**Лекция Тема: Теория дизайна, правила и инструменты проектирования.**

**Цель:** формирование методологической и методической базы

профессиональной деятельности дизайнера, обучение методикам разработки

проектных решений с учетом специфики условий производства, эксплуатации, потребления объектов разработки.

**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. Дизайн рассматривается как проектирование промышленных (предназначенных для изготовления в условиях любого типа производства) продуктов, т.е. «история дизайна – это … история промышленного проектирования». 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, 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». 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, с позиции Ульмской школы, становится следующее: «дизайн – это древняя, традиционная, необходимая человеческая деятельность, наряду с другими, возникшими на заре человеческой истории». 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 формообразование 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 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 потребовала 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». 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.

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»1. 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.

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 (ремесленника, 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 случалось. 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 изготовлялись промышленные подделки кустарных изделий»1. 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 разработку теории дизайна, будучи направленной на разведение дизайна с искусством и опровержения тезиса о дизайне как эрзац-искусстве».

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».

Формирование концепции дизайна как исторического преодоления ограниченности искусства совпало с периодом социальных преобразований в нашей стране, созданием «нового» быта3. «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 новой среды обитания, соответствующей идее социального переустройства общества, что в свою очередь выделяло «нужные» аспекты в дизайне, мало считаясь с другими. 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.

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». 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 изадач, 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 деятельности (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.

*Литература:*

1. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. – М.: Галарт, 1995. –

С.338.

2. Безмоздин Л.Н. Дизайн в современной культуре // Искусство в системе

культуры. Сб. статей. – Л.: Наука, 1987. – С.164.

3. Де Моран А. История декоративно-прикладного искусства. Пер. с фр. – М.:

Искусство, 1982. – С.473.

4. Лола Г.Н. Дизайн как социо-культурный феномен: философский анализ.

Дис. док. филос. наук. – СПб., 1998. – С.60.

5. Лола Г.Н. Дизайн как социо-культурный феномен…. С.66.

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

7. Аронов В.Р. Советский дизайн в зеркале истории // Техническая эстетика. –1991. - № 5. – С.26-31.