

УДК 008.009

НЕКОТОРЫЕ ПОДХОДЫ К ВОПРОСУ СТАНОВЛЕНИЯ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ДИЗАЙНА

Н.Ю. ФРОЛОВА

(Белорусский государственный университет, Минск)

Рассматриваются некоторые научные подходы систематизации представлений о причинах возникновения феномена дизайна. Приводятся различные точки зрения на время его появления. Анализируются процессы в культуре, которые повлияли на формирование дизайн-практики. На сегодня недостаточно изучена тема эволюции дизайна в философской и культурологической литературе. Отсутствует даже общепринятая дефиниция феномена «дизайн». А между тем этот феномен вызывает повышенный практический и теоретический интерес в обществе.

Ключевые слова: феномен дизайна, систематизация представлений, причины возникновения, эволюция дизайна, формирование дизайн-практики.

В настоящее время можно с уверенностью говорить, что дизайн является социокультурным феноменом. В основе этого утверждения лежит убеждение, обоснованное П.А. Сорокиным, что культура пронизывает все состояния и уровни социальной жизни общества и нет ни одного места в пространстве жизнедеятельности человека, которое не испытывало влияние культуры [1]. В этом контексте мы принимаем положение, что социальные процессы и явления обуславливают форму, содержание культурных процессов и их неизбежные трансформации. Таким образом, можно рассматривать дизайн как специфическое культурное явление, появившееся в начале прошлого века в ходе поступательного развития технической цивилизации. Сегодня принято использовать термин «дизайн» в довольно широком понимании – от проектирования среды обитания, выражающей определенный образ жизни, до «неосознанного проявления культуры (и одновременно – оформленный элемент ее функционирования) и созидание культуры» [2, с. 31].

В научной литературе существует несколько подходов к систематизации представлений о причинах возникновения феномена дизайна.

Первый подход объясняет возникновение дизайна результатом естественного развития истории европейской цивилизации. История дизайна представляется как линейный процесс, который берет начало в так называемом «протодизайне» [3, с. 304] и синхронизируется историей развития науки и техники европейской цивилизации. Предварительная теоретическая работа, подготовившая почву для такого понимания возникновения дизайна, была проведена такими исследователями, как Г. Земпер, А. Лоос, Г. Мутезиус, Д. Рёскин, П. С. Страхов. К теоретикам, осмысливающим историческое развитие дизайна как поступательное развитие техники, относятся Дж.К. Джонс, Б. Фуллер, Я.Ю. Ленсу, Н. А. Кавешникова, А.Н. Лаврентьев и др. Этому подходу придерживается большинство исследователей, дизайн рассматривается ими как всегда существовавшая практика преобразования предметно-пространственного окружения человека.

Второй подход к определению времени и причины возникновения дизайна основывается на убеждении, что говорить о теории и практике дизайна можно только с момента концептуализации данного вида деятельности, а именно с 20-х годов прошлого века. Это мнение основывается на том, что в этот период возникли первые дизайн-школы – Баухауз¹ и ВХУТЕМАС².

Создание Баухауза стало результатом попыток провести реформу специализированного профессионального обучения в области прикладного искусства Германии в 1919 году. Методические и теоретиче-

¹ Баухауз (Bauhaus, Hochschule für Bau und Gestaltung – Высшая школа строительства и художественного конструирования, или Staatliches Bauhaus) – учебное заведение, существовавшее в Германии с 1919 по 1933 гг. (прим. автора)

² ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) – московское учебное заведение, созданное в 1920 году в Москве путем объединения Первого и Второго государственных свободных художественных мастерских (образованных ранее на основе Строгановского художественно-промышленного училища и Московского училища живописи, ваяния и зодчества). (прим. автора)

ские разработки Баухауза послужили основанием возникновения и развития западноевропейской и американской системы дизайн-образования, а также теории и практики мирового дизайна.

Деятельность ВХУТЕМАСа внесла важнейший вклад в теорию и практику дизайн-деятельности. Как и в случае с Баухаузом, главной заслугой советской школы было формирование профессиональной идеологии дизайна как нового вида проектной деятельности. Но несмотря на разработанную систему теоретической и практической подготовки в области дизайна и внушительное количество выпускников, действительное влияние дизайна на результат промышленного производства было незначительным. Это связано с причинами политического и экономического характера.

Третий подход рассматривает появление практики и теории дизайна с момента начала работы первых дизайнеров на производстве (30-е годы прошлого века). Если в двух предыдущих позициях дизайн выступает в сложном взаимоотношении с другими художественными практиками, где «растворяясь», где дистанцируясь от них, то в этой позиции дизайн – новая стратегия искусства, что утверждали теоретики «производственного искусства»³ еще в 20-х годах. Этот социальный проект преобразования общества хоть и не был воплощен, но сформировал понимание значимости дизайна в обществе. На смену «старому» искусству должно прийти «новое» – дизайн.

Позиция представляется довольно убедительной, поскольку возникновение теории и практики дизайна и собственно время возникновения данного феномена стало возможным только тогда, когда была выработана методология проектной деятельности, сформировался терминологический аппарат и, главное, проявился практический опыт дизайн-деятельности в различных сферах производственной практики.

Необходимо отметить, что возникновение дизайна явилось результатом многих процессов в культуре и искусстве в конце XIX – начале XX вв., когда происходили качественные трансформации художественных практик, поиск новых форм выразительности. Эти процессы имели подчас революционный характер и стали основанием для формирования новой культурной парадигмы XX века.

Важными факторами, повлиявшими на культурные и социальные трансформации того времени, стали процессы в изобразительном искусстве – его концептуальные и формальные изменения. Искусство этого периода активно пыталось выйти из рамок реалистической традиции и занималось поиском новой формы выразительности и репрезентации. Велись активные поиски нового художественного языка: постимпрессионизм дал основание для формирования нового осмысления искусства (П. Сезан), появились кубизм (П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Грис, Ж. Глез), фовизм (А. Матисс, А. Марке, Ж. Брак и т.д.), орфизм (Р. Делоне, Ф. Леже), пуризм (Ле Корбюзье, А. Озанфан). Однако самые значительные трансформации в осмыслении изобразительного искусства мы связываем с появлением абстрактного искусства, особенно с так называемым «русским синтезом» [4, с. 15], течением русского художественного авангарда (К.С. Малевич, Н.А. Удальцова, Л.С. Попова, А.А. Экстер, О.В. Розанова, И.В. Клюн, И.А. Пуни, В.Е. Татлин и др.). «В эпоху технического прогресса, когда появились фотоаппарат и кинокамера, необходимо было заново рассмотреть природу живописи, определить ее первоэлементы (что созвучно поиску первоэлементов физического мира, приведшему к Резерфордской модели атома, поиску первоэлементов музыки, отразившемуся в творчестве А. Шёнберга и А. Берга, и т.д.). Интересно, что в этом направлении В.В. Кандинский и К.С. Малевич, по существу, несколько сбились с пути, открыв первоэлементы не живописи, а дизайна (не содержательно-формальные, а чисто формальные композиционно-цветовые элементы)» [4, с. 83].

Следующей группой факторов, способствующих формированию основания возникновения дизайна, являются фундаментальные изменения и творческие поиски в других художественных практиках, таких как архитектура, музыка, театр, литература, кинематограф и фотография. Надо сказать, что в этот период все художественные практики находились в стадии поиска синтеза различных видов искусств, новых пластических форм и языков, новых знаков, символов и образов, нового звучания и новых техник.

Выдающийся архитектор Ле Корбюзье видел будущее всей архитектуры в возможностях современной техники и серийности индустриального строительного стандартного строительства. Он предложил расширить представление об архитектуре, которая им уже понималась как «искусство сооружать дома, дворцы и храмы, строить корабли, автомобили, железнодорожные вагоны, самолеты; искусство

³ Производственное искусство – художественное движение в культуре советской России 1920-х гг., ставившее своей задачей соединение искусства с ремеслом, материальным производством на базе современной техники. (прим. автора)

создавать бытовое, промышленное и торговое оборудование; полиграфическое искусство – оформление газет, книг и журналов» [5, с. 27].

С.М. Эйзенштейн снял свое первое кино «Дневник Глумова» (1923), где ввел «монтаж аттракционов», новую технику монтажа, которая вызвала у зрителя особое чувственное переживание.

А.М. Родченко и группа «Октябрь»⁴ вели поиск новых форм выразительности в фотографии: монтажная техника фотографии и графики легла в основу формирования всего плакатного искусства XX века.

В 1923 г. советский хореограф Ф. Лопухов создал полностью бессюжетный балет «Величие мироздания» с Д. Баланчиным в главной роли, который он сам назвал «танцсимфонией» – совершенно новое понимание хореографии и языка танца, заложившее начало формирования такого феномена, как современный балет.

А. Шёнберг представил свои экспериментальные сочинения в технике додекафонии.

Еще одной группой факторов можно назвать факторы политической и экономической ситуации, в которой находилась Европа начала XX века. Изменившаяся картина мира требовала выработки новой стратегии развития общества с новыми социальными установками и формами отношений. Эти процессы оказали существенное влияние на все европейские страны, формируя новую парадигму культуры.

Значительные перемены происходили и в промышленном производстве. Появились крупные предприятия, изменилась эффективность производства, усложнились производственные процессы и отношения. Новые подходы к эффективности производственного процесса, а также рост населения и потребления, – все это привело к необходимости модернизации производственного процесса и сбыта товаров и услуг.

Таким образом, в начале XX века были сформированы облик и стратегия развития культуры последующего периода и обосновано развитие нового вида человеческой деятельности – дизайна. С этого времени «развертывается веер противоречивых позиций, оформляется независимый и одновременно связанный с практикой дизайна уровень его теоретических описаний» [6, с. 41]. Процесс осознания дизайна, его сущности и характеристик, статуса и положения в современной культуре остается незавершенным.

Несмотря на разносторонние точки зрения на формирование теории дизайна, правомерно будет отметить роль в концептуализации дизайн-деятельности английских дизайнеров Г. Рида, Дж. Глоага и Ф.-Ч. Эшфорда. Впервые попытку осмысления роли и места дизайнера в процессе производства сделал Г. Рид в своей книге «Искусство и промышленность» [7], где он настаивал на признании «абстрактного художника» общественностью и промышленностью. «Искусство и промышленность» (1934) стала первым исследованием в области дизайн-проектирования, в котором особое значение придавалось положению и значимости нового типа специалиста – дизайнера. «Это первый в западной литературе проект желаемого либеральным интеллигентом дизайна, в котором максимальный акцент кладется на гуманистическое содержание деятельности абстрактно понимаемого «художника» [6, с. 49].

Одновременно с книгой Г. Рида в свет вышла книга Дж. Глоага «Объяснение промышленного искусства» (1934) [8] – первый опыт в истории теоретического освоения феномена дизайна без идеологического ориентирования, в так называемом чистом виде своей сущности. По мнению Дж. Глоага, существует необходимость встраивания дизайна в процесс производства. Он считал, что дизайн является только частью производства наряду с коммерческим искусством и промышленной архитектурой. И встраивание гармоничного отношения между дизайном и бизнесом формирует коммерчески успешную деятельность, «служба промышленности на максимально выгодных условиях» [6, с. 56].

«Дизайнерское проектирование для промышленности» Ф.-Ч. Эшфорда [9] акцентирует внимание на выявлении и структурировании профессионального мышления дизайнера и его метода проектирования. Автор впервые говорит об особенностях дизайна как художественного метода освоения действительности, о значимости внимания к потребительским функциям предметов. В своем определении он подчеркивает, что дизайн – это не столько деятельность, сколько продукт этой деятельности, и перед дизайнером стоит задача спроектировать такой продукт, который смог бы удовлетворить максимально широкую потребительскую аудиторию.

⁴ Группа «Октябрь» – художественное объединение, собравшее передовых художников-производственников в области архитектуры, живописи, графики, скульптуры, способных направить свой творческий потенциал на реализацию потребностей пролетариата. (прим. автора)

Однако теоретическое и практическое осмысление дизайна в Англии и других странах Европы было приостановлено Второй мировой войной, и процесс естественным образом переместился в Америку. Здесь он получил впервые свое практическое применение в полной мере: «... действительно, вплоть до кризиса 1929 года европейский дизайн оставался чисто локальным явлением, не оказывая заметного влияния на промышленное производство» [6, с. 21]. Именно в Америке практика дизайна получила реальное воплощение: «... две важнейшие характеристики дизайна в общем современном представлении – массовый (в современном значении) характер и реальная коммерческая значимость – действительно проявляются впервые в Соединенных Штатах Америки эпохи великого кризиса» [6, с. 21]. Промышленность США выходила из долгой регрессии, шел процесс формирования новой парадигмы производства и потребления. Этот период связан с деятельностью таких значимых для истории дизайнеров, как Г. Дрейфус, Р.Б. Фуллер, Р. Райт, Р. Лоуи. Каждый из этих дизайнеров внес свой вклад в формирование современного положения дизайна. Кроме практического опыта в проектировании они оставили и теоретическое наследие в разработке методик проектирования и определении границ феномена, а также вывели дизайн за пределы только проектной практики, впервые показав его способность организовывать процессы. В каком-то смысле это стало основанием для возобновления концептуализации европейского дизайна.

Интересен факт, что дизайн, апробированный на американских производствах, затем был «экспортирован в Европу после Второй мировой войны» [6, с. 21]. С 50-х годов прошлого века мы видим результаты практики дизайна повсеместно.

В практике и теории дизайна к концу прошлого века завершился период, который был согласован с модернизирующим и рационализирующим процессами массового производства. Функционализм постепенно утрачивает свою актуальность: «Производство больше не требует функционального, стандартизированного дизайна для налаживания простых технологических процессов массового производства» [10, с. 156]. Люди не воспринимают больше технику как нечто спасительное, наоборот, – техника как бы выживает человека из его среды. Приходит новое понимание положения и роли искусства в технологичной среде.

В процессе проживания культурных образцов дизайна и их интеграции в другие социальные практики часть из них может присваиваться другими культурными формами (культурная диффузия). «Осознаваемое как кризисное, переходное, промежуточное, обнаруживает неадекватность сложившегося образа творчества и внешне наблюдаемой жизни, в движении которой еще не виден, но уже прозревает новый образ творчества, художественный язык и образ культуры» [11, с. 96].

На данный момент невозможно точно определить время становления теории и практики дизайна, т.к. «дизайн находится в непрерывном движении» [6, с. 29], и «единственным выходом в подобной ситуации является многослойный анализ деятельности во всех ее проявлениях» [6, с. 29]. Мы можем только обозначить некоторые факты, определить этапы этого процесса, указать ключевые фигуры. Дизайн как феномен, выражающий специфику развития современной культуры и оперирующий всем спектром логического и проектного мышления, является важным элементом формирующегося сегодня социокультурного порядка. На смену «чувственной суперсистеме» [1, с. 807] приходит система количественной гигантомании, где утверждается стратегия «блестящей внешности вместо внутреннего содержания» [1, с. 808], в которой дизайн – один из главных выразителей этих процессов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сорокин, П.А. Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений / П.А. Сорокин. – СПб. : РХГИ, 2000. – 669 с.
2. Москалева, А.С. Культурология в умозрении дизайнера / А.С. Москалева // Теоретические проблемы дизайна / под. ред. В.Р. Аронова, С.О. Хан-Магамедова. – М. : ВНИИТЭ, 1979. – С. 31–36.
3. Техническая эстетика и дизайна : слов. – М. : Академ. Проект ; Культура, 2012. – 356 с.
4. Луков, Вл.А. Дизайн: культурологическая интерпретация / Вл.А. Луков, А.А. Останин. – М. : НИИ, 2005. – 176 с.
5. Ле Корбюзье. Модуль. Mod-1. Опыт соразмерной масштаба человека всеобщей гармоничной системы мер, применимой как в архитектуре, так и в механике / Ле Корбюзье ; сокр. пер. с франц. Ж.С. Розенбаума. – М. : Стройиздат, 1976. – 239 с.
6. Глазычев, В.Л. Дизайн как он есть / В.Л. Глазычев. – Изд. 2-е, доп. – М. : Европа, 2006. – 320 с.
7. Read, H. Art and Industry: The Principles of Industrial design / H. Read. – London : Faber and Faber, 1945. – 188 p.
8. Gloag, J. Industrial Art Explained / J. Gloag. – 2nd ed. – London : The Scientific Book Club, 1945. – 192 p.
9. Ashford, F.C. Designing for industry : some aspects of the product designer's work / F.C. Ashford. – London, 1955. – 222 p.

10. Козловски, П. Культура постмодерна : Общественно-культурное последствие тех. развития : [пер. с нем.] / П. Козловски. – М. : Республика, 1997. – 270 с.
11. Чижигов, В.В. Дизайн и культура : моногр. / В.В. Чижигов. – М. : МГУКИ, 2006. – 361 с.

Поступила 24.01.2019

**SOME APPROACHES
TO THE DEVELOPMENT OF THE THEORY AND PRACTICE OF DESIGN**

N. FROLOVA

The article discusses some scientific approaches to the systematization of ideas about the causes of the phenomenon of design. Various points of view on the time of occurrence of the phenomenon of design are given. Analyzed processes in culture that influenced the formation of design practices. At present, the theme of design evolution in philosophical and cultural science literature has not been sufficiently studied. Today, there is even no generally accepted definition of the “design” phenomenon. And, meanwhile, this phenomenon causes an increased practical and theoretical interest in society.

Keywords: *design phenomenon, systematization of ideas, the emergence reasons, evolution of design, the formation of design practice.*