

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Тольяттинский государственный университет  
Архитектурно-строительный институт  
Кафедра «Дизайн»

**И.А. Скрипачева**

# **СОВРЕМЕННЫЕ ПРОЦЕССЫ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА, НАУКИ И ТЕХНИКИ**

Электронное учебно-методическое пособие

© ФГБОУ ВО «Тольяттинский  
государственный университет», 2018

ISBN 978-5-8259-1263-9

УДК 73/76.03+72.04.03

ББК 85.118

Рецензенты:

д-р филос. наук, профессор Тольяттинской консерватории

*Л.Н. Дорогова;*

профессор кафедры «Дизайн» Тольяттинского государственного  
университета *С.Г. Галета.*

Скрипачева, И.А. Современные процессы развития дизайна, науки и техники : электрон. учеб.-метод. пособие / И.А. Скрипачева. – Тольятти : Изд-во ТГУ, 2018. – 1 оптический диск.

В пособии представлены сведения по истории дизайна в зарубежных странах и России послевоенного периода. Рассматривается современное развитие дизайна как составной элемент экономической системы.

После изучения каждого раздела студент должен ответить на контрольные вопросы.

В заключение предлагаются тесты и вопросы к экзамену.

Пособие предназначено для студентов, обучающихся по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн» очной формы обучения.

Текстовое электронное издание.

Рекомендовано к изданию научно-методическим советом Тольяттинского государственного университета.

Минимальные системные требования: IBM PC-совместимый компьютер: Windows XP/Vista/7/8; PIII 500 МГц или эквивалент; 128 Мб ОЗУ; SVGA; CD-ROM; Adobe Acrobat Reader.

Редактор *Т.М. Воропанова*  
Технический редактор *Н.П. Крюкова*  
Компьютерная верстка: *Л.В. Сызганцева*  
Художественное оформление,  
компьютерное проектирование: *Г.В. Карасева, И.В. Карасев*

Дата подписания к использованию 04.04.2018.  
Объем издания 0,4 Мб.  
Комплектация издания: компакт-диск, первичная упаковка.  
Заказ № 1-45-17.

Издательство Тольяттинского государственного университета  
445020, г. Тольятти, ул. Белорусская, 14,  
тел. 8 (8482) 53-91-47, [www.tltsu.ru](http://www.tltsu.ru)

## Содержание

Введение .....	5
1. Дизайн как составной элемент экономической системы .....	8
2. Особенности развития дизайна после Второй мировой войны в странах Скандинавии, в Италии, Германии, Японии и других странах .....	11
3. Американский дизайн .....	15
4. Особенности развития дизайна во Франции после Второй мировой войны (ВМВ) .....	19
5. Особенности развития дизайна в Англии после ВМВ .....	21
6. Особенности развития дизайна в Италии после ВМВ .....	24
7. Скандинавский дизайн .....	28
8. Германский дизайн после ВМВ. Неофункционализм. Ульмская школа дизайна .....	31
9. Возрождение дизайна в России в 60-е годы .....	36
10. Дизайн бытовых изделий в СССР в 1960-х гг. ....	38
11. Виды дизайна XXI века .....	42
12. Системный дизайн: особенности и проблемы. Школы, общества дизайнеров, выставки .....	45
13. Подготовка дизайнеров .....	49
14. Создание Союза дизайнеров России .....	52
Тесты .....	56
Вопросы к экзамену .....	67
Библиографический список .....	69
Глоссарий .....	70

## ВВЕДЕНИЕ

Дисциплина «История науки, техники и дизайна» посвящена изучению эволюции предметного окружения человека, истории и теории развития дизайна как новой сферы творчества, объединяющей, наряду с архитектурой, функционально-конструктивную и эстетическую проблематику формирования предметно-пространственной среды. Современное развитие дизайна, науки и техники – это использование достижений науки и техники в повседневной жизни, традиции и опыт художественного конструирования, развитие архитектуры и инженерного проектирования, процессы развития материальной базы производства, представление дизайна как составного элемента экономической системы с появлением новых видов и совершенствованием промышленных изделий.

Дисциплина содержит сведения по истории дизайна индустриального и постиндустриального общества, необходимые для полноты представления о существе предстоящей деятельности и формирования профессионального подхода к ней, а также предусматривает достаточный объём самостоятельной работы. Предметом изучения в рамках дисциплины «История науки, техники и дизайна» является: развитие науки и техники, использование современных достижений науки и техники в повседневной жизни; традиции и опыт художественного конструирования; развитие архитектуры и инженерного проектирования; процессы развития материальной базы производства в России и зарубежных странах, появление новых видов дизайна и совершенствование промышленных изделий.

*Цель данного учебно-методического пособия* – способствовать формированию общекультурной компетенции ОК-2 и общепрофессиональной компетенции ОПК-7, предусмотренных ФГОС для бакалавров, а именно: раскрытие сущности и основных этапов развития современного дизайна, художественных стилей, дизайнерских школ, нашедших отражение в предметном мире; развитие тех или иных художественных форм; возникновение новых понятий и современных технологий. Получить достаточно полное представление о современном многообразии и динамике эстетических требований к промышленной продукции и реализации этих требований в рамках различных течений и школ.

### *Задачи пособия*

1. Дать представление о современном дизайне как об основном элементе экономической системы общества, об общих закономерностях научно-технического развития постиндустриального общества.
2. Сформировать представление об истории стилей дизайна в Западной Европе и России, их исторической эволюции, о связях стилей дизайна с культурой, с общими художественными вкусами эпох и периодов, проявляющимися в архитектуре, а также различных видах дизайнерских школ и течений.
3. Содействовать расширению общего представления о многообразии дизайнерских решений, умение видеть в объектах материальной культуры прообразы новых дизайнерских идей.
4. Освоить знания, необходимые и достаточные для грамотной стилизации в проектах различных технических объектов под стилистику дизайна прошлого или для вариаций на темы исторических этапов дизайна.

### *Учебные вопросы*

1. Роль и место дизайна как элемента экономической системы, характеристика этапов развития современного дизайна, науки и техники.
2. Влияние технического прогресса на промышленный дизайн.
3. История развития современных художественных стилей и дизайнерских школ.
4. Дизайн индустриального и постиндустриального общества.

### *Изучив данный материал, студент должен иметь представление:*

- о современных тенденциях развития дизайна, науки и техники;
- своеобразии развития новых художественных стилей и школ;
- дизайне индустриального и постиндустриального общества;

### *знать:*

- историю возникновения, развития современных дизайнерских школ;
- причины смены стилей;

- основные достижения и направления в развитии дизайна, науки и техники;

*уметь:*

- использовать полученную информацию для креативного мышления и освоения новых технологий;
- аргументированно и логически осуществлять анализ исторических стилей и эпох;

*владеть навыками:*

- использования новых технологий;
- рационального и комплексного подхода в осуществлении профессиональной деятельности.

### ***Методические рекомендации по изучению материала***

При освоении материала необходимо:

- освоить учебный материал по этапам развития науки и техники, дизайну индустриального и постиндустриального общества;
- акцентировать внимание на особенностях формирования новых художественных стилей;
- аргументированно осуществлять анализ исторических стилей и эпох;
- выполнить задание по разработке индивидуальных рефератов по теме «Современные стили интерьерного пространства» (по заданным стилям) и по теме «Современные дизайнерские решения экстерьерного пространства» (по заданным стилям);
- выполнить тесты;
- ответить на контрольные вопросы.

# 1. ДИЗАЙН КАК СОСТАВНОЙ ЭЛЕМЕНТ ЭКОНОМИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ

Дизайн – один из самых молодых видов проектно-художественной деятельности. Его история берет начало на рубеже XIX и XX веков, когда после триумфального шествия по многим европейским странам промышленной революции были созданы все необходимые условия для зарождения и развития новой сферы художественного формообразования массовых индустриальных изделий. Пионерами дизайна стали архитекторы и художники, пришедшие в индустриальное производство, не побоявшиеся заняться новым и незнакомым для себя делом, еще не сформировавшимся, но привлекательным своей необычностью и новизной.

Прошло чуть более ста лет, и дизайн превратился в самостоятельный и один из самых влиятельных видов проектного и художественного творчества. Сегодня трудно себе представить какую-либо сферу человеческой деятельности, в которой бы не трудился дизайнер. Дизайн создает привлекательную и комфортную для человека среду, облегчая ему работу и быт, воспитывает его эстетический вкус, ориентируясь на новейшие научно-технические достижения, технологии и материалы, самые современные веяния моды, изысканные запросы потребителей.

Современный дизайн занимает активную позицию, все больше и больше влияя на своих старших собратьев по цеху – архитектуру и монументально-декоративное искусство. Еще недавно незнакомое иностранное слово «дизайн» все активнее входит в наш обиход. Вместо привычных «парикмахер» или «модельер» мы все чаще встречаем такие названия: «дизайн прически», «дизайн одежды», «фотодизайн», «графический дизайн». Этот ряд понятий можно продолжить.

Сто лет развития дизайна для истории – очень небольшой срок, в отличие от архитектуры и монументально-декоративного искусства, история которых насчитывает уже не одно тысячелетие. Однако это не простые сто лет. Многие исследователи считают, что наша цивилизация за последние сто лет проделала путь, соизмеримый в своих открытиях и научно-технических достижениях со всей



остальной историей человечества. И не случайно сегодня во многих странах уже появились специальные музеи современного искусства и дизайна. А в дизайне появились свои иконы, свои вехи и памятники — репликационное воспроизводство изделий мебели и быта, ставшие выдающимися произведениями.

По мере развития перед дизайном ставились и ставятся разные задачи. Они расширяются и усложняются, охватывая все большие области, нежели просто формообразование продукции. Приемы в дизайне становятся все сложнее.

Бум дизайна 80-х привел к заметному росту его роли в современной экономике. Большинство предметов массового потребления у различных фирм-изготовителей к началу 80-х гг. имели приблизительно одинаковые цены при примерно одинаковом качестве. Дизайн оставался зачастую последним средством производителей в борьбе с конкурентами и охватывал все больше предприятий, становясь естественной составной частью их фирменного стиля: оформление продукции, носитель имиджа. Фирмы не только принимали определенную дизайн-политику, но и зачастую использовали существовавшие популярные дизайн-продукты. Значимость дизайна как стратегического инструмента руководителей предприятий отразилась в новом понятии «менеджмент дизайна». Планирование продукта охватывает наряду с формой организационные, производственно-экономические, юридически и рыночно ориентированные вопросы. Поле деятельности дизайнера расширяется: так, если сегодня говорят о фирменном стиле, то вместе с тем думают об оформлении рекламы, телефонных объявлений и программном обеспечении, причем ищется не суммарное большинство, а только существенное — то, что играет роль в индивидуализации и самовыражении предприятия.

### **Контрольные вопросы**

1. В какой период начинается триумфальное шествие дизайна по европейским странам?
2. Когда были созданы все необходимые условия для зарождения и развития новой сферы художественного формообразования массовых индустриальных изделий?
3. В какие годы наблюдается наибольший рост роли дизайна в современной экономике?
4. Каково влияние дизайна на своих старших собратьев по цеху – архитектуру и монументально-декоративное искусство?
5. Дать характеристику современному дизайну как стратегическому инструменту предприятий.

## 2. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В СТРАНАХ СКАНДИНАВИИ, В ИТАЛИИ, ГЕРМАНИИ, ЯПОНИИ И ДРУГИХ СТРАНАХ

Дизайн начал стремительно развиваться в Японии после Второй мировой войны (ВМВ). XX век создал множество новых вещей, которым надо было найти адекватную внешнюю форму. И оказалось, что принципы традиционного японского искусства — свободная композиция, асимметрия, целесообразность — соответствуют новым требованиям наилучшим образом. Красота, естественно вырастающая из целесообразности, стала основой общемирового взгляда на современный дизайн. Закономерно, что Япония стала одним из мировых лидеров в этой сфере.

Множество художников работает в промышленности, причем не только в фарфоровой или текстильной, но и в машиностроении, других наукоемких отраслях. Со всего мира сюда едут изучать архитектуру, керамику и декоративно-прикладное искусство. Но несмотря на постоянный обмен идеями и универсальность современной промышленной техники, японский дизайн сохраняет свои уникальные особенности, отличительные черты, идущие от высокой культуры классического изобразительного искусства страны.

Художественная культура Японии развивалась в течение многих веков. Японский народ создал многоликий и необычный мир художественных образов и форм, в котором воплотилась история его жизни, бытовой уклад, верования и суждения о прекрасном [2]. Одной из наиболее характерных особенностей японской культуры стала широкая ассоциативность, легшая в основу ее образной системы. Поэтичность мышления японцев проявилась в многозначности содержания созданных ими художественных предметов, отражающих представления о природе и мироздании.

Известно, что историческую судьбу каждого народа в значительной мере определяют географическое положение, природные и климатические условия. Островное положение Японии привело к относительной изолированности японского этноса и сохранению вплоть до современности его однородности. Восхищение красотой необычайно богатой и разнообразной природы Японии, умение

наслаждаться ею стало особенностью национального характера и получило прямое выражение во всех видах искусства. Особое внимание к жизни природы, связанное с зависимостью от ее стихий (тайфуны, землетрясения и т. д.), повлияло на отношение к ней как к живой и чувствующей.

Произведение японского дизайнера — это микрокосм. Все его формы должны быть обдуманно и точны, красота совершенной. Но даже идеальные формы мало что значат, если под ними скрывается пустота. Предмет становится целым миром, если он символичен, если в нем выражено существо времени и природы. Поэтому форма, цвет и украшение предмета могут содержать в себе исторический или литературный смысл. Выразительные контрасты предельно обобщенных форм черного, белого и красного цвета в эмблемах универмагов, фирм и общественных организаций заставляют вспомнить о лапидарной эстетике самурайских гербов, но исторические аллюзии никогда не становятся навязчивыми.

Самым главным источником вдохновения по-прежнему остается природа — весенние цветы сакуры, спасающие от летней жары прохладные воды, красные листья клена под осенней луной, снег на ветвях сосны и стремительный рост промышленного производства, в результате которого Япония превратилась в страну высоко-развитой индустрии. Прошедшие перемены поставили Японию перед необходимостью решения целого комплекса экономических проблем, среди которых наиболее острыми были проблемы реализации продукции, повышения его качества и конкурентоспособности, расширения внешнего рынка сбыта. Естественно, что в этих условиях стали уделять все более серьезное внимание дизайну как средству стимулирования спроса.

Пожалуй, ни одна другая страна не предпринимала столь решительных шагов, направленных на поощрение дизайнерской деятельности, и не демонстрировала столь наглядных результатов в достижении поставленных целей. Япония сумела в удивительно короткий срок преодолеть отставание в области дизайна от передовых в этом отношении стран и обеспечить конкурентоспособность своих изделий на мировом рынке. Достижения японских дизайнеров получают сегодня самое широкое международное признание.

Все чаще делаются попытки проанализировать причины этого явления, охарактеризовать его специфику, очертить исторический путь и выявить культурные корни. Успехи японского дизайна часто объясняют многовековыми традициями художественного ремесла и быта, эстетическая утонченность и гармоничность которых всегда поражала зарубежных ценителей. Действительно, в формировании предметного мира японцы с древнейших времен придерживались концепции, основу которой составляют функциональность, лаконизм, сдержанность и чистота форм. Японскому жилищу издавна присущи такие характерные для современной архитектуры и дизайна качества, как модульность и вариативность. В основу его планировки и проектирования внутреннего убранства положены стандартные размеры циновки. Передвижные и раздвижные стенки и перегородки позволяют варьировать площадь помещений, изменять в зависимости от погоды, времени дня и года освещенность и приток наружного воздуха. Художественное начало пронизывает весь быт японцев. Гармоничное визуальное единство предметной среды, сохранявшееся вплоть до начала индустриализации страны, сформировалось в условиях феодального строя и длительного периода изоляции Японии от внешнего мира, конец которой положила революция Мэйдзи (1868 г.).

Политические, социальные и экономические реформы осуществлялись одновременно с проникновением в Японию западной культуры. Индустрия как таковая начинает развиваться в Японии только после установления контактов с зарубежными странами, соответственно, становление ее индустриального дизайна происходило в общем русле заимствования, освоения и творческого преобразования научных, технологических и эстетических достижений Запада. Все исследователи, занимающиеся историей японского дизайна, прослеживают его истоки в дизайне европейском, однако они существенно расходятся в датировке начала самого процесса. Так, И. Утимура считает, что европейские идеи художественного конструирования, в частности идеи Морриса, а затем деятелей Веркбунда и Баухауза, начали прорастать на японской почве с возникновением в Японии студий художников-абстракционистов (1930 г.) и созданием японского художественно-промышленного общества (1936 г.) [9].

Один из старейших дизайнеров Японии К. Акаси относит зарождение дизайнерского движения в стране к 1901 г., когда в Токийском высшем политехническом училище было открыто отделение промышленного проектирования. Профессор С. Койкэ утверждает, что японское правительство сформулировало свою политику в области дизайна в 1877–1880 гг. Х. Цуруока считает дизайн результатом послевоенных заимствований из американской промышленности и относит его возникновение приблизительно к 1955 г.

В Японии, как и во многих других странах, термин «дизайн» вошел в широкое употребление лишь после Второй мировой войны, хотя аналогичные понятия применялись и раньше. Например, «дзуан» – чертеж, набросок, проект, «исе» – замысел, проект, рисунок, «кие» – хитрость, придумка. В послевоенный период понимание сферы дизайна чрезвычайно расширилось и приобрело ряд качественно новых черт. Предтечей японского дизайна считают К. Нотоми, художника и коммерческого эксперта, официально изучавшего художественную промышленность европейских стран конца XIX в. и стремившегося перенести этот опыт на японскую почву.

### **Контрольные вопросы**

1. Назвать уникальные особенности, отличительные черты и представителей японского дизайна.
2. Кого считают предтечей японского дизайна?
3. Когда впервые японское правительство сформулировало свою политику в области дизайна?
4. Перечислить причины, повлиявшие на высокие достижения японских дизайнеров.

### 3. АМЕРИКАНСКИЙ ДИЗАЙН

Кризис, разразившийся в мировой экономике капитализма в конце 20-х — начале 30-х годов XX века, с наибольшей силой потряс Америку, где перепроизводство промышленной продукции было наиболее ощутимым. Именно кризис показал, что стабильность экономики определяется потреблением не только эксклюзивных дорогих изделий, но и сбытом массовой продукции; однако этот рынок был уже насыщен, и чтобы удержать уровень потребления, нужно было как-то обеспечить смену этой продукции, и чем чаще, тем лучше.

В послевоенной истории дизайна США оформились две тенденции, представители которых с трудом находили общий язык. Сторонники первой отстаивали концепцию чистого, некоммерческого искусства и высоких моральных требований к профессии, сознательно культивировали элитарность, подчеркивая, что моральный долг дизайнера — способствовать эстетическому развитию публики, вносить в предметный мир внешнюю упорядоченность и социальную гармонию. Подобная точка зрения сложилась не без влияния эмигрантов из Европы: Вальтера Гропиуса, Марселя Брейера, Ласло Мохой-надя. Представители второй, более «демократичной» позиции стремились дать публике то, что она, скорее всего, желала получить и что определялось коммерческим успехом.

Независимые дизайнерские фирмы после войны расширились еще быстрее. Нередко такие фирмы нанимали больше ста чертежников, модельщиков, инженеров, делопроизводителей, секретарш, специалистов по контактам с заказчиками и рекламе. Дизайнеры использовали свой талант не только для оформления товара, но и для его упаковки, для оформления интерьеров торговых помещений, витрин и выставок, средств общественного транспорта, для изготовления фирменных знаков, логотипов, фирменных канцелярских бланков и, что особенно важно, — для разработки общей концепции имиджа корпорации-заказчика. Подобно штатным дизайнерам корпораций, они часто добавляли изделию только внешние украшения, за что им крепко доставалось от критиков, но что нравилось публике. Однако их большие возможности способствовали развитию более серьезного дизайна в самых разных направлениях.

В 1950-е гг. критики и теоретики присвоили работам нескольких мастеров дизайна статус произведений искусства, а остальных обвиняли в том, что они наполняют рынок безвкусными поделками. Крайне редко дизайнер мог удовлетворить и критиков, и широкую публику. Обычно законодатели высокого вкуса, такие как Нью-Йоркский музей современного искусства, признавали только элитарный дизайн. Здесь, однако, таилось противоречие. Высокие достоинства кресел Чарльза Имса из клееной фанеры или кресел Ээро Сааринена несомненны, но их дороговизна не позволяла им распространиться за пределы офисов крупных компаний и богатых домов. С другой стороны, у широкой публики в 1950-е гг. огромной популярностью пользовался стиль, вызывавший возмущение у ревнителей хорошего вкуса.

С легкой руки дизайнера компании «Дженерал моторс» Харли Эрла автостроители из Детройта позволили обычным людям приобщиться к фантастическому миру скорости и полета. Для автомобилей 50-х гг. были характерны длинные плавные линии, передние бамперы с выступающими «клыками», опоясывающие ветровые стекла, широкие задние крылья, яркая двухцветная раскраска, хромированные ободы и множество приборов на передней панели, отделанной металлизированным пластиком. Создатели других изделий массового спроса охотно использовали идеи автомобильного дизайна. Так, панели управления посудомоечных машин стали походить на приборные доски автомобилей, причем для полноты картины дисковые таймеры делались в форме миниатюрного рулевого колеса. Даже скромный настольный радиоприемник приобрел линии мчащегося автомобиля, обрамленного, правда, не хромированной сталью, а пластиком «под золото». «Ультрасовременные», то есть кричащие, формы пришлось по вкусу массовому потребителю.

В 1957 г. Уолтер Дорвин Тиг построил модель пассажирского самолета «Боинг-707» в натуральную величину, чтобы определить для пассажиров нормы физического и психологического комфорта, которые до сих пор остаются неизменными в авиапромышленности. Генри Дрейфус, один из самых упорных и трудолюбивых мастеров из поколения основателей дизайнерской профессии, фактически создал науку эргономику, начав широкое изучение человека и групп людей в целях оптимизации процесса труда.



Среди дизайнеров-консультантов второго поколения, получивших специальное образование в области дизайна и начавших свою профессиональную деятельность после Второй мировой войны, чаще других высокой оценки со стороны критиков удостоивался Элиот Нойс. Он был куратором отдела дизайна Музея современного искусства, но высокую репутацию и известность Нойс завоевал благодаря приданию строгой целесообразной формы множеству компонентов компьютеров фирмы IBM, а также другим промышленным символам 60-х гг., таким как пишущая машинка «IBM-селектрик».

К концу 1960-х гг. большинство дизайнеров, как независимых консультантов, так и штатных сотрудников фирм, достигли значительных успехов равно в визуальных и функциональных решениях, а сама профессия получила в американском обществе высокий статус.

Владельцы телефонов середины прошлого века могут вспомнить, как долго служил их аппарат, от времени его поверхность даже теряла свою глянцевоcть. Зато те, кому теперь важен собственный имидж, кто следит за модой, измеряют срок службы своих «мобильников» даже не годами.

«Неладно скроен, да крепко сшит» — так определяет русская поговорка надежность вещи. Следование этому принципу в условиях современного производства означало бы смерть дизайна, сокращение деятельности фирм Nokia, Fillips, Motorola, Siemens, Samsung и т. д., если мы говорим о мобильных телефонах. В равной степени это относится и к другим изделиям потребительского рынка, где также должна обеспечиваться постоянная смена продукции: привнесение каких-либо технологических новшеств и новый дизайн, который, однако, должен показывать стилистическую принадлежность изделия какой-либо фирме.

Спецификой элитарного дизайна является то, что он сознательно или интуитивно уже вырабатывает антистиль в момент наивысшего распространения очередного стиля в слое потребительской элиты.

В связи с этим отставание американского коммерческого дизайна, ориентированного предпочтительно на массовое активное потребление, дает ему возможность с большей точностью программировать характер очередного стиля наперед — сейчас это перестало

быть загадкой для некоторых наиболее развитых независимых дизайн-фирм, в том числе фирм Джорджа Нельсона и Элиота Нойеса. Если американская служба дизайна не является до настоящего времени генератором лидирующих направлений в элитарном дизайне, то она в то же время лидирует в другом: поиске методов и средств решения задач по реализации бывшего антистиля в очередной стиль [8].

Хотя переход стиля от одного уровня к другому проявляется предельно открыто, он, однако, не сводится к простой перемене знака: смене конкретной формы или линии на «антиформу» и «антилинию». Все значительно сложнее. В самом деле: между последовательными ступенями перехода стиля сохраняется значительная преемственность, следующий стиль не только проявляется в контрасте к предыдущему, он является одновременно и его продолжением, не в частности, а в основном, часто скрытом за конкретностью форм содержания.

### **Контрольные вопросы**

1. Назвать причины, по которым должна обеспечиваться постоянная смена продукции: привнесение каких-либо технологических новшеств и новый дизайн.
2. Что является спецификой элитарного дизайна и характеристика антистиля в момент наивысшего распространения очередного стиля в слое потребительской элиты.
3. Дать характеристику наиболее известных мировых стилей (брендов).

#### 4. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА ВО ФРАНЦИИ ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ (ВМВ)

После ВМВ в силу ряда причин экономического характера во Франции промышленность ориентировалась в основном на внутренний рынок. Государство и промышленники не особенно заботились о повышении конкурентоспособности товаров и использовании в этих целях дизайна, чем и объясняется его отставание от развития дизайна в других крупных промышленных странах того времени. Между тем Франция имела устойчивые традиции в развитии идей художественного конструирования. Здесь в 1920-е гг. сформировалась школа Ле Корбюзье, призывавшего к созданию средствами архитектуры и дизайна гармоничной предметной среды, к комплексному пересмотру окружающего человека мира вещей. Однако одних только традиций для успешного развития дизайна оказывается мало, необходимы еще достаточно сильные экономические стимулы.

До 1950-х гг. в стране почти не было дизайнеров-профессионалов. В 1952 г. по инициативе А. Вьено создается институт технической эстетики, задуманный как общественная организация, призванная объединять усилия представителей различных кругов, направленные на развитие и пропаганду дизайна. Задачи института были сформулированы следующим образом: способствовать приданию французским товарам привлекательности, обеспечению им преимущественного положения на мировых рынках и развитию экспорта; содействовать проведению научных исследований в целях гуманизации промышленного оборудования и изделий, а также приданию продуктам промышленной цивилизации эстетической ценности; способствовать воспитанию вкуса человека и повышению уровня его жизни.

Дизайн во Франции в послевоенные годы не приобрел такого размаха, как в других крупных европейских странах и США, однако ряд крупнейших французских объединений и фирм – «Эр Франс», «Алюминий Франсэ» и др. – уделяли развитию дизайна большое внимание. Для них было очевидно, что использование услуг дизай-

неров в производстве – один из основных источников повышения экономичности и рентабельности предприятия [1].

Однако даже крупные фирмы во Франции тогда не имели штатных дизайнеров, а прибегали к услугам независимых дизайнерских бюро. Дизайнерских бюро во Франции было немного, и штат их большей частью не превышал 10 человек. Крупнейшее и старейшее во Франции бюро «Текнэс» возглавлял Анри Вьено. Для этого бюро всегда был характерен глубокий аналитический подход к художественному конструированию и всесторонний учет интересов будущего потребителя проектируемого изделия. Среди работ «Текнэс» – телевизоры, фотоаппараты, автомобили, бытовые машины, электроприборы и электроинструмент.

Новый взгляд на развитие моды. Кристиан Диор (Christian Dior, 1905–1957 гг.) Выдающийся французский кутюрье, создатель нового стиля (The New Look) в моде послевоенного периода, основатель фирмы «Диор».

### **Контрольные вопросы**

1. В какой период сформировалась школа Ле Корбюзье, призывавшего к созданию средствами архитектуры и дизайна гармоничной предметной среды?
2. В каком году во Франции создается институт технической эстетики, задуманный как общественная организация?
3. Назвать крупнейшее и старейшее во Франции дизайнерское бюро.
4. Перечислить известных представителей коммерческого дизайна.

## 5. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА В АНГЛИИ ПОСЛЕ ВМВ

В Англии после окончания ВМВ развитие дизайна проходило под знаком повышения конкурентоспособности английских товаров.

Война оказала сильное влияние на весь предметный дизайн. Воюющие страны радикально сократили потребление сырья частными предпринимателями. Фабрики выпускали в основном военную продукцию. В Великобритании в 1941 году была введена специальная программа, направленная на экономию ресурсов. Разработка серебра и алюминия была практически прекращена. Применяемые в текстильном производстве краски требовали согласования. Дизайн-комитет под руководством Гордона Рассела разработал специальное положение о выпускаемой продукции. Согласно этому положению производимая мебель должна быть солидной и привлекательной, но при этом экономной в использовании сырья.

В 1944 г. с целью «способствовать всеми возможными средствами повышению художественно-конструкторского уровня изделий, выпускаемых промышленностью Великобритании», был создан Совет по дизайну — официальная организация, пользующаяся государственной субсидией. Совет начал широкую пропаганду одновременно в двух направлениях: среди промышленников, убеждая их привлекать дизайнеров к созданию новых изделий, и среди оптовых и розничных покупателей, прививая им высокую требовательность к качеству промышленных товаров.

С 1949 г. Совет издает журнал «Дизайн». При Совете по дизайну был создан и дизайн-центр — периодически обновляемая выставка лучших дизайнерских изделий. Центр имеет также картотеку английских дизайнеров, которая предоставляет необходимые сведения заказчикам, желающим воспользоваться их услугами. В 1957 г. были учреждены премии дизайн-центра, которые присваивались ежегодно 20 лучшим изделиям промышленного дизайна.

К концу 60-х гг. награды стали присуждаться не только за дизайн бытовых изделий широкого потребления, но и за образцы промышленного оборудования. Это было закономерно. Если на первом этапе послевоенного развития промышленный дизайн в Англии нахо-

дид применение главным образом в производстве товаров широкого потребления, то с 60-х гг. он все шире применяется при проектировании средств производства и различного сложного оборудования. Если раньше дизайнеры занимались главным образом внешним видом изделий, то теперь при проектировании средств производства они все больше внимания уделяют проблемам эргономики.

Большой интерес к дизайну в Англии стали проявлять не только промышленные предприятия, но и государственные ведомства — общественных сооружений и общественных работ, железнодорожного транспорта, почты, здравоохранения и просвещения. Главное почтовое управление и Главное управление железных дорог организовали собственные отделы дизайна. Кроме того, они стали привлекать для консультации и разработки комплексных проектов независимые дизайнерские бюро. На многих промышленных предприятиях Англии работают штатные дизайнеры и целые дизайнерские отделы, но основные силы английского дизайна представлены самостоятельными дизайнерскими бюро.

В 1960—1970-х гг. одним из самых популярных среди них было лондонское бюро «Дизайн Рисерч юнит» («Научно-исследовательская дизайнерская группа»). Возглавляли его известные профессора дизайна М. Блэк и М. Грей. Бюро объединяло несколько десятков специалистов — архитекторов, дизайнеров, графиков. Это была одна из крупнейших универсальных дизайнерских фирм в Европе, которая одновременно могла выполнять до 20 крупных заказов.

Дуглас Скотт (Douglas Scott, 1913—1990 гг.) — первый профессиональный индустриальный дизайнер Великобритании. После окончания Центральной школы искусств и дизайна в Лондоне (1929 г.) работал в Лондонском бюро Раймонда Лоуи (1936—1939 гг.). После Второй мировой войны открыл собственное бюро и занимался образовательным процессом в Центральной школе искусств и дизайна в Лондоне.

Супруги Робин и Люсьен Дэй в 50-е годы — ведущие дизайнеры Великобритании. Благодаря своей молодости, таланту и оптимизму они стали символом послевоенного времени, прославив Великобританию во всем мире. Средства массовой информации присвоили им титул «Представители хорошего стиля» [2].

Эрнст Рейс (Ernest Race, 1913–1964 гг.) сыграл выдающуюся роль в становлении после Второй мировой войны современного мебельного дизайна в Великобритании. Работы Рейса стали основой для последующего появления понятия Contemporary Style (современный стиль) для легкой органичной мебели, отличающейся от выхолощенного предвоенного модернизма. Это был демократичный стиль современных изделий высокого качества, доступных широкому кругу потребителей.

Дэвид Бэче (David Bache, 1926–1995 гг.) начал свою учебу под руководством итальянского дизайнера Рикардо Бурци для автопроизводителей «Аустин». С 1954 г. работает для британской автомобильной фирмы Rover. Созданный им новый Landrover Серия II (1958 г.) определил линию развития семейства лендроверов и стал примером классического британского дизайна.

### **Контрольные вопросы**

1. В каком году в Великобритании была введена специальная программа, направленная на экономию ресурсов, и был создан Совет по дизайну?
2. Кто из дизайнеров Великобритании причастен к появлению понятия Contemporary Style (современный стиль) для легкой органичной мебели? Дать основные характеристики стиля.
3. Основные направления и руководители «Дизайн Рисерч юнит» («Научно-исследовательская дизайнерская группа»).
4. Перечислить дизайнеров Великобритании как «представителей хорошего стиля».
5. Назвать первого профессионального индустриального дизайнера Великобритании.

## 6. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА В ИТАЛИИ ПОСЛЕ ВМВ

Склонность итальянской художественной культуры к авангардным формам, выразившаяся в движении футуристов, получила новый расцвет после Второй мировой войны. Экономика Италии переживает бурное развитие, и она выдвигается в области дизайна на первый план, становясь дизайн-нацией.

В отличие от немецкого (теоретического) и американского (ориентированного на рынок) понимания дизайна итальянский дизайн начал свое развитие и совершенствовался благодаря импровизации в рамках старых традиций культуры, искусства, дизайна и экономики, которые в Италии не были изолированы друг от друга.

В структуре послевоенной промышленности Италии наряду с высокоразвитыми отраслями (машиностроение, автомобилестроение) сохранились отрасли, тесно связанные с ремесленным производством стекла, керамики, плетеной мебели и т. п. Последние, хотя и имели вполне современную промышленную организацию, в вопросе качества продукции в значительной мере зависели от виртуозности и мастерства рабочих. Многие образцы изделий этих отраслей создавались при участии видных итальянских дизайнеров, например, Дж. Понти является автором ряда изделий в стекольной промышленности. Джованни Понти (Giovanni (Gio) Ponti, 1891–1979 гг.) – выдающийся итальянский архитектор, художник, дизайнер, создатель известного журнала «Domus».

Высоким художественным вкусом отмечена продукция фирмы «Оливетти». Выпускаемые ею модели конторского оборудования заслужили признание во всем мире благодаря классической простоте и пропорциональности формы. Камилло Оливетти в 1912 г. писал: «Эстетическая сторона конструктивного решения машинки также требует особого внимания... Пишущая машинка не должна быть оформлена в сомнительном вкусе. Она должна иметь внешность одновременно серьезную и элегантную» [10]. Нужно учесть, что в это время машинки – как пишущие, так и швейные – еще упорно покрывались истонченными акантовыми листьями, нанесенными бронзовой краской.



В то время далеко не все искусствоведы могли ставить вопрос об эстетической ценности промышленной продукции; во вкусах широкой публики безраздельно господствовал унылый эклектизм — для инженера, делового человека точка зрения Камилло Оливетти была совершенно исключительной.

Сразу же после войны в условиях быстрого роста экономической активности фирма «Оливетти» переходит в наступление на мировой рынок, тщательно подготовленное предыдущими десятилетиями. В 1948 г. бестселлером становится созданная Ниццоли модель «Лексикон-80». Выпущенная на рынок в 1950 г. «Леттера-22» производит новую сенсацию. Возникает выражение «стиль Оливетти». Отдел дизайна постепенно приобрел привилегированное положение и значительно увеличился.

Марчелло Ниццоли (Marcello Nizzoli, 1887–1969 гг.) — выдающийся итальянский дизайнер, один из создателей так называемого скульптурного дизайна в его органической версии. Родился в Боретто. Закончил школу искусств в Парме (1913 г.). В 1918 году создает собственное дизайн-бюро в Милане и работает в области декоративно-прикладного искусства, рекламы, интерьеров, выставочного дизайна. В 50-е годы Ниццоли, развивая и нюансируя и варьируя свой метод «органического формообразования», наряду с работой для «Оливетти» сотрудничает с фирмой швейных машин «Некки».

Стиль Оливетти — это сумма зримых выражений, которые в разных областях и на разных уровнях уже в течение десятилетий с обновленной связностью создают образ предприятия, которое, может быть, первым поняло важность некоторых человеческих и эстетических ценностей в области промышленного производства: любая машина может и должна быть красиво оформлена, фабрика должна быть построена красивой, коммерческое письмо должно быть написано в стиле, достойном хорошего вкуса и культурных требований адресата [4]. Стиль Оливетти невозможно определить однозначно, потому что он не связан с каким бы то ни было формально-стилистическим единством.

Карло Моллино (Carlo Mollino, 1905–1973 гг.) — один из самых эксцентричных представителей итальянского стиля в дизайне. Родился в Турине в семье архитектора Евгенио Моллино. Получил

архитектурное образование в Туринском университете. «Итальянский Гауди», «последний футурист», Карло Моллино воспринимал технику и технологии как невиданную возможность воплощения самых фантастических, почти бредовых замыслов, что вполне отвечало эйфории послевоенного времени.

Освальдо Борсани (Oswaldo Borsani, 1911–1985 гг.) родился в Милане. В 1937 г. завершил архитектурное образование там же. В 1953 году основал совместно со своим братом Фульгенцио мебельную фирму «Техно». Первая мебель этой фирмы – кресло-шезлонг «Р 40» и складная софа «D 70» были уже технически зрелыми решениями. Мобильные подножки, сидения и спинки кресла могли составить до 486 различных комбинаций, что стало своего рода рекордом.

Мотороллер «Веспа» был спроектирован бывшим пилотом итальянских ВВС инженером Коррадино д'Асканио (Corradino d'Ascanio, 1897–1981 гг.) и запущен в серию в 1946 году на итальянском заводе Пиаджио.

«Фиат 500» «Тополино» (мышонок) Данте Джакоса (1936 г.) стал прототипом всех миниатюрных автомобилей. Со своими 13 лошадиными силами и весом всего лишь 535 кг он завоевал титул самого маленького автомобиля в мире. Существует легенда, что Генри Форд сказал однажды, что когда мимо проносится «Альфа Ромео», он снимает шляпу. Форд относился к фанатам этой автомобильной марки с беспрецедентными моделями и скоростями, возникшей в Милане в 1909 г.

Еще во времена бакелита (с начала XX века) пластмассы служили символом современного формообразования. И в Италии увлечение современностью было так же ярко выражено, как и увлечение пластмассами. Этторе Соттсасс, Перри А. Кинг. Портативная пишущая машинка «Валентина», выпущенная к дню святого Валентина в 1969 году. «Картель» был создан химиком Ж. Гастелли вскоре после войны (в Новиглио под Миланом, 1949 г.) наряду с другими предприятиями, которые занимались товарами домашнего обихода, поставляя на рынок изделия из ярких цветных пластмасс. В «Картеле» изготавливали детали из пластмассы для автомобилей, а с середины 50-х гг. стали заниматься преимущественно бытовыми приборами.

### Контрольные вопросы

1. Каким стилям оказывала предпочтение итальянская художественная культура?
2. Кого из дизайнеров называют «итальянский Гауди» и «последний футурист»?
3. Какой материал послужил символом современного формообразования в Италии?
4. Имя какого дизайнера связано с «Фиат 500» «Тополино» (мышонок) (1936 г.), который стал прототипом всех миниатюрных автомобилей?

## 7. СКАНДИНАВСКИЙ ДИЗАЙН

В Скандинавии в период 40–50-х гг. установился свой стиль в дизайне. Отличительным знаком этого стиля было естественное природное ощущение в мягких органических формах; истоки их – в скандинавском народном искусстве. Если американский дизайн 40-х мы связываем со стилистическим направлением обтекаемых форм, итальянский – с экспериментами в области формы и новых материалов, немецкий – прежде всего с неофункционализмом, скандинавский же дизайн особенно проявился в жилищной культуре 50–60-х гг. После Второй мировой войны в мебельной культуре Швеции, Финляндии и Дании еще оставались достаточно сильными ремесленные традиции. Дерево издавна было излюбленным строительным материалом для стран Северной Европы. Однако скандинавские мастера мебельного искусства, создавая органические формы, не только следовали историческим традициям обработки древесины, но и пробовали новые методы работы с фанерой. Особенно преуспели в этом датские дизайнеры. Дания была европейским поставщиком тикового дерева, которое после индокитайской войны в большом количестве появилось на мировом рынке. Это способствовало развитию «датского стиля тикового дерева» (шведский модерн. Датский стиль тикового дерева). Хотя страны Скандинавии меньше других пострадали во время Второй мировой войны, военные годы были не лучшим временем для скандинавского дизайна. Основатель «Тетра Пак» (1951 г.) – доктор Рубен Раузинг (Ruben Rausing, 1895–1983 гг.) учился в Стокгольме в экономической школе, затем в Колумбийском университете в Нью-Йорке. Во время пребывания в Америке изучал опыт первых магазинов самообслуживания и вскоре пришел к убеждению, что эта идея рано или поздно придет и в европейские страны [6]. По возвращении в Швецию основал совместно с Эриком Валенбергом первое шведское предприятие со специализацией в области упаковки товаров.

Поль Хеннингсен (Poul Henningsen, 1894–1967 гг.) датский архитектор, писатель, режиссер и дизайнер по светильникам. Дизайном светильников занимался с 1924 г. В 1925 г. получает за свои

светильники золотую медаль на Парижской выставке «Арт-Деко». С 1926 г. сотрудничает с Луисом Польсеном (Louis Poulsen).

Творчество Алвара Аалто внесло решающий вклад в становление скандинавского дизайна, определив его отличительные особенности – повышенное внимание к материалу, визуальный комфорт, преемственность традиций, ярко выраженный национальный характер.

Алвар Аалто отмечает гибкие принципы квазистандартизации, используемые живой природой. В частности, на одной из своих лекций в Осло он заявил: «...самым лучшим комитетом по стандартизации является сама природа. Но природа производит свою стандартизацию только на самых малых единицах измерения всего живого – на клетках. В результате работы природы появилось несметное количество живых, изменяемых форм, разнообразие которых не поддается описанию. Архитектура должна подражать неизмеримому богатству постоянно изменяющихся форм мира живой материи...».

Арне Якобсен (Arne Jacobsen, 1902–1971 гг.) – известный датский дизайнер по мебели, интерьерам, тканям, изделиям из стекла и металла. На смену дизайну из стальных трубок 20-х и 30-х гг. пришел мебельный дизайн из фанеры. В 1952 году появилось сразу два шедевра мирового класса – стулья «РК-0» Пола Кжар-холма и «Муравей» Арне Якобсена.

Ханс Вегнер (Hans Wegner, 1914 г.) – дизайнер мебели, яркий представитель датского модерна 50-х гг. Стулья «JH 501» в студии СВ5 во время предвыборных дебатов Джона Кеннеди и Ричарда Никсона, 1961 г. Триумф скандинавского дизайна в Америке.

Кай Франк (Kaj Franck, 1911–1989 гг.). С конца 40-х – ведущий дизайнер Финляндии в области прикладного искусства.

Сикстен Сасон (Sixten Sason, первоначальная фамилия Андерсон, 1912–1969 гг.) – один из пионеров шведского промышленного дизайна. Получив классическое художественное образование, начинал свою творческую карьеру как график. Выполненный в формах «стримлайн», один из самых современных автомобилей своего времени – «Сааб 92», 1947 г.

### **Контрольные вопросы**

1. Кто из дизайнеров является одним из пионеров шведского промышленного дизайна?
2. Представитель скандинавского дизайна, основатель «Тетра Пак» (1951 г.).
3. Назвать наиболее известные изделия Арне Якобсена, датского дизайнера по мебели, интерьерам, тканям, изделиям из стекла и металла.
4. Дать характеристику отличительным особенностям скандинавского дизайна.

## 8. ГЕРМАНСКИЙ ДИЗАЙН ПОСЛЕ ВМВ. НЕОФУНКЦИОНАЛИЗМ. УЛЬМСКАЯ ШКОЛА ДИЗАЙНА

Ульмская школа дизайна — учебное заведение, готовившее специалистов в области технической эстетики. Она была основана в 1953 году в германском городе Ульм. Её первым директором стал Макс Билл, получивший дизайнерское образование в школе «Баухауз». Он же спроектировал здание школы. Ульмская высшая школа формообразования была специально открыта для подготовки дизайнеров. С одной стороны, она явилась продолжателем идей и практики Баухауза, с другой — образцом, по которому строились многие другие центры дизайнерского образования в мире.

Помимо работы со студентами преподаватели школы вели пропагандистскую деятельность, читали лекции в художественных институтах разных стран. Студенты и преподаватели работали в двух проектно-конструкторских организациях, функционирующих при школе. В них выполнялись исследовательские и дизайнерские работы по заказам от фирм и организаций.

Ульмская школа создавалась в условиях стабилизирующейся экономики Германии в послевоенные годы. В этот период в промышленных кругах стала осознаваться потребность в дизайнерах. Ульмские профессора сетовали на то, что богатство западных стран увеличилось настолько, что дизайн стал удовлетворять не только действительные потребности, но и капризы заказчика. Эта критика капиталистической системы, которой занимались Мальдонадо и его коллеги, бывшие ульмские студенты Гуи Бонсип и Клод Шнейдт, а также упорные дебаты привели к закрытию школы в 1968 году. Другой причиной прекращения деятельности школы называют усилившееся противоречие «между жестко функциональными требованиями к объектам проектирования со стороны промышленности и художественно-интуитивным, гуманистическим взглядом на процесс создания новой формы со стороны руководства училища» [2].

В начале 50-х годов возобновил свою деятельность Германский Веркбунд (Художественно-промышленный союз). По примеру США на крупных немецких предприятиях и в концернах открываются художественно-конструкторские бюро.

Наряду с развитием под американским влиянием стримлайна в Германии возникают попытки возрождения существовавшего до войны функционального стиля, лидером которого был Баухауз. В Дессау, на территории бывшей ГДР, после войны снова возникает Баухауз.

В период, когда обтекаемый стиль становится массовой модой (50-е), потребительская элита обязательно должна проявить свою «самость», свой статус «не как у всех», сам факт распространения прежнего обязательного для нее эталона на массовое потребление подготавливает потребительскую элиту к восприятию нового эталона, чуждого массовой моде.

Тогда на сцену дизайна выступает «Браун-стиль», появившийся «случайно»: дизайнеры фирмы проектировали свою продукцию для «скромного потребителя», создали его обобщенный образ, но «Браун-стиль» был воспринят именно потребительской элитой.

Дизайнеры «Браун», ошибаясь в определении источника стиля, не ошиблись в его характеристике. Распространению «Браун-стиля» в качестве эталона в системе элитарного потребления способствовало прежде всего то, что отнюдь не воображаемый «скромный», а действительный элитарный потребитель был уже подготовлен к восприятию определенной стилистической целостности, обладающей потребительской ценностью по сравнению с обтекаемым стилем, девальвированным в глазах потребительской элиты его массификацией.

Точно так же осуществляется переход на новый стилистический горизонт: массовый потребитель воспринимает «Браун-стиль» как «свой», он превращается в норму, и элитарное потребление готово к принятию новой стилевой целостности, уже вырабатываемой в элитарном дизайне. Соответственно, временным эталоном элитарного уровня потребления дополнительной потребительской ценности становится необарокко, наиболее ярко представленный французским журналом «Artetdecoration».

Необарокко представляет определенный интерес: ультрасовременные предметы быта строятся как театральная декорация и без специалиста декоратора существовать не могут в сложном сочета-



нии с действительными предметами старины, экзотическими изделиями (народное искусство также выступает как экзотика).

Обязательность принципа «как у всех» внутри потребительской элиты привела к тому, что, казалось бы, неисчерпаемые возможности сочетаний разнородных предметов относительно быстро выродились в ограниченный набор стандартных решений. Как только «необарочная» сцена-интерьер перестает быть уникальным продуктом одного художника-декоратора, превращается в набор стандартов, которые может реализовать рядовой декоратор, возникает возможность перехода этого стиля в уровень массового активного потребления. Когда жилища представителей потребительской элиты превратились в своеобразные лавки древностей, построенные как откровенная театральная декорация, массовый активный потребитель устремился на чердаки и распродажи в поисках «антипредметов» по отношению к обязательному до этого момента «Браун-стилю».

Пример достижения большого успеха с помощью дизайнеров – это фирма «Браун». Сразу же после окончания Второй мировой войны фирма выпускала добротные, но внешне непритязательные предметы – кухонное оборудование, радиоаппаратуру, фотографические принадлежности. К середине пятидесятых годов, когда невзгоды войны стали забываться и на сцену вышел потребитель с совсем иными, чем прежде, понятиями о красоте, ведущий дизайнер фирмы Фриц Айхлер проанализировал продукцию фирмы и нашел, что ее внешний вид не отвечает ее сущности. Выпускаемые изделия имели либо заурядный и скучный, либо, наоборот, претенциозный, спекулятивно-фальшивый вид. Он решил представить себе обобщенный образ потребителя и пришел к выводу, что люди не собираются превращать свои квартиры в кунсткамеры или в театральные сцены, а хотят, чтобы они были убраны просто, практично, но со вкусом.

«Стиль Брауна» – это отсутствие всяких декоративных накладок, профилей, цветовых пятен, имитации материалов, это скромная колористическая гамма, построенная на тонких оттенках серого цвета, сочетания черного и белого. Это создание цельного образа

самыми простыми и минимальными средствами. Это — «экономный» стиль.

Первоначальный успех «Брауна» отчасти объяснялся еще и тем, что в конце пятидесятых годов наступило пресыщение «обтекаемым» стилем оформления вещей, массовому потребителю хотелось чего-то нового. И тут геометрическая простота и лаконичность изделий «Брауна» пришлась как нельзя кстати. Новизна формы обеспечила им на определенное время превосходную конкурентоспособность.

Послевоенное время и 50-е годы, о которых вспоминают сейчас с ностальгией как о «поворотных пятидесятых», принесли с собой основательные изменения не только в политике, но и в дизайне. Это было очень противоречивое время между затуханием старого и началом нового, между «Тельзенкирхненским барокко» и неофункционализмом.

Необходимо также отметить, что между обтекаемым стилем 30-х годов и развитым обтекаемым стилем линии Ниццоли есть существенная качественная разница: в первом общность форм была чисто внешней, во втором разнородные предметы строятся на одном порядке кривых — это уже первый шаг от конгломерата отдельных предметов, «выдержанных в одном стиле», к некоторой целостности образного строя окружающей предметно-пространственной среды. «Браун-стиль» выступает как контрастный к универсальности линии Ниццоли, но одновременно он развивает уже начатую в этой универсальности тенденцию к работе художника-проектировщика с целым предметно-пространственным окружением. Все единичные продукты «Браун-стиля» создаются как элементы единой визуальной системы — они практически не могут существовать изолированно, вместе они образуют достаточно строгую пространственную решетку в любом интерьере. «Смягченный Браун» или линия «Элеа», «Текне-3» и другие модели «Оливетти» еще сильнее проявляют эту тенденцию, одновременно смягчая элементарную кристаллическую упорядоченность «Браун-стиля», предоставляют большую свободу декоратору-аранжировщику в организации целостного образа любого интерьера — уже как сцены.

### **Контрольные вопросы**

1. Перечислить отличительные черты изделий «Брауна».
2. В каких условиях создавалась Ульмская школа в Германии в послевоенные годы?
3. Каковы отличительные черты неофункционализма?
4. Как проявил себя ведущий дизайнер фирмы «Браун» Фриц Айхлер?
5. Что такое необарокко? Чем интересен этот стиль?

## 9. ВОЗРОЖДЕНИЕ ДИЗАЙНА В РОССИИ В 60-Е ГОДЫ

Проектирование изделий повседневного быта и электробытовых товаров, а также повышение их качественных и эстетических свойств заняло значительное место в производственной деятельности промышленных предприятий и проектных бюро в середине 1960-х гг., показывая нарастающий интерес советского общества к удобству и комфорту, обустройству и улучшению быта.

Советское художественное конструирование представляло собой сложную организованную систему, включавшую четко структурированную идею создания изделий повседневного быта, ориентированную на пропаганду социалистического дизайна и промышленности против западных аналогов [3]. Хотя большинство дизайнерских решений художественно-конструкторских бюро СССР в 1960-х гг. и являлось примерами модернизации и стайлинга, повтора популярных, но устаревших решений западных производителей, при отсутствии своих принципиально новых концептуальных подходов, становление советского дизайна на мировой арене заслуживает внимания, так как показало, что страна, недавно пережившая войну и обладающая морально устаревшим производством и недостатком кадров, смогла сделать огромный скачок в развитии идей художественного конструирования за 5 лет, на что Западу потребовалось втрое больше времени.

Наиболее интересен этот подход в сравнении образцов производства СССР и стран Запада. Особое место в историко-теоретических исследованиях дизайна занимает государственный дизайн, давший толчок комплексному подходу в изучении индустриального дизайна.

В 1962 году был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики в СССР (ВНИИТЭ). Таким образом, во второй половине XX века была подготовлена материальная и теоретическая база для специальных исследований в области истории дизайна.

Первой специализированной организацией по художественному конструированию (ХК) было созданное в 1946 г. Архитектурно-

художественное бюро Министерства транспортного машиностроения СССР, которое разрабатывало художественно-конструкторские проекты пассажирских судов, железнодорожных вагонов, троллейбусов и т. п.

Развитие советского художественного конструирования интенсифицировалось после выхода в свет постановлений Совета Министров СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования» (1962) и «Об использовании достижений технической эстетики в народном хозяйстве» (1968).

В 1962 г. кроме ВНИИТЭ создается ряд специальных художественно-конструкторских бюро (СХКБ) в различных отраслях промышленности, в 1960–1970-х гг. — большое количество художественно-конструкторских подразделений на промышленных предприятиях. КБ и НИИ, ВНИИТЭ и его филиалы ведут научную разработку методик ХК, его эргономических основ, осуществляют экспериментальное проектирование важнейших видов промышленных изделий, методическое руководство работой художников-конструкторов в промышленности [5]. С 1964 г. издаётся ежемесячный информационный бюллетень «Техническая эстетика», освещающий вопросы теории, методики и практики ХК. С 1965 г. ВНИИТЭ — член Международного совета организаций по ХК (ИК-СИД). В 1975 г. в Москве был проведён Международный конгресс по дизайну и ХК.

### **Контрольные вопросы**

1. Когда была создана первая специализированная организация по художественному конструированию (ХК)?
2. В каком году были созданы ВНИИТЭ и ряд специальных художественно-конструкторских бюро (СХКБ) в различных отраслях промышленности?
3. Что такое государственный дизайн, давший толчок комплексному подходу в изучении индустриального дизайна?

## 10. ДИЗАЙН БЫТОВЫХ ИЗДЕЛИЙ В СССР В 1960-Х ГГ.

В начале ВОВ большинство производств было эвакуировано в восточные области СССР, поэтому в создавшихся условиях невозможно было заниматься модернизацией оборудования или перепроектированием выпускаемых изделий. Послевоенный период Советский Союз встретил с достаточно отсталой продукцией машиностроения, и дизайнеры в 60-е гг. прежде всего столкнулись с необходимостью решать задачи технической модернизации продукции. Не только в военные годы, но и в 1946–1947 гг. невозможно было купить алюминиевую ложку или простой граненый стакан [9].

На цели обновления производства в стране не хватало ни средств, ни кадров. Строгановское училище было восстановлено только в 1945-м году, и первые его выпускники пришли в промышленность на рубеже 1950–1960-х годов. Да и общая обстановка в разоренной войной стране отнюдь не способствовала выпуску продукции, соответствующей по эстетическим и техническим критериям хотя бы среднему мировому уровню.

Положение усугублялось господствующей плановой системой и «валовым» исчислением результатов работы предприятий, что отнюдь не способствовало экономии материалов и средств. Эстетические же вопросы решались во вторую очередь и не самостоятельно, а ориентируясь на господствующие стилистические образцы Европы и Америки.

Основная работа дизайнеров 1960–1980-х годов велась над станками, машинами, средствами транспорта, объектами приборостроения, которые не предназначались для индивидуального использования. Естественно, что в этой области на первом месте стояла функциональность и утилитарность изделий, а отнюдь не их внешний вид.

Извечные традиции отечественного дизайна, начиная с народного и ремесленного дизайна и вплоть до производственного искусства 1920-х годов, также состояли главным образом в заботе о функциональных качествах предметов и вещей, а не о внешней красоте, к тому же понимаемой обычно лишь в прикладном духе, как украшение поверхности, орнаментированность.

Будучи полностью во власти господствовавших идеологических догм и схем, они постоянно разделяли дизайн на капиталистический и социалистический, причем первый отождествляли с коммерческим дизайном, со стайлингом, успешно развивавшимся на Западе во второй половине XX века. Однако даже заимствуя на Западе стилистические формы, пропорции и линии, наши дизайнеры делали это как-то неуклюже, возможно, боясь распространенных тогда обвинений в низкопоклонстве перед Западом.

Тем не менее в Советском Союзе в удивительно короткие сроки была создана чрезвычайно развитая и мощная система многочисленных и взаимосвязанных дизайнерских организаций, равной которой не было ни в одной другой стране.

От 30 до 40 % всех проектов во ВНИИТЭ и его филиалах относились к изделиям массового потребления. Также над ними работали некоторые специализированные организации, среди которых Ленинградское оптико-механическое объединение (ЛОМО) и Красногорский механический завод. Эти организации выпускали фото- и киноаппараты, микроскопы, бинокли, любительские камеры и другую аппаратуру, пользовавшуюся большим спросом в 1960–80-х гг. Преимуществом было то, что дизайнеры работали рука об руку с разработчиками и технологами.

Производители обычно были заинтересованы лишь во внешнем «причесывании» своей продукции и стремились не допускать дизайнеров «внутрь» своих изделий для их перекомпоновки. Поэтому появлялись очередные магнитофоны и телевизоры, многочисленные «Сонаты», «Вальсы», «Эврики», «Серенады», «Кванты», «Чайки», «Спутники» и т. д., отличавшиеся только внешним видом, к тому же весьма близко напоминавшие продукцию «Брауна», «Оливетти» и «Филлипса» и других подобных фирм [4]. Но даже когда удавалось достичь весьма приличного внешнего вида, как это было, например, с радиолами «Ригонда», «Рига-101» (золотые медали на Лейпцигской ярмарке и на ВДНХ, работа наиболее известного рижского дизайнера Адольфа Ирбитэ), чисто техническое качество этих бытовых приборов далеко уступало иностранным образцам.

На начало 1960-х годов из 41 завода, выпускавшего стиральные машины, только 7 приближались к производству моделей приемлемого

уровня качества. Гарантийный ремонт был заложен в государственном планировании: гарантийная сумма входила в плановую себестоимость изделий; таким образом, ее на самом деле оплачивал покупатель, а производитель-бракодел фактически не нес материальной ответственности. Таковы были законы социалистического рынка.

Художественно-конструкторские группы возникали и на многих новых предприятиях. Группа, организованная на Львовском телевизионном заводе, состояла из трех дизайнеров и одного графика. Ею были подготовлены и переданы в производство проекты телевизоров с принципиально новой компоновкой — на ножках, а также в настольном варианте.

Подобная же группа, работающая в Ленинградском оптико-механическом объединении, участвовала в разработке киносъёмочной камеры «Лада» — лучшей из отечественных камер 1960-х годов, предназначенных для любительской съёмки (дизайнер С. Соломонов). Эта камера довольно долго была у нас единственной автоматической камерой, имеющей ряд эксплуатационных преимуществ и успешно конкурирующей с зарубежными образцами высшего класса любительской киносъёмочной аппаратуры.

В этот же период в Риге был создан новый образец настольного телефона, предназначенный для выпуска заводом ВЭФ. Некоторая рекомпоновка узлов аппарата дала возможность уменьшить габариты корпуса по длине, ширине и высоте соответственно на 25, 12 и 6 мм. К новшествам этого аппарата принадлежит и то, что диск изготавливается из прозрачной бесцветной пластмассы, содержащей в своем составе люминофор, а цифры напечатаны светящейся краской, — следовательно, этим аппаратом можно было пользоваться и в темноте. Такое небольшое удобство иногда бывает весьма важно.

Советский дизайн с первых шагов своего массового развития в соответствии с господствовавшей идеологией встал на службу трудящегося человека и развивался в направлении эстетического освоения сферы производства как наиболее массовой и наиболее социально значимой сферы. В этом было его наиболее осязаемое отличие от капиталистического дизайна.

В западных странах большая часть дизайнеров работают над предметами быта. Внимательное изучение форм показывает, что



почти все так называемые модные линии, появившиеся в мире в период десятилетия в промышленных изделиях, так или иначе отразились в проектах советских дизайнеров. Уже давно отошли в прошлое использовавшиеся в первой половине 1950-х гг. сферические объемы, округлые линии, радиальные сопряжения углов.

На смену им пришли кривые более высоких порядков и сложные поверхности, характерные, например, для электрических счетных машинок «Вятка», «Вильнюс», киевской пассажирской автоцистерны «АЦ-30» и других моделей [7]. Почти одновременно со сложными кривыми пришли в советское художественное конструирование приемы «огранки» изделия – сопряжения поверхностей под тупым углом. Часто эти тупоугольные сопряжения сочетались с обработкой поверхности по сложным кривым. Эти приемы хорошо видны в модели автомобиля-такси. Следующее направление, уже чувствующееся в работах начиная с 1965 г., – прямоугольные формы, ровные поверхности и сопряжения под прямым углом. Наконец последние веяния – переход к скульптурным формам, к чисто пластическому решению объемов, развивающихся в пространстве подобно статуям. Такое художественное разнообразие в какой-то мере объяснимо: примерно за 5 лет наш дизайн с формально-эстетической точки зрения проделал тот путь, на который у западного ушло примерно 15 лет. Касательно функционирования дизайна в СССР. Исследователь Кантор отмечает присущую ему неполноту охвата промышленной продукции: дизайн проектирует отдельные разрозненные объекты, предлагаемые промышленностью, придавая им черты господствующего дизайн-стиля, и совсем не проектирует новых изделий. В целом эта констатация соответствовала положению дел в советском дизайне в 1960–1970-е гг.

### **Контрольные вопросы**

1. В каком направлении осуществлялась основная работа дизайнеров 1960–1980-х годов?
2. В чем заключалась проблема модернизации и стайлинга при отсутствии творческого и идейного новаторства?
3. Перечислить основные черты советского дизайна 1960–1980-х годов.
4. Назвать первые достижения советского дизайна 60-х годов.

## 11. ВИДЫ ДИЗАЙНА XXI ВЕКА

### *Индустриальный дизайн*

Индустриальный дизайн представляет основную группу в сфере приложения труда дизайнера; отсюда берет начало дизайн как «индустриальная эстетика». Первостепенное место в деятельности индустриального дизайнера занимают орудия труда и механизмы. Сюда же можно отнести продукцию станко- и машиностроения, средства транспорта и оружие.

### *Дизайн архитектурной среды*

В современной дизайнерской деятельности всё большее распространение получает дизайн архитектурной среды, который подразделяют на дизайн интерьеров и дизайн внешней архитектурной среды. Дизайн интерьеров включает интерьеры и оборудование общественных помещений, жилых пространств и интерьеры производственных зданий. Каждый из этих типов пространств имеет свои особенности и определяет свой круг профессиональных задач и проектных методов их решения.

### *Дизайн одежды и аксессуаров*

Ещё недавно, в 60–70-е годы, мода подразделялась на уникальные работы художника-модельера, выполненные индивидуально, зачастую на заказ, и работы модельера-дизайнера серийно выпускаемой продукции швейной индустрии. Сегодня и уникальные произведения «от кутюр» (*haute couture*), и серийно выпускаемая продукция «прет-а-порте» (*prêt-à-porter*) относят к дизайну одежды. Отчасти это и дань моде на дизайн, но во многом это объясняется и тем, что современная индустрия моды базируется на основе дизайнерского формообразования, ориентированного на самые современные технологии, материалы и запросы широких слоев населения.

### *Графический дизайн*

Старейшая и одна из наиболее распространенных областей дизайнерской деятельности – это графический дизайн [1]. К нему относятся и искусство оформления книги, рекламно-информационного проспекта, буклета, плаката, промышленная графика и упаковка, разработка этикетки и торговых марок, фирменных знаков и шрифтовых гарнитур, рекламной продукции на щитах и фасадах в городе. Сегодня к традиционной работе дизайнера-графика доба-

вилась работа со сложными графическими системами, становящаяся основой фирменного стиля предприятия, визуальными коммуникациями в интерьерах и городской среде.

### ***Компьютерный дизайн***

Сегодня компьютер прочно вошел в работу дизайнера, стал его незаменимым спутником и помощником, облегчающим рутинный труд графического оформления, освобождающим его время для творческого поиска художественной идеи. Современные компьютерные программы не только сокращают время работы над проектом, но и значительно расширяют палитру графических и технических возможностей дизайнера. Для этого сегодня созданы специальные проектные пакеты художественно-графических и инженерно-конструкторских программ, включая трехмерную графику и мультипликацию. Специализированные дизайнерские программы способны заменить порой целую армию смежных специалистов. Они не только проводят точные расчеты, определяя форму изделия, подсказывая выбор тех или иных конструкций и материалов, но и позволяют в трехмерном изображении и в реальном времени моделировать будущий объект в самых различных ситуациях; не только создавать виртуальные образы формы проектируемого объекта, но и проверять её функционирование, в том числе и в экстремальных условиях.

### ***Арт-дизайн***

Дизайн в процессе своего развития не только превратился в самостоятельную проектно-художественную культуру, но и сам стал влиять на формообразование в архитектуре, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве. Результатом такового взаимодействия стали авангардные течения в искусстве. В дизайне появился целый ряд творческих течений, направленных на синтез с художественным и архитектурным формообразованием под общим названием «арт-дизайн» [2]. Произведения здесь, как и в искусстве, зачастую носят единичный характер, при этом само формообразование в основе своей базируется на философии дизайнера: эргономичность изделия, ориентация на современные материалы и технологии, веяния моды и др.

*Биохимический дизайн* — это и возможность приказывать вещам взглядом, голосом, не прибегая к непосредственному физическому воздействию на них.

Таким образом, сегодня дизайн — это комплексная междисциплинарная проектно-художественная деятельность, интегрирующая естественно-научные, технические, гуманитарные знания, инженерное и художественное мышление, направленная на формирование на промышленной основе предметного мира в чрезвычайно обширной «зоне контакта» его с человеком во всех без исключения сферах жизнедеятельности. И конечно, такого рода деятельность требует систематизации, так как именно слаженность, четкость всех составляющих дают на выходе продукт, отвечающий всем требованиям рынка, потребителя, причем с минимальными затратами времени, сил, финансов.

### **Контрольные вопросы**

1. Дать характеристику современному дизайну.
2. Назвать отличительные черты арт-дизайна.
3. В чем заключается популярность компьютерного дизайна?
4. Какое направление в дизайне является наиболее древним и наиболее распространенным в области дизайнерской деятельности?
5. На чем базируется современная индустрия моды?

## 12. СИСТЕМНЫЙ ДИЗАЙН: ОСОБЕННОСТИ И ПРОБЛЕМЫ. ШКОЛЫ, ОБЩЕСТВА ДИЗАЙНЕРОВ, ВЫСТАВКИ

Деятельность дизайнера очень многогранна. Проектируя, дизайнеру приходится учитывать множество факторов: характеристики потребителя (пол, возраст, национальность, социальное положение, и т. д.); географическое положение; необходимо знание производственного процесса, материалов. За последние полвека практика дизайна претерпела множество изменений: работа индивидуальных художников в большинстве случаев сменилась работой целых коллективов или отделов дизайнера в системе фирмы или независимых дизайнерских фирм. В то же время, как ни странно, постановка теоретических вопросов за эти столетия не принесла ничего существенно нового.

Искусствовед Герберт Рид, автор вышедшей в 1934 г. первой серьезной работы о дизайне, названной «Искусство и промышленность», рассматривает дизайн как высшую форму искусства. В том же году вышло и первое издание книги Джона Глоага «Объяснение промышленного искусства».

Глоаг рассматривает дизайн с точки зрения ответственности дизайнера перед «нормальным» капиталистическим обществом в аспекте профессиональной этики. В то же время он видит в дизайне обычную техническую операцию в процессе производства, равнозначную любой другой операции инженерного порядка.

Известнейший итальянский дизайнер Джованни Понти, редактор журнала «Домус», рассматривает дизайн с точки зрения профессиональных художественных возможностей, определяя его задачей создание мира новых и прекрасных форм, вещей, которые раскрыли бы истинный характер нашей цивилизации. Но как бы люди ни рассматривали дизайн, все они сходятся в одном: дизайн – это система, сложный процесс, совокупность множества отраслей и операций. Таким образом, любое проектирование в дизайне – это сложный многоступенчатый процесс, который посвящен созданию (описанию, изображению) модели некоего еще не существующего явления, объекта, прибора с наперед заданными характеристиками или свойствами.

В таком проекте обосновывается возможность осуществления задачи, описываются принципы ее реализации и предлагается «рабочая документация», рассказывающая, как это можно сделать практически. Чаще всего проектные работы ориентированы на достижение какого-либо одного результата – инженерного, технологического, социального.

Особенности дизайнерского проектирования состоят в его двойном целеполагании: произведение дизайнера призвано соединить в целостной конструкции (структуре, материально-физическом «теле») и утилитарно-практическое, и художественное начало. Поэтому «рабочими категориями» дизайнерского процесса являются три взаимосвязанных позиции: функция, реализованная в технологии, действия изделий или их системы (практическая сторона) и конечный образ, эстетическая ценность (художественное содержание). Обе стороны находят воплощение в объемно-пространственном построении и детальной проработке особенностей формы объекта проектирования.

Суть дизайнерского творчества состоит в предчувствии, предвидении образа и в последовательном приближении к нему в ходе проектирования – «образном схватывании». Основой этого является проектное воображение, в глубине сознания оценивающее причины и обстоятельства её противоречий, прежде всего – через ожидаемое у будущего потребителя впечатление от реализации этих идей.

Завершающая из них – визуальная организация – формируется по законам искусства, другие – материальная структура и технологические принципы её существования – отражают комплекс научно-технических знаний о работе данных приборов или механизмов, о свойствах материалов, из которых они сделаны, о способах их изготовления и т. д. Есть ещё одна структура, пронизывающая дизайнерское решение, – эргономическая, привязывающая это решение к возможностям и особенностям человеческой природы, в том числе социальным и психологическим, т. е. учитывается комплекс знаний о человеке, о его медико-биологических запросах и вариантах развития личности.

Так, успешное формирование всех этих структур, которые и образуют собой систему дизайнерского проектирования, зависит от

двух групп факторов. Первая — *объективная*, где рассматриваются материально-технические, эксплуатационные, технологические и производственные аспекты проектного задания. Вторая — *человеческая*, подчиняющая решение этих задач объективно-субъективным требованиям потребителя. В самой общей форме они сводятся к четырем позициям: *польза* — необходимость дизайнерского решения на производстве, в личной и общественной жизни; *надежность* — страховка от неожиданных поломок или нарушений эксплуатационного режима; *комфорт* — максимум удобств при использовании изделий или процесса; *красота* как отражение гармонии формы дизайнерской продукции.

Таким образом, дизайн — это действительно система, которая соединяет множество наук и процессов.

Дизайн, как очень обширный, многогранный вид деятельности, строится на основе не только интуиции, но и на системе знаний целых наук. Все эти аспекты (а их огромное множество), благодаря которым рождается дизайнерский продукт, требуют системы, определенного порядка, выстроенности и логичности. Системный подход упрощает, ускоряет процесс проектирования, сводит к минимуму возможность ошибок, так как все систематические методы логически выстроены и имеют возможность контроля.

Системный подход основан на творческом использовании достижений системотехники для разработки методики художественного конструирования. Исследователи этих методов стремятся осмыслить процесс проектирования, выявить в нем рациональную сторону и построить его логическую схему, с тем чтобы свести к минимуму затраты умственной энергии проектировщиков на решение интуитивным путем тех подпроблем проектной проблемы, которые можно решить логически.

Логическая схема процесса проектирования дает также художнику-конструктору некоторый эталон проектного метода, пользуясь которым, он может контролировать свои действия, сокращая таким образом число возможных ошибок и упущений, а также помогает ему высвободить энергию для творческого процесса.

Систематические методы позволяют более эффективно включать художника-конструктора в коллектив других специалистов

проектировщиков и научно организовывать деятельность всего коллектива. Кроме того, эти методы позволяют широко применять в художественном конструировании вычислительную технику.

### **Контрольные вопросы**

1. Дать определение дизайну с точки зрения профессиональных художественных возможностей и сформулировать его основные задачи.
2. На чем основан системный подход в дизайне?
3. В чем заключается суть дизайнерского творчества?
4. В чем заключаются особенности дизайнерского проектирования?
5. Назвать имя известного итальянского дизайнера, редактора журнала «Домус».



### 13. ПОДГОТОВКА ДИЗАЙНЕРОВ

Основной учебной базой, готовящей специалистов с высшим образованием в области дизайна в России, продолжают оставаться учебные заведения, возникшие сразу после окончания Второй мировой войны. В области промышленного, средового и графического дизайна это Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова (МГХПУ), сейчас МГХПА; Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия (СПбГХПА); Уральская государственная архитектурно-художественная академия (УралГАХА) в Екатеринбурге, ныне УрГАХУ.

В области текстильного дизайна и моделирования одежды лидером остается Московский государственный текстильный университет им. А.Н. Косыгина. Набирает силу кафедра дизайна архитектурной среды в Московском архитектурном институте. Имена основателей Московской школы дизайна хорошо известны, это: З. Быков, Д. Витухин, А. Квасов, А. Короткевич, К. Кондратьева, Г. Крюков, А. Карху, С. Михайлов, Б. Нешумов, Л. Холмянский.

Ведущими профессорами Санкт-Петербургской школы являлись: И. Вакс, Л. Катонин, Е. Лазарев, В. Козырев, С. Нейманд, В. Сурина, Л. Линдрот. Не менее популярны фамилии педагогов Уральской школы дизайна: Ю. Владимирский, В. Плышевский, Н. Ляпцев и Е. Вязникова.

Московская архитектурно-дизайнерская школа обязана своим появлением профессорам: Г.Б. Минервину, В. Шимко, А. Ермолаеву и А. Ефимову. Из числа их воспитанников вышло много талантливых, известных у себя на родине и за рубежом российских дизайнеров.

Преподаватели активно внедряют в процесс обучения новые подходы и принципы дизайнерского проектирования: компьютерную графику, решение комплексных и проблемных задач, программы упражнений на активизацию стилового мышления, разрабатывают направления экологического и средового дизайна.

Развитию дизайнерского образования в России способствуют конкурсы дипломных работ студентов в области дизайна, проводимые регулярно с 1988 года под эгидой УМО по дизайнерскому образованию и Союза дизайнеров.

Если Уральская школа дизайна, представленная УрГАХУ и факультетом дизайна Удмуртского государственного университета, достаточно авторитетна и имеет многолетнюю историю, нашедшую отражение в различных монографиях, то появление дизайнерских факультетов и кафедр в Нижнем Новгороде, Владивостоке, Ростове-на-Дону, Новосибирске, Уфе, Кирове, Краснодаре, Ставрополе, Казани, Барнауле, Красноярске, Тольятти и Тюмени – явление 90-х годов, напрямую зависящее от инициативы руководителей вузов и педагогов, желающих иметь свои собственные региональные дизайнерские школы.

Наиболее сложной проблемой становления новых дизайнерских факультетов является отсутствие на местах опытных педагогических кадров. На первых порах дизайнерские специализации в вузах возглавляли воспитанники Московской и Санкт-Петербургской школ из числа практикующих дизайнеров или специалисты-архитекторы, преподаватели местных строительных вузов, сеть которых по России традиционно широка. Состав педагогов в регионах постепенно пополнялся из числа собственных выпускников, а также за счет переезжающих на работу специалистов из других регионов.

Другой ветвью дизайнерского образования являются учебные заведения первой ступени – средние художественные училища, в настоящее время находящиеся в ведении Министерства культуры Российской Федерации и Министерства образования России.

Координацией и методическим руководством в области высшего дизайнерского образования занимаются несколько учебно-методических объединений (УМО), созданных на базе учебных специализаций из числа наиболее авторитетных представителей всех вузов страны. В состав президиумов различных дизайнерских УМО обязательно входят представители Союза дизайнеров России.

В 1998 году Союз дизайнеров России совместно с Кавминводским союзом дизайнеров и администрацией г. Железноводска учредили негосударственное образовательное учреждение – Высшую школу дизайна. Впервые в истории нашей страны творческий союз взял на себя ответственность за подготовку специалистов в одном из регионов России. Через год по инициативе совета Союза дизайнеров России был учрежден Национальный институт дизайна в Мо-

ске. Это негосударственное образовательное учреждение вобрало в себя коллектив педагогов и студентов Высшей школы дизайна, существовавшей в течение семи лет под руководством известного московского дизайнера-модельера Людмилы Меркуловой.

### **Контрольные вопросы**

1. Назвать основные учебные заведения в России, готовящие специалистов с высшим образованием в области дизайна, возникшие сразу после окончания Второй мировой войны.
2. Какие мероприятия способствовали развитию дизайнерского образования в России, проводимые регулярно с 1988 года под эгидой УМО по дизайнерскому образованию и Союза дизайнеров?
3. Какие ученые являлись ведущими профессорами Санкт-Петербургской школы?
4. Назвать имена основателей Московской школы дизайна.

## 14. СОЗДАНИЕ СОЮЗА ДИЗАЙНЕРОВ РОССИИ

Примерно с середины 80-х годов в недрах ВНИИТЭ по инициативе экс-президента ICSID Юрия Соловьева стало зарождаться движение за создание Союза дизайнеров как независимой общественной творческой организации. К тому времени из числа представителей современных творческих профессий, пожалуй, только дизайнеры не имели в стране своей самостоятельной организации, что вынуждало многих практикующих специалистов для подтверждения своего статуса вступать в члены Союза художников либо Союза архитекторов.

Членство в творческих союзах того периода давало дизайнерам гарантию социальной защиты, возможность получать работу через сеть специализированных творческо-производственных комбинатов Художественного и Архитектурного фондов. Также дизайнеры могли на льготных условиях получать в аренду помещения под дизайн-студии и производственные мастерские. Одним словом, только дизайнеры оставались среди работников искусств дискриминированным сословием, лишенным статуса творческих работников.

В те годы процедура образования новых творческих союзов была связана с громоздкими бюрократическими церемониями, начинавшимися, как правило, в недрах ЦК КПСС и, в частности, его отдела культуры. Надо сказать, что Ю. Соловьев к этому времени сохранил свое личное влияние в высших партийных и правительственных сферах, что в известной мере помогло положительно решить вопрос о создании Союза дизайнеров.

Изначально было решено, что новый союз объединит специалистов всех областей дизайна: промышленного, графического, среднего, текстильного и дизайна в области моделирования одежды. Также в состав будущего союза должны были войти педагоги и научные работники, специализирующиеся в области дизайна.

3 апреля 1987 года в Колонном зале Дома союзов в центре Москвы на свой Учредительный съезд собрались 610 делегатов, дизайнеров из всех республик Советского Союза. Этот исторический съезд, к сожалению, оказался первым и последним массовым форумом дизайнеров из 15 союзных республик, ставших теперь суверенными государствами.

Председателем правления заслуженно был избран Юрий Борисович Соловьев, человек, больше других отдавший свою энергию и время образованию Союза дизайнеров. Правительство СССР в том же году издало два специальных постановления. Одно из них затрагивало вопросы развития дизайна в СССР и носило в основном декларативный характер. Фактически большинство его положений так и не было реализовано. Второе решало вопросы становления и развития Союза дизайнеров.

Здесь уже содержались важные пункты, определявшие правительственные льготы и финансовую поддержку. Правда, в отличие от уже существовавших творческих союзов правительство не предусмотрело регулярное бюджетное финансирование Союза дизайнеров. Кабинетом Н. Рыжкова было также отказано в обязательном процентном отчислении в пользу Союза дизайнеров от прибыли предприятий, получаемой в результате внедрения произведений дизайна в производство.

В результате Союз дизайнеров был освобожден от всех видов государственных налогов, сборов и пошлин, в том числе от налога на экспорт-импорт и налога на прибыль. Но, пожалуй, важнейшим социальным следствием учреждения Союза дизайнеров стала возможность дизайнерам — членам Союза практически свободно учреждать свои дизайн-студии с правом юридического лица, то есть образовывать широкую сеть альтернативных государственным проектных предприятий.

Вскоре после Учредительного съезда Союза дизайнеров СССР по стране прокатилась волна учредительных съездов республиканских союзов дизайнеров, были созданы организации в крупнейших российских городах: Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Самаре, Волгограде, Тольятти, Нижнем Новгороде. Руководство Союза дизайнеров СССР не спешило только с образованием московского Союза дизайнеров и Союза дизайнеров России, взяв многие функции их общественной деятельности на себя. Московским и российским дизайнерам пришлось проявить определенную твердость и настойчивость, чтобы отстоять свои суверенные права. В результате 17 апреля 1989 года была учреждена Московская организация Союза дизайнеров СССР. Но прошло долгих два с половиной года, что

в условиях перестройки — целая вечность, прежде чем был образован Союз дизайнеров России.

Тем временем в Российской Федерации учреждались на местах и в центре десятки новых самостоятельных дизайн-студий, руководителями которых становились ведущие дизайнеры. В большой степени этому способствовало принятие новым составом Верховного Совета России двух жизненно важных законов: «О предприятиях и предпринимательской деятельности» и «О собственности». В них закреплялся порядок регистрации предприятий любой формы собственности и, наконец, вводилось само понятие частной собственности.

С этого момента был открыт путь возрождению российского частного предпринимательства, а с ним появилась надежда на то, что с подъемом отечественной промышленности будет востребован творческий потенциал сотен профессиональных дизайнеров, разбросанных по нашей необъятной стране.

На основе вышеизложенного можно сделать вывод:

— создание Союза дизайнеров в нашей стране подвело итог многолетней работе по формированию новой творческой профессии и засвидетельствовало ее зрелость;

— это событие явилось результатом объективного признания советским обществом заслуг отечественных дизайнеров в деле формирования нового и совершенного предметного окружения;

— заслуга по созданию Союза дизайнеров принадлежит конкретным людям, имена которых мы не должны забывать. Это Юрий Соловьев, Лев Кузьмичев, Марат Яковлев, Ирэн Андреева, Игорь Зайцев, Владимир Рунге. Их усилиями удалось свершить дело, казавшееся ранее невозможным, — построить собственный дом для сотен и сотен советских дизайнеров;

— дизайнерский мир в нашей стране изменился с появлением Союза дизайнеров. Влияние Союза на процесс интеграции профессии в структуру новой российской экономики стало решающим на этапе постсоветского десятилетия;

— появление мощного общественного объединения дизайнеров способствовало вступлению в активную творческую жизнь сотен профессионалов, судьба которых с этого момента во многом зависела от успехов развития самого Союза дизайнеров;

– впервые в нашей стране была создана реальная альтернатива государственной службе дизайнера в виде общественного объединения, которое взяло на себя ответственность за судьбу профессии в постсоветскую эпоху;

– в период специализации и ведомственной разобщенности с учреждением Союза дизайнеров была предпринята попытка создания надведомственной общественной творческой структуры, способной объединить профессионалов на принципах единого творческого метода и общих корпоративных интересов.

### **Контрольные вопросы**

1. С именем какого дизайнера связано начало движения за создание Союза дизайнеров как независимой общественной творческой организации?
2. Какие достижения советского дизайна связаны с созданием Союза дизайнеров в нашей стране?
3. Кому принадлежит заслуга по созданию Союза дизайнеров?
4. Когда была учреждена Московская организация Союза дизайнеров СССР?
5. С какого момента был открыт путь к возрождению российского частного предпринимательства, какие законы были приняты для этого?

## ТЕСТЫ

1. В какой исторический период возникает профессия дизайнера?

- а) в середине XVIII в.
- б) в конце XVI в.
- в) в середине XIX в.

2. Назовите основные виды дизайна.

- а) промышленный, графический, средовой
- б) транспортный, графический, ландшафтный
- в) промышленный, футуродизайн, арт-дизайн

3. Термин «дизайн» определяется как

- а) специфическая сфера деятельности по проектированию предметно-пространственной среды
- б) исследование природных качеств окружающей среды
- в) взаимодействие человека и общества

4. Какие виды современного дизайна получили в настоящее время актуализацию?

- а) транспортный, графический, ландшафтный
- б) промышленный, футуродизайн, арт-дизайн
- в) экологический, эргономический, компьютерный, арт-дизайн.

5. Кто автор архитектурного проекта «Ред Хауз» (или «Красный дом»)?

- а) Уильям Моррис
- б) В. Татлин
- в) Дж. Рескин

6. Кто из художников-дизайнеров входил в группу «Венский сецессион»?

- а) У. Макинтош, Ч. Эшби, А. Ван де Вельде, В. Гропиус
- б) О. Вагнер, Й. Ольбрих, Л. Бауэр, К. Мозер, Й. Хоффман
- в) Г. Гимар, Ф. Соваж, Ф. Шехтель

7. Назовите прославленные произведения М. Тонета.

- а) керамика
- б) стулья из гнутого дерева
- в) светильники



**8.** Появление классического дизайна связывают

- а) с ремесленным художественно-прикладным творчеством
- б) машинным производством
- в) симбиозом ремесленного художественно-прикладного творчества и массового машинного производства

**9.** Основные принципы дизайна.

- а) диалектичность, системность, интегративность и комплексность
- б) хаотичность и политичность
- в) демократичность и цивилизованность

**10.** Кто является автором собора Саграда Фамилия (или св. Семейства) в Барселоне?

- а) Л. Сонк
- б) Э. Сааринен
- в) А. Гауди

**11.** Расшифруйте аббревиатуру ВХУТЕМАС

- а) высшие художественные технические мастерские
- б) внутриведомственный художественно-тематический сборник
- в) всемирный художественный технико-математический союз

**12.** Кому принадлежит определение «дом – машина для жилья»?

- а) П. Беренс
- б) Э. Сааринен
- в) Ле Корбюзье

**13.** Стиль модерн – это

- а) стилистическое направление 1910–20-х годов XX века
- б) реалистическое изображение
- в) современный вид интерьера

**14.** Стиль арт-деко – это

- а) реалистическое изображение
- б) непритязательное искусство
- в) сочетание четкой геометрии линий с богатой орнаментацией

**15.** Что такое проун?

- а) объемный супрематизм
- б) непритязательное искусство
- в) художественный прием

**16. Графический дизайн – это**

- а) современный вид интерьера
- б) прародитель всех видов дизайна
- в) основа развития общества

**17. Кто автор проекта 40-метрового памятника III Интернационалу?**

- а) Н. Ремизов
- б) Л. Лисицкий
- в) В. Татлин

**18. Что такое «Мир искусства»?**

- а) редакция газеты
- б) объединение художников
- в) название журнала

**19. Абстракционизм – течение, изобретенное**

- а) В.В. Кандинским
- б) В. Маяковским
- в) М. Врубелем

**20. Супрематизм – течение, изобретенное**

- а) А. Родченко
- б) К. Малевичем
- в) И. Шишкиным

**21. Конструктивизм – течение, изобретенное**

- а) В. Татлиным
- б) Н. Ремизовым
- в) Л. Лисицким

**22. ВХУТЕМАС и ВХУТЕИН – это**

- а) высшие учебные заведения
- б) ремесленные училища
- в) рекламные агентства

**23. Что такое «Окна РОСТА»?**

- а) серия плакатов, созданная советскими поэтами и художниками
- б) российское телеграфное агентство
- в) серия журналов

**24.** Первая Всемирная выставка, получившая название «Великая», состоялась

- а) в Англии
- б) в Аргентине
- в) в Америке

**25.** Грандиозное сооружение на Первой всемирной промышленной выставке.

- а) пирамида Хеопса
- б) Хрустальный дворец
- в) Эйфелева башня

**26.** К какой дате была приурочена Всемирная выставка в Париже в 1889 году?

- а) к 100-летию Французской революции
- б) ко дню рождения Наполеона
- в) к празднованию промышленной революции XIX в.

**27.** Самое знаменитое сооружение Парижа.

- а) Дворец машин
- б) Лувр
- в) Эйфелева башня

**28.** Выдающийся немецкий конструктор дирижаблей жесткой конструкции.

- а) Альберс Йозеф
- б) Фердинанд Цеппелин
- в) Жорж Брак

**29.** Автор знаменитой Эйфелевой башни в Париже.

- а) Ф. Дютерт
- б) Густав Эйфель
- в) В. Контамен

**30.** Кем был построен первый в мире самолет с паровым двигателем?

- а) А.Ф. Можайским
- б) Отто Лиенталем
- в) У. Райтом

**31.** Великий американский изобретатель многоканального телеграфа, микрофона, фонографа.

- а) Роберт Фультон
- б) Томас Эдисон
- в) К. Циолковский

**32.** Изобретатель первого в мире радиоприемника.

- а) А. Эйнштейн
- б) А. Попов
- в) Ф. Блинов

**33.** Начало века парового двигателя и употребление понятия «лошадиная сила» связано с именем

- а) Дж. Уатта
- б) Дж. Клея
- в) Д. Папена

**34.** Кто является автором первой фотографии?

- а) Каналиео
- б) Жозеф Ньепс
- в) Жорж Санд

**35.** Открытие рентгеновских лучей принадлежит

- а) Вильяму Триттону
- б) Вильгельму Рентгену
- в) Нильсу Бору

**36.** Общая теория относительности разработана

- а) А. Эйнштейном
- б) Э. Резенфордом
- в) П. Кюри

**37.** Изобретение первого электровоза принадлежит

- а) И. Кулибину
- б) В. Сименсону и И. Гальске
- в) К. Шапп

**38.** Основатель автомобильной компании «Форд Моторс»

- а) Г. Форд
- б) Михаукс
- в) А. Белл

**39.** Кто являлся учредителем Венской группы художников и архитекторов «Сецессион»?

- а) Альберс Йозеф
- б) Отто Вагнер
- в) Лотер Бухер

**40.** Основатель Чикагской школы архитектуры

- а) Уильям ле Барон Дженни
- б) Генри Ричардсон
- в) Мартин Рош

**41.** Лозунг функционалистов «Форма следует за функцией» принадлежит

- а) А. Лоос
- б) Л. Салливену
- в) У. Холабирду

**42.** Становление и развитие индустриального дизайна принадлежит

- а) Юлиусу Лессингу
- б) Франку Ллойд Райту;
- в) Лотеру Бухеру.

**43.** Первый директор Баухауза

- а) Вальтер Гропиус
- б) Ле Корбюзье
- в) Э. Кауфманн

**44.** Кем впервые был создан термин «супрематизм»?

- а) Кандинским
- б) К. Малевичем
- в) Лисицким

**45.** Представители флорентинского направления в модерне

- а) Ван Гог
- б) Клод Дебюсси
- в) Анри ван де Вельде

**46.** В какой стране наиболее интенсивно развивалось искусство плаката?

- а) во Франции
- б) в Китае
- в) в Италии

**47.** Хромофотография – это

- а) способ рисования
- б) способ украшения
- в) способ печати

**48.** Кто является выдающимся мастером французского плаката?

- а) Ван Гог
- б) Анри де Тулуз-Лотрек
- в) Анри ван де Вельде

**49.** Автор плаката «Французское шампанское»

- а) Брюс Арчер
- б) Альфонс Мария Муха
- в) Пьер Боннар

**50.** Кому принадлежат первые рисунки летательных аппаратов?

- а) Леонардо да Винчи
- б) Дж. Пакстону
- в) Е. Амману

**51.** Какое научно-исследовательское учреждение для развития дизайна создается в 1961 году в СССР?

- а) ВХУТЕМАС
- б) ВНИИТЭ
- в) ИКСИД

**52.** «От массовой продукции с безвкусной имитацией ручного декора назад к выразительной работе ремесленников». Чья эта позиция?

- а) В. Татлин
- б) У. Моррис
- в) Г. Земпер

**53.** Кому принадлежит разработка одного из первых «фирменных стилей» компании АЭГ?

- а) П. Беренс
- б) Т. Мальдонадо
- в) Г. Мутезиус

**54.** Что характеризуется как особый тип формально-эстетической модернизации, при которой изменению подвергается исключительно внешний вид изделия, не связанный со сменой функции и не касающийся улучшения его технических или эксплуатационных качеств?

- а) функционализм
- б) стайлинг
- в) конструктивизм

**55.** Какая из концепций формообразования дизайна переводится с латинского как «построение» и характеризуется использованием художественных качеств сооружений, которые есть следствие его структуры, выражающей, в свою очередь, функциональное содержание зданий или вещи?

- а) супрематизм
- б) рационализм
- в) конструктивизм

**56.** В какой стране зародился коммерческий дизайн?

- а) Россия
- б) Япония
- в) США

**57.** Какой из художественных стилей в особенности повлиял на становление дизайна в России в начале XX века?

- а) барокко
- б) авангард
- в) модерн

**58.** На какие годы приходится формирование дизайна на стыке производства и агитационно-массового искусства?

- а) 1910-е
- б) 1920-е
- в) 1940-е

**59.** Основные виды проектного дизайнерского творчества – это

- а) кустарное творчество
- б) графический дизайн
- в) компьютерный дизайн

**60.** Какой вид дизайна определяет свой род деятельности книжным и плакатным оформлением, решением упаковки и этикетки, разработкам фирменных знаков и фирменных стилей, шрифтов, рекламы?

- а) индустриальный дизайн
- б) графический дизайн
- в) компьютерный дизайн

**61.** Кому принадлежит проект памятника Третьему интернационалу?

- а) В. Татлину
- б) П. Беренсу
- в) А. Родченко

**62.** Кто был одним из основателей германского Веркбунда?

- а) П. Беренс
- б) А. Родченко
- в) В. Гропиус

**63.** Кто является создателем школы «Баухауз»?

- а) Т. Мальдонадо
- б) В. Гропиус
- в) А. Родченко

**64.** Человек, который должен знать быт, этнографию, демографическую ситуацию, социологию быта, психологию, физиологию, медицину, эргономику, технологию изготовления, свойства материалов, возможные конструкторские и технологические решения

- а) инженер
- б) социолог
- в) дизайнер



**65.** Страна, в которой наиболее стремительно начал развиваться современный дизайн

- а) Китай
- б) Япония
- в) Америка

**66.** Наука о цвете

- а) колористика
- б) антропология
- в) философия

**67.** Помещение, в котором занимались дизайном интерьера наши предки

- а) пещера
- б) комната
- в) мастерская

**68.** основоположник английского движения «За связи искусств и ремесел»

- а) Лоуи
- б) Рескин
- в) Моррис

**69.** Производство, включающее в себя ручной труд, примитивные орудия труда и примитивную технологию

- а) кустарное
- б) примитивное
- в) техническое

**70.** Специалисты, получившие возможность формировать стиль предприятий и влиять на политику выпуска изделий

- а) стилисты
- б) художники
- в) инженеры

**71.** Одно из основных направлений в истории дизайна

- а) постмодернизм
- б) китч
- в) романтизм

**72. Основа традиционного японского искусства**

- а) композиционность
- б) примитивность
- в) красочность

**73. Человек, начавший первым заниматься дизайном как компоновочной деятельностью**

- а) философ
- б) ремесленник
- в) конструктор

## Вопросы к экзамену

1. Современный дизайн. Основные понятия и определения.
2. Дизайн как составной элемент экономической системы общества.
3. Подготовка дизайнеров. Становление и развитие известных ведущих учебных заведений.
4. Особенности современного состояния дизайна. Тенденции развития ИКСИДа.
5. Современные международные выставки – нормативные документы и организация.
6. Проблемы формообразования в предметно-пространственной среде на рубеже XIX–XX вв.
7. Первые теории дизайна Дж. Рескин, У. Моррис.
8. Коммерческий дизайн.
9. Формообразование стиля модерн и дизайн.
10. Проявление конструктивизма и функционализма в формообразовании в дизайне.
11. Деятельность немецкого Веркбунда.
12. Баухауз: разработка принципов формообразования промышленной продукции.
13. Создание ВХУТЕМАСа, его роль в разработке принципов промышленного искусства в СССР.
14. Предпосылки возникновения промышленного дизайна в США.
15. Развитие дизайна в США после Второй мировой войны.
16. Основные принципы коммерческого дизайна.
17. Высшая школа формообразования в Ульме: новая концепция дизайн-образования.
18. Дизайн в Европе до Второй мировой войны.
19. Особенности развития дизайна в Германии после Второй мировой войны.

20. Особенности развития дизайна во Франции после Второй мировой войны.
21. Особенности развития дизайна в Великобритании после Второй мировой войны.
22. Особенности развития дизайна в Италии после Второй мировой войны.
23. Традиции и новаторские технологии в дизайне Японии.
24. Особенности развития дизайна в странах Скандинавии.
25. Особенности развития дизайна в СССР в 1960–1980-е гг.
26. Перспективы развития современного дизайна.
27. Основные изобретения XX века.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Ковешникова, Н.А. Дизайн: история и теория : учеб. пособие для вузов / Н.А. Ковешникова. – 4-е изд., стер. – М. : ОМЕГА-Л, 2008. – 223 с. – (Университетский учебник).
2. Лаврентьев, А.Н. История дизайна : учеб. пособие для вузов / А.Н. Лаврентьев. – М. : Гардарики, 2007. – 303 с.
3. Тихомирова, Л.Ю. История науки и техники: конспект лекций [Электронный ресурс] : учеб. пособие / Л.Ю. Тихомирова. – М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2012. – 224 с.
4. Амиржанова, А.Ш. Традиционное народное искусство в развитии художественного восприятия студентов направления «Дизайн» [Электронный ресурс] : учебное пособие / А.Ш. Амиржанова. – Омск : ОГИС, 2013. – 109 с.
5. Колпашиков, Л.С. Дизайн: три методики проектирования [Электронный ресурс] : учеб.-метод. пособие / Л.С. Колпашиков. – СПб. : РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. – 55 с.
6. Михайлов, С.М. История дизайна : учеб. для вузов / С.М. Михайлов. – М. : Союз дизайнеров России, 2003. – Т. 2. – 392 с.
7. Рунге, В.Ф. История дизайна, науки и техники : учеб. пособие. В 2 кн. Кн. 1 / В.Ф. Рунге. – М. : Архитектура-С, 2006. – 368 с.
8. Рунге, В.Ф. История дизайна, науки и техники : учеб. пособие. В 2 кн. Кн. 2 / В.Ф. Рунге. – М. : Архитектура-С, 2007. – 432 с.
9. Электронный журнал по архитектуре и дизайну [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://planet-design.com.ua>
10. История дизайна [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.indexmarket.ru>

## ГЛОССАРИЙ

**Авангард** — стремление порвать с реалистическим искусством, создать нечто противоречащее установившимся нормам художественного вкуса и эстетическим понятиям. Модернистские установки — отрицание культурного наследия, преувеличение роли субъективного начала и формы в искусстве. Первым последовательно модернистским художественным направлением был кубизм, заменивший принцип познания действительности средствами искусства формальным экспериментаторством.

**Авангардизм** — совокупное наименование художественных тенденций, более радикальных, чем модернизм. Их ранний рубеж в изобразительном искусстве 1910-х гг. обозначен фовизмом и кубизмом. Соотношение авангардистского искусства с предшествовавшими стилями, с традиционализмом как таковым было особенно резким и полемичным. Приведя к мощному обновлению всего художественного языка, авангардизм придал особую масштабность утопическим надеждам на возможность переустройства общества посредством искусства, тем более что его расцвет совпал с волной войн и революций. Во второй половине XX в. его основные принципы подверглись резкой критике в постмодернизме.

**Академизм** — оценочный термин, относимый к тем направлениям в искусстве, представители которых целиком ориентируются на установленные художественные авторитеты, полагают прогресс современного искусства не в живой связи с жизнью, а в наибольшем приближении его к идеалам и формам искусства прошлых эпох и отстаивают абсолютные, не зависящие от места и времени нормы прекрасного. Исторически академизм связан с деятельностью художественных учебных заведений — академий, воспитывавших молодых художников в духе не рассуждающего следования образцам искусства античности и итальянского Возрождения. Зародившись впервые в Болонской академии XVI в., эта тенденция получила широкое развитие в академиях последующего времени; она была свойственна и русской Академии художеств XIX в., что и вызвало борьбу с А. передвижных художников-реалистов.

**Актуальность бренда** — уровень востребованности бренда, его соответствие ключевым потребностям, характеристикам и мотивациям целевой аудитории.

**Аллегория** (греч. *allegoria* — иносказание) — изображение отвлеченной идеи (понятия) посредством образа. Смысл аллегии, в отличие от многозначного символа, однозначен и отделен от образа; связь между значением и образом устанавливается по сходству (лев — сила, власть или царственность). Как троп аллегория используется в баснях, притчах, моралите; в изобразительных искусствах выражается определенными атрибутами (правосудие — женщина с весами).

**Анаморфоза** (греч. *ana* — на, сверх и *morfe* — форма) — эффект наложения одного изобразительного мотива на другой, их зрительного слияния, например, морской волны и рисунка камня, человеческого тела и древесного ствола. Характерен как для природы, так и для искусства (особо популярен в современной рекламе).

**Антропометрия** (греч. *anthropos* — человек и *metron* — мера) (науч.) — отрасль науки, занимающаяся измерениями человеческого тела и его частей, имеющая практическое применение в судебно-следственном процессе.

**Арт-дизайн** — дизайн штучный, концептуальный, элитный.

**Атрибут бренда** — внешняя форма бренда, воспринимаемая органами чувств человека и обеспечивающая узнавание (цвет, форма, композиция, образ и т. п.).

**Баннер** — рекламный носитель в Интернет в виде информационного блока определенного размера. Обычно баннер является ссылкой на ресурс рекламодателя.

**Биллборд** (англ. *billboard*, рекламный щит) — термин используется для описания вида наружной рекламы, устанавливаемой вдоль трасс, улиц. Щит представляет собой раму, обитую листами оцинкованной стали или фанеры, покрытую морозоустойчивыми составами, закреплённую на опоре. Появился этот термин в США, когда ряд компаний начали вывешивать свои рекламные плакаты «биллы» на деревянных конструкциях.

**Бренд** (англ. *brand* – клеймо) – дизайн, разработанный для определённого товара в стиле, отличающем и выделяющем его на рынке сбыта посредством упаковки, графических знаков, логотипов и мультимедиа-технологий. Из определения можно выявить очень важный аспект: бренд создаётся с целью разграничения нового продукта от товаров-заменителей. Это основная задача бренда. Название товара или бренда – это название, с помощью которого потребитель отличает данный товар или группу товаров от товаров-заменителей. Для названий брендов существуют некоторые правила, следование которым определяет успешность товара на рынке: а) лёгкость произношения и запоминаемость; б) индивидуальность; в) качество и предназначение товара; г) соответствие требованиям регистрации юридической защиты.

**Бренд** (по Ф.И. Шаркову, В.А. Ткачеву) – это имя (название) объекта сбыта (фирмы, товара, услуги, идеи, личности и т. д.), особенностями которого являются повсеместная известность и глубокая укорененность в массовом сознании.

**Бренд (по Т. Гэду)** – «всего лишь паутина отношений между компанией, ее партнерами и клиентами. Отношения строятся на основе набора ценностей и представлений о мире».

**Бренд (по Ф. Котлеру)** – название, термин, знак, символ или дизайн, а также их комбинации, которые предназначены для идентификации товаров и услуг одного продавца или группы продавцов и для отличия их от товаров и услуг конкурентов.

**Бренд (по Й. Кунде)** – «это синоним полного описания компании. Эта компания выступает в качестве бренда – или корпоративного бренда. Бренд – это точка фокусирования экономики ценностей и заметный голос в непрерывном диалоге с потребителями».

**Брендинг** – это деятельность по созданию долгосрочного предпочтения к товару, основанная на совместном усиленном воздействии на потребителя всех элементов бренда и брендинговой политики компании.



**Бренд бук** — это документ, содержащий ряд инструкций и рекомендаций по позиционированию компании и её самоидентификации. Бренд-бук постулирует отдельные слагаемые имиджа компании с целью формирования её устойчивой положительной репутации среди целевых клиентов. Фактически бренд-бук — это документ, описывающий основные алгоритмы формирования клиентской лояльности в рамках процесса создания бренда.

**Броуди Невил** (*Neville Brody*, 1957) — английский дизайнер-график, один из лидеров постмодернистской «новой волны» 80-х, абсолютный законодатель мод в графическом языке 90-х. Культовый арт-директор и иллюстратор журнала «The Face».

**ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские** — наименование московского художественного вуза в период с 1920/21 по 1926/27 учебный год.

**Дизайн** — определение дизайнера, принятое в 1964 году международным семинаром по дизайнерскому образованию в Брюгге: «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».

**Интерьер** — оформление внутри разных помещений: жилых комнат, дворцов, общественных зданий.

**Канон** — это и образец конечного продукта, и «стандарт» на материалы, и правила работы (технология), и эстетическая мера понижающая все аспекты создания вещи.

**Китч** — примитивный, тупой (кухонный) «дизайн»; в настоящее время определение носит оттенок пренебрежения и презрения. Этот стиль используется в современной рекламе, ориентированной на широкого (народного) потребителя. Слово появилось в 1860–1870-е годы в Германии (Мюнхене) и означало переделку старой мебели, обновление с оттенком обмана: продавать старое как новое. Вторая вероятная составляющая значения — английское *sketch* («набросок»).

**Композиция** (лат. *compositio*) – сочинение, составление; соединение, связь. В литературе и искусстве – построение (структура) художественного произведения, расположение и взаимосвязь его частей, обусловленные идейным замыслом и назначением произведения.

**Конструктивизм** – направление в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне XX в., поставившее своей целью художественное освоение возможностей современного научно-технического прогресса. В зодчестве тесно примыкает к рационализму и функционализму. Сложилось в 1910-е гг., прежде всего на базе кубизма и футуризма.

**Концептуальное искусство** – течение в авангардистском искусстве 1960–90-х гг., поставившее целью переход от создания художественных произведений к воспроизводству «художественных идей» (так называемых концептов), которые инспирируются в сознании зрителя с помощью надписей, безличных графиков, диаграмм, схем и т. п.

**Кубизм** (франц. *cube*, от *cube* – куб) – авангардистское течение в изобразительном искусстве первой четверти XX в. Развивалось во Франции (П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Грис), в других странах. Кубизм выдвинул на первый план формальные эксперименты: конструирование объемной формы на плоскости, выявление простых устойчивых геометрических форм (куб, конус, цилиндр), разложение сложных форм на простые.

**Литография** – широко распространенная разновидность графической техники, связанная с работой на камне (плотный известняк) или заменяющей его металлической пластине (цинк, алюминий). Литография выполняется художником на поверхности камня жирным литографским карандашом и специальной тушью. Вслед за травлением камня кислотой рисунок смывают; взамен наносится типографская краска. Ее накатывают валиком по увлажненному камню. Печатают на специальном станке.

**Майолика** (итал. *maiolica*) – в декоративном искусстве изделия из цветной обожженной глины крупнозернистого строения, покрытые непрозрачной эмалью (архитектурные облицовки, посуда, ста-

туетки). Декоративный рисунок наносился в майоликовых изделиях росписью перед обжигом поверх сырой эмали белого цвета.

**Модерн** (франц. *moderne* – новейший, современный) (ар нуво, югендстиль) – стилевое направление в европейском и американском искусстве конца XIX – начала XX вв. Представители модерна использовали новые технико-конструктивные средства, свободную планировку, своеобразный архитектурный декор для создания необычных, подчеркнуто индивидуализированных зданий, все элементы которых подчинялись единому орнаментальному ритму и образно-символическому замыслу (Х. ван де Велде в Бельгии, Й. Ольбрих в Австрии, А. Гауди в Испании, Ч.Р. Макинтош в Шотландии, Ф.О. Шехтель в России). Изобразительное и декоративное искусство модерна отличают поэтика символизма, декоративный ритм гибких текучих линий, стилизованный растительный узор.

**Неопластицизм** (гол. *neoplasticism*) – течение в голландском искусстве, связанное с архитектурно-художественным журналом «Стиль» (1917–1928). Выдвигало идею «универсальной гармонии», воплощенной в «чистой», геометризованно обобщенной форме. Дав плодотворные результаты в архитектуре и художественной промышленности (П. Ауд, Г. Ритвелд), неопластицизм в станковом искусстве (П. Мондриан) выразился в создании одного из вариантов абстрактной живописи – комбинациях крупных прямоугольных плоскостей, окрашенных в основные цвета спектра.

**Орнамент** (лат. *ornamentum* – украшение) – узор с повторяющимися в определённом порядке рисунками. Орнамент, составленный из линий и геометрических фигур, называют геометрическим. Орнамент, который состоит из листьев, ягод, цветов, называют растительным. Узор орнамента может быть составлен из чего угодно: из птиц, бабочек, животных, домов и даже букв и слов. Орнамент может быть написан красками на разных предметах, а может быть вырезан на деревянной мебели. Можно увидеть и вышитый цветными нитками орнамент на полотенцах и скатертях.

**Проект** (лат. *projectus* – брошенный вперед) – это: 1) совокупность документов (расчетов, чертежей и др.) для создания како-

го-либо сооружения или изделия; 2) предварительный текст какого-либо документа; 3) замысел, план.

**Стиль** – общность образной системы, средств художественной выразительности, творческих приемов, обусловленная единством идейно-художественного содержания.

**Сюрреализм** (франц. *surr alisme*, букв. – сверхреализм) – направление в искусстве XX в., провозгласившее источником искусства сферу подсознания (инстинкты, сновидения, галлюцинации), а его методом – разрыв логических связей, замененных свободными ассоциациями. Сюрреализм сложился в 1920-х гг., развивая ряд черт дадаизма (писатели А. Бретон, Ф. Супо, Т. Тцара, художники М. Эрнст, Ж. Арп, Ж. Миро). С 1930-х гг. (художники С. Дали, П. Блум, И. Танги) главной чертой сюрреализма стала парадоксальная алогичность сочетания предметов и явлений, которым виртуозно придается видимая предметно-пластическая достоверность.

**Техническая эстетика** – отрасль науки, изучающая социально-культурные, технические и эстетические проблемы формирования гармоничной предметной среды, создаваемой средствами промышленного производства для обеспечения наилучших условий труда, быта и отдыха людей. Техническая эстетика изучает общественную природу дизайна и закономерности развития, принципы и методы художественного конструирования, проблемы профессионального творчества художника-конструктора (дизайнера).

**Торговая марка** (в узком смысле) – любой знак, отметка, символ, имя, слово, которые используются производителями для обозначения своей продукции. Объединяет многие понятия. Это и история образования фирмы, и авторитет руководителей, и взаимоотношения с персоналом, и качество продукта, который производится, и точное позиционирование его на рынке, которое позволяет вести правильную рекламную кампанию.

**Прототип** – образец изделия сходной функции, являющийся отправной точкой для анализа и выработки проектной идеи.

**Проектирование** (как оно понималось до последней трети XX века) – особый процесс, предваряющий собственно изготовление продукта и моделирующий его в знаковой форме: чертеже, макете, модели, пояснительной записке и пр.

**Арт-дизайн** – воплощение и использование авангардных течений, появившихся на стыке декоративно-прикладного искусства, скульптуры, архитектуры и собственно дизайна.

**Арт-кар** – расписывание наружных поверхностей автомобилей.

«**Движение за обновление искусств и ремесел**» – направление в искусстве, возникшее как реакция на происшедшую индустриализацию. Оформилось как художественный стиль во второй половине XVI века в Великобритании и объединяло художников, писателей, ремесленников. Лидером движения был английский художник и общественный деятель Уильям Моррис. Последователи движения считали, что массовое производство приводит к ухудшению внешнего вида изделий.

**Оп-арт** (*optical art* – оптическое искусство) – художественное течение второй половины XX века, использующее различные зрительные иллюзии, основанные на особенностях восприятия плоских и пространственных фигур. Течение продолжает рационалистическую линию техницизма (модернизм). Восходит к так называемому геометрическому абстракционизму, представителем которого был В. Вазарели.

**Поп-арт** (*pop art*) – широкое художественное течение, охватившее в 1950–60-х гг. все виды изобразительного искусства США, Великобритании и других западных стран. Отказавшись от элитарности и глубокомыслия абстрактного экспрессионизма, художники, работавшие в стиле поп-арт (в США В. Уорхол, К. Олденбург, Р. Лихтенштейн и др.), избрали источником своего вдохновения массовую культуру: рекламу, комиксы, кино, джаз, иллюстрированные газеты и журналы и т. п.

**Промышленный дизайн** – дизайн промышленных товаров, конвейерно-поточковый массовый дизайн.

**Техника** — искусственные материальные средства человеческой деятельности.

**Фирменный знак** — обозначает, что выпуск товаров или предоставление услуг осуществляется фирмой, имеющей этот знак. В отличие от фирменного знака фабричное клеймо или фабричная марка ставятся только на один отдельный вид выпускаемой продукции. Обычно фирменный знак, который в наши дни часто называют «лого корпорации» (от слова «логограмма»), представляет собой название компании, инициалы, монограмму или графическое изображение.

**Эргономика** (Human Factors) (греч. *ergon* — работа и *nomos* — закон) — научно-прикладная дисциплина, занимающаяся изучением и созданием эффективных систем, управляемых человеком.