

**К. В. Бандорина**

**ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА ДИЗАЙНА**

ISBN 978-5-6051155-3-3



9 785605 115533 >

**STIEGLITZ**  
**ACADEMY**  
АКАДЕМИЯ ШТИГЛИЦА

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
имени А. Л. Штиглица**

Кафедра искусствоведения

**К. В. Бандорина**

**ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА ДИЗАЙНА**

*Учебно-методическое пособие*  
по дисциплине «История и практика дизайна»  
для обучающихся по направлению подготовки  
50.03.04 Теория и история искусств  
(Теория и история искусств)

Санкт-Петербург  
2023

**УДК 74.01/09**

**ББК 30.18**

**Б 23**

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица» в качестве учебно-методического пособия.

*Рецензенты:*

М. Е. Балашов, кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории искусств Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна;

К. Г. Позднякова, кандидат искусствоведения, доцент с возложенными обязанностями заведующей кафедры дизайна Санкт-Петербургского государственного университета.

**Б 23 Бандорина К. В.**

**История и практика дизайна** : учебно-методическое пособие / К. В. Бандорина; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица». — Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. — 46 с. : ил. ISBN 978-5-6051155-3-3

Учебно-методическое пособие предназначено для обучающихся по направлению подготовки 50.03.04 Теория и история искусств и содержит сведения об особенностях развития дизайна. Дизайн, процесс его формирования, эволюции и преобразования, рассматривается в системе социально-гуманитарных наук и творческой деятельности проектировщика. Анализируются особенности развития творческо-проектной деятельности в промышленном и предметном дизайне. Изучаются главные этапы развития мирового феномена дизайна как результата промышленных революций, новых экономических и эстетических парадигм, изменений общества потребления. Персоны дизайна рассматриваются как теоретики и практики дизайна, реализовавшие новую проектную деятельность, как двигатели развития нового стиля. В рамках данной дисциплины студенты получают объективную картину истории формирования дизайна.

**ISBN 978-5-6051155-3-3**

© К. В. Бандорина, 2023

© ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица», 2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ГЛАВА 1. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ .....	5
Раздел 1. Дизайн в системе культуры.....	5
1.1. Этимология термина и природа дизайна .....	5
1.2. Дизайн и культура .....	6
Раздел 2. История становления и эволюции дизайна .....	7
2.1. Ремесленное производство в Средние века и в эпоху Возрождения ..	8
2.2. Промышленная революция в Европе .....	9
2.3. Идеи дизайна в эпоху промышленных революций.....	10
2.4. Эпоха Всемирных промышленных выставок (XIX в.) .....	11
2.5. Первые теоретики дизайна (вторая половина XIX в. — XX в.) .....	12
2.6. Дизайн первой половины XX века .....	14
2.7. Дизайн индустриального и постиндустриального обществ.....	18
Раздел 3. Дизайн как проектно-художественная деятельность .....	23
3.1. Специфика проектно-художественной деятельности дизайнера .....	23
3.2. Становление российской системы художественно-промышленного образования и российской школы дизайна.....	24
3.3. Виды современной дизайнерской деятельности .....	29
ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ СТУДЕНТАМ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ .....	31
Методические рекомендации к лекционным занятиям.....	31
Методические рекомендации студентам по организации самостоятельной работы .....	31
ГЛАВА 3. ТИПОВЫЕ ЗАДАНИЯ И ИНЫЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ КОНТРОЛЯ УРОВНЯ ЗНАНИЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ.....	32
Материалы для текущего контроля успеваемости обучающихся.....	32
Материалы для промежуточного контроля успеваемости обучающихся.....	33
Материалы для самостоятельной работы обучающихся.....	37
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	38
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	39

## **ВВЕДЕНИЕ**

Учебно-методическое пособие предназначено для обучающихся по направлению подготовки бакалавриата 50.03.04 Теория и история искусств (Теория и история искусств).

Целью учебно-методического пособия является формирование у студентов профессиональных навыков, связанных со сферой дизайна, что в первую очередь предполагает (для студентов-теоретиков) изучение процесса становления дизайна как вида профессиональной деятельности в контексте истории мировой материально-художественной культуры, его культурно-исторических и социально-экономических предпосылок, целей, средств и методов дизайнерской деятельности. Цели и задачи, а также профессиональные компетенции, перечисленные далее, позволят более полно будущим специалистам — искусствоведам и дизайнерам всех направлений — эффективно применять на практике знания и умения, полученные ими в рамках данной дисциплины в современных условиях, выполнять актуальные проекты и быть востребованными на рынке.

## **ГЛАВА 1. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ**

Содержание дисциплины обусловлено целью сформировать у студента целостное представление о сущности, специфике и основных понятиях дизайна как самобытного вида проектного и художественного творчества, сложившегося XX веке. Весь комплекс занятий имеет практико-ориентированный формат, в котором изучение истории развития дизайна и ознакомление с основными идеями и этапами дизайна в XIX–XX веках рассматриваются в неотъемлемой связи с развитием современного искусства, цивилизации в целом, закрепляются практическими занятиями, позволяющими быстро и эффективно сформировать навыки грамотного восприятия произведений дизайна и оценки их роли в системе научной и творческой работы. В связи с этим основной темой в содержании данной дисциплины делается исторический аспект и междисциплинарная аналитика процессов, сформировавших феномен дизайна.

### **Раздел 1. Дизайн в системе культуры**

#### *1.1. Этимология термина и природа дизайна*

В различных культурах принято называть дизайнерскую деятельность по-разному: польский язык использует выражение *wzornictwo przemyslowe*, немецкий язык употребляет термин *formgebung*, русский язык склоняется к следующему словосочетанию — «художественное конструирование». Восприятие и разнообразное использование термина «дизайн» в разных странах говорит об уникальности каждой из культур и об их особом отношении к этому виду искусства. В 1959 году в качестве международного обозначения слова и смысла слова «дизайн» все же был принят термин *industrial design* — «индустриальный дизайн». Международный совет организаций по промышленному дизайну ИКСИД (ICSID) определяет

сферу своей деятельности следующим образом: «Дизайн — творческая проектная деятельность, направленная на создание многосторонних свойств изделий, процессов, услуг и систем на протяжении всего их жизненного цикла».

В академическом искусствоведении существует две теории возникновения дизайна. Одна — как продукта промышленных революций и индустриализации цивилизации с конца XVIII века. Вторая гипотеза — дизайн как проектная и творческая деятельность по созданию предметного мира человека, предполагающая обращение к началу массового производства орудий труда из металла.

### *1.2. Дизайн и культура*

Связь дизайна с культурой (архитектурой, искусством, наукой, техникой) влияет на развитие художественного опыта. Дизайн как категория эстетической деятельности и способ художественной коммуникации определяет формирование предметной среды. Он тесно связан с антропологией, социальной психологией, этологией, экологией, эстетикой и другими науками.

Дизайн является средством гуманизации техники, а также областью приложения дизайнерского творчества. Структура дизайна обусловлена внутренней организацией дизайна и арсеналом проектных средств: техническое конструирование, компоновка, композиционное формообразование и стилеобразование, функциональный анализ, организационное и концептуальное моделирование предметной среды. Функции дизайна следующие: эстетическая, производственно-техническая, научно-организационная, коммуникативная, воспитательная, познавательная, эстетическая, гедонистическая, аксиологическая и др. Возникновение и развитие дизайна обусловлено эволюцией научно-технического прогресса. Связь истории проектной деятельности на всех этапах своего развития с основными художественными тенденциями

каждого культурно-исторического периода, развитием науки и техники. Дизайн как проектная деятельность направлен на создание целостной гармоничной предметно-технической среды жизнедеятельности человека; это эффективный инструмент совершенствования сферы производства и потребления. Условия успешного функционирования дизайна в обществе и возможности реализации его продуктов трансформируются, поскольку дизайн как междисциплинарная профессия и сложное социокультурное явление основан на целостном восприятии всех аспектов общественной жизни.

## **Раздел 2. История становления и эволюции дизайна**

С момента своего появления дизайн как проектный продукт и процесс по созданию продукта массового потребления отражает глобальные тенденции цивилизации и культуры. Эстетические и потребительские ценности, технологические, индустриальные достижения конкретного региона и всего мира можно выявить в анализе предметов дизайна.

В данном контексте важно обратить внимание и проанализировать эволюцию работы человека с металлом и влияние развития новых способов производства, материалов для производства на формообразование предметов и обеспечение новых функций создаваемых предметов. Большое влияние на формообразование предметов оказало появление техники плетения и ткачества, гончарного искусства, первых искусственных материалов (текстиль, керамика, 5–3 тыс. до н. э.). Таким образом, процесс литья с использованием разъемных каменных форм можно рассматривать как первое массовое производство орудий. Предметное окружение человека с древнейших времен характеризуется функциональностью форм и рациональностью процессов изготовления объектов материальной культуры. Эволюция процессов изготовления прикладных объектов направлена на усовершенствование окружающего предметного мира.



Первые орудия труда (лук, стрелы, тетива и др.) также являются этапными в истории развития дизайна, а начало массового производства орудий труда из металла (литье с использованием разъемных каменных форм и пр.) можно трактовать как первое массовое производство орудий. Процесс обособления ремесел, появление отдельных ремесел и специализации орудий труда, условий для развития науки и искусства характеризует следующий этап, приведший к развитию предметного производства — разделение труда, за ним процесс обособления ремесел, появление отдельных ремесел и специализации орудий труда. Таким образом, человечество постепенно приходит к формированию условий для развития науки и искусства.

### *2.1. Ремесленное производство в Средние века и в эпоху Возрождения*

Мощный, по сути, революционный процесс в развитии цивилизации вызвали изобретение пороха, огнестрельного оружия, колесного плуга (XIV в.), а вслед за ними — бумаги и развитие книгопечатания, что привело к формированию новых видов деятельности, связанных с проектным творчеством. Важное значение в формировании нового художественно-производственного процесса сыграли развитие стекольно-шлифовального дела (XIV–XV вв.) и формулирование теоретических основ оптики. Возникшие в XVII веке предпосылки к созданию машинной техники обусловили новый этап в развитии дизайна как части машинного производства. Цеховые объединения ремесленников стали эпицентром экспериментов в области формообразования, разработки новых технологий, конструкций, обработки материалов. Большое значение в развитии дизайна имеет проектная деятельность и технические изобретения Леонардо да Винчи, которого и по сей день называют «первым дизайнером». Появление новых приборов для исследований обусловило быстрый рост открытий, и в том числе разработку более эффективного научного оборудования, что является неотъемлемой частью проектной, конструкторской деятельности в

области предметного протодизайна. Активизация торговли, обмен научными знаниями обозначили эпоху Великих географических открытий, новых транспортных путей, а в связи с этим обновление «транспортного парка» для более эффективного передвижения. Значительный рост производительности труда и снижение себестоимости изделия с возникновением мануфактур связано, в том числе, с укрупнением цехового производства с XIV в., процессом кооперации цехов в мануфактуры (от лат. Manus — «рука», factura — «изготовление»). Новые открытия и усовершенствования в области производственной техники: появление вязального станка (1589, Англия), использование гидравлического колеса в качестве основного двигателя во всех производствах привело к расширению мануфактурного производства и дало толчок в целом к массовому производству, создав условия для перехода к машинному производству и созданию машинной техники. Развитие естественных и точных наук в XVII в. Ориентация европейских философских систем сказывается самым прогрессивным образом на практическое использование достижений науки в интересах промышленности, кораблестроения, мореплавания и пр.

## *2.2. Промышленная революция в Европе*

Новый этап, предшествующий глобальной промышленной революции в Европе, ознаменован заменой мануфактурного и ремесленного производства крупной машинной промышленностью. Это было обеспечено началом технической революции: открытием и изобретением в конце XVIII в. — начале XIX в., появлением машин в текстильном производстве, изобретением паровой машины, внедрением машин в машиностроении. Изобретение механического самолетного челнока для ткацкого станка Дж. Клея (1733) и механической прядильной машины Дж. Харгривса (1765) обозначало появление не только станков для массового производства товаров, но и новой конструкторской идеи, развитием которой занимались инженеры. Так, постепенно происходило освобождение рабочих от ручных

операций, машины заменяли «человеческую руку». Важным событием стало изобретение парового двигателя Д. Уаттом (1736–1819) в 1765 г., которое способствовало распространению универсальной паровой машины во многих отраслях промышленного производства и дало мощный толчок в развитии и изобретении новых транспортных средств и ряда новых функциональных продуктов: паровые автомобили (1833), пароходы (1807), паровозы (1814), аэростат с паровым двигателем (1833) и пр. Изобретение электродвигателя напрямую отразилось на новых формах при проектировании транспорта. Демонстрация первого электровоза В. Сименсом и И. Гальске на Берлинской промышленной выставке (1879) показала переход Германии на новый уровень промышленного развития. Совершенно новая организация конвейерного производства Г. Фордом (1863–1947) развила возможность массового выпуска сложной техники и оборудования с абсолютной идентичностью всех деталей. К концу XX века происходит создание наукоемких технических устройств и технологий с применением в технике научных открытий.

### *2.3. Идеи дизайна в эпоху промышленных революций*

Первые попытки теоретизировать идеи дизайна происходят в эпоху промышленных революций, и с этого времени по-новому прослеживается связь истории дизайна с историей научно-технического прогресса. В связи с упадком ремесел, разрывом между смыслом и формой в новых предметах, нарушением фундаментальных принципов и кризисом в области формообразования предметного мира, возникает необходимость освоения новых технических форм и создания промышленным способом новых вещей. Первые образцы промышленных изделий отличаются несовершенством форм и отсутствием актуального стиля. Повсеместно на новых промышленных производствах наблюдается снижение качества индустриально выпускаемых форм, эстетическая инородность, непривычность форм. Возникает конфликт между машинным

производством и эстетическими воззрениями общества. В ответ на это происходит поиск новых технических решений и принципов формообразования. Для освоения новых пространств акцент делается на развитии транспортного дизайна (летательные аппараты, подводные корабли). Общество и промышленные союзы откликаются формированием специальных комитетов поощрения связи искусства, повседневной жизни и техники. В 1836 году происходит основание комитета Эверта в Англии (1836), а вслед за ним преобразование Английского общества искусств в Общество поощрения искусств, мануфактуры и коммерции. Ключевым событием в теории и исследовании дизайна считают вход первого специального журнала по эстетическим проблемам предметного мира и его проектированию *Journal of Design and Manufactures* (1849), который и положит начало употреблению понятия *industrial art* по отношению к проектированию сооружений, бытовых вещей, одежды. Появление публикаций и книг, посвященных теме влияния культуры на развитие техники, поддержит эту тенденцию.

#### *2.4. Эпоха Всемирных промышленных выставок (XIX в.)*

В большинстве стран, вступивших на путь промышленной революции, ощущается необходимость новой организации рынков сбыта. На первых общенациональных выставках торгово-промышленного характера демонстрируются новейшие технические достижения как «художественный показ» товаров Лондоне (1761, 1767), Париже (1765), Берлине (1786), Мюнхене (1788), Санкт-Петербурге (1822) и др. Эти экспозиции выявили явные недостатки в формах первых промышленных изделий: предметы имитировали старые формы еще ручной работы с обилием декора. Можно констатировать очевидность необходимого поиска формообразования, основанного на новых эстетических принципах, отвечающих технологии машинного производства. В результате и по итогам выставок происходят первые обсуждения этих проблем, первое

серьезное осознание социально-эстетических аспектов бытования предметной среды.

Эти события подготавливают почву к появлению во второй половине XIX века специализированных торгово-промышленных выставок. Первая Всемирная промышленная выставка по решению королевы Виктории состоится в 1851 году в Лондоне. Главным павильоном и объектом, демонстрирующим лучшие достижения художественной промышленности, станет Хрустальный дворец по проекту Дж. Пакстона. Это событие считается своеобразным началом эпохи свободной конкуренции. Всемирные промышленные выставки получают активное развитие по всему миру: в Нью-Йорке (1853), Вене (1873), Сиднее (1879), Мельбурне (1880). Париж становится крупнейшим выставочным центром (выставки 1855, 1867, 1878, 1889, 1900 годов). Результаты проведения выставок показывают необходимость создания новой эстетики и становятся базой для начала исследования принципов образования эстетически действенных форм в сфере промышленного производства.

#### *2.5. Первые теоретики дизайна (вторая половина XIX в. — XX в.)*

С середины XIX века появляются первые сформулированные теории дизайна и определяются ведущие исследователи новой темы. В аспекты их исследований попадает новый художественный стиль, существовавший в Европе на рубеже XIX–XX веков, — идея гармонизации индустриального общества. В поисках нового стиля в Европе формируется стиль модерн. В работах первых теоретиков дизайна читается постановка проблемы связи искусства с жизнью в условиях научно-технического прогресса. Ярким примером совершенного нового взгляда на промышленное искусство и новую эстетику стала «Практическая эстетика» Г. Земпера (1803–1879). Используя примеры прикладного, промышленного искусства для доказательства своих отвлеченных теоретических архитектурных идей, Земпер объединяет эти сферы общими законами возникновения и развития

форм. На практике это приводило к уничтожению принципиальных различий при обучении архитектора и «прикладника-декоратора» — и было воплощено в жизнь в знаменитых школах промышленного конструирования уже в XX столетии.

Движение «Искусства и ремесла» возникло в Англии в конце XIX века. Его последователи стремились возродить ремесла и сблизить их с искусством, призывая к использованию при строительстве традиционных технологий и местных материалов. Они считали, что массовое производство обезличивает как производителя, так и покупателя, ухудшая внешний вид и качество товаров. Сторонники движения «Искусства и ремесла» объединялись в гильдии и общества, у каждого из которых были собственный стиль и специализация. Они также полагали, что искусство и дизайн смогут изменить общественный уклад и улучшить качество жизни. Обращение первых теоретиков дизайна Дж. Рескина (1819–1900), У. Морриса (1834–1896) к средневековым цеховым мастерским как своеобразной идеальной форме производственной деятельности и отношений реализовывалось и в практической деятельности движения «Искусства и ремесла». Теоретические воззрения Ф. Рело (1829–1905) оказали большое влияние на формирование нового архитектурного стиля в протодизайне. Процесс конструирования машин Рело воспринимал как творческий, а потому связанный с красотой, с вопросами формообразования. Вопросу о форме машины Рело посвятил специальную работу «О стиле в машиностроении», которая является заключительной главой учебника по конструированию машин. Эта работа Рело, написанная в 50-х годах XIX века, представляет собой как бы своеобразный итог уже проделанного — исчерпывающий анализ архитектурного стиля в машиностроении. В этот период первыми теоретиками дизайна были сформулированы основные вопросы структуры и кинематики механизмов, связи теории с проблемами конструирования, выявлены проблемы

эстетичности технических объектов-машин, и, по сути, провозглашены возможности единого гармоничного развития искусства и техники. Первые теории дизайна были направлены на развитие идей о принципах композиционного построения, не противоречащих принципам функционального формообразования.

Период протодизайна в России обозначен формированием русской инженерной школы на рубеже XIX–XX веков, начало которой связывают еще с именем петровского токаря-изобретателя А. Нартова. Машинизация промышленности в конце XIX века в России, как и во многих странах начального периода промышленной революции, продемонстрировала упадок художественного производства. Это стало заметно и на первых же российских промышленных выставках в XIX веке. Гиперболы инженера В. Г. Шухова (1853–1935), гусеничный трактор Ф. Блинова (1887), самолет с паровым двигателем А. Можайского (1881) и другие изобретения русских инженеров и конструкторов сформировали основу российского протодизайна.

#### *2.6. Дизайн первой половины XX века*

Первая половина XX века характеризуется созданием и активным функционированием первых школ дизайна, которые дали миру самых ярких мастеров дизайна и сформировали понятие о новой профессии.

Вначале XX века набирающие силу молодые немецкие монополии стремились на мировой рынок. Однако уровень их продукции был настолько низок, что правительство Великобритании в целях протекционизма требует простановки на товарах знака «сделано в Германии», обоснованно считая, что уже это оттолкнет английских покупателей. Тогда промышленники намечают ряд экстренных мер и создают совместно с видными деятелями искусств в 1907 году «Веркбунд», обращая особое внимание на внешнюю привлекательность продукции (форму, материалы, отделку) и комфортность (удобство и безопасность в

эксплуатации). Развитие «Веркбунда» неотделимо от творчества Питера Беренса (1868–1940), крупнейшего немецкого архитектора и дизайнера, одного из основоположников современного дизайна, впервые разработавшего фирменный стиль. Как архитектор AEG, Беренс известен прежде всего проектом турбинного цеха, построенного в Берлине, как дизайнер — коллекцией бытовых предметов для AEG.

Около 1910 года во многих частях света возникает осознание того, что средства выражения художника потеряли связь с современной жизнью. Но впервые видимый результат эти мысли получили лишь с появлением кубизма. Новая пространственная концепция приводит к расширению способов восприятия пространства. Кубисты решают задачи выявления геометрической структуры видимых объемных форм разложением ее на составляющие элементы и организацией этих элементов в новую изобразительную форму с учетом специфики передачи пространственно-временных отношений (Пикассо, Брак).

Голландское движение «Стиль», просуществовавшее лишь 14 лет, было связано с творчеством трех человек: художников Пита Мондриана, Тео Ван Дусбурга и столяра-краснодеревщика Геррита Ритвельда, которые декларировали применения принципов эстетики неопластицизма в трехмерном пространстве. Одним из заметных течений авангардного искусства XX века стал возникший в Париже в среде нигилистически настроенных поэтов, художников и философов дадаизм. Дадаизм отражал растерянность интеллигенции времен Первой мировой войны и свидетельствовал о надвигающемся кризисе художественного мышления. Живописцы-дадаисты Х. Арп, М. Дюшан, Г. Гросс, Ф. Пикабия, Х. Хартунг, М. Эрнст и их вдохновитель поэт Л. Арагон провозгласили своей целью «антиискусство» и таким образом выражали свой протест против окружающей действительности. В 1924 году они объединились, в этом же



году был опубликован «Первый манифест сюрреализма». Сюрреалисты, так же, как и дадаисты, за главный инструмент творчества принимают случай.

«Искусство и техника — новое единство» — лозунг художественно-промышленной школы нового типа Баухауз. Главным явлением в культурной жизни межвоенной Европы была школа под названием «Государственный Баухауз». Ее создание стало итогом большой работы по реформе системы обучения прикладному искусству в Германии на рубеже столетий. В 1919 году Гропиус стал директором комплексного учреждения, объединившего Академию художеств и Школу искусств и ремесел, — совмещение, которое идейно разделяло Баухауз на всем протяжении его существования. Баухауз (в переводе — «дом строительства») стал беспрецедентным экспериментом, проводившимся с целью достижения единства между промышленностью и искусством. Весь цикл обучения в Баухаузе делился на 3 курса. Подготовительный (пропедевтический), длившийся полгода, когда студенты получали элементарное обучение форме в специализированных мастерских. Практический, длившийся три года. Этот период студенты работали в специализированных мастерских. Основу педагогики Баухауза составлял следующий принцип: «каждый учащийся и сотрудник учится одновременно у двух мастеров: мастера-ремесленника и мастера художественной формы». Практический курс Баухауза должен был подготовить учащихся к сфере нормированного производства. По окончании этого курса студенты могли открывать собственное дело или остаться преподавать в Баухаузе. В Западной Германии после Второй мировой войны на основе принципов Баухауза создается одна из передовых организаций дизайна — Ульмская школа.

В этот период в России — время зарождений теорий, становлений профессионального образования. С одной стороны, становление дизайна в России опиралось на художников левых течений, а с другой — на теоретиков. Поэтому производственное искусство носило ярко выраженный

социально-художественный характер. Производственники сформулировали социальный заказ промышленности. Производственное искусство зародилось в ИНХУКе и было связано с движением Пролеткульта и конструктивизмом. В эту работу включились художники-конструктивисты А. М. Родченко, В. Ф. Степанова, Л. С. Попова, А. М. Ган. После 1917 года в советской России была осуществлена реорганизация всей системы художественного образования в стране. Основной идеей создания художественных мастерских был отход от академических методов обучения, введение новой системы организации индивидуальных мастерских. Целью ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа была подготовка художников-мастеров высшей квалификации для промышленности. В целом создавалась новая методика обучения студентов в вузе, отвечающая требованиям современности и способной гибко реагировать на ее изменения.

Развитие промышленности в Америке началось значительно позже европейской. На рубеже XIX–XX вв. заметным явлением стала архитектура США — высотные конторские дома и отдельные односемейные коттеджи, оснащенные новейшими средствами жизнеобеспечения. Дизайнерский бум начался в США только в конце 20-х годов и достиг своего первого пика во время проведения Всемирной выставки в Нью-Йорке (1939–1940). В раннем американском функционализме видят универсальную модель развития «дизайна для всех». Небоскреб стал наглядным символом превосходства американской экономики. В 70-х годах сформировалась чикагская школа, где были разработаны принципы постройки многоэтажных зданий из легкого и прочного стального каркаса и больших остекленных плоскостей. Впервые был преодолен разрыв между формой и конструкцией, между инженером и архитектором. Основатель чикагской школы — Уильям Ле Барон Дженни (1832–1907). Один из самых известных представителей чикагской школы — архитектор Луис Салливен (1846–1924). Он один из

первых стал проектировать здания с металлическим каркасом в виде облицованных кубов, превратив их полностью в здания машинной эпохи. Его формула «форма следует за функцией» стала позже лозунгом функционалистов.

Культ машины — тема теоретических произведений Фрэнка Ллойда Райта — подхвачен в Европе начала XX века. Ар-нуво утрачивает свои позиции. Венские архитекторы, работая в линейном стиле, тяготеют к авангарду. Особое значение для развития теории дизайна представляет творчество венского архитектора Адольфа Лооса. Термин «ар-деко» был выбран для обозначения декоративного искусства между двумя мировыми войнами. Как художественное течение он оформился в 1908–1912 году и достиг расцвета между 1925 и 1935 годами. Среди источников и эстетических вдохновителей стиля ар-деко особое значение имеют стиль ар-нуво, кубизм и Баухауз с одной стороны и древние искусства Африки, Египта, Востока и американских континентов — с другой. Новаторская идея ар-деко должна была выражать легкость и изящество новой жизни в век машин. Стиль ар-деко приобрел популярность в США как «стиль звезд». Пример американского ар-деко — обтекаемые формы трансокеанских лайнеров. Именно с «архитектурой» тихоокеанских лайнеров связывают стилевое ответвление «Стримлайн», для которого характерны плавные, каплевидные, аэродинамические формы. Обтекаемая форма должна была внушить веру в прогресс и уверенность в американской экономике, способной выбраться из кризиса.

### *2.7. Дизайн индустриального и постиндустриального обществ*

Дизайн послевоенного времени сконцентрирована на проблеме экономии ресурсов. Дизайн имеет поддержку на государственном уровне в развитых странах.

В 30-х годах появляется и потребность вложить в серийное производство и стандартизацию более высокое эмоциональное содержание.

В 30-е годы в Финляндии, Швеции, Дании, Норвегии складывается своеобразный стиль, который отличает уравновешенность, комфортабельность, естественность. Своими корнями он уходит в народное искусство: уклоняясь от геометрических пристрастий Баухауза, он стремится к конструктивной ясности и простоте решений. Скандинавские дизайнеры широко и многообразно используют различные породы древесины, применяя тик, кожу для обивки сидений, из всех металлов они отдают предпочтение хромированной стали. Среди творцов, оказавших влияние на формирование нового стиля, можно выделить Эрика Асплуда, Коре Клинта, Алвара Аалто и др. Например, в 50–60 годах, называемых иногда «золотым веком» скандинавского, и особенно финского дизайна, вокруг упомянутого выше Алвара Аалто складывается своеобразная авторская школа дизайна.

В послевоенный период наиболее известной и созданной специально для подготовки дизайнеров стала Высшая школа формообразования в Ульме. В основу концепции Школы легла идея подготовки кадров, способных строить обновленную демократическую Германию. В проект учебной программы был заложен принцип триады: теоретические дисциплины, исследования и разработки вплоть до создания опытных образцов. Среди тех, кто стремился поставить работу на новую основу, были Т. Мальдонадо, Й. Айхер, Х. Гугелот и В. Цайшег.

Одним из примеров того, как с помощью дизайна можно было превратить небольшое производство в фирму с мировой известностью, является история немецкой компании Braun, над коммерческим успехом которого и фирменным стилем работали дизайнеры Д. Рамс, Ф. Эйхлслер, Г. Гугелот, Г. Кирхе. «Браун» стал руководствоваться единой концепцией формообразования в дизайне.

Само понятие «промышленный дизайн» (industrial design), принятое во всем мире, впервые было предложено в 1919 году Джозефом Сайнелом.

Этим термином широко стали пользоваться с 1927 года, когда специалисты по сценографии, шрифтам и рекламе Норман Бел Геддес и Уолтер Дорвин Тиг открыли первые дизайнерские студии в США. В это время промышленный дизайн оформился в самостоятельную профессию. высшего качества как важного фактора победы в конкурентной борьбе. Американский дизайнер Р. Лоуи выдвинул лозунг «продажи через дизайн» — «уродливое плохо продается». Несколько имен американских дизайнеров необходимо упомянуть: Норман Бел Геддес, Уолтер Дорвин Тиг, Чарльз Имз. «Я смотрю на все проблемы вокруг как на проблемы структуры» — по мнению Имза, «дизайн — это план группировки элементов для достижения определенной цели». Рубеж между 60-ми и 70-ми годами обозначается Р. Бэнэмом как конец движения модерна. В 1966 году известный архитектор Роберт Вентури пишет свою книгу «Сложность и противоречия архитектуры». Впервые именно в США художественная форма изделия стала в большей степени определяться технологией изготовления, а не конструкцией и функцией — искусство и технология взаимно дополняют друг друга.

Постмодернизм, точно характеризующий 70-е годы, отражал реакцию на сугубо функциональный и абстрактный интернациональный стиль, который господствовал в мире с 30-х годов. Постмодернизм был стилем, основанным на возрождении знакомых архитектурных мотивов, которые могли бы создать «архитектуру иллюзий», полную образов и значений, колоритную, праздничную, оригинальную. В ходу все исторические стили — в разной степени переосмысления и сплава с «современными формами». Эkleктика, которая для 20-х годов была табу и в самом крайнем случае — компромиссом и дурным вкусом, стала нормой и трактуется как средство связи со «многими культурами большого города».

Все эти тенденции в 1977 году получили общее определение — постмодернизм. Основной его характеристикой является так называемое

двойное кодирование, т. е. обращение и к элите, специалистам, и к рядовому потребителю, признающему только привычные мотивы.

Лидером одного из направлений постмодернизма — хай-тека — во второй половине 70-х становится Норман Фостер. Хай-тек — это прежде всего эстетическая линия архитектуры экспрессионистического толка, эксплуатирующая визуальные эффекты применения новой и новейшей технологии, чаще всего заимствованной из таких сторонних областей, как самолето- и автомобилестроение, космическая и военная техника (отсюда и название — «стиль высоких технологий»).

Италия пережила свою промышленную революцию двумя столетиями позже и дала миру нечто неподдающееся подражанию — первый последовательный дизайнерский стиль для потребителей, всеобъемлющую культуру дизайна в моде, изделиях, машинах и офисной технике, равнозначную современному Ренессансу. Экономические, политические и социальные условия поддерживали интерес архитекторов к промышленному дизайну после Первой и, особенно, после Второй мировой войны.

Джованни Понти в 1928 году создает журнал *Domus* и развивает деятельность на поприще организации Миланских триеннале. В мебельном дизайне Джо Понти последовательно проводил в жизнь идею о том, что «идеальный стул, независимо от материала, можно поднять на двух пальцах, а сам он должен выдерживать вес любого толстяка». Замечательная плеяда итальянских промышленников-предпринимателей — А. Оливетти, Дж. Брион, Б. Данезе, С. Камилли, Д. Гавина, Ч. Кассина, С. Гандини, Дж. Кастелли, Э. Джисмонди, А. Алесси, Дж. Дзанотта и многие другие — вписала в историю мирового промышленного развития особую главу. В 1954 году Ла Ринаскенте, для которого ведущие дизайнеры создавали яркие коллекции мебели, установил Премию Компассо Д'Оро (*Compasso d'Oro Prize*) — «Золотой циркуль», присуждаемый

промышленной продукции за выдающиеся эстетические, технические и функциональные свойства. Наиболее показательна в смысле отношения промышленности и дизайна история деятельности итальянской фирмы «Оливетти», за дизайн которой отвечали такие дизайнеры, как Марчелло Ниццоли, Этторе Соттсасс, определившие новый стиль итальянского дизайна.

В середине 50-х годов XX века наступает эра пластмасс — материал сразу же берут в свой инструментарий промышленные дизайнеры. Новые материалы идеально подошли для недорогого массового производства. Все было готово к наступлению новой эпохи — эпохи попкультуры — «народной (массовой), — как определил ее Ричард Гамильтон, — преходящей, легко забываемой, дешевой, ориентированной на молодежь, остроумной, сексуальной, забавной, эффектной...». С пластмассой связано и творчество Джо Коломбо.

В 1966 году во Флоренции возникают группы радикальных архитекторов Superstudio и Archizoom. Чуть позже, ориентировочно в 70-е годы, итальянский дизайн разделяется. В нем наблюдаются две основные тенденции: с одной стороны, коммерческий дизайн, основанный на изучении маркетинга, логике рынка, в той или иной степени подчиненный политике предприятия-производителя; а с другой — дизайн-эксперимент.

На протяжении 70-х годов радикализм проходит в своем развитии различные стадии, получая, соответственно, различные названия, и в 80-е годы выливается в широкое архитектурное течение, названное «постмодернизм». В 1976 году в Милане Соттсасс организует студию «Алхимия», поначалу как студию графического дизайна, которая в 1978 году становится центром пострадикального авангарда. Кроме Соттсасса в эту группу входят Микеле де Лукки, Андреа Бранци, Алесандро Мендини. Студия «Алхимия» становится своеобразной галереей, где демонстрируются образцы современной мебели.

Датой основания другой студии — «Мемфис» — считается 11 декабря 1981 года — она продемонстрировала новый стиль: все их изделия — чистая декорация. Работы этой группы очень эмоциональны, пикантны и оптимистичны, но дизайнеры не стремятся шокировать публику.

К 90-м годам появляются ремесленные студии, в которых отдельные детали и мебель делаются вручную. В 90-х годах разнообразие дизайнерских движений — от холодного хай-тека до функционализма, от причудливого постмодернизма до дорогого роскошного стиля, использующего высококачественные материалы, — отражает плюрализм мнений в обществе, идет постоянное стремление к декоративности и обращение к прошлому.

### **Раздел 3. Дизайн как проектно-художественная деятельность**

#### *3.1. Специфика проектно-художественной деятельности дизайнера*

Специфика проектно-художественной деятельности дизайнера заключается в том числе в детальном поиске формы изделия, оптимальной для машинного производства, эстетического образа и его бытовой эксплуатации. Дизайн как никакой другой вид проектно-художественной деятельности очень тесно связан с такими понятиями, как «удобство» и «комфорт». Проектная деятельность дизайнера связана с ориентацией на эстетические и утилитарные запросы массового покупателя. Одной из целей современного дизайна является комплексная организация предметной среды, а среди задач — формирование комфортной среды обитания. Поэтому дизайнер работает с особыми типами пространства, создавая оборудование под определенные функциональные процессы. Функциональность и рациональность являются базовой позицией концепции дизайна, которая заключается в достижении максимального эффекта при минимальных затратах. Не случайно становление дизайна в



исторических исследованиях рассматривается в тесной связи с господствующим в начале XX века в ряде европейских стран архитектурно-художественным стилем функционализм. И его наиболее яркие представители явились и пионерами современного дизайна. Мобильность и вариабельность форм позволяет при ограниченном наборе типов элементов значительно увеличивать разнообразие проектируемых объектов, более точно отвечать тем или иным функциональным требованиям и запросам определенных групп потребителей.

### *3.2. Становление российской системы художественно-промышленного образования и российской школы дизайна*

История российского дизайн-образования берет начало в XVIII столетии, когда в недрах Российской академии художеств был учрежден Инструментальный класс. Далее эту традицию подхватили в XIX веке Строгановское училище в Москве и Училище барона Штиглица в Санкт-Петербурге.

9 января 1876 года по рескрипту Александра II на средства, пожертвованные банкиром и промышленником Александром Людвиговичем Штиглицем (1814–1884), было основано Центральное училище технического рисования (ЦУТР). Активное участие в организации этого учебного заведения принимали крупнейшие деятели государства, промышленности и культуры: секретарь Государственного совета А. А. Половцов, председатель Археологического общества граф А. А. Бобринский, скульптор М. М. Антокольский.

Великая заслуга в создании и становлении Школы принадлежит блестящему архитектору М. Е. Месмахеру, который стал первым директором Училища и возглавлял его более 20 лет. Здание Училища строилось с 1878 года по 1881 год и было открыто 29 декабря 1881 года в присутствии великого князя Владимира Александровича.

В результате обширного учебного курса, включавшего общеобразовательные, художественные и технические дисциплины, учащиеся осваивали не только художественные ремесла, но и получали разностороннее образование.

История Училища до революции — это интенсивное становление Школы. В 1877 году был утвержден Устав, согласно которому Училище находилось в ведении Департамента торговли и мануфактур Министерства финансов. ЦУТР существовало на проценты с капитала в один миллион рублей серебром, плату за обучение (12 рублей в год) и пожертвования. Дети малоимущих родителей освобождались от оплаты, но их количество не должно было превышать 25 % от общего количества учащихся. По усмотрению Совета предоставлялись бесплатные завтраки и стипендии. От поступающих в Училище требовались знания, соответствующие курсу первых четырех классов гимназии или реального училища и успешное выполнение экзаменационного задания по рисунку. В 1918 году оно стало Государственными свободными художественными учебными мастерскими, то есть был свободный прием всех желающих получить специальное образование, а через 2 года реорганизовано в Государственные трудовые учебные мастерские декоративных искусств.

В 1922 году мастерские были объединены с бывшей Императорской Академией художеств в Высшие художественные технические мастерские (ВХУТЕМАС). В Училище располагался Полиграфический факультет и мастерские, которые были закрыты в 1925 году.

В течение 15 довоенных лет в здании располагались различные училища и школы, которые специализировались на подготовке мастеров в области архитектурной отделки зданий и коммунального строительства.

В феврале 1945 года решением правительства Школа воссоздается как центр подготовки специалистов-реставраторов для восстановления разрушенных войной памятников истории и культуры (Ленинградское

художественно-промышленное училище). Таким образом, преподаватели, студенты и выпускники приняли активное участие в возрождении дворцово-парковых ансамблей Павловска, Пушкина, Петергофа.

В 1948 году Училище становится вузом, высшем учебным заведением (ЛВХПУ — Ленинградское высшее художественно-промышленное училище), которое с 1953 года носило имя выдающегося скульптора Веры Игнатьевны Мухиной. Годом ранее в состав училища вошел Московский институт прикладного искусства.

Большая заслуга в возрождении Школы принадлежит профессору, архитектору Иосифу Александровичу Ваксу — первому ректору ЛВХПУ, по инициативе которого позднее был создан факультет промышленного искусства (ныне — факультет дизайна).

Более 25 лет училище возглавлял известный архитектор Яков Николаевич Лукин. Выпускники ЛВХПУ им. В. И. Мухиной внесли огромный вклад в культуру страны. Они стали авторами таких известных произведений, как памятники «Пояс Славы» вокруг Ленинграда, памятник-надгробие павшим в блокаду на Серафимском кладбище, авторами дизайна автомобилей «Волга», «Нива», «Белаз», кораблей на подводных крыльях «Метеор», «Ракета», оборудования телецентра «Останкино» и Центра управления космическими полетами.

В 1994 году ЛВХПУ им. В. И. Мухиной было переименовано в Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию, которой в 2007 году было возвращено имя ее основателя — Александра Людвиговича Штиглица.

Другое учебное заведение, внесшие вклад в становление отечественной школы дизайна было основано также в конце XIX столетия. В 1892 году правительством было утверждено Положение о Строгановском центральном училище технического рисования в Москве и находящемся при нем Художественно-промышленном музее, на основании которого

27 августа 1892 года был утвержден новый Устав училища, что в итоге положило начало качественно новому периоду в развитии художественно-промышленного образования в России. Важно отметить демократические основы, заложенные Строгановым: обучение и питание учеников были бесплатными, в училище принимались дети разночинцев и крепостных, а критерием зачисления на учебу было не привилегированное положение родителей, а одаренность поступающего, его способности к рисованию, художественному творчеству. Школа была рассчитана на 360 человек. На начальном этапе существования в школе имелись три специализации: черчение, геометрия, рисование машин; рисование фигур и животных; рисование цветов и украшений. Однако уже в 1830 году появляется класс технического набивного рисунка, а в 1837 году — класс «лепления из глины украшений и фигур». В 1843 году Строганов передает школу городу Москве, и она становится государственным учебным заведением по подготовке художников декоративно-прикладного искусства, получив название Вторая рисовальная школа. В 1860 году Московские рисовальные школы преобразованы в Строгановское училище технического рисования. 23 февраля 1901 года, «в ознаменование исполнившегося, 31 октября 1900 года, 75-летия со дня основания», состоящему под покровительством великой княгини Елисаветы Феодоровны училищу пожаловано наименование: «Императорское Строгановское Центральное Художественно-Промышленное Училище»». В 1909 году было принято решение о строительстве нового здания учебных мастерских.

В начале 20-х годов XX века к этой значимой традиции добавилось новое понимание построения художественной формы, приведшее к подлинной революции в изобразительном искусстве. Одновременно в кругу профессионалов возникла и развилась истинная страсть к эксперименту с формой. Достижения тех лет, полученные и закрепленные в стенах ВХУТЕМАСа при участии его гениальных педагогов, стали второй

отличительной чертой российской дизайнерской школы. Эти два, казалось бы, несоединимых понятия — академизм (традиция) и авангард (эксперимент) — создали подлинный феномен отечественной дизайнерской школы, существующий и поныне.

Основной учебной базой, готовящей специалистов с высшим образованием в области дизайна в России в настоящее время, остаются учебные заведения, возникшие сразу после окончания второй мировой войны. В области промышленного, средового и графического дизайна — это Московский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова (МГХПУ), Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия (СПГХПА), а также возникшая 25 лет спустя Уральская государственная архитектурно-художественная академия (УралГАХА) в Екатеринбурге. В области текстильного дизайна и моделирования одежды лидером остается кафедра декоративно-прикладного искусства Московского государственного текстильного университета имени 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, Г. Крюков, А. Карху, С. Михайлов, Б. Нешумов, Л. Холмянский, Ю. Случевский. 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. Владимирского, В. Плышевского, Н. Ляпцева и Е. Вязниковой. Московская архитектурно-дизайнерская школа обязана своим появлением профессорам МАрхИ Г. Минервину, В. Шимко, А. Ермолаеву и А. Ефимову. Из числа их воспитанников вышла масса талантливых, известных у себя на родине и за рубежом российских дизайнеров. Заложив основы дизайнерской педагогики, эти профессора подготовили плеяду

преподавателей следующего поколения, методика обучения которых основывается прежде всего на собственной богатой проектной практике и напрямую связана с методическими достижениями лучших мировых школ дизайна. Дизайнерские кафедры этих вузов объединяют опытных специалистов и интересных педагогов. В Москве это: Б. Бодриков, Д. Бетоньян, Н. Брызгов, Н. Гетманов, В. Жуков, В. Загорская, Н. Кожичкин, К. Кондратьева, Е. Корягин, А. Крылов, О. Левин, В. Маслов, В. Музыченко, В. Павлюк, Н. Розанов, В. Саврасов, Ю. Серегин, Л. Федоровский, Н. Филимонова, В. Харьков, В. Савинкин, В. Кузьмин, М. Уткин. В Санкт-Петербурге: В. Бандорин, Н. Валькова, Ю. Грабовенко, О. Гурьев, В. Данилов, Т. Журавская, В. Кирпичев, Л. Колпашиков, В. Михайленко, В. Муравьев, А. Никитин, Л. Николаева, Н. Новиков, В. Пахомов, В. Стрельцова, Н. Устинов и др. В Екатеринбурге наследниками и продолжателями славных традиций являются Е. Постникова, Б. Федотов, В. Брагин, Г. Бренькова, Л. Салмин.

### *3.3. Виды современной дизайнерской деятельности*

Основные дизайнерские направления и специализации: индустриальный дизайн, предметный дизайн, мебель, дизайн архитектурной среды, дизайн одежды, графический дизайн, компьютерный дизайн, арт-дизайн. Особенность дизайна состоит в его принятии архитектурного формообразования. Многофункциональность и модульность конструкций в дизайне является приоритетными при проектировании дизайн-объектов. Формообразование на основе природных форм является не только основой концепции органического дизайна, но и главным методом дизайн-проектирования. Конструкция как художественная форма определена базовым определением дизайна — форма через конструкцию выражает функцию предмета.

Важнейшим в развитии дизайна можно считать ориентацию на инновационные технологии и на новейшие материалы. Компьютерные и

лазерные технологии, генная инженерия — все это является стимулом к развитию новых процессов в формообразовании и дизайна и художественном конструировании. Рациональное использование материалов конструкций, выбор всех составляющих материалов значительно влияет не только на производство продукта дизайна, но и обеспечивает его связь с эксплуатацией изделия. Гигиена и экология в дизайне — важнейшие и актуальные критерии, предъявляемые к проектам современного дизайна. Материал как средство декорирования изделия может придать дизайн-продукту актуальный образ, востребованный современным потребителем. Материал и мода оказывают влияние на визуальный и эстетический образ продукта. Инструменты и методология проектирования в дизайне включают в свой арсенал: эргономику как основу дизайн проектирования, цвет, стайлинг, оказывающие воздействие на трансформацию формообразования объектов дизайна. мода и стиль в дизайне обеспечивают дизайн-проекту востребованность потребительскую, а значит, и коммерческую. Одним из актуальных направлений развития дизайна за последние десятилетия стал экодизайн, направленный на создание устойчивых, климатических проектов, обеспечивающих рациональное использование ресурсов, а также возможность их вторичной переработки и долгосрочного использования. Проектирование предметов — сложный процесс, включающий задание на проектирование, предпроектные исследования, фор-эскиз и дизайн концепции, а также этапы эскизного проектирования, художественно-конструкторский проект, рабочий проект и макет.

## **ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ СТУДЕНТАМ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ**

### **Методические рекомендации к лекционным занятиям**

Лекционные занятия проводятся с использованием материалов, иллюстрирующих теоретический курс. В дополнение применяются видеоматериалы: фильмы, интервью и видео с выступлениями дизайнеров, видеореконструкции процессов создания предметов дизайна. В завершении чтения лекции предполагается совместное со студентами обсуждение пройденного материала.

### **Методические рекомендации студентам по организации самостоятельной работы**

Самостоятельная работа по дисциплине «История и практика дизайна» заключается в освоении достаточно обширного теоретического, методического и практического материала. При выполнении самостоятельной работы необходимо четко представлять себе специфику истории дизайна как научной дисциплины, ее гуманитарный характер, относительность и вариативность используемых методов исследования истории дизайна (стилистический, иконографический, хронологические методы и др.) и самого дизайна.

Самостоятельная работа студента по данной дисциплине включает в себя: изучение литературы и источников по теме, изучение профильных электронных ресурсов, работа над лекционным материалом, подготовка мини-реферата, подготовка к экзамену. Для улучшения качества освоения дисциплины рекомендуется проводить регулярный мониторинг новостной информации по вопросам современного дизайна и его событий.



## **ГЛАВА 3. ТИПОВЫЕ ЗАДАНИЯ И ИНЫЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ КОНТРОЛЯ УРОВНЯ ЗНАНИЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ**

### **Материалы для текущего контроля успеваемости обучающихся**

Осуществление текущего контроля может проходить в форме диалога по представленным докладам и сообщениям. Доклад должен иметь четкую структуру (введение, основную часть, заключение), обладать целостностью изложения материала, носить эвристический характер. Он может сопровождаться презентацией в формате PDF или PPT.

#### *Примерные темы докладов*

1. Дизайн как социально-эстетический феномен. Область и масштаб приложения дизайнерского творчества.
2. Формы и виды дизайнерского творчества, их особенности.
3. Дизайн — неотъемлемая принадлежность современной культуры.
4. История становления и эволюции дизайна (общая характеристика, основные периоды).
5. Связь истории дизайна с историей научно-технического прогресса.
6. XIX в. — эпоха Всемирных торгово-промышленных выставок. Их значение для развития промышленного дизайна.
7. Инженерная мысль в России, истоки дизайнерского подхода в проектировании (XVIII — начало XX вв.).
8. Российские промышленные выставки в XIX веке.
9. Первые западноевропейские теоретики дизайна (вторая половина XIX — XX вв.).
10. Психофизиологические основы восприятия визуальной информации.
11. Дизайн упаковки (задачи, особенности, современное состояние).
12. Товарный знак как объект дизайн-проектирования и основа корпоративной идентификации.
13. Графический дизайн как средство современной массовой коммуникации (определение, жанровое многообразие).

14. Графический дизайн в России конца XIX — начала XX вв. (жанры, особенности формообразования, художественные истоки).
15. Коммерческая реклама эпохи НЭПа. Фотомонтаж. Работы В. Маяковского и А. Родченко.
16. Периодизация истории графического дизайна в России (XVIII–XX вв.).
17. Развитие торгово-промышленной рекламы в Западной Европе второй половины XIX — начала XX вв.
18. Идентификация товаров в России на протяжении XVIII–XX вв. Товарный знак (определение, функции).
19. Компьютерные методы проектирования и исполнения дизайн-графики.
20. Значение дизайна в производственно-экономической сфере деятельности (история и современное состояние).
21. Связь дизайна с культурой.
22. Дизайн как эффективный инструмент совершенствования сферы производства и потребления. Эргономическое обеспечение дизайн-проектирования.
23. Основные тенденции в развитии дизайна на рубеже тысячелетий.
24. Дизайн на службе торговли и промышленности (рассмотреть одну или несколько крупных зарубежных фирм, их рекламу и продукцию).
25. Состояние дизайна в Западной Европе послевоенного времени.
26. Дизайн Скандинавии.
27. Постсоветский дизайн (1987–2002).

### **Материалы для промежуточного контроля успеваемости обучающихся**

Зачет проводится в виде рассмотрения представленного обучающимся реферата на обозначенные темы. Реферат должен иметь внутреннюю логику изложения материала, содержать введение, основную часть, заключение, библиографию. Обучающийся обязан показать знание

темы, основанное на углубленном изучении библиографического и архивного материалов; умение систематизировать собранный материал, структурировать его и разработать концепцию по избранной теме.

### *Темы рефератов*

1. Роль и значение труда дизайнера в современном обществе.
2. Функция — конструкция — форма в начале дизайна и сегодня.
3. Влияние промышленной революции на развитие дизайна.
4. Значение Хрустального дворца для развития дизайна и архитектуры
5. Деятельность Джона Рескина и ее значение для развития изобразительных искусств и архитектуры в Европе в конце XIX века.
6. Движение за обновление искусств и ремесел, причины его возникновения и значение.
7. Основные стилистические особенности модерна.
8. Развитие модерна в Англии и Франции.
9. Глазго: школа и ее влияние на развитие европейского дизайна.
10. Значение теоретических и практических работ Готфрида Земпера.
11. Идеи Гезамкунстверка в работах европейских дизайнеров.
12. Особенности развития венской школы архитектуры и дизайна.
13. Региональные течения модерна.
14. Творчество Гауди и Виктора Орта.
15. Югендстиль. Влияние региональных школ европейского модерна на архитектуру Владивостока.
16. Основные направления русского модерна.
17. Значение Всероссийских художественно-промышленных выставок.
18. Основные учебные заведения по подготовке кадров для художественной промышленности в России.
19. Творчество Ф. О. Шехтеля.
20. Роль кружков «Абрамцево» и «Талашкино» в формировании отечественного дизайна.

21. Деятельность объединения «Мир искусства».
22. Основные отличия американской школы архитектуры и дизайна от европейской. Чикагская школа.
23. Творчество Ф. Л. Райта, влияние его домов-прерий на формирование концепции современного жилого дома.
24. Особенности развития дизайна в Германии в начале XX века, цели и задачи немецкого «Веркбунда».
25. Деятельность Питера Беренса, первого европейского дизайнера.
26. Авангардные направления живописи XX века.
27. Возникновение Баухауза. Предпосылки создания школы, творческие устремления.
28. Цели и задачи Баухауза, основные направления деятельности, организация обучения.
29. Основные этапы деятельности Баухауза, его влияние и значение для формирования дизайна.
30. Функция, конструкция, форма в Баухаузе и ВХУТЕМАСе.
31. Русский авангард. Работы К. Малевича и Л. Лисицкого.
32. Развитие архитектуры в первые годы советской власти.
33. Концепция производственного искусства. Работы А. Родченко и В. Степановой.
34. В. Татлин. Особенности проектной деятельности.
35. Сравнительная характеристика русского и немецкого дизайна первой трети XX века.
36. Лидеры «Современного движения». Их влияние на развитие архитектуры и дизайна в середине XX века.
37. Творчество Ле Корбюзье.
38. Пять принципов современной архитектуры Ле Корбюзье.
39. Развитие концепции «дом — машина для жилья». Дизайнерские работы Ле Корбюзье.

40. Франк Ллойд Райт в архитектуре и дизайне. Коммерческий дизайн Америки 30-х — 40-х годов.
41. Работы Миса ван дер Роэ, Вальтера Гропиуса
42. Творчество Алвара Аалто.
43. Скандинавская школа дизайна.
44. Развитие органического дизайна в Скандинавии.
45. Феномен Р. Лоуи. Дрейфус. Феномен и механизм действия американского коммерческого дизайна.
46. Немецкая Ульмская школа дизайна. Деятельность Макса Билля и Мальдонадо.
47. Взгляды на традицию и методiku дизайнерского творчества К. Экуана.
48. Д. Понти как теоретик и практик дизайна, создатель «Домуса».
49. Необрутализм и структурализм в архитектуре 60-х годов.
50. Послевоенное развитие американского дизайна и архитектуры. Работы Дж. Нельсона, Э. Сааринена, Ч. Имза. Дизайнеры фирмы Кнолл Интернейшен.
51. Неоэкспрессионизм и символическая архитектура Й. Утцона и Э. Сааринена.
52. Хай-тек. Творчество Нормана Фостера. Международный центр искусств имени Д. Помпиду в Париже.
53. Изобразительный язык постмодернизма. Работы Р. Вентури, Ф. Джонсона.
54. Постмодернизм: творчество Майка Грейвса.
55. Поиски и эксперименты в дизайне 60–70-х гг. Дизайн: менеджмент и маркетинг. Дизайн и экология.
56. Художественно-промышленное формообразование в Германии.
57. Особенности американского дизайна.
58. Образ итальянского дизайна.
59. Периоды и направления в итальянском дизайне.

60. М. Беллини. Роль творческих установок в дизайне. Значение скульптурного и функционального векторов в дизайне.
61. «Браунстиль». Роль цвета. Развешивание вещей как творческий вектор.
62. Советский индустриальный дизайн в послевоенные годы. Дизайн и традиционные искусства в СССР в 1950-х — 1970-х годах.
63. Отечественный печатно-графический дизайн. Мастера. Работы.
64. Концептуальные работы группы «Сайт».
65. Дизайн и современная архитектура Японии. Работы К. Танге и К. Курокавы.

### **Материалы для самостоятельной работы обучающихся**

Для самостоятельной работы предлагается следующий перечень тем рефератов:

1. Появление отдельных ремесел и специализации орудий труда, условий для развития науки и искусства.
2. Изобретение пороха, огнестрельного оружия, колесного плуга (XIV в.). Изобретение бумаги и развитие книгопечатания. Развитие стекльно-шлифовального дела (XIV–XV вв.). Теоретические основы оптики.
3. Паровые автомобили (1833). Пароходы (1807), паровозы (1814), аэростат с паровым двигателем (1833) и пр. Изобретение электродвигателя.
4. Причины появления дизайна
5. Начало исследования принципов образования эстетически действенных форм в сфере промышленного производства.
6. Русская инженерная школа на рубеже XIX–XX вв.
7. Американский дизайн в период Великой депрессии.
8. Стиль «мемфис»: новый дизайн.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках данного учебно-методического пособия были рассмотрены история становления дизайна, теоретические и некоторые практические аспекты дизайнерской деятельности, место дизайна в системе искусства и культуры. Последовательно были представлены, проанализированы и сегментированы закономерности развития и эволюции глобальных трендов, которые касаются всех направлений дизайна. Отметим, что в рамках дисциплины большое внимание уделяется решению одной из ключевых проблем — проблеме взаимосвязи общекультурных, социальных и экономических тенденций с проектной практикой дизайна, их взаимовлиянию и пересечению. Не менее значимым в данном курсе звучит вопрос о сохранении культурного проектного наследия дизайна в современной практике. Говоря о дальнейшем изучении данной учебной дисциплины, необходимо отметить значимость работы учащегося с самой актуальной литературой, в которой затронуты вопросы как теоретического осмысления проблемных вопросов, так и практического их решения. Также хотелось бы подчеркнуть важность ознакомления с мировыми практиками коллег — в форматах обзора выставок, их посещения, взаимодействия с междисциплинарными проектами, чьи концепции оказали решающее воздействие на практику современного дизайна в разных сферах. Данное пособие содержит необходимые методические рекомендации для самостоятельной работы и подготовки к практическим занятиям. Изучение современных проблем дизайна представляется особенно важным, поскольку в настоящее время актуальными являются проблемы взаимодействия производственных и проектных структур, междисциплинарность проектной практики, к которой ежегодно добавляются новые качества и компетенции.

Такой подход дает возможность студентам развивать аналитические и футуристические навыки прогнозирования тенденций дизайна. Новые методики современного проектирования, возникающие с учетом

формирования новых потребительских запросов и технологических инноваций, дают студентам объективную картину состояния дизайна.

## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Основная литература

1. Авраменко И. М. Деревья и кустарники в ландшафтном дизайне. М.: «Аделант», 2009. 136 с.
2. Аронов В. Искусство и техника — новое единство // Техническая эстетика. 1991. № 2.
3. Аронов В. Сто дизайнеров Запада. М.: ВНИИТЭ, 1994. 216 с.
4. Аронов В. Художник и предметное творчество. М.: «Советский художник», 1987. 230 с.
5. Бхаскаран Л. Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре. М.: «Арт-Родник», 2006. 257 с.
6. Воронов Н. В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. В 2 т. Т. 1. М.: Союз дизайнеров России, 2001. 424 с.
7. Воронов Н. В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. В 2 т. Т. 2. М.: Союз дизайнеров России, 2001. 392 с.
8. Глазычев В. Дизайн как он есть. 2-е изд., доп. М.: «Европа», 2006. 320 с.
9. Гольдзамт Э. Уильям Моррис и социальные истоки современной архитектуры. М.: «Стройиздат», 1973. 172 с.
10. Гропиус В. Границы архитектуры. М.: «Искусство», 1971. 287 с.
11. Дараган М. В., Жаксыбергенов Б. К., Калугин А. И., Фомина Т. Т. Дизайн-проектирование. Термины и определения: терминологический словарь. М.: Московский городской педагогический университет, 2011. 212 с.
12. Дизайн в высшей школе. М.: ВНИИТЭ, 1994. 184 с.
13. Дизайн на Западе. М.: ВНИИТЭ, 1992.



14. Зинюк О. В. Современный дизайн. Методы исследования: монография. М.: Московский гуманитарный университет, 2011. 128 с.
15. Иллюстрированная хрестоматия по дизайну / Сост. Г. В. Вершинин, Е. А. Мелентьев. Тюмень: Институт дизайна, 2005. 1056 с.
16. Кантор К. М. Дизайн в контексте культуры // Декоративное искусство СССР. 1975. № 9.
17. Кантор К. М. Правда о дизайне: Дизайн в контексте культуры доперестроечного тридцатилетия 1955–1985. М.: АНИР, 1996.
18. Кириленко И. В., Паласкири Т. В. Скандинавский дизайн. Традиции и современность. М.: «Сашко», 1996. 162 с.
19. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория. М.: «Омега-Л», 2009. 206 с.
20. Куманин В. И., Кухт М. С. Дизайн. Материалы. Технологии: энциклопедический словарь. Томск: Томский политехнический университет, 2011. 320 с.
21. Курьерова Г. Итальянская модель дизайна. Проектно-поисковые концепции. М.: ВНИИТЭ, 1993. 154 с.
22. Лаврентьев А. Н. История дизайна: учебное пособие. М.: «Гардарики», 2007. 303 с.
23. Лаврентьев А. Н. Цифровые технологии в дизайне. История, теория, практика. М.: «Юрайт», 2020. 209 с.
24. Лидвелл У., Холден К., Батлер Дж. Универсальные принципы дизайна. 125 способов улучшить юзабилити продукта, повлиять на его восприятие потребителем, выбрать верное дизайнерское решение и повысить эффективность. М.: «КоЛибри», 2022. 272 с.
25. Мирзоян С. В., Хельмянов С. П. Санкт-Петербургская школа дизайна: от ЦУТР барона Штиглица до ЛВХПУ; от Месмахера до Вакса: научное издание. СПб., 2011. 400 с.

26. Михайлов С. М. История дизайна. В 2 т. Т. 1. М.: Союз дизайнеров России, 2000. 264 с.
27. Михайлов С. М. История дизайна. В 2 т. Т. 2. М.: Союз дизайнеров России, 2003. 392 с.
28. Моррис У. Искусство и жизнь. М.: «Искусство», 1973. 512 с.
29. Назаров Ю. В. Постсоветский дизайн (1987–2000). Проблемы, тенденции, перспективы, региональные особенности. М.: Союз дизайнеров России, 2002. 416 с.
30. Нельсон Д. Проблемы дизайна / Под ред. и с предисл. К. М. Кантора. М.: «Искусство», 1971. 208 с.
31. Павловская Е. Э. Графический дизайн. Современные концепции. М.: «Юрайт», 2020. 120 с.
32. Пажитнов Л. Творческое наследие Баухауза // Декоративное искусство СССР. 1962. № 7–8.
33. Папанек В. Дизайн для реального мира /Пер. с англ. М.: Издатель Д. Аронов, 2004. 416 с.
34. Розенблюм Е. А. Художник в дизайне. М., 1974. 176 с.
35. Рунге В. Ф. История дизайна, науки и техники. В 2 кн. Кн. 2.: учебное пособие. М.: «Архитектура», 2007. 368 с.
36. Рунге В. Ф. История дизайна, науки и техники. В 2 кн. Кн. 1.: учебное пособие. М.: «Архитектура», 2006. 368 с.
37. Серов С. И. Стиль в графическом дизайне: 60-е — 80-е годы. М.: ВНИИТЭ, 1991. 117 с.
38. Соловьев Ю. Б. Моя жизнь в дизайне: Дизайн — это элегантность, эффективность и комфорт. М.: Союз дизайнеров России, 2004. 256 с.
39. Хиллер Б. Стиль XX века. М.: «СЛОВО/SLOVO», 2004. 240 с.
40. Шокорова Л. В. Стилизация в дизайне и декоративно-прикладном искусстве. М.: «Юрайт», 2020. 111 с.

## Дополнительная литература

1. Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995.
2. Борисовский Г. Б. Эстетика и стандарт. М.: Изд-во стандартов, 1989. 191с.
3. Воронов Н. В. Российский дизайн: очерки истории отечественного дизайна В 2. т. Т. 1. М.: Союз дизайнеров России, 2001. Т. 1. 423 с.
4. Воронов Н., Шестопад Я. Эстетика техники. Очерки истории и теории. М.: «Советская Россия», 1972. 176 с.
5. Гизе М. Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII — начала XX вв: учебное пособие. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2008. 639 с.
6. Глазычев В. Л. Дизайн как он есть. Изд. 2-е, доп. М.: Европа, 2006. 316 с.
7. Глазычев В. О дизайне: Очерки по теории и практике дизайна на Западе. М.: «Искусство», 1970.190 с.
8. Гропиус В. Границы архитектуры. М.: «Искусство», 1971. 286 с.
9. Дизайн и эстетическая культура: спектр проблем: тезисы докладов научной конференции / Отв. ред. С. А. Васин. Тула: [б. и.], 1998. 52 с.
10. Дизайн на Западе. М.: ВНИИТЭ, 1992. 96 с.
11. Заславская А. Ю. Теоретические концепции и основы мирового дизайна учебное пособие. Самара: Самарский государственный технический университет, ЭБС АСВ, 2021. 87 с.
12. Земпер Г. Практическая эстетика. М.: «Искусство», 1970. 320 с.
13. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. М.: «Интарда», 1998. 255 с.
14. Иттен И. Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2007.
15. Кантор К. М. Красота и польза: Социологические вопросы материально-художественной культуры. М.: «Искусство», 1967. 279 с.

16. Ковешникова Н. А. История дизайна: учебное пособие. 3-е изд., испр. М.: «Омега-Л», 2014. 256 с.
17. Кричевский В. Поэтика репродукции. М.: «Типолигон-АБ», 2007. 48 с.
18. Курьерова Г. Г. Итальянская модель дизайна: Проектно-поисковые концепции второй половины XX в.: дис. канд. иск.: 17.00.06. М., 1990. 276 с.
19. Кухта М. С. История дизайна: учебное пособие. Саратов: «Профобразование», «Ай Пи Ар Медиа», 2019. 100 с.
20. Лаврентьев А. Н. История дизайна: учебное пособие. М.: «Гардарики», 2006. 303 с.
21. Лапин А. Плоскость и пространство, или Жизнь квадратом. М.: Л. Гусев, 2007.
22. Лола Г. Н. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции. М.: Изд-во МГУ, 1998. 264 с.
23. Луков В. А. Дизайн: культурологическая интерпретация. М.: Национальный институт бизнеса, 2005. 176 с.
24. Морозова М. А. Арт-дизайн в зарубежном проектировании мебели XX — начала XXI века: дис. канд. иск. СПб., 2008. 165 с.
25. Нельсон Дж. Проблемы дизайна М.: «Прогресс», 1971. 207 с.
26. Норман Д. А. Дизайн привычных вещей. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2013. 272 с.
27. Основы технической эстетики: Расширенные тезисы / Под ред. Г. Б. Минервина. М.: ВНИИТЭ, 1970. 158 с.
28. Папанек В. Дизайн для реального мира. М.: Издатель Д. Аронов, 2004. 414 с.
29. Переверзев Л. Б. Научно-техническое и художественное в дизайне // Вопросы технической эстетики: Дизайн как предмет научных и социально-философских исследований. 1970. Вып. 2. 334 с.

30. Переверзев Л. Б., Антонов Р. О. Анализ зарубежного дизайна. М.: ВНИИТЭ, 1974. 118 с.
31. Пигулевский В. О. Искусство и дизайн: дух времени и механизм прогресса. В 2 т. Т. 2. История дизайна: механизм прогресса. Саратов: «Вузовское образование», 2019. 314 с.
32. Проблема формирования эстетической ценности и эстетическая оценка. // Техническая эстетика. 1983. Вып. 43. 93 с.
33. Проблема формирования эстетической ценности // Техническая эстетика. 1981. Вып. 30. 120 с.
34. Проблемы образного мышления и дизайн //Техническая эстетика. 1978. Вып. 17. 117 с.
35. Розенсон И. А. Основы теории дизайна: учебник. М.: «Питер», 2006. 218 с.
36. Рунге В. Ф., Сеньковский В. В. Основы теории и методологии дизайна: учебное пособие. М.: «МЗ-Пресс», 2003. 252 с.
37. Теоретические концепции и творческие школы в дизайне // Техническая эстетика. 1981. Вып. 28. 112 с.
38. Тимофеева М. А. Дизайн в Швеции. М.: РГГУ, 2006. 286 с.
39. Функция вещи как предмет исследования в дизайне //Техническая эстетика. 1982. Вып. 39. 81 с.
40. Художественные и комбинированные формообразования // Техническая эстетика. 1979. Вып. 20.
41. Элементы дизайна. Развитие дизайна и элементов стиля от Ренессанса до Постмодернизма. М.: «Магма», 2004. 544 с.
42. Эстетическая ценность и художественное конструирование // Техническая эстетика. 1973. Вып. 6. 192 с.
43. Эстетическая ценность объектов дизайна и ее функционирование в системе культуры // Техническая эстетика. 1982. Вып. 37. 62 с.

44. Эстетические проблемы дизайна: материалы конференций, семинаров, совещаний / Под общ. ред. С. О. Хан-Магомедова. М.: ВНИИТЭ, 1978. 98 с.

45. Эшфорд Ф. К. Дизайн и промышленность. М.: «Мысль», 1968. 177 с.

Ксения Валерьевна Бандорина

## ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА ДИЗАЙНА

Учебно-методическое пособие

Выпускающий редактор В. А. Покидышева  
Технический редактор О. Ф. Никандрова

Подписано к печати 19.12.2023. Формат 60x84/16  
Усл. печ. л. 16.39. Печать цифровая. Бумага мелованная  
Отпечатано в типографии ООО «Дитон».  
194044, Санкт-Петербург, Большой Сампсониевский пр, д. 60  
Заказ Тираж 100 экз.