавливал из камня. И уже в это время на первый план выносилась *полезная*, утилитарная функция. С изготовлением первого орудия труда зарождалось искусство, которое вначале было больше *полезным*, чем бесполезным. Так, ручным рубилом из камня можно было разрубить кости, вырубить дубинку, заточить конец палки для копания земли. Рубило — крепче любых зубов и когтей, а удар тяжелой дубиной — сильнее удара медвежьей лапы.

Рубило, палка-копалка и дубина были первыми орудиями труда человека; с помощью их люди добывали себе пищу. Умение изготовить орудия труда было главным отличием древнейшего человека от животного. Ручное рубило было первым великим изобретением древнего человека, значительно облегчившим его жизнь.

Со временем человек научился изготовлять рубила разного типа для соответствующих функциональных работ, переходя к составлению (компоновке) сложных орудий труда — топоров, мотыг с рукоятками, луков со стрелами, поражающими своей эргономичностью. Лук стал прообразом сверлильного станка и струнных музыкальных инструментов.

Важным достижением человека стало освоение составных орудий. Их появление произвело настоящую революцию в технике каменного века. Долгое время ручное рубило и палка существовали и использовались раздельно. Соединив их с помощью жил или ремешков кожи, люди получили принципиально новое орудие — каменный топор, сделавшийся вскоре важнейшей принадлежностью первобытной жизни. Топор позволял в несколько раз увеличить силу удара камнем и скорость рубки. Именно соединение элементов формы явилось началом конструирования, что затем легло в основу сущности дизайна.

После изобретения топора идея составного орудия нашла себе самое широкое применение в других инструментах. Соединив острый

каменный наконечник с длинной палкой, человек получил копье — мощное оружие первобытных времен. Особым родом составного орудия стали так называемые вкладышевые инструменты. К их изготовлению человека натолкнуло наблюдение за тем, что в работе всегда принимает участие лишь незначительная (ее так и называют — рабочая) часть инструмента, поэтому вовсе не обязательно делать орудие целиком каменным. Соединив различным способом каменные пластинки с деревянной ручкой, древний человек получил многие прообразы современных режущих, колющих и строгающих инструментов. Новые инструменты имели и то важное преимущество, что после износа рабочей части достаточно было только заменить кремниевую пластинку, а не изготовлять все оружие целиком. Благодаря распространению вкладышевых инструментов, стали появляться наборы, достигавшие до 100 разновидностей при устойчивости и унификации форм, включая разнообразные формы резцов, скребков, скребл, острий, проколок, ножей, пластин, наконечников копий и дротиков и т.д.

В древнем мире идентификация потребителя и вещи приоритетно сводилась к *полезности,* утилитарной функциональности предмета. Однако с генезисом знаково-символической коммуникации, художественно-мифологического осмысления предметной среды зародился так называемый «звериный стиль», который выражал скорее *бесполезность*, чем полезность.

Происхождение «звериного стиля» связано с почитанием священного зверя. Для «звериного стиля» характерны тонкое наблюдение природы, реалистичная передача форм животных и их движений. Наиболее распространены были изображения травоядных животных, хищных зверей и птиц, а также фантастических существ (грифонов).

Наряду с художественно-образным мышлением, зарождалось и мифологическое мышление. Первобытный человек, ощущая присутстствие невидимых таинственных сил, действие которых он чувствовал на себе и вокруг себя в виде добра и зла, считал, что если он отразит в изделиях животный или растительный мир, то это будет оберегать его от злых явлений. Знаки стали символизировать верность

заветам предков. Появились ритуалы — публичная демонстрация служения невидимым высшим силам, где был задействован целый парад всех знаковых систем (естественный язык, язык жестов, мимика, пантомима, хореография, пение, музыка, цвет, запах и т.п.).

Начиная с палеолита, условия первобытной коммуникации побуждали к формированию максимально наглядного, броского обозначения социальных ролей различных индивидуумов, что обусловило зарождение демонстративной функции знаковых форм, выделение человека среди ему подобных. Такой инстинктивный процесс социопсихолог К.Юнг назвал самоидентификацией. Процесс самоидентификации формировал и идентифицированное отношение человека к потребляемым вещам. Постепенно образовывался знаковый комплекс вешей, который входил в традицию, нагружаясь дополнительными смыслами в соответствии с потребностями человека.

В период неолита граница между повседневным ремеслом и искусством постепенно стирается. Художественные явления, прежде всего, явления декоративного искусства, не только с точки зрения их общественной функции, но и формального развития тесно связаны с повседневной реальной жизнью. Благодаря соединению утилитарных и художественных функций, возник синкретизм *полезности* и *бесполезности*.

С точки зрения взаимодействия *полезности* и *бесполезности* вещей интересным представляется отношение античного мастера к заказчику, которое описано одним из учеников и биографов знаменитого греческого философа Софокла — Ксенофонтом 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 ему, 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 [2].

Если говорить о дизайне Древней Руси, то, по мнению известного исследователя отечественного дизайна Н.В.Воронова, русский народный дизайн, как и дизайн большинства человеческих сообществ доиндустриальной стадии развития, был, *по преимуществу, функциональным, полезным*. Он базировался на двух основных принципах — во-первых, создание жилища, одежды и необходимых бытовых предметов, максимально соответствующих своему назначению и наилучшим образом выполняющих свою прямую функцию. И, во-вторых, на использовании природных материалов. Таковыми на русской земле были дерево, кость, кожа, шерсть домашних животных. Использовались также искусственные материалы: керамика и железо. Из этих материалов строились жилище и хозяйственные постройки, создавались одежда и утварь, конструировались орудия труда.

Из объектов дизайна, по Воронову, в первую очередь представляет интерес русская изба. Ее конструкция и архитектура обеспечивали наибольшую возможность сохранения тепла зимой, поэтому всегда делались сени, как своего рода переходная камера между наружным и внутренним пространством. Этим же объясняется заметное повышение строений над уровнем земли в направлении от южных областей на север. Чем южнее, тем меньше размер дома, ближе к земле половой настил, меньше сени, нередко исчезает крыльцо.

Различные способы соединения торцов бревен на углах позволяли создавать по одному конструктивному типу постройки совершенно различного назначения — избы, баньки, срубы колодцев, церкви и часовни, мельницы, овины, крепостные башни и стены. Разнообразие врубок обеспечивало возможность обходиться без железных гвоздей и применять лишь одно орудие труда — топор.

Как пишет Воронов, среди необходимых хозяйственных сооружений в деревне всегда были колодцы, в которых подъем воды при помощи так называемого «журавля» является чисто функциональным решением. Среди объектов, обеспечивающих жизнедеятельность в жилище, первостепенную роль играла печь. Конструкция так называемой «русской» печи является примером многофункционального дизайна. Печь обеспечивала не только обогрев жилища, но и приготовление

пищи, возможность ночью отдыхать в тепле на «лежанке» и в случае необходимости осуществления банных функций. Русская печь была гораздо функциональнее, чем европейские камины, голландские печки с плитой.

Функциональный подход можно наблюдать и в формообразовании посуды для приготовления еды. С позиций дизайнерского функционализма, русская глиняная посуда для горячей пищи не менее превосходно сконструирована, чем греческие сосуды для вина и масла. Исходя из того, что особенность русской печки заключается в равномерном прогреве посуды снизу, сверху и с боков, была определена и ее форма. Так, у горшка — сравнительно небольшое дно, призванное лишь обеспечить устойчивость на поду печи, и изящно криволинейно расширяющиеся стенки, затем вновь несколько сужающиеся по направлению к горлу. В силуэте это как бы две лебединые шейки, поставленные друг против друга. Такая конструкция обеспечивает провар пищи в горшке, который охватывается потоками тепла, идущего не снизу вверх, а от стенок к центру. Супы, каши в горшках провариваются, не подгорая; молоко кипятится, не вытекая.

Применение горшков вызвало к жизни изобретение ухвата — приспособления, которым горшки и крынки ставились в печь и извлекались оттуда. Причем система «горшок-ухват» также являлась образцом функционального дизайна: один и тот же по размеру дужек ухват подходил к разным по величине горшкам именно потому, что стенки горшка плавно и постепенно расширялись, и ухватом можно было подцепить как небольшой, так и достаточно вместительный горшок [3].

Промышленная революция конца XVIII и начала XIX веков привела к замене мануфактурного и ремесленного производства крупной машинной промышленностью, перешедшей к массовому производству разнообразных товаров. Произошло разделение вещей на *полезные и бесполезные.* Это, в свою очередь, привело к кризису взаимодействия техники и искусства. Ученые, философы стали считать технику полезной, а искусство — бесполезным. Основной характеристикой техники считалась функция.

В конце 19 века функционалистами был провозглашен лозунг

— «функция определяет форму». Луис Салливен (1846–1924), представитель Чикагской архитектурной школы, писал, что всюду и всегда форма следует за функцией. Этот лозунг стал формулой проектирования объектов архитектуры и промышленных изделий.

При создании первых индустриальных объектов потребитель в первую очередь обращал внимание на их *полезность*. Огромный спрос потребителя на машинную технику, которая не могла еще обеспечить всех, вполне устраивала его без претензий на эстетичекие качества. Функциональный объект в полной мере идентифицировался с потребителем. Например, за первым автомобилем Г.Форда, несмотря на то, что выхлопная труба грохотала, как гаубица, мальчишки бежали, как за чудом.

Футуристы взахлеб хвалили машинные средства передвижения. Итальянский футурист Филиппо Томмазо Маринетти в 1909 году заявил, что мчащийся автомобиль производит на него гораздо большее впечатление, чем любая классическая скульптура, вроде Ники Самофракийской.

Таким образом, на первых порах создания индустриальных изделий в основе содержания лежала *полезная* (утилитарная) функция. Форма должна была соответствовать этому содержанию (утилитарной функции). Примат полезной функции в формообразовании обусловил **парадигму функционального объекта.**

Однако в условиях массового потребления индустриальной продукции в среде интеллектуальной элиты распространилось недовольство последствиями механизации. С резкой критикой наступающей эпохи индустриального общества выступили английские теоретики и практики искусства Джон Рёскин, Уильям Моррис и др. Они критиковали прошедшие Всемирные промышленные выставки в Лондоне и Париже и призывали вернуться к ремеслам, к Средневековью. В возрождении ремесел они видели альтернативу ужасающему фабричному производству, а также возможность повысить эстетическую ценность предметов быта.

Если Рёскин и Моррис были только противниками машинного производства, то некоторые теоретики искали выход из сложившейся ситуации. Одним из таких теоретиков был немецкий архитектор

и теоретик искусства Готфрид Земпер. Он стремился возродить стилистическую цельность «практических искусств», рассматривая стиль как исторически сложившееся органическое явление. Земпер связывал законы формообразования (проявляющиеся в симметрии, пропорциональности и тектонике) с функциями художественных произведений, материалами и способами их обработки.

Обращение к принципам правдивости и целесообразности сочеталось в теории Земпера с пониманием эстетического начала как символической «одежды» конструкций и материалов. Взгляды Земпера повлияли на многие концепции архитектуры, художественной промышленности и дизайна конца XIX — начала XX века. Они способствовали выработке нового направления, предназначенного для массового механизированного производства товаров широкого спроса. В своей книге «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика» Земпер раскрыл принципы, лежащие в основе искусств и ремесел.

Проблемам эстетики промышленных изделий уделял большое внимание модерн, который возник на рубеже XIX–XX веков почти одновременно во многих европейских странах. Его важной чертой стало подчеркивание функциональности (*полезности*) предметов быта в тесной связи с требованием технической эстетики.

Многие философы писали о небходимости связи техники и искусства. Так, М.Хайдеггер считал, что слово «техника», произошедшее от греческого technike, есть нечто поэтическое, что явно расходится, по его мнению, с ее современной сущностью. По Хайдеггеру, техника в своей сущности онтологически связана с прекрасным. Основная роль, по Хайдеггеру, в этом плане, должна отводиться «пойесису», то есть поэтике, эстетике, способных решать задачи по гуманизации техники [4].

Пессимистическую картину по поводу оторванности техники от эстетики нарисовал М.М.Бахтин: «Страшно все техническое, оторванное от единственного единства и отданное на волю имманентному закону своего развития, оно может время от времени врываться в это единственное единство жизни как безответственно страшная и разрушающая сила» [5, с. 25].

В России многие теоретики искусства писали о проблемах соединения пользы и красоты в технических объектах. Особенно интересна книга П.И.Страхова «Эстетические задачи техники» (1906). В ней автор разбирает три взаимосвязанные проблемы: «красота и техника», «искусство и техника», «красота жизни».

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.

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… 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». Не случайно, пишет Топорков, люди, работающие с мащинами их персонифицировали. Эта персонификация напоминала явление первобытного анимизма. По Топоркову, при работе с машиной человек сливается с ней в общем ритме, своим характером и сердцебиением. «Здесь, — пишет Топорков, — в этих чувствах, в этой любви, в этой психологии техников, профессионалов ключ к пониманию машины, как художественного произведения, здесь возникновение новой красоты, здесь рождение новой эстетической формы» [6, с. 28].

Топрков считает, что искусство по своему существу не имеет дела с расчетами, с математическими формулами. Оно — выражение жизни, знак любви. Искусство вытекает из жизни, является ее продолжением, ее расцветом в красоте. Топрков пишет: «Тот, кто не постигает

внутренним существом своим скрытую тенденцию машины, для кого машина есть мертвая вещь, тот никогда не будет любить ее, никогда не будет ее художественно оформлять» [6, с. 28].

Рассматривая вопрос одинства категорий *полезности* и *бесполезности* в техническом изделии, Топорков пишет: «Для истинных творцов технической культуры, вещи этой культуры являются не только объектом пользования, но и непосредственными переживаниями, событиями их духовной жизни. Подобное отношение к машине ведет к ее эстетизированиию, то есть не только целесообразные машины, но и машины прекрасные; на многих выствках устанавливаются премии за красоту автомобилей…» [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 в своей работе беспокоится о том, 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 он говорит: «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].

В 1920-е годы в культуре Советской страны возникло художественно движение — Производственное искусство. Наиболее прочно его идеи утвердились в художественном конструировании, оформительском искусстве, архитектуре, связанных с конструктивизмом. В 1921 году О.М.Брик сделал доклад о переходе ИНХУКА из комиссариата просвещения в высший совет народного хозяйства. Всецело поддерживая это направление, А.М.Родченко в этом же году 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]. Активное движение Производственного искусства, будучи в системе социалистической экономики, сформировало совершенно новую модель потребления вещей, кардинально отличающуюся от капиталистических стран.

В плане идентификации потребителя и вещи в СССР и на Западе представляет уникальный опыт Александра Родченко. Он, будучи в Париже в 1925 году по случаю оформления своего проекта «Рабочий клуб» для Международной выставки декоративных искусств и художественной промышленности, обратил внимание на культуру потребления товаров в парижских магазинах. Покупки и впечатления от магазинов неожиданно для него самого заняли в его парижской жизни много места, о чем можно судить по его письмам жене Варваре Степановой. Он впервые столкнулся с миром развитого консюмеризма. Привлекательные и на первый взгляд доступные западные товары вызывали у него одновременно влечение и отвращение. Критически оценивая западный консюмеризм, Родченко считал, что в нем вещи становятся рабами потребителя, ровно как и потребитель становится рабом вещей. По мнению Родченко, вещи должны быть равными с нами, они должны быть нашими товарищами. Думая о советском потребительстве, Родченко писал, что вещи «станут друзьями и товарищами человека, и человек станет уметь смеяться, и радоваться, и разговаривать с вещами» [9 с. 15] . По его мнению, вещи должны производиться в меру, столько, чтобы хватало, чтобы не было гиперпотребительства. В быстрой смене мод Родченко усматривал коммерческий интерес. О западной промышленности он говорил то, что мог бы сказать и о западном искусстве: «Работают и делают много хороших вещей, но зачем?» [9, с. 15]. Западные вещи его не удовлетворяют, если качество в них является самоцелью. Советское искусство и советский предмет, считал он, должны быть наполнены сознанием цели. Сущностью предмета должна являться сама субстанция труда. Если капитализм отчуждает труд в пустых знаках — товарах, то при социализме труд должен оставаться неотчужденным. Именно поэтому советские вещи, в идеальном своем варианте, противятся эстетике «товарного вида» и постоянного лживого

показывания. Они честно выполняют свое предназначение: теплые штаны греют, макароны питают. В капиталистическом обществе, считал Родченко, целью является продажа, чтобы получить наживу. В социализме должно быть по-другому, то есть человек есть цель. Вещи ему не навязывают для наживы. Вещи предназначены только для удобства работы, для продления человеческой функции: глаза-бинокль, ноги-машины, руки-самолеты и т.д. Цель изготовления и продажи вещей при социализме — создать качество жизни, и сделать их столько, сколько необходимо [9].

В первые годы существования Советской страны была поставлена задача слияния искусства с материальным производством на базе высокоразвитой промышленной техники. При Президиуме ЦИК в 1929 году работала специальная комиссиия по социалистической перестройке быта трудящихся. Страстным пропагандистом идеи внесения красоты в быт выступал М.И.Калинин. «Нужно заботиться и о том, — говорил он, — чтобы выпускаемые нами вещи были красивые. Нужно перед народом показать свою работу, чтобы эта вещь радовала глаз… У народа в социалистической стране должно быть высоко развито чувство изящного. Если вещь стандартная, это ничего, но она обязательно должна быть красивой. Красота приобретается народом не только от книг и от больших художников. Не все ходят в картинные галереи, не все ходят на наши замечательные кустарные выставки. А вот платья себе покупают все, ботинки покупают все, запонки, пуговицы покупают все. У нас очень много…любят кричать, что «жизнь отдадим»…Так вот о том, что жизнь отдать, поговорить любят, а вот чтобы пуговицу красивую сделать, об этом и не думают, в ведь это, может быть, и не менее сложно, чем жизнь отдать. Но это не так ярко, за это, может быть, ордена Красного Знамени не дадут или не обязательно дадут, но очень это нужная вещь. И в этом настоящая служба народу…» [8, с. 13].

После Второй мировой войны за рубежом и в СССР в формообразовании промышленных изделий стали уделять, не умаляя важности функционализма, огромное значение проблемам технической эстетики. 28 апреля 1962 года произошло важное событие в области дизайна — Председатель Совета Министров

СССР А.Н.Косыгин подписал Постановление № 394, в котором констатировалось, что ни проектировщики, ни промышленники «не учитывают резко увеличивающийся спрос на продукты повышенного качества и не используют методы художественного конструирования, позволяющие создавать удобные в эксплуатации, недорогие и красивые изделия». Постановление обязывало все министерства и ведомства «обеспечить систематическое повышение качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения», используя методы художественного конструирования. В Постановлении следовали конкретные распоряжения — Государственному Комитету Совета Министров СССР организовать в 1962 году Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ). На Институт возлагалась разработка и внедрение художественного конструирования, координация научно-исследовательских работ в этой области, методическое руководство работой специальных художественно-конструкторских бюро (СХКБ) в Совнархозах, обобщение и распространение лучшего отечественного и зарубежного опыта в дизайне, а также разработка совместно с СХКБ «проектов отдельных видов массовых и наиболее сложных изделий машиностроения и товаров культурно-бытового назначения» с созданием «опытных образцов такой продукции» [2].

При ВНИИТЭ организовался межведомственный художественно-технический совет, на который возлагалось проведение «экспертизы качества художественно-конструкторской обработки изделий», включая «важнейшую экспортную промышленную продукцию», в том числе и «составление обязательных Совнархозов, Министерств, ведомств и исполкомов местных Советов депутатов трудящихся рекомендаций по снятию с производства устаревшей и неудовлетворительной по художественному оформлению промышленной продукции».

В дальнейшем при ВНИИТЭ было создано 10 филиалов: Ленинградский, Киевский, Харьковский, Вильнюсский, Уральский, Дальневосточный, Белорусский, Грузинский, Армянский, Азербайджанский. Благодаря ВНИИТЭ в стране проводились

всесоюзные конференции и выставки по художественному конструированию с премированием лучших образцов по системе премий ВДНХ. 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 г.) директор ВНИИТЭ Ю.Б.Соловьев был избран его вице-президентом, а с 1977 по 1980 гг. был президентом ИКСИДа.

После Постановления советский дизайн установил широкие деловые связи с дизайнерскими организациями других стран. В СССР демонстрировались зарубежные выставки, в частности, «Роль художника-конструктора в промышленности Великобритании» и «Промышленная эстетика США». Было проведено несколько совещаний с дизайнерами стран СЭВ в Москве и Варшаве, налажено сотрудничество с дизайнерами ГДР, Чехословакии, Болгарии и других стран. Благодаря такой активной деятельности теории и практики всего мирового дизайна, потребитель и вещь стали идентифироваться по критерию технической эстетики, что обусловило **парадигму эстетическиого объекта.**

В 60-х годах в Италии стали формироваться дизайнерские группы под девизом «радикальный дизайн». В 1962 году в итальянском журнале «Домус» была опубликована статья Этторе Соттсасса, в которой он изложил основные положения итальянского «радикализма». Начав со ставшей уже традиционной для итальянского дизайна критики узкоутилитарного понимания его задач, Соттсасс настойчиво проводит мысль, что дизайн имеет дело не с орудийностью, инструментальностью вещи как таковой, а с психологической и культурной атмосферой, в которую эти орудия погружены. Дизайн, по его мнению, возникает тогда и только тогда, когда творится связь, устанавливается отношение между инструментом и культурной атмосферой. Инструменты и вещи, считает Соттсасс, существуют не только для того, чтобы ими пользоваться, но и для того, чтобы жить с их помощью, и единственное основание для существования

дизайна состоит в его способности сообщить вещам и орудиям то сакральное содержание, благодаря которому люди могут выйти за пределы автоматизма и погрузиться в область обряда, т.е. жизни.

Мысль Соттсасса стала распространяться в кругах дизайнеров. После Соттсасса этот вопрос поднимает Томас Мальдонадо. В своих статьях он излагает откровенно культурологический взгляд на проблемы дизайна, отказываясь от своей ранней узкоинженерной его трактовки. Он отказывается от функционализма и обращается к изучению риторических фигур, придерживаясь более широкого семиотического взгляда.

Радикальное мышление Соттсасса и затем Мальдонадо породило такие понятия, как «антидизайн», «метадизайн», «комментирующее проектирование» и «антиутопия», как формы изживания тотального дизайна. Проектный радикализм стал базироваться на трех нигилистических лозунгах — антипрофессионализм, антидизайн и контркультура, под каждым из которых в течение 60-х — первой половины 70-х годов разворачивается альтернативный проектный поиск.

Как пишет И.Рачеева в статье «Форма следует эмоции», для визуальной культуры 1980-х годов характерно стремление к отходу от рационального проектирования и выявлению эмоциональной природы проектного решения. Она считает, что все больше ценится способность к импровизации, даже к юмору в дизайне. «Характерно, что эмоциональное и философское отношения к предмету, — пишет Рачева, — дополняют друг друга» [10, с. 214].

В парадигме эстетического объекта дизайна становится очевидным переход от его *полезности к его бесполезности,* а это значит, что дизайн становится ближе к произведению искусства. Как пишет Поль Валерии, «наиболее очевидной особенностью *произведения искусства* может считаться его *бесполезность…*» [11, с. 214].

Таким образом, традиционный дизайн превращается в арт-дизайн. Среди дизайнеров зарождается мысль об отрицании функционального, утилитарного дизайна и замены формулы функциолистов «функция определяет форму» на формулу арт-дизайнеров «форма определяет функцию». При этом, исходя из анализа их концепции, нетрудно

понять, что имеют они ввиду, поменяв местами понятия «функция» и «форма». Именно в этом моменте зарождается отрицание не только функциализма, но и модернизма как взаимосвязанных явлений. Наступает постмодернистское мышление в дизайне, когда первостепенным становится не определение утилитарной функций формы, а определение художественной формы, культурологической функции. В период постмодернизма дизайн стал отвергать классический логоцентризм и осваивать художественный язык культуры с его непрерывной текстурой, сплошным плетением знаковых систем, в которых при отсутствии организующего центра происходит игра означающих и означаемых явлений, совершаются непредугадываемые текстовые события.

Произведения арт-дизайна создают художники, стремящиеся, прежде всего, к достижению высокого качества композиции, деталировки формы, красоты поверхности, впечатляющего колорита и т.д., вопреки функциональным требованиям и непосредственно связанному с ними рациональному подходу. Такая тенденция обусловливает **парадигму художественного объекта.**

Библиография:

1. *Белинский В.Г*. Полное собрание сочинений. Т. 10. — М., 1956.

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

3. *Воронов Н.В*. Российский дизайн (в двух томах). — М.: Изд-во НИИ Академии художеств, 2001. — 424 с. (т. 1), 372 с. (т. 2).

4. *Жердев Е.В*. Метафора в дизайне: учеб пособие. Изд. 3-е. — М.: Архитектура-С, 2012. — 464 с.

5. *Бахтин М.М*. Человек в мире слова / сост., предисл., примечание О.Е.Осовского. — М.: Изд-во Российского открытого ун-та, 1995. — 140 с.

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

Отдела Изо Наркомпроса. — М., 1921.

7. *Тарабукин Николай*. 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. *Родченко Александр*. В Париже. Из писем домой. — М.: АД Маргинем Пресс, 2014.

10. *Лаврентьев А.Н*. Эксперимент в дизайне: Учебное пособие / сост. Александр Лаврентьев. — М.: Издательский дом «Университетская книга», 2010. — 244 с.

11. *Валери Поль*. Об искусстве / пер. с фр. / изд. подг. В.М.Козовой., предисл. А.А.Вишневского. — М.: Искусство, 1976. — 622 с.