

## ТВОРЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ В ИСТОРИИ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ CREATIVE DEVELOPMENT IN THE HISTORY OF DESIGN EDUCATION

КОРОЛЕВА ЛАРИАННА ЮРЬЕВНА  
KOROLEVA LARIANNA YUREVNA

*аспирант кафедры «Моды и технологии», Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Казанский национальный исследовательский технологический университет», г. Казань*  
*post-graduate student of the Fashion and Technology chair, Federal state budgetary educational institution of higher professional education «Kazan national research technological University», Kazan*  
*e-mail: larianna87@gmail.ru*

**Ключевые слова:** дизайн, дизайн-образование, история дизайна, развитие креативности дизайнеров.

**Key words:** design, design education, design history, the development of creative designers.

**Аннотация:** Отстаивая высокую роль развития креативности в процессе профессионального становления будущего дизайнера, для выявления творческого характера деятельности дизайнера, мы обратились к изучению истории становления дизайн-образования. Проведенный анализ показывает, что на протяжении всей истории становления дизайн-образования, творческое воспитание студентов являлось одной из его приоритетных целей. Кроме того, выявлены положения и принципы дизайна, разрабатываемые в рамках исторических школ, помогающие раскрыть сущность современного дизайна.

**Abstract:** Defending the high role of creativity in the process of formation of the future professional designer to identify the nature of the creative designer, we turned to the study of the history of the development of design education. The analysis indicates that the creative education of students was one of the main objectives of design education throughout the history of its formation. Provisions and principles of design which were developed during the formation of design education, have been identified in the article. These principles and provisions formed the basis of modern design.

Креативность сегодня является важнейшим качеством личности дизайнера. Темп современной жизни постоянно ускоряется, профессиональные задачи специалистов усложняются, т.к. непрерывно развивается наука и производство. Это требует от дизайнера продуктивно и творчески подходить к любым изменениям. Только креативная личность способна к гибкому и адекватному решению проблем, активному восприятию окружающей действительности, самостоятельному поиску решения задач, саморазвитию, самообразованию и адаптации к новым условиям [17]. Изучая роль развития креативности в процессе профессионального становления будущего дизайнера, для выявления творческого характера деятельности дизайнера, мы обратились к изучению истории становления дизайна как профессии.

До сих пор не существует единого мнения по поводу причин и точного времени формирования дизайна как профессии. Самую старую дату - конец XIX века - определяют по английскому «движению искусств и ремесел», во главе которого стоял У. Моррис, выступавший против издержек промышленной революции, когда обиходную жизнь европейцев наводнили выполненные по одному трафарету, обезличенные предметы - «ширпотреб». Массовое производство, по его убеждению, приводит к деградации, как самого создателя товаров, так и их потребителей. У. Моррис считал, что каждая историческая эпоха, каждое поколение людей имеют равные художественные

возможности, и ставил своей задачей возбудить интерес к творческому труду среди самых широких масс населения. По мнению исследователей, в рамках «движения искусств и ремесел» были сформулированы главные положения теории и творческие принципы дизайна, концепции предметной среды [11].

Согласно другой точке зрения датой возникновения профессии дизайнера принято считать начало XX в., когда художники заняли ведущие посты в некоторых сферах индустриального производства того времени, например на заводах, выпускающих электротехнические приборы, автомобили. В результате новые технические формы «очищались» от излишней «техноидности», приобретая качества художественных, стиливых форм [6].

Мы же в своем исследовании придерживаемся мнения исследователей, считающих, что о дизайне как о профессии можно говорить только с того момента, когда появились первые школы дизайна, а следовательно, и методика преподавания дизайна, когда появились первые преподаватели дизайна, способные гуманитарно очертить границы своей профессии. Все, что было до этого, исследователи называют протодизайном [11], однако в рамках нашего исследования мы отмечаем особое значение протодизайна в становлении дизайна как творческой деятельности.

В 1919 г. в немецком городе Ваймаре в результате слияния и реорганизации Школы изящных искусств и Академии прикладных искусств зародилось учебное заведение нового типа - Баухауз. Основой образования в Баухауз было прикладное обучение и возврат к ремеслу, а также синтез всех художественно-производственных дисциплин. Для нашего исследования играет важную роль направленность педагогического процесса на развитие художественной индивидуальности студента, его способностей и талантов [12].

Одной из задач обучения в Баухауз было стремление пробудить творческие силы студентов, чтобы личные переживания и особенности восприятия каждого определяли своеобразие их работ. Программа обучения выстраивалась индивидуально для каждого студента. Задания в мастерских также определялись самими учащимися. Каждый из студентов «методом проб и ошибок» самостоятельно определял материал и текстуры для работы, соответствующие его творческому «Я» [7]. По мнению В. Гропиуса, основателя Баухауз, роль педагога - разбудить дремлющий талант и развить индивидуальность каждого студента [3].

Баухауз закладывал новые принципы к проектированию объектов: принципы функционализма, направленность на массовое производство, ориентированность на людей с небольшим достатком. Студенты должны были владеть знаниями производственного процесса, обучение и исследовательская деятельность проводились в связи с практикой и

промышленностью [12]. Для нашего исследования интересны следующие педагогические взгляды Баухауз: творческое воспитание; концепция «учиться делая»; концепция одновременного воспитания руки и головы как вклад в целостное воспитание; постулат об эстетическом воспитании как воспитании свободы.

Отечественное дизайн-образование, по мнению Н. В. Воронова получило свое развитие в 20-е годы XX века [2]. В Харьковском практическом институте дисциплины художественно-графического цикла были направлены на пробуждение особого способа мышления - мышления с помощью графики. Тем самым приводился в действие мощный потенциал зрительной системы человека, как орудия творческой деятельности [15]. Именно в это время Н. Ф. Чужак пришел к выводу, что художник хотя и имеет дело с вещами, но целью его являются не предметы, а люди [14]. Эта мысль является своеобразной трактовкой сущности деятельности дизайнера, направленной на преобразование мира и содействующей социальному прогрессу общества. Один из теоретиков движения «Производственное искусство» А. Арватов в тоже время высказал мнение, что единственным законом и единственным критерием художественной деятельности дизайнера является социально-техническая целесообразность продукта. То есть, чем квалифицированнее и чем лучше в смысле формообразования сделана вещь, тем она художественнее [12]. Другой теоретик производственного искусства Б. Кушнер, отмечал, что художник должен войти в производство, заменив в нем инженера и став художником-инженером. Зарождающаяся новая проектная культура, по его мнению, - это синтез искусства и инженерии, построенная на базе новейших достижений науки и техники, обладающая огромным художественным, социально-воспитательным потенциалом, что делает это новое явление могучим средством построения более высокой интегральной культуры [12]. Эти слова характеризуют дизайн, как деятельность, результат которой направлен на повышение культурного уровня населения, на его эстетическое воспитание.

Большую роль в формировании новой художественной культуры Советской России и развитии дизайна (производственного искусства) сыграл ВХУТЕМАС, где под руководством таких мастеров как В. Е. Татлин, А. М. Родченко, Л. М. Лисицкий, были подготовлены первые советские дипломированные дизайнеры (инженеры-художники). Одной из целей ВХУТЕМАС было сближение художественно-материальной культуры с массовым индустриальным производством. Творческая направленность вуза во многом определялась студентами, активно принимавших участие в его общественной жизни на равных с преподавателями. Такая необычная самостоятельность студентов усиливала творческий потенциал ВХУТЕМАСа, превращая его в генератора новых

формообразующих и стилеобразующих идей [12]. Как показывает исследование, весь образовательный процесс во ВХУТЕМАСе был пронизан творчеством.

Значительный вклад в становление новой профессии во ВХУТЕМАСе внес А. М. Родченко, внедряя новые методы преподавания на металлообрабатывающем факультете. Задания строились по нарастанию сложности от проекта к проекту, делая каждый этап доступным для студента и в тоже время интересным [12]. А. М. Родченко считал, что чем более нетрадиционным и непривычным будет задание для студента, тем полнее будет происходить конструирование новой формы, не имеющей прототипов и аналогов [4].

А. М. Родченко рассматривал задачи дизайна (производственного искусства) как проектирование всей окружающей человека предметной среды. В последствии, его разработки легли в основу новой области науки - эргодизайна. Отметим, что впервые в процессе учебной подготовки во ВХУТЕМАСе ставилась задача нахождения оптимальной пропорции инженерного и художественного начал. В обучении «инженера-художника» преобладала техническая сторона. Это объяснялось первоочередной необходимостью развития промышленности. Кроме того, проще было аргументировать достоинства того или иного проекта техническими характеристиками. Процесс проектирования инженера-художника объединял принципы конструирования и изобретательства. Художественная сторона творчества проявлялась, прежде всего, как изобретательская деятельность, сосредоточенная на поиске оригинальной, функциональной и технически оправданной конструкции. «Инженер-художник» в 20-30х годах должен был владеть техническими знаниями о вещи (о конструкции, технологии, экономике) и уметь пользоваться формой, конструкцией, технологией, цветом, фактурой как художественными средствами, помогающими создать культурно-потребительский образ вещи [15]. Важную роль для нашего исследования играет тот факт, что внимание теоретиков и преподавателей того времени было обращено к взаимосвязи технического (утилитарного) и художественного (эстетического), ставшей основным содержанием профессиональной деятельности дизайнера.

Исследователи истории дизайна отмечают великую роль ВХУТЕМАСа и Баухауза в становлении дизайн-образования. Оба учебных заведения дали оригинальные, не имеющие в прошлом модели комплексных художественно-теоретических вузов, методика обучения которых отвечала требованиям своего времени и гибко реагировала на его изменения [12]. В этих школах царил дух эксперимента, они намного опережали практику. Это актуально и сегодня, когда перед дизайнерами стоит задача ускоренного, качественного и органичного осуществления необходимых преобразований в художественных, экономических и социальных процессах.

1930-1940 года были кризисными для профессиональной подготовки дизайнеров.

В 1953 году в германском городе Ульм возникла Ульмская школа (Высшая школа дизайна в Ульме), провозглашенная наследницей Баухауза. Наряду с профессиональным обучением, главной целью школы было воспитание у студентов самостоятельного мышления. В соответствии с этим в программу обучения включались дисциплины, прививающие студентам навыки конструктивного действия и чувства ответственности. Ульмская школа была нацелена на подготовку творчески одаренных людей к осуществлению практических задач через участие в формообразовании продуктов социальной значимости, в создании их индустриальными средствами, в приведении в единство формы с другими аспектами качества [1].

Проблеме содержания дизайн-образования в Ульмской школе особое внимание уделял Т. Мальдонадо, занимавший пост ректора с 1957 года. Разрабатывая содержание профессиональной подготовки дизайнера, Т. Мальдонадо опирается на системный подход к проектированию, предполагающий комплексное изучение объекта дизайна, анализ внешней среды, в которую он должен быть вписан и функционировать, анализ требований к проектируемому объекту и проектирование самой формы [9].

Творчество дизайнера заключается в предчувствии, в предвидении образа, в его последовательной реализации на основе ожидаемого у будущего потребителя впечатления от этой реализации. И впечатление это зависит от целого ряда слагаемых его независимых структур: визуальная организация объекта дизайна, материальная структура и технологические принципы её существования (комплекс научно-технических знаний о работе данных приборов или механизмов, о свойствах материалов, из которых они сделаны, о способах их изготовления и т.д.) [16]. Так дизайн-проектирование выступает как сложный многоступенчатый процесс, посвященный созданию модели еще не существующего объекта с наперед заданными свойствами или характеристиками.

Значительное внимание Ульмской школой уделялось использованию дизайнером исследований в области маркетинга. По мнению Т. Мальдонадо и Г. Бонсипа, социальная роль дизайна заключается в том, чтобы оказывать на структуры потребления, существующие в свободном рыночном хозяйстве, влияние со своих социально-культурных позиций: «Функция дизайнера заключается не в поддержании спокойствия, а в возбуждении беспокойства» [1].

В 1960-1970-х гг. в профессиональную подготовку дизайнеров активно внедряется гуманитарный подход. Американский теоретик дизайна В. Папанек видел цель дизайн-образования в подготовке проектировщиков-универсалов, способных решать широкий круг социальных проблем. Профессиональное образование, по его мнению, как целостная

система, должна охватывать все области дизайна. Другой американский теоретик дизайна А. Пулос подчеркивал, что у студентов необходимо формировать навыки самостоятельной исследовательской работы и умение решать проблемы, выходящие за рамки традиционной практической деятельности дизайнеров [10]. Данное положение имеет значимость для нашего исследования, поскольку профессиональные задачи дизайнера в современном мире часто изменяются, усложняются и затрагивают области не связанные с дизайном в его привычном понимании.

Развитие отечественного дизайн-образования во второй половине XX века происходило в двух крупных школах художественно-промышленной ориентации: в Московском высшем художественно-промышленном училище (Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова) и Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухомовой (Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица). В школах был реализован курс «Проектирование», задачей которого было изучение моделирования промышленных изделий и построение учебной работы по реальным заданиям, полученным от производства. В образовательном процессе особо выделялся первый курс, целью которого было повышение общехудожественной культуры студентов в результате освоения различных видов и средств художественного творчества, что стимулировало более полное развитие способностей [15].

Значимым, по нашему мнению, для понимания сущности дизайна, является тот факт, что центром внимания в проектировании был потребитель как человек и социально-культурное существо, определяющее все особенности современной жизни, содержание предметной практической среды [15]. Именно человек является движущей силой проектного творчества, его смысловым фокусом. Однако теоретики дизайна того времени считали, что конечный продукт должен иметь определенную культурную целостность, господствующую в обществе, вписываться в систему культуры, при этом иметь гармонично сочетающиеся функцию и форму. Вещь должна была органически входить в пространственную целостность, образуемую всей предметной средой. Такой подход, по мнению Сапугольцева, переводил проблему взаимосвязи и взаимодействия функции и формы в проблему стиля, а это существенно сужало рамки творчества. Так, дизайнер проектировал не столько вещь, сколько ситуацию связи её с человеком [15].

В конце XX века в академиях и университетах открылись дизайнерские факультеты. Содержание профессиональной подготовки будущих дизайнеров в эти годы разрабатывается с учетом системно-деятельного подхода к обучению, который предусматривает владение студентами универсальными учебными действиями,

способность самостоятельного усвоения новых знаний, умений и навыков, способствующих ориентации обучающихся в различных предметных областях познания и мотивации к обучению [8].

В образовательный процесс стали вовлекаться лидеры профессии. Это кардинально изменило представление о характеристиках личности дизайнера: субъективный опыт, личная интуиция и творчество стали иметь превосходство над теоретизированными и, казалось, объективными методиками. То, как будут использованы знания, зависело теперь от масштаба творческой личности. Образование нацелено на формирование человеческой личности и ее мировоззрения, а не на обеспечение специалистами какой-то сферы деятельности [15].

Б. М. Неменский говорил, что человеческое мышление изначально двустороннее: его составляют рационально-логическая и эмоционально-образная сторона как равноправные части. Не смотря на это, в образовании, по мнению ученого, господствует принцип научности, и даже в анализе искусства утвердился сугубо научный подход. Тем временем, многими теоретиками отмечается роль культуры и искусства и в развитии общества, и в развитии творческих способностей отдельного человека. Как писал Б. М. Неменский, отстаивая идею особой роли и специфики художественно-образного мышления: «Искусство предстает ... как проявление выработанной за миллионы лет человеческого существования, ничем не заменимой формы мышления, без которой человеческое общество, вообще не могло бы состояться» [13]. По мнению В.П. Зинченко, «для технократического мышления не существует категорий нравственности, совести, человеческого переживания и достоинства» [5].

Безусловно, дизайнеру необходимо чувство свободы, способствующее самовыражению, необходимы восприимчивость к проблемам и недостаткам окружающего мира и доверие к собственной интуиции, позволяющие создавать «произведение дизайна». Однако без профессиональных знаний и усвоения опыта предыдущих поколений невозможно создание «дизайн-продукта». Дизайн - это синтез техники и искусства, не допускающий игнорирования ни одной из этих сторон. Такое положение дизайна, по мнению Ю. В. Сапугольцева, определяет его роль, связанную с анализом, формулированием и закреплением в образной форме и последующей передаче следующим поколениям опыта эмоционально-ценностных отношений к тем или иным явлениям связей людей между собой и с природой [15].

Учитывая, что деятельность дизайнера опирается одновременно и на рационально-логическое мышление (технология изготовления продукта), и на эмоционально-образное (чувства и ощущения), то и являющийся результатом деятельности дизайнера продукт

должен соответствовать техническим требованиям и быть оригинально окрашенным художественно-эстетическим мастерством профессионала, нести индивидуальность автора.

История становления отечественного и зарубежного дизайн - образования показала, что дизайн возник как особая творческая деятельность человека, в процессе которой преодолеваются противоречия между обыденным и новым, красивым и рациональным. В отличие от других видов проектной деятельности, дизайнерская деятельность заключается в динамизме процессов и постоянной изменчивости форм. Деятельность дизайнера не должна превращаться в массовое производство стандартных, шаблонных, «бездушных» вещей. Ее эффективность заключается в творческом подходе и особом мышлении дизайнера, направленном на активное созидание и преобразование мира. Мы рассматриваем креативность как профессионально важное качество дизайнера, как качество, способствующее повышению его конкурентоспособности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ опыта подготовки дизайнеров в высших учебных заведениях организация и содержание процесса подготовки дизайнеров: Отчет о научно-исследовательской работе // Методические материалы ВНИИТЭ.- М.: ВНИИТЭ, 1987.
2. Воронов Н. В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна: в 2 т. - М.: Союз Дизайнеров России, 2001. - Т.2. - 392 с.
3. Дижур А. А. Начало Баухауза. К 70-летию основания школы / А.А. Дижур // Техническая эстетика. - 1989. - №12. - С. 24-29.
4. Жадова Л. А. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Страницы истории / Л.А. Жадова // Декоративное искусство СССР. - 1970.-№ 11., с. 31/
5. Зинченко В. В. Психология доверия // Магистр. - 1998. - №4. - С. 17-36.
6. Ермаков М. П. Основы дизайна. Художественная обработка металла. Учебное пособие.-М.: ЛитераФорте, 2014. - 460 с.
7. Иоханнес Иттен Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах (Johannes Itten Gestaltung und formenlehre. Vorkurs am Bauhaus und spaeter © 1963 und 1975 by Verlagsgruppe Dornier GmbH, Stuttgart). / Перевод с немецкого и предисловие Л. Монаховой. - М.: Аронов Д., 2001. - 136 с.
8. Каримова И. С. Формирование проектно-образного мышления студентов специальности «Дизайн» средствами графики: Монография. - Благовещенск: АмГУ, 2006. - 200 с.
9. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория: учеб. пособие. - М.: Омега-Л, 2007. - 224 с.
10. Ковешникова Н. А. Из опыта профессиональной подготовки дизайнеров в США // Высшее образование сегодня. - 2010. - № 6. - С. 12-14.
11. Максимов Ю. В. У истоков мастерства: Нар. искусство в худож. воспитании детей. Из опыта работы.- М.: Просвещение, 1983.-159 с.
12. Михайлов С. М. История дизайна. Том 1: Учеб. для вузов.- 2-е изд. Исправл. и дополн.- М.: «Союз Дизайнеров России», 2002.- 270 с.
13. Неменский Б. М. Мудрость красоты: о проблеме эстетического воспитания: Кн. для учителя. - 2-е изд., перераб. и доп. - М., 1987. - 255 с.
14. Рунге В.Ф. Основы теории и методологии дизайна: учеб. пособие. 3-е изд. перераб. и доп. - М.: МЗ Пресс, Социально-политическая МЫСЛЬ, 2005. - 368 с.
15. Сапугольцев В. Ю. Развитие креативности будущих дизайнеров костюма: дис. ... канд. пед. наук. 13.00.08: защищена: 20.05.11 Оренбург. - 2011. - 244 с.
16. Шимко В. Т. Основы дизайна и средовое проектирование: учеб. пособие. - М.: ИМДТ, 2005. - 58 с.
17. Koroleva L. Y., Khairullina E. R., Khisamieva L. G. Development of creativity as a factor of increase of competitiveness of the designer // European Science and Technology: VII International research and practice conference. Munich 2014. p. 56-58.
18. Спектр Д.М. У истоков духовности // Гуманитарное пространство. Международный альманах. 2013. Том. 2. №. 4. С. 637-658.