

Министерство образования и науки Российской Федерации

---

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет» (ННГАСУ)

А.В. Казарин

## **ТЕОРИЯ ДИЗАЙНА**

Учебное пособие

Нижний Новгород  
ННГАСУ  
2011

УДК 745/749(075)  
ББК 30.18я73  
К-14

Рецензенты:

Грашин А.А. – доктор искусствоведения, зав.отделом теории и методологии дизайна Всероссийского НИИ технической эстетики  
Рунге В.Ф. – кандидат искусствоведения, профессор

К-14      Казарин А.В. Теория дизайна [Текст]: учебное пособие /  
А.В. Казарин; Нижегород. гос. архит.-строит. ун-т – Н.Новгород:  
ННГАСУ, 2011. – 103 с.  
ISBN

В пособии изложены основные характеристики дизайна как особого вида деятельности, определены хронологические рамки становления дизайна, приведена классификация объектов дизайна и основные принципы дизайна. Представленная информация может быть использована при изучении следующих дисциплин: «Теория дизайна», «Основы теории и методологии дизайн-проектирования», «Проектирование».

Пособие рассчитано на студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки «Дизайн».

ББК 30.18я73

ISBN

© Казарин А.В., 2011  
© ННГАСУ, 2011

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	4
<b>1. История возникновения дизайна .....</b>	<b>5</b>
1.1. Логика становления дизайна .....	5
1.2. Дата рождения профессии .....	17
1.3. Первые дизайнеры .....	30
<b>2. Дизайн как особый вид проектной деятельности .....</b>	<b>44</b>
2.1. Дизайн и искусство .....	44
2.2. Дизайн и инженерная деятельность .....	53
2.3. Дизайн и архитектура .....	60
<b>3. Современная система дизайна .....</b>	<b>67</b>
3.1. Классификация объектов дизайна и проектных методов .....	67
3.2. Принципы дизайна (Нижегородская школа) .....	79
3.3. Стратегии развития дизайна .....	81
Рекомендуемые темы рефератов по дисциплине .....	92
Список литературы .....	93

## Введение

Изучение курса теории дизайна дает возможность понять полную картину современной практики дизайна, узнать истоки профессии, выявить особенности дизайна в сравнении с другими видами деятельности, познакомиться с новыми стратегиями его развития.

Как известно, ещё в недавнем прошлом облик предметно-пространственного окружения человека в большинстве случаев определялся многовековой традицией, нормами канонической культуры. Изменения в форме изделий происходили очень медленными темпами, а полная смена предметной среды растягивалась на столетия. Так продолжалось до начала эпохи промышленных революций.

Сегодня дизайн позволяет осуществлять комплексное проектирование всех видов продукции, способствуя достижению оптимального соотношения утилитарного и эстетического, технического и человеческого, коллективного и индивидуального.

Особый интерес дизайн представляет как инструмент сохранения и развития культуры. Интегральный характер дизайна обеспечивает взаимосвязь многочисленных сфер человеческой культуры (философской, научной, технической, эстетической, экологической и пр.), с одной стороны, и продуктивный обмен достижениями между различными региональными и национальными культурами, с другой. Эта ситуация позволяет предположить, что современный дизайн становится центром формирования нового типа культуры, нового мировоззрения.

## **1. История возникновения дизайна**

### **1.1. Логика становления дизайна**

Несмотря на почти столетнюю историю развития дизайна как активной деятельности, до сих пор среди теоретиков, критиков и практиков дизайна нет единой точки зрения в оценке дизайна как исторического явления.

Все концепции, включающие в себя многочисленные частные истории и теории дизайна, делятся на две группы, кардинально отличные друг от друга по подходу к проблеме. Одна из них предлагает считать дизайн традиционным видом деятельности, другая – новым. В свою очередь, в рамках этих концепций существуют отличающиеся позиции в вопросе о том, что считать показателем новизны дизайна или его традиционности.

В случае с концепцией дизайна как традиционного вида деятельности одна позиция определяет дизайн как прямое развитие ранее существовавших видов деятельности, направленных на удовлетворение определённых потребностей людей в организации всей предметной среды, но в несколько иных историко-культурологических условиях и считает существование дизайна извечным. Дизайн рассматривается как нехудожественная утилитарная деятельность. Другая позиция считает дизайнерскую деятельность следствием обращения прикладного искусства к промышленной продукции. С такой позиции дизайн – это художественная деятельность, и относится к нему следует в соответствии с критериями художественного творчества.

Сторонники концепции дизайна как нового вида деятельности также разделились на два лагеря. Одни полагают, что новизна дизайна связана и проявляется в массовом промышленном производстве и массовом потреблении, что дизайн полностью обусловлен возникновением массовой индустрии. Другие трактуют сущность дизайна как инструмент преодоления ограничений прежних видов деятельности, обусловленных бурным развитием человеческого знания, за счёт подключения к технической деятельности художественного начала.

Концепция извечности дизайнерской деятельности как деятельности по созданию предметно-пространственной среды, как системы нехудожественного проектирования в наиболее развитом виде была сформулирована и предложена Ульмской высшей школой формообразования<sup>1</sup>. Дизайн рассматривается как проектирование промышленных (предназначенных для изготовления в условиях любого типа производства) продуктов, т.е. «история дизайна – это ... история промышленного проектирования»<sup>2</sup>. А эта история, с точки зрения Ульма, начинается с того момента, когда люди начали создавать орудия труда и с их помощью стали производить необходимые продукты потребления. Таким образом, и каменные топоры, и гончарные изделия, и плетёные ёмкости следует считать продуктами дизайна.

Вот что говорит Томас Мальдонадо<sup>3</sup>, идейный лидер Ульмской школы: «нельзя сказать, что «промышленное искусство» – нечто совершенно новое: оно опирается на традицию, которая стара, как человек. Что бы ни изобретал человек – каменный топор или самолёт, он обязательно сталкивается с задачей ассимилировать этот предмет в системе культурных отношений, ввести его в сферу человеческого бытия. Именно эту традицию продолжает сегодня «художественное конструирование»<sup>1</sup>. Таким образом, говоря о дизайне как о многовековой деятельности, Мальдонадо выделяет принципиальную особенность дизайнерского проектирования, характерную для подхода к любому объекту дизайна. А именно – главная задача дизайнера заключается во включении объектов проектирования в сферу человеческой жизни. Следовательно, оценка изделия происходит через степень его соответствия всем требованиям человека (как индивидуума и как элемента социума). Определением дизайна,

---

<sup>1</sup> Скворцов А.И. Ульмская высшая школа художественного конструирования // Художественно-конструкторское образование. – 1973. – Вып.4. – С.76-116.; Дижур А.Л., Шатин Ю.В. Ульмская Высшая школа формообразования // Дизайн в высшей школе. – М.: ВНИИТЭ, 1994. – С.42-56.

<sup>2</sup> Кантор К.М. Правда о дизайне... С.43.

<sup>3</sup> Аронов В.Р. Мальдонадо – теоретик дизайна // Техническая эстетика. – 1978. – № 7. – С.23-26.

с позиции Ульмской школы, становится следующее: «дизайн – это древняя, традиционная, необходимая человеческая деятельность, наряду с другими, возникшими на заре человеческой истории»<sup>1</sup>.

Ульмская концепция отвергает генетические связи дизайна и искусства, считая их параллельно и независимо друг от друга существующими видами деятельности. Ульм объясняет их кажущееся сходство тем, что, с одной стороны, современные стилевые формы дизайна, по качеству разработки которых часто определяют принадлежность изделия к объектам дизайнерского проектирования, складывались внутри современных художественных течений, а с другой – технические достижения существенно повлияли на формирование дизайнерских изделий и стилистику авангардного искусства, создавая близкие эстетические критерии оценки объектов дизайна и искусства.

Концепция дизайна как продолжения развития оформившегося ранее прикладного искусства представляет дизайн деятельностью традиционной, уходящей своими корнями в историю отношений художника и производства. Художник всегда обращал внимание на предметы утилитарного назначения, «прикладывал» свои умения к ним. С этой точки зрения и украшенное декором оружие, и роскошные дворцовые сервизы, и царские кареты – всё это является продуктами дизайна. Если вначале художник-прикладник работал вместе с ремесленником над единичными предметами (когда ремесленник занимался вопросами функционирования и конструкции изделия, а художник – проблемами внешнего оформления), то впоследствии он продолжил свою деятельность в условиях мануфактурного производства, работая с образцами изделий для дальнейшего тиражирования.

При массовом производстве вещей машинным способом художники стали просто приспосабливать свои навыки к новой продукции, вырабатывать опыт эстетического освоения промышленной продукции с позиций своей

---

<sup>1</sup> Цит. по: Томас Мальдонадо // Декоративное искусство СССР. – 1964. - №7. – С.20.

прежней деятельности, то есть фундаментальные основы профессиональной деятельности не изменились, лишь трансформировались условия труда художника и увеличилось количество изделий, к которым он «приложил» своё умение.

Концепция новизны дизайна, рассматривающая его как результат развития индустриального производства, когда промышленная форма требовала специфической дизайнерской «оболочки», вполне обоснованно указывает на то, что дизайн в том виде, который сформировался в двадцатом веке и который мы можем наблюдать в современной ситуации, обусловлен массовым промышленным производством. Лишь с появлением массовых тиражей объекты дизайна стали оказывать значительное влияние на формирование предметной составляющей человеческого окружения. А «индустриальные формы действительно стали частью культуры»<sup>2</sup>. Наряду с количественным ростом вещного наполнения среды значительно увеличилась скорость смены этого наполнения, вызываемая постоянным производством новых или усовершенствованных изделий. Благодаря ориентации промышленного производства на массового потребителя, произошла смена приоритетов в проектировании изделий – теперь уже не отдельная личность интересовала производство, а большая группа людей с определёнными средними параметрами потребления продукции.

Массовое промышленное производство и соответствующие ему технологии во многом сформировали принципы проектирования изделий для современной индустрии, что отразилось на особенностях дизайнерского проектирования, призванного объединять интересы производства и потребности человека.

---

<sup>1</sup> Кантор К.М. Правда о дизайне... С.43.

<sup>2</sup> Хан-Магомедов С.О. Проблемная ситуация в дизайне и некоторые актуальные проблемы стилеобразования // Проблемы стилевого единства предметного мира. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1980. – Вып. 24. – С.3-10.



Интересна концепция, представляющая дизайн как средство преодоления исторических ограничений других видов деятельности. Такая радикальная точка зрения очень ярко проявилась в деятельности наших «производственников». Они видели в современных им течениях живописи (в сфере которой многие из них работали прежде) проявление кризиса «чистого» искусства, его распад, самоотрицание, конечную точку развития – остановку. Выходом представлялось создание нового искусства – подлинного искусства жизни – производственного, индустриального. Художники «отказались от «чистых форм искусства», признали изжитым самодовлеющий станковизм, а свою деятельность только как живописцев – бесцельной. «Новый мастер выдвинул своё производственное знамя»<sup>1</sup>. Местом теоретического оформления этих идей стало заседание Института художественной культуры (ИНХУК) в Москве 24 ноября 1921 года, где О.М.Брик в своём докладе предложил художникам и архитекторам приступить к реальной практической работе в производстве, что было поддержано двадцатью пятью участниками этого заседания. Дизайн представлялся как совершенно новая сфера творческой активности, ориентированная на создание всего предметно-пространственного окружения.

С нашей точки зрения, каждая из представленных концепций интересна своими воззрениями. Однако ни одна из них не определяет дизайн как деятельность достаточно точно, не даёт удовлетворительного определения дизайна. При рассмотрении этих концепций с позиций историко-культурологического контекста и с учётом взаимосвязей между различными видами деятельности можно выявить некоторое несоответствие предложенных моделей реальной картине дизайн-деятельности. Представляется более вероятным, что каждая из концепций содержит в себе и объективно подтверждённые факты, и субъективные мнения, обусловленные вполне конкретным социальным или иным контекстом.

---

<sup>1</sup> Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. – М.: Галарт, 1995. – С.338.

Концепция дизайна как нехудожественного проектирования при всей своей внутренней строгости и логичности не соответствует реальному положению вещей уже в части определения взаимоотношений дизайна и искусства. Дизайн не просто перенял некоторые визуальные элементы формообразования в искусстве, но и использует принципы искусства: образность, выразительность, содержательную целостность. Тесные связи дизайна и искусства подтверждаются тем, что многие известные дизайнеры, особенно из первых поколений, были профессиональными художниками. Более того, наличие такого специфического явления как арт-дизайн, существующего в смежном пространстве дизайна и искусства, подтверждает их близость и взаимовлияние.

В противовес преобладанию эстетических качеств изделия Ульм выдвигал научные. Однако в реальной дизайнерской практике самой школы теоретическим исследованиям часто не находилось места в конкретном проектировании, а художественно-образные качества предмета доминировали. В определённом смысле можно было говорить о разработке двух отдельных проектов в рамках единой дизайнерской задачи: теоретической концепции и практически реализуемого проекта, мало связанных между собой. Главная причина таких расхождений заключалась в том, что теоретические исследования велись в рамках общей концепции Ульма по созданию «социальной» модели дизайна, ориентированной на некие идеалистические цели, а практика в условиях рыночной экономики требовала решения вполне прагматических задач.

Однако некоторые идеи Ульмской школы и её лидера Т.Мальдонадо представляются очень интересными и жизнеспособными. Так, утверждения об извечности дизайнерской деятельности вполне правомерны, если мы полагаем дизайн деятельностью по созданию комплексного предметно-пространственного окружения человека. Другое дело, что до начала массового индустриального производства деятельность дизайнера была составной частью других профессий, связанных с проектированием изделий (ремесленни-

ка, архитектора, инженера), и только в двадцатом веке дизайн-деятельность обособляется и становится самостоятельной профессией. Серьёзное внимание теоретическим исследованиям, ориентация на научные методы работы при использовании результатов исследований в реальном проектировании, опробованные в Ульме, являются сегодня одним из важнейших элементов дизайна.

Но самым знаменательным выражением Ульмской дизайн-идеологии стало мнение Томаса Мальдонадо об ассимиляции промышленных изделий сферой человеческого общества посредством дизайна и, в более общем плане, что было целью Ульма – о содействии дизайнеров в гуманистическом освоении технической цивилизации. В определённом смысле можно говорить о том, что Ульм вплотную подошёл к постановке приоритетной задачи дизайна по включению изделий дизайна в систему культурных и общественных отношений, сформулировал её и предложил свои варианты решения.

Также соглашаясь с тем, что дизайнер при работе обращается к опыту художника прикладного искусства, нельзя согласиться с утверждением, что влияние художника на изделия массового производства было односторонним или подавляющим, с тем, что художник прямо применял свои профессиональные прежние знания и умения к индустриальной продукции. Если быть предельно точным в рассмотрении первых опытов художника в массовой индустрии, то именно так и случилось. Первые промышленные изделия оказались «украшены» набором эклектичных форм и орнаментов, заимствованных у ремесленных образцов и в архитектуре. В тот момент архитекторы и художники «не хотели смириться с теми последствиями, которые промышленное производство принесло в область технологии: они пытались применить отжившие типы декора к конструкциям, создаваемым в новых технических условиях, и в результате изготавливались промышленные подделки кустарных

изделий»<sup>1</sup>. Это положение только подчеркнуло контраст между современной техникой и традиционными методами работы художника-прикладника.

Промышленные изделия, выпускаемые большим тиражом, со своими специфическими формами, во многом обусловленными технологическими особенностями массового производства, в свою очередь, оказали очень большое воздействие на эстетические нормы. Поэтому говорить о том, что дизайнер «прикладывает» свои знания к промышленной продукции, по меньшей мере, значит всё предельно упрощать. Техника во многом и есть источник дизайнерских знаний.

В сферу профессиональных интересов дизайнера включены не только эстетические компоненты, но и знание функционально-конструктивных особенностей изделия, технологических и экономических составляющих производства. Эта концепция позволяет оценить значимость творческого подхода, характерного для художественной деятельности, к созданию утилитарных вещей, основанного на целостном восприятии изделия в комплексе требований к объекту, объединённом интегральной эстетической оценкой. Образность вещи, оригинальность решения, первостепенное внимание к формообразующей идее изделия во многом характеризуют именно дизайнерский подход к проектированию.

Концепция новизны дизайна с точки зрения его взаимоотношений с массовым индустриальным производством, скорее, показывает промышленный базис для становления дизайнерской деятельности, способ производства изделий, чем действительно характеризует эту новизну, не учитывая тот прежний опыт, которому дизайн также обязан своим появлением. С сегодняшних позиций становится очевидной историческая ограниченность попыток рассматривать дизайн через логику развития машины. Как пишет Г.Н.Лола, «эта логика была исторически оправданной и внесла вклад в разра-

---

<sup>1</sup> Де Моран А. История декоративно-прикладного искусства. Пер. с фр. – М.: Искусство, 1982. – С.473.

ботку теории дизайна, будучи направленной на разведение дизайна с искусством и опровержения тезиса о дизайне как эрзац-искусстве»<sup>1</sup>.

В контексте современного дизайна, функционирующего в условиях постиндустриального развития с возможностями быстрого изменения производства под конкретные задачи, мы даже можем поставить под сомнение вопрос об обязательном массовом производстве и потреблении для существования дизайна. Дизайн больше характеризуется способом мышления, методами решения проектных задач, принципами деятельности, чем размером выпущенного тиража. Однако на первых этапах существования дизайна именно массовое промышленное производство послужило основой для развития дизайна, придав ему широту и массовость распространения, а также способствуя созданию специфических методов и средств работы дизайнера.

Именно в эпоху промышленной революции происходит институализация дизайна как особого вида деятельности, а процесс самоопределения дизайна во многом связан с техногенными изменениями в обществе. Но, как замечает Г.Н.Лола, «...было бы несправедливо говорить о жёсткой зависимости дизайна от развития производства: например, мощный всплеск дизайнерской активности в России приходится на 20-е годы нынешнего столетия – время, которое вряд ли можно назвать экономическим расцветом страны»<sup>2</sup>.

Формирование концепции дизайна как исторического преодоления ограниченности искусства совпало с периодом социальных преобразований в нашей стране, созданием «нового» быта<sup>3</sup>. «Левые» художники и теоретики этого направления, исчерпав, как им казалось, возможности искусства, обратились к созданию предметного окружения – предполагалось, что искусство должно раствориться в жизни. В этой позиции прослеживается мощная идеологическая подоплёка, связанная с попытками создания принципиальной но-

---

<sup>1</sup> Лола Г.Н. Дизайн как социо-культурный феномен: философский анализ. Дис. док. филос. наук. – СПб., 1998. – С.60.

<sup>2</sup> Лола Г.Н. Дизайн как социо-культурный феномен.... С.66.

<sup>3</sup> Воронов Н.В. Производственное искусство – предшественник дизайна // Дизайн: Сб. науч. тр. – М.: НИИ РАХ, 1993. – Вып 2. – С.3-55.

вой среды обитания, соответствующей идее социального переустройства общества, что в свою очередь выделяло «нужные» аспекты в дизайне, мало считаясь с другими<sup>1</sup>. Время показало несостоятельность концепции «производственников» о новом искусстве, отвергающем прежние. Они продолжают параллельно существовать и развиваться, оказывая интересное взаимовлияние. В тот момент, когда эта концепция возникла, «производственники» выступали как социальные проектировщики-реформаторы, интересуясь больше проблемами формирования нового общества, чем созданием конкретных изделий. Важно отметить, что им удалось осознать эффективность дизайна как инструмента, опосредованно проектирующего социальное пространство, и способность дизайна участвовать в воспитании человеческих качеств.

Следует обобщённо рассмотреть дизайн как деятельность с современной точки зрения. Если считать дизайн деятельностью по созданию предметно-пространственного окружения человека, когда каждому элементу среды уделяется внимание проектировщика, что реально наблюдается в современных условиях, то вполне правомерно полагать дизайн давно существующим видом деятельности, что соответствует Ульмской концепции об извечности дизайна.

Взаимосвязь массовой индустрии и дизайна наглядно подтверждает, что массовое промышленное производство послужило экономико-технологическим фундаментом для возникновения дизайнерской деятельности, сформировало новые принципы проектирования изделий, оказало существенное влияние на современные эстетические нормы. Благодаря большим тиражам выпускаемой продукции объекты дизайна впервые стали масштабно влиять на предметно-пространственное окружение человека. Ориентация производства на массового потребителя привела к унификации параметров изделий, к созданию стандартизированных типов предметов, что отличает дизайнерскую продукцию индустриальной эпохи.

---

<sup>1</sup> Аронов В.Р. Советский дизайн в зеркале истории // Техническая эстетика. — 1991. - № 5. — С.26-31.

Аргументация сторонников концепции дизайна как продолжения развития прикладного искусства также оказывается правомерной в части творческих методов дизайна. Дизайн использует в своей деятельности многие из принципов искусства: образность, целостность, соответствие эстетическим нормам (разумеется, в отношении дизайна это более справедливо, когда мы говорим о массовых эстетических нормах, являющихся частью массовой культуры), а также разнообразные профессиональные приёмы и инструменты художников: эскизирование, графические решения, цветовые поиски.

Предложения «производственников» о вхождении прогрессивного искусства в жизнь, о преобразовании общества посредством изменения окружающего предметного пространства тоже вполне соответствуют современному положению дизайна, характеризуют степень влияния объектов дизайна на человека.

Таким образом, реальный дизайн вмещает в себя многие из компонентов, которые часто рассматриваются в рамках различных концепций по определению дизайна как деятельности. Можно согласиться с Л.Н.Безмоздиным, который говорит о дизайне следующее: «акцентируя его (дизайна. – А.К.) разные аспекты, этим термином порою обозначают явления, далеко отстоящие друг от друга»<sup>1</sup>.

Закономерно предложить, что эти компоненты формируют единую интегральную концепцию – «концепцию непрерывного развития», характеризуемую сочетанием традиционного и новаторского, внутренней целостностью и открытостью к обновлениям. Это прослеживается в становлении и развитии дизайна как специфического вида деятельности, в определении его целей и задач, в условиях существования, а также в формировании профессиональных методов и средств работы дизайнеров.

Следовательно, дизайн предстаёт как специфический вид деятельности, творчески заимствующий и использующий опыт других видов деятель-

---

<sup>1</sup> Безмоздин Л.Н. Дизайн в современной культуре // Искусство в системе культуры. Сб. статей. – Л.: Наука, 1987. – С.164.

ности (то есть представляющий собой комплексное знание), вырабатывающий собственные принципы деятельности и осуществляющий практику в условиях преимущественно массового производства и потребления. Причём новизна дизайна, в отличие от рассмотренных выше концепций, состоит именно в том, что он впервые интегрировал все эти прежде разрозненные компоненты для осуществления деятельности в условиях массового промышленного производства.



## 1.2. Дата рождения профессии

Историки дизайна, его теоретики, практикующие дизайнеры, специалисты по истории материальной культуры предлагают в качестве определения даты рождения дизайна различные варианты.

Приведём в качестве примера несколько определений такого характера: «дизайн как профессия возник и сформировался в XX веке»<sup>1</sup>, «как профессия он возник именно тогда, когда его основы стали преподавать с кафедры, а выдача дипломов поставила специалистов в области дизайна в один ряд с представителями других нужных обществу профессий»<sup>2</sup>, «говорить о нём как о массовом явлении становится возможным лишь после кризиса 1929 года»<sup>3</sup>.

Исходя из множества точек зрения на вопрос о дате рождения дизайна и принимая во внимание наиболее аргументированные из них, можно выделить 4 группы возможных ответов:

1) Дизайн зарождается с возникновением и развитием во второй половине девятнадцатого века в Англии «Движения за связь искусств и ремёсел» с идейным вдохновителем У.Моррисом, с его обращением к проблемам создания целостной предметно-пространственной среды.

2) Началом существования дизайна следует считать время, когда художники получили посты в структурах современной промышленности, а их работа стала заметным фактором, влиявшим на облик массовой промышленной продукции (1907 г., германский концерн АЭГ, промышленник В.Ратенау и художник П.Беренс).

3) Дизайн зарождается в двадцатые годы двадцатого века, когда были созданы специальные учебные заведения нового типа: БАУХАУЗ (Германия),

---

<sup>1</sup> Дизайн в высшей школе: Сб. науч. тр. / Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики / Гл.ред. Л.А.Кузьмичев. – М.: ВНИИТЭ, 1994. – С.7.

<sup>2</sup> Дизайн в высшей школе: Сб. науч. тр. / Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики... С.8.

<sup>3</sup> Каган М.С. О прикладном искусстве. – Л.: Худ-к РСФСР, 1961. – С.42.

ВХУТЕМАС (Россия), и в жизнь вышли первые дипломированные выпускники этих школ.

4) Дизайн зарождается в тридцатые годы двадцатого века, когда промышленный дизайн непосредственно вошёл в реальную жизнь, производство, торговлю, став действенным рычагом стимулирования рынка, инструментом торговли. Это время первых промышленных дизайнеров в США (дизайнерская практика Н.Геддеса, Г.Дрейфуса, Р.Лоуи, У.Тига).

Обратимся подробнее к предполагаемым ответам на вопрос о возможной дате рождения дизайна.

Самым значительным событием, круто изменившим весь уклад жизни людей, среду их обитания, предметное окружение, и, в конечном итоге, всю человеческую культуру стала произошедшая в 1750-1850 годы промышленная революция – Великий промышленный переворот<sup>1</sup>. Технической основой промышленной революции послужило изобретение нового типа двигателя – паровой машины. В целом «техническая революция конца XVIII – начала XIX вв. связана с изобретением и внедрением рабочих машин в ведущую отрасль промышленности этого периода – текстильное производство»<sup>1</sup>. Этот процесс захватил наиболее развитые страны, в первую очередь – страны Европы. Сущность промышленного переворота состояла в передаче функций человеческой руки машине. Механизмы существовали с древних времён, но машина – явление новое. Важно отметить, что машина представляла собой принципиально новое образование – систему механизмов, функционирующих по заданной программе. Она заменяет уже не столько физическую силу человека, сколько его умение.

В Англии как в стране с наиболее развитой экономикой и производством промышленная революция привела к наибольшим результатам: в эти годы изготовление вещей с помощью машин приобрело невиданные прежде масштабы. Однако следствием количественного роста предметного окруже-

---

<sup>1</sup> Сабо Е.Р. Революция машин. – Будапешт: Корвина, 1979.

ния стало снижение общего художественного уровня изделий, недостаточное внимание к внешнему виду товаров.

Идея нового гармоничного века, нового Возрождения стала главной в деятельности Уильяма Морриса и возглавляемого им «Движения за связь искусств и ремёсел»<sup>2</sup>. Своими методами, опираясь на достижения ремесла, но отбрасывая в сторону элементы украшения, Моррис пытался создать гармоничное предметно-пространственное окружение, утверждал собственный стиль среды, основанной «на принципах спокойной целесообразности, противопоставленной всему вычурному, болезненному и нарочитому»<sup>3</sup>. Для него было важно любое предметное окружение, без разделения на эстетически значимое и обыденное. Вот с каким пафосом говорил Моррис об этом в своих беседах, обращаясь к коллегам: «если вы откажетесь применять искусство к предметам первой необходимости, то получите отнюдь не безобидные вещи, а вещи, причиняющие такой же вред, как, скажем, одеяла, которыми покрывались больные оспой или скарлатиной»<sup>4</sup>.

Очень важно отметить комплексный подход У.Морриса к созданию среды обитания, её проектирование как целостной системы, когда всякому элементу окружения уделялось необходимое внимание<sup>5</sup>.

Наиболее ярко Моррис продемонстрировал свои убеждения при проектировании собственного дома «Red House» (1859 г.), где идея единства предметно-пространственной среды получила максимальное развитие. Эстетизированное единство представлялось Моррису инструментом для создания гармоничного образа жизни, поддержания идеальных человеческих отношений

---

<sup>1</sup> Техника в её историческом развитии / Отв. ред. С.В.Шухардин. – М.: Наука, 1979. – С.156.

<sup>2</sup> Адамс С. Движение искусств и ремёсел. Пер. с англ. – М.: Радуга. – 2000.

<sup>3</sup> Моррис Уильям / Сто дизайнеров Запада / Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики / Гл.ред. Л.А.Кузьмичев. – М.: ВНИИТЭ, 1994. – С.125.

<sup>4</sup> Моррис У. Искусство и жизнь. Пер. с англ. – М.: Искусство, 1973. – С.295.

<sup>5</sup> Аронов В.Р. Предметная среда в теории У.Морриса // Техническая эстетика. – 1976. - № 9. – С.23-26.

посредством авторского замысла проектировщика. Используя в доме свободную функциональную планировку всех помещений, Моррис разработал и внутреннее убранство помещений: мебель, светильники, посуду, реализуя, таким образом, свою концепцию в жизнь.

Ещё одна точка зрения на момент рождения дизайна связана с началом тесного сотрудничества художников и представителей промышленности. В 1907 году П.Беренс, уже достаточно известный в тот момент архитектор и проектировщик предметно-пространственной среды, принимает предложение главы немецкого концерна АЕГ (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft – Всеобщая компания электричества) В.Ратенау занять пост главного художника фирмы – консультанта по вопросам архитектуры, промышленной продукции, графики. Компания АЕГ была создана в 1880-е годы как часть американских предприятий Эдисона, она имела даже первоначальное название «Германское Эдисоновское общество».

Задачей Беренса в той ситуации стало соблюдение интересов концерна как крупного коммерческого предприятия, то есть создание изделий, использующих современные технологии и ориентированных на широкую продажу, формирование образа предприятия через архитектурные постройки и рекламно-информационные материалы. Средством для решения этой задачи и стала собственно художественно-проектная деятельность П.Беренса.

Среди объектов проектирования на АЕГ были разнообразные вещи: электрические часы и электрические вентиляторы, электроплиты и электрочайники, электротрансформаторы и осветительные приборы. Во всех этих предметах Беренс, с одной стороны, старался найти образ современных вещей, в которых сочетаются известные функции и новые технические достижения, а с другой, сделать эти изделия соответствующими технологическим требованиям производства. Беренс стремится уйти от чрезмерной техничности изделий, с трудом воспринимаемой потребителем, и открыть мир красоты технических объектов, обладающих собственными эстетическими достоинствами.

Самое значительное достижение П.Беренса в период работы в АЕГ – создание единого стиля для всех объектов концерна, так называемого «фирменного стиля». В рамках этой программы были разработаны и реализованы на практике уже упоминавшиеся выше образцы электрических приборов, архитектурные проекты зданий АЕГ, фирменный знак предприятия, рекламно-информационные материалы. Такое комплексное и масштабное обращение ко всем проявлениям деятельности промышленной компании со стороны художника, архитектора произошло впервые.

Третья точка зрения на момент рождения дизайна предлагает считать точным сроком период создания специализированных учебных заведений и время, когда дипломированные специалисты этих школ приступили к реальной практике. Эта позиция основывается на мнении о том, что всякая профессиональная деятельность может быть признана состоявшейся, когда будет создана система воспроизводства профессии, т.е. специальные учебные заведения. Первыми учебными заведениями, направленными на воспитание специалистов нового профиля, стали БАУХАУЗ (BAUHAUS) в Германии и ВХУТЕМАС в России.

Создание БАУХАУЗа стало результатом длительных попыток провести реформу системы обучения прикладному искусству в Германии. В рамках этого процесса «в 1906 году в Веймаре великим герцогом была основана Школа искусств и ремёсел под руководством бельгийского архитектора Хенри ван де Вельде»<sup>1</sup>. Однако первая мировая война внесла коррективы в развитие педагогического процесса – Вельде как иностранный подданный был вынужден уйти в отставку. Он предложил несколько кандидатур возможных приемников. Среди них был В.Гропиус, которому вскоре предстояло стать первым директором БАУХАУЗа.

Государственный БАУХАУЗ («Дом строительства») был основан в г.Веймаре в 1919 году на основе объединения Высшей школы изобразитель-

---

<sup>1</sup> Фремpton К. Современная архитектура. Пер. с англ. – М.: Стройиздат, 1990. – С.181.

ных искусств, Школы прикладного искусства и вновь организованного отделения архитектуры. Задачей такого объединения было «связать между собой все виды художественного творчества, превратить материально-художественные основы таких дисциплин, как скульптура, живопись, прикладное искусство и ремёсла, наряду с новой дисциплиной, архитектурой, в нерасторжимое единство»<sup>1</sup>.

Всё было насквозь пронизано романтикой нового мира и утопичными идеями о возможном совершенствовании человеческого общества, связанными, в первую очередь, с социальной атмосферой послевоенной Германии. Чрезвычайно важно акцентировать социальный аспект в воспитании учащихся БАУХАУЗА – синтез искусства и техники рассматривался в тесной связи с активной гражданской позицией. Впоследствии программа БАУХАУЗа оказалась во многом противоречивой, ошибочной в отношении возврата к ремеслу, спорной в своей общественной направленности, но всегда оставалась в авангарде дизайнерской культуры. Важнейшей заслугой первых шагов БАУХАУЗа стала его роль возмутителя спокойствия в системе существовавшего образования, катализатора новых идей, взглядов, мнений во взаимоотношениях искусства и ремесла, промышленности и искусства, техники и общества<sup>2</sup>.

Весь период существования БАУХАУЗа состоял из трёх крупных временных этапов, связанных с личностью руководителя школы:

- 1) 1919-1928 гг., директор Вальтер Гропиус;
- 2) 1928–1930 гг., директор Ганнес Майер;
- 3) 1930–1933 гг., директор Мис ван дер Роэ.

Каждый из этапов имел отличия в поставленных задачах и способах их достижения, так как роль руководителя в школе имела очень большое значение. Во время работы директором Гропиуса основной акцент в идеологии

---

<sup>1</sup> Аронов В.Р. БАУХАУЗ и ВХУТЕМАС // Современный дизайн и наследие ВХУТЕМАСА. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1982. – Вып. 34. – С.75.

<sup>2</sup> Аронов В.Р. Искусство и техника – новое единство // Техническая эстетика. – 1983. - № 6. – С.24-29.

школы состоял в стремлении к единству всех видов искусства и в гуманитарной направленности обучения. С приходом Майера большее внимание в БАУХАУЗе стало уделяться системному подходу в проектировании на основе комплексного анализа. Социологический научный уклон преобладал над художественным. Время, когда директором был Роз, стало временем особого внимания к профессиональным вопросам дизайна.

На протяжении всего существования БАУХАУЗа, вне зависимости от руководителей и от изменения акцентов в преподавании, сохранилась оригинальная структура обучения. Основное внимание уделялось предварительной подготовке учащихся в изучении элементарных составляющих формы, цвета, пространства, а также работе с реальными материалами в специальных мастерских. Местом реализации приобретённых знаний и навыков становилась реальная строительная площадка – экспериментальная мастерская художника.

Пропедевтический курс, созданный в стенах БАУХАУЗа, стал основой для дизайнерского образования в большинстве мировых школ дизайна. Методологической основой пропедевтики послужили поиски художников-авангардистов, разрабатывавших идею об аналитическом познании законов композиции, цвета, графики. Такой подход закономерно привел к возникновению нового способа в обучении профессии – через изучение составляющих искусства к их синтезу в проектировании, в отличие от традиционной системы обучения, когда ученик ориентировался на образцы прошлого и подражал мастеру.

ВХУТЕМАС (Высшие Художественно-Технические Мастерские) в Москве был основан в 1920 году в результате слияния Первых и Вторых Свободных художественных мастерских.

Выпускники ВХУТЕМАСа должны были активно включиться в процесс создания нового предметного окружения, отвечающего требованиям руководства страны того времени. Приоритетной задачей стало создание мастеровых образцов для промышленности.

В стенах ВХУТЕМАСа были разработаны и внедрены в жизнь новые курсы, новые методики преподавания художественно-конструкторских дисциплин, что связано с работой в мастерских школы ведущих специалистов-энтузиастов новой профессии: А.В.Бабичева, А.В.Веснина, А.М.Лавинского, Н.А.Ладовского, Л.М.Лисицкого, Л.В.Поповой, А.М.Родченко, В.Е.Татлина и др.

Как в случае с БАУХАУЗом, так и в случае с ВХУТЕМАСом важно отметить, что главной заслугой этих школ было формирование профессиональной идеологии дизайна как нового особого вида деятельности. В них впервые сложились специфические методики преподавания дизайна, были разработаны курсы пропедевтических дисциплин. Дипломированные дизайнеры, завершившие своё обучение в стенах БАУХАУЗа и ВХУТЕМАСа, были не просто квалифицированными мастерами, но и людьми с активной гражданской позицией.

Однако, несмотря на довольно большое количество выпускников этих учебных заведений, им не удалось заметно воздействовать на ситуацию в реальной промышленности. Это произошло вследствие различных причин политического, экономического и социального характера. Главная роль первых специализированных дизайнерских школ заключалась в формировании модели профессии, выработке профессиональных методов и средств работы дизайнера, определении места дизайнеров в обществе.

Наконец, четвёртая точка зрения на возникновение дизайна рассматривает его историю рождения как историю, когда эта профессия вошла в реальную жизнь – это время первых промышленных дизайнеров в США.

Собственные традиции, необходимые для возникновения дизайна, подобные европейским традициям ремесла и искусства, в Америке отсутствовали. Промышленность США была наиболее передовой в техническом плане, но не имела достойного опыта в дизайне. За такими знаниями американцы обратились к Европе. Однако главной задачей были не сами знания о деятельности дизайнеров и их методах работы, а те финансовые выгоды, которые



эти знания могут принести. Задача американцев, направивших своих представителей в европейские страны, формулировалась так: «перенять в Европе всё, что можно для усовершенствования американского коммерческого искусства»<sup>1</sup>. В отличие от дизайнеров-европейцев, представлявших дизайн как деятельность либо социально направленную, либо интересовавшихся сугубо профессиональными аспектами дизайна, американские дизайнеры предстали в первую очередь предпринимателями-коммерсантами.

Первая дизайнерская фирма в США была открыта в 1927 году. Её основателем был У.Тиг. Предприятие занималось проектированием продукции для промышленных предприятий (интерьеров магазинов и самолётов, автомобилей и фотокамер, заправочных станций и выставочных павильонов, оптических инструментов и упаковки), оказывало консультационные услуги в области дизайна, было логично встроено в систему промышленного проектирования. Появление специализированного проектного дизайн-бюро стало закономерным следствием развития американской индустрии, её потребности в новом виде услуг. Однако фирма была одной из немногих, кто решал такие специфические задачи.

Настоящий подъём в развитии дизайнерской практики произошёл благодаря мировому экономическому кризису 1929 года, который очень сильно подорвал американскую экономику и заставил искать всевозможные варианты выхода из критического положения. «Великая депрессия» резко снизила покупательную активность. Встала острая необходимость в новых средствах для стабилизации и восстановления потребительского рынка. С такой задачей промышленники обратились к дизайну – в нём они увидели потенциальную возможность оживления экономики. И, действительно, дизайн оказал значительную помощь в этой ситуации. Более того, успех от применения методов дизайна к промышленной продукции превзошёл все ожидания. Изделия, прошедшие через руки профессиональных дизайнеров, действительно стали лучше выглядеть, быть удобнее, надёжнее и экономичнее, и как результат –

---

<sup>1</sup> Кантор К.М. Правда о дизайне... С.48.

резко возрос потребительский спрос на новые промышленные изделия. Дизайну стали приписывать почти магическую силу.

И, разумеется, американский дизайн подтвердил свою коммерческую сущность, отреагировав на успех – было создано множество дизайнерских фирм, возникла новая сфера бизнеса – пришло время делать деньги. Впервые в мировой практике дизайнерская деятельность была так масштабно востребована промышленностью, получила от неё реальный заказ, а объекты дизайнерского проектирования получили массовое распространение. Как заключает М.С.Каган, «...дизайн до конца 30-х годов двадцатого века остаётся, прежде всего, идейным течением. Говорить о нём как о массовом явлении становится возможным лишь после кризиса 1929 года, когда дизайнерская деятельность приобрела мощный экономический стимул»<sup>1</sup>.

Крепкие и глубокие связи дизайн-фирм с промышленностью, ориентация реальной практики дизайна на работу в условиях рыночной экономики, массовое проникновение объектов дизайна в жизнь, пристальное внимание к потребителю – характерные черты сегодняшней модели мирового дизайна – в большой степени результат соприкосновения дизайна и промышленности США в кризисные 1930-е годы.

Таким образом, дизайн, импортированный из Европы и «проросший» на почве американской промышленности и своеобразной культуры, превратился в особенный вид профессиональной деятельности, когда главной фигурой стал дизайнер-коммерсант, в то время как в Европе дизайнер больше был художником и социальным реформатором.

Рассмотрение проблемы о дате возникновения дизайна в широком историко-культурологическом срезе позволяет предположить, что все представленные концепции обладают как определёнными достоинствами, так и недостатками. Так невозможно отдать предпочтение какой-либо из рассмотренных точек зрения на момент рождения дизайна, которая точно и полно передавала бы его сущность как новой профессиональной деятельности. Каждая позиция

---

<sup>1</sup> Каган М.С. О прикладном искусстве... С.42.

вполне справедливо определяет характерные признаки профессии и убедительно указывает на время и причины их появления.

Практика У.Морриса показала внимание дизайнера к гармоничному решению предметно-пространственной среды, где всё материальное наполнение подчинено общей идее. Моррис впервые выступил не просто как мастер своей профессии, но и как художник-организатор, объединивший своими усилиями специалистов различных профессий для достижения общего результата. Интересно его предложение по формированию массового вкуса через отдельные образцы передовой продукции, показывающее гуманитарную направленность профессиональных взглядов Морриса.

Сотрудничество П.Беренса с промышленником В.Ратенау в работе для компании АЕГ показало, насколько интересной и важной стала роль дизайнера в производстве. Впервые дизайнер оказал такое большое влияние на создание массовой продукции и выработку узнаваемого облика фирмы – её фирменного стиля. Впервые промышленность обратилась к дизайну как к необходимому звену своей собственной системы, предоставив дизайнеру место внутри себя – место «главного художника фирмы». И, проводя сравнение с идеями Морриса, важно отметить мысли Беренса о благотворном влиянии на вкусы людей и культуру в целом крупной корпорации, которое осуществляется благодаря массовости выпускаемой продукции.

Первые мировые школы дизайна БАУХАУЗ и ВХУТЕМАС создали целостную модель профессии, сформировали идеологию профессии, где дизайнер выступал и как специалист по проектированию новой предметно-пространственной среды, и как человек с активной гражданской позицией. Были выработаны и предложены новые учебные дисциплины, созданы оригинальные методики преподавания. Дизайнер рассматривался как специалист универсального интегративного типа.

В систему его подготовки входили общетеоретические, художественные, технические дисциплины. В качестве преподавателей и консультантов приглашались художники, инженеры, архитекторы, специалисты по органи-

зации производства. Можно предположить, что если дизайнер считается специалистом интегративного типа, то он должен ориентироваться во многих областях знаний.

Заслуга первых дизайнерских школ состоит не только в создании идейно-методологического ядра собственно художественно-конструкторской деятельности, но и в определении взаимосвязей дизайна со всей системой культуры.

Американская модель дизайна показала, что в условиях рыночной экономики дизайн становится мощным инструментом торговли и потому востребован со стороны промышленности. Лишь только в практике американских дизайнеров новая профессия приобретает массовый масштаб. Дизайн, который продаёт, который заставляет «звенеть кассу», дизайнер-коммерсант – вот ещё один облик профессии.

Тем не менее все эти концепции обладают одним существенным недостатком – рассматривают дизайн через отдельные аспекты его проявления, и, следовательно, итоги такого рассмотрения оказываются ограничены рамками, установленными конкретной точкой зрения на проблему дизайна в целом.

Представляется, что более верный ответ на вопрос о времени рождения дизайна мы сможем получить, если целостно рассмотрим историю становления дизайна во всех его проявлениях. А такой подход подразумевает обращение ко всем фактам истории становления дизайна без возведения непреодолимых границ между различными концепциями. В этом случае и практика Морриса, и сотрудничество Беренса с AEG, и создание первых дизайнерских школ, и опыт американских дизайнеров-коммерсантов – всё это должно рассматриваться как единый непрерывный процесс формирования профессии «дизайнер». И, следовательно, все эти факты являются фактами единой истории становления дизайна.

Исходя из этого представляется возможным считать все прежние точки зрения достаточно оправданными по отношению к отдельным аспектам дизайна. Сроком возникновения дизайна как особого вида деятельности со

своими целями, задачами, методами и средствами работы, организационными формами и системой специального образования следует считать временной промежуток, ограниченный 1870-ми и 1930-ми годами.

### 1.3. Первые дизайнеры

Среди специалистов, составивших первый эшелон профессиональных дизайнеров, оказались люди, до этого прежде работавшие в различных сферах деятельности. Каждый из них пришёл в дизайн своим путём, у каждого был прежний собственный опыт. С одной стороны, вклад в становление дизайна внесли представители очень многих видов деятельности, но с другой – нельзя оценивать этот вклад равнозначно.

Наиболее правильно будет рассмотреть первых представителей профессии, ключевые фигуры новой профессии, учитывая некоторую специфику в формировании дизайна на различных географических территориях: в Европе, в Америке и в России. Мы можем рассматривать европейскую модель дизайна как достаточно целостную систему из-за тесных контактов представителей различных стран несмотря на определённые различия национальных условий. Дизайн в Америке и в России, каждый взятый в отдельности, представляет собой также достаточно однородную структуру, обусловленную социокультурным и экономическим контекстом.

Среди лидеров европейского дизайна первого поколения (причём под поколением понимается не возрастное соответствие, а их отношение к главным этапам становления дизайн-деятельности) следует выделить: Петера Беренса, Хенри Ван де Вельде, Вальтера Гропиуса и Людвига Мис ван дер Роэ.

Задача комплексного решения всего предметно-пространственного пространства становится главной в деятельности Беренса. Это привело его к формированию концепции единого фирменного стиля промышленного предприятия (концерн AEG).

Именно создание идеологии «фирменного стиля» как результата тесного сотрудничества дизайнера и промышленности стало важнейшим вкладом Беренса в фундамент новой профессии. В рамках этой концепции Беренс выступал как последовательный сторонник «человечного» подхода к проекти-

рованию промышленной формы, когда технические изделия создавались с учётом социокультурных особенностей восприятия потребителей<sup>1</sup>.

Другой крупной заслугой Беренса в определении места и роли дизайнера в обществе стало его активное участие в основании и работе Германского Веркбунда, организации, действовавшей для повышения качества промышленной продукции и достижения ей соответствия современным потребительским нормам. Здесь одним из первых Беренс показал значимость и возможности дизайнера как общественного деятеля.

Оказавшись под влиянием идей У.Морриса, Ван де Вельде обращается к прикладному искусству, проектируя мебель и занимаясь книжной графикой. Чуть позже он увлекается идеей создания целостной предметно-пространственной среды, которую воплощает на практике при создании собственного особняка «Блудменверф» (также, по-видимому, находясь под влиянием Морриса и его дома «Red House»)<sup>2</sup>.

С точки зрения влияния Ван де Вельде на развитие дизайна, наиболее значимым стало открытие им в Веймаре специализированной школы - Высшего технического училища прикладных искусств. Среди основных предметов здесь были: техническое рисование, учение о цвете, учение об орнаменте и теоретический курс рациональной эстетики, который вёл сам Ван де Вельде. Школа была одним из первых дизайнерских учебных заведений и во многом явилась предшественницей БАУХАУЗа, а Ван де Вельде стал идейным основателем БАУХАУЗа<sup>3</sup>.

В.Гропиус в течение двух лет работал в мастерской Беренса, что послужило решающим фактором в становлении его творческой индивидуальности<sup>4</sup>. Главным принципом деятельности Гропиуса, сформированным под

---

<sup>1</sup> Аронов В.Р. П.Беренс – дизайнер // Декоративное искусство СССР. – 1965. - № 10. – С.37-39.

<sup>2</sup> Ван де Вельде Хенри / Сто дизайнеров Запада... С.41.

<sup>3</sup> Аронов В.Р. Школа Ван де Вельде – предшественник Баухауза // Техническая эстетика. – 1967. - № 9. – С.27-30.

<sup>4</sup> Гропиус Вальтер Адольф Георг / Сто дизайнеров Запада... С.52-55.

влиянием мастерской Беренса, стала идея об единстве предметно-пространственной среды, окружающей человека.

Поворотным моментом в жизни Гропиуса стало приглашение на директорский пост в Саксонско-Веймарскую школу прикладного искусства и Школу изящных искусств в Веймаре. Добившись объединения двух школ и образования на их базе училища «Государственный БАУХАУЗ», Гропиус становится его первым директором. Основные усилия Гропиуса в БАУХАУЗе направлялись на выработку универсальных принципов формообразования, единых для архитектуры и дизайна, на разработку новых методов преподавания, направленных на развитие способности решать задачи без оглядки на стереотипы, на общепринятое и привычное.

В итоге им была предложена собственная система принципов проектирования. Гропиус исходил из того, что качество промышленного изделия определяется его ориентацией на назначение (функциональность), надёжность (конструктивность), композицию (эстетичность), экономику (экономическая оправданность) и человека (социальность, эргономичность).

Основной сферой деятельности Мис ван дер Роэ было архитектурное проектирование. Его влияние на становление дизайна обусловлено взглядами Роэ на проектирование пространства здания как эстетически целостной и одновременно рациональной среды. В отличие от идей жизнестроения, двигавших Гропиуса, Роэ стремился к поэтическому раскрытию высшего смысла жизни через гармоничное совершенство формы, созданной средствами современной техники<sup>1</sup>.

Отсутствие резких политических убеждений способствовали тому, что Роэ в 1930 году был назначен директором БАУХАУЗа. Он сосредоточил преподавание на проблемах формального характера и ориентировал его на задачи дизайна в чисто профессиональных аспектах. Именно внимание к профес-

---

<sup>1</sup> Мис ван дер Роэ Людвиг / Сто дизайнеров Запада... С.116-119.; Иконников А.В. Мис ван дер Роэ // Архитектура СССР. – 1986. - № 6. – С.99-101.



сиональной стороне дизайна, его методологии и формальным основам является важнейшим вкладом Рое в развитие дизайн-деятельности.

Исторически сложилось так, что европейское лицо дизайна, в первую очередь, составили представители архитектуры и искусства. Причём архитекторы и художники находились в сложном взаимодействии, и часто представители чистого искусства обращались к архитектуре. Через занятия живописью и графикой в архитектуру пришли Беренс, Ван де Вельде, Ван дер Рое.

Вообще европейская архитектура была стержнем, вокруг которого группировались остальные виды художественного творчества, что и прозвучало в программных установках БАУХАУЗА: «целью БАУХАУЗА является комплексное художественное произведение – всеобъемлющая архитектура»<sup>1</sup>.

Среди первого поколения дизайнеров в Америке наиболее значимыми стали: Рэймонд Фердинанд Лоуи, Уолтер Дорвин Тиг, Генри Дрейфус, Норман Бел Геддес. Именно они уникальным образом сочетали в себе дизайнера и коммерсанта, создав модель дизайна в корне отличную от российской и европейской.

Человеком-символом, олицетворяющим актуальность и удачливость профессии, стал Р.Лоуи<sup>2</sup>. Получив техническое образование во Франции, он в 1919 году иммигрировал в США. В первое время он работал над иллюстрациями для журналов мод, созданием костюмов для театральных постановок и как оформитель витрин и выставок. Позже Лоуи проектировал для различных промышленных компаний Америки и Англии. Он применял собственные подходы к дизайну, используя «принципы рационального стайлинга, тесно связав его с коммерческой рекламой»<sup>3</sup>. Говоря об особенностях дизайна, Лоуи отмечал, «что в нём неразрывно соединены труд художника, инженера,

<sup>1</sup> Цит. по: Аронов В.Р. БАУХАУЗ и ВХУТЕМАС // Современный дизайн и наследие ВХУТЕМАСА... С.75.

<sup>2</sup> Пузанов В.И. Реймонд Лоуи, великий дизайнер Америки: К 100-летию со дня рождения // США: экономика, политика, идеология. – М.: Наука, 1992. - № 11. – С.22-32.

<sup>3</sup> Лоуи Рэймонд Фердинанд / Сто дизайнеров Запада... С.97.

экономиста, специалиста по потреблению»<sup>1</sup>. В штате собственного проектного бюро Лоуи, помимо специалистов по художественному конструированию и технических работников (чертёжников, модельщиков, инженеров, архитекторов), были сотрудники, специализирующиеся на изучении потребительского рынка (социологи, психологи). По мнению Лоуи, в дизайне очень важно учитывать психологию потребления, так как изделия могут быть хорошо спроектированы, качественно изготовлены, иметь приемлемую цену, но не продаваться.

С точки зрения Лоуи, дизайнер – это современный общественный деятель особого типа, цель деятельности которого – «замечать плохое, устранять его и улучшенную вещь продавать»<sup>2</sup>. В этих словах мы ещё раз можем проследить особенность американской модели дизайна с её вниманием к коммерческой стороне деятельности дизайнеров, где потребитель рассматривается не как личность, для которой создаются удобные и красивые вещи, а как покупатель – источник прибыли.

Другой интересной стороной в деятельности Лоуи, раскрывающей его натуру дизайнера-предпринимателя, в целом характерной для американского дизайна, было расширение сферы влияния его фирмы за счёт работы с иностранными клиентами. Одним из первых он открыл филиалы своего проектного бюро во многих городах США и Европы, неоднократно предпринимал попытки завязать контакты и с промышленностью СССР, распространяя свою концепцию дизайна как бизнеса.

Закрепившееся за У.Тиггом звание «первого дизайнера-профессионала США» во многом обусловлено тем, что он одним из первых ознакомился с достижениями европейских дизайнеров и активно использовал их профессиональные достижения в своей практике. Тиг был членом американской правительственной делегации, отправившейся в Париж на Международную выставку декоративного искусства 1925 года с целью дать рекомендации аме-

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Лоуи Рэймонд Фердинанд / Сто дизайнеров Запада... С.98.

риканской промышленности по использованию зарубежного опыта в дизайне. Однако европейский опыт интересовал Тига преимущественно с прагматической точки зрения, без глубокого обращения к социальным аспектам проектирования, так свойственным дизайнерам-европейцам. И рекомендации по развитию американскому дизайну, данные Тигом правительственным структурам, носили, прежде всего, практический характер и были нацелены на достижение экономических целей.

Наибольший вклад в развитие современного дизайна Генри Дрейфус внёс как профессионал, акцентировавший внимание на эргономических аспектах проектирования<sup>1</sup>. Дрейфус и его помощники анализировали особенности рабочего пространства операторов различных типов, исследовали динамику человека во время работы, а полученные данные систематизировали в широко известном профессиональном справочнике «Антропометрия. Человеческий фактор в проектировании». Такое внимание эргономике было вызвано тем, что в годы второй мировой войны Дрейфус выполнял разнообразные военные заказы: огнестрельное оружие, циферблаты на приборных досках орудий, интерьеры танков и другие подобные объекты, когда удобство и простота наладки, безопасность эксплуатации и обслуживания являлись главными критериями качества проектируемой продукции. С другой стороны, выполненная работа позволила Дрейфусу сформулировать оригинальный вывод, затрагивающий и эстетическую сторону проектирования. Он писал: «война всколыхнула всю глубину знаний и показала, что орудия, которые лучше работают, неизбежно лучше и выглядят»<sup>1</sup>.

Важно отметить, что Лоуи, Тиг и Дрейфус, хотя и осуществляли свою дизайнерскую деятельность как бизнесмены, уделяли большое внимание формированию положительного образа профессии в глазах общества и пропаганде роли дизайна в формировании современной культуры. Итогом их совместной работы в этом направлении стало создание Общества промышлен-

---

<sup>1</sup> Аронов В.Р. Памяти Г.Дрейфуса // Техническая эстетика. – 1972. - № 12. – С.33

ных дизайнеров Америки. В частности Дрейфус считал «необходимым бороться за серьёзный и профессиональный дизайн, за развитие общественного вкуса»<sup>2</sup>, когда участие дизайнера в создании изделий будет способствовать производству рентабельной и высококачественной продукции.

Уже получив известность как театральный режиссёр-сценограф, Н.Геддес обращается к новому для себя виду деятельности – оформлению витрин и промышленных выставок, проектированию бытовых приборов и средств транспорта. В ответ на обвинения прежних коллег-театралов в измене искусству он отвечал так: «осуждать художника за то, что он теперь ставит свой талант на службу промышленности, столь же абсурдно, как осуждать Джотто или Микеланджело за то, что они отдавали своё дарование религии»<sup>1</sup>.

Необходимо выделить особое мнение Геддеса о проектировании принципиально новых видов транспорта. В отличие от приверженцев ведущей роли инженера-изобретателя в этой области Геддес утверждал, что ведущая роль принадлежит тому, кто сможет предвидеть новый образ скоростных транспортных средств, не вдаваясь в технические детали. Сам он активно работал над футурологическими проектами самолётов, пароходов, поездов, развивая приёмы аэродинамического стиля. Уникальной заслугой Геддеса-дизайнера стала его практика патентования новых форм промышленных изделий, закрепляющая авторские права дизайнера на спроектированное изделие.

Американский профессиональный дизайн, возникший в иных условиях, чем в Европе, также, в большей степени, представлен дизайнерами, вышедшими из среды искусства. И Тиг, и Геддес, и Дрейфус получили профессиональное художественное образование. Даже Лоуи, имеющий багаж серьёзных технических знаний, в реальной практике, следуя рыночному спросу, обратился к работе в сфере коммерческого искусства и рекламы, задачей которых было представление промышленных изделий покупателям в выгодном свете.

---

<sup>1</sup> Дрейфус Генри / Сто дизайнеров Запада... С.68.

<sup>2</sup> Там же.

Они работали как художники рекламы, специалисты по выставочным экспозициям, оформители витрин.

Принципиальное отличие искусства, в котором работали американцы, от российского и европейского состояло в его массовом характере, в его ориентации на большие потребительские группы, будь то разработка витрины магазина или сценическое оформление, графическое решение иллюстрированных журналов или рекламных плакатов. Отсюда оставался всего один шаг по направлению к улучшению и проектированию самих товаров массового производства, которые художники пока ещё только демонстрировали. Впоследствии такой шаг был сделан.

Творческие биографии первых американских дизайнеров, имеющих в своём активе практику в театре, служат подтверждением тезиса о режиссёрской сущности дизайнерской деятельности, когда труд «дизайнера приобретает характер, аналогичный работе режиссёра-постановщика, формирующего динамику театрального действия и его пространственную структуру»<sup>1</sup>. Это выражается в том, что дизайнер должен представлять не только функционирование объекта дизайна в связи с определённым видом деятельности и конкретными взаимосвязями, но и всю систему деятельности, в которую этот объект будет встроен.

Необходимо отметить, что благодаря отсутствию давних ремесленных традиций, мощи современной индустрии дизайн в Америке не был так связан с предыдущим предметным наследием, как это произошло в Европе. Безусловно, определённое влияние европейских дизайнерских достижений присутствовало и в дизайне американском, но лишь в отношении стиля, а не идеологии. Гигантские технические возможности позволили американскому дизайну почти не ограничивать себя в проектировании. Такие условия были фоном, на котором произошло рождение американской модели дизайна – дизайна как инструмента сбыта. И, вобрав в себя особенности мышления своих основате-

---

<sup>1</sup> Бел Геддес Норман / Сто дизайнеров Запада... С.11.

лей, американский дизайн превратился в инструмент рыночной экономики – основной специфический признак американской модели дизайна.

Третья модель дизайна сформировалась на территории нашей страны в период кардинальных изменений в социальном переустройстве общества, в условия новой политической системы (1917 – 1928 гг.). Результаты предшествующих экспериментов в искусстве и революционное изменение образа жизни дали толчок к возникновению дизайна как инструмента проектирования всей предметной среды. Дизайн рассматривался в качестве универсального средства для формирования нового гармоничного быта, всего социокультурного пространства.

Самыми яркими личностями в отечественном дизайне стали: Александр Михайлович Родченко, Владимир Ефграфович Татлин и Лазарь Маркович Лисицкий. Специфика их работы состояла ещё и в том, что реальный заказ на дизайнерские проекты часто отсутствовал. Поэтому дизайнеры формулировали этот заказ самостоятельно от имени нового общества (нового потребителя) для новых социальных условий, параллельно создавая собственную идеальную модель такого общества.

А.М.Родченко был одной из ключевых фигур советского дизайна. Начав с живописи, он постепенно приходит к пространственным композициям, выступая как экспериментатор-конструктор.<sup>2</sup> Поиски рациональной и индустриально ориентированной формы позволяют Родченко сформулировать собственное кредо будущего конструктора индустрии: «ничего случайного, безучётного»<sup>3</sup>. В дальнейшем, когда Александр Родченко возглавит метфак ВХУТЕМАСа, он будет использовать этот опыт для своей педагогической практики. Целью Родченко станет – «...дать государству работников по металлообработке высокой квалификации, то есть инженеров-художников-

---

<sup>1</sup> Эстетические ценности предметно-пространственной среды / Под ред. А.В.Иконникова... С.248.

<sup>2</sup> Абрамова А. А.М.Родченко // Искусство. – 1966. - № 11. – С.51-59.; Хан-Магомедов С.О. А.М.Родченко // Техническая эстетика. – 1978. - № 5. – С.1-3.

<sup>3</sup> Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна... С.86.

конструктивистов»<sup>1</sup>. Именно педагогическая деятельность Родченко, послужившая идейно-методическим фундаментом новой профессии, стала одной из наиболее важных его заслуг.

Практическое воплощение идеи Родченко находят в ряде спектаклей и кинофильмов, где он целенаправленно использовал художественное оформление для пропаганды и внедрения в быт рациональных вещей, демонстрируя новые принципы организации и наполнения предметно-пространственной среды. Трансформирующиеся многофункциональные конструкции изготавливались так, словно они были сделаны в заводских условиях и были в большей степени экспериментальными моделями, чем бутафорскими макетами.

Но наиболее известными, видимо благодаря широте распространения, стали работы Родченко в полиграфическом дизайне. Его рекламные, агитационные и киноплакаты, книжная графика во многом определили пути развития этих видов дизайна на десятилетия вперёд.

В.Е.Татлин – автор одной из наиболее развитых ранних концепций дизайна<sup>2</sup>. В рамках своей концепции Татлин уделял большое внимание материалу, из которого сделан предмет, исходя из того что «если создаёшь вещь, то необходимо с учётом её назначения и взаимоотношения с человеком подбирать для неё материал»<sup>3</sup>. С точки зрения Татлина, специфические свойства материалов нужно знать и уметь использовать, а познанные художником эти свойства становятся инструментом дизайна. Принципиальным для Татлина становится не поиск новизны материала и формы как самоцель, а стремление гармонично решать проблему взаимодействия человека и вещи. Он полагал, что творческий подход к этой проблеме позволит уйти от штампов и стилизаций, характерных для конструктивизма 20-30-х годов. Именно органичность формы вещи по отношению к органичности человеческого тела становится ключевым вопросом дизайнерской концепции Татлина. С этих позиций он

---

<sup>1</sup> Там же. – С.371.

<sup>2</sup> Жадова Л.А. К выставке В.Е.Татлина – одного из основоположников советской школы дизайна // Техническая эстетика. – 1977. - № 6. – С. 25-29.

<sup>3</sup> Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна... С.390.

изменяет своё отношение к геометрическим формам и обращается к формам живой природы в поисках новых принципов формообразования.

Л.М.Лисицкий – профессионал с оригинальной дизайнерской концепцией. В отличие от других пионеров дизайна он не имел собственной чётко выраженной концепции формообразования, выступая больше как дизайнер интегрирующего типа, объединяя в своём творчестве достижения других.<sup>1</sup> Именно это качество вывело его на передовые позиции развивавшейся профессии.

Особо следует отметить результаты работы Лисицкого в оформлении выставок. Выделяя заслуги Лисицкого, С.О.Хан-Магомедов пишет: «безусловно решающий вклад в становление современного выставочного дизайна в 20-е годы внёс Лисицкий»<sup>2</sup>. Лисицкий сформировал принципиально новый подход к созданию экспозиции, когда всё демонстрационное пространство рассматривалось как единая предметно-пространственная среда – подход, который позволил художнику выставки превратиться из оформителя внешних форм в специалиста по организации пространства и создателя целостного художественного образа.

Для истории становления дизайна Лисицкий интересен и тем, что он единственный среди первого поколения советских дизайнеров, кто поддерживал активные контакты с зарубежными деятелями культуры того времени. Ему пришлось значительное время учиться и работать в Западной Европе, где он принимал участие в художественной жизни<sup>3</sup>. Благодаря Лисицкому происходил взаимообмен идеями между Западной Европой и Советским Союзом, что способствовало активному поиску новых решений.

---

<sup>1</sup> Хан-Магомедов С.О. Л.Лисицкий: роль в стилеобразующих процессах и в становлении дизайна // Страницы истории отечественного дизайна. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1989. – Вып. 59. – С.24-43.

<sup>2</sup> Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна... С.229.

<sup>3</sup> Лисицкий Л.М. Каталог выставки к столетию со дня рождения. – М., Эйдховен: Изд-во Лектурис (Голландия), 1990.



Анализ творческих биографий пионеров советского дизайна позволяет увидеть определённые закономерности в становлении профессии дизайнера. Так, большинство дизайнеров первого поколения были выходцами из среды «чистого» искусства, пришедшими в дизайн в результате творческих поисков и экспериментов. Вторую группу дизайнеров-пионеров составили специалисты с профессиональным архитектурным образованием. Обе эти группы оказались тесно связаны с возникновением, развитием и деятельностью первой советской дизайнерской школы – ВХУТЕМАСом. Причём подавляющее большинство дизайнеров первого поколения вели в нём активную исследовательскую и преподавательскую работу, формируя идеологию и профессиональный инструментарий новой деятельности. Закономерным для нашей страны стало формирование дизайна в наиболее активном в социально-политическом плане месте – в Москве, где были сосредоточены лучшие творческие силы страны и откуда впоследствии идеи дизайна распространились по всей стране.

Творческие судьбы первых европейских и советских дизайнеров, в целом существенно отличающиеся от американских дизайнеров, во многом оказались достаточно схожими. И европейцы, и советские специалисты в большинстве своём представляют выходцев из среды изобразительного искусства и архитектуры. Но в Европе среди первых дизайнеров большинство составляли профессионалы с архитектурным прошлым, а в нашей стране большинство были художниками.

Все они оказались вовлечены в процессы современных им поисков в художественном творчестве, в работу по определению возможностей и особенностей творческой сферы дизайна, в эксперименты по выработке нового художественного языка и средств профессионального выражения, опираясь при этом на широкие знания во многих областях человеческой деятельности (что подтверждается фактами их биографий, фиксирующих области таких знаний, как философия, социология, поэзия, музыка, театр, математика, инженерия, строительство и др.) И европейцы, и советские дизайнеры работали

в период глубоких социальных изменений в своих странах, что обусловило их активную гражданскую позицию и обострённое внимание к проблемам человека в обществе.

Однако при некоторых сходных чертах существуют достаточно серьёзные различия в деятельности первых дизайнеров в Европе и в СССР. В европейских странах обращение дизайнеров к проблемам новой предметно-пространственной среды было, в первую очередь, обусловлено эволюционным развитием художественной сферы, поисками вариантов взаимоотношений творчества и технической культуры, идеями утопического жизнестроения и больше затрагивало собственно профессиональные проблемы дизайна. В нашей стране новая профессия была символом нового предметного мира, ответом на коренные изменения в социальном устройстве общества, во многом несла больше социально-идеологическую нагрузку, чем эстетическую и функциональную (разумеется, все компоненты обязательно присутствовали; здесь мы выделяем лишь степень их значимости в конкретном историко-культурологическом контексте). Вот как говорит об этом А.Л.Бобыкин: «в нашей стране, в отличие от стран Западной Европы, процессы зарождения дизайна носили ярко выраженный социально-политический характер при сохранении общей ориентации этого вида проектно-художественной деятельности на контакт с наукой и техникой, с изобразительным искусством»<sup>1</sup>.

Различия в состоянии экономики европейских стран и СССР также существенно повлияли на особенности функционирования дизайна на этих территориях. Промышленность Европы находилась в работоспособном состоянии и была фундаментом для реализации некоторой доли дизайнерских проектов. Наша отечественная индустрия, кроме отраслей направленных на непосредственное выживание и защиту страны, полностью остановилась. Поэтому, сравнивая творческую активность первых европейских и советских ди-

---

<sup>1</sup> Бобыкин А.Л. Проблемы развития советского дизайна / Художник, вещь, мода: Сб.статей / Сост. М.Л.Бодрова, А.Н.Лаврентьев. – М.: Сов. худ-ник, 1988. – С.144.

зайнеров, мы высоко оцениваем достижения обеих школ, но в плане практической реализации не можем поставить их успехи на один уровень – европейцы имели гораздо больше промышленно реализованных проектов, чем отечественные дизайнеры.

Характерной чертой первого поколения дизайнеров Европы и СССР было их активное участие в становлении профессиональных дизайнерских учебных заведений. Для Европы это был БАУХАУЗ, а для нашей страны – ВХУТЕМАС. Многие из пионеров-дизайнеров создавали эти школы, преподавали или обучались в них. В определённом смысле можно сказать, что первые дизайнерские школы были местом рождения новой профессии, а их преподавательско-студенческий состав – первым эшелоном дизайнеров-профессионалов.

В дополнение важно отметить интересную деталь, присутствующую в биографиях многих первых дизайнеров и требующую более серьёзного рассмотрения в плане её влияния на особенности формирования профессии – путешествия первых дизайнеров. Среди них чрезвычайно много людей, кто в поисках художественного языка, новых знаний побывал во многих странах, путешествуя и изучая памятники искусства: Ван де Вельде, Ван дер Роэ, В.Гропиус, В.Е.Татлин, Л.М.Лисицкий. Комплексная синтезирующая природа дизайна активно проявилась уже тогда, объединяя достижения и традиции различных народов, стран и культур в творческой деятельности первых представителей профессии.

Дизайн в своей универсальности комплексной профессии был создан многочисленными и разнообразными личностями. Среди первого поколения дизайнеров было много выходцев из архитектурной среды, что подтверждает определённое сходство дизайна и архитектуры. Многие первые дизайнеры пришли в новую профессию из сферы изобразительного искусства, что отражает тесные связи дизайна и искусства. Третья группа пионеров-дизайнеров имеет солидный технический опыт, что указывает на значимость технической составляющей дизайнерской деятельности.

## 2. Дизайн как особый вид проектной деятельности

### 2.1. Дизайн и искусство

Особые отношения связывают дизайн и искусство, их отличает сложная многоплановая связь, историческое родство и непрекращающиеся контакты.

Предваряя сравнительный анализ дизайна и искусства, необходимо несколько уточнить, что в данном случае понимается под искусством. «Ни античность, ни средневековье не знали деления искусства на изящное и прикладное»<sup>1</sup>. В Греции в эпоху античности для обозначения искусства применялось слово «технэ», включавшее в себя все виды трудовой творческой деятельности. Оно обозначало и техническое творчество со своими средствами деятельности (орудия труда, технические приспособления), и деятельность врача, гончара, живописца, столяра, поэта, политика. Искусства делились не на изящные и прикладные, а на подражательные и созидательные. Достаточно чёткое разделение и самостоятельное развитие изящные и прикладные виды искусства получают в эпоху Возрождения. Однако необходимо заметить, что этот процесс был очень длительным. Более явно разделение искусства произошло значительно позже – «если раньше искусство было неотделимо от жизни, то теперь оно приобрело относительную самостоятельность и стало великим средством художественного познания»<sup>2</sup>.

Несмотря на существование вполне ясной границы между изящными и прикладными видами искусства, это разделение не является застывшим и неизменяемым. Эта граница подвижна – «превращение утилитарно-прикладного в «изящное», станковое происходило и происходит непрерывно. То, что для нас сегодня является творениями искусства: Акрополь, Кёльнский собор, Собор Парижской Богоматери, Успенский собор Кремля – всё это было возведено и воспринималось как жилище Богов или Бога, как архитектура,

---

<sup>1</sup> Кантор К. М. Красота и польза... С.121.

<sup>2</sup> Там же. - С.127.

необходимая для религиозного культа, т.е. не как самоценно-художественная»<sup>1</sup>.

Для нашего исследования необходимо определить отличие изящного от прикладного искусства. А оно заключается в принципиальном характере взаимосвязей системы «человек – мир», их двойной направленности: «от мира к человеку – отражение и от человека к миру – преображение»<sup>2</sup>. Сущностью изящного искусства является образное отражение действительности, а сущностью прикладного – образное преобразование действительности.

Самой характерной чертой искусства как деятельности стало его индивидуалистическое начало, корнящееся в идеях Возрождения о человеческом величии, самостоятельности и активности. Мнение личности, её восприятие действительности, неповторимые чувства стали определяющим фактором развития искусства.

Может сложиться представление, что прикладное искусство является родственным или даже идентичным кустарно-ремесленному производству. Однако это не так. Если в ремесле внимание уделялось всем параметрам вещи, то прикладное искусство обращается, в первую очередь, к внешним характеристикам, т.е. «прикладывает» свои знания к готовой утилитарной форме. Другое отличие состоит в противоположности идеи коллективности ремесленного творчества принципу индивидуальности прикладного искусства, характерного в целом для искусства.

В дальнейшем мы будем больше внимания уделять рассмотрению так называемого изящного искусства, основываясь на мнении, что в нём наиболее отчётливо проявляются типичные характеристики искусства в целом.

Как мы уже сказали выше, отличительной чертой искусства является доминирование в его деятельности личностного начала. Субъективное «я» становится фундаментом, отправной точкой. Собственные пристрастия художника, его внимание или, наоборот, невнимание к происходящему, душев-

---

<sup>1</sup> Кантор К. М. Красота и польза... С.133.

<sup>2</sup> Зеленов Л.А. История и теория дизайна... С.6.

ные переживания, жизненные трудности, скрытые фантазии через воплощение в материале, который также является предметом субъективного выбора (в пластических искусствах: мрамор, дерево, бронза, стекло; в плоскостных: акварель, масло, карандаш, пастель и др.), превращаются в реально существующие объекты. Они не претендуют на окончательную истину – их ценность в авторской идее, сформулированной самим художником. Он оказывается способным к полному воплощению своих мыслей, благодаря тому что источником потребности в такой деятельности является его собственное желание – его собственная потребность, не зависящая ни от кого больше.

Авторская идея художника как выражение потребности и способности отображать своё внутреннее состояние в определённый момент объясняет уникальность художественного творчества. «Нельзя в одну реку войти дважды» – вот основной принцип самовыражения художника. Не могут быть настроение, внутренние переживания автора совершенно одинаковым несколько раз, и его работы будут каждый раз отличаться. Другой причиной уникальности работ художника являются средства его деятельности и технология работы. Здесь отсутствует нормированное количество применяемых материалов, могут применяться совершенно неожиданные оригинальные инструменты и технологии, причём все эти составляющие порой изменяются в процессе непосредственной работы. Часто, начиная работу, художник недостаточно ясно представляет окончательные результаты своего труда, неожиданный прилив творческого вдохновения может значительно скорректировать весь ход работы, а то и вовсе изменить его.

Всё больше ценностью художественного произведения и критерием его оценки становятся собственно формальные качества работы. Достоинства работы определяются по внешним проявлениям: индивидуальной манере автора, цветовому колориту, ритмической организации пространства, технологии нанесения изобразительного материала и т.п. Синонимом качества становится эстетичность как приоритетный принцип понимания и оценки. В рамках та-

кой позиции всякое утилитарное начало в создаваемых работах рассматривается как недостойное и недопустимое для искусства.

Объект художественного творчества приобретает черты элитарной вещи. Причём эта элитарность определённому свойству. Элитарность вещи, обусловленная её немногочисленностью или высокой стоимостью, существовала всегда. Таковы произведения художников для светской и церковной власти, состоятельных людей: уникальная посуда, светильники, украшенное оружие, роскошная одежда, мебель, дворцовые и храмовые постройки. Способностью владеть подобными сокровищами и привлекать художников для их создания обладали немногие. Этот тип элитарного искусства с некоторыми изменениями, объясняемыми иными историко-культурологическими причинами, продолжает существовать до сих пор.

Всё большее распространение получает элитарность в отношении к восприятию объектов искусства, его полноценному и адекватному пониманию. Развитие искусства с его частым (или полным) уходом от изобразительности устанавливает определённую планку понимания. От потребителя искусства – зрителя всё больше требуется предварительная подготовка к восприятию этого творчества, наличие навыков, знаний, приложение усилий для понимания произведений искусства. Только при таких условиях может быть понят и оценен труд художника, его авторский замысел, только в таких условиях художник может рассчитывать на грамотную зрительскую реакцию, а не на замечания о собственной заумности и ненормальности. Более того, стремление избежать подобных недоразумений заставило художников обратиться к словесным обоснованиям своей деятельности, объясняющим их позиции и образный язык. Искусство становится сферой обитания немногочисленных творцов и ценителей. Интересно, что элитарность в понимании, выделяющая ценителей подобного искусства в особую группу, открывает дорогу этому искусству в категорию элитарности вещественной, показатель социальной престижности, т.к. социальная прослойка, способная адекватно воспринимать

оригинальное искусство часто является одновременно и наиболее состоятельной и влиятельной категорией общества.

Если прямо сопоставить некоторые черты искусства и дизайна, то можно отметить их различия или сходные моменты в деятельности.

Субъективность искусства как деятельности (в форме и в содержании) принципиально отличается от требований дизайна к объективному. Источник субъективного начала в искусстве – собственная потребность художника. В дизайне источник объективности исходит из требований массового потребителя. Дизайнер своими средствами реализует объективный потребительский спрос. Объективность дизайна проявляется во множестве моментов: в выборе функционально-конструктивной схемы изделия, подборе материалов, цветовой фактурном решении, использовании соответствующей технологии изготовления и т.п. Разумеется, некоторая доля творческой свободы присутствует и здесь, но она ограничена рамками объективных задач. Проблема авторского и субъективного может показаться несколько надуманной, но в дизайнерской деятельности она ясно демонстрирует свою расчленённость.

Субъективное начало противоречит дизайнерскому подходу, тем не менее авторство в ней присутствует. Авторство в дизайне как проблема сложная и многоплановая требует серьёзного изучения и анализа.

Авторство в дизайне, в отличие от искусства, состоит не в претензиях на конкретную форму, цвет, размер, а в результатах деятельности как интегратора и координатора общего образного решения изделия, соответствующего всем объективным требованиям. В определённой степени можно сказать, что дизайнерское авторство объективно.

Благодаря масштабному производству и распространению предметов, спроектированных дизайнером, дизайн становится явлением массовым в отличие от уникальности произведений искусства (в данном случае мы не затрагиваем проблему массового искусства, требующую отдельного исследования). Дизайн проникает повсеместно, часто не зависит от принадлежности людей к какой-либо социальной группе, от их уровня образования или вели-



чины дохода. В этом проявляется его демократическое начало. Дизайн изначально создавался как демократично ориентированная деятельность, ведь он опирается на объективные потребности массового потребителя.

Первостепенность самоценных эстетических качеств произведения искусства как главной составляющей художественного творчества позволяет ещё больше оценить комплексность дизайна. Несомненно, эстетической стороне продуктов дизайна отводится значительное место, но она рассматривается во взаимной и гармоничной связи с остальными комплексами дизайнерской деятельности.

С момента выделения искусства как профессиональной деятельности, по выражению В.Л.Глазычева, «характерной чертой сферы искусства является резкое превышение формального продукта деятельности над спросом на этот продукт. Лишь незначительная часть художников получает признание (до недавнего времени в большинстве случаев посмертное, чем прижизненное)»<sup>1</sup>. Подобная ситуация недопустима для дизайна: во-первых, он ориентируется на качественный и количественный спрос, объективно подтверждённый существованием потребительских групп, а во-вторых, непризнание деятельности дизайнера, выраженное через непотребление изделий, им спроектированных, означает полный провал дизайнера как профессионала.

Художник ищет новые способы эстетического восприятия уже существующей действительности, которую он по-своему видит и изображает, а дизайнер размышляет над материальными и организационными формами этой действительности с тем, чтобы их органично преобразить. В этом плане единство принципов деятельности в системе «человек - мир» роднит дизайн и прикладное искусство. Оба они, несмотря на разность используемых методов, являются деятельностью, образно преобразующими окружающую предметно-пространственную среду. А родство дизайна со всеми другими видами и типами искусства состоит в его образной природе, его отличает «способность мыслить целостностями, системами, способность в конкретном, единичном

---

<sup>1</sup> Глазычев В.Л. О дизайне... С.154.

(предмет) выявлять его родовую сущность и его человеческую значимость. И наоборот – способность общее, абстрактное, родовое, системное и т.п. представлять в конкретно-чувственной форме, в конкретной предметной целостности»<sup>1</sup>.

Событиями чрезвычайной важности в искусстве, принципиально повлиявшими на дизайн, были два явления. Первое состояло в том, что художник обратился к технике в эпоху промышленных революций, попытался освоить её с позиций социально-эстетических, совместить художественные и утилитарные качества; а второе – то, что тенденция искусства к самопознанию, к поискам первооснов творчества и объективизации всего процесса деятельности художника дала в руки дизайнерам мощнейший инструментарий, формирующий визуальный облик любого объекта дизайнерской деятельности.

Промышленный переворот вместе с дешевизной и доступностью товаров, производимых огромными тиражами, принёс и негативное: исчезла та целостность и гармоничность, которая была характерна для изделий допромышленного изготовления. Новая индустриальная форма была чужда и агрессивна к человеку, не вписывалась в прежнюю систему предметно-пространственной среды.

Одними из первых этот конфликт почувствовали и попытались разрешить представители искусства. Были предложены различные варианты для разрешения этого противоречия. Некоторые видели выход из кризисной ситуации в возврате к прежнему ремесленному, домашнему производству, полагая, что именно машина стала причиной нарушения гармонии. Другие предлагали приложить знания, накопленные искусством, к промышленности, освоить технику с позиций эстетических, задаваясь вопросом «может ли машина быть произведением искусства». Третьи считали, что для такого нового явления как индустриальное производство и его продукция необходимо выработать совершенно иные критерии эстетической оценки. Искусство пыта-

---

<sup>1</sup> Зеленов Л.А., Фролов О.П. Принципы дизайна... С.13.

лось войти в техническую сферу, найти точки соприкосновения с производством. Возник вопрос о гармоничном соединении художественного и утилитарного, об их синтезе – главном вопросе дизайна.

Интересная ситуация сложилась с поиском всеобщих принципов художественного творчества, его строительных первоэлементов-кирпичиков, с обращением к анализу процессов функционирования искусства. Именно творческий экспериментальный метод искусства с непрерывным поиском нового, необычного, не вписывающегося в рамки обычного, привёл его к созданию так называемых «объективных» теорий, аналитических моделей творчества, принципам формального анализа произведений искусства.

Рубеж XIX-XX веков и начало XX-го – это время активных поисков фундаментальных первооснов искусства, изучения принципов функционирования «чистого» искусства, поиск новых путей в развитии, анализ профессиональных средств и методов искусства. Художники пытались выявить объективные закономерности в самом искусстве, определить его задачи на современном этапе. Шаг за шагом искусство раскладывалось на всё более мелкие и мелкие составляющие – шёл поиск элементарных частиц искусства, глубинных законов его деятельности. Интенсивные поиски привели к выделению формальных элементов, составляющих инструментарий искусства: точки, линии, плоскости, объёма и пространства. «Первоэлементы» были найдены. Явное влияние этих формальных образов прослеживается во многих образцах предметного окружения. Хотя проектной основой служат функционально-конструктивные принципы, стилистические приёмы дизайнерской деятельности заимствовались из новейшего арсенала «чистого» искусства. Не случайно И.Л.Маца заключает, что дизайн зарождается «в старом станковом живописном типе, начиная с момента появления объективизирующих тенденций в живописи»<sup>1</sup>.

Взаимоотношения дизайна и искусства ещё надолго останутся вопросом дискуссий – настолько сложны, интересны и противоречивы их контак-

---

<sup>1</sup> Цит. по: Кантор К.М. Правда о дизайне... С.38.

ты. Однако не вызывает сомнений, что влияние искусства на дизайнерскую деятельность огромно и во многом принципиально. Особенность этих взаимоотношений заключается в том, что изменения в сфере искусства были одной из главных причин возникновения дизайна как деятельности, поэтому влияние искусства отразилось в принципах дизайнерского творчества. Вообще, по выражению В.Т.Шимко, «дизайн движется в полном согласии с общим направлением мира искусств»<sup>1</sup>. Дизайн и искусство продуктивно взаимодействуют, достижения одной сферы находят применение в другой. Современные художественные течения видят в дизайнерской деятельности проявление новых образов эпохи, принципы существования культуры завтрашнего дня. Дизайн, по-своему интерпретируя образно-стилистические тенденции искусства, распространяет в массовых тиражах своеобразный дух новейшего искусства, выводит на уровень массовой культуры высшие достижения художественного творчества.

Таким образом, закономерным итогом влияния искусства на дизайн становится, в первую очередь, перетекание формообразующих идей из сферы искусства, принципов и подходов к визуальному решению дизайнерских объектов, воздействие на художественные средства дизайн-проектирования.

---

<sup>1</sup> Шимко В.Т. Дизайн в контексте эволюции художественного сознания // Международная выставка «Интердизайн – 2001». Научно-практическая конференция «Дизайн – вчера, сегодня, завтра». Тез. докл. - М.: Экономика и финансы, 2001. – С.51-53.

## 2.2. Дизайн и инженерная деятельность

Существование инженерной деятельности в её современном понимании начинается в эпоху Возрождения – времени становления проектной культуры в целом. Обособление профессии, в основном характерное и для других видов деятельности, было вызвано постоянно усложняющимися задачами и развитием технических средств для решения этих задач.

Проектный характер роднит дизайнерскую и инженерную деятельности – обе они ориентированы на создание вначале идеальной модели проектируемого изделия, а затем – на его корректировку в соответствии с требованиями реального производства.

Принципиальное отличие состоит в том, что «инженер рассматривает форму как производную от функции, конструкции и технологии, а для художника (...дизайнера...) форма не только конечный результат рационального решения функционально-технических задач, но одновременно исходный импульс в творческом процессе. Художник не только гармонизирует получившуюся форму, двигаясь в своём творческом процессе от функции, конструкции и технологии к форме, но и влияет на них через форму»<sup>1</sup>. В более обобщённом виде это выражается в том, что инженер движется от функционально-конструктивных и технологических частных к общей форме, от технических возможностей к готовому продукту, а дизайнер, наоборот, от цельного образа к конкретным деталям, от идей к техническим условиям её осуществления. Для инженера процесс конструирования предполагает воплощение функции через применение существующих на данном этапе развития технических средств, а для дизайнера главным «является целое, которому он и стремится подчинить конструкцию»<sup>2</sup>. По выражению К.М.Кантора, «то, что для одного является началом, конец – для другого»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна... С.7.

<sup>2</sup> Новикова Л.И. Эстетика и техника: альтернатива или интеграция? – М.: Политиздат, 1976. – С.261.

<sup>3</sup> Кантор К.М. Правда о дизайне... С.160.

В целом представляется оправданным выделить три возможных типа взаимоотношений между дизайнерским и инженерным проектированием.

Первый заключается в том, что дизайнер начинает работать с уже спроектированным инженером изделием. В этом случае «дизайнерское проектирование вторично по отношению к специализированному промышленному проектированию: продукт этого последнего выступает как предмет, который дизайнерскому проектированию предстоит ещё преобразовать»<sup>1</sup>. Такой подход ведёт свою историю от сотрудничества художника-прикладника и промышленности.

Второй состоит в том, что дизайнер предлагает сформулированную идею изделия и его принципиальное образно-художественное и функционально-конструктивное решение для дальнейшей инженерной проработки. Наличие такого варианта взаимоотношений дизайна и инженерии обусловлено принципиальным пониманием дизайнером инженерно-технических аспектов производства и широкими возможностями промышленных технологий, способными реализовать практически неограниченный круг дизайнерских идей.

Третий способ взаимодействия дизайнера и инженера, получающий всё большее распространение, состоит в их тесном сотрудничестве с самого начала создания нового изделия. В этом случае параллельные исследования и постоянный взаимообмен материалами в процессе работы приводят к наиболее действенным результатам в оптимальные сроки.

Во всех трёх случаях существование различных по степени технической сложности изделий обуславливает особенности работы инженера и дизайнера по отношению к этим объектам.<sup>2</sup> Так в технически сложных изделиях (транспорт, промышленное оборудование, медицинская техника и т.п.) преобладает инженер, а в менее сложных, где большее внимание уделяется худо-

---

<sup>1</sup> Кантор К.М. Правда о дизайне... С.79.

<sup>2</sup> Потапов С.В. Эстетическая установка и эстетическое восприятие продуктов дизайна // Проблемы формирования эстетической ценности. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1981. – Вып. 30. – С.46.

жественно-образной стороне проектирования (товары бытового потребления, игрушки, мебель и т.п.) – дизайнер. Известный голландский дизайнер А.Эйнтхофен, говоря об эмоциональных и рациональных качествах изделий, определяет отношения между ними следующим образом: «автомобиль – 50-50; офисная мебель – 40-60; мебель – 60-40; поезд – 20-80»<sup>1</sup>. Однако в современных условиях доминирование эмоционального или рационального не порождает конфликтную ситуацию, а лишь отражает соотношение художественно-образных и технических аспектов. При этом оба этих аспекта являются составными частями комплексного качества изделия.

Основной характерной особенностью инженерной деятельности является применение на практике данных научных исследований. В.Г.Горохов пишет: «техническая деятельность, присущая человеку на самых ранних этапах его развития, только тогда стала инженерной, когда, во-первых, она начала ориентироваться на науку (регулярное применение научных знаний в технической практике) или, по крайней мере, на научную картину мира, во-вторых, возникла профессиональная организация инженеров, а затем и специальное инженерное образование»<sup>2</sup>. Таким образом, базис инженерной деятельности – наука.

Использование научного знания позволяет инженеру объективно подходить к постановке и решению своих профессиональных задач<sup>3</sup>. Здесь мы можем провести параллель с дизайнерской деятельностью, также активно применяющей в своей практике результаты самых современных научных исследований и стремящейся в определённой части своей работы к достижению высших объективных характеристик изделий. Например, А.С.Козлов прямо

---

<sup>1</sup> Я стремлюсь не зависеть от брендов и трендов / Интервью Акселя Эйнтхофена Григорию Раху // Мир дизайна. – 1999. - № 4. – С.19.

<sup>2</sup> Горохов В.Г. Знать, чтобы делать. – М.: Знание, 1987. – С.18.

<sup>3</sup> Крик Э. Введение в инженерное дело. Пер. с англ. – М.: Энергия, 1970.

говорит о том, что дизайн напрямую зависит от развития научно-технической сферы знаний.<sup>1</sup>

Ещё одной сходной чертой дизайна и инженерной деятельности является использование в обеих сферах системного подхода в проектировании промышленных изделий, когда при предварительных исследованиях, в процессе производства и функционирования вещи рассматривается широкий круг взаимосвязанных проблем. Вот что пишет на эту тему В.Г.Горохов в отношении инженерии: «современный этап инженерной деятельности характеризуется системным подходом к решению сложных научно-технических задач, обращением ко всему комплексу общественных, естественнонаучных, математических и научно-технических дисциплин»<sup>2</sup>. А в дизайне «необходимость системного подхода мотивировалась прежде всего резким повышением структурной сложности проектируемых объектов – таких, например, как электронные приборы, уже по конструкции своей являвшихся отчётливо выраженными системами»<sup>3</sup>.

Создаваемые инженером и дизайнером даже сравнительно простые по своей структуре изделия, но производящиеся в массовом количестве, способны оказывать серьёзное влияние на экономическую, социальную и культурную жизнь общества, нарушать экологическое равновесие, вызывать заметные изменения в психофизиологии человека. Поэтому системный подход стал инструментом гармонизации всей совокупности отношений и форм взаимодействия между людьми и вещами, образующих систему предметно-пространственного окружения. Причём проникновение инженерного проектирования «в смежные области, связанные с решением сложных социотехнических проблем, привело к кризису традиционного инженерного мышления и

---

<sup>1</sup> Козлов А.С. Роль научного знания в развитии дизайна // Техническая эстетика. – 1975. - № 7. – С.1-3.

<sup>2</sup> Горохов В.Г. Знать, чтобы делать. – М.: Знание, 1987. – С.10.

<sup>3</sup> Переверзнев Л.Б., Антонов Р.О. Тенденции системного дизайна за рубежом // Теоретические и методические проблемы художественного проектирования комплексных объектов. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1979. - Вып.22. – С.35.



развитию новых форм инженерной и проектной культуры»<sup>1</sup>. Эти изменения направлены на гуманитарные методы познания и освоения действительности. А именно дизайн изначально был ориентирован на такие пути развития. Таким образом, в определённом смысле мы можем говорить о дизайнерской направленности современной инженерной деятельности.

Отличительной чертой техники является изобретательность, когда одним из главных требований к изделию становится наличие в нём элементов принципиальной новизны. Сходные требования предъявляются и к объектам дизайна – присутствие новационных решений рассматривается как одно из обязательных условий при оценке качества изделия. Корни такого подхода к дизайнерскому проектированию уходят в период, когда дизайн обратился к созданию предметов, не имеющих прямых прежних предшественников.

Если при создании объектов предметного окружения, несущих традиционные функциональные характеристики, традиция во многом сохранялась и во внешнем облике, то при работе с новыми объектами предметно-пространственной среды: средствами транспорта (автомобиль, самолёт и др.), средствами коммуникаций (телефоны, телеграф, радио, телевидение и др.), военной техникой, научной и медицинской аппаратурой эта традиция часто отсутствовала. Преимущественной задачей дизайна стало беспрототипное проектирование, постоянно требовавшее оригинальных функционально-конструктивных и художественных решений и проходившее в тесном контакте с инженерным проектированием новейших изделий. Практическим результатом плотного контакта стал «такой факт: в область художественных процессов формообразования из научно-технической сферы был, как бы, внедрён критерий оценки с точки зрения наличия в ней новизны на уровне изобретения»<sup>1</sup>.

В условиях конкуренции обладание современными оригинальными знаниями обеспечивает определённые преимущества для их обладателя.

---

<sup>1</sup> Философия науки и техники: Учебное пособие / Под ред. В.С. Степина. – М., 1995. – С.346.

Впервые вопрос защиты изобретения от его свободного несанкционированного использования возник в технической сфере в эпоху промышленных революций. В 1623 году в Англии впервые в мировой истории было введено патентное право на изобретения, обеспечивающее приоритетные права владельца патента на нововведения. Вместе с заимствованием научно-изобретательского подхода к проектированию дизайн перенял у инженерной деятельности и принципы защиты авторского права. Теперь они распространились не только на функциональные, конструктивные и технологические качества изделия, но и на его художественные характеристики: форму, цвет, фактуру, сочетание материалов и др., т.е. изобретательность складывается из взаимосвязи функции, конструкции и художественной формы.

Ключевым отличием дизайнерского проектирования от инженерного является понимание функциональности. Если для инженера критерием функциональности служит соответствие изделия объективным требованиям, предъявляемым к функционированию изделия, оптимальной конструктивной схеме, технологичности изготовления, подбору применяемых материалов, то для дизайнера это лишь часть из более обширного комплекса требований<sup>2</sup>. Функциональность, с точки зрения дизайна, включает в себя как составляющее звено ещё и социокультурный аспект проектирования, являющийся специальной задачей дизайна. Разумеется, выполнение социокультурной функции дизайна не должно мешать осуществлению узкоутилитарного назначения изделия<sup>3</sup>. Крайним проявлением различий в трактовке принципов функциональности в дизайне и инженерии может быть случай, когда «нефункциональная, с точки зрения технического назначения предмета, его форма оказы-

---

<sup>1</sup> Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна... С.8.

<sup>2</sup> Федоров М.В. Функция, полезность, ценность // Функция вещи как предмет исследования в дизайне. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1982. – Вып. 39. – С.19-30.

<sup>3</sup> Иконников А.В. О правдивости форм предметно-пространственной среды // Техническая эстетика. – 1981. - № 6. – С.6-11.

вается функциональной с точки зрения социокультурной функции дизайна»<sup>1</sup>. В такой ситуации символическая значимость предметной формы становится доминирующей над техническими характеристиками изделия.

В целом представляется, что дизайн и инженерия – параллельно существующие и взаимодействующие виды деятельности, ориентированные на создание предметно-пространственного окружения человека в бытовой и производственных сферах, причём инженерная деятельность как возникшая значительно раньше дизайнерской во многом повлияла на его развитие и принципы функционирования дизайна.

---

<sup>1</sup> Кантор К.М. Правда о дизайне... С.151.

### 2.3. Дизайн и архитектура

Дизайн и архитектура при первом рассмотрении могут быть восприняты как достаточно близкие по своим задачам и средствам виды деятельности. Действительно, и дизайн, и архитектура относятся к категории преобразующих видов деятельности. По словам А.В.Иконникова, «дизайн и архитектура вместе образуют основу предметно-пространственного окружения – «второй природы», которую создаёт вокруг себя человек»<sup>1</sup>. Однако взаимоотношения дизайна и архитектуры гораздо более сложны, многоплановы и интересны, чтобы можно было ограничиться несколькими словами об их поверхностном сходстве.

А.Э.Гутнов замечает: «главная черта профессии архитектора, которая делает её особенно сложной, но и особенно интересной, - разносторонность»<sup>2</sup>. Архитектору необходимо сочетать множество различных знаний и умений, быть знакомым с техникой, искусством, философией. Корни такого определения архитектуры уходят в глубокое прошлое, когда все эти составляющие существовали нераздельно и когда для обозначения профессии использовали понятие «зодчий», которое вбирало в себя все аспекты работы: идею постройки, продумывание принципов возведения и, наконец, полное руководство и контроль при строительстве здания. Исторически такое положение в архитектурной деятельности соответствует периоду кустарно-ремесленного производства, рассмотренного нами выше – времени синкретического подхода к созданию предметно-пространственной среды.

С течением времени по мере усложнения построек, совершенствования технологий, внедрения новых материалов, наконец, по причине увеличения масштабов строительства стало происходить постепенное разделение труда. Задачи зодчего, представлявшего ранее единство технического и художест-

---

<sup>1</sup> Эстетические ценности предметно-пространственной среды / Под ред. А.В.Иконникова... С.5.

<sup>2</sup> Гутнов А.Э. Мир архитектуры. – М.: Молодая гвардия, 1985. – С.299.

венного в одном лице, начинает брать на себя коллектив специалистов, профессия архитектора всё больше отдаляется от профессии строителя. Архитектор оказывается не в состоянии самостоятельно обеспечить полноценное конструктивное и функциональное решение зданий, привлекая для этих целей квалифицированных специалистов.

Результатом труда архитектора становится проект, а его деятельность приобретает ярко выраженный проектный характер. В своём сознании архитектор моделирует все аспекты сооружения, предлагает свои варианты лучших решений. В определённом смысле можно сказать, что комплексность мышления зодчего, его ответственность архитектор реализует через своё проектное творчество.

Основой профессиональной культуры архитектора, базисом для теоретического и практического развития профессии стала формулировка главных принципов архитектурной деятельности, выведенная древнеримским теоретиком архитектуры Витрувием: «Прочность – Польза — Красота».

Она подразумевает одинаковую степень важности каждого из компонентов этой формулировки для достижения гармоничного и целостного образа архитектурных сооружений. Прочность характеризует качество конструктивного решения, под пользой понимается соответствие здания своему функциональному предназначению, а красота соотносится с формой здания в целом и его отдельных фрагментов. Лаконичность и строгость формулировки позволили некоторым практикам и теоретикам архитектуры сделать выводы о прочности, пользе, красоте как свойствах собственно объекта, независимых от потребностей людей. Три аспекта виделись раздельно существующими в каждом объекте, и возникло разделение качеств здания на конструктивные, функциональные и декоративные. Отсюда уже недалеко оставалось до искусственного вычленения прежде составных частей целого из гармоничного единства – эта позиция во многом определила принципы дальнейшего развития архитектурной деятельности, начавшегося с эклектизма и получившего

продолжение в работах функционалистов, где польза прямо отождествлялась с красотой.

Архитектура в своём современном понимании, несмотря на развитие технологий, изменение социально-экономических условий, научно-технический прогресс, остаётся прямым правопреемником деятельности зодчего, т.е. имеет многовековую собственную историю. Дизайн же, напротив, является сравнительно молодым видом деятельности, имея возраст около ста лет. Таким образом, закономерно предположить, что архитектура оказала существенное влияние на развитие и профессиональное становление дизайна и обеспечила определённую общность архитектуры и дизайна. Причём это влияние проявилось и в системе практики дизайна, и в теории дизайна как деятельности. В.Ф.Маркузон замечает, что «многое в теории дизайна заимствуется из архитектуры, как наиболее близкой области предметно-художественного творчества».<sup>1</sup>

Восприятие любого нового, будь то вещь, знание или событие, человек традиционно связывает со своим предшествующим опытом. Необходимость отталкиваться в суждениях от известного и понятного, бессознательный поиск в оригинальном элементов традиционного раскрывает принцип человеческой психологии «объяснения нового через привычное». Так произошло и с дизайном – «когда профессия дизайнеров ещё не получила широкой известности, их нередко называли «архитекторами изделий промышленного производства»<sup>2</sup>. Такое понимание нового через привычное имело и более объективные причины – многое в их деятельности оказалось схожим. Так, обращая внимание на подобное сходство, И.А.Вакс в своей книге «Художник в про-

---

<sup>1</sup> Маркузон В.Ф. Конструкция, тектоника, образ // Конструкция, функция, художественный образ в дизайне. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1980. – Вып. 23. – С.13.

<sup>2</sup> Аронов В.Р. Художник и предметное творчество. – М.: Советский художник, 1987. – С.101.

мышленности» пишет: «прототипом сегодняшнего художника-конструктора, безусловно, является всем знакомая специальность архитектора»<sup>1</sup>.

Если рассматривать архитектуру и дизайн в обобщённых категориях по отношению к потребительскому обществу, то выявляется близость их задач в части внимания к конечному потребителю. Так, если архитектура занимает место в системе «потребитель – архитектор – сфера строительства», то дизайн находится в подобной системе «потребитель – дизайнер – сфера производства».

Таким образом, отправной точкой деятельности и целью этой деятельности является удовлетворение потребности реальных людей. Разница состоит в профессиональной специфике деятельности архитектора и дизайнера, в отличиях создаваемых ими объектов «второй природы». По выражению А.В.Иконникова, «архитектура формирует её стабильный каркас, намечающий основные членения организованного пространства, где развёртывается человеческая жизнедеятельность, дизайн – «вещное наполнение» этого каркаса – бесконечно многообразную систему предметов и их комплексов, служащих определённым процессам деятельности»<sup>2</sup>. Архитектура имеет дело с крупномасштабными объектами среды, а дизайн – со средне- и мелкомасштабными. Произведения архитектуры рассчитаны на более долгий срок жизни по сравнению с объектами дизайна по причине своей масштабности, срокам строительства и объёму экономических затрат. Объекты деятельности дизайнера чаще всего предполагают существенно меньший срок своей эксплуатации.

По этой причине наблюдается некоторое различие позиций по отношению к потребителю со стороны архитекторов и дизайнеров. В этом смысле потребитель для архитектора есть достаточно обобщённая категория, которая не рассматривает небольшие социокультурные группы людей (за исключени-

---

<sup>1</sup> Вакс И.А. Художник в промышленности. – Л.-М.: Искусство, 1965. – С.6.

<sup>2</sup> Эстетические ценности предметно-пространственной среды / Под ред. А.В.Иконникова... С.5.

ем частного домостроения), а ориентируется на крупные. Следствием такой ориентации становится достаточно медленная и консервативная реакция архитектуры на изменение вкусов и модных тенденций формообразования – ведь архитектор планирует для своего проекта долгую жизнь, за время которой актуальные сегодня потребительские установки могут не раз измениться. Для дизайна в целом характерна ориентация на более индивидуализированные группы потребителей, быструю смену стилистических характеристик, движение в авангарде модных формообразующих тенденций. В этом плане дизайн выполняет некоторую компенсаторную функцию – его продукция «обеспечивает необходимое для целостности контекста культуры связующее звено между человеком, всегда живущим в своём «сегодня», и архитектурой, в той или иной степени отстающей от «сегодняшних» потребностей и вкусов уже вследствие своей стабильности»<sup>1</sup>.

Принципиальное различие между дизайном и архитектурой состоит в характеристиках их объектов деятельности по отношению к окружающему контексту. Проектируемое здание, в большинстве случаев, требует уникального, неповторимого художественного образа, стилевого и культурологического внимания к соседствующей застройке, учёта особенностей ландшафта, светового и температурного климата данной местности. Налицо все признаки объекта с индивидуальными характеристиками, присущими только конкретному решению. Дизайн, напротив, ставит своей целью создание таких предметов и их комплексов, которые могли бы легко входить в любую обстановку. По выражению А.В.Иконникова, «форма таких вещей должна быть поливалентной, допускающей широкое разнообразие сочетаний с другими вещами и органичное вращение в самые различные средовые контексты»<sup>1</sup>.

Интересные превращения происходят с архитектурой из-за применения технологий массового строительства, нехарактерных для прежней архитектурной практики. Индустриальные методы, прежде характерные для дизайна,

---

<sup>1</sup> Эстетические ценности предметно-пространственной среды / Под ред. А.В.Иконникова... С.245.



ставят массово тиражируемую архитектуру на один уровень с дизайнерской деятельностью, дифференцируя некогда единую архитектуру «на архитектуру индустриальных зданий, безличных к месту своего расположения, детерминированную технологией производства, и архитектуру, формирующую и «аранжирующую» среду, придающую ей индивидуальные характеристики»<sup>2</sup>. В этом случае, если отбросить как непринципиальную разницу в масштабе объектов проектирования (что сегодня достаточно условно делит объекты архитектурного и дизайнерского проектирования), так как сложный системный дизайнерский объект имеет громадные размеры (например, судно, локомотив, целостные транспортные системы), то можно привести дизайн и архитектуру к единому знаменателю. Разумеется, это не подразумевает неких унифицированных эстетических критериев у дизайнера и архитектора.

Отличительной чертой, характерной как для дизайна, так и для архитектуры является ответственное отношение к конечному результату всего процесса: постройке здания или выпуску промышленных товаров. Дизайнер и архитектор выступают в роли высококвалифицированных координаторов и контролёров всего производственного процесса, начиная от предпроектных исследований, проводимых группой специалистов, и заканчивая непосредственным воплощением проекта в материале. Реальным подтверждением этого на практике является существование единого для архитектуры и дизайна принципа «авторского надзора».

Налицо генетические связи дизайна с другими видами деятельности. Дизайн заимствовал опыт, накопленный в других отраслях человеческого знания. Он использует мастерство обращения с материалом, тесные отношения с потребителем, характерные для ремесленного труда. Дизайн вобрал в себя достижения искусства: образность, внимание к художественным качествам вещи, использует выработанные искусством приёмы работы, строит свои

---

<sup>1</sup> Там же. - С.127.

<sup>2</sup> Там же. - С.8.

отношения с техникой на принципе гармоничного синтеза художественного и утилитарного.

Функциональность, научные подходы, объективность оценок, изобретательность техники стали составными элементами дизайнерской деятельности. Отношение к предметно-пространственному окружению как к целостной системе, состоящей из множества компонентов, характерное для архитектуры, также является одним из основных принципов дизайнерской практики.

Как видно, все прямые сопоставления дизайна с близкими ему видами деятельности правомерны лишь для отдельных аспектов дизайна, а такой широкий круг задач и методов их решения используется только в дизайне.

На основании всего этого можно сделать закономерный вывод: дизайн как деятельность заимствовал многие характерные черты и методы деятельности из других, прежде всего гомогенных видов, интегрировал их в соответствии со своими специфическими целями и задачами, но не является ни одной из них. В определённом смысле можно говорить о том, что дизайн является более высоко организованным видом человеческой деятельности, находящимся над традиционными видами: изобразительным искусством, архитектурой, инженерией<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Мунипов В.М. Дизайн и наука // Техническая эстетика. – 1975. - № 10. – С.1-4.

### 3. Современная система дизайна

#### 3.1. Классификация объектов дизайна и проектных методов

Сфера применения дизайнерами своего профессионального знания представляет собой сегодня очень широкое поле деятельности. Вовлечёнными в эту сферу оказываются самые разнообразные объекты – от элементарных односоставных предметов до сложных многоуровневых систем – по образному выражению, в сферу деятельности дизайнера входят объекты «от софы до среды города», «от иголки до самолёта», «от ложки до города»<sup>1</sup>.

Из-за такого множества объектов, с которыми работает дизайнер, может сложиться впечатление о бесконечности типов объектов дизайна. Но если рассматривать эти объекты не по предметному признаку и не по степени сложности изделий, а с точки зрения дизайнерского проектирования, то легко обнаружить, что всё множество объектов дизайна вполне можно сгруппировать в три блока. Эти блоки формируются по принципам проектирования дизайнерских объектов деятельности, т.е. отличия заключаются в постановке задач и методов их решения. Таким образом, выделяются «штучные», «комплексные» и «системные» объекты.

«Штучный» объект обычно представляет собой изделие с чётко определённой внутренней структурой (простой или сложной), достаточно небольшим количеством связей с окружающим предметным окружением. По этим причинам он не оказывает существенного влияния на окружающий социокультурный контекст. Исторически именно такой тип проектируемого изделия был первым дизайнерски решённым объектом: стул, стол, чайник, светильник и т.п.

Разрабатывая «штучный» объект, дизайнер может использовать два основных проектных подхода: «дизайн-метод» и «дизайн-стиль».

---

<sup>1</sup> Аронов В.Р. Художник и предметное творчество... С.59.

Дизайн-метод включает в себя как основной компонент проектирования всесторонний анализ и комплексную разработку создаваемого изделия. Где используется вещь, каковы условия её эксплуатации, какова её конструктивно-функциональная схема, каковы используемые материалы и технологии, каковы предпочтительные визуальные характеристики, в чём особенности потребительской группы, каковы возможности утилизации – вот лишь некоторые аспекты подробного проектного исследования. Таким образом, рассматривается максимально возможное количество факторов, влияющих на окончательное решение, которые анализируются и служат фундаментом для принятия к реализации конкретного дизайнерского проекта.

Нетрудно заметить, что главная задача дизайн-метода определяется заботой о вновь создаваемых качествах вещи, способных максимально полно отвечать запросам потребителя. В этом случае принципиальная новизна и оригинальность проектного решения обусловлены стремлением дизайнера создать всесторонне гармоничное решение, отбросив привычные решения и стереотипы. Разработанная с использованием такого проектного подхода вещь может оказаться в принципе непохожей на прежний аналог как по конструкции, материалам, так и по визуальным характеристикам, хотя все необходимые полезные функции аналога будет выполнять (или даже превосходить). В этом случае дизайнер следует принципу: «строить не мост, а переправу», т.е. ищет новые способы решения проблемы, а не просто применяет выработанные ранее приёмы решения подобных задач, комбинируя известные варианты.

Внешняя форма рождается в неразрывном единстве с остальными характеристиками изделия: функциональными, конструктивными, эргономическими, экологическими и другими. Поэтому при использовании дизайн-метода визуальные качества изделия, по которым традиционно определяют принадлежность объекта к сфере дизайна, представляют собой результат комплексного подхода к проектированию.

Показательнее всего характер дизайн-метода раскрывается в случае с проектированием изделий, не имеющих аналогов в предшествующей культуре. Принципиально новые изделия, рождённые современной технической цивилизацией, требуют создания такой формы, которая бы наиболее точно передавала их сущность. В условиях беспрототипного проектирования дизайнер решает максимально сложную проблему – как посредством внешнего облика ассимилировать изделие в сферу человеческой культуры.

В реальном существовании дизайн-метод находит применение и в несколько усечённом виде. Так он используется при концептуальном проектировании и в системе профессионального образования. В этих случаях условно игнорируются или принимаются как незначительные факторы производственного процесса, технологические ограничения, социокультурная ситуация или какие-либо другие параметры (в зависимости от рассматриваемой проблемы). Важные в повседневной дизайнерской практике социальные и знаково-символические функции изделия также могут рассматриваться в упрощённом виде.

Главное достоинство такого «усечённого» способа проектирования состоит в возможности расстановки и варьирования акцентов в зависимости от поставленной задачи. Цель подобного проектирования часто состоит в поиске принципиально новых решений, тогда как ограничения реального проектирования могут сковывать процесс генерации оригинальных идей. Разумеется, при достижении интересного результата, способного продолжить свою жизнь в реальном существовании, предмет проектирования подвергается всестороннему анализу с других точек зрения, с позиций других требований, которые прежде формулировались условно. И путём дальнейшей доработки на первый взгляд нереальное предложение может быть доведено до промышленного производства.

Другая сфера применения дизайнерского проектирования для «идеальных» условий включает в себя как главную цель тренинг профессиональных способностей, средство для поддержания высокого тонуса дизайнерского

мышления, «свежести» в идеях. Именно в подобных ситуациях с некоторой долей условности в задачах и неопределённостью конечного результата вырабатывается главный приём дизайна как творческой комплексной профессии – проектное мышление. «Мыслить по-дизайнерски – это значит мыслить проектно; не логически и не образно, а именно проектно; не с помощью понятий или художественных образов, а с помощью особых внутренних форм сознания»<sup>1</sup>. Ни один набросок, ни один эскиз, если он действительно дизайнерский, не является простым рисунком, картинкой, несущей только образное решение в чистом виде. В них зафиксированы одновременно и целостно все аспекты дизайнерского проектирования.

С точки зрения «академического» дизайна, дизайн-метод является единственно правильным и честным.

Дизайн-стиль представляет собой иной приём дизайнерского проектирования. Главное внимание в этом случае уделяется визуальным характеристикам вещи. Дизайнер, в силу различных причин (технических, экономических или других), не интересуется возможностями конструктивного и функционального улучшения объекта. Эти качества изделия остаются на прежнем уровне.

Такой подход к дизайну с приоритетным вниманием к внешнему виду называют «стайлингом». В.Р.Аронов так очерчивает границы стайлинга: «во-первых, вещь должна оставаться функционально полезной, и её главная функция должна чётко прочитываться в форме..., во-вторых, при появлении нового формального решения конструкция вещи в стайлинге не меняется. Иначе появится просто новое поколение технических изделий с иными причинно-следственными связями формы и функции»<sup>2</sup>. Таким образом, очевидно, что стайлинговое проектирование является проектированием аналоговым, проектированием, обращённым к уже опробованным решениям.

---

<sup>1</sup> Кантор К.М. Правда о дизайне... С.77.

<sup>2</sup> Аронов В.Р. Стайлинг как социокультурное явление и художественное средство // Техническая эстетика. – 1981. - № 12. – С.5.

Единственной возможностью для дизайнера становится работа над внешней формой, в этом случае он концентрирует свои силы на аспектах художественного проектирования: целостности и оригинальности композиционного решения, цветовой гамме, подборе фактур, соответствии современным тенденциям формообразования. Дизайнер выступает больше как художник, скульптор – через проектируемое изделие он выражает свою авторскую (разумеется, с учётом различных существующих тенденций) точку зрения.

Разделение проектируемых изделий по принципу используемого метода является довольно условным и относительным. Чёткую границу между методами проектирования можно обозначить лишь в особых ситуациях: например, учебное проектирование или условия профессионального тренинга. Эти ситуации предполагают определённую условность и теоретическую чистоту используемых методов. В реальной практике дизайна такого не происходит. Здесь дизайн-метод и дизайн-стиль находятся в соседстве и постоянно взаимодействуют. Возможные дизайнерские решения изделий обуславливаются преобладанием одного метода над другим в каждом конкретном случае.

Рассмотрим несколько подробнее этот вопрос. С позиции «очищенного» дизайна принципиально новое функционально-конструктивное решение представляется лучшим результатом. В соответствии с новыми принципами устройства изделия рождается и его внешний облик, который, как мы определили выше, может совершенно отличаться от прежнего изделия. Теперь посмотрим на эту ситуацию с точки зрения потребителя. В силу своей инертности ему достаточно трудно сразу идентифицировать новое изделие с прежним. Несмотря на очевидные преимущества нового изделия, путь потребителя до его активного принятия и применения нового изделия может быть очень долгим. Ведь помимо собственно утилитарной функции каждый предмет несёт в себе информационно-символическую значимость. В совершенно новом изделии прежняя знаковость исчезает, а новая появляется не сразу.

Чтобы плавно подвести потребителя к новому решению, можно осознанно разделить систему «старое – принципиально новое» на несколько эта-

пов: «старое – немного новое – во многом новое – принципиально новое». Тогда путём постепенного усвоения «принципиально новое» будет рассматриваться как развитие прежнего «старого». Такой приём активно используется в коммерческой практике дизайна. Практика постепенных шагов, поэтапной модернизации оказывается очень выгодной для производства и системы сбыта. В соответствии с такой логикой постепенных изменений известный американский дизайнер-коммерсант Р.Лоуи разработал и применял принцип МАУА. В более обобщённом виде этот приём предстаёт как элемент маркетинговой стратегии планового устаревания и создаёт условия для более быстрой и лёгкой смены форм промышленных изделий.

С точки зрения проектирования, особое отличие «штучного» объекта состоит в том, что дизайнер вполне способен самостоятельно (в большинстве случаев) провести все этапы работы и принять окончательное решение. В отдельных ситуациях дизайнер самостоятельно может изготовить прототип или образец будущего изделия, что также обусловлено относительной простотой функционально-конструктивного и формального решений. По этой же причине дизайн-проекты «штучного» типа обладают достаточно большой долей субъективного авторского понимания задачи, их отличает преобладание эмоционально-интуитивного начала над техническим.

Многие из объектов «штучного» дизайна способны быть элементами более сложной структуры – комплекса вещей. Комплексный объект – результат количественного развития «штучного» изделия. Принципиальное понимание комплексности с точки зрения дизайна следующее: комплексом изделий считается такая группа объектов, обладающих общими признаками, которая была спроектирована с применением единых принципов ко всем элементам группы как целостной структуры. Именно спроектирована, а не собрана из готовых элементов, возможно даже внешне похожих.

Комплексное проектирование – следующий этап в дизайнерской деятельности вслед за проектированием единичных изделий. В отличие от «штучных» объектов, в комплексах возникают дополнительные связи между



элементами группы. Эти связи могут быть как функционально-конструктивными, обусловленными назначением изделия, так и ассоциативно-образными, реализованными через внешнюю форму. Характер взаимосвязей чаще всего зависит от применяемого подхода к проектированию. Аналогично единичному объекту дизайнер при работе с комплексом может применять два подхода: целостное проектное решение и приём стайлинга, т.е. дизайн-метод и дизайн-стиль.

Целостное проектное решение ориентировано на комплексный подход в рассмотрении всех составляющих группы в плане исследования конструкции, функций, материалов, технологий, условий эксплуатации, внешнего вида. Это предполагает внимательное отношение к каждому элементу группы, но качество комплекса является приоритетным перед качеством отдельного элемента. Принципиальной задачей в этом случае является выработка наиболее оптимального варианта конструкции, функциональных и эстетических качеств, приёмов эксплуатации для всех элементов группы. Доминирующим остаётся изобретательно-новаторский подход к проектируемому комплексу, «постройка переправы, а не моста». В свою очередь визуальное решение вырастает из результатов функционально-конструктивных исследований и неразрывно с ними связано.

Использование стайлинга предполагает собой, в первую очередь, единство визуальных характеристик всех составляющих комплекса путём применения одинаковых материалов и технологий изготовления, обеспечивает интеграцию форм комплексного объекта через стиль – приём, характерный для художественной деятельности. Именно через стилевое единство всех элементов чаще всего определяется принадлежность изделий к комплексному объекту дизайна, так как в первую очередь потребитель оценивает внешние качества, а только затем – все остальные характеристики.

Следующая ступень в иерархии объектов дизайн-деятельности – системный объект. По отношению к «штучному» объекту это уже не количественный рост (как в случае с комплексом), а переход в другое качество. Сис-

темный объект – это крупномасштабная, сложная, объединяющая в себе множество взаимосвязанных составляющих (элементов или комплексов элементов) структура, рассмотренная в единстве с принципами, условиями функционирования и во всестороннем контексте. Л.Н.Безмоздин пишет: «...проектирование систем имеет не только предметную, но и процессуальную сторону...»<sup>1</sup>.

Структуру проектирования системного объекта образно можно представить в виде разветвляющегося дерева<sup>2</sup>. Сначала формулируется генеральная линия проектирования – стратегические задачи системы, подходы к достижению целей, средства деятельности, условия функционирования. Затем осуществляется идейная разработка крупных блоков системы и далее, шаг за шагом, более мелких. И только как результат этой проработки начинается непосредственное проектирование элементов системы – дизайн-проектирование в классическом смысле.

Разработка конкретных элементов системного объекта ведётся по принципам проектирования «штучного» и комплексного дизайна. Только в этом случае стайлинговое проектирование не может занимать приоритетное положение, поскольку является поверхностным проектированием. Необходимо заметить, что при системном проектировании единство материалов, технологий их использования, приёмов формообразования не является критерием для оценки целостности системы. Элементы системы могут быть настолько разными по своим характеристикам, что простое сравнение их функционально-конструктивных или эстетических качеств не обнаружит единства. Целостность системного объекта заключается в принципах внутренней взаимосвязи, общности генеральной идеи. Специфика системного объекта в том и состоит, что главным направлением проектирования становится проектиро-

---

<sup>1</sup> Безмоздин Л.Н. В мире дизайна. – Ташкент: Изд-во ФАН, 1990. – С.41.

<sup>2</sup> Азрикан Д.А. Черты системного объекта дизайна // Теоретические и методические проблемы конструирования комплексных объектов. Труды ВНИИ-ТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1979. – Вып. 22. – С.76-90.

вание отношений, взаимосвязей всех элементов системы, а не конкретного предметного наполнения.

Системный объект включает в себя условия, необходимые для деятельности человека в производстве (производственная среда и сам процесс производства), транспортные проблемы (тара, перевозка, безопасность), вопросы хранения (упаковка, складирование, температурные условия), принципы применения изделий (средства обучения, обслуживания, ремонта, утилизация), информационно-знаковое наполнение (документация, информационные материалы), проблемы торговли (система распространения, реклама). Такая сложность системного объекта и его необычность относительно классических объектов дизайна потребовала появления нового типа дизайнера – проектировщика систем.

Таким образом, активное проникновение дизайна в сферу промышленности привело к тому, что масштабы дизайнерского проектирования стали сопоставимы с масштабами задач специалистов, занимающихся проблемами системных объектов в технике. И, подобно специализациям профессионалов-инженеров, в промышленном дизайне произошло разделение функций между специалистами. Одни – дизайнеры-исследователи занимаются разработкой перспективных направлений, научным обоснованием задач дизайна. Другие – дизайнеры-предметники решают преимущественно практические задачи по созданию образцов изделий и их производству. Третьи – дизайнеры-системщики взяли на себя создание и управление сложных систем, осуществляя координацию проектирования всех элементов системы. Вот что говорит об этом В.Ф.Сидоренко: «дизайн – это деятельность, осуществляемая, как правило, не одним человеком, а коллективом специалистов, точнее, системой деятельности, интегрирующей в себе научные, инженерно-технические и художественные специальности».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Сидоренко В.Ф. Модель «опережающего» образования // Проблемы развития дизайнерского образования. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1986. – Вып. 49. – С.43.

Задача дизайнеров-системщиков – это проектирование структурных связей системы, места и характеристик составляющих элементов, а не самих элементов в предметном воплощении. В этом случае дизайн начинает приобретать специфические черты управленческой деятельности, а программирование связей выступать как система управления дизайном (в отечественной практике – дизайн-программы)<sup>1</sup>.

Сложность системного объекта, его задействованность во многих аспектах жизни значительно повышают степень ответственности дизайнера за результаты своего труда и в целом за последствия реализации проекта системы. Если при создании отдельной вещи дизайнерская ошибка поправима и ущерб от неё не очень велик, то «социальные, экономические, культурные и другие последствия в случае неверного решения системы могут быть огромны и необратимы»<sup>2</sup>.

Рассмотрение системного объекта с различных позиций, привлечение специалистов других профессий и, наконец, разделение труда внутри дизайнерской деятельности на специализации указывают на особую сложность и многокомпонентность системного проектирования. Коллективная деятельность, характерная для работы над системным объектом, в результате и определяет его большую объективность и научную обоснованность по сравнению с единичными и комплексными объектами дизайна. В этом случае дизайнер выступает как координатор процесса создания вещи, принципиально отличаюсь от дизайнера-эстета, который ориентируется в первую очередь на визу-

---

<sup>1</sup> Кузьмичев Л.А., Сидоренко В.Ф. Дизайн-программа. Понятие, структура, функции // Теоретические и методические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1979. – Вып. 22. – С.9-34.; Сидоренко В.Ф., Кузьмичев Л.А. Дизайн-программа как тип культурно-художественной программы // Эстетические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1980. – Вып. 25. – С.9-34.; Рунге В.Ф., Сеньковский В.В. Основы теории и методологии дизайна: Учебное пособие. – М.: МЗ-Пресс, 2001.

<sup>2</sup> Щелкунов Д.Н. Проектная концепция в дизайне систем // Теоретические и методические проблемы конструирования комплексных объектов. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1979. – Вып. 22. – С.63.

альные характеристики изделия. Таким образом, представляется, что системное проектирование – это перспективное направление развития дизайнерской деятельности.

Вместе с тем жесткость создаваемых структур, прямая зависимость взаимосвязей, когда одно изменение влечёт за собой изменения других компонентов, теоретическая чистота, характерная только для идеальных моделей, поставили ограничения на внедрение системных объектов в реальную практику. Совершенно представленные в схемах системные объекты в реальной практике часто оказывались утопичными проектами.

Развитие концепции системного дизайна в профессиональных кругах постепенно привело к идее «тотального» дизайна. Используя методы системного дизайна, он предполагал полное создание предметно-пространственного окружения человека, проектирование всех внутренних и внешних связей, глобальную разработку всех стилевых и образных составляющих – своеобразную дизайнерскую модель мира. Исходя из задачи гуманизации искусственной среды, «тотальный» дизайн предлагал создание гармоничного общества посредством гармоничного предметно-пространственного окружения, т.е. решения общечеловеческих проблем дизайнерскими средствами. С такой трактовкой дизайна мы уже встречались – это ещё один вариант дизайна как «мессианской» деятельности.

Системный метод проектирования имеет большие шансы на существование при несколько ином подходе к созданию сложных систем. Необходимо отказаться от принципа сплошного проектирования, когда разрабатываются многочисленные жёсткие связи с конкретным материальным наполнением, и обратиться к гибкому, контекстуальному проектированию узловых моментов, своеобразных стыковок. Главной задачей дизайнера должно стать создание возможных моделей системы, основанных на предварительном изучении и прогнозировании, разработка принципов взаимодействия этой системы с другими системами. В таком случае взаимосвязи не потеряют гибкий характер и

способность к контекстуальным изменениям, а визуальный облик предметного наполнения не станет главным критерием оценки качества системы.

Четкое разделение объектов дизайнерского проектирования на единичные, комплексные и системные в реальной деятельности часто не имеет таких резких границ. Объекты дизайнерского проектирования могут быть оценены по-разному. Например, с одной стороны промышленное изделие мы можем рассматривать как «штучный» объект, а с другой – он будет представляться как элемент комплекса. В свою очередь, комплексный объект дизайна мы можем рассматривать как часть системного. Очевидна некоторая «размытость» подобных формулировок. Причина этой «размытости» заключается в самой природе дизайнерской деятельности – профессиональный дизайнер всегда стремится рассматривать вещь комплексно: её характеристики, возможности эксплуатации и производства – вся дизайнерская деятельность в принципе системна.

Таким образом, очевидно, что логика развития объектов дизайнерской деятельности: «штучный», «комплексный», «системный» обусловлена постоянным расширением сферы деятельности дизайнера. Если «штучный» и «комплексный» объекты дизайна чаще всего имеют исторических предшественников, произведённых в условиях ремесленного и мануфактурного производства, то «системный» объект возникает лишь при масштабном распространении современной индустрии. Системный подход возникает как средство интеграции предметно-пространственной среды, становясь, таким образом, фундаментальным принципом современного дизайна.

### 3.2. Принципы дизайна (Нижегородская школа)

В методологическом плане системность дизайна находит подтверждение в системе принципов дизайна Нижегородской школы, предложенной Л.А.Зеленовым. С его точки зрения дизайн – это особый метод проектного мышления, основанный на применении в деятельности шести принципов: социологического, инженерного, эргономического, экономического, экологического и эстетического<sup>1</sup>.

Таким образом, шесть принципов дизайн-деятельности, объединяющие и систематизирующие все частные качества дизайнерских изделий, представляют собой ключ к проектированию гармоничных промышленных изделий:

- 1) социологический принцип, включающий в себя полезность, соответствие спросу, утилитарность;
- 2) инженерный принцип, включающий надёжность, прочность, долговечность, технологичность;
- 3) эргономический принцип, включающий удобство, гигиеничность, безопасность;
- 4) экономический принцип, включающий рентабельность, прибыльность, дешевизну;
- 5) экологический принцип, включающий природоохранность, вписанность в природу, экологическую чистоту;
- 6) эстетический принцип, включающий выразительность, композиционность, образность как интегральную характеристику изделия.

В таком случае становится понятным применение термина «дизайн» в областях деятельности, лишь косвенно имеющих отношение к промышленному («стержневому» по определению С.О.Хан-Магомедова<sup>2</sup>) дизайну и об-

<sup>1</sup> Зеленов Л.А., Фролов О.П. Принципы дизайна...; Зеленов Л.А. История и теория дизайна...

<sup>2</sup> Хан-Магомедов С.О. Дизайн и некоторые проблемы стилеобразования // Техническая эстетика. – 1981. - № 7. – С.10-12.

ладающих собственными объектами проектирования: интерьер, промышленная графика, выставочная экспозиция и др. Их принадлежность системе дизайна определяется специфическим проектным методом – системным подходом.

Сегодня системный дизайн получает всё большее распространение, а «штучные» и «комплексные» объекты дизайна всё чаще рассматриваются как элементы крупномасштабных систем. Главная причина этой тенденции заключается в углублении взаимосвязей между всеми элементами предметно-пространственного окружения человека, их возрастающей взаимозависимостью и невозможностью создания совершенных промышленных изделий без всестороннего учёта окружающего контекста.

---



### 3.3. Стратегии развития дизайна

В современных условиях может сложиться впечатление, что дизайнерская деятельность развивается во многих направлениях, каждое из которых имеет свои характерные особенности. Однако такое представление основано на рассмотрении дизайна через предметность, действительно включающей много типов дизайнерской деятельности. В целом современный дизайн, осуществляющий свою деятельность в условиях реальной экономики, развивается в соответствии с двумя главными стратегиями: финансово-экономической и социокультурной.

Финансово-экономическая стратегия развития дизайна связана, в первую очередь, с интересами промышленных и торговых компаний, нацеленных на получение прибыли. В этом случае дизайн становится инструментом для достижения максимальных доходов компанией. Все профессиональные средства дизайнер начинает применять именно для достижения такого результата. Вот что говорит по этому поводу К.Вудринг, руководитель службы дизайна крупнейшей в США торговой компании «J.C.Penney»: «Я стремлюсь делать вещи, которые нравятся людям и которые они покупают нарасхват»<sup>1</sup>.

Истоки финансово-экономической стратегии впервые прослеживаются в сотрудничестве Петера Беренса с корпорацией AEG и в практике первых американских дизайнеров.

Характерными чертами для финансово-экономической стратегии стали:

- 1) ориентация на прибыль;
- 2) активное использование маркетинговых исследований;
- 3) идеология планового устаревания и модного потребления;
- 4) стайлинг как приём дизайнерского проектирования;
- 5) массовое применение рекламы;
- 6) направленность стратегии на ценности экономики.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Сильвестрова С.А. Проектируем то, что хотим продать // Техническая эстетика. – 1986. - № 6. – С.26.

Особенно примечательным примером ориентации дизайнера на прибыль стала идеология дизайнерской деятельности, разработанная и внедрённая в практику американским дизайнером первого поколения Р.Лоуи. На основании результатов своей дизайн-практики он предложил концепцию принципа МАУА («most advance yet acceptable» – наиболее передовое, но приемлемое) – идеологии проектирования, при которой в новом изделии присутствует определённое количество принципиально изменённых характеристик, а другая часть остаётся узнаваемой и сопоставимой с прежним изделием. Это объяснялось тем, что массовый потребитель не готов принять и приобрести совершенно оригинальное изделие, если оно не напоминает старое.

Если ранее дизайнеры вводили такие изменения бессознательно, то теперь они стали сознательно руководить подобными изменениями. Более того, современный дизайн всё больше становится составной частью системы маркетинга, максимально использующего разнообразный инструментарий воздействия на потребителя. Ещё В.Л.Глазычев в книге «О дизайне», вышедшей в 1970 году, говорил, что дизайн (анализ проводился на основе зарубежного дизайна) использует результаты различного рода исследований рынка. Сегодня маркетинговые исследования очень широко применяются для прогнозирования и планирования потребительских тенденций, а в конечном итоге – для создания промышленных изделий.

Предприятия-производители используют маркетинговый подход при выпуске продукции, комбинируя его с идеологией планового устаревания, когда смена выпускаемой продукции происходит не в результате технических открытий, а в результате постепенной замены изделия его несколько модернизированной и видоизменённой версией.

В этом чётко прослеживается следование модным тенденциям, когда «только что получившее признание нововведение изымается из обихода как устаревшее до того ещё, как оно смогло утратить свои технические и тем более художественные достоинства»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Гофман А.Б. Мода и люди. – М.: Изд-во ГНОМ и Д, 2000. – С.89.

Основной технологией дизайна в рамках финансово-экономической стратегии стал стайлинг. Природа стайлинга кроется в подходе к дизайну как к инструменту стимулирования продаж, инструменту идеологии планового устаревания.

Нужно отметить, что доля стайлингового дизайна постоянно увеличивается. Это объясняется двумя главными причинами: первая – многие объекты классического дизайна подходят к порогу, когда их функционально-конструктивная часть становится максимально отработанной и принципиальных изменений формы изделий уже не происходит.

Незначительное изменение внешнего вида остаётся единственной возможностью убедить потребителя, что работа над изделием продолжается и оно всё более и более совершенствуется. Вторая причина – образ вещи стал значимой потребительской стоимостью и эксплуатируется с целью получения дополнительных прибылей. Продажа «образа» вещи, а не её полезных качеств, приобретает массовое распространение, причём этот процесс ускоряется в геометрической прогрессии – повышенное внимание к образным качествам вещи всё больше и больше соседствует с коротким циклом потребления этой вещи<sup>1</sup>.

Дополнительным фактором, активно поддерживающим развитие дизайна в этом направлении, является коммерческая реклама. Навязывание образов, правил поведения и потребления нацелено на то, чтобы потребитель минимально задумывался над процессом принятия решения о покупке, а максимально следовал предложенным рекламой нормам<sup>2</sup>. В отношении объектов промышленного дизайна реклама фиксирует внимание потребителя на любых изменениях, которые могут отличать «новое» изделие от «старого», резко

---

<sup>1</sup> Курьерова Г.Г. Что впереди? // Дизайн на Западе. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – С.47-66.

<sup>2</sup> Дахин А.В. Социально-философская модель современного рекламно-информационного пространства // Международные отношения в 21 веке: региональное в глобальном, глобальное в региональном. – Н.Новгород: НГЛУ, 2000. – С.166-186.

противопоставляет их друг другу во времени: «современное» – «устаревшее», настойчиво говорит, что «новое» – это хорошо, а «старое» – плохо.

Особенность дизайнерской деятельности по отношению к потребителю состоит в том, что у дизайнера есть одно очень существенное ограничение – он не может бесконечно долго ждать, в отличие, например, от представителей чистого искусства, художественного «созревания» своего потребителя. По выражению одного из руководителей Национального французского центра современного прикладного искусства Э.Фермижье, «деятельность дизайнера несовместима с чистым искусством, поскольку дизайн не допускает умозрительного творчества»<sup>1</sup>. В условиях свободного рынка, когда изделие, не соответствующее вкусам потребителя, не находит спроса в торговле. Такая ситуация сразу демонстрирует неудачу дизайнера.

Этот аргумент часто приводится в свою защиту дизайнерами, которые работают над проектами для промышленных предприятий. Действительно, работа для заказчика, ориентированного на достижение максимальных прибылей, не позволяет дизайнеру чувствовать себя достаточно свободно в проектировании – он всегда ограничен в поиске новых решений.

Вообще роль дизайнера как личности в условиях финансово-экономической стратегии становится всё более и более неопределённой. Если первых дизайнеров мы знаем по именам, а их работы всегда связаны с оригинальными творческими концепциями, то сегодня имя дизайнера превращается в торговую марку, а работы одних дизайнеров могут не отличаться от работ других. Зачастую имя дизайнера начинает жить совершенно самостоятельной жизнью, превращаясь в составной элемент системы распространения промышленной продукции – брэнд. Происходит выветривание реального содержания имени – вместо личности с её оригинальной концепцией возникает своего рода «наклейка» на продукцию. Подобной наклейкой может маркироваться любая промышленная продукция – возникает ситуация продажи не

---

<sup>1</sup> Цит. по: Де Моран А. История декоративно-прикладного искусства. Пер. с фр. – М.: Искусство, 1982. – С.483.

столько вещи, сколько образа этой вещи, связанного с именем дизайнера – брендом.

Финансово-экономическая стратегия развития дизайна, взаимосвязанная с системой маркетинга и рекламной поддержкой, становится реальной угрозой для культурных ценностей, связанных с традициями предметно-пространственного окружения человека. Для дизайна в рамках финансово-экономической стратегии первичной становится задача по привлечению потребителя любыми средствами – задача продать изделие.

Следуя такой задаче, дизайн игнорирует любые проявления культурной самобытности и преемственности, которые не могут способствовать получению максимальной прибыли. Если же какие-либо элементы традиционной культуры, используемые в объектах дизайна, могут принести дополнительные финансовые выгоды, то они начинают активно использоваться, вплоть до полного выхолащивания внутреннего содержания и сохранения исключительно внешних характеристик.

Постоянное ускорение темпов смены предметного окружения, «культурная пустота» внешней формы, доминирование унифицированных национальных решений в дизайнерском проектировании приводит к потере преемственности в развитии общества и культуры. А в целом происходит истощение традиционных культур, утрата предшествующего культурного опыта, обезличивание предметного наполнения человеческого окружения.

Социокультурная стратегия развития дизайна связана с усилиями наиболее прогрессивных слоёв общества сохранить и увеличить накопленный культурный опыт. Начало этому процессу положили европейские дизайнеры первого поколения, способствовавшие внедрению культурных ценностей в сферу промышленного производства. Развитие социокультурной стратегии связано сегодня, прежде всего, с деятельностью общественных и профессиональных организаций, учебных и музейных структур, культурных фондов и муниципальных органов, работающих с социальной сферой. В этих центрах дизайн продолжает развивать свою гуманистическую традицию, опираясь на

лучшие традиции предметно-пространственного окружения, взаимодействуя с другими проявлениями человеческой культуры: изобразительным искусством, архитектурой, народными промыслами, театром, музыкой и т.п.

В наши дни основным местом развития социокультурной стратегии стали учебные заведения. Определённая независимость дизайн-школ от реалий рыночной экономики позволяет расширять возможности дизайна в сфере культурного наследия, проводить перспективные исследования в этом направлении и формировать модели функционирования дизайна в сфере культуры. А самое главное – дизайнерские учебные заведения стали местом подготовки специалистов, пропагандирующих лучшие культурные образцы в дизайне.

Для социокультурной стратегии характерны следующие черты:

- 1) повышенное внимание к системному проектированию, дизайн-метод как приём дизайнерского проектирования;
- 2) наличие «воспитательного» аспекта в изделиях дизайна;
- 3) специфический механизм отбора культурных образов;
- 4) направленность стратегии на ценности культуры;
- 5) особая социальная ответственность дизайнера за выполняемую работу.

В границах социокультурной стратегии дизайн уделяет основное внимание системному проектированию изделий на основе культурной преемственности и уважительного отношения к особенностям проектирования для разнообразных социокультурных потребительских групп. Профессиональной технологией дизайна в рамках социокультурной стратегии является дизайн-метод, который позволяет сочетать передовые технологии, образную новизну и особенности культурного контекста.

По своей природе системное проектирование предполагает наличие возможностей по влиянию на потребителя в части формирования его культурных ценностей и приоритетов. Через объекты дизайна становится реальным некое «воспитательное» воздействие на предпочтения потребителя. Разумеется, не следует преувеличивать возможностей дизайна в этом направле-

нии, что может привести к созданию ещё одной идеологии «мессианства». Реальное влияние дизайна на потребителя больше состоит в формировании эстетического чувства, в приобщении к достижениям современной техники, в обмене национальными культурными ценностями, в развитии нового общемирового мировоззрения постиндустриального общества.

Однако такой «воспитательный» процесс является достаточно сложным и длительным в отличие, например, от результатов рассмотренного ранее финансово-экономического подхода в дизайне. Причина в том, что дизайн, полностью «подстроенный» под потребителя, воспринимается сразу, а дизайн, несущий более сложное культурное сообщение, требует некоторых усилий для правильного восприятия. Современное положение вещей таково, что средний потребитель зачастую не способен в силу разных причин (недостаток знаний, времени, нежелание) адекватно воспринимать «закодированные» дизайнером послания. Для него более предпочтительным становится упрощённый образ, который считывается быстро и однозначно. В этом зачастую коренится причина замедленного развития социокультурной стратегии дизайна.

Альтернативой в таком случае могла бы стать особая технология дизайнерского проектирования, направленная на сохранение культурных ценностей, но использующая для своего продвижения методы, позволяющие захватить внимание «вечно занятого» потребителя.

В целом социокультурная стратегия развития дизайна ориентирована на ценности культуры, на поиск таких дизайнерских решений, которые смогли бы наиболее адекватно сочетать в себе традиции прежнего предметно-пространственного окружения человека и изменяющиеся черты современного мира. Причём отбор культурных образцов для применения в практике дизайнерского проектирования является специфическим процессом.

В этой связи следует сказать о безаналоговом проектировании, когда дизайну приходится решать задачу по созданию промышленных изделий, не существовавших прежде. Перед такой проблемой, например, встал в своё время коллектив Центрального Конструкторского Бюро по судам на подвод-

ных крыльях в г. Горьком. Принципиально новые виды транспортных средств (суда на подводных крыльях и экранопланы) должны были получить запоминающийся собственный облик, присущий только этому виду транспорта. Спецификой проектного задания была необходимость, с одной стороны, обеспечить преемственность технологий изготовления, а с другой – создать совершенно оригинальный образ транспортного средства.

В результате, опираясь на дизайн-метод как на проектный подход, дизайнерами были разработаны новые формы этих транспортных средств, определившие тенденции в развитии формообразования судов на подводных крыльях и экранопланов на много лет вперёд. Такие формы в определённом смысле могут быть названы сущностными, т.е. наиболее полно соответствующими содержанию изделия. Это как раз тот случай, когда дизайн находит оптимальное социокультурное воплощение для прогрессивной технической конструкции.

Поддержку такого подхода к проектированию промышленных изделий можно найти в высказываниях известного американского дизайнера Д.Нельсона. Он определяет форму изделия как выражение дизайнером её сущностных характеристик, а важнейшим дизайнерским свойством изделия, с его точки зрения, является «правдивость выражения его внутренней сущности»<sup>1</sup>. В этом случае преобладание в дизайнерском проектировании каких-либо определённых конструктивных, стилевых или других приёмов отражает тот вариант дизайнерского решения, который наиболее полно и интересно раскрывает сущность изделия, передаёт его главные характеристики. В этой связи Нельсон приводит пример об «итальянизации» автомобильного дизайна, когда варианты итальянских автодизайнеров получают широкое распространение, и делает вывод о том, что они наиболее правильно отразили сущность автомобиля.

Такая точка зрения достаточно интересна своей последовательностью и логичностью умозаключений, однако, не в меньшей степени стилевые реше-

---

<sup>1</sup> Нельсон Дж. Проблемы дизайна. Пер. с англ. – М.: Искусство, 1971. – С.41.



ния объектов дизайна обусловлены и преобладающими в конкретный момент времени формообразующими тенденциями, и модой, и развитием науки, и профессиональными экспериментами, и массовым потребительским сознанием, т.е. причинами социокультурного характера. Таким образом, если рассуждать о выражении сущности вещи, то она оказывается значительно шире, чем простое соответствие формы изделия его функциональным, конструктивным или эксплуатационным характеристикам.

Более интересными и продуктивными, с нашей точки зрения, представляются рассуждения А.В.Иконникова, которые приводят к формулировке нового критерия оценки дизайнерского изделия – принципа «правды вещи», определяемого в первую очередь её социокультурным содержанием, а не степенью соответствия визуально воспринимаемой формы функционально-конструктивной структуре. Для подтверждения своих выводов Иконников обращается к автомобильной тематике. Он указывает на то, что «относительная независимость формы автомобиля от его технических и потребительских качеств не вызывает теперь сомнений; образ автомобиля – проблема прежде всего культурных смыслов и их выражения средствами формообразования»<sup>1</sup>.

С такой точки зрения, задача дизайнера состоит в том, чтобы информировать потребителя о качестве, структуре и назначении промышленного изделия посредством разработки его внешнего вида, обращая первостепенное внимание на социокультурные аспекты проектирования.

Наконец, дизайнер, работающий в русле социокультурной стратегии, несёт особую ответственность перед потребителями за результаты проектирования. Реализуя свою миссию по сохранению и приумножению культурных образов, он задаёт критерии оценки и предлагает определённую систему ценностей. Если такая система ценностей будет противоречить объективно существующим ценностям общества и культуры, то дизайнер становится наоборот разрушителем культуры.

---

<sup>1</sup> Эстетические ценности предметно-пространственной среды / Под ред. А.В. Иконникова... С.117.

Сравнивая финансово-экономическую и социокультурную стратегии развития дизайна, важно ещё раз отметить, что первая ориентирована на интересы экономики, а вторая – на интересы культуры. Подобное противопоставление интересов является закономерным следствием различий в целях, преследуемых каждой из стратегий.

Позиция финансово-экономической стратегии в условиях рынка представляется более предпочтительной, что обусловлено теми финансовыми резервами, которые стоят за этой стратегией. Принципы свободной рыночной экономики таковы, что наибольшее распространение будут получать изделия «подстроенные» под потребителя, чего бы эта «подстройка» не стоила. Возможности социокультурной стратегии развития дизайна в финансовом смысле существенно меньше. Единственной возможностью для её продвижения и расширения может стать такая ситуация, когда общественные, профессиональные, государственные организации будут проводить совместную работу в этом направлении. И, по всей видимости, это единственный реальный путь для сохранения и развития культурных ценностей в сфере дизайна.

Было бы заманчиво предположить, что существует некая интегральная стратегия, объединяющая преимущества и возможности противоположных стратегий. Однако, несмотря на ряд примеров подобного объединения, интегральная концепция не может рассматриваться как реальная альтернатива финансово-экономической и социокультурной стратегиям.

Объединения усилий по соединению финансово-экономической и социокультурной стратегий можно наблюдать в деятельности ведущих мировых производителей промышленной продукции (Sony, Samsung, Ford, IBM и ряд других). Многие их изделия, особенно нацеленные на региональные рынки, несут в себе признаки социокультурных ценностей дизайна: сохранение традиционных цветовых предпочтений потенциальных потребителей, способов хранения и использования, особенностей местной письменности. Эти компании регулярно проводят профессиональные конкурсы среди дизайнеров, ко-

торые имеют целью поиск новых решений в сфере дизайн-проектирования, направленных на изучение особенностей различных культур и регионов.

Однако будет справедливо предположить, что цель этих производителей состоит не в сохранении и развитии культурного потенциала общества с помощью дизайна, а в том, что обращение к культурному наследию предметно-пространственного окружения помогает расширять рынки сбыта собственной продукции и получать большие прибыли. Включение социокультурных аспектов в дизайн промышленных изделий – это только очередной приём для завоевания рынка. Поэтому рассчитывать на постоянную поддержку подобных промышленных корпораций не следует. Как только сотрудничество с социально ориентированным дизайном перестанет быть им выгодным, это сотрудничество будет прервано.

Единственно реальным вариантом взаимоотношений финансово-экономической и социокультурной стратегий развития дизайна сегодня является их параллельное и сбалансированное сосуществование.

Дизайн, ориентированный на идеи социокультурной стратегии, оказывается более предпочтительным для реализации задач сохранения и развития культурных ценностей общества.

Развитие социокультурной стратегии дизайна во многом зависит от внимания общественных и государственных структур. Именно государственные органы могли бы внести наибольший вклад в утверждение такой модели дизайна, которая позволила бы максимально сохранить накопленные культурные ценности и обеспечить условия для создания новых. Реализовать такие задачи можно с помощью мер законодательной, налоговой и иной государственной поддержки. Подобные программы уже достаточно давно получили развитие в европейских странах, США и Японии.

## Рекомендуемые темы рефератов по дисциплине

1. Ульмская школа формообразования.
2. БАУХАУЗ.
3. ВХУТЕМАС.
4. Ремесленное производство и дизайн.
5. Великая промышленная революция и дизайн.
6. Декоративно прикладное искусство и промышленный переворот.
7. Творчество П.Беренса.
8. Творчество В.Гропиуса.
9. Творчество Мис ванн дер Роэ.
10. Творчество Р.Лоуи.
11. Творчество Уолтера Дорвина Тига.
12. Творчество А.Родченко.
13. Творчество Э.Лисицкого.
14. Творчество В.Татлина.
15. Первые дизайнеры Америки.
16. Первые дизайнеры Европы.
17. Первые дизайнеры России.
18. Штучный объект дизайна.
19. Комплексный объект дизайна.
20. Системный объект дизайна.
21. Дизайн-стиль как проектные прием (на примерах).
22. Дизайн-метод как проектный прием (на примерах).
23. Принципы дизайна (Нижегородская школа).
24. Социокультурная стратегия дизайна (с примерами).
25. Финансово-экономическая стратегия дизайна (с примерами).

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Литература, рекомендуемая по дисциплине

1. Адамс С. Движение искусств и ремёсел. Пер. с англ. – М.: Радуга. – 2000. – 128 с.
2. Аронов В.Р. Дизайн и искусство. – М.: Знание, 1984. – 64 с.
3. Глазычев В.Л. О дизайне. – М.: Искусство, 1970. – 191 с.
4. Гропиус В. Границы архитектуры. – М.: Искусство, 1971. – 286 с.
5. Гутнов А.Э. Мир архитектуры. – М.: Молодая гвардия, 1985. – 351 с.
6. Джонс Дж. К. Инженерное и художественное конструирование. Современные методы проектного анализа. Пер с англ. – М.: Мир, 1976. – 374 с.
7. Зеленов Л.А. История и теория дизайна: Учебное пособие. – Н.Новгород: Изд-во ННГАСУ, 2000. – 46 с.
8. Зеленов Л.А., Фролов О.П. Принципы дизайна. – Горький: ГИСИ, 1978. – 30 с.
9. Кантор К.М. Правда о дизайне. – М.: Изд-во АНИР, 1996. – 286 с.
10. Михайлов С.М., Кулеева Л.М. Основы дизайна. – Казань: Новое Знание, 1999. – 240 с.
11. Рунге В.Ф., Сеньковский В.В. Основы теории и методологии дизайна: Учебное пособие. – М.: МЗ-Пресс, 2001. – 252 с.
12. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. – М.: Галарт, 1995. – 424 с.

## Используемая литература

1. Абрамова А. А.М.Родченко // Искусство. – 1966. - № 11. – С.51-59.
2. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств: Сб. материалов и документов в 2-х кн. / Под ред. В.П.Толстого. – М.: Искусство, 1984.
3. Адамс С. Движение искусств и ремёсел. Пер. с англ. – М.: Радуга. – 2000. – 128 с.
4. Азрикан Д.А. Черты системного объекта дизайна // Теоретические и методические проблемы конструирования комплексных объектов. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1979. – Вып. 22. – С.76-90.
5. Анцупова Л.Ю. Дизайн в системе общественных отношений // Промышленное искусство: Межвузовский сборник научных трудов. - М.: Изд-во МАРХИ, 1986. - С.6-22.
6. Аронов В.Р. БАУХАУЗ и ВХУТЕМАС // Современный дизайн и наследие ВХУТЕМАСА. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1982. – Вып. 34. – С.75-90.
7. Аронов В.Р. Дизайн и искусство. – М.: Знание, 1984. – 64 с.
8. Аронов В.Р. Искусство и техника – новое единство // Техническая эстетика. – 1983. - № 6. – С.24-29.
9. Аронов В.Р. Мальдонадо – теоретик дизайна // Техническая эстетика. – 1978. - № 7. – С.23-26.
10. Аронов В.Р. П.Беренс – дизайнер // Декоративное искусство СССР. – 1965. - № 10. – С.37-39.
11. Аронов В.Р. Памяти Г.Дрейфуса // Техническая эстетика. – 1972. - № 12. – С.33.
12. Аронов В.Р. Предметная среда в теории У.Морриса // Техническая эстетика. – 1976. - № 9. – С.23-26.
13. Аронов В.Р. Советский дизайн в зеркале истории // Техническая эстетика. – 1991. - № 5. – С.26-31.

14. Аронов В.Р. Стайлинг как социокультурное явление и художественное средство // Техническая эстетика. – 1981. - № 12. – С.5-9.
15. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – Т.1. – 122 с.
16. Аронов В.Р. Художник и предметное творчество. – М.: Советский художник, 1987. – 232 с.
17. Аронов В.Р. Школа Ван де Вельде – предшественник Баухауза // Техническая эстетика. – 1967. - № 9. – С.27-30.
18. Безмоздин Л.Н. В мире дизайна. – Ташкент: Изд-во ФАН, 1990. – 313 с.
19. Безмоздин Л.Н. Дизайн в современной культуре // Искусство в системе культуры: Сборник статей. – Л.: Наука, 1987. – С.163-166.
20. Бел Геддес Норман / Сто дизайнеров Запада / Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики / Гл.ред. Л.А.Кузьмичев. – М.: ВНИИТЭ, 1994. – С.10-11.
21. Бобыкин А.Л. Проблемы развития советского дизайна / Художник, вещь, мода: Сб.статей / Сост. М.Л.Бодрова, А.Н.Лаврентьев. – М.: Сов.худ-ник, 1988. – С.144-147.
22. Вакс И.А. Художник в промышленности. – Л.-М.: Искусство, 1965. – 64 с.
23. Ван де Вельде Хенри / Сто дизайнеров Запада / Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики / Гл.ред. Л.А.Кузьмичев. – М.: ВНИИТЭ, 1994. – С.41-42.
24. Воронов Н.В. Производственное искусство – предшественник дизайна // Дизайн: Сб. науч. тр. – М.: НИИ РАХ, 1993. – Вып 2. – С.3-55.
25. Генисаретский О.И. Дизайн, городская среда и проектная культура // Дизайн и город. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1988. – Вып. 57. – С.18-30.
26. Герасименко И.Я. Композиционные возможности технологии // Проблемы формообразования и композиции промышленных изделий. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1975. – Вып. 11. – С.178-187.

27. Глазычев В.Л. О дизайне. – М.: Искусство, 1970. – 191 с.
28. Горохов В.Г. Знать, чтобы делать. – М.: Знание, 1987. – 176 с.
29. Гофман А.Б. Мода и люди. – М.: Изд-во ГНОМ и Д, 2000. – 232 с.
30. Гофман А.Б. Эстетические ценности и модные инновации // Проблемы формирования эстетической ценности. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1981. – Вып. 30. – С.66-76.
31. Гропиус В. Границы архитектуры. – М.: Искусство, 1971. – 286 с.
32. Гропиус Вальтер Адольф Георг / Сто дизайнеров Запада / Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики / Гл.ред. Л.А.Кузьмичев. – М.: ВНИИТЭ, 1994. – С.52-55.
33. Гутнов А.Э. Мир архитектуры. – М.: Молодая гвардия, 1985. – 351 с.
34. Дахин А.В. Социально-философская модель современного рекламно-информационного пространства // Международные отношения в 21 веке: региональное в глобальном, глобальное в региональном. – Н.Новгород: НГЛУ, 2000. – С.166-186.
35. Де Моран А. История декоративно-прикладного искусства. Пер. с фр. – М.: Искусство, 1982. – 577 с.
36. Денис Сантакьяра: коммуникативное измерение дизайна: Интервью Елене Немковой // Мир дизайна. – 1999. - № 4. – С.15-17.
37. Джонс Дж. К. Инженерное и художественное конструирование. Современные методы проектного анализа. Пер с англ. – М.: Мир, 1976. – 374 с.
38. Дижур А.Л., Шатин Ю.В. БАУХАУЗ / Дизайн в высшей школе: Сб. науч. тр. / Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики. – М.: ВНИИТЭ, 1994. – С. 13-27.
39. Дижур А.Л., Шатин Ю.В. Ульмская Высшая школа формообразования // Дизайн в высшей школе. – М.: ВНИИТЭ, 1994. – С.42-56.
40. Дизайн в высшей школе: Сб. науч. тр. / Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики / Гл.ред. Л.А.Кузьмичев. – М.: ВНИИТЭ, 1994. – 183 с.



41. Долматов В.Ф. Истоки и традиции сельского дизайна // Проблемы обустройства жилищно-хозяйственного комплекса с приусадебным участком. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1983. – Вып. 42. – С.62-64.
42. Дрейфус Генри / Сто дизайнеров Запада / Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики / Гл.ред. Л.А.Кузьмичев.– М.: ВНИИТЭ, 1994. – С.68-69.
43. Ермолаев А.П. Социально-культурные аспекты художественного конструирования предметной среды: Дис. канд. искусствоведения. – М., 1974.– 196 с.
44. Жадова Л.А. К выставке В.Е.Татлина – одного из основоположников советской школы дизайна // Техническая эстетика. – 1977. - № 6.– С. 25-29.
45. Зеленов Л.А. История и теория дизайна: Учебное пособие. – Н.Новгород: Изд-во ННГАСУ, 2000. – 46 с.
46. Зеленов Л.А. Типы мироосвоения // Мир человека. - Н.Новгород: Изд-во ННГУ, 1997. – С.46-53.
47. Зеленов Л.А., Норенков С.В., Фролов О.П. Научно-технический прогресс и комплекс архитектурных искусств. - Горький: ГИСИ, 1989.– 48 с.
48. Зеленов Л.А., Фролов О.П. Принципы дизайна. – Горький: ГИСИ, 1978. – 30 с.
49. Иконников А.В. Коммуникативная роль предметной среды // Эстетические проблемы дизайна. – М.: ВНИИТЭ, 1978. – С.56-62.
50. Иконников А.В. Мис ван дер Роэ // Архитектура СССР. – 1986. - № 6. – С.99-101.
51. Иконников А.В. Морфология вещи, форма и эстетическая ценность // Некоторые теоретические проблемы современного дизайна. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1984. – Вып. 45. – С.24-41.
52. Иконников А.В. О правдивости форм предметно-пространственной среды // Техническая эстетика. – 1981. - № 6. – С.6-11.
53. Каган М.С. О прикладном искусстве. – Л.: Худ-к РСФСР, 1961. – 160 с.

54. Каган М.С., Коськов М.А. Художественное конструирование: система практики, система оценки. – Л., 1973. – 30 с.
55. Кантор К. М. Красота и польза. – М.: Искусство, 1967. – 279 с.
56. Кантор К.М. К проблеме общественной природы дизайна // Вопросы технической эстетики. – М.: Искусство, 1970. – Вып. 2. – С.18-80.
57. Кантор К.М. Правда о дизайне. – М.: Изд-во АНИР, 1996. – 286 с.
58. Каплан Р. Роль художника-конструктора в США // Америка. – 1967. - № 125. – С.2-7.
59. Килошенко М.И. Психология моды. – СПб.: СПГУТ, 2001. – 192 с.
60. Козлов А.С. Роль научного знания в развитии дизайна // Техническая эстетика. – 1975. - № 7. – С.1-3.
61. Кондратьева К.А. «Новый немецкий дизайн» в контексте проектной культуры // Творческие направления в современном зарубежном дизайне. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1990. – Вып. 60. – С.63-76.
62. Кондратьева К.А. Некоторые концептуальные основы дизайн-образования / Московская школа дизайна: Метод. материалы / Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики. – М.: ВНИИТЭ, 1991. – С.122-124.
63. Крик Э. Введение в инженерное дело. Пер. с англ. – М.: Энергия, 1970.– 176 с.
64. Кузьмичев Л.А., Сидоренко В.Ф. Дизайн-программа. Понятие, структура, функции // Теоретические и методические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1979. – Вып. 22. – С.9-34.
65. Курьерова Г.Г. Что впереди? // Дизайн на Западе. – М.: ВНИИТЭ, 1992.– С.47-66.
66. Ленсу Я.Ю. Национальные и интернациональные черты современного дизайна // Международная выставка «Интердизайн – 2001». Научно-практическая конференция «Дизайн – вчера, сегодня, завтра». Тезисы докладов. - М.: Экономика и финансы, 2001. – С.22-24.

67. Ленсу Я.Ю. Символика объектов традиционной материально-художественной культуры и знаковая функция современного предметного мира // VII Всеросс. выставка-конкурс «Дизайн-99». Научно-практическая конференция «Парадигма современного дизайна». Тезисы докладов - М.: Экономика и финансы, 1999. – С.32-34.
68. Лисицкий Л.М. Каталог выставки к столетию со дня рождения. – М., Эйдховен: Изд-во Лектурис (Голландия), 1990. – 132 с.
69. Лола Г.Н. Дизайн как социо-культурный феномен: философский анализ. Дис. док. филос. наук. – СПб., 1998. – 305 с.
70. Лоуи Рэймонд Фердинанд / Сто дизайнеров Запада / Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики / Гл.ред. Л.А.Кузьмичев. – М.: ВНИИТЭ, 1994. – С.97-98.
71. Маркузон В.Ф. Конструкция, тектоника, образ // Конструкция, функция, художественный образ в дизайне. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1980. – Вып. 23. – С.13-29.
72. Минервин Г.В., Мунипов В.М. О красоте машин и вещей: Кн. для учащ. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1981. – 143 с.
73. Мис ван дер Роэ Людвиг / Сто дизайнеров Запада / Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики / Гл.ред. Л.А.Кузьмичев. – М.: ВНИИТЭ, 1994. – С.116-119.
74. Михайлов С.М., Кулеева Л.М. Основы дизайна. – Казань: Новое Знание, 1999. – 240 с.
75. Моррис У. Искусство и жизнь. Пер. с англ. – М.: Искусство, 1973. – 406 с.
76. Моррис Уильям / Сто дизайнеров Запада / Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики / Гл.ред. Л.А.Кузьмичев. – М.: ВНИИТЭ, 1994. – С.125-126.
77. Мунипов В.М. Дизайн и наука // Техническая эстетика. – 1975. - № 10. – С.1-4.

78. Нельсон Дж. Проблемы дизайна. Пер. с англ. – М.: Искусство, 1971. – 207 с.
79. Новикова Л.И. Эстетика и техника: альтернатива или интеграция? – М.: Политиздат, 1976. – 287 с.
80. Норенков С.В. Архитектоническое искусство. – Н.Новгород: Волго-Вятское книжное изд-во, 1991. – 199 с.
81. Переверзев Л.Б. Дизайн, культура и этнос // Эстетические проблемы дизайна. – М.: ВНИИТЭ, 1978. – С.18-23.
82. Переверзнев Л.Б., Антонов Р.О. Тенденции системного дизайна за рубежом // Теоретические и методические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1979. - Вып.22. – С.35-54.
83. Плеханов Г.В. К вопросу о роли личности в истории. – М.: Огиз: Соцэкгиз, 1941. – 42 с.
84. Полях Е.А. Постмодернизм и дизайн // Вестн. Моск. Ун-та. Сер. 7. Философия. – 1998. - № 5. – С.85-97.
85. Потапов С.В. Эстетическая установка и эстетическое восприятие продуктов дизайна // Проблемы формирования эстетической ценности. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1981. – Вып. 30. – С.36-48.
86. Пузанов В.И. Дизайн и прогресс // США: экономика, политика, идеология. – М.: Наука, 1990. - № 7. – С.28-37.
87. Пузанов В.И. Дизайнерская модель культуры // Техническая эстетика. – 1989. - № 11. – С.16-19.
88. Пузанов В.И. Интеллект дизайнера: общественное сознание и парадоксы проектной практики // Техническая эстетика. – 1992. - № 2. – С.1-3.
89. Пузанов В.И. Интеллект дизайнера: проектное предпринимательство в эпоху модерна // Техническая эстетика. – 1992. - № 4. – С.16-19.
90. Пузанов В.И. Реймонд Лоуи, великий дизайнер Америки: К 100-летию со дня рождения // США: экономика, политика, идеология. – М.: Наука, 1992. - № 11. – С.22-32.

91. Розенталь Р., Ратцка Х. История прикладного искусства нового времени. Пер. с англ. – М.: Искусство, 1971. – 271 с.
92. Рунге В.Ф., Сеньковский В.В. Основы теории и методологии дизайна: Учебное пособие. – М.: МЗ-Пресс, 2001. – 252 с.
93. Сабо Е.Р. Революция машин. – Будапешт: Корвина, 1979. – 160 с.
94. Сидоренко В.Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества / Дизайн: Сб. науч. тр. – М.: НИИ РАХ, 1993. – Вып. 2. – С. 56-108.
95. Сидоренко В.Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества. Дис. док. филос. наук. – М., 1998. – 405 с.
96. Сидоренко В.Ф. Дизайн как проектная деятельность // Техническая эстетика. – 1977. - № 8. – С.1-3.
97. Сидоренко В.Ф. Модель «опережающего» образования // Проблемы развития дизайнерского образования. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1986. – Вып. 49. – С.41-48.
98. Сидоренко В.Ф. Образование: образ культуры / Социально-философские проблемы образования: Сб. статей / Ред. А.А.Цитленко. – М.: Логос, 1991. – С.86-102.
99. Сидоренко В.Ф., Кузьмичев Л.А. Дизайн-программа как тип культурно-художественной программы // Эстетические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1980. – Вып. 25. – С.9-34.
100. Сидорина Е.В. О системных идеях на этапе становления концепции советского дизайна // Теоретические концепции и творческие школы в дизайне. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1981. – Вып. 28. – С.24-41.
101. Сильвестрова С.А. Проектируем то, что хотим продать // Техническая эстетика. – 1986. - № 6. – С.24-26.
102. Скворцов А.И. Ульмская высшая школа художественного конструирования // Художественно-конструкторское образование. – 1973. – Вып.4. – С.76-116.

103. Сычевая В. Генри Дрейфус и его бюро // Техническая эстетика. – 1968. - № 10. – С.22-25.
104. Техника в её историческом развитии / Отв. ред. С.В.Шухардин. – М.: Наука, 1979. – 412 с.
105. Тимофеева М.А. К проблеме инновации в зарубежном дизайне // Творческие направления в зарубежном дизайне. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1990. – Вып. 60 – С.7- 21.
106. Томас Мальдонадо // Декоративное искусство СССР. – 1964. - №7. – С.19-20.
107. Томчик Л. Тонет, Веркбунд и Баухауз // Каталог выставки «Принцип Тонета». – Дармштадт: Изд-во Хайнрих Антес, 1991 – С.89-93.
108. Тупталов Ю.Б. Проблемы формирования эстетической ценности в массовом сознании // Проблемы формирования эстетической ценности. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1981. – Вып. 30. – С.49-64.
109. Федоров М.В. Функция, полезность, ценность // Функция вещи как предмет исследования в дизайне. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1982. – Вып. 39. – С.19-30.
110. Философия науки и техники: Учебное пособие / Под ред. В.С. Степина. – М., 1995. – 380 с.
111. Фремpton К. Современная архитектура. Пер. с англ. – М.: Стройиздат, 1990. – 535 с.
112. Хан-Магомедов С.О. А.М.Родченко // Техническая эстетика. – 1978. - № 5. – С.1-3.
113. Хан-Магомедов С.О. Дизайн и некоторые проблемы стилиобразования // Техническая эстетика. – 1981. - № 7. – С.10-12.
114. Хан-Магомедов С.О. К проблеме национального своеобразия предметно-пространственной среды // Эстетические проблемы дизайна. – М.: ВНИИТЭ, 1978. – С.3-9.
115. Хан-Магомедов С.О. К проблеме специфики дизайна // Эстетические проблемы дизайна. – М.: ВНИИТЭ, 1978. – С.78-91.

116. Хан-Магомедов С.О. Л.Лисицкий: роль в стилеобразующих процессах и в становлении дизайна // Страницы истории отечественного дизайна. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1989. – Вып. 59. – С.24-43.
117. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. – М.: Галарт, 1995. – 424 с.
118. Хан-Магомедов С.О. Проблемная ситуация в дизайне и некоторые актуальные проблемы стилеобразования // Проблемы стилевого единства предметного мира. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1980. – Вып. 24. – С.3-10.
119. Шатин Ю.В. БАУХАУЗ и ВХУТЕМАС: сравнительный анализ / Дизайн в высшей школе: Сб. науч. тр. / Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики. – М.: ВНИИТЭ, 1994. – С.39-42.
120. Шимко В.Т. Дизайн в контексте эволюции художественного сознания // Международная выставка «Интердизайн – 2001». Научно-практическая конференция «Дизайн – вчера, сегодня, завтра». Тезисы докладов. - М.: Экономика и финансы, 2001. – С.51-53.
121. Щелкунов Д.Н. Проектная концепция в дизайне систем // Теоретические и методические проблемы конструирования комплексных объектов. Труды ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1979. – Вып. 22. – С.55-75.
122. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / А.И.Иконников, М.С.Каган, В.Р.Пилипенко и др.; под общ. ред. А.В.Иконникова. – М.: Стройиздат, 1990. – 335 с.
123. Я стремлюсь не зависеть от брендов и трендов: Интервью Акселя Эйнтхофена Григорию Раху // Мир дизайна. – 1999. - № 4. – С.18-23.

Александр Валерьевич Казарин

## **ТЕОРИЯ ДИЗАЙНА**

Учебное пособие

Редактор

Гришуткина Н.П.

Подписано в печать \_\_\_\_\_ Формат 60x90 1/16 Бумага газетная. Печать трафаретная.  
Уч. изд. л 10. Усл. печ. л. 7. Тираж 300 экз. Заказ № \_\_\_\_\_  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет» (ННГАСУ)  
603950, Н.Новгород, Ильинская, 65  
Полиграфцентр ННГАСУ, 603950, Н.Новгород, Ильинская, 65