

## 1.5 Арт-дизайн как технология онтопроектирования

### *Эстетический вектор проектирования.*

Проектировочная деятельность является одной из важнейших составляющих в целостной человеческой деятельности. В процессе проектирования через взаимодействие целей и средств формируется особая система ценностей, которая призвана раскрывать представление человека о своем видении окружающего мира, а также о собственном месте в этом мире.

Определение целей проектирования преимущественно связывается с поиском и реализацией той или иной предметной составляющей, имеющей «функциональный шанс» быть включенной в реальную действительность. Между тем, направленность проектировочной деятельности на «оформление» предмета, постоянное усложнение потребностных состояний в предмете могут создать предпосылки для закрепления прагматического взгляда на саму систему опредмеченных ценностей. Поэтому важно, чтобы систематизированное представление проектировщика, основанное на доминанте перспективных предметных потребностей, не замыкалось в рамках лишь прагматики, а несло в себе мотивацию приближения и приобщения к гармонии и красоте.

Данная проблема находит определенное разрешение в семиотическом подходе к формированию предметного мира. Поиск предметной формы, связанной со знаково-выраженным эстетическим потенциалом, становится в последнее время основным и самым заметным вектором проектирования, интенция к гармонии и красоте предстает в проектировочной деятельности, как стремление и движение к истинному значению предметного мира, в котором интегрально «воссоединяются» опыт познания человеком объективной и субъективной действительности с опытом их эмоционального проживания. Уместно в связи с изложенным привести такой пример, как открытие семантического поля – универсального базового языка бессознательного (А.Менегетти) [5].

Эстетико-семиотическая составляющая в проектной деятельности приобретает всё большее значение еще и потому, что не только выполняет знаково-художественную функциональную роль в оформлении проекта, но и предстает таким средством реализации проекта в конечном продукте, которое ощутимо влияет уже на технологический процесс. Таким образом, проектирование в значительной степени «самоидентифицируется» как процесс эстетико-семиотического оформления предмета, в котором характер субъект-объектного взаимодействия приобретает не только прямую направленную от субъекта (проектировщика) значимость, но отличается также эстетико-семиотической составляющей. В данном случае мы наблюдаем переход потребности, связанной с функционально-прагматическим компонентом проектирования, в мотив, который обусловлен выделением и дальнейшей активной актуализацией эстетического фактора.

Первоначальная установка на потребностный уровень уже не является проектной доминантой, а соотносится с установкой на эстетический уровень, который в определенных ситуациях и на определенных стадиях сам становится доминирующим компонентом проектной деятельности. В процессе осмысления мотивов, ценностей (аксиологии) проектной деятельности и её эволюции приобретает все более отчетливые формы особый образ проектируемого «желаемого будущего», в котором смыслы и цели направляются и замыкаются не на предмете, а на самом человеке. Человеческий фактор центрирует проектную деятельность, способствует созданию новых условий её функционирования, а также стремится к формированию новых продуктов проектной культуры все больше связанных с инициацией духовного образа жизни.

### *Проектирование и искусство как аналогии природных процессов.*

Проектирование как форма мыслительной деятельности во многом родственна искусству, которое является безоговорочным феноменом (т.е. обнаруживающимся с очевидностью) высшего эстетического смысла и порядка. В этом аспекте целесообразно рассматривать искусство и проектирование как некую параллель, включающую в себя определенные и специфические уровни эстетического содержания.

Формализация (как процесс создания формы), присущая искусству и проектированию, зачастую несет очень похожие черты, и строится на во многом идентичных принципах, законах, закономерностях, средствах и др. Сравнивая продукты искусства и проектирования с природными объектами, можно обнаружить разнообразные аналогии, раскрывающиеся в создании и упорядочении структур, несущих явление формы. В этом аспекте целесообразно процитировать А.Менегетти: «Если мы обратимся к миру растений, то увидим, что там нет ничего непродуманного. Здесь творит разум, космический порядок, лишь он – художник, нашедший способ сделать перманентным свой жест (знак), возрождая его вновь и вновь. Мы должны уметь сохранять сделанную нами картину, выбирать нужный тип холста, лака... Непреходящей её делает разум художника, выявляющий и координирующий все структуры экзистенциальных индивидуализаций.

Чтобы подтвердить почти инстинктивную потребность человека в искусстве, возьмем для примера человека примитивного. Он, несмотря на низкий уровень развития, тем не менее, придает определенное значение своей личности. Если такой человек окажется в дорогом магазине, то при выборе того или иного товара он будет руководствоваться не только природной потребностью, но и художественным чувством, соответствующим эволюции его эстетического кода.

Каждый из нас для удовлетворения потребности прикрыть свое тело создает свой личный театр, свой спектакль, свою постоянно действующую выставку. Одежда указывает не только на тип культуры, экономики или идеологии, но

и на психологические особенности субъекта, его бессознательные процессы: как психологические, так и подтверждающие движение субъекта от простого к бесконечно сложному» [5, с.17].

Существенно то, что Менегетти не разрывает такие понятия, как космос, природа искусства и потребление товара (одежды) при выявлении имманентной эстетической составляющей человеческого сознания (мышления), подчеркивая именно её всеобщность. Синкретизация эстетического в целостной человеческой деятельности – важное звено в понимании как природы искусства, так и природы проектирования.

#### *Концепция Онтоискусства и его функциональность.*

Концепция связи природы и искусства, их целостности и синергизма отражена в известной теоретической модели *Онтоискусства* Менегетти. «Онтоискусство – это искусство бытия. Это течение не отождествляет себя ни с каким – либо особым стилем, экспрессивными и техническими способами выражения. Его экспрессивное поле деятельности – обучение внутренней технике, благодаря которой можно аутентифицировать и возвеличить любой стиль или художественное выражение, утверждающее то, что, являясь здоровым и истинным, соответствует порядку природы» [5, с.81].

Согласно теории Менегетти, художник выступает «проводником психического порядка, эволюционного здоровья», «природным проводником бытия». «Онтоискусство – это «самоявленность», «форма», рождающая высший импульс», явление «неотложного призыва бытия».

Функциональность искусства специфична. На вопрос «Какова специфическая функция Онтоискусства? Менегетти отвечает так: «Почти все современное искусство является выражением некоей идеологии, специфического психологического состояния главных действующих лиц в этом мире (в политике, торговле, искусствоведении). В этом смысле ныне искусство представляет определенную ментально-экзистенциальную позицию, являющуюся в большей или меньшей степени функциональной для человека, но не объективную и поэтому не имеющую права быть определяющей.

Тем не менее, в данном социальном контексте критики, художники и деньги определяют то, что должно считаться искусством. Но не только они ответственны за это. Есть масса людей, проводников насильственного внедрения ценностей ранее установленных другими в качестве лидирующей позиции во мнениях и на рынке.

Сегодня существует информационная система, позволяющая определить, сколько человек в данный момент может слушать данную программу, и, исходя из рейтинга, нужная информация адресуется туда, где наибольшее число слушателей: самый высокий рейтинг задает ценностную ориентацию тем, кто создает и транслирует образы.

Истинная революция – это всегда факт внутренней жизни человека. Корень заключен не в том, кто создает, потому что он лишь выполняет определенный социальный заказ – достаточно было бы закрыть телевидение, не покупать те или иные произведения искусства. Если какое-то произведение выставляется на аукционе или в музее, ответственность за это лежит не на операторах рынка: они всего лишь торговцы этой капиллярной семантикой, проникающей затем в широкие массы людей.

Функция современного искусства – свидетельствовать о психологическом, экосистемном образах жизни, избираемых и утверждаемых господствующими группами людей»[5, с.83].

Определяя специфику функциональности Онтоискусства, Менегетти формулирует её как «осуществление контакта с неким присутствием (действием, образом, феноменологией), аутентифицирующим и усиливающим мою идентичность ценностей, мою значимость».

Существенной характеристикой Онтоискусства Менегетти считает реализацию «идеала самих себя», полагая, что не достаточно только учиться, чтобы понять этот идеал: сначала нужно достичь соответствия своей экзистенциальной специфичности, реализовать самих себя как некий проект в творческом развитии. Для этого, по его мнению, необходимы два момента: 1) понимание внутренней ценности предмета искусства или художественного действия; 2) способность войти в диалог с бытием и стать посредником в нем со стороны человека. Функциональность Онтоискусства Менегетти завершает Онтосемантикой как функцией, дарующей прекрасное, создающего человека (художника) прекрасным, раскрывающем его в еще более прекрасном.

#### *Технологический аспект Онтоискусства.*

Функциональность Онтоискусства по Менегетти может быть реализована только в процессе художественной практики, которая является способностью и силой являть «откровение Бытия»: искусство получает эту силу, когда превосходит этический момент. Художественной практики не может быть, если этический момент не реализован в соответствии с априорным «Я» человека. Смысл этой практики – быть там, где Бытие хочет радоваться, обнаружить себя, явить «откровение» для того, чтобы им восхищались, восторгались, его любили. Менегетти последовательно возводит эстетику в ранг высшей этики человека в социальной жизни. Художественная формализация становится активной силой выражения в видения Онтоискусства, что подводит к пониманию значимости в художественном процессе технической подготовки. Без технологического посредничества не может реализоваться «онтопосредничество», любое творчество становится невозможным без овладения высотами технического мастерства.

Художественная формализация, как составляющая творческой деятельности человека, носит активно-трудовой характер, её реализация возможна лишь

при актуализации технической подготовки, придании техническому мастерству не только положительной значимости, но и возведение его в некую основу внутренней жизни человека.

### *Искусство и хозяйство.*

В связи с этим представляют интерес мысли русского религиозного философа С.Н. Булгакова о связи «искусства и хозяйства» [1, с. 304-309]. Характеризуя хозяйство, как область задач, принадлежащих плоскости «этого мира», Булгаков подчеркивает его историчность, связь с временностью и изменчивостью, присущей всему историческому. Противоречивость природы хозяйства Булгаков раскрывает на основе сопоставления хозяйства и искусства в их основных устремлениях. Но в то же время он подчеркивает их общую «софийную основу», невозможность разделения их до конца. Булгаков понимает хозяйство и искусство, как две параллельных модальности человеческого творчества.

Одну из модальностей (искусство) Булгаков связывает с эстетическим отношением, искусством, «не имеющим дела с утилитарными оценками этого мира, ибо оно зачаровано красой иного «горнего мира и стремится сделать ее осязаемой». Правда, здесь Булгаков замечает, «что и искусство имеет свою технику», «свою хозяйственную сторону», однако, уточняя, что «самое творчество красоты не является созданием этой техники, ее закономерным результатом, как в хозяйстве». Далее Булгаков размышляет: «Сам по себе даже и напряженный хозяйственный труд еще не способен породить произведения искусства, и никакое напряжение воли и труда не может создать художника. Хозяйство в своей области технично и закономерно, а искусство в своей же области закономерно и чудесно. Произведение искусства создается наитием красоты, и оно не допускает доказательств, но убеждает одним явлением своим, царственно свободное от логических выведений. Всякое истинное произведение искусства есть в этом смысле некое чудо, и прежде всего для того, кто его совершил, ибо совершил он его не своею силою, не в психологической ограниченности своей, но исторгаясь из нее в «таинственную глубину своего существа». Редко и скупно посылаются чары искусства, однако в глубине души у каждого человека таится его жажда, а, следовательно, и артистическая одаренность. Артистическое мироощущение не есть порождение эстетической похотливости или притязательной манерности, потому что оно может сочетаться и с вполне отчетливым и скромным самосознанием, но оно имеет глубочайшую основу в человеческой природе. Можно сказать, что *искусство есть симптом*, и притом бесконечной значительности» [1, с. 306] С.Булгаков подчеркивает симптоматичность искусства, предполагая его (искусства) совпадение с глубинными запросами и специфической артистической одаренностью человека.

Несмотря на разведение модальностей *искусство и хозяйство* Булгаков выделяет их общую основу, невозможность разделения их до конца.

Данный тезис имеет важное значение для понимания проектировочной деятельности как феномена и целостности.

*Дизайн как интегральный символ проектирования.*

Проектная деятельность в современном социуме носит *тотальный* характер, затрагивая все больше областей и сфер человеческой деятельности. Глобализация проектирования проявляется, например, в таких нововведениях, как «дизайн-образование», «дидактический дизайн», «мультимедийный дизайн» («медиадизайн») и мн.др.

Наряду со стремлением проектировочной деятельности к расширению «своих интересов», выходом за рамки привычных, устоявшихся форм (архитектура, промышленный дизайн и т.д.) наблюдается тенденция к формированию представления о «целостном образе проектирования», а также поиске и фиксации данного представления в определенном символе (термине).

На этом пути произошла заметная переоценка ценностей. Например, архитектура как вид синтезирующей проектной деятельности, апеллирующий ко всей совокупности чувственного и духовного восприятия человека, претендовать на роль такого термина-символа не смогла, несмотря на своё «пространственно-историческое доминирование». Это вероятно связано с тем, что данный вид проектной деятельности служит реальным утилитарным целям в большей степени и более заметно, чем организации «всеобщего пространственно-временного информационного поля».

В сложившейся ситуации нишу символа уверенно занял термин «дизайн», который имел ряд обоснованных преимуществ:

1. историческую новизну;
2. неопределенность этимологии;
3. многозначность (свыше 150 определений);
4. краткость и звучность «лексической конструкции»;
5. динамичность;
6. экспансивность;
7. агглютинативные качества (способность к соединению) и др.

Отсюда и происходит кажущаяся «чрезмерность» употребления термина: веб-дизайн; арт-дизайн; нон-дизайн; медиа-дизайн; концептуальный дизайн; вербальный дизайн; дизайн аксессуаров; дизайн прически и т.д. и т.п.

Привычное восприятие дизайнера как процесса создания вещей сегодня усложняется за счет новых подходов к дизайну программированию (проектированию) – таких, как нон-дизайн, виртуальный дизайн и др. Это приводит не только к пониманию разнообразия видов и форм проектной деятельности, но и к дальнейшему осмыслению *проектирования / дизайна* как целостной, структурированной системы. Культурная концепция дизайнера в форме сложной, динамичной, открытой системы не только фиксирует дизайн в образе символа все-

общей проектной деятельности, но и предвещает поиск разнообразных его (дизайна) языковых форм, а также технологий.

### ***Дизайн продукт: форма и функция.***

Обращение к проблемам дизайна (языковым, формообразующим, технологическим и др.) следует начинать с осмысления формирования истоков понятия *дизайн*. Почти безусловным началом здесь является факт появления понятия *дизайн продукт*, т.е. создания внешней формы (облика) всех вещей, которыми пользуются в повседневной жизни.

Если на начальных этапах дизайнерский подход к формированию продукта осуществляется в рамках именно создания внешней формы повседневных вещей, то в дальнейшем «взаимоотношения дизайна со своим продуктом» стали приобретать достаточно сложные, порой неожиданные и парадоксальные аспекты.

Например, возникли новые взаимодействия таких составляющих дизайна, как форма и функция. Цитируем высказывание по данной проблеме теоретика дизайна Лоры Слэк: «Люди становятся все более привередливыми в своих ожиданиях и запросах к продуктам. Идея энтропии важна: со временем жизнь и все вещи становятся более хаотичными. Дизайнеры проектируют и запускают в производство продукт со смысловыми и физическими ценностями, выходящими за пределы чистой функциональности»[7, 20].

Функция зачастую определяется формой, однако такой пуристский подход к дизайну кажется менее популярным, чем идея придавать продукту ценностные свойства, выходящие за пределы формы и функции.

Акцентирование других аспектов может создать новый продукт с большим вниманием к нематериальным качествам.

В чем заключается природа функции? Что мы имеем в виду под этим словом?

Поскольку продукт используется многофункционально и модульное взаимодействие с конечным потребителем определяет окончательную конфигурацию, функциональность оказывается скрытой и менее сложной. Сочетание определенных характеристик заставляет продукт выделяться и даже предполагает менее узнаваемое использование. Неопределенность и вызов традиционным нормам формы и функции в настоящее время являются столпами дизайна.

Есть нечто успокаивающее в продукте с большой визуальной и смысловой откровенностью в пределах принципа Формы, потому, что она дает наблюдателю ясность относительно его функции и применения.

Чистую функциональность в гладкой, главной форме можно видеть в связанном с природой серфинге. Доска для серфинга функциональна для развлечения. Жидкая движущая сила и эргономическое использование легких материалов приводят к водной акробатике и развлечению. Доска для серфинга является

продолжением человека, поскольку последний должен освоиться с доской, чтобы кататься по волнам.

И вновь возникает вопрос непредсказуемости: идея функциональности может означать многое и предлагать простор для переконструирования в концептуальном формате» [7, с.20].

В приведенной цитате следует обратить внимание на предположение, что столпами дизайна являются неопределенность и вызов *традиционным нормам формы и функции*. Данный тезис применительно к современному дизайну можно считать одним из ключевых, т.к. именно *неопределенность и вызов* в проектном поле дизайна сегодня во многом определяют векторы поиска. Дизайн постепенно теряет свою доминирующую установку на прагматичность и приобретает, наоборот, черты «проектного романтизма», являя реальные формы неожиданных, парадоксальных концептов.

Одним из таких парадоксов можно считать то, что форма и функциональность в дизайне из области социально-культурным, принятых в дизайне как закон, постепенно перетекают в поле индивидуальных, личностных смыслов и значений.

#### ***Вектор индивидуализации проектной деятельности.***

Выражение целостного отношения к предметному миру в дизайне на первом этапе реализовалось в специфике одного из подходов, основой которого можно считать *деиндивидуализацию* проектного творчества. Дизайнер-автор должен был как бы «раствориться» в своем произведении (изделии), которое, в свою очередь, приобретало образ некой объективной вещи. Намеренный отказ от авторского «я» считался в дизайне одной из нормативных целей, исполнение которой должно было приводить к самодостаточности дизайн-концепции того или иного изделия, опирающуюся, на некую *содержательную самобытность* проектируемого объекта.

Данный подход презентовал оригинальность и неповторимость облика той или иной конкретной формы, выявленной в дизайнерском решении, как самобытную целостность, интегрирующую в единое целое функциональные, предметно-пространственные и др. условия и факторы.

В рамках представленного подхода не допускалась формальная оригинальность вещи, апеллирующая к свободному, «поверхностному» ходу, приему и т.д. в дизайнерском решении.

Таким образом, подчеркивалась доминанта *функционально-прагматического* начала в оформлении *дизайнерской идеи*.

Вместе с тем наблюдалось проявление (в противопоставлении концептуально-дизайнерскому) другого подхода, основой которого явилось раскрытие индивидуальных черт автора-дизайнера. В этом подходе ведущим принципом можно определить именно «*формальную оригинальность*», наложенную на те или иные (часто не несущие новизны) содержательные концепты. Данный тип

проектной деятельности преимущественно опирается на художественные возможности и средства, которыми оснащен автор-дизайнер, его характеризует эмоционально-образная направленность в поиске проектной идеи.

Разграничение в целостной дизайнерской деятельности *функционально прагматического* и *эмоционально-образных* начал не явилось разрушением системы дизайна, а напротив, утвердилось как диалектическое единство, создав предпосылки для более узко специализированной проектной деятельности. Ситуация противоречий послужила формированию концепции единства дизайнерской и художественной идеи, а также разделению функций проектирования.

Одной и вновь возникших проектных специализаций стала специализация в области образного проектирования – так называемый арт-дизайн, специфика и целесообразность которого определены вектором индивидуализации проектного творчества.

***Арт-дизайн как специфическая форма и область проектной деятельности.*** Арт-дизайн – относится к одному из новых современных видов проектного дизайнерского творчества. В связи с этим описание совокупности его существенных признаков в настоящее время не приобрело как необходимого обобщения, так и должной конкретики. Неопределенность понятия «арт-дизайн» - явление объективное, связанное с процессом формирования данного вида творческой деятельности, поиском аспектов его исследования и рассмотрением перспектив.

Рассматривать арт-дизайн как явление, безусловно, следует не изолированно, а в рамках системы дизайна. Данный подход позволит более точно проследить взаимосвязи арт-дизайна с базовой системой, каковой является для него дизайн, определить в ней его место, выявить роль и специфику.

Научно-теоретическое рассмотрение и обоснование самого дизайна на сегодняшний день находится в явно «незавершенном состоянии». Например, этот вывод можно сделать уже при рассмотрении проблемы дефинирования дизайна. Существование более 150 его определений можно объяснить разными причинами. Например, относительно недавним (начало XX века) появлением дизайна как специфического вида проектирования. Есть основания сослаться, например, на то, что уже сама этимология англоязычного понятия «дизайн» соотносится с различными смысловыми рядами (по Е.Н. Лазареву): «Генетически первичным является ряд определений «декоративного» порядка: узор, орнамент, декор, украшение, убранство [4, с. 8].

К второму ряду относятся проектно-графические трактовки: набросок, эскиз, рисунок, собственно проект, чертеж, конструкция.

Третий ряд, выходящий за рамки прямого проекта, - понятия «предвосхищающие»: план, предположение, замысел, намерение.

И, наконец, четвертый ряд определений – неожиданно «драматический»: затея, ухищрение, умысел, и даже интрига [4, с. 12].

Современная конкретика терминологических образований, включающих слово «дизайн», приобрела достаточно «экстравагантный характер. Например, рядом с хорошо известными понятиями «индивидуальный дизайн», «графический дизайн», «ландшафтный дизайн», «промышленный дизайн» и др. появились такие разнообразные и разнохарактерные «новообразования» как «декоративно-прикладной дизайн», «дизайн прически», «дизайн костюма», «фото-дизайн», «фитодизайн», «дизайн-образование», «веб-дизайн», «арт-дизайн», «дидактический дизайн» и мн. др., разобраться в специфике которых достаточно сложно.

В целом следует отметить, следующее: стремление включить в понятие «дизайн» самые разнообразные смыслы приобретает в последнее время такой «глобальный» масштаб, что появляется основание считать термин «дизайн» неким «интегрирующим знаком» (или даже символом).

Учитывая данную тенденцию смыслового развития термина «дизайн», следует признать и сам дизайн не только «обширной, сложной, живой и подвижной проектно-творческой деятельностью» [4, с.4] , но и некой совокупной, открытой системой проектно-творческой деятельности человека. Непротиворечивость позиционирования дизайнера в ранге открытой системной формы проектной деятельности в теории дизайна отмечена, например, Б.Н. Лазаревым: «Область и масштаб приложения дизайнера могут простираются от создания эстетически выразительной формы отдельного изделия до участия в комплексном формировании целостной гармоничной предметно-технической среды всех сфер жизнедеятельности человека. Но во всех случаях художественно-конструкторскую деятельность целесообразно объективно рассмотреть с позиции системного подхода». Предугадывая вектор развития дизайна Лазарев отмечает: «Экстраполяция существующих видов и направлений дизайна позволяет установить, что его развитие будет связано с появлением новых объектов дизайна, применением новых методик проектирования, возникновением принципиально новых видов дизайнерской деятельности» [4, с. 245].

К одним из таких «принципиально новых видов дизайнерской деятельности» и относится «арт-дизайн». Прежде, чем попытаться определить сущность арт-дизайна, следует обратиться непосредственно к истокам понятия «дизайн», которое, как известно, возникло в связи с необходимостью осуществления проектного синтеза функционального назначения предмета и его формы.

Приведем одно из определений дизайнера: «Дизайн – художественное конструирование предметов, интерьеров; проектирование художественного облика предметной среды. Настоящее значение слова «дизайн» определяется двойственностью его этимологии. Дизайн – определение функции предмета и установление всех фаз его изготовления. Дизайнер не занимается инженерными проблемами устройства предмета. В его задачу входит размещение, соотношение и контуры элементов, которые облачают конкретную функцию в ориги-

нальную и выразительную» [9. с.120]. Другими словами, алгоритм дизайна (порядок действий в достижении проектной цели), его метод (путь достижения проектной цели) имеют особенностью направленность проектных действий одновременно на прагматический и на художественный результат. Это означает, что дизайнерская деятельность по своей специфике связана с синтезом инженерно-технического и художественного творчества.

Именно синтез, обращенный к формированию целостного образа предмета, включающего функционально-прагматический и художественный аспекты, есть сущность т.н. «классического дизайна» (дизайна в традиционном его понимании).

В связи с этим, представляет интерес цитируемый ниже ответ на вопрос «каково ваше отношение к конструктивизму?» художника Р.Фалька: «Конструктивизм – антиконструктивен. Я помню, как в Париже художник Лисицкий, ярый конструктивист, показал мне рюмку своей конструкции. Я взял её в руки и сейчас же уронил. Рюмка была лишена каких бы то ни было украшений, совершенно гладкая, не стояла крепко на столе, скользила, держать в руках её было неудобно. Я толковал ему, что украшения на ножках рюмок имеют настоящее конструктивное значение. Ножка витая – чтобы не скользили пальцы, узоры на донце – чтобы крепче стояла на столе. Конструктивисты же отвергают «лишние украшения», якобы ради конструктивности, не понимая, что именно эти украшения имеют конструктивное значение. Конструктивизм возник как протест против украшательства, манерности, излишества. Но современные конструктивисты возвели в эстетический принцип отказ от эстетики [10. с.272].

Из приведенной цитаты можно сделать вывод, что при формировании предметной среды прослеживаются следующие тенденции:

- Конструктивная (функционально-прагматическая);
- «Конструктивистская» (как реакция на «украшательство»);
- синтезирующая (сочетающая свойства конструктивности и эстетики).

Безусловно, что ведущей из данных тенденций, представляющей «классический дизайн», представляется именно синтезирующая.

А теперь приведем одно из определений арт-дизайна: «Арт-дизайн (анг. Art – искусство). Его особенность состоит в том, что усилия дизайнера направлены в первую очередь (и, часто, единственно) на организацию художественных впечатлений, получаемых от образа воспринимаемого объекта. Изделия лишаются утилитарного значения (или сохраняют его в малой степени) и становятся почти исключительно декоративными, выставочными, т. е. фактически проектируются эмоции. В связи с переходом к рынку «эмоциональных покупок» опыт создания произведений арт-дизайна все шире используется в проектировании продукции индустриального дизайна» [6, с.14].

Как видим, в данном определении арт-дизайн рассматривается с позиции индустриального дизайна. Вместе с тем в приведенной характеристике «инду-

стриального арт-дизайна» зафиксированы некоторые принципиально существенные признаки арт-дизайна «в целом».

К ним можно отнести: во-первых, основную целевую установку арт-дизайна, а именно: направленность творчества дизайнера на «организацию художественных впечатлений»; во-вторых, «внутреннюю антитезу» утилитарной и образной функций дизайна, в которой выявляется доминанта «декоративной, выставочной» функции; в-третьих, «проектирование эмоций», связывающее создание произведений арт-дизайна с рынком «эмоциональных покупок».

Очевидно, что перечисленными признаками не ограничивается содержание понятия арт-дизайн, которое в последнее время связывают с более широким полем проектно-дизайнерской деятельности, включающим в себя такие направления реализации арт-дизайна, как арт-стайлинг, арт-реклама, арт-имидж, арт-эксперимент, арт-поиск креативных идей, индивидуальные и коллективные творческие арт-презентации и др.

Основной чертой современного арт-дизайна становится, наряду с функциональным разнообразием, его направленность к системному проектированию.

Отечественная теоретическая концепция «системного дизайна» (разработанная в 80 годы XX века) рассматривает дизайн как проектирование предметно-пространственных систем и совершающихся в них процессов деятельности. Отметим, что арт-дизайн задействован и в предметно-пространственных системных образованиях, и в процессах, в них происходящих. Но этим его функциональность (как части системы) не ограничивается. Например, «Новая функциональность» арт-дизайна разворачивается в других планах: «антропопредметном», «натурно-предметном».

«Антропо-предметный» план арт-дизайна связан с такими областями дизайна, как дизайн костюма (одежды), дизайн прически, боди-дизайн, дизайн действия и др.; натурно-предметный – выявляется во взаимодействии с био-предметным (фито-дизайном), зоопредметным (дизайном, раскрывающимся во взаимодействии с объектами живой природы) и дизайном ландшафтных пространств.

«Экспансия» арт-дизайна в окружающий мир «в связке» с существующими видами (с разновидностями) дизайна несет определенную тенденцию, выражающуюся в специфическом подходе арт-дизайна к созданию образа на основе «выхода» проектируемого предмета (объекта) в область искусства, художественного творчества. При этом проектируемый предмет (объект) сохраняет хотя бы малую часть своей функциональной «независимости», самодостаточности.

Стремление дизайна к интеграции с искусством отмечено в истории дизайна давно. В подтверждении этого можно вспомнить, например, Британское движение «Искусств и ремесел» (XIXв.), традиции «Баухауса», привести име-

на таких художников, как Густав Климт, Анри де Тулуз-Лотрек, Пит Мондриан, Владимир Татлин, Казимир Малевич, Сальвадор Дали, Хуан Миро, а также поэта Гийома Аполлинера, писателя Андре Бретона и многих других представителей «чистого искусства», которые вошли в историю дизайна как ключевые фигуры.

В свою очередь арт-дизайн настолько «плотно» интегрирует себя в искусство, что не только «самоидентифицирует» свое присутствие в нем (искусстве), но и становится зачастую неразличимым с ним (искусством). Подобный вариант полного слияния образной формы можно проследить, например, в сравнении объектов арт-дизайна и концептуального искусства. Внешне эти объекты могут быть «вполне идентичны», но в контексте несут разную образную нагрузку. Именно «контекстуальность» объекта становится разграничителем плоскостей воздействия арт-дизайна и соприкасающегося с ним концептуального искусства. Следует обратить внимание и на то, что цели у дизайнера и художника различны. Если дизайнер выстраивает образ на основе идеи предмета (объекта), то художник реализует идею образа «через предмет».

Возможность существования арт-объекта в «двойственном контексте» следует признать в данном случае определенным парадоксом, а также феноменом. И хотя факты двойственности контекста в истории искусств существуют, но они носят несколько иной характер. Например, фаянсовый портрет (ритуальный и музейный контексты), икона, храмовая живопись и скульптура, многие другие объекты искусства.

Сегодня арт-дизайн можно позиционировать как вид дизайнерского творчества. Анализируя арт-дизайн как самостоятельную творческую форму, можно в рамках его структурно-функциональной целостности выделить следующие ипостаси:

- арт-дизайн как стиль;
- арт-дизайн как метод проектирования;
- арт-дизайн собственно как вид самостоятельного творчества.

Область функционирования арт-дизайна в данных его ипостасях постоянно расширяется, постепенно обозначая его как интегративную систему. Формулируя арт-дизайн как системное явление, можно дать его следующую дефиницию:

Арт-дизайн - это вид (тип) проектирования в рамках предметно-пространственных, антропо-предметных, натурно-предметных систем и совершающихся в них действий (деятельности), особенность которого состоит в организации художественного впечатления, получаемого от образа воспринимаемого объекта (действия).

Совокупность полезных функций арт-дизайна заключается в его творческих ценностных свойствах. Аксиология арт-дизайна раскрывается в перспективах его применения как специфической формы проектной деятельности.

Особо следует подчеркнуть положительную перспективу использования возможностей арт-дизайна в образовательной системе (причем, всех уровней), где арт-дизайн может раскрыться как средство творческой реализации индивида, средство развития креативного мышления, воспитания вкуса, формирования ценностных ориентаций и т.д.

#### *Арт-дизайн как Онтопроектирование.*

Предметный мир теснейшим образом связан с культурой. Само понятие культура раскрывается в значительной степени через предметные формы, вещи. Формирование предметного мира, реализуясь через различные подходы (геометрического формообразования; «органического» формообразования, т.е. видения предмета как органического продолжения живого; семантического формообразования; информационного формообразования и др.) получают в последнее время еще один существенный вектор – индивидуализацию предметного творчества.

Одним из важнейших результатов этой индивидуализации является «выход» дизайна в пограничную зону, близкую к искусству.

Еще Герберт Рид определял дизайн как высшую форму искусства, представляя его в роли независимой сверхпрофессии, свободной от узкоспециализированного профессионализма, и концептуально уравнивал продукты дизайна с продуктами искусства. Подобной точки зрения придерживался, например, Джо Понти, который считал дизайн способом реализации художественных тенденций [4, с.56].

Аспект *проектирование как искусство* возник отнюдь не в теоретических предположениях. Сама жизнь, практика представила многочисленные и яркие свидетельства этого.

Особенно отчетливо художественность проектного творчества проявила себя в арт-дизайне. Арт-дизайн, поначалу функционировавший в рамках узкой специализации, связанной с поиском привлекательного образа (внешней формы) вещи, стал трансформироваться в отдельную проектно-художественную систему, состоящую из множественности индивидуализаций и демонстрирующую своей целью раскрытие именно индивидуальных творческих проектных реализаций.

Продукт арт-дизайна, не только стал «конкурировать» с произведениями декоративно-прикладного искусства, скульптуры, графики, живописи, но и приобрел специфические черты. Его границы вышли за рамки классического изобразительного искусства и приобрели образ динамичной, открытой, развивающейся и расширяющейся за счет синтеза различных видов искусств системы. Современный арт-дизайн – это «растяжка» от одиночной красивой вещи до сложных пространственно-временных структур, включающих театральные, мультимедийные и др. средства.

Жанровая многомерность арт-дизайна обусловлена, по всей видимости, особым вектором – стремлением к абсолютной свободе, выходящей за рамки привычных жанровых форм и нормативов.

Вместе с тем, внутри жанровой «всепоглощаемости» арт-дизайна существует множество «малых векторов», позволяющих осуществлять любой выбор из широкого арсенала средств, приемов и т.д.

Как один из таких «малых векторов» можно выделить ту проектную деятельность арт-дизайнера, которая, по существу, смыкается, идентифицируется с деятельностью художника.

Данный вид проектного творчества, как показывает практика, может оперировать любыми средствами: изобразительными, аудио-визуальными, вербально-визуальными и т.д. сущность состоит не в специфике выбираемых средств, а в обретении внутренней техники, ведущей индивида к «самоявленности, формы, рождающей высший импульс», явлению «неотложного призыва бытия», т.е. тому, что связано с понятием онтоискусства (Менегетти) [5].

В данном случае мы наблюдаем определенное внутреннее сходство таких явлений, как искусство и проектирование. Сходство, которое не связано со «средствами» формирования продукта индивидуализированной деятельности, а определяется некими сущностными средствами «онтовыражения».

В онтологии как учении о бытии (учении о сущем) все больше обозначается возможность её обновления. Онтологические концепции Н. Гартмана, М. Хайдеггера (сер. XX в.) трактуют сферу развертывания человеческой жизни, сознания, познания, общения в качестве фундаментального уровня бытия. Отказ от противопоставления онтологии и гносеологии, объекта и субъекта сближает эти концепции с онтологическими представлениями восточного типа, формирующими образы слияния человека с бытием, участие человека в «переменах» бытия. Данные концепции «добавляют» к научному отображению бытия смыслы повседневного мировоззрения, стимулируют разработку «обыденной» онтологии здравого смысла. В социальной онтологии значение человеческих индивидов приобретает смыслы и значение «ядерных» сил и структур, формирующих фундаментальный слой социального процесса [8, с.486].

Таким образом, можно предположить, что факты внутренней жизни человека не являются в большей степени социальным заказом, а сами формируют, как составляющие, «общий» социальный смысл, создают его функцию и семантику.

Реализация «идеала самих себя» осуществляется на пути достижения ответственности своей имманентной специфичности своему проекту в творческом развитии [6].

В связи с этим возрастает понимание внутренней ценности предмета проектной деятельности, который в данном контексте становится равным тому, что традиционно принято считать искусством. Функциональность проектирования

как бы смыкается с функциональностью искусства, а следовательно, и Онтоискусства.

Появление «онтопроектного» смысла в дизайне в значительной степени связано с арт-дизайном, специфика и сущность которого «завязаны» на раскрытии индивидуальных значений и смыслов человеческой деятельности. Арт-дизайн по существу является не только специализированной формой (видом) проектирования, но и своеобразной, уникальной технологией *онтопроектирования*, которая раскрывает человека в рамках онтосемантики, создает его новый сущностный образ.

Степанов А.В.

#### Библиографический список

1. Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцание и умозрение / С.Н. Булгаков. – М.: Республика, 1994.
2. Глазычев В.Л. О дизайне / В.Л. Глазычев. – М., 1970.
3. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Под общей ред. Г.Б. Минервина. – М.: Архитектура-С, 2004.
4. Лазарев Е.Н. Дизайн машин / Е.Н. Лазарев. - Л.:Машиностроение, 1988.
5. Менегетти Антонио. Ин-се искусства и творчество / Антонио Менегетти. – Екатеринбург: Славянская ассоциация Онтопсихологии, 1997.
6. Рунге В.Ф, Сеньковский В.В. Основы теории и методологии дизайна. – М.:МЗ-Пресс, 2003. – 252 с.
7. Слэк Лора. Справочник по основам дизайна. Что такое дизайн-продукт? – Аст-Астрель, 2006.
8. Современный философский словарь / Под общей ред. В.С. Кемерова. – М.: Академический Проект, 2004.
9. Художник и зрелище/сост. В.Н. Кулешова. – М. Советский художник, 1990.
10. Художественно-педагогический словарь/сост. Н.К. Шабанов и др. – М.: Акад. Проект: Трикта, 2005.

### 1.6. К вопросу о своеобразии арт-дизайна и его месте в социокультуре

С древнейших времен вплоть до эпохи Ренессанса деятельность человека по воссозданию предметного мира носила интегральный характер. Для первобытного человека все виды деятельности: от изготовления простейших орудий труда, добывания пищи и до воспитания и обучения детей являлись действиями не узкоспециальными, а бифункциональными (одновременно материально-практическими и духовными, созидательными и выразительными). Характерным для палеолитических памятников культуры и искусства было то, что они обладали «более или менее отчётливой утилитарной функцией – обрядово-магической, или практически-познавательной, или знаково-коммуникативной».