

Факультет дизайна

Кафедра графического дизайна

**Учебное пособие для студентов**

**по дисциплине «История и методология дизайна»**

**Направление подготовки**

**54.04.01 Дизайн (Магистратура)**

**Профиль – графический дизайн**

Екатеринбург 2023

УДК 74.02: 378.2

ББК 30.18р

И 85

**Филоненко Н.С., Третьякова М.С., Филоненко Д.Ю.**

Учебное пособие для студентов по дисциплине «История и методология дизайна». Направление подготовки 54.04.01 Дизайн (магистратура). Профиль – графический дизайн. – Екатеринбург: УрГАХУ. – 2023. – 00 с.

Учебное пособие по дисциплине «История и методология дизайна» разработано в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом высшего образования по направлению подготовки 54.04.01 Дизайн (магистратура), утвержденным приказом Министерства образования и науки РФ от 13.08.2020 г. № 1004, Порядком проведения государственной итоговой аттестации по образовательным программам высшего образования – программам бакалавриата, программам специалитета и программам магистратуры, утвержденным приказом Министерства образования и науки РФ от 29.06.2015 г. № 636.

В учебном пособии представлен исторический анализ развития дизайнерской мысли

Учебное пособие адресовано студентам, обучающимся по направлению подготовки 54.04.01 Дизайн (магистратура), профили – «Графической дизайн: менеджмент инноваций» и «Дизайн интерьера и городской среды». Цель пособия – оказание помощи студентам при работе с информационными источниками, выполнении научных и проектных исследований, подготовке публикаций и докладов на конференциях, подготовке к аттестации по дисциплине «История и методология дизайна», написании магистерской диссертации.

Рассмотрено и рекомендовано на заседании кафедры графического дизайна 00.0.2023, протокол № 0

Печатается по решению УМС УрГАХУ. Протокол № 00 от 00.00.2023

Рецензент:

Панкина М.В., доктор культурологии, доцент, член Союза дизайнеров России, профессор кафедры культурологии и дизайна ФГАОУ ВО Уральский федеральный университет

© Н.С.Филоненко, М.С.Третьякова, Д.Ю.Филоненко, 2023

© Уральский государственный архитектурно-  
художественный университет, 2023

# Содержание

**Введение. 4**

1. **Первые попытки творческо-методической рефлексии. 6**

1.1. Творческо-методическая рефлексия в Баухаузе. 6

1.2.Творческо-методическая рефлексия во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе 14

1. **Послевоенное развитие дизайна на Западе.**

**Потребность в проектно-методологической рефлексии. 22**

2.1. Проектно-методологическая рефлексия в Ульмской школе. 22

2.2. Англо-американская «наука» о дизайне во второй половине ХХ в. 32

1. **Послевоенное развитие дизайна в России.**

**Проектно-методологическая рефлексия. 38**

3.1. Проектно-методологическая рефлексия во ВНИИТЭ. 38

3.2. Творческо-методическая рефлексия в Сенежской студии. 46

1. **«Семантический поворот». Современная «наука» о дизайне. 52**

4.1. От поиска «проектной истины» к работе со смыслами. 52

4.2. «Наука» о дизайне после «семантического поворота». 58

1. **Интернациональный характер современной «науки» о дизайне. 65**

5.1. Развитие дизайнерской «мысли» в Японии. 65

5.2. Развитие дизайнерской «мысли» в Китае. 72

**Заключение. 80**

*Словарь терминов 81*

*Список литературы 84*

*Ответы к тестам 91*

# Введение

Целью дисциплины «История и методология дизайна» является формирование, развитие и совершенствование навыков научной и проектной рефлексии магистранта с тем, чтобы помочь ему осознанно использовать результаты фундаментальных и прикладных научных исследований с позиции целей и задач проектной деятельности, применять соответствующие исследовательские и проектные методы и методики в своей работе, анализировать и грамотно описывать собственную научную, концептуальную, проектную практику. Более прагматичная цель – помочь магистранту в подготовке выпускной квалификационной работы, в первую очередь, в написании магистерской диссертации.

В большинстве случаев современная проектная практика оперирует простыми решениями, не требующими серьезных исследований со стороны проектировщиков. Однако работа дизайнера-магистранта, связанная с изучением сложных социальных проблем, с разработкой инновационных и концептуальных проектов, определяет необходимость обращении к фундаментальным и прикладным исследованиям, проведения собственных исследований и проектных экспериментов. В рамках этой деятельности устанавливаются взаимосвязи между научными исследованиями, концепциями и конкретными проектными решениями. Профессиональное понимание, анализ, оценка современной проектной культуры невозможны без опоры на историю дизайнерской мысли, синтезирующей различные теории, подходы, концепции, методы в понятии «методология дизайна». В данном учебном пособии представлен последовательный экскурс в эту историю, охватывающий временные рамки с начала 20-го века до наших дней, и географические рамки, включающие Россию, Европу, Америку и Азию.

Сегодня одной из важнейших компетенций дизайнера считается «межкультурная грамотность», заключающаяся в осознании им той культурной программы, которую он реализует в процессе проектирования как носитель определенной системы ценностей. Осмысляя исторический опыт в области методологии проектирования разных стран, дизайнер повышает свой уровень «межкультурной грамотности». Поэтому помимо западной и отечественной традиции проектно-методологической рефлексии рассматривается история дизайнерской мысли в странах, для которых дизайн является «искусственным» явлением – в Японии и Китае.

Учебное пособие написано и построено таким образом, чтобы студент мог самостоятельно разобраться в структуре дисциплины (последовательность тем пособия выстроена в хронологическом и логическом порядке), в терминологическом аппарате (в конце пособия приведен словарь терминов), список рекомендуемой литературы соответствует основному содержанию курса.

Каждый раздел сопровождается вопросами для самоконтроля, тестами и заданиями на эссе, направленными на то, чтобы помочь студентам овладеть не только знаниями об истории и методологии дизайна, но и навыками практического гуманитарного анализа. Список цитируемых источников, приведенных в конце разделов, дает возможность самостоятельного углубленного изучения каждой темы.

# 1. Первые попытки проектно-методологической рефлексии.

## 1.1. Творческо-методическая рефлексия в Баухаузе.

Проектирование как форма сознательной рефлексии начало формироваться еще в эпоху Возрождения, но проектирование как понятие, отличное от инженерной деятельности, оформилось только в конце XIX в. [37]. Что касается непосредственно художественного проектирования, то вплоть до ХХ в. оно находилось в зачаточном состоянии, поскольку в западной культуре было укоренено пренебрежительное отношение к ремесленникам, не занимавшимся рефлексией над собственной деятельностью (И. Ньютон, например, разграничивал математическую науку о механике от практической механики).

В сущности, до ХХ в. продукты дизайна представляли собой художественные произведения, а «дизайну» обучали в художественных академиях, появившихся в Европе в XVI в. Даже несмотря на усиление интеллектуальной составляющей в «дизайн»-образовании в середине XVIII в., все равно считалось, что «дизайнер» нуждается в руководстве утонченных живописцев и скульпторов. [63, *5*] Во второй половине XIX в. в вытеснении ручного труда художественной промышленностью видели основную проблему промышленного века. И только в начале ХХ в. появилось понимание того, что массовое производство может и должно быть совместимо с художественным духом.

Одной из первых школ дизайна стал немецкий Баухауз. В истории Баухауза принято выделять пять периодов [76], но с точки зрения проектно-методологической рефлексии, более важен «ранний Баухауз» (1919–1921), Баухауз после критики Тео ван Дусбурга (1922–1926) (когда В. Гропиус взял курс на «новое единство искусства и техники», а Й. Иттена сменил на посту куратора воркурса близкий к ван Дусбургу Ласло Мохой-Надь), а также «поздний Баухауз» после В. Гропиуса (1927–1933), когда ректорами стали Г. Майер и Мис ван дер Роэ.

*1. Ранний Баухауз: приоритет изобразительного искусства.*

На раннем этапе в Баухаузе существовала проблема доминирования творческой свободы художника над производственной необходимостью: хотя мастер формы (художник) и работал в паре с мастером ремесла (ремесленником), мнение последнего редко учитывалось [17]. Основная сложность заключалась в преодолении романтических идей, не позволявших Баухаузу ориентироваться на развитие рационально-функционального мышления. В Баухаузе дизайн рассматривался, прежде всего, как вид искусства, «одухотворяющий» ремесла. В первые годы внимание в школе акцентировалось на английских искусствах и ремеслах 1880-х гг. а также на романтическом идеале средневекового мастерства, смешанном с «некоторой духовной мистикой» [95] (само название «Баухауз», происходившее от немецкого глагола «bauen» / «строить» и существительного «Haus» / «дом», ассоциировалось с немецким «Bauhütte» / «строительным домиком» – названием средневековых деревянных зданий, в которых размещались гильдии каменщиков, занимавшиеся строительством соборов; отсюда – изображение собора на обложке манифеста и программы Баухауза 1919 г. (Рисунок 1)). Соответственно, необходимость формирования универсального визуального языка в Баухаузе, определившего его стиль, изначально была связана с романтической идеей В. Гропиуса о «Великом объединении всех форм искусства под покровом "великой" архитектуры», а не с идеализацией промышленной эстетики как таковой.

|  |  |
| --- | --- |
| C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Рис_1.jpg | Рис_2 |
| *Рис. 1. Гравюра на обложке манифеста и программы Баухауза 1919 г., изображающая кафедральный собор, три звезды над которым символизируют живопись, архитектуру и скульптуру.*  [https://bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/graphic-printshop/cathedral/] | *Рис. 2. Круговая схема учебной программы Баухауза (1919), строящаяся последовательно от периферии (воркурс) к центру (строительство) (на англ. языке).*  [https://smarthistory.org/the-bauhaus-an-introduction/] |

Одной из ключевых фигур раннего Баухауза был Й. Иттен, которому школа обязана появлением базового пропедевтического курса, или «воркурса» (Рисунок 2). Хотя Й. Иттен был мистиком и личностью неоднозначной, его методы как преподавателя закрепились во многих школах мира. Он предлагал студентам работать с различными текстурами, цветами и тонами (Рисунок 3), а также анализировать произведения искусства через ритмический рисунок с целью передачи духа оригинала [46, *59*].

В период с 1921 по 1922 гг. в Баухауз пришли живописцы-экспрессионисты – П. Клее и В. Кандинский (последний был также абстракционистом). Хотя живопись и рисунок как таковые в Баухаузе официально не поощрялись [46, *98*], задания типа «сделать рисунок листьев с натуры, передав соединяющую энергию прожилок», были в духе П. Клее [46, *98*]. Впоследствии П. Клее многое перенял у Й. Иттена и В. Кандинского [76, *135*], обратившись к простым геометрическим формам и базовым цветам. Что касается В. Кандинского, он полагал, что «в мире будущего искусство примет форму, в которой объединит все художественные медиа», то есть писал о том, что можно примерно перевести с немецкого как «тотальное произведение искусства» [46, *100*]. В. Кандинский расширил базовый курс дизайна, который вел вместе с П. Клее. Его базовый курс был преимущественно сосредоточен на цвете, кроме того, он вел курс аналитического рисунка [46, *101*].

Одним из примеров заданий В. Кандинского может служить задание по аналитическому рисунку: ставился натюрморт, его не разрешалось копировать – необходимо было передать лишь «его динамические линии, структуру», запечатлеть «тяжесть и легкость» [46, *103*]. Было также упражнение по поиску точных соответствий между цветами и формами. Кандинский считал, что желтый цвет соответствует треугольнику, красный – квадрату, синий – кругу. Из сочетания цветов должно было следовать сочетание форм. Например, исходя из описанной выше логики: «В пятиугольнике соединены квадрат и треугольники, поэтому цвет его – оранжевый». (Рисунок 4) Аналогичное задание было связано с линиями, поскольку у изломанных линий и дуг также предполагалось наличие «соответствующих» им цветов [46, *115*].

|  |  |
| --- | --- |
| Рис_3 | C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Рис_3.jpg |
| *Рис. 3. Реконструкция (1967) студенческой работы «Этюд контрастов» в рамках воркурса Й. Иттена (1920)*  [https://www.bauhaus.de/de/sammlung/highlights/204\_unterricht/432] | *Рис. 4. Студенческая работа на соответствие между цветами и формами в рамках курса В. Кандинского (1929-1930)*  [https://disco.teak.fi/esityspaikka/5-1-wassily-kandinskyn-taideteoria/] |

Хотя появление П. Клее и В. Кандинского в Баухаузе не относится к раннему периоду, методологически они оба продолжали художественную линию, во многом наследуя подход раннего Баухауза (в лице Й. Иттена). Упражнения воркурса – яркие примеры творческой рефлексии в Баухаузе, которая, однако, была весьма субъективной и тяготела к художественному видению конкретного автора.

*2. Новое единство формы и техники.*

Распространению рационального подхода к проектированию в стенах Баухауза способствовали, прежде всего, лекции Тео ван Дусбурга (1921 г.), на которых тот резко критиковал преподавание в Баухаузе (за романтизм и отсутствие конкретных результатов) [46, *121-122*]. В 1922 г. Дусбург организовал «Конгресс конструктивистов и дадаистов», и «стало очевидно, что он поддерживает как интеллектуальное направление в искусстве, вдохновленное инженерной мыслью, так и перформансы в анархистском духе» [46, *122*]. Не без влияния Дусбурга В. Гропиус осознал, что перспектива существующего Баухауза – «романтическая изоляция», и необходима связь с промышленностью. Кроме того, в Германии в то время на смену экспрессионизму пришел новый, строгий и упорядоченный стиль, получивший название «новой вещественности» [46, *126*].

В 1923 г. куратором воркурса в Баухаузе был назначен Ласло Махой-Надь, последователь идей Татлина, видевший идеальным художником инженера, конструктора. Он радикально изменил программу воркурса, убрав всю «метафизику». В ходе курса он обучал основным видам техники и материалов.

В том же 1923 г. В. Гропиус сформулировал свое новое видение Баухауза на открытой лекции «Искусство и технологии, новое единство». В статье 1924 г. он писал: «… Баухауз намерен взращивать новую, не существовавшую ранее касту работников для промышленности и ремесленного дела, одинаково владеющих как техникой, так и формальными вопросами» [46, *157*].

С 1926 г., одновременно с открытием здания Баухауза в Дессау, теперь уже «профессора» Баухауза стали выпускать одноименный журнал “Bauhaus” (Рисунок 5), в ежеквартальных выпусках которого сообщалось о событиях в Дессау (выставках, проектных экспериментах и пр.), а также анализировались актуальные тенденции в дизайне.

|  |
| --- |
| C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Рис_5.jpg |
| *Рис. 5. Первая и последняя страницы первого выпуска журнала “Bauhaus”(1926). Л. Мохой-Надь использует асимметричную верстку, сочетание горизонтального и вертикального направлений текста, разделительные линии и пр., он применяет только «демократичные» строчные буквы.*  [https://letterformarchive.org/news/periodicals-as-collections-02/] |

*3. Поздний Баухауз: приоритет архитектуры.*

В конце 1930-х гг. Баухауз придерживался сугубо рационально-функционального мировоззрения. Позиция второго директора школы архитектора Г. Майера была близка идеям позитивистского движения «единства науки» [106]. Г. Майер считал, что архитектура – не эстетический процесс, она есть совокупность наук – социологии, психологии и биологии (он выстраивал связь между социальной организацией и архитектурными пространствами, учитывал психологию и эргономику человека с тем, чтобы определять, в каком направлении должны стоять здания и насколько большими или маленькими должны быть комнаты и окна). При Майере теория преподавалась в связке с практикой, поощрялись проекты для промышленности, и некоторые мастерские даже стали окупаться [46, *157*]. Казалось бы, впервые школа начала выполнять свое предназначение, но преподавательский состав изменился – многие, в частности П. Клее и В. Кандинский, убедились в том, что стали лишними [46, *198*]. Художникам не нравилось повышенное внимание к строительству (отделение архитектуры определенно стало приоритетным [46, *194*]), а также «социологичность подхода буквально ко всему» [46, *199*]. Отметим, что Майер был марксистом и «страстно верил, что задача архитектора – совершенствовать общество, проектируя функциональные здания» [46, *187*]. (Рисунок 6) Более того, он считал, что любая человеческая деятельность имеет политические последствия, поэтому политика заняла существенное место в учебном процессе Баухауза [46, *199*].

|  |
| --- |
| C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Рис_6.jpg |
| *Рис. 6. Фрагмент плана школы АДГБ в г. Бернау с расчетом уровня инсоляции комнат в зависимости от времени года (справа вверху) (1930). Помимо уровня инсоляции Г. Майер учитывает направление ветра и условия местности, поэтому жилое крыло здания имеет ступенчатое расположение. Квадратный в плане актовый зал без окон призван усиливать ощущение единства людей.*  [http://tehne.com/event/arhivsyachina/arhiv-sa-gannes-meyer-bauhauz-shkola-adgb-v-bernau] |

С приходом последнего директора школы Л. Мис ван дэр Роэ «научный» подход Г. Майера был смягчен, но Баухауз практически полностью переключился на архитектурные задачи и подчинился эстетическому вкусу самого Л. Миса ван дэр Роэ.

Итак, на начальном этапе идеи Баухауза были излишне романтичными, и лишь связь с техникой, выход на производство позволил им прийти к «дизайну», обеспечив «новое единство формы и техники». Однако даже в «зрелом Баухаузе» рефлексия во многом оставалась творческой. Специфика исследовательской деятельности в Баухаузе была обусловлена тем, что в его стенах преподавали мастера, а потому акцент смещался в сторону «самоидентификации творческих представлений» этих мастеров [18] (В. Гропиус делал акцент на немецком функционализме, Й. Иттен – на романтическом экспрессионизме с эзотерическим основанием, П. Клее – на построении форм с учетом «природной механики», В. Кандинский – на абстракционизме, а Л. Мохой-Надь – на конструктивистском подходе). Экспериментируя с материалом, цветом и формой, мастера Баухауза стремились открыть универсальные законы красоты, понятные любому человеку на интуитивном уровне. В результате экспериментов они внесли вклад в развитие теории композиции, цветоведения и теории перспективы, став для своих студентов своего рода живым «методическим пособием» [54, *253*]. Однако до серьезной связи с наукой (перехода к «научной» рациональности) дело не дошло. Триединство ремесла, искусства и науки, изначально заявленное в манифесте Баухауза 1919 г., за несколько лет превратилось в бинарную оппозицию искусства и техники [78, *6*], а, следовательно, проектирование так и не вышло за рамки «инструментальной» интеллектуальности.

**Вопросы для самоконтроля 1.1.**

* + - 1. Должен ли был дизайн, по мнению преподавателей раннего Баухауза, быть искусством, следующим вневременным законам красоты и через это «одухотворяющим» ремесла?
      2. Какую роль играло в Баухаузе обучение студентов в мастерских вместо академических студий?
      3. Как Вы считаете, зачем в педагогическую программу Баухауза был введен воркурс?
      4. Удалось ли студентам и преподавателям Баухауза в итоге разработать интуитивно понятный любому человеку визуальный словарь дизайна?
      5. В чем преподаватели Баухауза видели свою социальную миссию? В какой степени им удалось ее реализовать?
      6. Как Вы считаете, почему художественный «стиль Баухауза», опирающийся на прямоугольные формы и основные цвета, в результате, стал считаться «азбукой эстетствующих снобов»?
      7. С чем был связан поворот школы в сторону рационализации учебного процесса?
      8. Как Вы считаете, перспективное построение или изометрическое в графических работах студентов и преподавателей Баухауза соответствовало периоду «нового единства формы и техники»?
      9. Данные каких наук, по мнению Г. Майера, должен был соотнести между собой архитектор, чтобы прийти к «правильному» проектному решению?
      10. Как Вы понимаете слова Л. Миса ван дер Роэ о том, что любой проект есть конкретизация человеческой мысли и только через проектную деятельность человек может прийти к истинному пониманию мира?

**Тест 1.1.**

Каким виделся идеал человека в раннем и зрелом Баухаузе?

а) «человек тактильный»;

б) «человек играющий»;

в) «человек читающий».

За что Тео ван Дусбург резко критиковал Баухауз?

а) за строго научный подход;

б) за отсутствие конкретных результатов;

в) за узко прикладной подход.

Под эгидой какого «искусства» должны были объединяться все остальные виды искусств, с точки зрения В. Гропиуса?

а) декоративно-прикладное искусство;

б) архитектура;

в) абстрактная живопись.

В чем видел задачу архитектуры Г. Майер?

а) быть художественно выразительной;

б) быть незаметной;

в) совершенствовать общество.

Какое направление Баухауза стало приоритетным при Л. Мисе ван дер Роэ?

а) декоративно-прикладное искусство;

б) архитектура;

в) дизайн.

**Задание на эссе 1.1.**

Прочитайте следующий отрывок из книги В. Папанека «Дизайн для реального мира» (1984) и ответьте на вопрос:

«Для студента, чья американская школа дизайна все еще рабски копирует методы преподавания "Баухауза", информатика, электроника, технология пластмасс, кибернетика и бионика просто не существуют. Программа, разработанная в "Баухаузе", была замечательна для своего времени, но американские школы, следующие этой программе в восьмидесятые годы, насаждают дизайнерский инфантилизм». [32, *32*]

О каких «методах преподавания» идет речь? Как Вы понимаете словосочетание «дизайнерский инфантилизм»?

## 1.2. Творческо-методическая рефлексия во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе

Главным импульсом становления дизайна в России стало не развитие промышленности, как в Западной Европе, а деятельность «левых художников» и теоретиков (социологов и искусствоведов). Именно художники и теоретики «как бы от имени и по поручению нового общества формулировали социальный заказ промышленности», и этот заказ носил «агитационно-идеологический характер» [49, *12-13*].

Еще в XIX веке в нашей стране одним из ведущих стилей стал неоклассицизм, при этом сторонники неоклассики часто «не видели» активно развивающиеся инженерные формы в архитектуре, считая их сферой внеэстетического. Именно неоклассицизм в нашей стране провел черту между «художественной» и «нехудожественной» сферой и наложил запрет на эстетизацию инженерно-технических форм, ассоциирующихся тогда с модерном [49, *31*].

В 1910-е гг. пространственная среда «развивалась в нашей стране под сильным влиянием двух крайних, но чрезвычайно чистых в стилистическом отношении формообразующих концепций: художественно-композиционной системы неоклассики [опиравшейся на сами принципы классического формообразования] и рациональных принципов формообразования инженерно-технической среды» [49, *31*]. Происходило противостояние профессиональных архитекторов и инженеров (последним также стало позволено заниматься архитектурой).

Однако в реальной предметно-пространственной среде увеличивалось количество промышленных изделий, обладавших инженерно-технической формой: «…именно этот протодизайн, вдруг по-новому увиденный архитекторами, дал важный импульс формообразованию в архитектуре, прежде всего в конструктивизме» [48, *45*]. В свою очередь, левые художники (сторонники производственного искусства и конструктивизма), «будущие пионеры советского дизайна», шли к освоению приемов формообразования инженерных изделий не через инженерные изделия, как архитекторы, а через «непрофессиональную» «инженерную архитектуру» [48, *45*].

В советском дизайне с начала его возникновения наряду с художниками существовала «сильная группа теоретиков» [49, *32*], чего не было, например, в различных сферах искусства, где теоретиками были сами лидеры течений. Однако «разделение труда между теми, кто говорил о дизайне, и теми, кто его создавал», имело свои недостатки. Так, теория производственного искусства начала формироваться в условиях, когда самого производственного искусства еще не было, в связи с чем «развитие теории опережало развитие практики» [49, *32*].

Помимо конфликта сторонников неоклассики и тех, кто выступал за эстетизацию инженерно-технических форм, существовала полемика конструктивистов и супрематистов. Эта полемика была примечательна тем, что отчетливо демонстрировала разницу между искусством и зарождавшимся в те годы дизайном. Так, внутри абстрактного искусства, с одной стороны, были художники (супрематисты), а с другой – появились сторонники рационального формообразования (конструктивисты). Художник-конструктивист видел художественный потенциал там, где его никто не видел – в технических конструкциях, при этом его метод предполагал выявление внутренней конструктивной структуры, и этот метод можно было логически объяснить. Супрематист же изобретал такую стилевую систему, которая предполагала художественное видение, он разрабатывал «проект [новой] стилистики мира» [49, *52-53*] и, по сути, стремился превратить реальную предметно-пространственную среду в мир супрематической картины. Однако впоследствии обе «стилеобразующие концепции» сработали как взаимодополняющие.

*1. Конструктивисты во ВХУТЕМАСе: творческо-методическая рефлексия*

Концепции формообразования художников-конструктивистов, на которых большое влияние оказали работы В. Татлина, складывались в начале 1920-х годов. Именно эти концепции, в основе которых лежал метод конструирования формы, активно внедрялись конструктивистами на дизайнерских факультетах ВХУТЕМАСа (Высшие художественно-технические мастерские) – металлообрабатывающем и деревообделочном [49, *42*]. «Конструирование [предполагавшее связь формы с функцией изделия и технологией производства] оказалось такой спецификой работы дизайнера, которая коренным образом отличала ее от работы художника-прикладника» [49, *80*]. Показательно, что именно в 1920-е годы наряду с терминами «производственное искусство» и «художник-производственник» для обозначения дизайна и дизайнера появились такие термины, как «художественное конструирование» и «художник-конструктор» [49, *81*].

ВХУТЕМАС был образован в 1920 году, в 1927 году он был переименован во ВХУТЕИН (Высший художественно-технический институт) и просуществовал до 1930 года. В 1918 году в стране в принципе была перестроена вся система художественного образования. Академическая система была заменена новой методикой, в которой идущая от Ренессанса модель отношений мастер (преподаватель) – подмастерье (ученик) соединилась с полной свободой ученика выбирать себе преподавателей. Однако вскоре стало ясно, что академическую систему нужно заменять тщательно продуманной системой преподавания, а не «кустарными приемами цехового обучения», поэтому задачей ВХУТЕМАСа стал поиск «объективных методов» преподавания «того общего, что объединяет методы обучения художественным дисциплинам на различных факультетах» [49, *344*].

Поскольку пропедевтические курсы ВХУТЕМАСа создавались преподавателями, которые являлись членами ИНХУКа (Института художественной культуры), где и начал разрабатываться «объективный метод», их организация во многом совпадала. Рабочим группам архитекторов, конструктивистов и обжективистов соответствовали дисциплины «Пространство» (Н. Ладовский – архитектор ИНХУКа), «Графика» (конструктивист А. Родченко) и «Цвет» (Л. Попова и А. Веснин – члены группы художников обжективистов) [49, *345*].

Начиная с 1923 г. студенты первые два года (с 1926 – один год) обучались на общем для всех факультетов Основном отделении. Пропедевтические дисциплины формировались на архитектурном (дисциплина «Пространство»), скульптурном (дисциплина «Объем») и живописном («Цвет», «Графика») факультетах. Этот комплекс пропедевтических дисциплин и стал «важнейшим достижением советской художественной педагогики» [49, *346*].

Дисциплина «Пространство»: в основе ее лежал «психоаналитический метод» Н. Ладовского (как архитектор он возглавлял течение рационализм, где подчеркивалась роль психологии восприятия и использовался аналитический подход к различным «элементам» формы). В качестве примеров могут быть приведены следующие задания: 1) выявление геометрических свойств формы; 2) выявление физико-механических свойств формы (масса и устойчивость, масса и равновесие) (Рисунок 7); 3) выявление и выражение массы и веса; 4) выявление конструкции; 5) выявление пространства; 6) выявление динамики, ритма, отношений и пропорций [49, *352-353*].

|  |  |
| --- | --- |
| C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Рис_113.jpg | C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Рис_113+.jpg |
| *Рис. 7. Студенческая работа на выявление массы и веса параллелепипеда (справа - предварительный эскиз, слева – окончательный вариант) (1921).*  [Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС: в 2-х книгах, кн. 2-я. – М.: Ладья, 345 с., c. 187]  [https://www.archpaper.com/2021/05/avant-garde-as-method-vkhutemas-review/] | |

Дисциплина «Графика»: 1) композиция из треугольника, прямоугольника и круга (Рисунок 8); 2) сложные геометрические построения из геометрических фигур и линий (Рисунок 9); 3) (планировалось) создание макета с лепкой, пайкой и пр. [49, *358*].

|  |
| --- |
| Рис_111++ |
| *Рис. 8. Методический материал А. Родченко. Варианты построения из трех форм: в – по вертикали; г – по горизонтали; е – по диагонали; ж – свободное построение.*  [Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС: в 2-х книгах, кн. 2-я. – М.: Ладья, 345 с., c. 163] |

В рамках общехудожественной пропедевтики по курсу «Цвет» предлагалось четыре темы: 1) цветовой объем на плоскости; 2) цветовое пространство на плоскости; 3) сопоставление цветовых материалов на плоскости (Рисунок 10); 4) сопоставление цветовых материалов в пространстве.

Впоследствии ИНХУК стал стремиться внедрить во ВХУТЕМАСе уже не столько «объективный метод», сколько идеи производственного искусства, конструктивизма [49, *361*]. Возглавив метфак, А. Родченко целенаправленно стал разрабатывать методику подготовки новых специалистов – «инженеров-художников-конструктивистов». Под его руководством студенты разрабатывали светильники, мебель и пр. [49, *371*]. Л. Лисицкий, придя на дерфак, ориентировал студентов на разработку встроенной и трансформируемой мебели. В 1926 г. оба факультета были слиты в дерметфак.

|  |  |
| --- | --- |
| C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Рис_112+.jpg | C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Рис_113.jpg |
| *Рис. 9. Сложная композиция из разнородных форм с сочетанием двух приемов выявления пространства за счет различного цвета ортогональных фигур и за счет использования аксонометрических фигур.*  [Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС: в 2-х книгах, кн. 2-я. – М.: Ладья, 345 с., c. 165] | *Рис. 10. Студенческая геометрическая композиция по дисциплине «Цвет» (1928).*  [https://www.vkhutemas.ru/structure/faculties/main/] |

В 1927 г. на дерметфак пришел В. Татлин, чья концепция дизайна была одной из наиболее развитых в 1920-е годы [49, *388*]. В. Татлин задумывал кафедру без границ между отделениями (во ВХУТЕИНе существовало разделение по материалу), стремился включить в свои занятия и конкретное проектирование, и работу в мастерских. Он полагал, что нельзя создать вещь, если нет связи между отдельными дисциплинами [49, *390*]. Свое целостное видение дизайна В. Татлин смог выразить лишь в рамках курса «Культура материала», где с помощью различных материалов создавались объемные композиции, а также конструировались «наипростейшие вещи»: стулья, сани, посуда – вещи, «форма которых зависит от их непосредственного соприкосновения с телом человека» [49, *390, 392*].

Именно дерметфак стал «важнейшим центром взаимодействия наиболее развитых дизайнерских концепций фомообразования (А. Родченко, Л. Лисицкого и В. Татлина), и именно здесь сформировалась школа подготовки дизайнеров.

*2. «Художники из ВХУТЕМАСа»: творческо-методическая рефлексия*

В 1923-1926 гг. ректором ВХУТЕМАСа был В. Фаворский, блестящий график (мастер гравюры) и глубокий теоретик, создатель учения о художественном построении книги. Его творческая концепция и метод преподавания оказал большое влияние на подготовку художников-полиграфистов во ВХУТЕМАСе.

В. Фаворский рассматривал книгу как единый организм, в котором художник должен решать задачу пространственно-временной организации материала, поскольку читатель воспринимает элементы книги в процессе чтения, и для него ее литературное содержание и художественное оформление сливаются в единое целое. «Концепция Фаворского, – пишет Ю. Молок, – противостояла как принципам мирискуснической графики, стремлению к украшению книги, так и теориям конструктивизма, отрицанию изобразительности» [49, *157-158*].

Однако, в связи с тем, что полиграфический факультет ВХУТЕМАСа «тщательно оберегался» от новейших влияний, «он не стал центром формирования наиболее влиятельного в 20-е годы течения в своей сфере творчества – полиграфического конструктивизма» [49, *159*]. Педагогический процесс во ВХУТЕМАСе привел к обособлению профессии художника книги. «Книжное искусство сливалось с искусством гравюры и размежевывалось с полиграфией», ориентация шла на печать в мастерских, а не в типографиях [53, *25*]. Именно в России произошло разделение профессий художника книги и дизайнера-графика [53, *23*].

Полиграфический факультет после расформирования ВХУТЕИНа в 1930 году был переведен в Московский полиграфический институт, и единственное, что сохранилось – это школа Фаворского [53, *29*]. В. Фаворский продолжал преподавать там первые четыре года, затем преподавали его ученики и ученики учеников, сохранялась преемственность. Однако история Московского полиграфического института показала, что принятая на полиграфическом факультете модель образования «не имеет точек пересечения с моделями образования дизайнера-графика» и «до последнего времени» факультет художественно-технического оформления печатной продукции выпускал «исключительно художников книги» [53, *29*].

С этой точки зрения интересно проследить судьбу полиграфического конструктивизма. В те же 1920-е годы конструктивисты (А. Родченко, Л. Лисицкий, А. Ган) «сломали классическую симметрию книжной страницы». Они ввели в обложку книги приемы плаката, а в организацию ее текста – приемы газетной верстки. Вместо изобразительного орнамента они использовали геометрические линии, вместо иллюстраций – фотомонтаж. По сути, они были «конструкторами книги». Так, они первыми оценили выразительные возможности типографской кассы, в их работах соотношение художника и производственника стало таковым, что художник целиком «совпал» с типографом [49, *163*], то есть конструктивисты в полиграфии были первыми дизайнерами-графиками [53, *35*].

**Вопросы для самоконтроля 1.2.**

1. Какую социальную функцию призваны были выполнять дизайн и архитектура в России начала ХХ в.?
2. Какие две формообразующие концепции в архитектуре противостояли друг другу в 1910-е гг.?
3. Как шли к освоению приемов формообразования инженерных изделий архитекторы, а как – художники, сторонники производственного искусства и конструктивизма?
4. Как полемика конструктивистов и супрематистов демонстрировала разницу между искусством и зарождавшимся в те годы дизайном?
5. Как Вы считаете, почему во ВХУТЕМАСе направления дизайна, в сущности, классифицировались по материалу?
6. Как Вы считаете, почему пришлось пересмотреть «кустарные приемы цехового обучения» во ВХУТЕМАСе?
7. Как называлась профессия дизайнера в 1920-е гг.?
8. В чем заключается концепция организации книги В. Фаворского?
9. Как предлагали «конструировать» книги представители полиграфического конструктивизма?
10. Как Вы считаете, можем ли мы сегодня отнести следующие слова О. С. Хан-Магомедова к дизайнерскому творчеству: «Оригинальная творческая концепция мастера большого истинного таланта не может и не должна быть признанной всеми, она обязательно должна в чем-то не совпадать с общепринятыми критериями»?

**Тест 1.2.**

1. В чем С. О. Хан-Магомедов видит основной импульс развития дизайна в России?

а) в активной деятельности «левых художников» и искусствоведов;

б) в резком развитии промышленности;

в) в стремлении подражать Западу.

1. Почему неоклассицизм наложил запрет на эстетизацию инженерно-технических форм?

а) из-за их ассоциации с архитектурой эпохи модерна;

б) из-за их ассоциации с конструктивизмом;

в) из-за неприменимости к ним классической ордерной системы.

1. Какое направление русского авангарда оказало наибольшее влияние на становление дизайна в России:

а) рационализм;

б) супрематизм;

в) конструктивизм.

1. С каким смежным направлением искусства связывал В. Фаворский искусство книги?

а) гравюрой;

б) плакатной графикой;

в) фотографией.

1. На каком факультете ВХУТЕМАСа сформировалась школа подготовки дизайнеров?

а) архфак;

б) живфак;

в) дерметфак.

**Задание на эссе 1.2:**

Прочитайте третью главу первого раздела книги С. О. Хан-Магомедова «Пионеры советского дизайна», рассуждение о разнице двух «концепций стилеобразования», супрематизма и конструктивизма.

Найдите два объекта: объект дизайна и не-дизайна (приложите картинки). Обоснуйте свой выбор, опираясь на прочитанный текст.

# 2. Послевоенное развитие дизайна на Западе. Потребность в проектно-методологической рефлексии.

## **2.1.** **Проектно-методологическая рефлексия в Ульмской школе.**

«Высшая школа формообразования в Ульме» была основана в 1953 г. В условиях послевоенной Германии это стало возможным только благодаря финансовой поддержке США. С американской стороны ожидалось, что школа будет служить задаче «перевоспитания» немцев с целью демократизации немецкого общества [104, *55*], поэтому одной из важных черт Ульмской школы стала ее социальная направленность.

Эта социальная направленность выразилась, прежде всего, в том, что в противовес распространившемуся в Германии в 1950-е гг. стайлингу, призванному стимулировать в человеке желание купить товар только из-за эффектной формы последнего, дизайнеры Ульмской школы стремились радикально изменить способ обращения человека с вещью, и через это – трансформировать «я» потребителя [104, *142*]. Для выполнения этой задачи дизайнеру требовалось развитие критического мышления, а также знания в различных научных и практических областях. Необходимость выполнения социальной задачи и определила логику построения педагогической модели школы.

С другой стороны, модель образования Ульмской школы была направлена на стимулирование экономического подъема Германии (часть финансирования предоставляло государство). Отсюда возникла ориентация школы на реализацию конкретных дизайнерских проектов. В теоретическом плане основной задачей Ульмской школы стала разработка теории дизайна в контексте «индустриального общества будущего» [107, *10*].

Преподаватели Ульмской школы уже тогда понимали, что это «будущее» тесно связано с проектированием на компьютере, поэтому в конце 1950-х гг. студенты школы вручную моделировали формы, которые проектировщики позднее стали делать на компьютере [98, *9*]. Эти эксперименты заложили основу современного компьютерного проектирования и генеративного дизайна.

Показательно, что если г. Веймар, в котором был основан Баухауз, связан с именами И. Гёте и Ф. Шиллера, выступавшими за отказ от культа разума эпохи Просвещения, то г. Ульм, в котором был основан «Новый Баухауз», является родиной А. Эйнштейна, а потому в Германии принято считать, что «жители Ульма – математики» [98, *2*].

1. *«Новый Баухауз»: идеализация социальной миссии дизайна. (1953-1956 гг.)*

Первым ректором Ульмской школы стал выпускник Баухауза, но не немец, а человек из нейтральной страны – швейцарец М. Билл. В условиях опустошенной войной Европы он сформулировал программу проектирования «от ложки до города». Эта программа предполагала, что созданные объекты станут образцами новой высокой культуры проектирования.

Формирование новой культуры стало возможным благодаря тому, что 1945 год стал для немцев «нулевым часом», то есть моментом рождения новой Германии. По словам М. Билла, когда была основана Ульмская школа, возник вопрос, достойно ли что-либо из окружающих человека вещей, «в каком-то смысле, места в музее» – ведь они ощущались тогда как часть культуры, «ушедшей в прошлое». [107, *68*]

Соучредитель и, одновременно, преподаватель Ульмской школы, О. Айхер, позднее писал, что преподаватели Ульмской школы «нашли то, что искали, в работах Малевича, Татлина, Мохой-Надя». [107, *125*] Для них конструкция вещей стала неотделима от формального стиля, техника – от искусства.

Имелось в виду, что форма не «выводится» из утилитарной функции, а «гармонично сочетается» с ней. При этом красота формы, раскрывающаяся через композиционные отношения, выражает универсальное нравственное содержание вещи (то есть «истинная» форма, например, у кофейной ложки, может быть только одна). Отсюда – особая роль эстетического воспитания студентов Ульмской школы, которые должны были постигать «художественную истину» на общем базовом курсе – так же, как когда-то студенты Баухауза.

Несмотря на приглашение в школу бывших преподавателей Баухауза, опиравшихся не столько на конкретные методы преподавания, сколько на собственные чувства (Й. Альберс, Й. Иттен, В. Петерханс, а также ученица П. Клее – Х. Нонне-Шмидт), базовый курс Ульмской школы сильно отличался от воркурса Баухауза. Прежде всего, различие было связано с использованием геометрических принципов формообразования (Рисунок 11), поскольку М. Билл считал, что необходимо развивать искусство дизайна, основанное на математическом образе мышления (важную роль здесь сыграл преподававший в Ульмской школе философ М. Бензе: он связал стили в Европейском искусстве с внедрением математических методов и теорем, на основе которых якобы «можно было бы более или менее последовательно и полностью проследить формальные элементы возникшего стиля») [90, *376-377*].

По мнению преподавателей Ульмской школы, точные методы формообразования превращали дизайн в инструмент демократизации общества. Но поскольку социальное воздействие форм повседневных вещей должно было быть неявным и оно строилось на реализации некой «художественной истины», М. Билл не считал, что студенты должны обучаться политической критике (благодаря М. Биллу в Ульмской школе закрепился термин «хорошая форма», то есть форма, технологичная и простая в обращении, не привязанная к какому-либо стилю прошлого [104, *14*]).

Выводы из этого этапа развития дизайнерской «мысли» сделали сами ульмовцы. В 1967 г. проректор школы К. Шнайдт писал, что «…никто не может оказывать влияние на социальные и экономические реалии, не будучи вовлеченными в политику» [102, *26*]. Другими словами, социальные и экономические проблемы не решаются на уровне формы.

|  |  |
| --- | --- |
|  |  |
| *Рис. 11. Упражнение Й. Альберса на исследование прозрачности цвета с использованием геометрической фигуры (1954-1955)* [Ulm Design. The Morality of Objects. / [H. Lindinger](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Herbert+Lindinger%22&source=gbs_metadata_r&cad=3). MIT Press, 1991. 287 p., с. 36] | *Рис. 12. Упражнение Т. Мальдонадо на исследование оттенков цвета с использованием треугольника Серпинского* *(1955-1956)*  [Ulm Design. The Morality of Objects. / [H. Lindinger](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Herbert+Lindinger%22&source=gbs_metadata_r&cad=3). MIT Press, 1991. 287 p., с. 47] |

1. *«Дизайн и наука»: идеализация научной основы дизайна. (1956-1958 гг.)*

В 1956 г. М. Билла уже в качестве председателя правления сменил Т. Мальдонадо [104, *24-25*]. Критикуя позицию М. Билла, унаследованную от Баухауза, он писал: «Промышленный дизайн – это не искусство, и дизайнер не обязательно должен быть художником» [107, *370*]. Он имел в виду, что дизайнер не должен быть художником, формирующим «идеологию», без которой, по мнению М. Билла, наступил бы «хаос» [107, *65*]. По словам Т. Мальдонадо, «там, где /…/ дизайн функционирует как ограничивающая идеология, дизайнер выходит на сцену в роли Великого инквизитора, вершащего милосердие и справедливость», в то время как, на самом деле, он должен быть в «тесном и непритязательном контакте с техническим специалистом» [104, *215*].

По мнению Т. Мальдонадо, дизайнер должен быть полностью включен в производственный процесс, поэтому, в отличие от преподавателей Баухауза, с их недоверием к научной и философской литературе (в частности, в Баухаузе не было библиотеки), он активно выступал за связь дизайна с наукой [99, *41*]. Так, на строительном факультете сразу после начала занятий по прикладной физиологии были проведены занятия по методам изготовления строительных элементов и строительным материалам, семинар по истории дизайна и семинар по социологии [104, *216*].

Из-за растущего «кредита доверия», а также из-за необходимости выйти на самоокупаемость, в этот период Ульмская школа вовлекалась в крупные промышленные проекты. Связь с проектной практикой во многом повлияла на представление самих преподавателей школы о том, кто такой дизайнер. По словам одного из последующих преподавателей Ульмской школы, Х. Риттеля, дизайнер – это тот, кто занимается не только «внешней поверхностью вещей» (стайлингом), но, прежде всего, тот, кто ориентируется на массовое производство, призванное удовлетворять потребности «анонимной массы потребителей», выявляемые, разве что, статистически [107, *94*].

Ориентация на массового потребителя, вероятно, способствовала тому, что Т. Мальдонадо включил в базовый курс теорию восприятия и семиотику. Каждый проект отныне рассматривался им как система знаков, как универсальный логически выстроенный текст, не привязанный к какой-либо из культур. Соответственно, традиционная ориентация проектировщиков на гармонию пропорций теперь считалась в Ульмской школе устаревшей.

На уровне формообразования распространение получили математические методы. Т. Мальдонадо, в частности, интересовался фракталами, по его мнению, отражающими «напряженность» между конечным и бесконечным, а потому он ввел в курс «Визуальное введение» треугольник Серпинского, кривые Пеано и Гильберта и пр. (Рисунок 12)

В результате, курс Т. Мальдонадо имел слабое отношение к практике проектирования [90, *372*]. К тому же, как позднее заявил сам Т. Мальдонадо, «тенденция к объективации творческой деятельности породила опасное стремление к методологии, которая [якобы] автоматически должна приводить к оригинальным и превосходным результатам» [107, *142*]. Тем не менее, теперь, по прошествии времени, мы можем заключить, что именно его подход позволил студентам мыслить в контексте управления процессом формообразования, которое впоследствии стало осуществляться с помощью компьютера [99, *48*].

1. *Увлеченность проектной методологией. «Мания планирования». (1958-1962 гг.)*

В 1958 г. Т. Мальдонадо основал журнал “Ulm” (Рисунок 13), в одном из первых выпусков которого он критиковал Баухауз за привнесение художественности в промышленный дизайн, а значит, субъективной воли художника, который объявляет какую-либо конкретную форму подлинно красивой, совершенно не опираясь на точные научные данные. «Проектную истину», с точки зрения Т. Мальдонадо, должны были устанавливать различные науки (такие, как социология, экономика, психология и эргономика). Т. Мальдонадо назвал свою идею «научным операционализмом» [94, *40*].

|  |
| --- |
| Рис_13+ |
| *Рис. 13. Несмотря на сходство первого выпуска журнала “Ulm” (слева) с первым выпуском журнала “Bauhaus”(справа) (использование шрифтов без засечек, отсутствие прописных букв в названии журналов, фотографии модернистских зданий школ на первых страницах и пр.), оформление журнала “Ulm”стало явно более сухим.*  [https://letterformarchive.org/news/periodicals-as-collections-03/] |

Следующий шаг Т. Мальдонадо заключался в создании научно-исследовательских институтов при Ульмской школе, которые должны были стать «местами встреч», особенно, для профессорско-преподавательского состава, с целью проведения экспериментов и обмена идеями. Создание научно-исследовательских институтов призвано было укрепить связь между науками, а также между теорией и практикой. [104, *219*]

С другой стороны, по словам Т. Мальдонадо, поскольку промышленные дизайнеры больше не ограничивались «приданием формы продуктам», а были способны «проектировать изделия, используя свои базовые знания в области технологий», центральное значение в области преподавания приобрело «методологическое измерение», которое, по его словам, до этого не просто «игнорировалось» – оно «дискредитировалось» [104, *219*].

Методология в школе отныне преподавалась по двум дисциплинам: по анализу математических операций (в теории групп, теории множеств, теории оценочных рядов, стандартизации, теории информации) и в теории науки. Методология дополняла такие технические дисциплины, как изучение производства, технология материалов, общая механика и техническое проектирование. [104, *219*]

К 1960-му году сформировалась так называемая «Ульмская модель» образования, сочетающая теоретическое и практическое обучение со студенческой работой над промышленным заказом в группах под руководством одного из лекторов Ульмской школы. По словам одного из преподавателей Ульмской школы, Г. Бонсипа, в рамках модели речь шла не просто о связи дизайна с промышленностью, а о «развитии возможностей формального творчества, присущего самой промышленности» [107, *266*].

Постепенно количество преподавателей теоретических дисциплин настолько разрослось, что даже в рамках практических курсов произошел серьезный крен в сторону научно-технической рациональности. В частности, в выпуске журнала “Ulm” 1959 г. один из преподавателей Ульмской школы, Э. Фрёшог, описывая «визуальную методику» базового курса факультета визуальных коммуникаций, предлагал рассматривать регулярные и полурегулярные сетки, образуемые полным покрытием поверхности многоугольниками одного или нескольких типов [79, *58*], а также трехмерные решетки, создаваемые на основе этих сеток [79, *60*]. Те же решетки использовались далее на занятиях по проектированию промышленных объектов В. Цайшеггом (Рисунок 14).

Среди новых преподавателей особую роль в этот период сыграл математик, физик и социолог Х. Риттель. Он применил новые методы проектирования к области планирования [99, *47*]. Новая методика планирования настолько разрослась в этот период, что для некоторых студентов превратилась почти в религию. [107, *11*]

Стремление преподавателей Ульмской школы «очистить» проектирование от интуитивных методов и нравственно-эстетических ориентиров, в результате, привело к лишению дизайна его социальной роли, что, в свою очередь, вызвало недовольство студентов и ориентированных на практику преподавателей. Так, раздосадованный «ошибочным» курсом школы О. Айхер писал, что приобретаемые в Ульмской школе теоретические знания являются для студентов лишь средством для достижения цели, и нельзя путать дизайн с наукой. Цель дизайна – преобразование общества. Он заявил: «Я предполагаю, что студентов информационного факультета посылают в мир не для того, чтобы они искали свое место в социальной и экономической системе, а для того чтобы отстаивать принципы». [104, *259*]

|  |  |
| --- | --- |
|  | C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\IV 63-66.jpg |
| *Рис. 14. Упражнение В. Цайшегга на создание объёмного модуля, позволяющего полностью заполнить пространство (1959-1960)*  [Ulm Design. The Morality of Objects. / [H. Lindinger](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Herbert+Lindinger%22&source=gbs_metadata_r&cad=3). MIT Press, 1991. 287 p., с. 50] | *Рис. 15. Упражнение В. С. Хаффа на трансформацию сетки (1963-1966)*  [Ulm Design. The Morality of Objects. / [H. Lindinger](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Herbert+Lindinger%22&source=gbs_metadata_r&cad=3). MIT Press, 1991. 287 p., с. 64] |

1. *«Ульмская модель»: поиск баланса. (1962-1966 гг.)*

В 1962 г. Ульмская школа вернулась к управлению ректором, которым стал О. Айхер. Под его руководством над преподавателями теоретических дисциплин стали преобладать преподаватели дизайна. Вдобавок ко всему, согласно новому уставу школы, только штатные преподаватели дизайна отныне имели право баллотироваться на пост ректора школы или заведующего кафедрой. [104, *272*]

Переосмысляя значение Базового курса, преподаватель Ульмской школы В. С. Хафф писал в 1965 г.: «…дизайн – это, прежде всего, структурирование, и для меня изучение структуры (абстрактно) равнозначно тому, что называется базовым проектированием или фундаментальным исследованием» [82, *26*]. Однако, по его словам, Вселенной присуща случайность, и задача будущего дизайнера – научиться управлять случайностью. [82, *35*] (Рисунок 15)

Весной 1963 г. уже на конгрессе ИКСИД в г. Париже с резкой критикой идеи наукообразного дизайна, предложенной Т. Мальдонадо, выступил М. Билл. Он «остановился на непреходящей ценности широкого художественного и гуманитарного образования для дизайнеров и предостерегал их от излишнего профессионализма». В результате, Т. Мальдонадо публично согласился с критикой М. Билла и «назвал все произошедшее в Ульмской школе "детской болезнью научности", приведшей к мысли о том, что все можно объяснить с помощью таблиц, достаточно только разработать универсальные схемы». [3, *374*]

Осенью того же года в очередной своей статье для журнала “Ulm” Т. Мальдонадо вернулся к размышлению над связью Ульмской школы и Баухауза. По-прежнему отрицая опыт экспрессионистского Веймаровского Баухауза, Т. Мальдонадо провел параллель между Ульмской школой и Баухаузом, каким он был при Г. Майере в г. Дессау, когда техническая сторона дизайна должна была наполняться социальным содержанием.

Однако стремление Г. Майера уйти от роскоши для Германии на тот момент было уже не актуально. Об этом свидетельствуют слова одного из преподавателей Ульмской школы, философа А. Моля, приведенные в журнале “Ulm” 1967 г., о том, что функционализм школы стал не нужен немецкому «обществу изобилия» после того «экономического чуда», которому он служил, – потребителя необходимо постоянно стимулировать любой ценой, поэтому в таком обществе востребованным оказывается «неокитч» [107, *159*]. Проблема заключалась уже на уровне идеи «научного операционализма», содержащей в себе ценность рационального потребления товаров и поддерживающей «философию дефицита».

В том же выпуске журнала сообщалось, что Т. Мальдонадо покинул Ульмскую школу. Еще через год была закрыта сама школа.

Важно то, что, осознав кризис рационально-технического подхода, сами преподаватели Ульмской школы наметили некоторые актуальные направления развития дизайнерской «мысли». Так, в своей очередной статье для журнала “Ulm” (1967) Г. Бонсип писал: «Большинство дизайнеров считают споры о методах проектирования несерьезными и далекими от реальной практики /…/. Однако профессия, ориентированная на технологии и промышленность, вряд ли избежит холодного душа сциентизма и рационализации» [60, *9*]. И далее: «Проектирование можно рассматривать в свете теории принятия решений /…/. Принять решение – значит сделать выбор между альтернативами» [60, *14*]. И этот выбор, как правило, требует рациональной аргументации, по крайней мере, при взаимодействии со стейкхолдерами [60, *18*].

Так же в 1965 г. Г. Бонсип предложил социальное направление развития дизайна визуальных коммуникаций вне «философии дефицита». Вместо того чтобы отождествлять визуальные коммуникации исключительно с рекламой, пусть даже правдиво информирующей потребителя о свойствах нового товара, он предложил освоить новую сферу «не убеждающей коммуникации»: «мир знаковых систем для дорожного движения и дисплеев машин, мир коммуникаций в образовательных целях, мир визуального представления научных фактов» [60, *24*].

Сегодня дизайнер не пытается решить социальные проблемы на уровне формообразования, но он может стремиться быть социально полезным, «находя новые взаимосвязи между знаками, вещами, действиями и мыслями» [65, *14*]. При этом дизайнер не только применяет «критическое мышление» для поиска проектной концепции, но опирается на «интуитивное мышление», являющееся «необходимым компонентом для открытия путей к инновациям» [96, *10*].

Проблема заключается в том, что агрессивная цифровизация проектного процесса делает сегодня дизайнера почти конформным в поиске собственного проектного идеала (ведь в кратчайшие сроки миллионы альтернативных вариантов могут быть предоставлены компьютером), поэтому дизайнер предлагает лишь один из достаточно «хороших» вариантов [97, *34*]. В этом отношении наиболее актуальным сегодня представляется выход Ульмской школы на проблему социальной ответственности дизайнера в условиях капиталистической экономики и научно-технического прогресса.

Актуальной также является сама роль, которую Ульмская школа отвела научно-технической рациональности в дизайне. Научно-техническая рациональность есть инструмент «убеждающей» коммуникации – но не только на уровне форм, а, прежде всего, на вербальном уровне аргументации проектного решения (ведь, по справедливому замечанию выпускника Ульмской школы К. Криппендорфа, судьба продуктов дизайна всегда решается в языковой коммуникации [77, *57*]). На уровне «не убеждающей коммуникации» научно-техническая рациональность – инструмент упорядочивания коммуникационной среды человека.

**Вопросы для самоконтроля 2.1.**

1. В какой период преподавателям Ульмской школы удалось преодолеть веру в универсальные законы красоты, унаследованную ими от Баухауза?
2. Как Вы считаете, почему в плане пропедевтики преподаватели Ульмской школы отказались от интуитивно схватываемых законов формальной композиции в пользу математически описываемых пространственных схем, составляющих основу так называемой «визуальной методологии»?
3. Для чего Т. Мальдонадо развивал методологическое направление в школе?
4. Какие возможности, с точки зрения Г. Бонсипа, открывало перед преподавателями и студентами Ульмской школы их плотное сотрудничество с промышленными компаниями по сравнению с элементарной передачей в промышленные компании проектных образцов, как это делалось в Баухаузе?
5. В чем заключалась идея «научного операционализма» Т. Мальдонадо?
6. Каков был главный недостаток идеи «научного операционализма» с точки зрения А. Моля?
7. За что О. Айхер критиковал научно-рациональный подход группы преподавателей Ульмской школы во главе с Х. Риттелем?
8. В чем Т. Мальдонадо видел перспективу развития подхода Г. Майера (когда тот был директором Баухауза) в поздний период существования Ульмской школы?
9. Что такое «убеждающая» и «не убеждающая» коммуникация в понимании Г. Бонсипа?
10. Как Вы считаете, удалось ли теоретикам Ульмской школы, в конце концов, ответить на вопрос, каким образом может осуществляться социальная миссия дизайна в условиях общества потребления?

**Тест 2.1.**

1. В чем преподавателям Ульмской школы изначально виделась миссия школы?

а) сформировать высокую культуру проектирования;

б) разработать узнаваемый стиль школы;

в) выйти на самоокупаемость.

1. Какую форму в Ульмской школе называли «хорошей формой»?

а) «скульптурную» форму с плавным контуром;

б) форму технологичную и простую в обращении, не привязанную к какому-либо стилю прошлого;

в) форму, удачно стилизованную под стиль прошлого.

1. Какой идеал дизайнера провозглашал Т. Мальдонадо?

а) творец, обладающий собственным художественным видением;

б) ремесленник, одинаково владеющий как техникой, так и вопросами формы;

в) специалист, полностью включенный в производственный процесс.

1. Баухауз какого периода Т. Мальдонадо признавал близким по духу Ульмской школе?

а) при В. Гропиусе;

б) при Г. Майере;

в) при Л. Мисе ван дер Роэ.

1. Почему была закрыта Ульмская школа?

а) из-за финансового кризиса;

б) из-за внутренних разногласий;

в) из-за несоответствия изначальной миссии школы требованиям времени.

**Задание на эссе 2.1.:**

В своей книге «Надежда на проектирование. Среда и общество» (1970) Т. Мальдонадо писал: «...дизайн и планирование должны иметь задачей наведение порядка; их функция всегда заключается в том, чтобы вернуть упорядоченную сложность системам, которые всегда и по самой своей природе стремятся к неупорядоченной сложности». [101]

Согласны ли Вы с этим утверждением? Обоснуйте свою точку зрения.

## 2.2. Англо-американская «наука» о дизайне во второй половине ХХ в.

В англо-американской дизайнерской «мысли» 1960-1980-х гг. принято выделять две «парадигмы»: «дизайн как процесс» и «дизайн как деятельность» [73].

*1. Первое поколение методов дизайна (1960-е годы): дизайн как методологически обоснованный процесс.*

В 1960-е гг. под дизайном понимался, прежде всего, промышленный дизайн, являющийся «слишком сложным для использования интуитивных методов» [69, *19*]. В промышленном дизайне применялись методы, использующиеся при проектировании и разработке оружия, военной техники и многих новых изобретений.

В Британии наибольшую известность в этот период приобрело «Движение методов проектирования» (англ. “Design Methods Movement”), реализованное в ряде однодневных конференций [71]. На формирование движения сильное влияние оказала философия логического позитивизма, опирающаяся на математическую логику, а также исследования в области искусственного интеллекта и когнитивных наук, поэтому участниками движения начали разрабатываться рациональные методы проектирования, ориентированные на решение типовых проблем и автоматизацию процесса проектирования (К. Александер, Б. Арчер, Дж. Бродбент, Дж. Джонс и др.).

Участники движения стремились превратить дизайн в науку (англ. “Design Science”) и даже вывести единственный рациональный «метод» (на самом деле, алгоритм) проектирования (Рисунок 16) [69, *20*]. В частности, Б. Арчер, возглавивший исследования по дизайну в Королевском колледже искусств (Royal College of Art, сокр. RCA) в начале 1960-х гг. подготовил серию из двенадцати статей под названием “Systematic Method for Designers” («Системный метод для дизайнеров»), а в 1964-м году Дж. Джонс опубликовал работу “A Method of Systematic Design” («Метод систематического проектирования»). Вероятно, первым о науке дизайна заявил С. Грегори на конференции по методу дизайна в 1965 г. Предполагалось, что дизайн как научная деятельность должен представлять логическую систему, включающую прикладные знания естественных наук [69, *21*].

Несколько позднее будущий нобелевский лауреат в области экономики американец Г. Саймон ввел также термин “Science of Design”, обозначающий *науку о дизайне* (дизайн при этом не рассматривался как научная деятельность). Его лекция 1968 г. называлась “The Science of Design: Creating the Artificial” («Наука о дизайне: создание искусственного»). Наука о дизайне призвана была изучать «принципы, практики и процедуры проектирования» [69, *21*]. «Научное» решение проблем предполагало, что дизайн не являлся творческим процессом, а следует математической логике. Отождествление проектного мышления с математической логикой делало актуальной проблему ограниченности «вычислительной мощности» человеческого мозга, что, в свою очередь, приводило к необходимости расширения проектных возможностей компьютера. В частности, компьютерные вычисления активно использовал в своих проектах один из основателей «Движения методов проектирования» К. Александр. [83] В дальнейшем методологию компьютерного (инженерного) дизайна продолжили развивать В. Хубка, Г. Пал и В. Бейтц, М. Дж. Френч и др.

В общем виде «наукой дизайна» называлась теория дизайна, направленная на расширение возможностей компьютеров для содействия проектированию. Гораздо позднее о принципиальном различии дизайна и науки писал Б. Арчер в своей статье “The Three Rs” (1979), где он называл основным «языком» дизайна моделирование и противопоставлял ему естественнонаучное использование специальных знаков или гуманитарное – использование слов (Рисунок 17).

|  |  |
| --- | --- |
| Рис_1111 | C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Рис_1112.png |
| *Рис. 16. Алгоритм проектирования Б. Арчера, описывающий проектирование как линейный процесс.*   * [Silva D. Digital Fabrication – from Tool to a Way of Thinking: Toward Redefining Architectural Design Methodology // 24th International Conference on Computer-Aided Architectural Design Research in Asia (CAADRIA 2019). P. 463-470., с. 465] | *Рис. 17. Схема Б. Арчера, показывающая различие «языков» науки и дизайна (1979).*  [Archer B. The Three Rs // Design Studies. 1979. – №. 1 (1). – P. 18-20., с. 20] |

В конце 1960-х гг. европейским обществом начали осознаваться экологические проблемы. Поскольку эти проблемы связывались с развитием науки, государственные расходы на науку в Британии перестали расти быстрыми темпами. Британское Общество дизайн-исследований (“Design Research Society”), возникшее под влиянием «Движения методов проектирования» в 1966 г., в течение последующих нескольких лет вело бесплодные дебаты о собственных целях (Рисунок 18). В начале 1970-х гг. одни из основателей «Движения методов проектирования» К. Александер и Дж. Джонс отказались от идеи поиска универсальных методов дизайна. Дж. Джонс, разочаровавшись в подчинении дизайна жесткой «логической структуре», ушел из британского Открытого университета. Однако дело продолжили его ученики Н. Кросс и Р. Рой, а также его коллеги, прежде всего, Х. Риттель, преподававший сначала в Ульмской школе, а затем в Калифорнийском университете в США. [89]

|  |  |
| --- | --- |
| C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Рис_1113.jpg | C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Рис_1113.jpg |
| *Рис. 18. Первая страница первого информационного бюллетеня британского Общества дизайн-исследований (1968).*  [https://www.drs2016.org/drs-newsletters] | *Рис. 19. Десять характеристик «нехороших проблем» Х. Риттеля (современная схема).*  [https://www.wicked7.org/what-is-a-wicked-problem/] |

Понимание дизайна сугубо как проектного процесса привело к тому, что целью научно-проектной рефлексии стала, прежде всего, выработка методов или даже единого метода проектирования. Считалось, что мышление дизайнера подчиняется математической логике. Соответственно, дизайн начал опираться на компьютерные вычисления, что заложило основу для дальнейшего развития соответствующего программного обеспечения.

*2. Второе поколение методов дизайна (1970-1980-е гг).: дизайн как социокультурная деятельность.*

Во главе с Х. Риттелем в 1967 г. в США появилось общество по развитию методов проектирования “Design Methods Group”. Для того чтобы вывести методологию дизайна из тупика, Х. Риттель предложил пересмотреть системный подход первого поколения. Вдохновившись философскими идеями К. Поппера (что каждое решение порождает новые проблемы), он выдвинул метод идентификации проблемы, предназначенный для сложных проектных ситуаций. Еще в 1973 году Х. Риттель ввел термин «нехорошие проблемы» (англ. “wicked problems”), имея в виду проектные проблемы, которые могут быть поняты только в процессе поиска проектного решения (Рисунок 19). Эти проблемы не решаются чисто логически, а предполагают проведение специального «гуманитарно развернутого» исследования (что предполагает сотрудничество дизайнера с психологами, социологами и антропологами). В английском языке такое исследование позднее стало обозначаться термином “design research”.

Одним из участников группы “Design Methods Group” был К. Александер, который переехал из Англии в США еще в 1958-м году. В 1970-е гг. К. Александер отказался от «позитивистского» подхода в пользу «феноменологического» и разработал «язык паттернов». Он перешел от метода как паттерна поведения к системе паттернов готовых проектных решений, сделав проектирование более доступным для широкой аудитории. Это был первый шаг к пониманию того, что проблемы не «решаются», а «перерешиваются», то есть единственного проектного решения в принципе не существует. В 1980-е гг. “A Pattern Language” («Язык паттернов») сформировал основу «языковых шаблонов программирования».

Наиболее радикальную позицию в отношении парадигмы «решения проблем» занял американский теоретик дизайна Д. Шон, который сформулировал идею «порождающей метафоры», позволяющей смотреть на проектную проблему под разными углами и, соответственно, приходить к разным проектным решениям (например, интерьер, метафорически выражающий отношение «гостя и хозяина», оказывается принципиально отличным от интерьера, в который заложена метафора «начальник и подчиненный»). Д. Шон категорически отверг научную рациональность, полагая, что ядро профессиональных знаний составляет не наука, а опыт, и, следовательно, проектная рефлексия должна проводиться на «языке» практики (соответственно, «профессионалы изучают практику проектирования на практике в своих областях, а не в каком-то общем курсе по методологии или дизайну») [108]. Несмотря на мировую известность монографии Д. Шона “The Reflective Practitioner: How Professionals Think In Action” («Отражающая практика: как профессионалы думают в действии», 1984), в которой он излагает свои идеи, его подход не получил широкого распространения в академических кругах.

Одним из противников сугубо «научного» подхода в дизайне был американский теоретик и практик дизайна В. Папанек, для которого ключевым в проектировании было «интуитивное прозрение», позволяющее дизайнеру определить направление предпроектного исследования и последующего проектирования [108, *6*]. Однако не эта идея В. Папанека сделала его знаменитым. Наибольшую известность В. Папанек получил в связи с популяризацией социально ответственного дизайна. Его ранние исследования были связаны с идеями социально активного дизайнерского движения в Скандинавских странах 1960-х гг. – так называемого «совместного дизайна» (англ. “participatory design”) [67]. В. Папанек противопоставил социально ответственных дизайнеров рынку, «процветающему благодаря производству чрезмерных и бесполезных продуктов». Книга В. Папанека «Дизайн для реального мира» (1972) стала теоретической основой современного глобального дизайнерского движения – «дизайн-активизм» (англ. “design activism”) [67].

«Методология дизайна» (“design methodology”) постепенно вытиснилась «дизайн-исследованиями» (“design research”). Общество дизайн-исследований инициировало создание крупнейших англоязычных журналов по дизайну, получивших названия “Design Studies” (1979) и “Design Research” (1984).

Понимание дизайна как проектной деятельности привело к тому, что он начал рассматриваться, прежде всего, в социокультурном контексте. В 1993 г. Н. Кросс заключил: «…метод может быть жизненно важным для науки (где он проверяет результаты), но не для дизайна (где результаты не должны повторяться)», то есть дизайнер не должен быть методологом [69, *18*]. Мышление дизайнера перестало отождествляться с математической логикой, поэтому исследования в области дизайна обрели гуманитарную развернутость.

**Вопросы для самоконтроля 2.2.**

1. Можно ли, на Ваш взгляд, алгоритмизировать процесс проектирования?
2. Как Вы считаете, в чем заключается положительный опыт британского «Движения методов проектирования» с точки зрения дальнейшего развития дизайнерской мысли?
3. Считаете ли Вы «язык паттернов», разработанный К. Александером, актуальным для современной проектной практики?
4. Г. Саймон и Д. Шон отвечают на вопрос, как возможно проектирование: как Вы считаете, чем принципиально отличаются их позиции?
5. Что Х. Риттель понимал под «нехорошими проблемами» в дизайне? Поддается ли решение таких проблем какой-либо аргументации?
6. Согласны ли Вы с Б. Арчером, Н. Кроссом и др., что существуют собственно дизайнерские способы познания, отличающие дизайн-исследования от классических научных исследований, проводимых, в том числе, дизайнерами?
7. Согласны ли Вы с Б. Арчером, что основным «языком» дизайна является моделирование, опирающееся на умение проектировщика представить свою идею?
8. Согласны ли Вы со словами Н. Кросса, что проектное мышление не способно решать глобальные проблемы?
9. Как Вы считаете, должен ли дизайнер быть социально ответственным?
10. В чем Н. Кросс видит принципиальную несостоятельность проектной методологии?

**Тест 2.2.**

1. С точки зрения участников «Движения методов проектирования», дизайн:

а) опирается, прежде всего, на художественно-образный метод проектирования;

б) использует как естественнонаучные, так и гуманитарные методы познания;

в) следует математической логике и в дальнейшем может быть полностью компьютеризирован.

1. С точки зрения К. Александера, проектирование – это:

а) наука;

б) универсальный алгоритм действий;

в) универсальный язык из набора готовых решений типичных проектных ситуаций.

1. С чем связан кризис «Движения методов проектирования» в конце 1960-х гг.?

а) с осознанием того, что научно-технический прогресс «виновен» в глобальном экологическом кризисе;

б) с уменьшением государственного финансирования;

в) с внутренними разногласиями.

1. Кому из перечисленных теоретиков дизайна принадлежат слова: «Конечно, существуют и более вредные профессии, нежели промышленный дизайн, но их совсем немного»?

а) Д. Шон;

б) В. Папанек;

в) Н. Кросс.

1. Какой из указанных примеров является «порождающей метафорой» по Д. Шону?

а) неблагополучный, то есть «больной», район города;

б) здание в виде паруса;

в) радиально-кольцевая структура города.

**Задание на эссе 2.2:**

Как Вы считаете, что значит «хорошее» дизайнерское образование?

Известный теоретик и практик дизайна Т. Фрай в одной из своих статей отмечал: «Побывав за последние десятилетия в нескольких школах дизайна и архитектуры, мне стало ясно, что многие (в некоторых дисциплинах почти все) хорошие и лучшие студенты в конце учебного курса начинают презрительно относиться к приобретенной ими дисциплине. Они знают, что они получили образование в прошлом, а не в будущем». По его мнению, хорошее дизайнерское образование «это гораздо больше, чем просто умение проектировать, завоевывать и радовать клиентов». На самом деле, хорошее образование позволяет понять, что дизайну можно учиться бесконечно, поскольку он вовлечен в широкий круг политических и социокультурных проблем. [80]

Прокомментируйте эту точку зрения.

# **3. Послевоенное развитие дизайна в России. Проектно-методологическая рефлексия.**

## **3.1. Проектно-методологическая рефлексия во ВНИИТЭ.**

Советской альтернативой западной «науки дизайна», или «теории дизайна, направленной на расширение возможностей компьютеров для содействия проектированию» [83, *34*], стала «техническая эстетика», являющаяся, в свою очередь, «общей теорией художественно-технического творчества в промышленности» [26, *13*]. Именно этот термин и стал фигурировать в названии ВНИИТЭ, Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики, – основной организации, занимавшейся развитием дизайна в СССР.

Вместо западного термина «дизайн» стал применяться диалектически понимаемый термин *«художественное конструирование»*. Деятельность по художественному конструированию, или дизайн-проектирование, в свою очередь, рассматривалось как методологически обоснованный процесс решения проектной задачи, состоящий из нескольких этапов (анализ объекта, разработка проектной концепции, определение цели и задач проектирования, проведение операций проектирования (моделирования, макетирования и пр.), разработка проектной документации).

ВНИИТЭ был основан Ю. Б. Соловьевым в 1962 г. и подчинялся непосредственно Государственному комитету по науке и технике при Совете министров. К сожалению, подчинение «ведущей дизайнерской организации» «бюрократическому и технократическому министерству» годами «деформировало представление о дизайне и тормозило развитие профессии» [53, *71*].

В 1962–1965 гг. «единая система дизайна» во главе с ВНИИТЭ в регионах опиралась на художественно-конструкторские бюро (СХКБ). В свою очередь, на крупных промышленных предприятиях создавались художественно-конструкторские группы (СХГ), которые подчинялись СХКБ. Таким образом, выстраивалась линия: ВНИИТЭ – СХКБ – СХГ [22, *184*]. Позднее, в 1966–1967 гг. многие СХКБ стали филиалами ВНИИТЭ, однако, общая «плановая» схема осталась.

Основными направлениями работы ВНИИТЭ были: 1) научно-исследовательское, 2) художественно-конструкторское, 3) опытное производство [18].

В теоретическом плане, если в Ульмской школе дизайна в 1960-е гг. существовал сильнейший интерес к вычислительной мощи компьютера, то дизайн во ВНИИТЭ оказался тесно связан с развитием эргономики (термин «эргономика» стал официально употребляться после постановления правительства в 1968 году) [22, *5*].

Интерес к эргономике обозначился с первых выпусков журнала, выпускаемого ВНИИТЭ с 1964 г. – «Техническая эстетика» (Рисунок 120). Уже во втором номере журнала в своей статье «Эргономика – союзник художника-конструктора» С. Г. Геллерштейн писал: «…эргономика, включая в сферу своих интересов проблему приспособления человека к машине и проблему специальной тренировки, является достаточно крупным камнем в фундаменте, на котором покоится техническая эстетика». И далее он задавался вопросом, произойдет ли «обособление или еще большее сближение этих наук [эргономики и технической эстетики]». [9, *18*] Действительно, эргономике уделялось большое внимание в различных публикациях ВНИИТЭ. (Рисунок 21)

|  |  |
| --- | --- |
| C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Рис_1121.png | C:\Users\user\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Скриншот 29-11-2023 134011.jpg |
| Рис_1121+ |
| *Рис. 20. Журнал «Техническая эстетика» с обложками в полоску, как у делового костюма.*  [https://typejournal.ru/articles/tekhnicheskaya-estetika-episodes] | *Рис. 21. Антропометрические параметры, которые необходимо учитывать художнику-конструктору при проектировании рабочего места.*  [Рабочее место оператора / Техническая эстетика. – 1964. – № 5. – С. 9-11, *9*] |

Показательно, что Т. Мальдонадо и Г. Бонсип в своей совместной статье «Дизайн и наука» в журнале “Ulm” (1965), напротив, критиковали эргономику за «предрассудки доктринально-механистического образа мышления» (вероятно, в ответ на выступление нашей делегации, впервые приехавшей на международный конгресс Международного объединения национальных организаций промышленного дизайна – ИКСИД (англ. “International Counsel of Sosieties of Industrial Design”)) [93, *22*]. Они писали, что центральным предметом эргономики «было и остается сегодня: адаптировать оружие к солдату, и очень часто – несмотря на все заявления эргономистов – адаптировать солдат к оружию» [93, *24*]. Отсюда – одностороннее восприятие человека-оператора: без учета «телесных привычек», обусловленных культурным контекстом.

В 1969 г. Ю. Б. Соловьев был выбран (без голосования) вице-президентом ИКСИДа. Это произошло «отчасти благодаря политическим соображениям», немалую роль сыграли также «ум и галантность Юрия Соловьева», но главным было осознание «того огромного значения, которое сможет играть дизайн в социалистических странах», и «интерес к специфическим решениям, к которым он приведет в более или менее короткий срок» [35, *35*].

Для Ю. Б. Соловьева *техническая эстетика* представляла собой «науку о законах художественного творчества в области техники» [44, *1*]. В условиях советской плановой экономики эта «наука» должна была, по его мнению, помочь в определении ассортимента товаров народного потребления; с одной стороны – в прогнозировании спроса потребителей, а с другой – в воспитании потребительского вкуса [42, *1-2*]. Поскольку дизайн во многом отождествлялся с управлением и планированием, в одном из первых выпусков журнала «Техническая эстетика» Л. А. Жадова заключала: «Закономерно, что осознание теории промышленного искусства как науки началось впервые в социалистических странах. В этом выражена естественная потребность в условиях социалистического планового хозяйства создать для новой области надежное теоретическое руководство к действию, подкрепленное научно-технической базой» [19, *15*]. (Рисунок 22)

|  |  |
| --- | --- |
| C:\Users\user\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Скриншот 29-11-2023 141528.jpg | C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Рис_1123.jpg |
| *Рис. 22. Перечень гос. учреждений, руководящих проектированием и производством изделий и приборов для квартир, действия которых должны быть скоординированы для создания единого предметного ансамбля.*  [Жуков К. Техническая эстетика и оборудование квартир / Техническая эстетика. – 1964. – № 2. – С. 1-2, *2*] | *Рис. 23. Состав проектного коллектива.*  [Соловьев Ю. Б. Методика художественного конструирования. / Ю. Б. Соловьев, В. Ф. Сидоренко и др. – М.: ВНИИТЭ, 1983. – 166 с., *79*] |

Во ВНИИТЭ развивалось «две ветви теории дизайна»:

1. Теоретико-деятельностная теория дизайна и проектирования (Г. П. Щедровицкий и его коллеги из Московского методологического кружка).
2. Морфо-аксиологическая предметно-функциональная теория дизайна (архитекторы М. В. Федоров и Г. Б. Минервин) [22*, 204*].

*1. Теоретико-деятельностная теория дизайна и проектирования (системный подход)*.

Специфика советской дизайнерской мысли была во многом обусловлена идеологией диалектического материализма. Диалектическое мышление постепенно было переведено в методологическое, и в 1952–1954 гг. в советской философии оформилось «методологическое направление», представленное Московским методологическим кружком (ММК) [22, *183-184*]. В 1959 г., диалектически обосновывая методологию науки на семинаре ММК, Г. П. Щедровицкий говорил: «…сопоставляя два знания между собой, мы переходим к какому-то третьему – как отличному от них. И гегелевская система рассуждения, что объект есть не тезис, не антитезис, а нечто третье, отличное от того и другого, есть реконструкция этой обычной, стандартной схемы рассуждения в такой ситуации» [55].

«Полигоном для совершенствования методологии» стал дизайн. С 1965 г. под руководством Г. П. Щедровицкого во ВНИИТЭ начала формироваться теоретико-деятельностная теория дизайна (понимание культуры как деятельности, тесно связанное с марксизмом, было исходным в те годы). «Предполагалось, что развитие дизайна должно управляться его теорией, которая должна быть построена (спроектирована) по типу теорий научного знания, а средством построения теории дизайна может и должна стать методология» [22, *184*]. При этом «последним основанием всякой методологии» мыслилась «теория деятельности» [22, *210*].

Ядром методологии Г. П. Щедровицкого с 1979 г. стали организационно-деятельностные игры (ОДИ), поскольку «игра, работа и творчество … близки между собой». Ориентирами ОДИ были системный подход, теория деятельности и «осуществление прямого социокультурного действия через непосредственные контакты с общественностью». В ходе ОДИ «мыследеятельность» участников направлялась на проблематизацию ситуации, то есть критически осмыслялась предыдущая деятельность, установки и способы мышления. [22, *245-246*].

Пример ОДИ: «Вступление в должность начальника управления строительством АЭС» (1981). Игра строится как имитационная: «вас назначили руководителем управления строительством АЭС; сроки сорваны; партия и правительство ждут ввода в эксплуатацию … вы приехали на площадку, ваши первые действия» [56, *12-13*].

Сегодня деятельностный подход Г. П. Щедровицкого подвергается критике, поскольку в «теории деятельности» проектирование представляло собой набор жестко регламентированных процедур, а проектировщик представал эдаким «незнайкой» – практиком, которому «нужна помощь со стороны целого ряда исследователей и методистов» [22, *208-209*].

*2) Морфо-аксиологическая предметно-функциональная теория дизайна. Дизайн-программы (комплексный подход).*

Подход, противостоявший деятельностному подходу, получил название натуралистического. В отличие от деятельностного подхода, где рассматривается не мир объектов, а мир деятельности [56, *267-268*], при натуралистическом подходе «субъект деятельности отсутствует»: «Рассматривая мир вещей как "вторую природу", мы в известной степени дистанцируем его от человеческой деятельности как таковой и придаем ему статус естественности». Последнее позволяет рассматривать дизайнера как «творца», а предметный мир «как имеющий отношение к духовному» [22, *63*].

Становление технической эстетики как науки о дизайне во ВНИИТЭ шло под руководством М. В. Федорова. При этом для ее становления здесь использовался опыт архитекторов, «как представителей ближайшей к дизайну профессии» [22, *200-203*].

Морфо-аксиологическая концепция предполагала две стадии проектирования: аналитическую и синтетическую – «преобразование исходной ситуации в объект проектирования и преобразование объекта проектирования в новый объект – новую проектную ситуацию» [13]. При этом анализ производился сразу в двух направлениях: функциональном (от функции к форме) и морфологическом (от формы к функции). Природа синтеза также рассматривалась как двойственная, включающая выявление функционально-конструктивных моментов и композиционный поиск. Таким образом, появлялась динамичная многоуровневая система с элементами, находящимися в диалектическом отношении друг с другом.

Пару понятий, как «морфология» (материальная форма вещи, организованная в соответствии с ее функциями; общее свойство морфологии – структурность [43, *49*]) и «аксиология» (совокупность полезных свойств вещи, ее «потребительская ценность», включая реализуемые в ней «общественные ценности» [39, *67*]), впервые ввел в обиход Э. П. Григорьев. Эти понятия позволяли рассматривать вещь одновременно как часть социальной среды и как часть пространственно-материального окружения человека [13].

В рамках именно этой ветви теории дизайна стали реализовываться *дизайн-программы*, хотя здесь нельзя не отметить влияние системного подхода, в частности идей Г. П. Щедровицкого [15, *30*]. Основной целью дизайн-программ было формирование стратегии проектирования комплексного объекта и деятельности по внедрению проекта в промышленность [22, *249*]. Для реализации дизайн-программ привлекалось множество различных специалистов. (Рисунок 23)

В статье «Дизайн-программа. Понятие, структура, функции» (1980) Л. А. Кузьмичёв и В. Ф. Сидоренко отмечали, что недавно появившееся понятие «дизайн-программа» «представляет собой своеобразную "кентавр-систему", то есть соединение культурной программы, ставящей проблему, выдвигающей концепцию и управляющей содержанием дизайн-процесса, и социотехнической программы, трансформирующей проблему в цель и определяющей способ достижения цели, то есть управляющей процессами целеполагания и целедостижения» [44, *2*].

Пример дизайн-программы: дизайн-программа «Апшерон» (1983). Проблемы: 1) жилищная, связанная с перенаселением интенсивно развивающего города Баку, 2) продовольственная: недостаток производства на полуострове овощей и сложность их доставки в город. Решение: предложено создать в пригороде Баку агропоселок Апшерон, в который могла бы переселиться часть горожан. Были разработаны: усовершенствованная система доставки овощей из поселка в город, количество операций в которой сократилось с девяти до четырех; рационализированная система средств для обработки почвы, ухода за посадками, для различных видов хозяйственных работ; система альтернативных источников энергии; система сбора мусора и его утилизации и др. Проект решал не только задачу формирования предметного окружения, но и «социальные проблемы, и фундаментальные вопросы организации жизнедеятельности и жизнеустройства» [15, *39-44*].

Отметим, что становление дизайна в СССР не было обусловлено только внутренней необходимостью. Новая профессия, скорее, «импортировалась из капиталистического мира» по «внешнеэкономическим причинам» [53, *69*], чтобы поднять конкурентную способность советской продукции на международной арене. В. Л. Глазычев писал: «… в конце 1960-х годов еще сохранялась вера в то, что посредством внедрения дизайна в советское производство "сверху", через межведомственные институты, можно добиться его конкурентоспособности» [53, *23*]. В то же время, была сильна вера в то, что, поняв сущность западного дизайна, можно сформировать свой «правильный дизайн», не копируя западные образцы [10, *141*], [22, *7*].

Если 1960-е гг. стали «романтическим» периодом советского дизайна [22, *77,79*; 10, *5*], то уже с середины 1970-х годов у многих дизайнеров «началась параллельная жизнь в реальном и "идеальном" пространстве», когда они «стали заниматься "домашним" проектированием, придумывая самим себе заказы». Возник «так называемый "авторский дизайн", плоды которого предназначались для демонстрации на выставке и после экспонирования уходили в историю» [53, *99*].

В результате, ВНИИТЭ, также как и Ульмской школе дизайна, не удалось представить дизайн как инструмент преобразования общества. В условиях плановой экономики дизайн оказался не нужен: из-за политической монополии реальное производство стало зависеть не от общественных интересов, а от интересов ведомств [10, *141*] – проекты реализовывались частично или не реализовывались вовсе. Однако, вопреки экономической ситуации, именно ВНИИТЭ заложило основы теории и методологии дизайна в нашей стране.

**Вопросы для самоконтроля 3.1.**

* + - 1. Если теоретиков Ульмской школы интересовала вычислительная мощь компьютера, на каком направлении фокусировались сотрудники ВНИИТЭ?
      2. За что Т. Мальдонадо и Г. Бонсип критиковали эргономику?
      3. Что такое ИКСИД?
      4. С какой целью в 1969 г. вице-президентом ИКСИДа был выбран Ю. Б. Соловьев?
      5. Как Вы считаете, понимание «науки» о дизайне Ю. Б. Соловьева ближе «романтической» позиции М. Билла или «технократической» позиции Т. Мальдонадо?
      6. Как Вы считаете, для чего дизайнеру необходимо было изучать законы художественного творчества в условиях плановой экономики?
      7. Для чего предназначались дизайн-программы?
      8. Чем отличается деятельностный подход Г. П. Щедровицкого от натуралистического подхода М. В. Федорова?
      9. Как, по мнению Г. П. Щедровицкого, связываются между собой теория и методология дизайна?
      10. Как Вы считаете, почему большинство проектов ВНИИТЭ так и не было реализовано?

**Тест 3.1.**

1. С какой целью был создан ВНИИТЭ в 1962 г.?

а) освоить передовой зарубежный опыт в сфере дизайна;

б) популяризировать дизайн в СССР;

в) разработать дизайн-программы, направленные на улучшение качества предметно-пространственной среды советских людей.

1. Сколько сотрудников насчитывал штат ВНИИТЭ в конце 1960-х гг.:

а) 30 человек;

б) 300 человек;

в) 3 000 человек.

1. В каком году был введен государственный знак качества СССР для маркировки товаров, получивших положительную экспертную оценку потребительских свойств ВНИИТЭ?

а) 1962;

б) 1967;

в) 1977.

1. Кем по профессии, в основном, были первые «дизайнеры» ВНИИТЭ?

а) художниками;

б) архитекторами;

в) инженерами.

1. В чем состоит основной вклад ВНИИТЭ в развитие дизайна?

а) разработка фирменного стиля ВНИИТЭ;

б) разработка методики дизайн-программирования;

в) подготовка системы стандартов эргономики и технической эстетики.

**Задание на эссе 3.1.:**

В тексте О. Б. Дружининой «Роль дизайн-программ ВНИИТЭ 1960–1980 годов в проектной культуре» (2020) найдите любой пример дизайн-программы ВНИИТЭ. Коротко (не более 2,5 тыс. знаков) опишите, в чем состоит суть выбранной дизайн-программы.

## **3.2. Творческо-методическая рефлексия в Сенежской студии.**

В ответ на идею «художественного конструирования» Ю. Б. Соловьёва, поддержанную А. Н. Косыгиным в 1960-м г., уже в конце 1960-х гг. Е. А. Розенблюм вместе с К. М. Кантором постепенно сформулировали другую концепцию – «художественное проектирование» [41, *11*]. В своей книге «Художник в дизайне» (1974) Е. А. Розенблюм охарактеризовал художественное проектирование следующим образом: «*Художественное проектирование* – это вид проектной деятельности, ставящий в качестве своей "сверхзадачи" выявление и формирование культурных аспектов содержания среды жизнедеятельности человека, превращение утилитарных предметов или систем в вещную среду, обладающую культурным смыслом» [41, *225*]. (Рисунок 24)

|  |
| --- |
| Рис_1131 |
| *Рис. 24. Монография Е. А. Розенблюма «Художник в дизайне» (1974).*  [http://www.auction-imperia.ru/wdate.php?t=booklot&i=76499] |

В 1964 г. по инициативе Е. А. Розенблюма (при поддержке Союза художников) начали проводиться регулярные семинары для «художников, работающих или желающих работать в области оформительского или промышленного искусства» [41, *13*]. Цель этих семинаров заключалась в том, чтобы решить проблему нехватки дизайнеров за счет привлечения художников [41, *13*]. В 1967 г. семинары были преобразованы в Центральную учебно-экспериментальную студию художественного проектирования, которая получила известность как Сенежская студия [41, *11, 38*].

По воспоминаниям современников, сам Е. А. Розенблюм, хотя и был по образованию архитектором, по складу был художником. Показательно, что он являлся одним из создателей журнала «Декоративное искусство СССР», вокруг которого объединились, прежде всего, художники [41, *39*], а также автором книги «Художник в дизайне» (1974). Соответственно, для него «культурный ореол» художественному проектированию придавало станковое искусство, которое являлось важным инструментом проектировщика [6, *28*]. Благодаря Е. А. Розенблюму Сенежская студия стала единственной в мире школой, «включавшей в себя содержание художественной деятельности в формообразовании промышленных изделий» [20, *103*].

По мнению Е. А. Розенблюма, без художественного подхода окружающие человека вещи и сформированные ими среды обречены постоянно конфликтовать друг с другом [20, *104*]. Руководствуясь метафорой конфликта, Е. А. Розенблюм разработал концепцию «промежуточного пространства», способствовавшего объединению «конфликтных» пространств и созданию «диалектического единства всеобщего и единичного» (пространство создавалось при помощи ширм, мебели и цвета). Концепция «промежуточного пространства» считалась наиболее актуальной для музейного пространства и городской среды, поскольку в них существовал конфликт времен, вызванный сосуществованием объектов, созданных в разные эпохи.

В 1969 г. в своей программной статье «Открытая форма» Е. А. Розенблюм предложил идею «открытой формы», которая, однако, так и не получила однозначной интерпретации. В статье он писал, что идея открытой формы предполагает «визуальную целостность среды, складывающуюся из множества разнородных предметов, сохраняющих свою индивидуальность» [2, *19*]. Позднее Е. А. Розенблюм писал, что образцы традиционного дизайна «лучше всего выглядят без людей», поскольку те «нарушают ее композиционную целостность». «Открытая» же форма благодаря своей «органической незавершенности» «легко уживается с тем, что уже есть» и «в сочетании с разнородными элементами каждый раз переходит в новое единство» [41, *200-201*]. Таким образом, идея «открытой формы» была противоположна идее регламентирующего фирменного стиля, поскольку предполагала стихийность в своем развитии.

В проектировании промышленных объектов идея «открытой формы» отдаленно напоминала идею «нейтральной» формы Ульмской школы, однако, у Е. А. Розенблюма она получила иное звучание, поскольку предполагала особое процессуальное отношение к вещи. По мнению К. М. Кантора, вещь должна была «как бы растворяться в пространстве человеческой деятельности», в результате чего форма должна была «исчезнуть», а вместе с ней – «исчезнуть» и проблема красоты [22, *66*]. Характерным примером открытой формы вследствие универсальности вещи является спроектированное в Сенеже устройство для различных работ по дому – миксер, который мог быть приспособлением для полировки мебели и аппаратом для косметического массажа или вентилятором, «а с разводной муфтой это сверло, – и вообще это мотор для механизации любой домашней работы» [35, *76*].

Е. А. Розенблюма, в первую очередь, однако, интересовала не идея открытой формы, а проектный потенциал образов и метафор. Поскольку в средовых проектах важную роль играло формирование художественного образа, режиссура фрагмента городской среды или выставки строилась не в хронологической, а в драматической последовательности, и акцент ставился на композиционной доминанте. (Рисунок 25) Е. А. Розенблюм писал: «Вне "спектакля" открытая форма не существует», открытая форма – это «мышление пространством, освоенным человеком /…/ перемещение человека /…/ от пассивного существования рядом с замкнутой вещью – к действию внутри разомкнутой системы композиционно упорядоченных элементов» [41, *200-201*]. Соответственно, городская среда мыслилась им как «совокупность пространств, "декораций", где протекает повседневная жизнь горожан» [41, *213*].

|  |
| --- |
| C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Рис_1132.jpg |
| *Рис. 25. Использование специального выставочного оборудования и «музейных натюрмортов» в выставочном пространстве Политехнического музея. Выставка «Хорошо!»: Е. Розенблюм, А. Брусов, В. Галицкий, С. Дорохин, В. Прокопенко (1983).*  [http://fashionlib.ru/books/item/f00/s00/z0000027/st018.shtml] |

*Методика Сенежской студии:*

Согласно Е. А. Розенблюму, проектирование начиналось с «вживания в проектную ситуацию», делались первые композиционные и колористические упражнения, шло формирование *среды мастерской* («художественный беспорядок» Сенежа).

Затем делалась серия последовательных *клаузур*. Именно клаузуры являлись «ядром методики» Сенежской студии, писал он [41, *227-228*].Е. А. Розенблюм выделял следующие *группы клаузур:*

1) Художественное осмысление историко-культурного содержания места проектирования (иллюстрированная карта с нанесенными на ней графическими изображениями районов исторических событий, мест действия, легенд и мифов, памятников архитектуры, уникальных природных ландшафтов и т.п.; эта карта «рождает мыслеобразы, возбуждает поток ассоциаций»).

2) Выявление структуры формы и «колористической конструкции среды». Необходимо выявить «основную композиционную тему среды».

3) Поиск системы образов, определяющих место данного конкретного проекта в более крупных по отношению к нему системах.

4) Клаузуры, которые осуществляются в процессе проектирования для организации взаимосвязи и взаимовлияния этапов проектирования.

5) Выявление в проекте «своего времени» [41, *228-229*].

Также методика Сенежской студии предполагала вербализацию «мыслеобразов» в ходе написания пояснительной записки одновременно с процессом проектирования. Таким образом, в отличие от сугубо текстового теоретизирования ВНИИТЭ, в Сенежской студии в теоретические конструкции переводились результаты конкретных проектно-художественных экспериментов [11]. В ходе проектирования участники стремились взаимодействовать как можно с большим количеством людей, проводились беседы, лекции, консультации, круглые столы, «мозговые атаки» [41, *229*].

Стремление к художественной целостности не только предметно-пространственной среды, но и дизайн-деятельности привело к постановке вопроса о выработке особого графического языка в Сенежской студии, устраняющего «разрыв между эстетическим смыслом работы проектировщика и неэстетическими средствами» [35, *146*]. В результате, каждый этап работы сводился к созданию композиции: даже формулировке проектной концепции предшествовали композиционные упражнения, не говоря уже об этапе создания огромных многоцветных макетов. Таким образом, сам проект приобретал самостоятельную эстетическую ценность. При этом, в отличие от художественной графики, проектная графика оставалась функциональной: неслучайно в Сенежской студии был разработан метод «совмещенных разверток», позволявший увидеть точное соотношение цветовых масс в интерьере.

Что касается результатов деятельности Сенежской студии, они сводились к «бумажному проектированию»: «… у проектов не было шансов на реализацию, но родившийся в студии парадоксальный термин "станковое проектирование" неплохо определял сущность происходящего» [41, *11*]. Речь шла не просто о заимствовании композиционных средств из изобразительного искусства, но о выработке особых средств выразительности, напрямую не связанных с искусством [12]. Тем не менее, деятельность студии была деятельностью «художников в дизайне» и отражала ситуацию экономического застоя тех лет.

Положительным моментом было то, что Сенежская студия нашла альтернативу рациональному проектному мышлению, так как опиралась на визуальное восприятие, интуитивное мышление и широкие историко-культурные ассоциации [6, *27*]. По словам архитектора А. В. Бокова, если ВНИИТЭ «ощущал себя и воспринимался окружающими как посланец Запада, официальный инструмент освоения передового зарубежного опыта», то Сенежская студия обращалась к «локальной и региональной культуре, к представлениям, привычкам, обычаям, традициям, к особым местам и местам, несправедливо лишённым характера и смысла» [5].

**Вопросы для самоконтроля 3.2.**

1. Какую роль в художественном проектировании играло станковое искусство?
2. Для чего в рамках концепции «художественного проектирования» требовался выбор композиционной темы проекта?
3. Чем отличается идея «открытой формы» Е. А. Розенблюма от идеи «фирменного стиля», реализуемой в рамках дизайн-программ ВНИИТЭ?
4. Что понимал Е. А. Розенблюм под «рациональным» стайлингом?
5. Почему В. Л. Глазычеву, перешедшему из ВНИИТЭ в Сенежскую студию и ставшему «заместителем Е. А. Розенблюма по научной работе», больше импонировала исследовательская деятельность Сенежской студии, чем ВНИИТЭ?
6. В каком журнале публиковались результаты семинарских дискуссий Сенежской студии?
7. В каких сферах дизайна оказался востребован художественно-образный метод проектирования, разработанный Е. А. Розенблюмом?
8. Согласны ли Вы со словами Е. А. Розенблюма, что только если «художник-проектировщик» станет истинным «мастером культуры», от него «вещь или сумма вещей» смогут получить свой культурный смысл?
9. Как Вы считаете, что имел в виду один из преподавателей Сенежской студии М. А. Коник под словами «проектирование исчезает, когда не на что надеяться»?
10. Почему проекты, созданные в Сенежской студии, как правило, не реализовывались на практике?

**Тест 3.2.**

1. С какой целью была создана Сенежская студия в 1964 г.?

а) обучать дизайнеров;

б) популяризировать дизайн в СССР;

в) выполнять конкретные заказы на проектирование.

1. Сколько специалистов проходило обучение в Сенежской студии за год?

а) не больше 100 человек;

б) около 500 человек;

в) больше 1 500 человек.

1. Как часто проводились семинары Сенежской студии и как долго они длились?

а) каждые выходные в течение года за исключением летнего периода;

б) раз в год в течение одного месяца;

в) 3-4 семинара в год, каждый из которых длился около 2-х месяцев.

1. Кем по профессии, в основном, были «дизайнеры» Сенежской студии?

а) художниками;

б) архитекторами;

в) инженерами.

1. В чем состоит основной вклад Сенежской студии в развитие дизайна?

а) разработка оригинального художественного стиля;

б) выделение средового дизайна в отдельное направление проектной деятельности;

в) развитие проектно-художественного направления по созданию проектов-манифестов.

**Задание на эссе 3.2.:**

Один из наиболее авторитетных теоретиков ВНИИТЭ Г. Б. Минервин в статье «Дискуссионные проблемы технической эстетики» (1973) критиковал «художественное проектирование» за то, что используемые в его рамках художественные методы «обедняют всю систему дизайна». Он писал: «Если человек сумел понять сущность предмета и выразить ее сначала в структуре, а затем во внешней форме, у воспринимающего предмет возникает ощущение его красоты, гармонии…». Следовательно, «вопрос об истинной красоте связывается не с гармонизацией внешней формы, но с установлением гармонии между формой и сущностью предмета». [28]

Согласны ли Вы с автором статьи? Обоснуйте свою точку зрения.

# **4. «Семантический поворот». Современная «наука» дизайна.**

## 4.1. От поиска «проектной истины» к работе со смыслами.

За год до своего ухода из Ульмской школы дизайна и последующего закрытия школы Т. Мальдонадо отказался от идеи поиска «проектной истины», заявив в очередной статье журнала “Ulm” (1965): «Наконец-то мы осознали, что в платоновском образе Вселенной есть некоторые трещины» [94, *4*]. В том же выпуске журнала бывший студент Ульмской школы В. Хафф выразился более конкретно: «"Платоническая изоляция", создаваемая базовым курсом, разрушает "строительство моста" с реальным проектированием» [82, *35*].

Так началось преодоление «картезианской парадигмы ульмского неофункционализма», который можно обозначить термином «семантический поворот». «Семантический подход» в истории дизайнерской «мысли» имеет две версии: 1) популярная в немецком языковом пространстве «теория языка продуктов», предложенная теоретиками Оффенбахской школа дизайна, принявшей эстафету Ульма; 2) англосаксонская «теория семантики продуктов», разработанная бывшим выпускником Ульма К. Криппендорфом (р. 1932) и его единомышленниками [8, *7*]. Оба подхода объединяются в настоящее время под зонтичным термином «семантика артефактов». Академическая дисциплина под этим названием занимает центральное место в учебных планах факультетов дизайна ведущих университетов мира, пишет он [8, *8*].

В широком смысле на «преодоление картезианской парадигмы» направлен весь постмодернизм: «… постмодернизм определяется, по крайней мере на одном из уровней, тем, что отвергает любую преданность модерну или Просвещению, включая и более сложные варианты просвещенческих программ – Г. Гегеля и К. Маркса» [47, *325*]. Однако, в связи с тем, что дизайн как продукт модернизма всегда сохраняет в себе «рациональное ядро», а также в связи с тем, что вопрос о завершения постмодернизма или его перехода на новый этап сегодня – предмет обширных дискуссий, целесообразно использовать в отношении дизайна дистанцирующиеся от постмодернизма понятия «семантического» и «структурно-семиотического» подходов.

Теоретические, методологические и методические аспекты семантического подхода разрабатывались с начала 1970-х гг. немецким дизайнером продуктов и теоретиком дизайна Й. Гросом в качестве теории «расширенного функционализма». Впоследствии эта теория была переработана и представлена в 1983 г. как «теория языка продуктов», известной также под названием «оффенбахский подход». Альтернативой этому подходу стала «семантика продукта» К. Криппендорфа. В противоположность функционализму с его девизом «форма следует за функцией», семантика продукта утверждала, что «значение важнее, чем функция, поскольку дизайн придает предметам смысл» [8, *11*].

Во введении к вышеуказанной работе К. Криппендорфа Б. Арчер подтверждает, что идея «семантического поворота» констатирует смену парадигмы в дизайне [8, *12*]. «Смена парадигмы описывается Криппендорфом как переход от технологически-ориентированного дизайна индустриальной эры к человеко-ориентированному дизайну постиндустриальной эпохи» [7, *11*].

Речь идет о том, что, воспринимая тот или иной объект дизайна, потребитель включает его в социокультурный контекст. Он включает объект в определенный ситуационный сценарий: не стул сам по себе, а стул в определенной средовой ситуации, в том числе, нетипичной, а значит, стул, который предполагает тот или иной способ взаимодействия с ним. Задача дизайнера, согласно К. Криппендорфу, заключается в том, чтобы предложенный дизайнером продукт предполагал разные варианты его осмысления потребителем [88, *12-13*]. (Рисунок 26) С теоретической точки зрения, семантический подход позволяет включить в сферу дизайн-проектирования работу над нематериальными объектами, например, пользовательскими интерфейсами.

|  |  |
| --- | --- |
|  |  |
| *Рис. 26.* *Изменение значения при изменении контекста (центральный знак можно прочесть и как «В» и как «13»)*  [Криппендорф, *60*]. | *Рис. 27.* *Пример «семиотического подхода» к пониманию формы по Ч. Дженксу: фасады зданий в Амстердаме, похожие на «лица голландских бюргеров».* |

Теоретически семантический подход противостоит структурно-семиотическому подходу. Наиболее авторитетным разработчиком семиотического подхода является известнейший теоретик постмодернизма – Чарльз Дженкс (1939–2019).

Ч. Дженкс указывает, что постмодернизм в архитектуре ведет отчет с середины 1970-х гг. [14, *13*] и сформировался на фоне «контркультуры» 1960-х, противостоявшей перегибам модернизма, «воплощая собой его критику, а не полное отрицание» [14, *15*]. Анализируя архитектурные формы, он пишет: «Архитектуру и язык роднит немало аналогий, и, свободно оперируя терминами, мы можем говорить об архитектурных "словах" и "фразах", "синтаксисе" и "семантике"» [14, *56*]. И дальше: «Люди неизменно воспринимают то или иное здание в сопоставлении с объектом, отличным от него или схожим с ним – то есть как метафору» [14, *57*].

Ч. Дженкс приводит разные примеры метафор в архитектуре, в том числе – образ лица, зашифрованный в фасадах зданий (как «наиболее убедительную метафору в строительстве»): «Дома ленточной застройки Амстердама с их высокими зубчатыми фронтонами, симметрией и напоминающими лица проемами взирают на нас, как компания преуспевающих самодовольных бюргеров с группового портрета членов стрелковой гильдии Рембрандта» [14, *171*]. (Рисунок 27) В дизайне с «лицами» нередко ассоциируются передние части автомобилей и пр.

В качестве примера «загадочного перенасыщения метафорами», или «загадочного означающего» («означаемое» и «означающее» – два основных компонента знака в семиотике), Ч. Дженкс приводит капеллу Роншан: «Ле Корбюзье настолько перенасытил здание метафорами и так точно соотнес одну часть с другой, что кажется, будто его значения отшлифованы бесчисленными поколениями, вовлеченными в определенный ритуал … Эта игра в поиск значений способна порядком утомить и в то же время принести удовольствие» [14, *71*].

Особый архитектурный язык, отрицающий основы классического архитектурного синтаксиса, был сформирован в рамках деконструктивизма. Как направление в архитектуре деконструктивизм вырос из работ французского философа Ж. Деррида (которому и принадлежит термин «деконструкция»), а также методов конструктивизма; он характеризовался «недоверием» к классической оппозиции «форма – содержание». Ч. Дженкс указывает, что американский архитектор П. Айзенман (р. 1932) развивал деконструктивизм как «практику отрицания», обращаясь к «де-композиции», «де-централизации», «не-целостности» [70, *119*], при этом архитектура, согласно П. Айзенману, должна была «присутствовать», и одновременно «отсутствовать в присутствии» [70, *131*].

На практике «отсутствие в присутствии» достигалось как раз методом «де-композиции», суть которого можно увидеть на примере таких проектов, как Guardiola House, где П. Айзенман сначала накладывает со смещением два квадрата с Г-образными элементами внутри, на месте их пересечения он произвольным образом «вынимает» форму, затем усложняет угол смещения, слегка поворачивая один из квадратов. В результате образуется форма, в которой по «следам» деконструкции угадывается первоначальная композиция. Полученную форму он использует, и в качестве плана здания, и в качестве сечения – возникает необычная трехмерная композиция. Позднее аналогичные методы стали применяться в дизайне.

Ч. Дженкс так характеризует архитектуру П. Айзенмана: «В отличие от модернистов, П. Айзенман, не «сопоставляет элементы», а приводит их к «драматичному столкновению» [14, *179*]. Анализируя «Дом VI», Ч. Дженкс пишет, что «по уровню абстрагирования» тот «является в высшей степени модернистским», но в нем «одна из лестниц перевернута вверх ногами», а «колонны, вместо того чтобы служить опорой, висят в пятнадцати сантиметрах над землей» [14, *179*]. Колонна может даже «отсутствовать, на что указывает прямоугольный вырез пересекаемой поверхности или объема». «Отсутствующая колонна пересекает крышу, стену и даже пол, окончательно разрушая привычную домашнюю атмосферу (так Айзенман ставит под сомнение функцию как таковую)». Ч. Дженкс также приводит в пример «дверь», которая является «вращающейся вокруг своей оси колонной», то есть «и является, и не является дверью» [14, *180*].

Отметим, что модернистским и постмодернистким теориям сегодня противостоят феноменологические концепции в архитектурном дизайне [29, *20*], когда внимание проектировщиков фокусируется на переживаниях, порождаемых конкретным местом. В частности, норвежский архитектор К. Норберг-Шульц развил концепцию «духа места», или изначальной атмосферы места, «конкретизируемой» архитектурой (для поиска этой атмосферы, настроения места, по мнению, например, американского архитектора С. Холла, больше всего подходят акварельные эскизы, поскольку они позволяют задействовать интуицию [50]). В свою очередь, финский архитектор Ю. Паласмаа настаивает на необходимости сегодня развивать мультисенсорное восприятие архитектуры [33, *680*].

По справедливому замечанию С. В. Петрушихиной, ориентация современных архитекторов на вчувствование является «первой альтернативой эстетической парадигме архитектурного мышления» [33, *675*]. Она пишет, что здание считается прекрасным только тогда, когда «его объемно-пространственная композиция, пропорции и декоративные элементы получают в чувственно-эмоциональном фоне наблюдателя позитивный отклик» [33, *675*].

Можно сказать, что за ближайшие пятьдесят лет работа со смыслами в проектировании значительно усложнилась, переходя от прямых метафор и увлеченности семиотикой к более тонким ходам, вниманию к семантике и затем даже к признанию несемантической природы дизайна. При этом зачастую прошлый опыт не «забывался», а продолжал и продолжает учитываться в новых концепциях.

**Вопросы для самоконтроля 4.1.**

1. Почему для обозначения парадигмального сдвига в проектной культуре понятие «семантический поворот» оказывается более предпочтительным, чем понятие «постмодернизм»?
2. Как понимает «семантический поворот» К. Криппендорф?
3. Как Вы понимаете слова В. В. Чижикова о том, что в 2000-е гг. дизайн «трансформировался из вида деятельности по обслуживанию коммуникации в саму коммуникацию», он стал «языком коммуникации», «обеспечивающим социальное взаимодействие»?
4. Каким образом определяются структурные единицы и формируются связи между ними в новом языке архитектуры деконструктивизма?
5. Как Вы считаете, могут ли в роли структурно-смысловых единиц языка архитектуры выступать пространственные архетипы?
6. Какое направление в архитектуре противостоит пониманию мира как текста?
7. В чем заключается идея «духа места»?
8. Как Вы понимаете слова О. И. Генисаретского о том, что «сама по себе феноменология не дает сознанию творческого состояния, так как не дает ему определенности предметных смыслов и их переходов друг в друга»?
9. Как Вы считаете, что имеет в виду португальский архитектор А. Сиза под словами: «Архитекторы ничего не выдумывают. Они трансформируют реальность»?
10. Согласны ли Вы с австралийскими исследователями К. Линдгаард и Х. Весселиусом в том, что теории дизайна «не удобен» феноменологический подход, поскольку он порождает «ремесленный» образ дизайна?

**Тест 4.1.**

1. Что является объектом семантического анализа формы вещи?

а) смысловое значение формы, позволяющее понять, каким образом можно взаимодействовать с вещью;

б) художественный образ, определяющий формальные характеристики вещи;

в) чувственно воспринимаемый смысл вещи.

1. Что является объектом семиотического анализа формы вещи?

а) проектный образ, определяющий формальную структуру вещи;

б) заложенная в форму метафора;

в) соответствие формальной стилистики модному тренду.

1. С чем связан интерес к семиотике в архитектуре?

а) поиск нового языка архитектуры «с нуля»;

б) поиск альтернативы модернистской идее универсального стиля в архитектуре;

в) открытие бессознательных механизмов формирования архитектурного стиля.

1. Что из перечисленного можно считать примером нарушения классического архитектурного синтаксиса?

а) опора колонны на постамент;

б) применение зеркальных плит в качестве напольного покрытия;

в) монтаж винтовой лестницы в помещении с малой проходимостью.

1. Какой подход в теории архитектуры стал первым шагом для преодоления сугубо эстетической парадигмы архитектурного мышления?

а) структурно-семиотический подход;

б) семантический подход;

в) феноменологический подход.

**Задание на эссе 4.1:**

Как Вы считаете, соответствует ли подход Сенежской студии «семантическому повороту», декларируемому К. Криппендорфом? Обоснуйте свой ответ.

## 4.2. «Наука» о дизайне после «семантического поворота».

*1. Характеристика актуального социокультурного контекста.*

Для того чтобы лучше понять контекст меняющегося понимания актуальных задач «науки» о дизайне, необходимо сказать о смене постмодернистской парадигмы или ее «мутации» (на этот счет пока нет единого мнения).

О том, что «сейчас» – это «после постмодернизма» пишут уже давно. Различные авторы начали говорить о своего рода «усталости от постмодернизма» еще в конце 1980-х – начале 1990-х годов. Сейчас существует масса альтернативных постмодернизму концепций (диджимодернизм, автомодернизм и пр.), объединенных общим зонтичным термином «постпостмодернизм», то есть «то, что после постмодернизма» [31].

Из всех концепций «после постмодернизма» наибольшее распространение в нашей стране получил «метамодернизм» [27, *13*]. «Заметки о метамодернизме» были опубликованы в 2010 г. голландскими исследователями Т. Вермюленом и Р. ван ден Аккером. Суть концепции метамодернизма заключается в следующем. Во-первых, метамодернизм – это всегда колебания (осцилляция) между иронией постмодерна и искренностью модерна. Во-вторых, метамодернизм – это префикс «мета», означающий три модуса: эпистемологически метамодернизм располагается «наряду» с (пост)модернизмом, онтологически «между» постмодернизмом и модернизмом и исторически «после» (пост)модернизма [27, *15*]. «Метамодернизм оказывается ностальгией если не по модернистскому порядку, то, по крайней мере, по наличию идейных ориентиров» [40, *57*].

С момента выхода книги «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма» (2017) концепция Т. Вермюлена и Р. ван ден Аккера претерпела сильные изменения [30]. В частности, они стали опираться на теорию постмодернизма американского философа-марксиста Ф. Джеймисона (р. 1934). Однако у марксиста Ф. Джеймисона культура постмодернизма является отражением экономики капитализма, и, хотя Т. Вермюлен и Р. ван ден Аккер упоминают о «пока еще не до конца выкристаллизовавшемся прыжке капитализма» [27, *18*], который начался в конце 1990-х и продолжается по сей день, связь между изменениями в экономике и метамодернизмом выглядит неубедительной, и концепция считается «крайне уязвимой для критики» [27, *15*].

Тем не менее, у авторов метамодернизма есть несколько примечательных наблюдений относительно современной культуры. Заимствуя термины Ф. Джеймисона – «историчность», «аффект» и «глубина» (которые, согласно ему, утрачиваются в постмодернизме) [27, *19*], они пишут:

1. «история вернулась», то есть постмодернизм не стал «концом истории»;
2. постмодернистское «затухание эффекта» (являющееся реакцией человека на «конец истории») сменилось возвращением аффекта (постиронией, просвещенной наивностью и даже притворной чувственностью [27, *309*]);
3. поверхностность постмодернизма сменилась поисками глубины, точнее «глубиноподобием», поскольку глубина является «индивидуально реализованной (не)возможностью» и «не обязательно должна быть общей» [27, *314*].

Если коснуться другой версии постпостмодернизма – «диджимодернизма» британского культуролога А. Кирби, можно привести еще один занимательный комментарий, характеризующий наше время: если для эпохи модерна главное болезненное состояние – невротик, для эпохи постмодерна – шизофреник, то для эпохи диджимодерна – это аутист, который создает свою цифровую вселенную [30]. Также интересный комментарий мы встречаем у А. В. Рябова: «Постмодернистский гламур сменяется постпостмодернистской "ванильной эстетикой" с ее наивной искренностью, ожиданием хорошего будущего, желанием "утонченной красоты"», – то есть он (вслед за другими авторами) фиксирует инфантилизацию общества, хотя, вероятно, речь все же идет, говоря языком метамодернистов, о «просвещенной наивности».

Таким образом, сегодня есть как те, кто говорит о конце постмодернизма, предлагая различные концепции «постпостмодернизма», так и те, кто считает, что «постмодерн прошел лишь раннюю стадию развития и движется к своему расцвету» [40, *55*] или просто «мутирует». Так или иначе, большинство авторов сходятся на том, что современная культура претерпевает серьезные изменения, независимо от того, смена ли это парадигм или внутрипарадигмальный «поворот».

О том, как меняется современный дизайн в условиях «посткапитализма» и «метамодернизма» (как новой парадигмы в архитектуре, дизайне, искусстве) рассуждает П. Е. Родькин (ВШЭ) в книге «Дизайн будущего и будущее дизайна» (2020). Он пишет: «Как отдельный вид деятельности, профессия /…/ дизайн состоялся в эпоху массового производства товаров, а во второй половине ХХ века – их массового потребления» [34, *13*]. В конце 1980-х гг. произошел переход от классического товарного производства к производству брендов (и потребление стало иррациональным), а в 2000-е гг. модель корпоративного брендинга была перенесена в сферу «конкуренции территорий» – городов, регионов, государств (а также наций) [34, *19-20*].

Однако, пытаясь стать брендингом, дизайн неизбежно растворяется в «пространстве постправды», – пишет он [34, *83*]. Постправда – обстоятельства, при которых объективные факты оказываются менее значимыми при формировании общественного мнения, чем обращение к эмоциям и личным убеждениям (сюда относятся фальшивые новости / fake news). Дизайн становиться частью постправды не только на уровне визуальных манипуляций, но и как часть фальшивого образа реальности в брендинге [34, *176*].

Еще одна проблема (уже не дизайна, а дизайнеров) заключается в «прекариатизация креативного труда» (прекариат – это те, кто на постоянной основе занят неполный рабочий день, то есть имеет нестабильный доход, периоды безработицы). П. Е. Родькин пишет: «Доля временных работников на Западе возросла после глобального кризиса 2008 г., давшего компаниям новую возможность избавиться от постоянных сотрудников и перевести их на краткосрочную контрактную или субконтрактную основу. Система краткосрочных контрактов распространяется не только на неквалифицироанный труд или мигрантов, но и на все сектора "креативной экономики", на сферу образования и науки» [34, *116*]. Дизайнеры, наряду с университетскими профессорами, также представляют «креативный класс» [34, *101*]. А одной из задач бизнеса является снижение затрат на креативный труд, и цифровые технологии позволяют это сделать также, как некогда машинное производство [34, *108*].

П. Е. Родькин пишет, что прекареатизация является неотъемлемой частью набирающего силу «капитализма платформ» (новых цифровых инфраструктур, выступающих в качестве посредников для различных пользователей). «Платформы – это структурно более сложная система взаимодействия, контроля, распределения и концентрации капитала, – пишет он, – но они приводят к понижению стоимости труда, его деквалификации и к ухудшению позиции индивида в социальной системе» [34, *118-119*]. Сам прекариат также становится социальным объектом дизайна, но здесь происходит раздвоение: на дизайн для большинства (прекариат) и для избранного меньшинства [34, *121*].

В нашей стране идут аналогичные процессы. Кроме того, о ситуации в нашей стране П. Е. Родькин пишет так: «Большинство опрошенных экспертов сошлись на том, что промышленного дизайна в России нет, потому что нет самой промышленности, а дизайн находится на стадии выживания. Сырьевой, периферийный и олигархический характер экономики, как отметили эксперты, убивает любую конкуренцию, а культура российского бизнеса сформирована таким образом, что он не видит в дизайне средство конкурентной борьбы» (исследование 2018 г.) [34, *109*]. В результате П. Е. Родькин призывает дизайнеров стать «социально ответственными», чтобы дизайн не решал чисто коммерческие задачи [34, *165-167*].

По справедливому замечанию В. М. Розина, сегодня «мы все больше осознаем, что именно наша активность – причина и наших достижений и угрожающих нам кризисов» [36, *49*]. Речь идет об эволюции как ко-эволюции человека с сами собой. Однако ситуация осложняется тем, что современный человек осознает «абсолютную неопределенность, непредсказуемость даже самого ближайшего будущего». [1, *18-20*]

*2. Дизайн как транскультурная коммуникативная практика.*

На «науку» о дизайне 1960-1980-х гг. большое влияние оказывала общая теория систем Л. фон Берталанфи. Отголоском этого влияния является попытка Дж. Бродбента рассмотреть актуальный подход к проектированию через призму эволюционных систем. По его мнению, важнейшую роль в дизайне начинает играть методологическая рефлексия, направленная на развитие нового поколения методов дизайна, ориентированного на работу со сложными динамическими системами (например, социумом). [63] Однако в одном из своих исследований американский теоретик дизайна Р. Бьюкенен указывает на опасность «оказаться в ловушке той или иной теории систем, игнорируя идеи, которые могут прийти из рассмотрения других точек зрения». Согласно ему, большинство систем, окружающих нас в повседневной жизни, «вообще не являются системами, и их лучше понимать как сложные ситуации, которые /…/ стремятся стать системами». [64]

Дизайн больше напоминает нерегулярную «сеть», чем логически структурированный процесс. Он взаимодействует и даже растворяется в различных направлениях человеческой деятельности. Так, по мнению американского теоретика и практика дизайна Т. Фрая, современный дизайн «стирается программированием» [80]. Дело в том, что развитие компьютерных технологий в 1990-е гг. привело к формированию культуры цифрового дизайна, ориентированной на интеграцию вычислительных систем в общий процесс проектирования, при которой дизайнер взаимодействует с вариантами решений, генерируемых компьютером, точнее, он взаимодействует с самим вычислительным механизмом, становясь дизайнером-программистом. Вместо композиционных стратегий формообразования используются сложные топологические геометрии типа «морфинга», а варианты решений оценивает компьютер (например, учитывает уровень инсоляции или ветровой нагрузки в устойчивом дизайне). [100] В сфере дизайна, ориентированной на взаимодействие с пользователем, активно задействуются инструменты персонализации и кастомизации, что позволяет продукту дизайна развиваться независимо от желания проектировщика. В итоге, компьютеризация дизайна приводит, например, к тому, что задача дизайнера сводится к созданию «инструментов для творческого самовыражения потребителей», когда сам проектировщик выступает только в роли «носителя знаний» в области новых технологий, производственных процессов, бизнес-контекстов и в узкопрофессиональной сфере.

С другой стороны, дизайн растворяется в маркетинге [66]: еще в 1990-е гг. на фоне глобализации среди маркетологов возник интерес к проектному мышлению как к катализатору получения конкурентного преимущества в бизнесе (англ. “design thinking”). По мнению Р. Бьюкенена, изначально “design thinking” обозначал «творческий метод» решения «нехороших» (англ. “wicked”), или нечетко сформулированных (англ. “ill-defined”), проблем, у которых нет единого решения [65]. Согласно Н. Кроссу, “design thinking” – это образ мышления, который возник в результате преодоления представления о дизайне как о создании вещей [68]. Однако узко под “design thinking” стали понимать «креативный способ решения проблем», связанных с бизнесом (Т. Браун, Р. Мартин), поиск инноваций в сфере технологий и смыслов, хотя четких границ он так и не приобрел [87].

Дизайн настолько сильно сросся со смежными дисциплинами, что, согласно К. Дорсту, сейчас возможен «самый мрачный сценарий», заключающийся в том, что «дизайнеры останутся позади» смежных специалистов. Однако выход из сложившейся ситуации исследователь видит в том, чтобы дизайн стал «основой для сетевого решения проблем и сложного междисциплинарного сотрудничества», то есть чтобы основной задачей дизайнера стало обнаружение новых связей между известными элементами, выходящими за пределы традиционного дизайна, в частности, создание нового фрейма, позволяющего представить любую проблему как новую возможность [75]. По сути, речь идет о распространении дизайн-мышления далеко за пределы традиционной области проектирования.

По мнению К. Дорста, дизайнерам становится важно «понимать способы мышления в различных дискурсах», преодолевая которые или на основе которых они строят более широкие «метадискурсы». [68, *17*] Для более глубокого анализа взаимодействия потребителя с продуктом дизайна проектировщики используют методы антропологии и социологии (контекстный опрос, тестирование прототипов на местах, этнографические методы и т.д.), а также феноменологические описания «живого опыта», позволяющие выявить скрытые неконтекстуальные потребности людей. Соответственно, «дизайн-исследования» включают уже не только функционально-морфологический и знаковый анализ объектов дизайна или анализ самой проектной деятельности и мышления дизайнера [59, *16*], но, прежде всего, фокусируются на символической ценности продукта, условиях создания нового потребительского опыта [61, *29*].

Традиционная для дизайна эстетическая проблематика, по-видимому, сохраняется, но, насколько мы может судить, рассматривается как вторичная по отношению к формированию «метадискурса». То есть основная задача дизайнера заключается сейчас в том, чтобы «попасть» в символические ценности аудитории, которым затем и будет подчинена «упаковка» коммуникации.

Современные дизайн-исследования стремятся выйти за пределы научного дискурса в сферу повседневной жизни, не поддающейся окончательной рефлексии. Можно сказать, что у современных исследователей возникает потребность в «способности видеть себя сразу во всем мире и со всеми вместе в деле» [23, *80*], поэтому стилистически дизайн-исследования начинают отражать принципиальную множественность типов мышления различных участников практики проектирования (в том числе, политиков, менеджеров, религиозных деятелей и пр.).

**Вопросы для самоконтроля 4.2.**

1. Какие культурные ценности транслирует «постпостмодернизм»?
2. К каким проблемам, на Ваш взгляд, может привести «просвещенная наивность» дизайнеров?
3. К каким профессиональным и социальным проблемам, на Ваш взгляд, может привести прекариатизация труда дизайнеров?
4. Что такое «проектное мышление»?
5. Как Вы считаете, насколько востребовано сегодня обществом проектное мышление?
6. Насколько в современной «науке» о дизайне, на Ваш взгляд, актуальна теория систем?
7. В каких смежных направлениях сегодня «растворяется» дизайн?
8. Какая роль в современной «науке» о дизайне отводится проблемам эстетики?
9. Может ли, на Ваш взгляд, современная «наука» о дизайне соединить различные типы мышления?
10. Как Вы считаете, возможно ли существование (и сосуществование) различных моделей дизайна?

**Тест 4.2.**

1. Какой вид дизайна является основным инструментом формирования реальности «постправды»?

а) медиадизайн;

б) средовой дизайн;

в) дизайн одежды.

1. Что такое «капитализм платформ»?

а) экономическая система, опирающаяся на социальные сети;

б) экономическая система, при которой вся торговля осуществляется в интернете;

в) экономическая система, опирающаяся на компании, чьи операции построены на больших данных.

1. Что такое «кастомизация»?

а) маркетинговая стратегия, подразумевающая изменение массового товара под индивидуальные запросы конкретного покупателя;

б) маркетинговая стратегия, при которой продукт создается на основе анализа большого объема данных о потенциальном покупателе;

в) маркетинговая стратегия, ориентированная на создание нового товара, аналога которого нет на рынке.

1. Что такое «персонализация»?

а) маркетинговая стратегия, подразумевающая изменение массового товара под индивидуальные запросы конкретного покупателя;

б) маркетинговая стратегия, при которой продукт создается на основе анализа большого объема данных о потенциальном покупателе;

в) маркетинговая стратегия, ориентированная на модернизацию существующего товара.

1. Что изначально обозначалось термином “design thinking”?

а) метод поиска инновационных решений;

б) проектное мышление;

в) стиль мышления, при котором любая проблема рассматривается как новая возможность.

**Задание на эссе 4.2.:**

Еще в 2008 г. американский журнал “Wired”, посвященный влиянию новых технологий на культуру, экономику и политику, опубликовал статью под названием «Конец теории: поток данных делает научный метод устаревшим». В статье говорилось, что сегодня «корреляция данных заменяет причинно-следственную связь, и наука может развиваться без последующих моделей». И далее: «Нет причин цепляться за наши старые методы. Пришло время спросить, чему наука может научиться у Google». [58]

Согласны ли Вы с автором статьи? Как Вы считаете, нужен ли сегодня «научный метод» дизайну? Обоснуйте свою точку зрения.

# 5. Интернациональный характер современной «науки» о дизайне.

## 5.1. Развитие дизайнерской «мысли» в Японии.

1. *Основные вехи истории японского дизайна.*

После реставрации Мэйдзи (1866–1869) и «открытия» Японии европейцами начался процесс «вестернизации» страны, в ходе которого Япония испытала влияние европейской проектной культуры и стилевых течений (эклектики, авангарда и пр.). Становление «современного (модернистского) дизайна» в Японии произошло под влиянием Запада (особенно Германии) в 1931–1937 годах (его развитие подстегнула благоприятная экономическая ситуация вследствие захвата Манчжурии). В то время вместо понятий «промышленный» и «графический дизайн» в японском языке использовались термины «промышленное» и «коммерческое искусство» [105, *48*].

Хотя дизайн в Японии появился в 1930-е гг., его расцвет произошел уже после Второй мировой войны, когда начало формироваться индустриальное общество. Тогда же в японском языке стало использоваться само слово «дизайн». В большой степени благодаря американским инвестициям, новым технологиям и соответствующим экономическим реформам японская послевоенная экономика пошла вверх, и к 1968 году Япония вышла на второе место в мире по уровню ВВП (так называемое «японское экономическое чудо»). Как пишут японские авторы, если в середине 1950-х годов «тремя главными благами» в обществе были стиральная машина, холодильник и пылесос (затем черно-белый телевизор), то в 1960-е – это были уже машина, кондиционер и цветной телевизор. Иначе говоря, в Японии начало формироваться общество массового потребления [105, *74*]. Более того, по сообщениям японских государственных структур, к 1967 году более 90% людей в Японии осознавали себя как средний класс [105, *97*].

На ряде крупных фирм («Тосиба», «Мацусита электрик» и др.) уже в начале 1950-х годов стали создаваться дизайнерские бюро. В 1952 году была создана Японская ассоциация промышленных дизайнеров (JIDA). Затем были созданы Японские ассоциации дизайнеров по интерьеру (1958), дизайну упаковок (1960), дизайнеров-ювелиров (1964), дизайнеров-графиков (1978). По инициативе ведущих дизайнеров в 1966 году была создана даже Японская ассоциация дизайна окружающей среды [38, *192*]. Также в 1960 году в Японии прошла Всемирная конференция по дизайну (WoDeCo), а в 1973 – конгресс ИКСИД [105, *92, 134*] [25, *269*].

Уже с конца 1950-х годов в Японии развернулась борьба с незаконным копированием иностранных образцов дизайна, и в 1957 году Министерство торговли (в том числе с целью удостоверения «честности» продукта) ввело известную систему поощрения за «хороший дизайн» – «G-mark» (по аналогии с британской практикой) [38, *193*] [81, *84*].

Таким образом, правительство Японии предпринимало действенные шаги по пропаганде и внедрению дизайна в промышленность. Вкупе с разветвленной системой дизайн-образования это стало основой расцвета японского дизайна [38, *193*]. Причиной развития индустрии дизайна в Японии стало также японское «экономическое чудо» и развитие промышленности.

Что касается дизайн-образования, то уже после образовательной реформы 1949 года в японских университетах началось «нащупывание» того, что же такое дизайн и как ему обучать, а в 1950–1960-е годы по всей стране стали открываться различные учебные заведения, где готовят дизайнеров [105, *83*].

В 1960-е годы в Японию также проникли анти-модернистские тенденции, произошел расцвет поп-культуры, появилось анимэ [105, *104*]. С 1970-х годов, несмотря на нефтяной кризис и окончание периода «экономического чуда» (когда в 1974 году японская экономика впервые со времен войны показала отрицательный рост), японское индустриальное общество вступило в пору своей зрелости, и вместе с тем в эпоху массовой культуры [105, *108*]. Тогда же, в 1976 году, когда качество японских товаров уже считалось одним из лучших в мире, дизайн в Японии был официально признан самостоятельной специальностью, которая является неотъемлемой частью промышленного производства [105, *108*].

С 1970-х годов под влиянием нефтяного кризиса японская промышленность переключилась на мелкую электронику. Офисные компьютеры также стали использоваться в Японии с 1970-х годов, хотя настоящая «автоматизация» офисов развернулась позднее – в начале 1980-х [105, *118*]. Также в 1970-е годы начала активно развиваться реклама и корпоративная айдентика (CI). Развитию последней также способствовал нефтяной кризис, поскольку в связи с переориентацией промышленности японским компаниям потребовался новый имидж (сам термин «корпоративная айдентика» появился в США в 1960-е гг.) [105, *126*].

С 1980-х годов на японский дизайн начал оказывать влияние постмодернизм, но, как отмечают японские авторы, в Японии он не стал как таковой антитезой модернизма, а в 1990-е его сменил деконструктивизм [105, *134*]. Различные выставки и мероприятия конца 1970–1980-х годов, в том числе выставка «Японский дизайн: традиции и современность» в Москве (1984), способствовали продвижению японского дизайна за рубежом как «соединяющего традиции и высокие технологии» [105, *136*]. Интересно, что В.Ф. Рунге, описывая ту самую выставку 1984 года, писал о том, что «в предметах современного японского дизайна бросалось в глаза их “несобственное лицо”, т.е. явственно проявились характерные черты американского и европейского направлений формообразования изделий» [38, *188*].

На рубеже 1980–1990-х годов в мире произошли значительные изменения: распался СССР, образовался Евросоюз, а Китай, Тайвань и Южная Корея стали «заводами всего мира». Японская экономика после коллапса финансового пузыря 1985–1991 годов на десятилетия оказалась в ситуации «застоя», что привело к сокращению числа дизайнеров [105, *140*]. Однако 1990-е годы также стали временем революции в области высоких технологий, то есть периодом цифровизации и перехода к так называемому «информационному обществу».

1. *Проектно-методическая рефлексия в Японии.*

В плане проектно-методологической рефлексии японцы опираются на американцев и европейцев, вслед за ними занимаясь “design research”, изучая “design thinking”, “co-design” и пр. (Рисунок 28), поэтому нас будет интересовать собственно японское видение дизайна, авторские концепции японских проектировщиков, их рефлексия профессии сквозь призму традиций и рефлексия традиций сквозь призму современной проектной культуры.

|  |  |
| --- | --- |
|  | C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Рис_11121+.jpg |
| *Рис. 28. Один из специальных выпусков Японского общества по науке о дизайне, основанного в 1954 г. (журнал начал издаваться примерно через пять лет после основания общества).*  [https://www.kosho.or.jp/products/detail.php?product\_id=40694723] | |

В качестве примера мы рассмотрим понимание дизайна, его истории у наиболее известного современного японского дизайнера-графика Кэнъя Хара (р. 1958). В своей неоднократно издававшейся книге «Дизайн дизайна» (2003) он писал: «Изначально, хоть у Рескина и Морриса, хоть в Баухаузе идея дизайна в немалой степени имела социалистическую окраску», поскольку содержала установку на идеальное переустройство общества. Однако постепенно под влиянием «законов экономики» (а дизайн работает на развитие экономики) эти идеалистические установки в дизайне ослабли [81, *9*].

Довоенный японский дизайн, пишет К. Хара, находясь под влиянием западного модернизма, тем не менее, стремился нащупать собственный путь. Так, в японском «движении Мингэй» (японский вариант «движения искусств и ремесел», создано в 1926 г.) предлагалась идея не «краткосрочных планов», а того, что форма вещей рождается и оттачивается в повседневности [81, *10*].

Однако после войны под влиянием американской культуры в обществе произошли серьезные изменения, а поскольку дизайн для японцев – это «чувствительность, возникающая из повседневности», на первый план вышли задачи повышения уровня жизни и развития экономики. По этой причине японский промышленный дизайн тех лет был ориентирован не на «культуру повседневности», а, прежде всего, на экономику (дизайн разделился на «промышленный дизайн» и «дизайн культуры», и между ними не было связи, отголоски чего ощущаются и поныне) [81, *11-12*].

При этом основная стратегия американского дизайна в связи с тем, что он понимался как средство менеджмента, состояла в том, чтобы «вещи, существующие сегодня, показать устаревшими завтра» [81, *13*]. Сегодня, в эпоху информационных технологий, эта стратегия сохраняется. Задача дизайна по-прежнему состоит в том, чтобы постоянно презентовать «новый оригинальный продукт», следуя за развитием технологий. Однако технологический прогресс происходит слишком быстро, из-за чего человек находится в постоянном стрессе, а разросшаяся предметная среда, да и сама коммуникация зачастую «некрасивы», пишет К. Хара [81, *21-22*].

По этой причине К. Хара предлагает пересмотреть дизайн. Творчество заключается не только в способности создавать «новый оригинальный» продукт, но и в способности «переоткрывать» привычные вещи, замечая их ценность, а возможности разных взглядов на вещь безграничны, пишет он [81, *24*]. Вместо принципа «вещи, существующие сегодня, показать устаревшими завтра», он предлагает принцип «видеть новое в старом» [81, *24*]. В качестве примера такого подхода он приводит проекты Бана Сигэру, известного тем, что в качестве строительного материала в архитектуре тот применил бумагу. Еще один пример – коробок спичек дизайнера по свету Мэндэ Каору, который сделал спички из настоящих веточек с сучками.

К. Хара пишет, что с позиции западного человека вся информация хранится в мозгу человека, в голове, в то время как с точки зрения восточной медицины «мозг» есть во всем теле человека, «подобно акупунктурным точкам», и К. Хара сам как проектировщик работает именно с этим рассредоточенным «мозгом» [81, *64-65*]. (Рисунок 29) В качестве примера он разбирает свой проект буклета к открытию зимних Олимпийских игр в Нагано (1998), где текст на белой обложке набран утопленными неокрашенными знаками, создавая ощущение следов на снегу. (Рисунок 30)

|  |  |
| --- | --- |
| Иллюстрация1 | Иллюстрация2 |
| *Рис. 29. Схема К. Хара, показывающая разницу в телесном самосознании западного и восточного дизайнеров (2003)*  [Hara K. Dezain-no dezain [Design of design] / K. Hara. – Iwanami-shoten, – 2003. – 232 p., *64-65*] | *Рис. 30. Буклет К. Хара для зимних Олимпийских игр в Нагано (1998)*  [Hara K. Dezain-no dezain [Design of design] / K. Hara. – Iwanami-shoten, – 2003. – 232 p., *64-65*] |

Интересно, что знаменитое эссе Д. Танидзаки «Похвала тени» (1933) К. Хара называет «Преданием о цветке стиля» японского дизайна [81, *158*], то есть базовым трудом по дизайну, на основе которого можно почувствовать японскую традиционную культуру и по-новому взглянуть на современность [81, *160*]. Хотя дизайн К. Хара нельзя назвать традиционным, в нем ощущается взгляд на современность сквозь призму именно японской культуры. И здесь необходимо отметить в принципе очень грамотную работу известных японских проектировщиков с традицией.

На наш взгляд, еще один пример такой работы – переосмысление категории «ма» и превращение ее в инструмент продвижения японского дизайна на Западе в конце 1970-х годов. Так, знаменитый японский архитектор Арата Исодзаки, рассуждая о пространстве в японской архитектуре, также опираясь на «Похвалу тени» Д. Танидзаки, призвал к тому, чтобы вернуться к изначальной неразделенности пространства и времени. А поскольку оба термина, пространство и время, в японском языке содержат знак, А. Исодзаки стал рассматривать «ма» (изначально обозначавшую «расстояние между» колоннами, а затем также паузу между событиями) как категорию, обозначающую некую сакральную порождающую пустоту [84, *90-100*]. В 1978 году А. Исодзаки организовал в Париже выставку, которая так и называлась «Ма». По всей видимости, именно с той поры категория «ма» получила широкое распространение (и теперь прочно ассоциируется с японским минимализмом).

В частности, современная австралийская исследовательница японского происхождения Й. Акама, используя понятие «ма», в сущности, предлагает отождествлять дизайн с Путем, предполагающим определенный образ жизни и образ мышления «дизайнера» (по аналогии с кэн-до, айки-до, са-до и прочими укорененными в японской традиции «до»). В частности, она критикует укоренившуюся в дизайне парадигму «проблема-решение», считая, что дизайнер должен стремиться к «полному присутствию» в мире с тем, чтобы быть более внимательным к его проявлениям, а не просто «решать проблемы» [57].

**Вопросы для самоконтроля 5.1.**

1. В рамках какого движения японцы пытались нащупать свой путь развития дизайна?
2. Как Вы считаете, можно ли назвать образ японского дизайна «ремесленным»?
3. Как Вы считаете, почему в Японии различные стилевые направления в дизайне и архитектуре не рассматриваются как антагонисты?
4. Как К. Хара относится к стремлению дизайнеров создавать новые оригинальные продукты?
5. В чем заключается проектный принцип, провозглашаемый К. Хара: «Видеть новое в старом»?
6. Как, по мнению К. Хара, отличаются когнитивные стили западного и восточного человека? Как это различие влияет на характер проектного мышления дизайнеров?
7. Какую альтернативу пониманию дизайна как инструмента «решения проблем» видит Й. Акама?
8. Чем, по Вашему мнению, японская концепция «ма» отличается от западной концепции «пространства, наполненного значениями и ценностями» “place” («место»)?
9. В чем заключается японская концепция пространства «оку – омотэ»?
10. Чем, на Ваш взгляд, нам может быть полезен японский опыт развития дизайна?

**Тест 5.1.**

1. Что значит «сложностное мышление»?

а) мышление, адаптирующееся к разным контекстам реальности;

б) стиль мышления, абсолютизирующий относительность и условность содержания познания;

в) синоним естественнонаучного мышления.

1. Если следовать логике Ю. Хуэя, почему сегодня не может быть преодолен коммерческий дизайн?

а) дизайн не может быть оторван от развития технологий, которые, в свою очередь, транслируют капиталистическую систему ценностей;

б) эстетические проблемы дизайна не пересекаются с эстетическими проблемами искусства;

в) дизайн изначально является продуктом массовой культуры.

1. Какова основная причина развития индустрии дизайна в Японии?

а) интенсивное освоение передового опыта США в сфере дизайн-образования;

б) быстрое развитие японской промышленности при финансовой поддержке США;

в) инвестирование японского правительства в развитие регионального дизайна.

1. К какому из предложенных примеров не применима эстетическая категория «оку»?

а) пустая площадь внутри квартала;

б) многослойная упаковка;

в) фонтан, выполняющий функцию средовой доминанты.

1. К какому из предложенных примеров не применима эстетическая категория «ма»?

а) пауза после поклона;

б) безоблачное небо;

в) межстрочный интервал в компьютерной верстке.

**Задание на эссе 5.1.:**

Т. М. Журавская в статье «Эстетические принципы и этика дизайна Кэндзи Экуана в контексте современного японского дизайна» (2020) пишет о том, что для японского дизайнера Кендзи Экуана традиционная коробочка для ланча о-бэнто «рассматривается как модель сущности японской культуры, неотъемлемой частью которой является дизайн»: «предметы промышленного производства, такие как видеокамера, фотоаппарат, автомобиль, робот он рассматривает как объекты, интерпретирующие в промышленности стиль и концепцию японской коробочки для ланча, как своеобразную "упаковку" сложных технических элементов, соединённых между собой в одной оболочке» [21, *49*].

Прочитайте статью Т. М. Журавской и ответьте на вопрос, какой, на ваш взгляд, объект традиционной культуры можно рассматривать в качестве метафоры отечественного дизайна? Аргументируйте свою позицию.

## **5.2. Развитие дизайнерской «мысли» в Китае.**

*1. Основные вехи истории китайского дизайна.*

В ходе Синьхайской революции 1911–1912 гг. в Китае была свергнута монархия (маньчжурская династия Цин) и провозглашена Китайская Республика. В 1919 году была создана партия Гоминьдан, а в 1921 году – Коммунистическая партия Китая. Сначала обе партии шли единым фронтом, но затем, после Северного похода 1926–1927 гг. (когда весь Китай за исключением Маньчжурии, признал власть гоминьдановского правительства) председатель Гоминьдана Чан Кайши разорвал союз с коммунистами и заявил о готовности установить дружеские отношения с капиталистическими странами. В 1931–1932 гг. Маньчжурию захватили японцы, и в этих условиях гоминьдановские генералы сочли приоритетным всеобщее объединение перед лицом врага, и пошли на соглашение с лидером коммунистов Мао Цзэдуном. Однако в 1937–1945 гг. и те, и другие не столько боролись с японцами, сколько готовились к борьбе между собой, и когда в гражданской войне 1945–1949 гг. победили коммунисты, Чан Кайши и верные ему члены гоминьдановской партии эвакуировались на о. Тайвань. Благодаря поддержке США и различным мерам по активизации экономики Тайваню удалось резко ускорить темпы экономического развития.

В 1949 году была провозглашена Китайская Народная Республика во главе с Мао Цзэдуном. Три десятилетия, которые Мао Цзэдун находился у власти, Китай не воевал с внешним врагом, но не знавшая мира с 1911 года страна столкнулась с новыми потрясениями. Так, на 1958–1960 годы пришелся знаменитый «большой скачок», надорвавший экономику Китая, а в 1966 году было объявлено о великой пролетарской «культурной революции», которая должна была перестроить жизнь общества и убрать с дороги тех, кто мешает строить социализм в соответствии с учением Мао («культурная революция» продолжалась до смерти Мао в 1976 году). В период «культурной революции» в Китае были закрыты школы и университеты, развернулись гонения на интеллигенцию, которую «перевоспитывали» физическим трудом в отдаленных деревнях или истребляли физически. Также сжигались книги и все, что связано с религией. Тех, кто не смог получить образование вследствие «культурной революции» впоследствии стали называть «потерянным поколением» [86, *50*].

После смерти Мао политический курс Китая начал резко меняться, и в 1978 году была провозглашена политика «реформ и открытости», предполагавшая переход к «социализму с китайской спецификой», то есть к рыночному социализму, при котором элементы плановой экономики сочетаются с элементами капитализма (в то время страной управлял Дэн Сяопин). С этого момента начался стремительный рост китайской экономики, «китайское экономическое чудо». Если четырьмя основными «благами» 1970-х годов в Китае были «радио, часы, швейная машинка и велосипед», затем «холодильник, телевизор, магнитофон и вентилятор», то в 2000-е годы этими «благами» стали квартира, машина, компьютер и мобильный телефон [86, *12*]. Отметим также, что к этому же времени относится знаменитая «политика одного ребенка» (1979–2014), оказавшая сильное влияние на жизнь в Китае.

Однако, что касается «среднего класса», то по оценкам Китайской академии социальных наук, это лишь 20% населения [86, *85*] (данные до 2012 года). Кроме того, в Китае по-прежнему существует регистрация, согласно которой человек указывается как житель города или как житель деревни, поэтому ему сложно переехать из одной провинции в другую, в принципе изменить свой статус [86, *60*].

Современное китайское правительство (в том числе местное) активно поддерживает развитие дизайна с целью стимулирования экономического роста [86, *2*], и сегодня Китай – один из крупнейших рынков дизайн-образования в мире [86, *117*]. Однако работодатели и клиенты в Китае не очень доверяют китайскому дизайн-образованию, поскольку «думают, что там в основном преподают художники или инженеры, а не практикующие дизайнеры», хотя в Китае существуют действительно «выдающиеся образовательные программы» [86, *117*]. По этой причине в Китае больше шансов найти работу у того, кто обучался дизайну за рубежом или в Гонконге [86, *6*].

Показательно, что современные учебники по истории китайского дизайна почти полностью посвящены истории китайского искусства и изобретений (а также архитектуре) со времен палеолита, и ХХ век занимает в них лишь десятую часть [оба учебника]. В целом история китайского дизайна в ХХ веке делится на три этапа: 1) дизайн времен Китайской Республики (1912–1949), 2) дизайн времен Мао (1949–1976) и 3) «новый дизайн» (после окончания «культурной революции»).

Дизайн времен китайской республики – это, прежде всего, реклама (афиши и газеты), обложки книг, керамика, текстиль. Дизайн времен Мао – это, прежде всего, бытовая и сельскохозяйственная техника, а также все, что могло служить целям пропаганды. Поскольку до охлаждения отношений между Сталиным и Мао, в построении нового государства Китаю помогал СССР (и многие китайцы тогда учили русский язык), продукция, изготовляемая в то время, напоминает советскую.

После того, как в 1978 году к власти пришел Дэн Сяопин, вновь были открыты школы, огромное количество китайцев отправились получать образование в США, Великобритании, Канаде, Австралии и пр. [86, *53*]. В 1981 г. была основана Китайская ассоциация искусств и ремесел, в 1982 г. – Китайская ассоциация технологий упаковки, в 1983 г. – Китайская ассоциация рекламы [86, *54*].

Современный графический дизайн в Китае возник в г. Шэньчжь под влиянием Гонконга, рядом с которым он находится. При этом «отцом гонконгского дизайна» считается австрийский графический дизайнер Г. Штайнер [86, *55*]. На рубеже 1980–1990-х годов заводы из Гонконга было разрешено переместить на территорию Китая (город был полностью возвращен Великобританией лишь в 1997 году и до сих пор обладает большой автономией). Эти заводы производили товары для всего мира, и через них «западное влияние» распространилось в КНР. Небольшие дизайнерские компании сначала стали открываться в Шэньчжэне и Гуанчжоу, затем в Шанхае и Пекине [86, *57-58*].

*2. Проектно-методическая рефлексия в Китае.*

В рамках национального стратегического плана по развитию производственного сектора китайской экономики “Made in China 2025” в 2015 г. правительством Китая было принято решение о поддержке развития инновационного дизайна, «включающего зеленые технологии, интегрирующего науку и технику и включающего искусство и культурные составляющие» [91, *53*]. Этот стратегический план в значительной степени опирается на развитие «кибер-физических систем», обрабатывающих большие объемы данных.

Однако китайский бизнес до сих пор «питает отвращение» к рискам, связанным с чем-либо новым. Хотя некоторые успешные компании в Китае благополучно работают с дизайнерами, небольшие предприятия и государственные компании все же не осознают роль дизайна и инноваций в экономике и культуре, и многие китайцы не воспринимают работу дизайнеров всерьез [86, *5*].

Можно сказать, что творчество и дизайн-мышление в принципе по-разному понимаются на Западе и в Китае: на Западе это «выражение индивидуализма», а на Востоке – «комплексная контекстуализация» [86, *4*] (то есть творчество в Китае – это, скорее, способность адаптироваться к меняющемуся контексту). В частности, если клиент на Западе спрашивает: «Делалось ли это раньше?», обычно он хочет выяснить, оригинален ли дизайн. В Китае, задавая аналогичный вопрос, клиент хочет понять, насколько хорошо такой дизайн продается, и, если продукт успешно продается, клиент хочет такой же, поскольку тот «протестирован» [86, *5*]. По этой же причине в Китае важную роль играют бренды и тренды: бренды – то, что было выбрано другими людьми, то есть то, что выглядит более безопасным вложением [86, *8*].

Быстрые экономические, социальные и политические изменения в современном Китае – результат не «прогнозирующего планирования» (как на Западе), а следствие «постоянного подстраивания под вечно меняющийся социальный и экономический контекст» и «интуитивного внедрения старого и нового, восточного и западного в различных интерпретациях». Даже такие гиганты, как Lenovo и Tencent, придерживаются сразу всех возможных моделей развития, пишет он [86, *xv*].

В 1980-е годы в китайском дизайне еще было сильно влияние искусства, но к концу 1990-х годов дизайн приобрел «новый облик» (прежде всего из-за внедрения компьютеров). В частности, стали лаконичными афиши, но вместе с тем они «имели скрытый смысл» и «привлекали внимание людей» [109, *264*]. Теми же словами можно охарактеризовать афиши современного китайского дизайнера по имени Хуан Хай (р. 1976), чья афиша к фильму «Солнце снова взойдет» (2007) принесла ему мировую славу. Можно сказать, что, будучи художником по образованию, Хуан Хай стремится вернуть афишам духовность искусства, активно задействуя один из традиционных китайских принципов – «прозревать большое в малом».

Итак, китайский дизайн (в современном понимании) начал развиваться сравнительно поздно, по сути, с 1990-х годов, и по всей видимости только нащупывает свой путь. По словам гонконгского философа Ю. Хуэя, сейчас европейский «модерн», «который был инородным для китайской культуры, не только усиливается внутри страны, но и распространяется в странах, ее партнерах по третьему миру, – и в этом смысле она расширяет европейский модерн с помощью современной техники» [51, *261*].

Однако с конца 1990 годов Китай также начал проводить политику «мягкой силы» и в связи с этим активно вкладываться в развитие собственной культуры. Понимая, «что страна не может предложить миру ценностные и идеологические нарративы, способные составить глобальную конкуренцию американским идеям свободы и демократии», китайское руководство решило сделать упор на «представления о Золотом веке имперского Китая, общеазиатские ценности и скрытое антизападничество (представление американцев как субъектов, чужеродных региону)» [24, *2004*]. Поэтому сегодня существует немало интересных собственно китайских концепций, рефлексий, связанных с проектированием, формообразованием и пр. В качестве примеров рассмотрим понимание формы у Ши Сионбо и понимание профессии проектировщика у Ван Шу.

Ван Шу (р. 1963) – китайский архитектор, лауреат Притцкеровской премии (2012), переосмысляющий в своих проектах традиции Китая. Он пересматривает саму профессию проектировщика, рассматривая ее сквозь призму традиционной культуры. Согласно ему, в традиционном Китае роль проектировщиков играли ученые мужи, «интеллигенты» (кит. «вэнь-жэнь*»*, означающее «литератор», а также «образованный человек», «ученый»), которые по сути были философами, задававшими «общий принцип». Этот принцип затем уже в конкретном архитектурном сооружении и воплощали рабочие. При этом рабочие находились в тесных отношениях с учеными мужами, а также занимались исследованиями конструкций. Сейчас, когда образование в Китае стало выстраиваться по западному образцу, традиционная схема построения архитектуры, «следующей естественному пути» нарушилась, считает он. Вполне логично, что сам он позиционирует себя, скорее, как вэнь-жэнь, чем как архитектор. Он говорит о себе, что, «являясь прежде всего, вэнь-жэнь», он «архитектор-любитель» (его студия называется Amateur Architects, то есть «архитекторы-любители»), то есть «тот, кто совершает действие, проводит исследования не из-за материальной выгоды или для решения профессиональных задач, а из чистого интереса», иначе говоря, естественным путем [45, *54*] (в этом комментарии ощущается влияние традиционной китайской схемы рассуждений, когда в любом явлении «естественно» видится его противоположность). Конечно, Ван Шу нельзя назвать вэнь-жэнь в классическом смысле слова, но его рефлексия самобытна.

Исследователь из Шэньчжэньского университета Ши Сюнбо, анализируя понятие формы («син») в китайской каллиграфии, приходит к выводу о том, что она неразрывно связана с «импульсом силы» («ши»), то есть это всегда «сило-форма». Если в форме не ощущается «ши», то эта форма не будет «живой формой», пишет он, цитируя Кана Ювэя (1858–1927): как только есть форма / конфигурация «син», возникает импульс силы «ши», проистекающий из этой конфигурации [103, *54*]. Китайская живопись также работает с «сило-формой» с той разницей, что художник передает «импульс силы» конкретного природного объекта, а не иероглифа. В китайской живописи «анатомические термины были не просто метафорами, а сущностными категориями, выражавшими понимание изобразительной формы как "тела"» [4, *344*]. Примером работы с «живой формой» в дизайне является «Книга насекомых» автора Чжу Инчуня. Книга полностью состоит из «иероглифов», представляющих собой следы улиток, жуков и червей (Рисунок 31). В 2017 г. эта книга была удостоена немецкой премии «Лучший дизайн книг со всего мира».

|  |  |
| --- | --- |
|  |  |
| *Рис. 31.* *Обращение к образу живого в «Книге насекомых» Чжу Инчуня (2015): следы насекомых, превращаются в таинственные, похожие на иероглифы знаки (справа – пример почерка в стиле птиц и червей* *III в. до н.э.).*  [https://www.zhuyingchun.com/bugsbook]  [https://www.sohu.com/a/418266002\_120475599] | |

Не случайно, публикуясь в крупнейшем китайском журнале по дизайну “Shè Jì” (Рисунок 32), американский теоретик дизайна и архитектуры Дж. Дитхельм предлагает понимать под дизайном (название журнала) «телесное» проектирование, или «время-место реальности [телесного] опыта» [72, *58*]. Обосновывая свою позицию, Дж. Дитхельм опирается на значения китайских иероглифов, образующих слово «дизайн». Первый иероглиф “shè” обозначает «создавать», «проектировать» (с точки зрения Дж. Дитхельма, на уровне «воплощенного [в теле] разума», или “embodied mind”), а второй – “jì”– «оценивать» (по Дж. Дитхельму, производить проживаемый телом, или «воплощенный смысл»). Сам Дж. Дитхельм не поясняет, почему он связывает значения иероглифов с телесным опытом человека, однако, мы полагаем, что он это делает потому, что «в своей самой примитивной форме китайские иероглифы представляют собой изображения человеческих тел и их опыта взаимодействия с окружающей средой» [85, *34*]. Другими словами, Дж. Дитхельм видит перспективу развития китайского дизайна как «воплощенного проектного мышления».

|  |  |
| --- | --- |
| Рис_1131 | C:\Users\toshiba\AppData\Local\Microsoft\Windows\INetCache\Content.Word\Рис_1131+.jpg |
| *Рис. 32. Первый номер журнала “Shè Jì” (2015).* | |

Только «воплощенное проектное мышление» необходимо понимать не через «ощущающую плоть» тела, а через физическое ощущение проектировщиком «резонанса» с миром. Речь идет о телесном отклике, напоминающем чувство облегчения поэта, когда он находит нужное слово для своего стихотворения (то, что американский философ Ю. Гендлин называет “felt sence”, или «ощущаемым [телом] чувством»). Соответственно, создание проекта сегодня рассматривается восточными дизайнерами как спонтанный процесс, а форма – как «открытая» для проживаемых телом смыслов.

**Вопросы для самоконтроля 5.2.**

1. В чем заключается стратегический план по развитию производственного сектора китайской экономики “Made in China 2025”?
2. Что такое «инновационный дизайн»?
3. Может ли Китай, с точки зрения Ю. Хуэя, создать региональную альтернативу западному дизайну без поиска аутентичного подхода к технике?
4. К каким последствиям в сфере индустрии дизайна приводит укоренённое в китайской культуре представление о творчестве как о способности адаптироваться к меняющемуся контексту?
5. Как Вы считаете, почему в китайском обществе поощряется копирование образцов дизайна?
6. Чем, по Вашему мнению, отличается понимание дизайнера как «свободного художника» (как правило, занимающегося своим трудом бесплатно) в Сенежской студии от представления о проектировщике как о «любителе» у Ван Шу?
7. В чем заключается идея «живой формы», укоренённая в китайском искусстве и транслируемая сегодня китайскими дизайнерами?
8. К каким последствиям, с точки зрения развития китайского дизайна, на Ваш взгляд, приведет его компьютеризация и перевод бизнес-коммуникаций в интернет?
9. Как Вы понимаете слова архитекторов Линдона Нери и Россаны Ху: «Конечно, технологические достижения приведут нас к совершенно новому и, возможно, весьма захватывающему будущему, но если люди хотят ценить те же добродетели, которые определяли человеческую жизнь на протяжении веков, тогда нам необходимо основываться на тех базовых элементах, которые определяют нас»?
10. Как Вы считаете, почему в своих афишах Хуан Хай стремится к тому, чтобы они оставляли более сильное впечатление после просмотра фильма, а не до него?

**Тест 5.2.**

1. В каком городе Китая проходит одна из крупнейших выставок дизайна в мире?

а) Пекин;

б) Шанхай;

в) Гонконг.

1. Преимущественно через какое направление дизайна современный Китай экспортирует свою культуру?

а) геймдизайн;

б) дизайн мебели;

в) дизайн автомобилей.

1. Какой город Китая до недавнего времени считался столицей копирования продуктов промышленного дизайна, прежде всего, мобильных телефонов?

а) Пекин;

б) Гуанчжоу;

в) Шэньчжэнь

1. Назовите крупнейший китайский бренд по производству смартфонов?

а) Redmi;

б) Xiaomi;

в) Huawei.

1. Какое направление в архитектуре общественных зданий является сегодня приоритетным в Китае?

а) необарокко;

б) устойчивая архитектура с китайским «культурным кодом»;

в) «интернациональный стиль».

**Задание на эссе 5.2.:**

Китайский автор Цюй Чжэньюнь в своей русскоязычной статье «"Китайский стиль" в дизайне упаковки: методика обучения» (2021) пишет, что развитие «китайского стиля» сегодня поддерживается в Китае на государственном уровне, и далее, размышляя над содержанием курса «Дизайн упаковки» в китайском вузе, он обращает внимание на то, что «…продукция для внутреннего рынка и адресованная за границу имеет определенные отличия. Например, для иностранцев лучше всего использовать знакомые им мотивы и узоры: красный цвет, образы дракона или тигра, цветы лотоса или пиона и т. д. В то время как для местных потребителей важна более тонкая связь с культурными традициями, о которых иностранцы могут и не знать» [52, *89*].

Приведите примеры объектов дизайна, которые, на ваш взгляд, могли бы ассоциироваться или ассоциируются с «русским стилем» у иностранцев и с «русским стилем» у самих россиян. Обоснуйте свою позицию.

# Заключение

Изучение учебного пособия призвано способствовать формированию у будущих дизайнеров понимания истории и методологии дизайна, а также развитию способности к широкому гуманитарному анализу; умению систематизировать и обобщать усвоенный материал и критически оценивать его; служить материалом для самопроверки при освоении и закреплении знаний. Учебное пособие призвано прививать студентам навыки комплексного системного подхода к изучению своей предметной области, поскольку в рамках магистерской диссертации объектом проектирования выступает структурно сложная система.

Отметим, что проектируемая система, на самом деле, является частью другой системы (например, социума), сложность которой человек, как правило, не способен полностью осознать. В связи с этим проектировщики сегодня все чаще обращаются за помощью к компьютеру. Компьютеру может делегироваться не только «проектирование», но и само «прикладное исследование».

В этих обстоятельствах может сложиться впечатление, что «наука» дизайна больше не нужна проектировщику – ему достаточно опереться на большие данные, чтобы получить информацию о нечетко определенных проектных проблемах. На деле это не так, поскольку компьютер дает слишком большое количество корреляций: требуется проектная гипотеза, которая затем подтверждается большими (англ. “big data”) и насыщенными (англ. “thick data”) данными. Получается, что работа дизайнера сегодня не упрощается, а, наоборот, усложняется.

Вдобавок ко всему, от дизайнера сегодня требуется то, что философы называют «мышлением-вместе-со-сложностью», имея в виду направленность мышления на постоянный поиск «коммуникативно-семиотических связей» между разными перспективами. Сама исследовательская деятельность сегодня строится на умении исследователя самостоятельно приобретать новые знания и умения в областях знаний, непосредственно не связанных со сферой его деятельности.

Надеемся, что данное пособие поможет учащимся лучше ориентироваться в процессах, происходящих сегодня в «науке» о дизайне, и послужит толчком к осмыслению ими собственных проектных и исследовательских задач. Авторы будут благодарны читателям за замечания и предложения как по улучшению содержания учебного пособия, так и по форме изложения материала.

# Словарь терминов

*Дизайн-исследования* – междисциплинарные исследования по дизайну, опирающиеся, в том числе, на собственно дизайнерские способы познания.

*Метод дизайн-программ* – это метод системного дизайна, соединяюший в целостный процесс разработку проектной концепции комплексного объекта с разработкой программы реализации этого объекта. В структуру дизайн-программы входит четыре блока: проблемно-целевой, концептуальный, организационный и проектный.

*Метод проектирования –* совокупность приемов или операций практического освоения действительности, подчиненных решению конкретной задачи.

*Методика проектирования* – соединение основополагающих принципов, методов и средств решения проектных задач применительно к различным видам объектов проектирования.

*Методология проектирования –* научная дисциплина, которая изучает методы проектирования.

*«Наука дизайна»* – англо-американская «теория» дизайна 1960-х гг., направленная на расширение возможностей компьютеров для содействия проектированию как процессу, поддающемуся четкой алгоритмизации.

*«Наука» о дизайне* – научная дисциплина, привносящая рефлексивное и философское измерение в историю, теорию и критику дизайна.

*Партисипативный дизайн (партисипативное проектирование)* – подход, направленный на активное вовлечение в процесс проектирования всех заинтересованных сторон (сотрудников, партнеров, заказчиков, граждан, конечных пользователей и пр.).

*Проектная концепция –* основная идея проекта, направленная на решение проектной проблемы, или противоречия между желаемым будущим и текущей ситуацией, а также «примиряющая» различные проектные требования. Проектная концепция отражает мировоззрение и проектно-художественное видение самого проектировщика. Создание проектной концепции опирается на следующие этапы проектного анализа: проблематизацию проектного задания и тематизацию возможных подходов к решению проектной проблемы.

*Проектная культура* – высший слой проектной деятельности, в рамках которого проектное отношение человека к действительности является ценностью и содержанием его деятельности. Проектную культуру называют «Дизайном с большой буквы» и определяют ее как совокупный опыт материальной культуры и совокупный массив знаний, навыков и ценностей, воплощенный в искусстве планирования, изобретения, формообразования и исполнения.

*Проектное мышление* – тип мышления (как культурно-исторического и психологического феномена), направленный на конструирование «идеального» будущего, или, скорее, на поиск актуального образа жизни потребителя в будущем.

*Проектность* – устремленность мысли, ведущая к претворению в жизнь ценностного и целевого содержания культуры.

*Семантический подход* – проектирование объекта с точки зрения его коммуникативного потенциала в глазах потребителя. Этот подход предполагает систематическое исследование того, как люди приписывают значения объектам и взаимодействуют с ними соответствующим образом.

*Структурно-семиотический подход* – проектирование объекта как знаковой структуры. Этот подход предполагает систематическое исследование словаря архитектуры (дверь обозначает выход, колонна – опору и пр.).

*Техническая эстетика* – советско-российская «теория» дизайна, в 1960-е гг. понимавшаяся как наука о законах художественного творчества в области техники. Основная задача технической эстетики заключалась в определении ассортимента товаров народного потребления; в прогнозировании спроса потребителей и воспитании потребительского вкуса. В 1970-е гг. под технической эстетикой стали понимать научную дисциплину, изучающую социально-культурные, технические и эстетические проблемы формирования гармоничной предметной среды, создаваемой для жизни и деятельности человека средствами промышленного производства.

*Художественное конструирование* – методологически обоснованный процесс решения проектной задачи, состоящий из следующих этапов: анализ объекта, разработка проектной концепции, определение цели и задач проектирования, проведение операций проектирования (моделирования, макетирования и пр.), разработка проектной документации.

*Художественное проектирование* – это вид проектной деятельности, ставящий в качестве своей «сверхзадачи» выявление и формирование культурных аспектов содержания среды жизнедеятельности человека, превращение утилитарных предметов или систем в вещную среду, обладающую культурным смыслом.

# Список литературы:

* + - 1. Антропомерность как вызов и ответ современности: коллективная монография / отв. ред. В. Г. Буданов. – Курск: ЗАО «Университетская книга», 2022. – 309 с.
      2. Аронов В. Р. Понятие художественное проектирование и открытая форма в ХХ в. / В. Р. Аронов // Дизайн ревю: информационный научно-практический журнал. – 2019. – № 1-4. – С. 12-19.
      3. Аронов В. Р. Ульмская школа / В. Р. Аронов // Искусствознание. – 2007. – № 3-4. – С. 343-384.
      4. Белозерова В. Г. Анатомия традиционной китайской живописи / В. Г. Белозерова // Общество и государство в Китае: XLV, ч. 2. – М.: ИВ РАН, 2015. – С. 342-370.
      5. Боков А. Открытие Сенежа / А. Боков // сайт издательства TATLIN. – URL: https://tatlin.ru/articles/otkrytie\_senezha
      6. Вершинин Г. В. Несколько тезисов о художественном проектировании и Е. А. Розенблюме / Г. В. Вершинин // Дизайн ревю: информационный научно-практический журнал. – 2019. – № 1-4. – С. 27-31.
      7. Гафаров Х. С. «Семантический поворот» Клауса Криппендорфа: попытка герменевтического толкования цели работы / Гафаров Х. С. // Актуальные проблемы дизайна и дизайн-образования: материалы III Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 18-19 апр. 2019 г. – Минск: БГУ, 2019. – С. 11-17.
      8. Гафаров Х. С. После Ульма: семантический подход в дизайне / Гафаров Х. С. // Актуальные проблемы гуманитарного образования: материалы V Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 18-19 окт. 2018 г. – Минск: БГУ, 2018. – С. 6-19.
      9. Геллерштейн С. Г. Эргономика – союзник художника-конструктора. / С. Г. Геллерштейн // Техническая эстетика. – 1964. – № 2. – С. 17-18.
      10. Глазычев В. Л. Дизайн как он есть. 3-е изд. / В. Л. Глазычев – М.: Европа, 2021. – 318 с.
      11. Глазычев В. Л. Опыт Сенежской студии / В. Л. Глазычев // сайт памяти В. Л. Глазычева. – URL: http://www.glazychev.ru/publications/articles/2004-03-11\_opyt\_senezh\_studii.htm
      12. Глазычев В. Л. Язык и метод художественного проектирования. / В. Л. Глазычев // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 11.
      13. Грашин А.А. Утилитарные и эстетические начала в проектном дизайне / А.А. Грашин, В.Ф. Рунге // URL: www.advtech.ru/vniite/stat21.doc
      14. Дженкс Ч. Постмодернизм в архитектуре / Ч. Дженкс. – Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2021. – 512 с.
      15. Дружинина О. Б. Роль дизайн-программ ВНИИТЭ 1960–1980 годов в проектной культуре: дис. … к. иск.: 17.00.06 Техническая эстетика и дизайн. МГХПА им. С. Г. Строганова. – М., 2020. – 264 с.
      16. Дружинина О.Б. Лекторий «Советский дизайн». Ольга Дружинина «ВНИИТЭ: завтра, придуманное вчера» [лекция] // URL: https://www.youtube.com/watch?v=G\_pqsRWgHHc
      17. Дружкова, Н. И. Баухауз как социально-исторический и педагогический феномен / Н. И. Дружкова // Изобразительное искусство в школе. – 2009. – № 5. – С. 4-35.
      18. Есаулов Г. В. Баухауз – ВХУТЕМАС: научные исследования как фактор развития / Г. В. Есаулов// Баухауз и художественные школы эпохи авангарда: матер. междунар. конф. МГХПА им. С. Г. Строганова. – М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, МАРХИ, 2019. – С. 29-31.
      19. Жадова Л. А. О терминологии и понятиях в сфере промышленного искусства / Л. А. Жадова // Техническая эстетика. – 1964. – № 7. – С. 14-16.
      20. Жердев Е. В. Концепции художественной целостности в творчестве Е. А. Розенблюма. / Е. В. Жердев // Дизайн ревю: информационный научно-практический журнал. – 2019. – № 1-4. – С. 101-106.
      21. Журавская Т. М. Эстетические принципы и этика дизайна Кендзи Экуана в контексте современного японского дизайна / Т. М. Журавская // Endless light in science. – 2020. – № 1-2. – С. 45-51.
      22. Калиничева М. М. Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ: предпосылки, истоки, тенденции становления. / М. М. Калиничева, Е. В. Жердев, А. И. Новиков – М.: ВНИИТЭ, Оренбург, 2009. – 38 с.
      23. Киященко Л. П. Беспокойство становления целостностью. Вариации на тему трансдисциплинарности / Л. П. Киященко // Вопросы философии. – 2015. – № 11. – С. 76-86.
      24. Ковбра Д. М. «Мягкая сила» в китайской политической науке и практике / Д. М. Ковбра // Культура, личность, общество в современном мире: методология, опыт эмпирического исследования. Материалы XX Международной конференции памяти профессора Л. Н. Когана. – Екатеринбург: Уральский Федеральный университет имени первого президента России Б. Н. Ельцина, 2017. – С. 2002-2010.
      25. Лаврентьев А. Н. История дизайна: учеб. пособие / А. Н. Лаврентьев. – М.: Гардарики, 2007. – 303 с.
      26. Медведев В. Ю. Сущность дизайна: теоретические основы дизайна: учеб. пособие. / В. Ю. Медведев – СПб.: СПГУТД, 2009. – 110 с.
      27. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. Ван дер Арккер. – М.: РИПОЛ классик, 2021. – 444 с.
      28. Минервин Г. Б. Дискуссионные проблемы технической эстетики. / Г. Б. Минервин // Техническая эстетика. – 1973. – № 5. – С. 1-4.
      29. Невлютов М. Р. Феноменологические концепции в теории архитектуры: дис. … канд. арх. М.: НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства, 2021. – 171 с.
      30. Павлов А. В. Виды постпостмодернизма [лекция] / А. В. Павлов // Электронный журнал ПостНаука, 2019. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1OUfrRLAQM4>
      31. Павлов А. В. Постпостмодернизм [лекция] / А. В. Павлов // Электронный журнал ПостНаука, 2019. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UfdaC4q3sV4>
      32. Папанек В. Дизайн для реального мира. / В. Папанек – М.: Д. Аронов, 2004. – 253 с.
      33. Петрушихина С. В. Понятие телесности в рецепции представителей феноменологической архитектуры / С. В. Петрушихина // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2022. – № 12. – С. 674-685.
      34. Родькин П. Е. Дизайн будущего и будущее дизайна / П. Е. Родькин. – М.: Совпадение, 2020. – 200 с.
      35. Розенблюм Е. А. Художник в дизайне / Е. А. Розенблюм. – М.: Искусство, 1974. – 227 с.
      36. Розин В. М. Концепция «посткультуры» / В. М. Розин // Культура и искусство. – 2019. – № 6. – URL: https://nbpublish.com'Hbrary\_read\_article.php?id=29768
      37. Розин В. М. Социокультурное проектирование и программирование: лекция – 5.06.1998. / В. М. Розин // Гуманитарный портал. – URL: https://gtmarket.ru/library/articles/1437
      38. Рунге В. Ф. История дизайна, науки и техники / Рунге В. Ф.: Учеб. пособие. Издание в двух книгах. Книга вторая. – М.: Архитектура-С, 2007. – 432 с.
      39. Рунге В. Ф., Сеньковский В. В. Основы теории и методологии дизайна / В. Ф. Рунге, В. В. Сеньковский. − М.: МЗ-Пресс, 2003. – 252 с.
      40. Рябов А. В. Культура / дизайн. Начало ХХI века / А. В. Рябов. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – 248 с.
      41. Сенежская студия. Евгений Розенблюм. 1964–1991 / ред. Э. Кубенский. – Екатеринбург: TATLIN, 2019. – 288 с.
      42. Соловьев Ю. Б. Актуальные проблемы технической эстетики / Ю. Б. Соловьев // Техническая эстетика. – 1964. – № 7. – С. 1-2.
      43. Соловьев Ю. Б. Методика художественного конструирования. / Ю. Б. Соловьев, В. Ф. Сидоренко и др. – М.: ВНИИТЭ, 1983. – 166 с.
      44. Соловьев Ю. Б. О технической эстетике / Ю. Б. Соловьев // Техническая эстетика. – 1964. – № 1. – С. 1-2.
      45. Третьякова М. С. Переосмысление традиции в проектах Ван Шу: принцип аналогии и метод деформации / М. С. Третьякова // Академический вестник УралНИИпроектРААСН. – 2016. – № 4 (31). – С. 53-59.
      46. Уитфорд Ф. Баухауз / Ф. Уитфорд. – М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2022. – 240 с.
      47. Уэст Д. Континентальная философия. Введение / перевод с англ. Д. Ю. Кралечкина. – М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2015. – 448 с.
      48. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: в 2-х кн.: кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. / С. О. Хан-Магомедов – М.: Стройиздат, 1996. – 709 с.
      49. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. / С. О. Хан-Магомедов – М.: Галарт, 1995. – 424 с.
      50. Холл С. Игра отражений и преломлений. Интервью Владимира Белоголовского. / С. Холл // Speech. – 2011. – № 7.
      51. Хуэй Ю. Вопрос о технике в Китае. Эссе о космотехнике. / Ю. Хуэй – М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. – 320 с.
      52. Цюй Ч. «Китайский стиль» в дизайне упаковки: методика обучения / Ч. Цюй // Научное мнение. – 2021. – № 10. – С. 85-94.
      53. Черневич Е. В. Графический дизайн в России 1900-2000. / Е. В. Черневич – М.: Слово, 2008. – 120 с.
      54. Шулика Т. О. Традиции синтеза в педагогике Баухауза и их развитие в современном дизайнобразовании / Т. О. Шулика // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда: матер. междунар. конф. МГХПА им. С. Г. Строганова. – М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, МАРХИ, 2019. – С. 252-254.
      55. Щедровицкий Г. П. Логика и методология науки / Г. П. Щедровицкий // URL: https://www.fondgp.ru/publications/%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D0%BA%D0%B0-%D0%B8-%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F-%D0%BD%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B8/
      56. Щедровицкий Г. П. Оргуправленческое мышление: идеология, методология, технология (курс лекций). 6-е изд. / Г. П. Щедровицкий – М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2021. – 464 с.
      57. Akama Y. An approach to letting go: Mindfulness towards designing futures / Y. Akama // Keynote presentation at DEFSA Conference, Midrand Graduate Institute, Johannesburg, South Africa, 2015.
      58. Anderson Ch. The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete. / Ch. Anderson // сайт журнала “Wired”, 2008. – URL: https://www.wired.com/2008/06/pb-theory/
      59. Bayazit N. Investigating Design: A Review of Forty Years of Design Research / N. Bayazit // Design Issues. – № 1. – 2004. – P. 16-29.
      60. Bonsiepe G. Education for Visual Design / G. Bonsiepe // Ulm. – 1967. – № 19/20. – P. 17-24.
      61. Bonsiepe G. The Uneasy relationship between Design and Design Research / G. Bonsiepe // Design Research Now: Essays and Selected Projects. – Basel, Boston, Berlin: Birkhouser, 2007.
      62. Broadbent J. A Future for Design Science? / J. Broadbent // Chaoyang Journal of Design. – 2004. – № 5. – P. 27-42.
      63. Buchanan R. Design Research and the New Learning / R. Buchanan // Design Issues. – 2001. – № 17 (4). – P. 3-23.
      64. Buchanan R. Systems Thinking and Design Thinking: The Search for Principles in the World We Are Making / R. Buchanan // She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation. – 2019. – № 5 (2). – P. 85-104.
      65. Buchanan R. Wicked Problems in Design Thinking / R. Buchanan // [Design Issues](https://www.researchgate.net/journal/1531-4790_Design_Issues). – 1992. – № 8 (2). – P. 5-21.
      66. Cash Ph. Developing theory-driven design research / Ph. Cash // Design Studies. – 2018. – № 56. – P. 84-119.
      67. Clarke A. “Actions Speak Louder” Victor Papanek and the Legacy of Design Activism / A. Clarke // Design and Culture. – 2013. – №. 5 (2). – P. 151-168.
      68. Cross N. Design Thinking: What just happened? / N. Cross // Design Studies. – 2023. – № 86. – P. 1-10.
      69. Cross N. History of design methodology // Design Methodology and Relationships with Science / M. J. de Vries, N. Cross, D. P. Grant. – Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1993. – P. 15-27.
      70. Deconstruction: Omnibus Volume / ed. Andreas Papadakis. – New York: Rizzoli, 1989. – 264 p.
      71. Design Methodology and Relationships with Science / de Vries, Marc J, Cross, Nigel, Grant, D.P. (Eds.) – Dordrecht, Boston: 1993. – 327 p.
      72. Diethelm J. Embodied Design Thinking. // She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation. – 2019. – №. 5 (1). – P. 44-58.
      73. Dorst K. Describing Design - A comparison of paradigms. Doctoral dissertation, Technical University of Delft, 1997. – 222 p.
      74. Dorst K. Design Problems and Design Paradoxes. / K. Dorst // Design Issues. – 2006. – № 22 (3). – P. 4-17.
      75. Dorst K. Frame innovation: Create new thinking by design. / K. Dorst // She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation. – 2015. – № 1 (1). – P. 22-33.
      76. Droste M. Bauhaus 1919-1933 / Magdalena Droste. – Köln: TASCHEN GmbH, Bauhaus-Archive, 2022. – 552 p.
      77. Ehn P. Book review: The Semantic Turn: A New Foundation for Design / P. Ehn // ARTIFACT. – 2007. – № 1(1). – P. 56-59.
      78. Findeli A. Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion / A. Findeli // Design Issues. – 2001. – № 17 (1). – P. 5-17.
      79. Fröshaug A. Visual Methodology / A. Fröshaug // Ulm. – 1959. – № 4. – P. 57-68.
      80. Fry T. Design after design / T. Fry // Journal Design Philosophy Papers. – 2017. – №. 15 (2). – P. 99-102.
      81. Hara K. Dezain-no dezain [Design of design] / K. Hara. – Iwanami-shoten, – 2003. – 232 p.
      82. Huff W. S. An Argument For Basic Design / W. S. Huff // Ulm. – 1965. – № 12/13. – P. 25-40.
      83. Huppatz D. J. Revisiting Herbert Simon’s “Science of Design” / D. J. Huppatz // Design Issues. – 2015. – № 31 (2). – P. 29-40.
      84. Isozaki A. Japan-ness in Architecture / A. Isozaki. – Cambridge: MIT Press, 2011. – 349 p.
      85. Jia Yu. The Body in Chinese Characters and Philosophy – The Experimental Nature of Chinese Philosophy. // Intercultural Communication Studies XVII. – 2008. – №. 2. – P. 31-43.
      86. Justice L. China’s design revolution / L. Justice // Design thinking, design theory series. – Cambridge: MIT Press, 2012. – 144 p.
      87. Kimbell L. Rethinking Design Thinking: Part 1 / L. Kimbell // Design and Culture. – 2011. – № 3 (3). – P. 285-306.
      88. Krippendorff K. On the Essential Contexts of Artifacts or on the Proposition That "Design Is Making Sense (Of Things)" / K. Krippendorff // Design Issues. – 1989. – № 5 (2). – P. 9-39.
      89. Langrish J. The Design Methods Movement: From Optimism to Darwinism / J. Langrish // Design Research Society Conference. – Brighton: 2016. – P. 1-13.
      90. Leopold C. Precise Experiments: Relations between Mathematics, Philosophy and Design at Ulm School of Design / C. Leopold // [Nexus Network Journal](https://link.springer.com/journal/4). – 2013. – № 15. – P. 363-380.
      91. Liu S. Innovation Design: Made in China 2025 / S. Liu // DMI. – 2016. – № 27 (1). – P. 52-58.
      92. Maldonado T. New Developments in Industry and the Training of the Designer / T. Maldonado // Ulm. – 1958. – № 2. – P. 25-40.
      93. Maldonado T. Science and Design / T. Maldonado, G. Bonsiepe // Ulm. – 1965. – № 10/11. – P. 10-29.
      94. Maldonado T. The Emergent World: A Challenge to Architectural and Industrial Design Training / T. Maldonado // Ulm. – 1965. – № 12/13. – P. 2-10.
      95. Morrell V. Bauhaus lecture impresses. Anthea Streeter on the Bauhaus. / V. Morrell // The Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa. – URL: https://www.friendsoftepapa.org.nz/bauhaus-lecture-impresses/
      96. Mortati M. Data in design: How big data and thick data inform design thinking projects. / M. Mortati, S. Magistretti, C. Cautela, C. Dell’Era // Technovation. – 2023. – № 122. – P. 1-14.
      97. Mortati M. New Design Knowledge and the Fifth Order of Design / M. Mortati // Design Issues. – 2022. – № 38 (4). – P. 21–34.
      98. [Neves](https://www.researchgate.net/profile/Ines-Caetano-7) I. C. Computational Design Research in Architecture: The Legacy of the Hochschule für Gestaltung, Ulm / I. C. [Neves](https://www.researchgate.net/profile/Ines-Caetano-7), J. M. Rocha, J. Duarte // [International Journal of Architectural Computing](https://www.researchgate.net/journal/International-Journal-of-Architectural-Computing-1478-0771). – 2014. – № 17 (1). – P. 2-25.
      99. [Neves](https://www.researchgate.net/profile/Ines-Caetano-7) I. C. The contribution of Tomas Maldonado to the scientific approach to design at the beginning of computional era. The case of the HFG of Ulm. / I. C. [Neves](https://www.researchgate.net/profile/Ines-Caetano-7), J. M. Rocha // Proceedings Future Traditions: Rethinking Traditions and Envisioning the Future in Architecture Through the use of Digitaltechnologies. – Porto: FAUP, 2013. – P. 39-50.
      100. Oxman R. Theory and design in the first digital age / R. Oxman // Design Studies. – 2006. – № 27 (3). – P. 229-265.
      101. Sadler S. A Container and Its Contents: Re-Reading Tomás Maldonado’s Design, Nature, and Revolution: Toward a Critical Ecology (1970, trans. 1972) / S. Sadler // Room One Thousand. – 2013. – № 1. – P. 40-53.
      102. Schnaidt C. Architecture and Political Commitment / C. Schnaidt // Ulm. – 1967. – № 19/20. – P. 26-34.
      103. Shi X. Chinese Calligraphy as “Force-Form” / X. Shi // Journal of Aesthetic Education. – 2019. – № 53 (3). – P. 54-70.
      104. Spitz R. HFG Ulm. The view behind the foreground. The political history of the Ulm School of Design (1953-1968) / R. Spitz. – Berlin: Edition Axel Menges, 2002. – 465 p.
      105. Takehara A. Nihon dezain-shi [Design history in Japan] / A. Takehara, A. Moriyama. – Bijutsu-shuppanshya. – 2003. – 192 p.
      106. Tomita H. Hannes Meyer’s Scientific Worldview and Architectural Education at the Bauhaus (1927-1930). / H. Tomita // The Second Asian Conference of Design History and Theory. – Tokyo: 2017. – 31 p.
      107. Ulm Design. The Morality of Objects. / [H. Lindinger](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Herbert+Lindinger%22&source=gbs_metadata_r&cad=3). – Cambridge: MIT Press, 1991. – 287 p.
      108. Waks L. Donald Schon’s Philosophy of Design and Design Education / L. Waks // International Journal of Technology and Design Education. – 2001. – № 11. – P. 37-51.
      109. Zhongguo yishi shejishi [Design and art history in China] / Xia Yanjing. – Nanjing: Nanjing Shifan Daxue chubanshe, – 2016. – 272 p.

# Ответы к тестам:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Тест 1.1.:   1. А 2. Б 3. Б 4. В 5. Б | Тест 1.2.:   1. А 2. А 3. В 4. А 5. В | Тест 2.1.:   1. А 2. Б 3. В 4. Б 5. Б | Тест 2.2.:   1. В 2. В 3. А 4. Б 5. А |
| Тест 3.1.:   1. А 2. В 3. Б 4. В 5. Б | Тест 3.2.:   1. А 2. А 3. В 4. А 5. Б | Тест 4.1.:   1. А 2. Б 3. А 4. Б 5. В | Тест 4.2.:   1. А 2. В 3. А 4. Б 5. Б |
|  | Тест 5.1.:   1. А 2. А 3. Б 4. В 5. Б | Тест 5.2.:   1. Б 2. А 3. В 4. Б 5. Б |  |