

лабораторий. Бумагопластика в контексте современного украинского искусства и дизайна становится, таким образом, своеобразным «корпусом моментального реагирования», лабораторным творческим полигоном.

Библиографический список

1. Упаковка. Оригами. Дзен//Packaging R&D, №1(4), февраль, 2006, с.56–63.
2. Упаковка музыки или музыка упаковки. Стандарты и инновации в разработке оформления продукции музыкальной индустрии//Packaging R&D, №3, декабрь, 2005, с.52–59.
3. Вечный эксперимент//Packaging R&D, №3(6), июнь, 2006, с.46–55.
4. Paper Plastics as the Culture of Shape Creation in Arts Education. The Development of Geometry of the Paper Form. В сб.: «Symmetry: Culture and Science», Budapest, 2007
5. Structures in paper plastics. В сб.: MADI art periodical, (edited by Zs. Dardai and J. Saxon-Szasz), No. 9, 2006–07, с. 23–26.

И. Г. Емельянова

Размышления по поводу «Что такое дизайн?»

«Дизайн в моде», о нем написано много и напишут еще больше. Вполне понятно, на глазах одного поколения возникла и утвердилась новая профессиональная деятельность, которую нужно как-то осмыслить. Сначала писали о терминах, о том, что английское "design" - производное от итальянского "disegno", а означает не только чертеж или рисунок, но и сложные вещи - едва ли не всю область работы художника, за исключением станкового искусства. Потом писали о предметах, выполненных с участием дизайнеров, о том, какие это

красивые и удобные вещи. Потом о самих дизайнерах - что они делают, как формируется дизайнерское решение и чем оно отличается от обычного инженерного. Писали уже о многом, но по отдельности - оказалось, что все эти отдельные фрагменты знаний вовсе не просто соединить в единое целое, для этого нужны особые средства.

Дизайн - явление «импортное», поэтому естественным является убеждение, что уж о западном дизайне известно все и нужно только хорошо узнать, что о нем написано. Но все оказалось гораздо сложнее, чем предполагали авторы первых статей о западном дизайне: хотя западная литература по дизайну насчитывает более полувека своего развития, о единой точке зрения в ней не может быть и речи. Дело в том, что достаточно часто "дизайн" означает собственно деятельность художников в промышленности, значительно чаще - продукт этой деятельности (вещь или система вещей), а иногда - область организации деятельности, взятую как целое. В некоторых случаях «дизайн» трактуется предельно расширительно и далеко выходит за рамки обозначения деятельности художника по решению задач промышленного производства.

При множестве частных определений дизайнера, выработанных в западной литературе, наибольшей четкостью отличается определение, принятое в 1964 году международным семинаром по дизайнерскому образованию в Брюгге: Дизайн - это творческая деятельность, целью которой является определение формальных качеств промышленных изделий. Эти качества включают и внешние черты изделия, но главным образом те структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое как с точки зрения потребителя, так и с точки зрения изготовителя"[1].

Этим определением утверждается наличие особой творческой деятельности, отличающейся от традиционных и более или менее изученных: искусства, инженерии, науки. Вопрос о цели деятельности лишен смысла. Цели, причем различные, могут ставить люди, осуществляющие эту деятельность. Деятельность осуществляет дизайнер или художник-конструктор.

Любопытно, что это определение принято не просто дизайнерами-практиками, а методистами, педагогами, которые должны знать о дизайне больше других, но сопоставить это определение с действительной практикой дизайна не так-то просто. Несложно убедиться, что считать продуктом дизайна только вещи, промышленные изделия, нет достаточных оснований. Разнообразие продуктов, приписываемых дизайну, колеблется в зависимости от конкретного источника информации. Большинство дизайнеров относят к дизайну не только промышленные и общественные интерьеры (которые никак не отнесешь к промышленным изделиям), но и выставочную экспозицию, промышленную графику и даже новые системы организации производства, обслуживания, рекламы. Больше того, целый ряд дизайнеров и дизайнерских организаций вообще не выполняет проектов промышленных изделий, но это не может быть принято как основание отказать им в праве представлять в системе разделения труда новую профессию. Попытка выделить какой-то суммарный продукт дизайна наталкивается на значительные трудности. Специальные национальные и международные выставки дизайна - это уже отобранные согласно не всегда ясно выраженной установке различные вещи.

Еще больший отбор предваряет публикацию образцов дизайна специальными журналами. Достаточно сопоставить журналы "Industrial Design", "Domus", "Ulm", чтобы убедиться в том, что три основных источника текущей информации о деятельности художников-конструкторов показывают три "дизайна". Каждый из них конструирует свой "дизайн" из множества продуктов работы художника в области промышленного производства и услуг в соответствии с программной установкой. "Ulm" и "Domus", по крайней мере, свою принципиальную установку на "дизайны" формулируют явно и открыто; все остальные журналы либо ее не имеют, либо не считают нужным объявлять.

На основании печатных публикаций и выставочной экспозиции мы не имеем возможности увидеть действительное значение дизайна в экономической жизни современного Запада. Специальные журналы, естественно, эту роль преувеличивают, а экспонаты выставок существенно превосходят по

техническим и эстетическим качествам средний уровень промышленной продукции.

В соответствии с принципами историзма, для понимания какого-либо явления в настоящем необходимо проследить его историю. Это так, но дело в том, что порой история пишется в зависимости от того, как понимается явление в настоящем. Но все же соблазн настолько велик, что историю обычно пишут раньше, чем находят для нее логические основания, при этом историческое исследование строится на негласном допущении, что связь между фактами устанавливается как бы сама, естественным путем. Дизайн во многом остается явлением легендарным и легенды представляют для нас существенный интерес. Всякая попытка определить время возникновения дизайна является скрытым определением. Уже само утверждение, что дизайн начинается с работ Морриса, или с деятельности германского Веркбунда, или с работы американских художников в период великого кризиса 1929 года, подразумевает совершенно определенное представление о том специфическом "дизайне", история которого строится на "фактическом материале".

Хотя частных историй-определений дизайна можно сопоставить не меньше десятка, мы остановимся лишь на трех наиболее популярных описаниях рождения дизайна.

В первом случае (при расширительной трактовке дизайна) утверждается, что дизайн - явление, имеющее длительную историю, измеряемую тысячелетиями, а "современный дизайн" - это не более чем количественный скачок. Он выражается в резком увеличении количества вещей, в создании которых участвует художник, и соответственно в самоопределении дизайна как самостоятельной деятельности за счет его выделения из искусства и инженерии. Сущность деятельности дизайнера при этом существенно не меняется.

Началом истории дизайна считается 1907 год, когда художник, архитектор, дизайнер Петер Беренс начал работу в компании "Allgemeine Elektrizität Gesellschaft". При такой постановке вопроса предыдущие десятилетия (Рескин, Моррис) являются всего лишь только временем

теоретической подготовки будущего практического дизайна [2]. Наконец, началом дизайна считают годы кризиса 1929 года, когда Раймонд Лоуи, Уолтер Дорвин Тииг, Генри Дрейфус и ряд других художников начали работу в американской промышленности и на американских промышленников, испытывающих трудности со сбытом продукции.[3]

Если строго придерживаться фактографических описаний и не прибегать к помощи спекулятивных построений (таковы, по крайней мере, намерения авторов западных публикаций), то несложно убедиться, что нет реальных оснований предпочесть ту или иную точку зрения. Продукту дизайна - независимо от его истории - принято приписывать определенные качества: функциональность (обычно в технически-эксплуатационном смысле), конструктивность, экономичность и эстетическую выразительность.

По этим признакам можно с полным основанием отнести к дизайну работу художников, дававших массовому производству образцы мебели или посуды. Такая работа относится сейчас к дизайну, выполняется с участием профессионального дизайнера, и точно эта же работа велась в крупных мануфактурах императорского Рима. Точно такой же была работа художников мебели в XVIII и XIX веках. Ни один из формальных критериев отнесения вещи к продукту дизайна не является препятствием для того, чтобы отнести мебель стиля "жакоб" или "гомбс" к дизайну высшего класса. Эта мебель функциональна, конструктивна, полностью соответствовала современным критериям эстетической оценки вещи и была экономичной относительно других современных ей образцов. Несомненно, что представления о функциональности, экономичности и красоте изменились, но это не основание для оценки - они продолжают непрерывно изменяться.[4]

Если для отнесения тех или иных продуктов к дизайну пользоваться перечисленными выше формальными критериями, то к дизайну с полным правом можно причислить кораблестроительное искусство, насчитывающее тысячи лет развития. Пусть художник, принимавший участие в создании корабля, назывался по-другому, но делал-то он то же самое - достаточно

прочсть описание постройки судна хотя бы в исландских сагах. С тем же основанием можно отнести к дизайну создание транспортных средств - почтовый дилижанс конца XVIII или пролетка конца XIX века производились серийно, бесспорно являются образцами функциональности, конструктивности и соответствия эстетическим требованиям времени. Анализ самих вещей ни в коей мере не может доказать или опровергнуть тезис извечности дизайна, из его системы выпадает, таким образом, только серийная машинная продукция конца прошлого - начала нашего века. Но при утверждении извечности дизайна делается скрытое допущение, что дизайн - это лишь специфические признаки вещей, созданные методами и средствами деятельности художника, хотя немало теоретиков дизайна на Западе считает, что эту задачу вполне решал и решает эрудированный инженер. Это "дизайн вообще", выступающий однородно безотносительно к социально-историческому контексту, решающий свои внутренние задачи и оценивающий свои продукты по собственным критериям.

Идея внеисторического дизайна вообще предшествовала первым стадиям организации современного дизайна и уже в силу этого является чрезвычайно стойкой. Сам факт утверждения извечности дизайна отбрасывает как несущественные организационные формы работы специалиста, называемого дизайнером. Эти организационные формы не заслужили, соответственно, даже упоминания в большинстве публикаций, посвященных дизайну. Зато, нужно отметить сразу, извечность приобщает дизайн к долгой истории материальной культуры, делает дизайнера наследником работ многих поколений художников. [5]

Библиографический список

1. Краткая стенограмма семинара в Брюгге, М., ВНИИТЭ, 1964, стр. 7.
2. "Декоративное искусство СССР", 1964, № 7, стр. 14.
3. D. Pye, The Nature of Design, L., 1967.
4. "Industrial Design", 1963, № 4
5. "Industrial Design", 1967, №5.