

## К ВОПРОСУ О ФЕНОМЕНЕ ДИЗАЙНА В РОССИИ

УДК: 62:7.05  
ББК: 30.18

Пьянкова Надежда Сергеевна



преподаватель,  
Уральская государственная архитектурно-художественная академия,  
г. Екатеринбург, Россия, e-mail: mashanadya@gmail.com

### Аннотация

*Статья посвящена проблеме адаптации дизайна как «западного продукта» к российскому менталитету. Для этого исследуются истоки возникновения дизайна на Западе и в России и определяются фундаментальные признаки отечественного и западного дизайна, обусловленные особыми ценностными установками (применяются историко-генетический и историко-сравнительный методы исследования, метод философско-аксиологического анализа).*

*Отечественный дизайн характеризуется: более высокой степенью каноничности по сравнению с Западом; наукообразностью и высоким уровнем рефлексивности; он призван стать проводником духовных ценностей, поэтому в высшей степени антиномичен. Важнейшую роль в развитии российского дизайна должно играть государство, которое является гарантом не только транслируемых через форму ценностей, но и выхода дизайна на уровень массового потребления. Переосмыляется российская эстетическая традиция, ориентирующаяся на сложную форму и метафоричный язык.*

### Ключевые слова

*истоки дизайна, отечественный дизайн, русская эстетика*

*- Что для тебя Иерусалим?*

*- Ничто... и весь мир.*

*Р. Скотт «Царство Небесное»*

Поводом к написанию статьи послужила публикация Г. В. Вершинина «Русский дух как враг дизайна» [4], в которой ставился вопрос о возможности существования дизайна в России. После выхода в свет статья подверглась жёсткой критике [3], однако, на наш взгляд, проблема адаптации дизайна как «западного продукта» к российскому менталитету очевидна. Рассматривать менталитет можно по-разному, так как у теории дизайна нет для этого специальных методов: с точки зрения психологии, социологии, культурологии, философии и т.д. Г. В. Вершинин исследует феномен дизайна в России с позиции этнопсихологии, то есть исходя из нашего культурного типа. Он отмечает, что российский характер «кинестетический и эпилептоидный, значит – глубинный» [3], поэтому отечественный дизайн должен быть художественно-образным, метафоричным, сдержанным и функциональным, как это было в 1920-е гг. Проблема в том, что дизайн 1920-х гг. не имел связи с промышленностью и обществом, поэтому в нашей стране он не прижился. Существенным препятствием для развития отечественного дизайна, с точки зрения Г. В. Вершинина, является свойственное нашему национальному характеру отторжение «неукоренённой новизны», поэтому дизайн в России возможен только при поддержке государства. В качестве вывода Г. В. Вершинин отмечает, что «российский дизайн не сможет развиваться иначе как профессия с высокой гуманитарной мотивацией в рамках “общественного” социально-культурного моделирования, иначе он будет отторгнут “русским духом”» [4].

На наш взгляд, более продуктивным является философско-аксиологический анализ истории дизайна, позволяющий объяснить его специфику на Западе и в России.

### **Об истоках и специфике западного дизайна**

В современной теории дизайна принято считать, что дизайн сформировался на протяжении первой половины XX в., однако, остается неясным, какую страну считать родиной дизайна и, следовательно, каков фундаментальный признак «западного» дизайна. Г. В. Вершинин придерживается точки зрения, что дизайн возник в Великобритании – он называет У. Морриса (1834-1896) «отцом дизайна» – и что основным признаком европейского дизайна является «тиражируемость» его объектов [4].

Действительно, многие исследователи связывают возникновение дизайна (прежде всего, индустриального) с победой крупной машинной индустрии в Великобритании над мануфактурой и ремесленным производством. Однако, несмотря на то, что в середине XIX в. Англия стала лидером в мировой торговле и возникла необходимость в новой профессии промышленных художников, соответствующего учебного заведения в стране так и не появилось. На наш взгляд, это было связано не столько с политическими или экономическими условиями, сколько со стереотипом принципиальной неприменимости методов к области эстетического. Например, английский теоретик искусства Дж. Рёскин (1819-1900), труды которого повлияли на творчество У. Морриса, решал противоречие между техникой и искусством путём отрицания техники и машинного производства [8; С. 65]. Отсутствие методологии создания промышленных форм на практике вылилось в простое заимствование архитектурных элементов в печатных станках, текстильных и литейных машинах и т.д. Даже так называемые каретные часы с ручками для переноса или подвешивания в транспорте часто декорировались небольшими колоннами с каннелюрами.

Методологизм проник в эстетику только в конце XIX в. в рамках неокантианства, которое стало ведущей академической философией Германии вплоть до 1930-х гг. Косвенно идеи неокантианства отразились в теории формообразования Баухауса (1919–1933): в усилении воспитывающей и гуманизирующей функций прекрасного, поиске общего основания предыдущего культурного опыта, решающем значении практики. Эстетика неокантианства предполагала конструирование связей между предметами. При этом оно стремилось во всём опираться на данные точных наук, чтобы эти связи не были фантастическими. Неокантианство подготовило теоретическую основу для немецкого функционализма, проповедовавшего соответствие формы её функциям. В результате, динамичная машинная форма начала идеализироваться, и принципы построения механизмов были перенесены в архитектуру, в том числе, архитекторами немецкого производственного союза – Веркбунда (1907-1933), пропагандировавшими упрощение и рационализацию формы.

Генетически связанным с неокантианством был американский прагматизм, возникший примерно в то же время в США. Однако, в отличие от неокантианства, прагматизм постулировал инструментальность искусства по отношению к различным целям [11]. Соответственно, традиционная американская философия не могла обеспечить дизайн серьёзную методологическую базу. Развитию индустриального дизайна в США способствовал экономический кризис 1929 г., вовлекший специалистов из смежных специальностей в индустриальный дизайн: например, Н. Геддес (1893-1958) и Г. Дрейфус (1904-1972) были театральными художниками, У. Тиг (1883-1960) – художником рекламы, а Р. Лоуи (1893-1986) – инженером. Примечательно, что США не участвовали в художественно-промышленной выставке в Париже в 1925 г., однако, прислали своих представителей с целью перенятия европейского опыта, среди которых был и Н. Геддес.

Возвращаясь к вопросу о природе дизайна, мы должны отметить, что дизайн, хотя и является следствием проникновения методологизма в эстетику, он не сводится к методу и не определяется через методы, так как заимствует их из смежных областей знания. Г. Н. Лола, И. А. Розенсон и др. справедливо определяют дизайн через особенности профессионального мышления. Именно ему и

---

свойственен «методологизм». Профессиональное мышление является следствием формирования проектной культуры, которая возникла в результате осознания изменчивости мира, или, как бы мы сейчас сказали, его проектности. Однако для того чтобы оно проникло в сферу эстетического, сначала должно было возникнуть понимание историчности мира, а, значит, относительности прекрасного, осознание независимости этического и эстетического, что и произошло в XIX в.

Особую роль в становлении европейского дизайна сыграли гуманистическая традиция и протестантский индивидуализм, ставшие следствием осознания человека как личности в эпоху Возрождения. На стыке гуманистических и протестантских ценностей сначала оформилась этика долга, а затем – этика ответственности, разрабатываемая большинством философских школ XX в. Следствием формирования этики ответственности, на наш взгляд, стало усиление гуманитарно-теоретической части учебного курса в Ульмской школе дизайна (1953-1968) в Германии. В Программе школы отмечалось, что «специалисты должны обладать технологическими и научными знаниями, необходимыми для сотрудничества с современной промышленностью. Вместе с тем, они должны определять и учитывать в своей деятельности её социальные и культурные последствия» [10]. Логическим продолжением идей Ульмской школы является интерес к экологическим и социальным проблемам в западном дизайне 1990-2000-х гг.

Можно заключить, что фундаментальным признаком европейского дизайна является его принадлежность к проектной деятельности в сфере эстетического, предполагающая ответственное отношение проектировщика к результатам своего труда.

### **Об истоках и специфике отечественного дизайна**

Г. В. Вершинин видит истоки российского дизайна в социально-идеологической деятельности художников-одиночек 1910-1920-х гг., а специфику отечественного дизайна – в его «художественности» и «жизненности», в главенстве ценностных ориентиров [4]. В продолжение мысли Г. В. Вершинина можно сказать, что специфика отечественного дизайна определяется тем, что, в отличие от Европы, в России этическое традиционно отождествляется с эстетическим, то есть «красивое» рассматривается как «благое», и наоборот.

Однако если рассматривать истоки советского дизайна, то его теоретическую основу составила эстетика жизни XIX в., в рамках которой этика и эстетика противопоставлялись. Эстетика жизни сформировалась в ответ на немецкий романтизм, поэтому она стремилась сделать искусство полезным, сблизив его с ремеслом (Н. Г. Чернышевский (1828-1889)) и соединив науку и искусство (Н. А. Добролюбов (1836-1861)) или вовсе отказаться от него (Д. И. Писарев (1840-1868)). Она оказала сильное влияние на советские эстетические представления, основанные на оценке произведения искусства, в первую очередь, с точки зрения социального подтекста [1].

В скрытом виде на становление советского дизайна повлияла православная эстетика, идеи которой были сформулированы В. С. Соловьёвым (1853-1900): поиск абсолютной интуитивно постигаемой красоты, приоритет искусства над природой, связь эстетического и нравственного. Труды В. С. Соловьёва оказали влияние на философию П. А. Флоренского (1882-1937), преподававшего теорию перспективы во ВХУТЕМАСе (1920-1927). П. А. Флоренский критиковал авангард, считая, что он воздействует на зрителя посредством композиции, а не внутренней красоты художественного пространства. Символическое толкование пространственности П. А. Флоренским определило развитие средового подхода в отечественном дизайне 1970-1980-х гг., акцентирующем внимание на духовной жизни человека [6]. Философско-аксиологическая традиция также нашла выражение в концепции миметического дизайна О. И. Генисаретского, эстетике смыслообразности В. Ф. Сидоренко, анализе назначений формы Т. Ю. Быстровой и т.д.

Несмотря на то, что советский дизайн культивировал западный подход к дизайн-проектированию, основанный на разрыве этического и эстетического, он всегда находился в оппозиции традиционно российской эстетике, которая в силу своей внутренней экологичности оказалась более близкой современному пониманию дизайна. Ориентируясь на российские эстетические традиции, мы можем заключить, что фундаментальным признаком отечественного

дизайна является его принадлежность к проектной деятельности в сфере духовно-эстетического, хотя в действительности эта черта проявилась в работах лишь небольшого числа теоретиков дизайна. Выделенный нами фундаментальный признак отечественного дизайна позволяет понять его специфику:

### 1) Каноничность

Этическое традиционно мыслится в России как неизменное и нерушимое, поэтому отечественной эстетике свойственна каноничность, а не только отрицание «неукоренённой» новизны, отмечаемая Г. В. Вершининым. На наш взгляд, понимание духовного как канонического становится существенным препятствием для развития дизайна в России, так как дизайн по своему духу революционен, как революционна сама протестантская этика, благодаря которой он возник и распространился по всему земному шару.

В России дизайн изначально рассматривался как инструмент социальных перемен, поэтому он соответствовал социально-политической ситуации в стране, однако, после установления советской власти он стал не нужен. В Советском Союзе незыблемая идеология была своего рода гарантом духовности народа, а «советская эстетика... была в подсознании эстетического субъекта тем канонем, которому положено следовать либо который необходимо преодолевать» [2; С. 3]. Другими словами, художественное конструирование в значительной мере проявляло каноническую культуру, что находило выражение в следовании западному образцу и в огромном количестве предписывающей документации.

### 2) Сложность

Само тождество этики и эстетики в российском сознании подразумевало отличное от западного понимание красивой формы: в частности, с точки зрения отечественной эстетики, богатое содержание может выражаться только в сложной форме. И здесь мы не можем согласиться с Г. В. Вершининым, считающим, что «векторы европейского дизайна были скорее идентичны “русскому национальному характеру”, чем дизайну (наваянному искажённым представлением о западной эстетике), который реально существовал и существует в России» [3]. Например, отечественный конструктивизм 1920-1930-х гг., ставший основным авангардным направлением этого периода, – аналог западного функционализма, с точки зрения российской эстетики, обращался лишь к формально внутреннему – к конструкции, за что и критиковался, в частности, К. С. Малевичем (1879-1935). К. С. Малевич считал, что лаконичная форма выражает субъективно переживаемое абсолютное – она символична [1]. Несмотря на использование простых геометрических форм, авангардные направления не были «минималистичными»: из простых фигур набирались сложные пространственные композиции.

Сложной оказывается не только форма, но и вся наша теория дизайна. В частности, Г. В. Вершинин замечает, что «дизайн ВНИИТЭ был слишком серьёзен и наукоподобен» [4]. И действительно, многие тексты по отечественной теории дизайна написаны сложным философским языком, поэтому остаются неосвоенными большинством практикующих дизайнеров. Однако здесь же кроется и положительная черта нашей теории дизайна – высокий уровень саморефлексии, а значит, и методологизма, без которого невозможно существование никакой школы дизайна.

### 3) Идеальность

Традиционная для нас тождественность этики и эстетики привела к уничтожению роли эстетического в сфере повседневного: у нас не принято заниматься дизайном общественных уборных, мемориальных комплексов и т.д. Отсюда невнимание к эргономике русских проектировщиков, отмечаемое Г. В. Вершининым. Реальность, к которой обращён отечественный дизайн, идеальная, поэтому проектирование не всегда предполагает реализацию проекта, что парадоксальным образом избавляет проектировщика от ответственности (проекты-утопии, бумажный дизайн). С этой точки зрения, «русский дух» – «враг дизайна» [3; 4] в его западном понимании как средства гуманизации среды.

С другой стороны, обозначенное тождество во многом обусловило высокий социальный статус дизайнера в нашей стране. Поэтому дизайнеры в России обслуживают людей с высоким

достатком, тогда как на Западе богатых обслуживают художники [4]. Также как и хорошая форма, «хороший дизайнер – богатый дизайнер» [4], в отличие от художника, статус которого понизился до ремесленника ещё в XIX в.

Что касается отечественного дизайна 1990-2000-х гг., он находится в поиске своих духовных оснований, поэтому часто оказывается претенциозным. Его можно охарактеризовать словами В. В. Бычкова, сказанными по поводу русского передового искусства, он «амбициозен» [2; С. 22]. Отсюда, на наш взгляд, неумеренная страсть к роскоши со стороны российских заказчиков и кича со стороны дизайнеров. Отсюда «порушенная идентичность» [3].

#### 4) Антиномичность

По мнению В. В. Бычкова, отечественной эстетической традицией является антиномизм («выразительности – невыразительности», «изобразительности – неизобразительности» и т.д. [1] Отсюда вытекает традиционная метафоричность нашего художественного языка. По мнению О. И. Генисаретского, даже образ жизни обладает образностью «сродни образности произведения искусства», поэтому «целостность и полнота образа жизни там, где она действительно налично, доступнее всего выражается в художественных образах» [7]. Таким образом, реализуется гуманизирующая функция дизайна иного рода: дизайн становится проводником духовного содержания в повседневную жизнь. Отечественный дизайн сам антиномичен: он возвышен, так как имеет дело с непреходящими ценностями, и приземлён, так как проявляется в материальном мире.

В качестве вывода отметим, что отечественный и западный дизайн имеют разные истоки. Методологическую основу европейской школы дизайна подготовило неокантианство, в рамках которого методологизм проник в сферу эстетического, и эстетическое стало инструментом социальных перемен. Методологическую основу отечественной школы составила эстетика жизни, возникающая как реакция на немецкий романтизм и провозгласившая разделение этического и эстетического, нехарактерное для «русского духа». Однако развитие отечественного дизайна находилось под скрытым влиянием православной эстетики, что усиливало в нём элементы канонической культуры и приводило к копированию западных образцов в связи с отсутствием своих собственных. С другой стороны, дизайн рассматривался как нечто высокое и научнообразное, поэтому он не был направлен на разрешение проблем повседневности.

Однако это не означает, что дизайн в России невозможен: невозможен европейский дизайн. На наш взгляд, отечественный дизайн обладает скрытой экологичностью, так как призван стать проводником духовных ценностей, гарантом которых должно выступать государство. Он предполагает высокую степень саморефлексии, а значит, методологизм, без которого школа дизайна невозможна. И здесь мы должны согласиться с Г. В. Вершининым, что российский дизайн сможет развиваться только при поддержке государства и в расчёте на массовый успех.

В заключение хочется поблагодарить Г. В. Вершинина за интересную статью, затрагивающую актуальную проблему специфики отечественного дизайна. Только осознание этой специфики позволит определить перспективы развития российского дизайна, а также даст возможность переосмыслить его в контексте актуальных стилевых направлений.

#### Библиография

1. Бычков В. В. Эстетика / В. В. Бычков – М.: Гардарики, 2002. – 556 с.
2. Бычков В. В. Эстетический опыт России на рубеже тысячелетий [Электронный ресурс] / В. В. Бычков // Институт философии РАН. – М., 2012. – Режим доступа: <http://iph.ras.ru/page52653542.htm>
3. Вершинин Г. В. Русский дух как враг дизайна [Электронный ресурс] / Г. В. Вершинин // Тюменские новости он-лайн. – Тюмень, 2012. – Режим доступа: [http://tyumens.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1978:----&catid=13&Itemid=263](http://tyumens.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1978:----&catid=13&Itemid=263)
4. Вершинин Г. В. Русский дух как ограничение дизайна / Г. В. Вершинин // Проблемы дизайна: сб. ст. – М.: Союз дизайнеров России, 2003. – С. 39 – 58.

5. Гайденок П. П. Научная рациональность и философский разум / П. П. Гайденок – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 528 с.
6. Генисаретский О. И. Пространственность в иконологии и эстетике священника П. Флоренского [Электронный ресурс] / О. И. Генисаретский // PROMETA: Институт гуманитарного партнёрства – М., 2000. – Режим доступа: <http://prometa.ru/olegen/publications/40>
7. Генисаретский О. И. Образ жизни и личностный рост: опыт экспозиции гуманитарно-экологической перспективы развития [Электронный ресурс] / О. И. Генисаретский // PROMETA: Институт гуманитарного партнёрства – М., 2003. – Режим доступа: <http://prometa.ru/projects/prospect/lib/2/>
8. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория: учеб. пособие / Н. А. Ковешникова. – М.: Омега-Л, 2009. – 224 с.
9. Сидоренко В. Ф. Эстетические концепции дизайне XX века. Эстетика различия: смысл и абсурд [Электронный ресурс] / В. Ф. Сидоренко // Сайт стратегических исследований PROMETA. – М., 2011. – Режим доступа: <http://prometa.ru/colleague/11/1/1>
10. Ульмская школа дизайна. Браунстиль [Электронный ресурс] / [pleasing.ru](http://pleasing.ru) // [pleasing.ru](http://pleasing.ru): сайт по истории и теории дизайна интерьера. – М., 2012. – Режим доступа: <http://pleasing.ru/dizain/shkoly-dizain-inter-era/ul-mskaya-shkola-dizaina.-braunstil.html>
11. Хаскинз К. Эстетика прагматизма / К. Хаскинз; пер. Н. Маньковский // Коллаж 2: сб. ст. – М.: ИФ РАН, 1999. – 133 с.

Статья поступила в редакцию 24.08.2012

DESIGN

## ON THE ISSUE OF THE PHENOMENON OF DESIGN IN RUSSIA

**Pyankova Nadezhda S.**

Tutor,

Ural State Academy of Architecture and Arts,  
Ekaterinburg, Russia, e-mail: [mashanadya@gmail.com](mailto:mashanadya@gmail.com)

### Abstract

*The article is devoted to the adaptation of the phenomenon of design as a «western product» to Russian mentality. The author examines the origins of design in the West and in Russia and identifies the fundamental features of domestic and western design that are determined by relevant values and attitudes (using the historical genetic and historical comparative research methods, and philosophical axiological analysis).*

*Domestic design is characterized by a higher degree of canonicity in comparison with the West; scientism and a high level of reflexivity; it is to become a conductor of cultural values, and as such it is extremely antinomic. The state should play a major role in the development of Russian design, being a guarantor of values conveyed through the form but also ensuring that design reaches the level of mass consumption. Domestic design provides a framework within which the Russian aesthetic tradition, oriented to complex form and metaphoric language, is being reconsidered.*

### Key words:

*origins of design, domestic design, Russian aesthetics*