



ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН КАК НАПРАВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО- ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 747.012

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-141-150>

И. И. Крысенко

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация
e-mail: Londonstreet96@gmail.com

Аннотация: В статье систематизируются результаты исследований функционального проектирования как течения дизайнерской деятельности, начиная с XIX века и до наших дней. Изучается развитие проектных принципов и методов функционализма как в историческом контексте, так и в условиях современной художественно-проектной культуры. Рассматриваются социокультурные условия, в которых существовало данное направление художественно-проектной деятельности. Также анализируется критическая точка зрения по отношению к функциональному дизайну. Выявляются взаимосвязи между технологиями, ремеслом и искусством в контексте функционального дизайна. Особое внимание уделяется социальной и гуманистической составляющим данного направления художественно-проектной культуры, лежащим в основе проектных идей еще в Баухаусе и ВХУТЕМАСе, которые в трансформированном виде дошли до наших дней и используются в цифровых технологиях.

Ключевые слова: функциональный дизайн, функционализм, рационализм, Баухаус, ВХУТЕМАС, Ульмская школа, Braun, техническая эстетика.

Для цитирования: Крысенко И.И. Функциональный дизайн как направление художественно-проектной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 141-150. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-141-150>

FUNCTIONAL DESIGN AS A DIRECTION OF ARTISTIC PROJECT CULTURE

Ilya I. Krysenko

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation
e-mail: Londonstreet96@gmail.com

КРЫСЕНКО ИЛЬЯ ИГОРЕВИЧ – аспирант кафедры культурологии Московского государственного института культуры

KRYSENKO ILYA IGOREVICH – Postgraduate student, Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture

© Крысенко И.И., 2023



Abstract: The article systematizes the results of studies of functional design as a current of design activity from the XIX century to the present day. The development of design principles and methods of functionalism in the historical context, as well as in the conditions of modern art and design culture is studied. The socio-cultural conditions in which this direction of art and design activity existed are considered. The critical point of view in relation to functional design is also analyzed. The relationship between technology, craft and art in the context of functional design is highlighted. Particular attention is paid to the social and humanistic components of this direction of art and design culture, the underlying design ideas dating back to the Bauhaus and VKhUTEMAS, in a transformed form they survived to this day and are used in digital technology.

Keywords: functional design, functionalism, rationalism, Bauhaus, VHUTEMAS, School of Ulm, Braun, technical aesthetics.

For citation: Krysenko I. I. Functional design as a direction of artistic project culture. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 141-150. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-141-150>

Дизайн, как целенаправленная профессиональная деятельность, рождается на стыке ремесла, художественной практики и технологий. Начиная с конца XIX века и на протяжении всего XX века происходит поиск гармоничных подходов к формообразованию, заключающийся в стремлении к компромиссу между декоративностью и технологичностью изделий. Идеи рационального, функционального проектирования в большей или меньшей степени присутствуют на всех этапах развития профессиональной деятельности дизайнеров. Под функционализмом в данной исследовательской работе мы понимаем направление дизайна, в котором формообразование и эстетическая составляющая проектируемого объекта напрямую зависят от его предназначения и технологичности. Несмотря на большое количество исследований функционального дизайна, существуют работы, изучающие функционализм фрагментарно, в один из периодов, не рассматривающие в целом путь развития, становления и кризисных моментов данного направления художественно-проектной культуры.

Целью статьи является систематизация результатов исследований функционализма и рассмотрение данного направления дизайна как цельного явления художественно-проектной культуры XX века. Научный интерес для нас представляет не только история

развития функционализма, но также методология, характерная для данного направления и социально-культурный контекст, в котором существовали данные идеи.

Впервые мысль о рациональном подходе к проектированию была озвучена архитекторами А. Лабрустом и Э. Виолле-ле-Дюком [10] в середине XIX века. Сформулированное архитекторами выражение «в архитектуре форма следует функции» позже будет применяться ко всем промышленно производимым предметам. Примерно в это же время подобную мысль сформулировал американский архитектор Луис Салливан. Он обратил внимание на природные явления: форма облаков обусловлена вектором движения, форма листьев подчинена их назначению и т. д. Салливан старался следовать взаимосвязи формы и функции в своей работе [19].

Одним из первых теоретиков дизайна, всерьез исследовавших взаимосвязь утилитарной и эстетической функций дизайна, по праву считается Дж. Рёскин. Несмотря на то, что Рёскин был противником технологий и считал, что машины убивают искусство, коммерциализируют творчество, именно он закладывает фундамент эстетики промышленной продукции. В конце XIX века Рёскин сформулировал прогрессивную мысль о гармоничном сочетании красоты и пользы в вещи, которая, однако, должна была создаваться



ручным, ремесленным способом. «Украшательство» и «декоративную мишуру» Рёскин противопоставлял истинной сути объекта. Эта идея, сформулированная более века назад, не потеряла актуальности и в сегодняшних реалиях. Похожие проектные принципы развили и Уильям Моррис, создавший в Великобритании в 1860-е годы движение «Искусств и ремёсел». Моррис выступал за возрождение ручного, ремесленного труда и боролся с эклектизмом и европейским «историзмом» популярными в архитектуре того периода, противопоставляя ему возрождение «английского стиля» домостроения. Архитекторы и художники группы «Искусств и ремёсел» старались сделать высокохудожественные, отточено спроектированные объекты доступными массовому покупателю, однако из-за особенностей производства их товары отличались высокой ценой и были доступны лишь обеспеченным потребителям.

Ремесленно произведенные товары к концу XIX – началу XX века очевидно уступали по стоимости промышленным и не могли удовлетворить потребности постоянно пристающего городского населения. На фоне развития промышленного производства тема внимательного отношения к технической вещи формулируется на базе немецкого Веркбунда, основанного при участии архитектора Г. Матезиуса. Формообразование в Веркбунде должно было опираться на функциональные характеристики проектируемого объекта, однако была представлена и другая сторона проектирования, базирующаяся на выражении художественной индивидуальности. Фактически это были две решающие тенденции в дизайне двадцатого века [16]. Кульминацией работы немецкого Веркбунда после Первой мировой войны стала выставка, состоявшаяся в 1927 году в Штутгарте. Для презентации новых архитектурных идей за 21 неделю был построен поселок, получивший название «Вайсенхоф». Выставкой руководил Людвиг Мис ван дер Роэ, а участие в ней приняли более десяти самых известных архитекторов того периода, среди которых Ле Корбюзье, Ганс

Шарун, Вальтер Гропиус, Якобус Йоханнес, Петер Беренс и другие. В контексте выставки профессионалы предлагали своё видение развития архитектуры и дизайна в многоквартирных домах, демонстрируя его не на бумаге, а в реализованных объектах.

Ведущая идея, транслируемая в контексте посёлка «Вайсенхоф» заключалась в понятии *«Gesamtkunstwerk»* – цельном проекте жилья, вмещающем системные экстерьерные и интерьерные решения. Концепция квартиры как *«Gesamtkunstwerk»* с одной стороны несла чисто утилитарную функцию, с другой – была одним из способов предложить доступную типовую мебель широким слоям населения [17]. Идеи по созданию целостного функционального проекта (от фасада дома до чайного сервиса), выраженные в экспозиции посёлка «Вайсенхоф», позже были приняты и развиты в школе Баухаус.

Параллельно с немецким Веркбундом в начале XX века в Нидерландах работала группа *De Stijl*. Её наиболее важными представителями были Тео ван Дусбург, Пит Мондриан и Геррит Т. Ритвельд. Ими выдвигались эстетические и социальные утопии, которые были футуристическими, а не устремленными в прошлое, как у Рёскина и Морриса. Эстетика *De Stijl* выражалась на двухмерной плоскости простыми геометрическими элементами, такими как круги, квадраты и треугольники, а в трехмерном пространстве – сферами, кубами и пирамидами [12]. Такое специфическое использование формальных элементов создало устойчивые категории дизайна, некоторые из которых актуальны и сегодня (например, минимализм). Баухауз и его преемники, такие как Ульмская Школа дизайна и Новый Баухауз в Чикаго, обращались к этой традиции, особенно в своих базовых курсах. Геометрические принципы *De Stijl* также отражены в скромном использовании элементов дизайна, встречающихся в швейцарской графике. Например, шрифт *Helvetica*, разработанный в 1957 году швейцарским типографом Максом Мидингером, является иконическим для графического дизайна и активно применяется по всему миру.



более полувека [12]. В отличие от движения «Искусств и ремёсел» Тео ван Дусбург отвергал ремесло в пользу машины, его концепция «механической эстетики» была схожа с технической эстетикой русских конструктивистов.

В России после Октябрьской революции 1917 года образовалась группа художников, известная как конструктивисты. Наиболее выдающимися из них были Эль Лисицкий, Казимир Малевич и Владимир Татлин. Они сделали социальную эстетику своим главным приоритетом, удовлетворение основных потребностей населения было главной целью их работы.

Советскими архитекторами и проектировщиками – во главе с Моисеем Гинзбургом и братьями Веснинами – разрабатываются новые принципы формообразования и обустройства быта. В 1926 году создается «Объединение современных архитекторов», сокращенно «ОСА», активно пропагандирующее конструктивизм [15]. В контексте архитектурного объединения прорабатывается функциональный метод проектирования, который, однако, был очень подвержен политической конъюнктуре. Ярчайшими памятниками утилитарного конструктивистского проектирования стали фабрики-кухни, пафосно именуемые в советское время «школами общественного питания». Такие предприятия были принципиально новыми в 1920-е годы, распространялись во многих городах СССР и успешно выполняли свою задачу долгое время. Однако были осуществлены и менее удачные с идеологической точки зрения проекты: дома-коммуны, разработанные согласно утопичным принципам социализма, рассчитывались на минимальное удовлетворение бытовых потребностей трудящихся. Квартиры здесь именовались «жилыми ячейками» и не предусматривали полноценной частной кухни, ванной и систем хранения. Предполагалось, что в ячейке человек проводит минимум времени, в основном спит, а досуг и большая часть бытовых функций выносились вне дома, на общественные этажи или в отдельные здания. Несмотря на несостоительность

идеологии, применяемой при проектировании домов-коммун, большинство этих зданий является памятниками архитектуры. Знаковым строением является дом «Наркомфина», находящийся в пресненском районе Москвы [8].

Основные принципы конструктивизма, разработанные Татлиным и Малевичем, основывались на реальных материальных условиях производства – технологии, материалах и процессах. Стиль должен был быть заменен технологией [13]. Идеи конструктивизма легли в основу программы обучения «ВХУТЕМАСа» (Высших художественно-технических мастерских), которую многие западные исследователи называют «Русским Баухаусом». Баухаус является немецкой высшей школой строительства и художественного конструирования (нем. Bauhaus, Hochschule für Bau und Gestaltung). Методы обучения и подходы к проектированию в обоих учебных заведениях были схожи. Подробный сравнительный анализ проводится в диссертации культуролога В. Д. Козловского. В частности, исследователь пишет: «Создание этих учебных заведений, не имеющих аналогов в мировой художественной культуре, стало в свое время ответом на социальный заказ общества в области формирования культурной среды. Здесь формировалась новая идеология творчества, вырабатывался новый визуальный язык» [7, с. 3].

Деятельность ВХУТЕМАСа и Баухауса заключалась в формировании стилевых новшеств для художественно-промышленной культуры; принципиально похожие, они носили различные названия: рационализм во ВХУТЕМАСе и функционализм в Баухаусе. Появившиеся на стыке высокого и ремесленного искусства, подходы к проектированию технических изделий активно внедрялись в промышленное производство. Интересным является тот факт, что утилитарная направленность художественного проектирования формировалась из стремления художников и архитекторов к гуманизации промышленных изделий и поиска решений по оптимизации жилищного пространства человека [7].



Основателем и директором школы Баухаус был архитектор Вальтер Гропиус. Пропагандируя гармоничное объединение архитектуры, живописи и скульптуры, В. Гропиус провозглашал идеи архитектуры нового типа [13]. Архитектор считал, что технологии легко могут обойтись без искусства, однако искусство нуждается в технологиях. Этот подход сочетался с базовой социальной направленной идеей о закреплении искусства в общественной жизни.

Одним из влиятельных архитекторов, связанных с Баухаузом, является Ле Корбюзье. Ему принадлежит знаменитая фраза «Дом – машина для жилья», в которой выражается строго утилитарная функция жилого пространства [2]. В частности, он воспринимал мебель как «незаметного слугу», который должен подстраиваться под своего хозяина. Архитектора по праву считают родоначальником «интернационального стиля», нивелирующего национальные черты, который и по сей день распространен по всему миру: в результате чего современные административные здания, банки, офисы и сетевые гостиницы могут быть прекрасно спроектированы, но визуально неотличимы в Москве, Нью-Йорке или Пекине.

Баухаус считается первым учебным заведением, где преподавалось дизайн-проектирование. Лежащие в основе обучения ремесленные прикладные умения (обработка металлов, керамика, стекло, текстиль и т. д.) переносились в реалии промышленных технологий. Студенты, изучая технологические особенности создания вещи, получали возможность разработки новых методов оптимизации производственных процессов на практике [14].

Принципы функционализма и ориентация на массовое производство, прорабатываемые в Баухаусе, содержали в основе ориентацию на потребителя с невысоким достатком. Однако эта идея оказалось неосуществима в социокультурном контексте 1930-х годов. Подход к проектированию и методология, разработанные в Баухаузе, понимались как преодоление стилей, хотя на самом деле их строгое применение породило новый стиль,

который стал символом небольшой интеллектуальной и прогрессивной прослойки населения, демонстрировавшей его в дорогостоящих домах и квартирах с помощью строгой идеально выверенной мебели [17].

Говоря о функционализме, Ж. Бодрийяр отмечает: «Баухауз впервые закладывает основания целостной рациональной концепции окружения» [3, с. 263]. Исследователем отмечается попытка «функционализировать» все материальные объекты. Исходя из вышеописанного, мы можем сделать вывод, что функционализм в Баухаусе выходит за рамки дизайна, художники и архитекторы формулируют идею о функциональности всех областей жизни. Попытка подчинить рациональности процессы жизнедеятельности и все детали окружения, по словам Бодрийара, является врожденной причиной дальнейшего кризиса функционализма.

В период 1920-х – 1930-х годов для художественно-проектной культуры СССР и Европы были характерны поиски формообразования промышленных изделий, базирующиеся на строгой геометрии и технологичности. Именно в это время функциональный дизайн кристаллизуется в самостоятельное направление проектирования, вмещающее в себя идеи социальной и гуманистической направленности. И ВХУТЕМАС (1920–1926 годы), и Баухауз (1919–1933 годы) на фоне нестабильной политической ситуации присутствовали недолгое время, однако идеи и методология проектирования, сформулированные на базе учебных заведений, оказали значительное влияние на формирование принципов функционального проектирования и дизайна и являются востребованными и актуальными на сегодняшний день.

В послевоенное время в Германии идеи функционального дизайна получают развитие в Высшей школе формообразования в Ульме, открытой в 1953 году. Важной послевоенной тенденцией становится всеобъемлющий дизайн, который выразился в известном слогане Ульмской школы «От ложки до города» и в разных интерпретациях присутствовал



во всех Европейских странах. Этот подход к проектированию можно назвать системным: становится важна единая стилистика графических, формообразующих и объемно-пространственных решений [1]. Для Ульмской школы характерно развитие научного подхода к проектированию. Многочисленные научные дисциплины и методы изучались с точки зрения их внедрения в практику дизайна. Эстетический характер продукции Ульмской школы рождался из применения математического подхода: пропорции и форма объектов были основаны на вычислительных данных, что непрямую влияло на внешний вид изделия. К 1960-м годам на фоне развития технологических процессов производства стала невозможной разработка объекта одним дизайнером. Для проектирования нового изделия промышленного дизайна привлекалась группа специалистов узкотехнической направленности. Вопрос эстетики отходил на второй план, его диктовала инженерная наполненность объекта – это характерная черта «ульмского функционализма».

Важной фигурой функционального дизайна 1950-х – 1960-х годов является промышленный дизайнер Дитер Рамс, который проходил обучение в Ульмской школе. Д. Рамс разрабатывает линейку бытовой техники для немецкой компании Braun. Объекты, спроектированные Рамсом, представляли из себя коллекцию в едином стиле и были созданы так, чтобы после исполнения функции стать незаметной частью интерьера, не привлекая лишнего внимания, подобно идее Гропиуса о «вещах слугах». Принципы проектирования Д. Рамса выражались в десяти правилах хорошего дизайна [16]:

1. Хороший дизайн – инновационный.
2. Хороший дизайн делает продукт полезным.
3. Хороший дизайн – эстетичен.
4. Хороший дизайн помогает продукту быть понятным.
5. Хороший дизайн – ненавязчив.
6. Хороший дизайн – честен.
7. Хороший дизайн – долговечен.

8. Хороший дизайн продуман до мельчайших деталей.
9. Хороший дизайн гармонирует с окружающей средой.
10. Хороший дизайн – это как можно меньше дизайна.

Данный подход к проектированию стал основополагающим для «Braun стиля», который, по мнению многих исследователей, является одним из ярчайших проявлений функционального дизайна в XX веке. Будучи художником-проектировщиком, Д. Рамс был заинтересован в эстетике и эмоциональности формы, однако выражал их через минимализм и строгость. Понятие красоты и гармонии для функционалистов отождествляется с рационально устроенной формой, где все элементы управления на своих местах: хорош не тот объект, к которому нечего добавить, но тот, из которого невозможно ничего удалить, не навредив эстетике и утилитарности. Интуитивное восприятие предназначения бытовой техники потребителем – одна из важных категорий, к которым стремились при разработке новых объектов функционалисты.

В контексте Ульмской школы акцент делался на научную составляющую дизайна, именно здесь формируется системный метод проектирования. В связи с усложнением технологий производства для работы над проектами стали привлекаться узкотехнические специалисты, хотя в довоенный период разработать промышленное изделие мог один дизайнер. Описанные тенденции приводят к технико-ориентированному формообразованию изделий, ярче всего проявившему себя в бытовой технике Braun середины XX века.

Увлеченностю рациональным формообразованием к середине 1960-х годов становится модной европейской тенденцией. Функциональный дизайн под влиянием масс-медиа и маркетинга коммерциализируется, постепенно теряя первоначальную гуманистическую установку. Одним из первых о социальной ответственности промышленных дизайнеров заговорил антрополог и дизайнер Виктор Папанек. Имея большое количество



публикаций и выступлений на тематических конференциях, во всей полноте свою позицию Папанек транслирует в книге «Дизайн для реального мира». Дизайнер заявляет о необходимости переключить внимание с удовлетворения желаний потребительского большинства на помочь большинству реальному, например, малоимущим и инвалидам [9]. Многие дизайнеры поддержали идеи В. Папанека, под влиянием его принципов проектирования зарождается направление «Design for Value» (Дизайн для ценности), противопоставляемое «Design for cost» (Дизайн для стоимости).

Обращая внимание на проблемы, существующие в дизайне на момент середины 1960-х годов, В. Папанек, по сути, предвосхищает зарождающийся кризис функционализма. В обществе нарастает влияние контркультурных течений, среди которых большинство составляют молодежные группы. Молодежь стремилась противопоставить свои идеалы политическим установкам элит. Усиливало эти настроения социальная напряженность в области гражданских свобод, борьбы за права женщин, неприятие войны во Вьетнаме. Изначально распространяясь через американскую поп-музыку, политические убеждения и образ жизни, идея контркультуры постепенно захватила Британию и другие западные страны [4]. Визуальное искусство так же подверглось воздействию новых направлений. Характерными чертами были психodelические образы, оплавившие, «мягкие» шрифты, вписывавшиеся в идеи оп- и поп-арта.

Дизайн-практику захлестывают яркие недолговечные товары, которые соответствовали установкам жить здесь и сейчас, выражать своё мнение и эмоции громко и уверенно. Сдержанный, холодный, выверенный функционализм отходит на второй план; на смену рационализму приходит эклектичность, нарочитая декоративность дизайна. В этом контексте можно проследить расслоение дизайна и искусства. Из массового направления, которым интересовались как производители, так и потребители (не без влияния рекламы и массовой культуры), в конце 1970-х функ-

ционализм начинает ассоциироваться с архаичностью и консерватизмом, постепенно перебирается из жилых помещений в музеи. Одновременно с этим у массового потребителя формируется интерес к нарочито кичливым, ярким, антиторжественным вещам, которые противопоставлялись устоявшейся художественно-проектной культуре и соответствовали эстетическим установкам постмодернизма и поп-арта. Яркими представителями постмодернистского дизайна является Итальянская группа «Мемфис» и Британская студия «Архигрэм» [6].

Функционализм подвергался критике за отсутствие коммуникативности и эмоциональности. Это лежало в самой его сути, дизайнеры фокусировались на двух основных аспектах: технических характеристиках и возможностях удовлетворения потребностей пользователя в виде работоспособности и практичности изделия. Отстраненность и молчаливость функционального дизайна перестала устраивать пользователей, потребитель стремился к эмоциональности окружающей среды.

Объясняя причины кризиса функционализма, А. Моль в 1967 году говорит о конфликте функционального дизайна и «общества изобилия», сложившегося в период 1950-х-1960-х годов. Установки функционализма выражены в стремлении к оптимизации соотношения спроса и предложения, сокращении производимой продукции, в свою очередь промышленность «общества изобилия» имеет противоположный вектор. Постоянное обновление модельного ряда и «украшательство» ради увеличения продаж противоречит самой сути функционального дизайна, поэтому массовый дизайн находит выход в «неокитче» [18].

Несостоятельность идей функционализма объясняет Ж. Бодрийяр. Исследователь рассматривает функционализм как систему интерпретаций и указывает на абстрактность и метафизичность идей, лежащих в его основе: «Функция (функциональность) форм и предметов с каждым днём становится все менее понятной, читаемой, просчитывае-



мой <...> всё оказывается функциональным в потенции и ничто в действительности» [3, с. 280]. Так, с усложнением или невозможностью поиска объективной целесообразности в проектируемых объектах, система начинает стремиться к одной единственной функции – поддержание своего существования. Дизайн подчиняется моде и, как следствие, идет вслед за актуальными художественными и поп-культурными течениями [3].

Несмотря на потерю интереса к функциональному дизайну в конце XX века, данное направление проектирования в трансформировавшемся виде возвращается в массовое производство в начале XXI века. Чистый функционализм образца ВХУТЕМАСа, Bauhausа или Ульмской школы существует сегодня в виде дорогостоящей мебели или музейных экспонатов, однако принципы и методы работы используются как в создании материальных объектов, так и в виртуальной среде.

Ярким примером современного применения принципов функционализма являются технические устройства Apple. Известно, что глава компании Стив Джобс был знаком с идеями Bauhausа и Ульмской школы. Одна из первых брошюр Apple в качестве рекламного слогана использовала фразу “Simplicity is the ultimate sophistication”, что можно дословно перевести как «Простота – высшая степень изысканности» [11]. Данный слоган является прямой отсылкой к идее архитектора Миса Ван дер Роэ «Меньше – значит больше». Стив Джобс видел в простоте идеал, что говорит о тесной взаимосвязи эстетических установок с этическими.

Стоит отметить, что за воплощение проектных идей в Apple отвечал британец Джонатан Айв, он работал дизайнером в компании с 1992 по 2019 годы. Вдохновением для внешнего вида изделий и их операционной системы (виртуальной среды) послужила продукция компании Braun, выпускавшаяся в середине XX века. Так, в дизайне iPod первого поколения (2001 г.) видны черты карманного радио 1958 года выпуска, лаконичная форма iMac (2007 г.) отсылает нас к настольному динами-

ку 1959 года, а калькулятор в операционной системе iOS и по сей день сохраняет эстетику калькулятора Braun 1977 года. Переосмысливая функционализм XX века, Джонатан Айв переносит его в реалии XXI века.

Тандем Стива Джобса и Джонатана Айва возродил тренд на простоту и рациональность вещей. Форма в их понимании является продолжением функции предмета: хорошую вещь должно быть видно, а уродливый объект, по их мнению, не мог быть полезным. Последнее утверждение является спорным (вспомним, например, радио из консервной банки для бедных стран, спроектированное В. Папанеком), однако не противоречит контексту продукции Apple.

С выходом первого iPhone в 2007 году, принципиально изменился форм-фактор мобильных телефонов: экран стал занимать большую часть корпуса, а физические кнопки сводились к необходимому минимуму. Морфология объекта стала зависеть от новой функции – демонстрации визуального наполнения; дизайн смартфонов на сегодняшний день сменил выразительность физической формы на виртуальную. Функциональные элементы перешли в область графического дизайна и связаны с технологиями визуализации данных [5]. Основная цель графического дизайна остается неизменной: удобство восприятия и усвоения информации, однако на передний план выходит параметр пользовательского опыта и коммуникации человека с виртуальной средой.

Если пользователь ощущает дискомфорт при работе с интерфейсом, то его недовольство с формы переключается на содержание: неудобное приложение вызывает негатив в сторону компании, его предоставляющей. Информационный поток становится объемнее с каждым годом, и одна из основных задач проектировщиков виртуальной среды на сегодняшний день – это структурирование и организация данных для удобства их восприятия.

Подобно тому, как функциональный стиль дизайна промышленных изделий родился из желания проектировщиков Bauha-



уза создать внетиповые объекты, эстетика виртуальной среды идёт схожим путём. Сбор, анализ и трансляция информации через графический интерфейс постоянно оптимизируется, на основе пользовательского опыта устраняются недочеты, в результате чего формируются устойчивые паттерны и клише для создания приложений, сайтов, операционных систем [5]. Проектирование виртуальных интерфейсов, как правило, подчиняется определенной системе, диктующей функциональную эстетику. В этом контексте первична роль технических специалистов, по аналогии с инженерами в Баухаусе или Ульмской школе. Художникам и дизайнерам отводится функция декорирования, устремленная к узнаванию бренда и внешней привлекательности сервиса.

Таким образом, в современной художественно-проектной культуре мы можем увидеть укоренение массового дизайна как ремесленно-технического направления. С одной стороны, в условиях капитализма компаниям требуется постоянное обновление модельного ряда, соответствующее сменяющейся моды. С другой стороны, мы наблюдаем тенденцию минимизации декоративных приемов в физических объектах, заключающихся в изменении колористической карты или незначительном усовершенствовании формы. Принципы и методы функционализма не потеряли актуальности и по сей день, активно применяются на практике в ведущих компаниях, сохраняя первоначальную гуманистическую направленность.

Список литературы

1. Аронов В. Р. Дизайн в культуре XX века: 1945–1990. Москва: Издатель Д. Аронов, 2013. 405 с.
2. Березникова О. С. Влияние принципов коллективного жилья Ле Корбюзье на мировую архитектурную практику (на примере «марсельской жилой единицы») [Электронный ресурс] // Евразийский Союз Ученых. 2015. № 4–9 (13). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-prinzipov-kollektivnogo-zhilya-le-korbyuzie-na-mirovuyu-architekturnuyu-praktiku-na-primere-marselskoy-zhiloy-edinitsy>
3. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. Москва: Рипол-Классик, 2020. 352 с.
4. Бондарева Н., Василенко О. В. Возникновение контракультуры // Территория науки. 2014. № 2. С. 80–82.
5. Дубова А. А. Парадигма функционального дизайна в формировании эстетики современных интеллектуальных устройств и цифрового будущего / Материалы научно-практической конференции «Актуальные проблемы информатизации в науке и образовании – 2017» / Москва: НИУ «МИЭТ», 2017. С. 49–54.
6. Ковешников А. И., Ковешникова Н. А. Кризис функционализма и смена парадигмы в дизайне на рубеже 1960-х – 1970-х гг. // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2015. № 2. С. 323–326.
7. Козловский В. Д. Вхутемас и Баухауз в контексте художественной культуры России и Германии первой трети XX века: компаративный анализ: автореф. дис. ... канд. культурологии. Москва, 2017. 23 с.
8. Овсянникова Е., Милютина Е. Жилой комплекс «Дом Наркомфина» Москва: TATLIN, 2017. 64 с.
9. Папанек В. Дизайн для реального мира. Москва: Д. Аронов, 2008. 416 с.
10. Пендикова И. Г., Дмитриева Л. М. Культуротворческая миссия дизайна // ОНВ. 2012. № 2 (106). С. 111–112.
11. Саввина О. В. Отношение к дизайну Стива Джобса: этический аспект // Вестник РУДН. Серия: Философия. 2017. С. 371–378.
12. Синклер М., Пауэрс А. Дизайн. Всемирная история. Москва: Магма, 2017. 576 с.
13. Синявина Н. В. Динамика пространственных представлений в архитектуре в первой половине XX в. (В. Гropиус и Ле Корбюзье) // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2023. № 1(53). С. 129–138.



14. Тохчукова Д. З. История развития зарубежного дизайн-образования [Электронный ресурс] // МНКО. 2016. № 6 (61). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-razvitiya-zarubezhnogo-dizayn-obrazovaniya>
15. Филичева Н. В. К вопросу о художественном стиле 20–30-х гг. XX века в России и Западной Европе (конструктивизм) // Научно-технический вестник информационных технологий, механики и оптики. 2001. № 2. С. 75–83.
16. Цыганков В. А. Две школы – два стиля // Бизнес и дизайн ревю. 2016. Т. 1 № 3 (3). С. 13–25.
17. Bernhard E. Bürdek Design History, Theory and practice of product design // 2015 Birkhäuser Verlag GmbH, Basel. 544 p.
18. Design Since 1945 by Philadelphia Museum of Art. Philadelphia, 1983. 372 p.
19. Sullivan L. H. The tall office building artistically considered. Lippincott's Magazine, March 1896. 534 p.

*

Поступила в редакцию 07.03.2023