

Наталья Алексеевна КОВЕШНИКОВА / Natalia KOVESHNIKOVA

| Парадигмы проектной культуры / Paradigms of Design Culture |

Наталья Алексеевна КОВЕШНИКОВА / Natalia KOVESHNIKOVA

*Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева, Россия
Доцент кафедры «Дизайн», кандидат культурологии**Orel State University named after I.S. Turgenev, Orel, Russia
Associate Professor of Design Chair, Ph.D in Culturology
rodoris@yandex.ru*

ПАРАДИГМЫ ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ

В последние годы понятие «проектная культура» часто используется при анализе различных аспектов теории и практики дизайна. В данной статье предпринимается попытка рассмотреть феномен проектной культуры через призму организационных, методологических, социальных, культурных, эстетических и этических аспектов профессионального дизайна. В настоящей работе проектная культура предстает как целостная структура, каждый элемент которой может рассматриваться как отдельный элемент более широкой системы – проектной деятельностью в целом. Проектная культура – это эстетическая и художественная категория, характеризующаяся сочетанием различных аспектов проектной деятельности в многообразии их взаимоотношений. Она отражает как ценностно-смысловые установки, так и конкретные пути и средства для достижения практических результатов. Проектная культура дизайна, в форме ценностных ориентаций, эстетических идеалов, культурных образцов и стандартов профессионального поведения, является парадигмой художественно-проектной деятельности на различных этапах ее эволюции. Она является ключевым компонентом, и в то же время, основным фактором, определяющим идеологию дизайна, методологию проектирования и профессиональную практику, доминирующие на конкретной стадии развития дизайна. В развитии проектной культуры в XX веке – начале XXI века мы выделили четыре этапа: 1) проектная культура модернизма (1910 – 1930); 2) проектная культура классического функционализма (1950 – 1960); 3) проектная культура постмо-

дернизма (1970 – 1980); 4) проектная культура «постиндустриального» дизайна (рубеж XX – XXI вв.).

Ключевые слова: проектная культура, определение, модернизм, функционализм, постмодернизм, «постиндустриальный» дизайн.

PARADIGMS OF DESIGN CULTURE

In recent years, the concept of “design culture” is often used in the analysis of various aspects of the theory and practice of design. This article attempts to examine the phenomenon of design culture through the prism of the organizational, methodological, social, cultural, aesthetic, and ethical aspects of professional design. In this paper, design culture is presented as an integral structure, each component of which can be considered as a separate element of a wider system – design activity in general. Design culture is the aesthetic and artistic category, characterized by a combination of various aspects of design activity in the diversity of their relationship. It reflects both the value-semantic setting, and the specific ways and means to achieve practical results. Project design culture, in the form of value orientations, aesthetic ideals, cultural patterns and professional standards is the paradigm of art-project activities at different stages of evolution. It is the key component, and at the same time, the basic determinant of design ideology, design methodology and professional art practice, dominant in a particular stage of development of design. In the evolution of design culture in the XX century – beginning of the XXI century we have allocated four stages: 1) design culture of modernism (1910 – 1930); 2) design culture of classical functionalism (1950 – 1960); 3) design



Наталья Алексеевна КОВЕШНИКОВА / Natalia KOVESHNIKOVA

| Парадигмы проектной культуры / Paradigms of Design Culture |

culture of postmodernism (1970 – 1980); 4) design culture «post-industrial» design (line XX – XXI centuries).

Key words: design culture, definition, modernism, functionalism, postmodernism, “post-industrial” design.

Понятие «проектная культура» в течение двух-трех последних десятилетий приобрело статус междисциплинарной категории. Оно широко используется в искусствоведении, педагогике, социологии, при этом в каждой из этих наук оно имеет свою специфику. К сожалению, частота употребления данного термина затрудняет понимание смысла, который в него вкладывается. В ряде исследований понятие «проектная культура» соседствует с понятием «дизайн». В одних случаях они употребляются как синонимичные, в других для осмысления феномена проектной культуры в контексте проблематики дизайнерской деятельности привлекается понятийный и терминологический аппарат чрезвычайно широкого круга смежных наук, что приводит зачастую к излишне обобщенным теоретическим построениям и описательным по своему характеру дефинициям. В целом, дизайн – сложное образование, находящееся на пересечении технической и гуманитарной сфер культуры. Этот новый тип художественной деятельности зародился на рубеже XIX – XX вв., когда в рамках авангардистских экспериментов подверглись радикальному пересмотру представления о месте искусства в жизни общества, о его целях, задачах, возможностях и средствах, критериях и образцах художественности. Однако неуклонное распространение дизайна на все новые области предметно-пространственной среды, а также тесная связь с промышленным производством и новейшими достижениями в области науки и техники усложняют определение специфики дизайна, размыывают представления о его границах. Проблемы возникают и при попытке указать какой-либо один источник, одну сферу деятельности, породившую современный дизайн. Сочетание не просто различных, а часто прямо противоположных факторов генезиса и эволюции дизайна дает основания за-

ключить, что, развиваясь на протяжении XX столетия в общем русле смежных областей творческой деятельности, он остается специфическим феноменом современной культуры.

Особенности формирования категориально-понятийного аппарата дизайна во многом отражают все сложности процесса его становления. Сегодня мы можем видеть, как трансформировались основные понятия дизайна, меняя свое значение в связи с изменением и развитием целей этого сравнительного молодого вида творческой деятельности, с расширением сферы его влияния. Формирование дизайна как новой профессии шло в начале XX в. на стыке двух мало связанных между собой областей – искусства и техники. Отсюда термины типа «промышленное искусство», «художник-конструктор», «эстетика целесообразности» и т.д. В середине прошлого века, когда внимание специалистов акцентировалось на внедрении в область дизайна «инженерных» и «научных» методов работы, профессиональная терминология обрела экстремально техническую ориентацию: на передний план вышли категории «физическая структура», «комплексный и системный объект», «программно-целевой подход» и пр.

В современном постиндустриальном мире активно развиваются концепции «эмоционального дизайна» (emotional design), «сервис-дизайна» (service design), «социального проектирования» (social design) и т.д. Сами названия новых направлений указывают на то, что от дизайнера ждут сегодня участия в разработке и осуществлении таких проектных инициатив, которые были бы направлены на гармонизацию и гуманизацию среды обитания человека. Таким образом, дизайн в наше время рассматривается как фактор формирования не только предметно-пространственной среды, но и образа жизни, сценариев поведения, как катализа-



Наталья Алексеевна КОВЕШНИКОВА / Natalia KOVESHNIKOVA

| Парадигмы проектной культуры / Paradigms of Design Culture |

тор перемен в социокультурной сфере, в эстетических и этических нормах современного общества. Для дизайнерского творчества все более актуальными становятся аксиологические критерии, связанные с духовными ценностями образа жизни. Очевидно, что в данном контексте использование термина «проектная культура» применительно к дизайнерской деятельности имеет большое философско-мировоззренческое и методологическое значение.

В контексте сказанного становится очевидна причина возросшего со стороны исследователей интереса к феномену проектной культуры. Несмотря на то что специфика дизайна как особого явления, связанного как с художественной, так и материальной культурой, осознается уже весьма отчетливо, в науке все еще не сформировалось достаточно обоснованного представления о взаимосвязи дизайна с духовными ценностями и культурными традициями общества, о его культуротворческом потенциале в сфере формирования образа жизни и предметной среды. Именно поэтому исследование понятия «проектная культура» является весьма важным и своевременным шагом, поскольку, как нам представляется, придание данному понятию категориального статуса обеспечит теоретико-методологическое основание для культурологического подхода к изучению дизайна, его места в системе культуры, его взаимосвязям с другими сферами культуры.

Осмысление проектной культуры оказалось в центре внимания отечественных исследователей в середине 1970-х – 1980-х гг. Благодаря работам О.И. Генисаретского¹, К.М. Кантора², Г.Г. Курьеровой³, В.М. Розина⁴, В.Ф. Сидоренко⁵ и др. поня-

тие «проектная культура» стало приобретать терминологический статус. Анализ концепций, содержащихся в работах названных авторов, обнаруживает различное смысловое наполнение понятия «проектная культура», и тому есть свое объяснение. В первую очередь, обращает на себя внимание тяготение исследователей к философскому и социокультурному дискурсам. Это придает термину «проектная культура» присущую большинству понятий из области гуманитарного знания известную долю приблизительности и повышенную зависимость от контекста. В одном случае (у В.Ф. Сидоренко и О.И. Генисаретского) дизайн, как важный компонент проектной культуры, включен в довольно широкий круг социокультурных и гуманитарных проблем современного общества. К. М. Кантор выдвигает любопытную теорию, согласно которой любая национальная культура, как «парадигмальный проект» конкретного культурно-исторического типа, задает вектор развития истории каждого народа, воспроизводства данного общества. Еще одно определение мы находим у Г. Б. Минервина и В.Т. Шимко. Проектная культура трактуется этими авторами как «особый тип мышления», характерный для современного этапа развития общества⁶.

В приведенных выше концепциях, однако, художественно-эстетический аспект проектной деятельности как бы выпадает из поля зрения исследователей, что заметно затрудняет возможность непосредственно связать их с теорией и практикой дизайнерского проектирования. Все знания о дизайне, составленные с привлечением широкого спектра гуманитарных и точных наук (что вполне закономерно, учитывая природу дизайнерской дея-

¹ Генисаретский О.И. Проектная культура и концептуализм / Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды: сборник статей. М.: ВНИИТЭ, 1987. С. 39 – 53.

² Кантор К.М. Правда о дизайне. Дизайн в контексте культуры доперестроечного тридцатилетия (1955 – 1985). История и теория. М.: АНИР, 1996.

³ Курьерова Г.Г. Итальянская модель дизайна: проектно-поисковые концепции второй половины XX века. М.: ВНИИТЭ, 1993.

⁴ Розин В.М. Эволюция проектной культуры и форм ее осмысления / Проблемы теории проектирования предметной среды: сборник статей. М.: ВНИИТЭ, 1974. С. 12 – 33.

⁵ Сидоренко В.Ф. Генезис проектной культуры // Вопросы философии. 1984. № 10. С. 87 – 99.

⁶ Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов и др.: Под общей редакцией Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. М.: Архитектура-С, 2004. С. 43.



Наталья Алексеевна КОВЕШНИКОВА / Natalia KOVESHNIKOVA

| Парадигмы проектной культуры / Paradigms of Design Culture |

тельности), сколь бы ни были они важны и полезны, не позволяют, все же, передать специфический профессиональный опыт, накопленный в самом дизайне. Весьма продуктивной, по нашему мнению, была бы попытка рассмотреть феномен проектной культуры вне смежных, «внешних», а порой и далеких от дизайна теоретических проблем. Подобный подход используют, в частности, Г. Г. Курьерова⁷ и М. А. Тимофеева⁸ в исследованиях итальянской и шведской моделей дизайна как национально-специфического типа проектной культуры, которую они рассматривают во взаимосвязи организационного, ценностного, методологического, проектно-творческого, социокультурного, художественно-эстетического и профессионально-этического аспектов.

Применительно к дизайну мы предлагаем следующую дефиницию: проектная культура – это эстетико-художественная категория, характеризующая совокупность различных аспектов дизайнерской деятельности во всем многообразии их взаимосвязей. В ней отражены как ценностно-смысловые установки, так и конкретные способы и средства достижения практического результата. Проектная культура, в виде ценностных ориентаций, эстетических идеалов, культурных образцов и профессиональных норм, составляет парадигму дизайнерской деятельности на разных стадиях ее эволюции. Ее базовыми компонентами являются: проектная идеология, проектная методология и профессиональная практика, доминирующие на том или ином этапе развития дизайна. Проектная идеология – основная идея, смысловая направленность целей, задач и средств проектирования. Она формируется на основании представлений о мире и человеке, о его духовных устремлениях и материальных потребностях, о ценностях предметной среды и образа жизни. Проектная идеология задает социокультурную ориентацию, отвечающую гло-

бальным запросам общества и решающую исторически обусловленные проблемы проектирования, и существует обычно в виде манифестируемой идейной платформы или концепции. В своем развернутом, завершенном виде проектная идеология предстает как эстетическая программа какой-либо творческой группы и отражает ее представления о явлениях более широкого масштаба, чем конкретный объект дизайнерского проектирования. Проектная методология обуславливает осмысление и разработку комплекса средств и методов проектирования, адекватных ценностно-смысловому содержанию дизайнерской деятельности в рамках той или иной проектной идеологии. Организационные, институциональные формы дизайна как области профессиональной деятельности определяют его проектную практику.

Конечно, предложенное нами разделение проектной культуры на ряд компонентов носит в известной мере условный характер, ибо все перечисленные выше ее составляющие находятся в постоянном и сложном взаимодействии. Однако они располагаются нами в таком порядке, при котором каждый следующий уровень рассмотрения предполагает обогащение смысла и детализацию ранее сделанных выводов (что не лишает промежуточные результаты, полученные на каждой стадии изучения, самостоятельную ценность). Так, например, очевидно, что изучение эволюции проектной идеологии в дизайне невозможно без анализа организационных форм самой этой сферы деятельности как наиболее конкретных, ощутимых и объективно бесспорных выражений поступательных процессов ее развития. Сопоставление основных теоретических программ дизайна с его сложившимися общественными институтами и организационными службами помогает лучше понять природу и особенности профессионального мировоззрения дизайнеров, работающих в изменяющихся социальных и экономических условиях.

Таким образом, в дизайне проектная культура задает магистральные линии развития художественно-проектных инициатив в рамках определенных пространственно-временных диапазонов,

⁷ Курьерова Г.Г. Итальянская модель дизайна: проектно-поисковые концепции второй половины XX века. М.: ВНИИТЭ, 1993.

⁸ Тимофеева М.А. Дизайн в Швеции. История концепций и эволюция форм. М.: РГГУ, 2006.



Наталья Алексеевна КОВЕШНИКОВА / Natalia KOVESHNIKOVA

| Парадигмы проектной культуры / Paradigms of Design Culture |

поэтому историко-типологическое исследование проектной культуры, будучи связанным с историей дизайна, отличается от этой дисциплины своей специфической направленностью. В задачи такого изучения не входит максимально полное освещение фактов эволюции самого дизайна, биографий дизайнеров и истории создания произведений, рассмотрение вопросов стиля и т.д. Воссоздание исторической смены парадигм проектной культуры предполагает анализ общих линий развития способов художественного видения и мировосприятия, эволюции проектного мышления и его детерминантов.

В качестве признака, в котором были бы синтезированы основные характеристики проектной культуры и который наиболее полно преломлялся бы в профессиональном сознании, мы выделяем проектную идеологию. Она довольно четко фиксируется в теоретических декларациях и манифестах различных творческих объединений, в аналитических текстах самих дизайнеров, в критических статьях, в методических разработках крупнейших школ дизайна и т.д. На основании этого типологического признака эволюция проектной культуры дизайна в XX – начале XXI вв. может быть рассмотрена в рамках четырех этапов:

- 1) проектная культура модернизма (1910 – 1930-е гг.);
- 2) проектная культура классического функционализма (1950 – 1960-е гг.);
- 3) проектная культура постмодернизма (1970 – 1980-е гг.);
- 4) проектная культура «постиндустриального» дизайна (рубеж XX – XXI вв.).

Следует отметить, что, употребляя в названиях конкретных этапов эволюции проектной культуры понятия «модернизм», «постмодернизм», «функционализм», мы не отождествляем их с одноименными стилями в архитектуре, изобразительном искусстве и даже дизайне. Категория проектной культуры дизайна во многом близка категории стиля в дизайне, однако, они не тождественны.

О модернизме, как о феномене художественной культуры XX в., за последние десятилетия

написано немало работ, в которых анализируются различные аспекты этого явления. В словаре по эстетике читаем: «Модернизм объединяет множество относительно самостоятельных идейно-художественных направлений и течений, различных по социальному масштабу и культурно-историческому значению (экспрессионизм, кубизм, футуризм, конструктивизм, имажинизм, сюрреализм, абстракционизм, поп-арт и др.), каждое из которых имеет определенную идейно-эстетическую и художественно-стилевую специфику, но вместе с тем обладает принципиальной философско-мировоззренческой и социокультурной общностью с другими»⁹. Однако единого мнения о сущности модернизма, времени его возникновения, соотношении его с предшествующими и последующими явлениями в художественной культуре не существует до сих пор.

В.С. Турчин считает, что термин «модернизм» не вполне подходит для обозначения названных выше художественных течений. По его мнению, термин «авангард» в большей степени отвечает духу рассматриваемого явления¹⁰. М. Ю. Герман придерживается иного мнения: «Практически развести авангард и модернизм вряд ли возможно, хотя бы в силу хронологического и событийного их переплетения <...>», – пишет он. Под авангардом М. Ю. Герман понимает «период «революционного» становления новейшего искусства XX века, субъективно простроенного на отрицании», модернизм же для него – «прежде всего система новых «художественных кодов» <...>, укорененная в открытиях классического авангарда»¹¹.

Применительно к архитектуре 1920 – 1930-х гг. исследователи употребляют эти термины с еще большей осторожностью. Так, А.В. Иконников

⁹ Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989. С. 210.

¹⁰ Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993.

¹¹ Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. 2-е изд., испр. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – С. 8 – 10.



Наталья Алексеевна КОВЕШНИКОВА / Natalia KOVESHNIKOVA

| Парадигмы проектной культуры / Paradigms of Design Culture |

использует понятие «авангардная архитектура» (относя к ней экспрессионизм, неопластицизм, функционализм и футуризм), однако избегает объединять эти явления в мировом архитектурном процессе в формально-стилевую общность: «Сам термин «стиль», – пишет он, – служащий инструментом классификации исторического материала, в применении к архитектуре XX века получил некую амбивалентность (более корректно говорить о динамичных творческих направлениях, не застывающих в качественной завершенности)¹². А.Н. Шукурова все многообразные авангардные течения архитектуры первой трети XX вв. относит к «Современному движению», в то время как для обозначения авангардных направлений в изобразительном искусстве тех лет использует термин «модернизм». Примечательно, что А.Н. Шукурова подчеркивает их идейную общность: «История «современного движения» дает достаточный материал для того, чтобы проводить параллели с искусством модернизма. Подчас оно сливалось с отдельными авангардистскими группировками, нередко интегрировало некоторые из их идей»¹³.

В отношении дизайнера, по крайней мере, в период его развития между двумя мировыми войнами, определений «авангардный» и «модернистский» фактически не встречается. Объясняется это, в первую очередь, тем, что обе эти характеристики подразумевают подчас воинствующее стремление порвать с предшествующим опытом, в то время как дизайн не имел на том момент каких-либо устоявшихся традиций. 1920 – 1930-е гг. в истории дизайна принято называть периодом функционализма. Для Германии, согласно периодизации В. Р. Аронова, это уже период «классического функционализма»¹⁴. В Советской России стиль в

дизайне 1920-х гг. ассоциируется с конструктивизмом¹⁵.

Ретроспективно модернизм можно рассматривать как целеустремленное движение за обновление языка художественной культуры, имевшее место с конца XIX в. и в первую треть XX столетия. Это движение было необычайным по скорости и по интенсивности формообразовательных импульсов в поисках нового художественного языка. Искусство ставило перед собой задачу встать на один уровень с современной ему жизнью, догнать жизнь, которая оформлялась в традиционных и не соответствовавших ей формах. На протяжении всей истории культуры этот формообразовательный импульс был, может быть, самым активным и интенсивным. Говоря о проектной культуре модернизма, мы, таким образом, имеем в виду не определенный «стиль» в дизайне 1920-х гг., а специфический тип миросозерцания и соответствующую ему художественно-эстетическую систему.

В отечественных исследованиях по истории дизайна понятие «функционализм» редко используется в качестве названия конкретного стиля. Согласимся с А. Н. Лаврентьевым, который определяет функционализм как «общую стратегию мирового дизайна 1950 – 1970-х гг., давшую название характерному образному строю промышленных изделий – от бытовых предметов до технических устройств и аппаратуры»¹⁶. Подобная трактовка функционализма в дизайне позволяет наиболее оптимально выразить суть наступившего, вслед за «модернистским», этапа эволюции проектной культуры. На первый взгляд может показаться, что функционализм, как концепция, в значительной степени формировавшая профессиональное сознание в 1950-х – 1960-х гг., возрождал проектную идеологию модернизма. На самом деле, между этими типами проектной культуры наблюдаются существенные различия. В проектной идеологии модернизма была особенно сильна давняя, идущая

¹² Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Т. 1. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 13.

¹³ Шукурова А.Н. «Современное движение» и искусство модернизма / Архитектура Запада 4: Модернизм и постмодернизм. Критика концепций. М.: Стройиздат, 1986. С. 20.

¹⁴ Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Часть 1. М.: ВНИИТЭ, 1992.

¹⁵ Лаврентьев А.Н. История дизайна: учебное пособие. М.: Гардарики, 2006. С. 124.

¹⁶ Там же. С. 199.



Наталья Алексеевна КОВЕШНИКОВА / Natalia KOVESHNIKOVA

| Парадигмы проектной культуры / Paradigms of Design Culture |

от немецкой классической философии, традиция приписывать безусловную значимость лишь таким способам культурного самоосуществления, которые основаны на гуманитарных, эстетических и нравственных ценностях, а в искусстве видеть единственный вид эстетической деятельности. Напротив, функционализм середины XX в. испытывал мощное интеллектуальное воздействие фундаментальной науки и сциентизма, по сути явившегося культурно-мировоззренческой альтернативой антропологизма. В основе проектной методологии функционализма лежал постулат, согласно которому формообразование обусловлено объективными факторами (функцией, конструкцией, технологией и пр.) и полностью независимо от контекстов среды и культуры.

Отметим также, что в практике дизайна того времени шел активный процесс самоидентификации профессии, чем объяснялось стремление выявить специфику нового вида деятельности, чем подчеркивать его генетические и прочие связи с искусством. Резкий переход к новой теоретической концепции произошел в середине 1950-х гг. Именно тогда дизайнерское проектирование все больше стало захватывать новые области производства – машиностроение для тяжелой и легкой промышленности, точное приборостроение, где исчезала видимая до этого связь дизайна с декоративно-прикладным искусством и художественной промышленностью. Добавим, наконец, что в проектной культуре функционализма велись поиски «научных» методов проектирования, которые понимались, впрочем, в самом общем смысле. Их несостоятельность с очевидностью проявлялась именно в тот момент, когда от абстракций и общих схем приходилось переходить к конкретной задаче определения эстетических свойств конкретного объекта проектирования.

Следующий этап эволюции проектной культуры дизайна мы характеризуем как постмодернистский. Этот термин начал широко применяться по отношению к архитектуре уже в начале 1970-х гг., но долгое время он оставался «зонтичным» определением. В последующие годы в рабо-

тах крупнейших отечественных исследователей современной архитектуры (В. Л. Хайта, А. В. Рябушина, А. Н. Шукуровой и др.) понятие постмодернизм «сужается и конкретизируется до определения художественного архитектурного течения, сознательно и открыто противопоставившего себя «современному движению» как направлению, четко связанному с модернизмом и имеющего четкую идейно-художественную установку»¹⁷.

В области дизайна появление постмодернизма как «новой парадигмы» относится к чуть более позднему времени – рубежу 1970 – 1980-х гг. В контексте эволюции проектной культуры дизайна слово «постмодернизм» хорошо своим буквальным прочтением: то, что наступило после модернизма, вытекло из него. В первую очередь, формирование проектной идеологии постмодернизма отразило принципиальные изменения, произошедшие в экономике и в стиле жизни в указанные десятилетия. Кризис функционализма и его идейных оснований, вызывавших к ясности, простоте, строгости, был подготовлен большими переменами в стиле экономики, сдвигами в психологии производства и потребления. В это время вступило в силу «третье поколение» машинной и электронной техники, позволившее перейти к массовому изготовлению бесчисленного количества разнообразных товаров. Удешевление производства, вызванное этой причиной, повлекло за собой психологическую установку на большую расточительность, «неэкономичность» в создании предметов потребления. Планирование и экономика, заинтересованные в спросе на промышленную продукцию, стали со вниманием относиться к стилизованным формам, больше приспособленным для продажи, чем для производства.

Было бы неверно утверждать, что с появлением постмодернизма в дизайне функциональная линия в проектировании полностью исчезла, и все же функционализм, исходивший из «экономного»,

¹⁷ Архитектура Запада – 4: Модернизм и постмодернизм. Критика концепций / ЦНИИ теории и истории архитектуры. М.: Стройиздат, 1986. С. 11.



Наталья Алексеевна КОВЕШНИКОВА / Natalia KOVESHNIKOVA

| Парадигмы проектной культуры / Paradigms of Design Culture |

пуританского определения формы, утратил свой главный аргумент, заключавшийся в признании простоты и стандарта основными признаками индустриального производства. По словам К.Р. де Вентоса, современный человек испытывает тягу к сверхэмоциональности, гипериндивидуализации – неизбежной защитной реакции на нарастание «имперсональных контекстов» вокруг¹⁸. Проектная культура постмодернизма направлена на удовлетворение этой потребности, вот почему она стала доминирующей на определенном этапе.

В ряду «внешних» факторов жанрового и стилевого обновления дизайна на рубеже XX – XXI вв. ведущее место занимают социокультурные процессы в обществе, перешедшем в качественно новое состояние – постиндустриальную стадию своего развития. Отличительными чертами постиндустриального общества социологи считают эстетизацию повседневной жизни, т.е. обращение людьми своей повседневной жизни в некоторый эстетический проект при стремлении к определенному стилю в одежде, внешнем виде и домашней обстановке¹⁹. Современного потребителя интересуют не вещи сами по себе, но задаваемые ими сценарии жизни. Таким образом, перед дизайнером встает новая задача: проектировать стратегии, избирать сценарии поведения, а, следовательно, и потребления. Проектная методология постиндустриального дизайна теснейшим образом связана с культурологическими исследованиями стилей и образов жизни, архетипов и прототипов,

феноменов престижного потребления, субкультур, коллективного бессознательного и т.д. В области профессиональной практики дизайн, вероятно, уже навсегда вышел за рамки проектирования только изделий. Очевидно, что многообразие форм и услуг дизайна будет расти и в дальнейшем, а конкуренция будет способствовать все большей индивидуализации изделий.

В заключение хотелось бы сказать, что осмысление феномена проектной культуры является одной из наиболее существенных и вместе с тем малоизученных проблем комплексного анализа дизайнерского творчества. Культурология в тесном союзе с искусствознанием по существу только приступает к исследованию природы этого феномена, только вводит понятие «проектная культура» в научный обиход. В настоящей статье была предпринята попытка обосновать эвристический потенциал использования понятия «проектная культура» как культурологической категории, необходимой для целостного культурно-исторического анализа и прогнозирования развития дизайна. Изучение исторической эволюции парадигм проектной культуры позволяет проследить, как в рамках дизайнерского творчества происходит непрерывное выдвигание новых и пересмотр устоявшихся идей. При этом может быть прослежен сам процесс постоянного усложнения проектной проблематики, выражающейся в постановке все более значимых профессиональных задач.

¹⁸ Ventos X.R. de. *Heresies of Modern Art*. New-York: Columbia University Press, 1980.

¹⁹ Аберкромби Н., Хилл С., Тернер Б.С. *Социологический словарь*. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1997. С. 369.

