

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220254

УДК 7.01+7.05]:001.4/5

**ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЕ
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ДИЗАЙНА
И ИСКУССТВА**

Вергунова Наталья Сергеевна
Кандидат искусствоведения, доцент,
ORCID: 0000-0002-8470-7956,
e-mail: n.vergunova@gmail.com,
Харьковский национальный университет
городского хозяйства имени А. Н. Бекетова,
ул. Маршала Бажанова 17, Харьков, Украина, 61002

Цель исследования состоит в рассмотрении теорий, раскрывающих взаимоотношения дизайна и искусства с точки зрения терминологии, выявлении обобщающей формулировки по заданной проблематике. Полученные результаты могут быть использованы для уточнения теоретической базы искусствоведения в профессиональной подготовке дизайнеров в системе высшего образования. Методы исследования. В процессе исследования был применен комплекс общенаучных методов (историко-сопоставительный, хронологический, метод терминологического анализа), который способствовал выявлению терминологических трактовок в раскрытии отношений дизайна и искусства. Научная новизна работы заключается в комплексном исследовании теорий, раскрывающих терминологическое взаимодействие дизайна и искусства с середины XX– начала XXI в., формировании обобщающей формулировки по заданной проблематике на современном этапе. Выводы. К концу XX в. мнения теоретиков по проблеме отношений искусства и дизайна разделились на две взаимоисключающие позиции, а именно: «дизайн – не искусство» (Д. Джадд, Н. Поттер) и «дизайн равен искусству» (С. Бартон, Д. Нельсон, Б. Мунари). В начале XXI в. эти мнения были объединены сторонниками третьей позиции, согласно которой искусство может выходить за свои границы, объединяясь с пограничным ему дизайном (Р. Таттл). Обобщая полученные сведения, отмечено, что граница, отделяющая дизайн от искусства, всегда была условной и более проницаемой, чем кажется тем, кто решительно разводит в разные стороны пользу и красоту, функциональность и эстетичность. Объекты дизайна непосредственно, физически и материально включены в жизненную канву каждого индивида. Они несут в себе эстетическое начало, свободно пересекая границу искусства, но при этом обязательно сохраняют свойственную им утилитарность: функциональность, эргономичность, экономическую целесообразность.

Ключевые слова: искусство; дизайн; художественное конструирование; художественное проектирование; форма; образ

Введение

В середине XIX – начале XX в. в англоязычных странах термин «дизайн» широко употреблялся по отношению к ремесленному творчеству, декоративно-прикладному искусству, искусству графики, означая «рисунок», «узор», «эскиз», «композицию». Одна из книг английского теоретика искусства, идеолога прерафаэлитов Джона Рёскина (John Ruskin) называлась «Hinton Pattern designing», а его ученик Уильям Моррис (William Morris) и основатель «Движения искусств и ремесел» исследователями его творчества и культурного наследия нередко назывался дизайнером. Авторы книги «История прикладного искусства нового времени» Р. Розенталь и Х. Рагцка употребляют слово «дизайн» как по отношению к прикладному искусству, так и к дизайнерскому творчеству.

Вместе с тем проблема отношений традиционного художественного творчества и дизайна со свойственной ему промышленной направленностью стала наиболее актуальной к середине XX в., а исследователи этого процесса высказывали свои собственные, субъективные мнения. В общетеоретическом осмыслении выбранной тематики использованы работы таких исследователей: Д. Глоага и Г. Рида (1934), Т. Мальдонадо (1964), Б. Мунари (1971), Е. А. Розенблюма (1974), Б. Блеминк (2004). На протяжении столетий терминология отдельных видов искусства складывалась автономно, и в результате терминология дизайна оказалась оторгнутой от традиционных понятий истории искусства, что отражается в недостатке обобщающих формулировок по заданной проблематике.

Научная новизна работы заключается в комплексном исследовании теорий, раскрывающих терминологическое взаимодействие дизайна и искусства с середины XX – начала XXI в., формировании обобщающей формулировки по заданной проблематике на современном этапе.

Цель исследования

Цель исследования состоит в рассмотрении теорий, раскрывающих взаимоотношения дизайна и искусства с точки зрения терминологии, выявлении обобщающей формулировки по заданной проблематике. Полученные результаты могут быть использованы для уточнения теоретической базы искусствоведения в профессиональной подготовке дизайнеров в системе высшего образования.

Методы исследования. В процессе исследования был применен комплекс общенаучных методов (историко-сопоставительный, хронологический, метод терминологического анализа), который способствовал выявлению терминологических трактовок в раскрытии отношений дизайна и искусства. В частности, в сравнении терминов западного «дизайна» и советского «художественного конструирования», отличия последнего от «художественное проектирования», а также в рассмотрении других смежных понятий в искусствоведении.

Изложение материала исследования

Актуализация проблемы отношений традиционного художественного творчества и дизайна со свойственной ему промышленной направленностью к середине XX в. нашла отражение в многочисленных исследованиях и высказываниях субъективных мнений теоретиков и практиков дизайна и искусства. Эти теоретические выкладки освещают несколько принципиальных позиций их авторов.

Английский писатель, критик, теоретик и практик дизайна Джон Глоаг (John Gloag) в своих работах, в частности в книге «Industrial art explained» (1934) проводит четкое разделение дизайна и искусства, и акцентирует внимание на первостепенности коммерческого значения «хорошего дизайна». Этот автор видит в дизайне эффективный инструмент для активизации продажи британских товаров как внутри страны, так и за ее пределами, и стремится доказать, что дизайн является нормальной технической операцией в производстве.

Его современник, литературный критик и авторитет художественной жизни Великобритании 1920-х – 1950-х гг., Герберт Рид (Herbert Read), в книге «Art and Industry: The Principles of Industrial Design» (1935) иначе видит ситуацию отношений дизайна и искусства. «Действительная проблема заключается не в том, чтобы приспособить машинное производство к эстетическим стандартам ремесла, а продумать новые эстетические стандарты для новых методов производства» (Read, 1935, с. 15). Г. Рид не только описывает дизайн в категориях искусства, но и фактически создает теоретическую работу о дизайне методом искусства. Авторская концепция Г. Рида, основанная на историческом экскурсе в отношении промышленника и художника, сводится к тому, чтобы признать дизайн функцией абстрактного художника. Так, абстрактному художнику (его часто идентифицируют с инженером или техником) необходимо работать во всех отраслях промышленности. При этом его мнение по всем вопросам, связанным с дизайном, является определяющим, а решение – заключительным. «В рамках функциональной эффективности, фабрика должна приспособить себя к художнику, а не художник к фабрике» (Read, 1935, с. 39).

В отличие от радикальных суждений Д. Глоага и Г. Рида, известный практик и теоретик дизайна Томас Мальдонадо (Tomas Maldonado) придерживался компромиссного решения в отношениях дизайна и искусства, согласно которому дизайн содержит элементы художественного мышления, но полностью ему не тождественен. Соображения Томаса Мальдонадо по этому поводу легли в определение промышленного дизайна, принятое в 1964 г. на международном семинаре по дизайнерскому образованию в г. Брюгге (Бельгия). Это определение, после обсуждения и уточнения, подвело смысловой итог, обозначив суть профессии: «промышленный дизайн – это творческая деятельность, целью которой является определение формальных качеств промышленных изделий. Эти качества включают и внешние черты изделия, но главным образом те структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое, как с точки зрения потребителя, так и с точки зрения изготовителя. Дизайн стремится охватить все аспекты окружающей человека среды, которая обусловлена промышленным производством» (Глазычев, 1970, с. 2).

Таким образом, почти шестьдесят лет назад определение «industrial design» обрело ясное семантическое значение, очертив профессиональный круг этой деятельности. Вместе с тем, на территориях бывших республик СССР, был принят другой термин – «художественное конструирование», эквивалентный тому, что сегодня мы называем дизайном. Уже в начале XX в. СССР активно развивается идея создания новой гармоничной среды для нового человека труда; активно ищутся механизмы сосуществования красоты, функциональности и практичности в объектах этой среды (ВХУТЕМАС). Эти «механизмы» и явили ту деятельность, которую называли тогда «художественное конструирование».

Если сравнить определения западного «дизайна» и советского «художественного конструирования», то можно увидеть много общего как, по сути, так и в деталях: «художественное конструирование – творческая проектная деятельность, направленная на совершенствование окружающей человека предметной среды, создаваемой средствами промышленного производства; это достигается путём приведения в единую систему функциональных и композиционных связей предметных комплексов и отдельных изделий, их эстетических и эксплуатационных характеристик» (Сидоренко, 1987, с. 73). Сегодня на территориях стран СНГ это понятие практически не используется – его полностью заменил термин «дизайн».

Возвращаясь к проблеме соотношений дизайна и искусства, следует отметить теоретические выкладки исследователей, работавших на территориях бывших республик СССР. Согласно концепции архитектора и художника, теоретика и практика дизайна, создателя Сенежской студии Е. Розенблюма в книге «Художник в дизайне» (1974): «...проектируя, художник строит вещь как мир; она – результат активного и уникального мировосприятия...» (Розенблюм, 1974, с. 16). Следовательно, художественное проектирование является осмысленным творчеством вещей, отталкивающимся от нужд сегодняшнего дня и предвосхищающим потребности будущего. При этом Е. Розенблюм (1974) разделяет понятия «художественное проектирование» и «художественное конструирование», более того определяет их как «два одновременно и параллельно развивающихся типа дизайна» (с. 16). В качестве образца «чистого» художественного проектирования Е. Розенблюм приводит непостроенную башню Третьего Интернационала, спроектированную В. Татлиным в 1919 г. Этот проект, где «...художник формулировал задачу для инженеров, в нем художник, подчинив свою фантазию строжайшей внутренней логике, выразил в пространственной структуре только нарождающуюся социальную функцию», по мнению Е. Розенблюма (1974), «сохраняет свой жизненный смысл, даже не будучи осуществленным» (с. 16-17). В отличие от художественного проектирования, художественное конструирование «всегда имеет четко ограниченную практическую цель, а потому, когда модель, разработанная художником, воплощается в материале, осваивается производством и идет в серию, смысл данной конструкции исчерпывается» (Розенблюм, 1974, с. 17).

Склоняясь к художественному проектированию, Е. Розенблюм отмечает, что его важнейшей особенностью является «не прибавление к утилитарным предметам эстетического значения как некоего облагораживающего и приятного аксессуара, а активная роль личности художника-проектировщика» (Розенблюм, 1974, с. 172-173). В активизации личностных способностей художника он видит сближение художественного проектирования с методами и задачами искусства.

Схожую концепцию развивал и В. Родин в книге «Взаимодействие дизайна и искусства как эстетическая проблема» (1979), отмечая общность художественных методов дизайна и искусства. Связь формы и функции в дизайне, наподобие связи содержания и формы в искусстве, обладает эстетическим характером благодаря целостности их симбиоза.

В. Аронов в книге «Дизайн и искусство» (1984) отмечает, что дизайн и изобразительное искусство находятся в тесной взаимосвязи, а художественные процессы находят отражение в проектной деятельности дизайнера. Вместе с тем «дизайн преобразует окружающий предметный мир, а изобразительное искусство отражает этот мир в сложных по содержанию и форме опосредованных образах. Однако и то и другое соединяется в эстетических нормах своей эпохи» (Аронов, 1984, с. 8).

По мнению Н. Воронова ("Основные теоретические проблемы технической эстетики", 1968), работа дизайнера направлена на интеграцию различных типов творческой деятельности. отождествляя термин «дизайн» с промышленным, индустриальным дизайном, Н. Воронов указывает, что «в промышленном дизайне обычно появляются новые связи между такими явлениями, как техника, искусство, принцип комфорта. Иначе говоря, к прогрессивным с технической точки зрения индустриальным объектам «прикомпоновываются» элементы комфорта и удобства, а также художественные качества». Происходит «компоновочная переработка объекта с учетом всех необходимых факторов, которая делает его целостным созданием, как в техническом, так и в эстетическом плане» (Воронов & Шестопап, 1972, с. 5).

К. Кантор в книге «Правда о дизайне» (1996) отмечает, что «через дизайн промышленное проектирование воспринимает социокультурные импульсы, исходящие от общества, через него осущест-

вляется связь культуры общества и техники. Способом, не поддающимся никаким измерениям, искусство через дизайн оказывает влияние на техническое формообразование, на облик предметной среды (Кантор, 1996, с. 243).

Исследователь проектного творчества и архитектурного наследия, критик, переводчик и публицист В. Глазычев в книге «О дизайне: очерки по теории и практике дизайна на Западе» (1970) рассматривает разные аспекты взаимоотношений искусства и дизайна в контексте проектной деятельности. В частности, он отмечает, что объекты дизайна фигурируют не только в сфере товарного рынка и товарного потребления, но и в сфере культуры, где они выступают «не как товары и не как утилитарно-полезные предметы, а как культурные ценности, к которым приложимы все средства оценки их эстетического восприятия» (Глазычев, 1970, с. 8). Применение к дизайну аппарата сравнительной оценки произведений искусства, выработанного профессиональным искусствоведением, приводит к созданию особого уровня рассмотрения проблематики дизайна, в котором «происходит фактическое отождествление продуктов дизайна и продуктов современного изобразительного искусства» (Глазычев, 1970, с. 8).

Проблема соотношений дизайна и искусства рассматривается и в работах дизайнеров-практиков, художников, скульпторов. Так, американский скульптор Дональд Джадд (Donald Judd) в эссе «It's hard to find a good lamp» (1993) отмечает различие искусства с архитектурой и дизайном в намерениях проектантов, для архитектора и дизайнера это, в первую очередь, функциональность, тогда как в искусстве превалирует эстетическое восприятие (Judd, 2004). Схожее мнение высказывает английский дизайнер Норман Поттер (Norman Potter) в книге «What is a designer?» (2002). По его мнению, дизайнер, в отличие от художника, работает «через и для других людей, и, прежде всего, он озабочен их проблемами, а не своими собственными». Приоритет живописца – «это правдивость его собственного видения» (Potter, 2002, с. 15). Контраст их ролей очевиден: дизайнер имеет дело с практичностью и функциональностью, а художник волен выбирать и ставить свои, собственные цели.

Противоположной точки зрения на взаимоотношения искусства и дизайна придерживается американский скульптор Скотт Бартон (Scott Burton) в работе «Situation Esthetics» (1980). Пересмотрев роль творца в современном обществе, С. Бартон создавал последующие проекты скульптур, названные прагматичными (pragmatics sculpture), из убеждения, что они должны «невидимо и ненавязчиво вплестаться в жизненную канву». По мнению скульптора, преобразование изобразительного искусства в визуальную культуру дизайна и усиление его интерактивных качеств придаст современному искусству новое социальное звучание (Морозова, 2008, с. 14).

Джордж Нельсон в книге «Problems of design» (1957) отстаивал широкие позиции дизайна как гуманитарной и художественной профессии, он видит в дизайнере неотъемлемый элемент процесса воссоединения художника с обществом. Итальянский художник Бруно Мунари (Bruno Munari) в книге «Design as Art» (1971) определяет дизайнера как художника современности, призванного восстановить утраченный контакт между искусством и обществом. По его мнению, «дизайнер отвечает на потребности человека в своем времени и помогает людям решить определенные проблемы без стилистических, предвзятых мнений или ложных понятий художественного достоинства, полученного из раскола искусств» (Munari, 1971, с. 32).

Таким образом, мнения практиков дизайна конца XX в. разделились на две взаимоисключающие позиции, а именно: «дизайн – не искусство» (Д. Джадд, Н. Поттер) и «дизайн равен искусству» (С. Бартон, Д. Нельсон, Б. Мунари). В начале XXI в. эти мнения были объединены сторонниками третьей позиции, согласно которой искусство может выходить за свои границы, объединяясь с пограничным ему дизайном (Морозова, 2008, с. 14). Так, американский художник Ричард Туттл (Richard Tuttle) объединяет эти две антагонистичные позиции (Thesis, Antithesis, Synthesis, 2004), высказывая мысль о примирении дизайна и искусства и создании нового «тотального искусства» (Tuttle, 2004).

Еще одна современная позиция формулируется следующим образом: «дизайн не равен традиционному искусству, но и не является ни большим, ни меньшим», иными словами, дизайн и художественное творчество представляют собой самостоятельные феномены духовной культуры. Так, куратор выставки Барбара Блёминк (Barbara J. Bloemink) поясняет применение знака « \neq » в названии выставки «Design \neq Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread», прошедшей в Музее дизайна Купера-Хьюитта (Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum) Нью-Йорке в 2004–2005 гг. По мнению Блёминк, союз искусства и дизайна дуалистичен: искусство и дизайн одновременно различны и похожи.

А. Пучков в статье «Онтологічні підстави поняттєвого розрізнення мистецтва і дизайну» для терминологического разграничения искусства и дизайна акцентирует внимание на функциональной целесообразности этих явлений. Действительно, объекты дизайна непосредственно, физически и мате-

риально включены в жизненную канву каждого индивида, следовательно, функциональность для них необходима. В то время как произведения «чистых» видов искусства (живописи, графики, скульптуры) зачастую выполняются под воздействием морально-эстетических побуждений творца, и основной посыл функциональности в данном случае сводится к созерцанию этих произведений с последующим эстетическим наслаждением.

А. Пучков отмечает: «...произведения архитектуры и дизайна создаются для тела, произведения искусства для души и ума (создание произведений дизайна для души – чувшь)» (Пучков, 2018, с. 111). С таким кардинальным утверждением автора сложно согласиться, поскольку функция и польза (для тела) неразрывна с эстетикой и красотой (для души). Более того, если созерцание произведений искусства с эстетическим наслаждением происходит зачастую локально: в художественной галерее или на специализированной выставке в определенное и отведенное время, то созерцание объектами дизайна происходит постоянно. Это одежда и аксессуары, которые носит потребитель, это транспортное средство, с помощью которого можно добраться на работу или домой, где, в свою очередь, внешнее и внутреннее пространство также может быть решено с помощью объектов дизайна. «Невозможность создания объектов дизайна для души» также противоречит активно развивающемуся явлению коллекционного дизайна, когда некоторые объекты дизайна, в понимании мирового арт-сообщества, стали приравниваться к видам искусства, наряду с живописью, скульптурой и другими жанрами визуальных искусств. Продажа кресла с драконами авторства Эйлин Грей (Eileen Gray) на торгах Christie's в Париже (2009) за 21,9 млн. евро и шезлонга Марка Ньюсона (Marc Newson) на аукционе Phillips (2015) за 2,5 млн. фунтов стерлингов свидетельствует об эмоциональной яркости их проектных решений, а также других эстетических качествах для души, которые позволили сравнивать эти объекты дизайна с произведениями чистого искусства.

Выводы

В статье рассмотрены теории, раскрывающие взаимоотношения дизайна и искусства с точки зрения терминологии. Мнения практиков дизайна конца XX в. разделились на следующие принципиальные позиции:

- «дизайн – не искусство» (Д. Джадд, Н. Поттер);
- «дизайн равен искусству» (С. Бартон, Д. Нельсон, Б. Мунари);
- «дизайн содержит элементы художественного мышления, но полностью ему не тождественен» (Т. Мальдонадо).

В начале XXI в. формируется иная позиция, согласно которой дизайн и художественное творчество представляют собой самостоятельные феномены духовной культуры, а их союз дуалистичен: искусство и дизайн одновременно различны и похожи (Б. Блёминк).

В качестве обобщающей формулировки о взаимоотношениях дизайна и искусства можно отметить, что граница между ними была и остается условной и достаточно гибкой, поэтому решительно разводить пользу и красоту, функциональность и эстетичность, материальную предметность и художественную образность представляется нецелесообразным. Объекты дизайна непосредственно, физически и материально включены в жизненную канву каждого индивида. Связь с потребителем осуществляется во временном промежутке, при этом изменяются не только пространственные корреляции, ракурсы восприятия, понимания и осмысления объекта, но и преобразовывается его структура: раздвигаются межкомнатные перегородки, открываются двери и окна, трансформируется мебель, собираются и разбираются приборы и оборудование. При этом настоящие объекты дизайна должны нести в себе эстетическое начало, свободно пересекая границу искусства, но с обязательным сохранением своей прежней утилитарности, в виде функциональности, эргономичности, экономической целесообразности.

Дальнейшее исследование может быть направлено на рассмотрение и уточнение новых терминологических трактовок, сопровождающих дизайнерское проектирование и художественно творчество современности.

Список библиографических ссылок

- Аронов, В. Р. (1984). *Дизайн и искусство: Актуальные проблемы технической эстетики*. Знание.
Воронов, Н. В., & Шестопап, Я. Е. (1972). *Эстетика техники: Очерки истории и теории*. Советская Россия.

- Глазычев, В. Л. (1970). *О дизайне: Очерки по теории и практике дизайна на Западе*. Искусство.
- Кантор, К. М. (1996). *Правда о дизайне*. АНИР.
- Морозова, М. А. (2008). Арт-дизайн в зарубежном проектировании мебели XX - начала XXI вв. (Автореферат диссертации кандидата искусствоведения). Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург.
- Пучков, А. А. (2018). Онтологічні підстави поняттєвого розрізнення мистецтва і дизайну. В *Актуальні проблеми сучасного дизайну*, Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Т. 1, с. 108-111). Київський національний університет технологій та дизайну.
- Родин, В. (1979). *Взаимодействие дизайна и искусства как эстетическая проблема*. ВНИИТЭ.
- Розенблум, Е. А. (1974). *Художник в дизайне*. Искусство.
- Сидоренко, В. Ф. (1987). *Методика художественного конструирования: Дизайн-программа*. ВНИИТЭ.
- Gloag, J. (1934). *Industrial Art Explained*. G. Allen & Unwin.
- Judd, D. (2004). It's Hard to Find a Good Lamp [1993]. In B. Bloemink, & J. Cunningham, *Design [does not equal] Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread* (pp. 189-196). Merrell in association with Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution.
- Munari, B. (1971). *Design as Art*. Penguin Books.
- Potter, N. (2002). *What is a Designer: Things, Places, Messages*. Hyphen Press.
- Read, H. (1935). *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*. Harcourt, Brace and Company.
- Tuttle, R. (2004). Thesis, Antithesis, Synthesis. In B. Bloemink, & J. Cunningham, *Design [does not equal] Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*. Merrell in association with Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution.

References

- Aronov, V. R. (1984). *Dizain i iskusstvo: Aktualnye problemy tekhnicheskoi estetiki [Design and Art: Actual Problems of Technical Aesthetics]*. Znanie [in Russian].
- Glazychev, V. L. (1970). *O dizaine: Ocherki po teorii i praktike dizaina na Zapade [About Design: Essays on the Theory and Practice of Design in the West]*. Iskusstvo [in Russian].
- Gloag, J. (1934). *Industrial Art Explained*. G. Allen & Unwin [in English].
- Judd, D. (2004). It's Hard to Find a Good Lamp [1993]. In B. Bloemink, & J. Cunningham, *Design [does not equal] Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread* (pp. 189-196). Merrell in association with Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution [in English].
- Kantor, K. M. (1996). *Pravda o dizaine [The Truth about Design]*. ANIR [in Russian].
- Morozova, M. A. (2008). Art-dizajn v zarubezhnom proektirovanii mebeli XX - nachala XXI v. [Art design international furniture design of the 20th-21st centuries] (Abstract of PhD Dissertation). Saint-Petersburg [in Russian].
- Munari, B. (1971). *Design as Art*. Penguin Books [in English].
- Potter, N. (2002). *What is a Designer: Things, Places, Messages*. Hyphen Press [in English].
- Puchkov, A. A. (2018). Ontologichni pidstavy poniattievoho rozrizznennia mystetstva i dyzainu [Ontological Bases of Conceptual Distinction of Art and Design]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu [Current Issues of Modern Design]*, Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Vol. 1, pp. 108-111). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Read, H. (1935). *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*. Harcourt, Brace and Company [in English].
- Rodin, V. (1979). *Vzaimodeistvie dizaina i iskusstva kak esteticheskaiia problema [Interaction between design and art as an aesthetic problem]*. VNIITE [in Russian].
- Rozenblium, E. A. (1974). *Khudozhnik v dizaine [Artist in Design]*. Iskusstvo [in Russian].
- Sidorenko, V. F. (1987). *Metodika khudozhestvennogo konstruirovaniia: Dizain-programma [Artistic Design Technique: Design Program]*. VNIITE [in Russian].
- Tuttle, R. (2004). Thesis, Antithesis, Synthesis. In B. Bloemink, & J. Cunningham, *Design [does not equal] Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*. Merrell in association with Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution [in English].
- Voronov, N. V., & Shestopal, Ya. E. (1972). *Estetika tekhniki: Ocherki istorii i teorii [Aesthetics of Technology: Essays on History and Theory]*. Sovetskaia Rossiia [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 29.09.2020

**ТЕРМІНОЛОГІЧНА ВЗАЄМОДІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВА**

Вергунова Наталія Сергіївна
*Кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківський національний університет
міського господарства імені О. М. Бекетова,
Харків, Україна*

Мета дослідження полягає у розгляді теорій, що розкривають взаємини дизайну і мистецтва з точки зору термінології, виявленні узагальнюючого формулювання в означеній проблематиці. Отримані результати можуть бути використані для уточнення теоретичної бази мистецтвознавства в професійній підготовці дизайнерів у системі вищої освіти. Методи дослідження. У процесі дослідження був застосований комплекс загальнонаукових методів (історико-порівняльний, хронологічний, метод термінологічного аналізу), що сприяло виявленню термінологічних трактувань у розкритті відносин дизайну та мистецтва. Наукова новизна роботи полягає в комплексному дослідженні теорій, що розкривають термінологічну взаємодію дизайну та мистецтва з середини ХХ – початку ХХІ ст., формуванні узагальнюючого формулювання з означеної проблематики на сучасному етапі. Висновки. До кінця ХХ ст. думки теоретиків щодо проблеми відносин мистецтва та дизайну розділилися на дві взаємовиключні позиції, а саме «дизайн – не мистецтво» (Д. Джадд, Н. Поттер) та «дизайн дорівнює мистецтву» (С. Бартон, Д. Нельсон, Б. Мунарі). На початку ХХІ ст. ці думки були об'єднані прихильниками третьої позиції, за якою мистецтво може виходити за свої кордони, об'єднуючись із суміжним із ним дизайном (Р. Таттл). Ще одна сучасна позиція формується таким чином: «дизайн не дорівнює традиційному мистецтву, але і не є ні більшим, ні меншим» (Б. Блемінк). Узагальнюючи отримані результати, слід зазначити, що межа, яка відокремлює дизайн від мистецтва, завжди була умовною і більш проникною, ніж здається тим, хто рішуче розводить в різні боки користь та красу, функціональність та естетичність. Об'єкти дизайну безпосередньо, фізично й матеріально включені в життєву канву кожного індивіда. Вони несуть в собі естетичне начало, вільно перетинаючи кордон мистецтва, але при цьому обов'язково зберігають властиву їм утилітарність: функціональність, ергономічність, економічну доцільність.

Ключові слова: мистецтво; дизайн; художнє конструювання; художнє проектування; форма; образ

**TERMINOLOGICAL INTERACTION
OF DESIGN AND ART**

Nataliia Verhunova
*PhD in Art Studies, Associate Professor,
O. M. Beketov National University
of Urban Economy in Kharkiv,
Kharkiv, Ukraine*

The purpose of this article is to examine theories that reveal the relationship between design and art in terms of terminology, to identify a generalizing formulation on a given issue. The results can be used to clarify the theoretical basis of art studies in the professional training of the designers in the higher education system. Research Methodology. In the course of the research, a complex of general scientific methods (historical and comparative, chronological, method of terminological analysis) was applied, which contributed to the identification of terminological interpretations in the disclosure of relations between design and art. The scientific novelty of the work consists in a comprehensive study of theories that reveal the terminological interaction of design and art from the middle of the 20th – beginning of the 21st centuries, the presentation of a generalizing formulation on a given issue at the present stage. Conclusions. By the end of the 20th century, the opinions of theorists on the issue of art and design interaction were divided into two mutually exclusive positions, namely “design is not art” (D. Judd, N. Potter) and “design equals art” (S. Barton, D. Nelson, B. Munari). At the beginning of the 21st century, these opinions were united by supporters of the third position, according to which art can go beyond its borders, combining with adjacent design (R. Tuttle). Another modern position is formed as follows: “Design is not equal to traditional art, but it is neither more nor less” (B. Bloemink). Summarizing the results, it should be noted that the boundary that separates design from art has always been conditional and more permeable than it might seem to those who positively separate benefits and beauty, functionality and aesthetics. Design objects are directly, physically, and materially included in the life of each individual. They have an aesthetic origin, freely crossing the border of art, but at the same time necessarily retain the utility inherent in them: functionality, ergonomics, and economic feasibility.

Keywords: art; design; artistic construction; artistic design; form; image