МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И.
Носова»

УТВЕРЖДАЮ
Директор ИСАиИ
_____ М.М. Суровцов

04.02.2025 г.

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ (МОДУЛЯ)

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ДИЗАЙНА ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫХ ИЗДЕЛИЙ

Направление подготовки (специальность)
29.04.04 Технология художественной обработки материалов

Направленность (профиль/специализация) программы
Технология и дизайн художественно-промышленных изделий

Уровень высшего образования - магистратура

Форма обучения
очная

Институт/ факультет	Институт строительства, архитектуры и искусства
Кафедра	Художественной обработки материалов
Курс	1
Семестр	1

Магнитогорск
2025 год

Рабочая программа составлена на основе ФГОС ВО - магистратура по направлению подготовки 29.04.04 Технология художественной обработки материалов (приказ Минобрнауки России от 22.09.2017 г. № 969)

Рабочая программа рассмотрена и одобрена на заседании кафедры Художественной обработки материалов
15.01.2025 г., протокол № 5

Зав. кафедрой _____ С.А. Гаврицков

Рабочая программа одобрена методической комиссией ИСАиИ
04.02.2025 г., протокол № 3

Председатель _____ М.М. Суровцов

Рабочая программа составлена:
доцент кафедры ХОМ, канд. фил. наук _____ Н.С. Сложеникина

Рецензент:
Директор ООО «КАМЦВЕТ», ХОМ _____ А.В. Чаплинцев

Лист актуализации рабочей программы

Рабочая программа пересмотрена, обсуждена и одобрена для реализации в 2026 - 2027 учебном году на заседании кафедры Художественной обработки материалов

Протокол от 20 мая 2026 г. № 9
Зав. кафедрой _____ С.А. Гаврицков

Рабочая программа пересмотрена, обсуждена и одобрена для реализации в 2027 - 2028 учебном году на заседании кафедры Художественной обработки материалов

Протокол от __ _____ 20__ г. № __
Зав. кафедрой _____ С.А. Гаврицков

1 Цели освоения дисциплины (модуля)

Целью освоения дисциплины «История и теория дизайна художественно-промышленных изделий» является раскрытие в исторической ретроспективе культурных и социально-экономических проблемных ситуаций в становлении и развитии дизайна художественно-промышленных изделий, как самостоятельного вида профессиональной художественной деятельности.

Задачи освоения дисциплины (модуля)

Задачами освоения дисциплины «История и теория дизайна художественно-промышленных изделий» являются:

- Анализ теоретических концепций и методов, используемых для системного рассмотрения проблем дизайна и различных источников информации по истории и теории дизайна, оценивая их достоверность и актуальность;
- Использование полученных знаний для формирования объективных и аргументированных решений в области дизайна художественно-промышленных изделий;
- Рассмотрение дизайна в основе системного и междисциплинарного подходов в историческом поле дизайна.

2 Место дисциплины (модуля) в структуре образовательной программы

Дисциплина «История и теория дизайна художественно-промышленных изделий» входит в обязательную часть учебного плана образовательной программы.

Изучение данной дисциплины требует знаний на уровне бакалавриата в рамках дисциплин общенаучного и профессионального циклов.

Знания (умения, владения), полученные при изучении данной дисциплины будут необходимы для изучения дисциплин/практик:

«Методология и методы научного исследования»

«Подготовка к процедуре защиты и защита выпускной квалификационной работы».

3 Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины (модуля) и планируемые результаты обучения

В результате освоения дисциплины (модуля) «История и теория дизайна художественно-промышленных изделий» обучающийся должен обладать следующими компетенциями:

Код индикатора	Индикатор достижения компетенции
УК-1 Способен осуществлять критический анализ проблемных ситуаций на основе системного подхода, вырабатывать стратегию действий.	
УК-1.1	Анализирует проблемную ситуацию как систему, выявляя ее составляющие и связи между ними.
УК-1.2	Критически оценивает надежность источников информации, работает с противоречивой информацией из разных источников, определяет пробелы в информации, необходимой для решения проблемной ситуации, и проектирует процессы по их устранению.
УК-1.3	Разрабатывает и содержательно аргументирует стратегию решения проблемной ситуации на основе системного и междисциплинарного подходов; строит сценарии реализации стратегии, определяя возможные риски и предлагая пути их устранения.

4. Структура, объём и содержание дисциплины (модуля)

Общая трудоемкость дисциплины составляет 3 зачетных единиц 108 акад. часов, в том числе:

– контактная работа – 40,1 акад. часов:
– аудиторная – 36 акад. часов;
– внеаудиторная – 4,1 акад. часов;
– самостоятельная работа – 32,2 акад. часов;
– в форме практической подготовки – 0 акад. час;
– подготовка к экзамену – 35,7 акад. час

Форма аттестации - экзамен

Раздел/ тема дисциплины	Семестр	Аудиторная контактная работа (в акад. часах)			Самостоятельная работа студента	Вид самостоятельной работы	Форма текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации	Код компетенции
		Лек.	лаб. зан.	практ. зан.				
1. Введение в историю и теорию дизайна художественно-промышленных изделий. Дизайн в стратегии системного подхода.								
1.1 Дизайн как реакция на решение проблемных ситуаций в социуме. Проблематика дизайна как системы. Основные направления и вехи развития в становлении дизайна. Формирование предметно-пространственной среды в эпоху ремесленного производства древних цивилизаций, Античности, Средневековья, Возрождения, XVII века.	1	3			3,2	Подготовка сообщений. Примерные темы сообщений: 1. Понятие дизайна как системного процесса. Его роль в сов	Опрос обучающихся.	УК-1.1

						5. Ремесленное производство в Средние Века. 6. Первые цеховые объединения ремесленников. 7.Возникновение и развитие ману фа		

1.2 Технический прогресс XIX - начала XX в., его влияние на формы промышленной продукции как результат накопления информации в предыдущие исторические эпохи. Первые всемирные промышленные выставки как сценарий реализации стратегии решения эстетизации промышленных предметов.	1	2			2	Подготовка сообщений по темам: 1. Первые всемирные выставки: Лондон (1761, 1767), Париж (1763), Дрезден (1765),Берлин	Опрос обучающихся.	УК-1.2, УК-1.3

						5. Влияние каркасного формообразования стилевого течения модерн на будущую эстетику технической формы. 6. Начало подготовки художников для промышл		
Итого по разделу		5			5,2			
2. Особенности развития промышленного дизайна в России.								
2.1 Русская инженерная школа на рубеже XIX – XX вв. как критическое переосмысление системного и междисциплинарного подходов в эстетике модерна. Формирование стилистики русского авангарда – конструктивизма как одной из ступеней становления дизайна в России. Пути решения дизайна преодоления технических и художественных рисков.	1	3			3	Подготовка сообщений по темам: 1. Понятие авангарда. Характерные особенности и исторические предпосылки возникновения авангарда. 2. «Супрематизм»как одна из концепций формообразования. 3. Роль русского авангарда в	Опрос обучающихся.	УК-1.3

2.2 Творчество в Советской России. Советский дизайн или «Производственное искусство»: теория и практика. Обзор противоречивой информации из разных источников и теоретических положений. Конструктивизм и зарождение проектной культуры производственного искусства как ответ на проблемные ситуации в социально-культурной жизни общества.		3			3	Подготовка сообщений по примерным темам: 1. Направления беспредметного творчества в советском искусстве начала XX века. 2. Творчество В. Кандинского и	Опрос обучающихся.	УК-1.1, УК-1.2

2.3Реформыхудожественногообразования в Советской России. ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН – разработки принципов промышленного искусства как критический анализ на проблемную ситуацию в социуме.	1	3			3	Подготовка сообщений по темам: 1. ИНХУК (Институт художественной культуры (1920-1924 гг.) 2. ВХУТЕМАС (ВХУТЕИН) – школа по подготовке дизайнеров в СССР. Учебные цели и структура мастерских. 3. Роль ВХУТЕМАСа в формировании дизайна(производственного искусства) в Советской России. 4.Производ	Опрос обучающихся.	УК-1.1

2.4 Советский предвоенный дизайн 1930-1940-х годов. Концепции советского дизайна 1960-х годов. Формирование теоретической базы художественного конструирования как критическое переосмысление противоречивой информации в области художественного конструирования. Системный подход в дизайне. Специфика советско-российского дизайна 1970-1990-х годов. Ориентация на региональные отрасли промышленности. Постсоветский дизайн.	1	3			2	Подготовка сообщений по примерным темам: 1. Оригинальные разработки в инженерном дизайне 1930-х гг. (железнодорожный транспорт, авиация и пр.) 2. Особенности дизайна 1930-х годов в СССР: городской, транспортный дизайн, проектирование метро. 3.Понятие и практика государственной системы совет	Опрос обучающихся.	УК-1.1, УК-1.2

Итого по разделу		12			11			
3. Процессы становления и развития промышленного дизайна в странах Западной Европы как реакция на проблемные ситуации в мировой промышленности.								
3.1 Становление дизайна во второй половине XIX - первой половине XX века в Европе. Первые теории дизайна: Годфрид Земпер, Джон Рескин, Уильям Моррис. Поиск нового стиля в Европе. Ар-нуво. Модерн. Первые концептуальные и художественные работы в области индустриальной формы. Критика промышленного производства на основе стратегий решения проблемных ситуаций.	1	3			2	Подготовка сообщений по примерным темам: 1. Готтфрид Земпер в становлении идеологии промышленной формы. 2. Движение «Связь искусств и ремесел» как переосмысление индустриального производства и формообразования 3. Джон Рески	Опрос обучающихся.	УК-1.1

						6. Отношение к пространству как активному созидающему		
3.2 Первые идеи функционализма в Европе. Германский Веркбунд («Производственный союз»). Герман Мутезиус и его работа по популяризации нового искусства. Сценарии реализации стратегии нового искусства. Переход от стиля «модерн» к современному промышленному дизайну на основе системного подхода. Творчество П. Беренса в АЭГ. Разработка первой программы «фирменного стиля».	1	3			2	Подготовка сообщений по примерным темам: 1. Веркбунд и его влияние на формирование дизайна. 2. Первые идеи функционализма в Европе. 3. Начало промышленного дизайна в Германии. 4.	Опрос обучающихся.	УК-1.1, УК-1.3

						8. П. Беренс - первый индустриальный дизайнер. 9. Деятельность П. Беренса на посту худо		
3.3 Становление дизайна после первой мировой войны: Германия, Баухауз и его вклад в развитие мирового дизайна. Баухауз: возникновение, цели и задачи, методы обучения на основе междисциплинарных подходах. Реализации стратегии образования Баухауза в Европе как ответ на проблемную ситуацию в обществе 1920-х годов.	1	3			2	Подготовка сообщений по примерным темам: 1. Баухауз – школа для подготовки специалистов, ориентированных на индустриальную архитектуру и промышленное производство изделий. 2. Неме	Опрос обучающихся.	УК-1.1, УК-1.3

						5. Баухауз – история создания и деятельность школы. 6. Баухауз – прообраз дизайнерской школы. 7.Художественная программа, пропедевтические курсы Й. Иттена. 8. Баухауз в Веймере. 9. Первый директор Баухауза – В. Гропиус и его концепция подготовки дизайнеров.		

3.4 Особенности развития европейского дизайна после второй мировой войны в контексте кризиса культуры, экономики и традиционных ценностей. Критический анализ данной ситуации как реакция на переосмысление роли дизайна в условиях восстановления и модернизации. Роль дизайна в обеспечении коммерческого успеха. Дизайн постиндустриального общества. Международные школы дизайна. Интеграция дизайн-деятельности разных стран Европы, возрастание её социально-культурного и социально-экономического значения в обществе. Создание в 1957 г. ИКСИД. Изобразительный язык постмодернизма.	1	3			2	1. «Интернациональный стиль» МисВан дер Роэ, его работа в Иллионойском технологическом институте. 2. Развитие скандинавской школы дизайна. Работы Алвар Аалто. 3. Немецкая Ульмская школа дизайна. Деятельность Мальдонадо. 4. Влияние Ульмской школы на развитие всего последующего мирового		УК-1.1

Итого по разделу		12			8			
4.Становление промышленного дизайна в США как выработка стратегии к появлению коммерческого дизайна.								
4.1 Ранний американский функционализм. Чикагская архитектурная школа. Критический анализ школы и стратегические решения функционализма в дальнейшем становлении дизайна.	1	3			2	Подготовка сообщений по примерным темам: 1. Особенности развития архитектуры и дизайна в США. 2.Отличительные особенности развития	Опрос обучающихся.	УК-1.1

4.2 Пионеры американского дизайна. Начало коммерческого дизайна. Стайлинг. Американская модель «дизайна для всех» (30-40-е годы XX века). Развитие американской промышленной формы. Роль маркетинга и междисциплинарный подход в развитии американского дизайна.		2			2	Подготовка сообщений по примерным темам: 1.Эргономичный дизайн Генри Дрейфуса. 2. Американский дизайн 50-х – начала 60-х. XX в. 3. Раймонд Лоуи и Уолтер Т…	Опрос обучающихся.	УК-1.3

Итого по разделу		5			4			
5. Современные тенденции в различных областях дизайна; стили конца XX начала XXI вв. Общие проблемы современного дизайна.								
5.1 Современные тенденции в различных областях дизайна. Стратегии выработки решений проблемных ситуаций в поле дизайна как профессиональной деятельности. Теоретические концепции, необходимые для решения проблемных ситуаций и пути их устранения.	1	2			4	Подготовка сообщений по примерным темам: 1. Современные тенденции в различных областях дизайна. 2. Стили конца XX начала XI вв. 3. Общие проблемы современного дизайна. 4. Методологические основы подг	Опрос обучающихся.	УК-1.1, УК-1.2, УК-1.3

Итого по разделу		2			4			
Итого за семестр		36			32,2		экзамен	
Итого по дисциплине		36			32,2		экзамен	

5 Образовательные технологии.

Реализация компетентностного подхода предусматривает использование в учебном процессе традиционных форм проведения занятий в сочетании с внеаудиторной работой с целью формирования и развития профессиональных навыков обучающихся.

При обучении студентов дисциплине «История и теория дизайна художественно -промышленных изделий» следует осуществлять следующие образовательные технологии:

1. Традиционные образовательные технологии ориентируются на организацию образовательного процесса, предполагающую прямую трансляцию знаний от преподавателя к студенту (преимущественно на основе объяснительно-иллюстративных методов обучения).

Формы учебных занятий с использованием традиционных технологий:

Информационная лекция – последовательное изложение материала в дисциплинарной логике, осуществляемое преимущественно вербальными средствами (монолог преподавателя).

– последовательное выполнение заданий в дисциплинарной логике, осуществляемое преимущественно вербальными, наглядными, демонстрационными средствами (пример выполнения операции, объяснение).

Самостоятельное занятие, посвященное освоению конкретных умений и навыков по предложенному алгоритму.

2. Технологии проблемного обучения – организация образовательного процесса, которая предполагает постановку проблемных вопросов, создание учебных проблемных ситуаций для стимулирования активной познавательной деятельности студентов.

6 Учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы обучающихся

Представлено в приложении 1.

7 Оценочные средства для проведения промежуточной аттестации

Представлены в приложении 2.

8 Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

а) Основная литература:

1. Жданова Н.С. Теория и история дизайна. Часть 1 : учебное пособие [для вузов] / Н. С. Жданова ; Магнитогорский гос. технический ун-т им. Г. И. Носова. - Москва : МГТУ им. Г. И. Носова, 2022. - 1 CD-ROM. - Загл. с титул. экрана. - URL: https://host.megaprolib.net/MP0109/Download/MObject/20098 . - ISBN 978-5-9967-2429-5. - Текст : электронный. - дата обращения: 12.05.2026.

2. Жданова Н.С. Теория и история дизайна. Часть 2 : учебное пособие [для вузов] / Н. С. Жданова ; Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова. - Магнитогорск : МГТУ им. Г. И. Носова, 2024. - 1 CD-ROM. - Загл. с титул. экрана. - URL: https://host.megaprolib.net/MP0109/Download/MObject/22192 . - ISBN 978-5-9967-3014-8. - Текст : электронный. - дата обращения: 12.05.2026.

б) Дополнительная литература:

1. Ковешникова Н.А. История дизайна. Краткий курс лекций : учебное пособие для вузов / Н. А. Ковешникова ; Ковешникова Н. А. - 4-е изд., стер. - Санкт-Петербург : Лань, 2025. - 136 с. - Книга из коллекции Лань - Искусствоведение. - URL: https://e.lanbook.com/book/484394. - URL: https://e.lanbook.com/img/cover/book/484394.jpg. - ISBN 978-5-507-50889-1. - дата обращения: 12.05.2026.

2. Цифровые технологии в дизайне. История, теория, практика : учебник и практикум для вузов / Александр Николаевич Лаврентьев, Евгений Васильевич Жердев, Валерий Владимирович Кулешов [и др.] ; А. Н. Лаврентьев [и др.] ; под редакцией А. Н. Лаврентьева. - 3-е изд. - Москва : Юрайт, 2025. - 215 с. - (Высшее образование). - URL: https://urait.ru/bcode/563913 (дата обращения: 15.05.2026). - URL: https://urait.ru/bcode/563913. - URL: https://urait.ru/book/cover/EC7C9167-ADA4-41CC-8630-D1E3410FF07D. - ISBN 978-5-534-16034-5. - дата обращения: 15.05.2026.

в) Методические указания:

Представлены в приложении 3.

г) Программное обеспечение и Интернет-ресурсы:

Программное обеспечение

Наименование ПО	№ договора	Срок действия лицензии
MS Office 2007 Professional	№ 135 от 17.09.2007	бессрочно
7Zip	свободно распространяемое ПО	бессрочно
Браузер Yandex	свободно распространяемое ПО	бессрочно

Профессиональные базы данных и информационные справочные системы

Название курса	Ссылка
Электронные ресурсы библиотеки МГТУ им. Г.И. Носова	https://host.megaprolib.net/MP0109/Web
Российская Государственная библиотека. Каталоги	https://www.rsl.ru/ru/4readers/catalogues/
Национальная информационно-аналитическая система – Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)	URL:https://elibrary.ru/project_risc.asp

9 Материально-техническое обеспечение дисциплины (модуля)

Материально-техническое обеспечение дисциплины включает:

Учебные аудитории для проведения занятий лекционного типа.

Мультимедийные средства хранения, передачи и представления информации.

Помещение для самостоятельной работы обучающихся.

Персональные компьютеры с пакетом MSOffice, выходом в Интернет и с доступом в электронную информационно-образовательную среду университета.

Помещения для хранения профилактического обслуживания учебного оборудования (ауд.325).

Приложение 1. Учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы обучающихся.

Примерная структура и содержание раздела:

По дисциплине «История и теория дизайна художественно-промышленных изделий» предусмотрены лекции и внеаудиторная самостоятельная работа обучающихся.

Самостоятельная работа студентов включает усвоение теоретического материала, выполнение самостоятельных заданий, изучение литературных источников, использование Internet-данных, подготовку к текущему контролю знаний, к промежуточной аттестации.

Контроль за выполнением самостоятельной работы ведется в процессе изучения курса, а также при проверке индивидуальных заданий и письменных работ.

Управление самостоятельной работой студента.

Формы управления самостоятельной работой:

- консультирование;
- проверка части выполненной работы;
- предложение списка рекомендованной литературы;
- план самостоятельной работы;
- повторение материала, подготовка к экзамену.

Примерный конспект лекций:

Раздел 1. Введение в историю и теорию дизайна. Дизайн в стратегии системного подхода.

Тема: 1.1 Дизайн как реакция на решение проблемных ситуаций в социуме. Проблематика дизайна как системы. Основные направления и вехи развития в становлении дизайна. Формирование предметно- пространственной среды в эпоху ремесленного производства древних цивилизаций, Античности, Средневековья, Возрождения, XVII века.

Значение самого слова «дизайнер» определяется его этимологией. Оно происходит от лат. «desingare» с двойным смыслом – обозначать и определять назначение. Соответствующее английское слово «design» также заключает в себе двойной смысл – рисунок и проектирование и прекрасно выражает явление, заключающееся в определении функции предмета и установлении всех фаз его изготовления – формальных, концептуальных, утилитарных. Дизайнер не занимается теми проблемами устройства предмета, которые являются областью инженера, в его компетенцию входит размещение, соотношение и контуры элементов, которые облекают конкретную функцию в оригинальную и притом выразительную форму. Дизайнер чутко прислушивается к художественным веяниям, подчиняет свой замысел программе, разработанной инженером, оценивает с помощью специалистов по сбыту реакцию потребителей, учитывает требования рентабельности, не становясь рабом «прибыли», проектирует и продвигает новые модели, не позволяя себе полной свободы и художественных излишеств, словом, дизайнер должен сотрудничать с предприятием на всех стадиях производства. В настоящее время человечество переживает период синтеза потребностей рынка и потребностей покупателя, при котором эстетическое качество предмета должно отвечать его назначению и вытекать из него.

Кроме того, дизайн призван содействовать врастанию нужного предмета в рамки повседневной жизни, на которую затем этот предмет сам оказывает решающее влияние.

Современные формы взаимодействия архитектуры и дизайна вытекают из общих задач архитектурного проектирования и из условий строительного и промышленного производства, приведших к выделению дизайна в самостоятельную область человеческой деятельности.

Дизайн – продукт культуры, инструмент культурного строительства, фактор, активно формирующий культуру. Понятие дизайна. Функция и форма. Характеристики дизайна. Сущность дизайна. Хронология становления дизайна. Первые орудия труда и механизмы. Колесо и повозка. Плетение и ткачество. Первые предметы быта из керамики. Литье металла. Массовое производство. Разделение труда. Обособление ремесла. Характеристика и особенности каждого из этапов. Объективные условия развития дизайнерской деятельности в разные исторические периоды общественной жизни. Ремесленное производство в средние века и эпоху Возрождения. Предпосылки создания машинной техники в XYII в.

Дальнейшая специализация труда. Цеховые объединения ремесленников. Изобретение пороха, огнестрельного оружия, колесного плуга (XIY в.). Изобретение бумаги и развитие книгопечатания. Развитие стекольно-шлифовального дела (XIY – XY вв.). Теоретические основы оптики. Проекты и технические изобретения Л. да Винчи. Появление новых приборов для исследований. Активизация торговли, обмен научными знаниями, эпоха великих географических открытий.

Укрупнение цехового производства с XIY в. Кооперация цехов в мануфактуры (от лат. «manus» - рука и «factura» - изготовление). Появление вязального станка (1589, Англия). Значительный рост производительности труда и снижение себестоимости изделия с возникновением мануфактур. Использование гидравлического колеса в качестве основного двигателя во всех производствах. Расширение мануфактурного производства как толчок в целом к массовому производству, условия для перехода к машинному производству и созданию машинной техники.

Развитие естественных и точных наук в XYII в. Европейская научно-техническая революция Нового времени. Изобретения Х. Гюйгенса (1629 – 1695). Ориентация европейских философских систем на практическое использование достижений науки в интересах промышленности, кораблестроения, мореплавания.

Тема: 1.2 Технический прогресс XIX - начала XX в., его влияние на формы промышленной продукции как результат накопления информации в предыдущие исторические эпохи. Первые всемирные промышленные выставки как сценарий реализации стратегии решения эстетизации промышленных предметов.

Промышленный переворот XIX в. Примитивность форм промышленной продукции. Промышленные выставки XIX века. Первая Всемирная промышленная выставка в Лондоне 1851 г. «Хрустальный дворец» Дж. Пакстона. «Дворец промышленности» и башня инженера Эйфеля на Всемирной выставке в Париже 1889 г.Переход от ремесла к машинному изготовлению объектов предметной среды. Обострение культурной проблемы взаимодействия человека с предметной средой, искусства – с техникой.

Джон Рескин, Уильям Морис, Готфрид, Земпер. Поиски в области теории формы машин и промышленных изделий. Инженерный стиль. Архитектурный стиль, художественный китч. Период научных открытий, изобретений, поисков, технических решений.

Раздел 2. Особенности развития промышленного дизайна в России.

Тема: 2.1 Русская инженерная школа на рубеже XIX – XX вв. как критическое переосмысление системного и междисциплинарного подходов в эстетике модерна. Формирование стилистики русского авангарда –конструктивизма как одной из ступеней становления дизайна в России. Пути решения дизайна преодоления технических и художественных рисков.

Отражение мощности промышленного производства в России XIX в. в регулярных художественно-промышленных выставках. Петербургские выставки 1829, 1849 гг. Участие России во Всемирной Промышленной выставке в Лондоне 1851 г.

Образование Русского технического общества. Всероссийские художественно-промышленные выставки в России XIX века в период бурного развития промышленного

производства, ввиду специфического социально-экономического развития того периода, выявился ряд проблем, представляющих интерес для осмысления истоков становления отечественного дизайна. Все это в концентрированной форме отразилось в проведении Всероссийских художественно-промышленных выставок. В России идея учреждения общей выставки изделий русской промышленности впервые была высказана министром коммерции графом Румянцевым в 1807 г. Первая Всероссийская выставка мануфактурных изделий состоялась в Санкт-Петербурге 9 мая 1829 г. Всероссийские мануфактурные выставки к концу века были переименованы. Уже на Всероссийской мануфактурной выставке 1870 г. в Петербурге стало очевидным, что эти выставки переросли задачи демонстрации достижений только производственного характера и проблем сбыта продукции, а являются отражением всей культурной жизни страны. Поэтому следующая, 15-я выставка в Москве была с самого начала задумана как «показ всей совокупности производящей человеческой деятельности в целом» как промышленной, так и чисто художественной, поэтому она получила название Всероссийской художественно-промышленной выставки, как и все последующие.

Абрамцево и ***Талашкино***. Идеи движения за обновление искусств и ремесел проникают из Англии в другие страны Европы. В России это движение приобрело форму кружков и мастерских, созданных на базе школ грамотности (Абрамцево и Талашкино). Начать надо с Абрамцевского кружка. Это было артистическое содружество, сложившееся в середине 1870-х вокруг Саввы Ивановича Мамонтова, промышленника, известного мецената, художественно одаренного человека. Кружок поэтому именуется часто мамонтовским. На протяжении четверти века подмосковное имение Мамонтова «Абрамцево» оказалось крупным очагом русской культуры, местом, куда иногда на целое лето, иногда на более короткий срок приезжали художники – от уже известных до совсем еще молодых – Репин, Поленов, Поленова, Васнецов, Серов, Врубель.

Художественная жизнь Абрамцева – это история формирования того самого «неорусского стиля», который оказался одной из граней модерна в России. Русское фабрично заводское производство. Промышленная художественная выставка в Нижнем Новгороде. Значение промышленных выставок XIX в. для технического творчества, формирование нового типа архитектуры, появление новых типов промышленной графики, формирование наук, связанных с гигиеной труда.

Смешение техник и жанров, поиски синтетичности художественного языка по-иному сказались в прикладном и декоративном творчестве Михаила Врубеля.

Художественный центр Талашкино – известный историко-художественный заповедник на Смоленщине, также тесно связан с развитием русского искусства конца XIX – начала XX веков. Организатором талашкинского художественного центра стала М. К. Тенишева, тесно сотрудничавшая с Мамонтовым и Дягилевым. В Талашкино существовало два направления возрождения народных промыслов: народным мастерам давали заказ на то, что они могут сделать, или поощрялось творчество профессиональных художников, которые работали в традициях древнерусского декоративного искусства.

При всем сходстве масштабов и общих контуров явлений, Абрамцево и Талашкино различны прежде всего в силу их оригинальности. В истории русской культуры им выпала одна роль, но играли они ее по-разному. Оба центра воплощали в себе прогрессивные художественные настроения своей эпохи. Но эпохи эти были разными (Талашкино на 15 лет позднее). С Абрамцево связано программное возрождение национального духа в русском искусстве, символом которого стал Виктор Васнецов. В Абрамцево сложился коллектив единомышленников, куда стремились, чтобы «приобщиться», в Талашкино творческая атмосфера и дух общения были совсем другими, туда устремлялись, чтобы «уйти в себя».

Расцвет русской инженерной школы на фоне художественного упадка архитектуры во второй половине XIX в. Появление решетчатых инженерных конструкций типа металлических ферм. Гиперболы инженера Шухова. Возникновение нового стиля на рубеже XIX – XX вв. почти одновременно во многих европейских странах. Возврат к функциональности, освобождение от излишков декора, обращение к национальным

традициям – главная черта нового стиля. Стилистические и художественные особенности модерна. Формирование стилистики русского авангарда–конструктивизма. Движение художников за обновление художественной культуры. Абрамцевская и Талашкинская мастерские Русский авангард 1910-х годов как одна из ступеней становления дизайна в России.

Понятие авангарда. ***Авангард*** – условное название всех новейших концепций, школ, творчества отдельных художников XX века. Авангардизм – тенденция отрицания традиций и экспериментальный поиск новых форм и путей творчества, проявляющихся в самых различных художественных течениях, понятие, противоположное академизму. Авангард не является художественным стилем. Авангардизм порывает с художественной традицией как с источником, питающим творческое воображение художника. Авангардисты считают, что прошлое никак не связано с настоящим, а в искусстве нет развития. Особенности становления дизайна в России. Традиционный русский максимализм, ярко проявившийся еще в движении «передвижников» и «шестидесятников» девятнадцатого столетия, был лишь усилен русской революцией и привел к тому, что Советская Россия стала родиной авангардного искусства. Исторические предпосылки возникновения авангарда. Кубизм, футуризм. Творчество ***М. Ларионова, Н. Гончаровой, А. Экстер, О. Розановой, Л. Поповой*** и др. Концепция супрематизма в творчестве ***К. Малевича. Творчество М. Ларионова и Н. Гончаровой*** в контексте авангардного дизайна. ***В. Кандинский, К. Малевич, О. Розанова, Л. Попова, А. Экстер, Н. Удальцова.*** Характеристика творчества каждого и основные проекты. Роль авангарда в последующем развитии дизайна.

Тема: 2.2 Творчество в Советской России. Советский дизайн или «Производственное искусство»: теория и практика. Обзор противоречивой информации из разных источников и теоретических положений. Конструктивизм и зарождение проектной культуры производственного искусства как ответ на проблемные ситуации в социально-культурной жизни общества.

В Западной Европе формирование дизайна в первой трети XX века стимулировалось, прежде всего, стремлением промышленных фирм повысить конкурентоспособность своих изделий на мировых рынках. В России до революции подобный заказ со стороны промышленности еще не сформировался. Не было его и в первые послереволюционные годы. Промышленность находилась в таком состоянии, что вопросы дизайна не были первоочередными.

В нашей стране главным импульсом становления дизайна была не промышленность. Движение это зародилось вне промышленной сферы. С одной стороны, оно опиралось на художников левых течений, а с другой – на теоретиков (историков и искусствоведов). Поэтому производственное искусство и носило ярко выраженный социально-художественный характер. Производственники, как бы от имени и по поручению нового общества, сформулировали социальный заказ промышленности. Причем этот социальный заказ носил во многом агитационно-идеологический характер.
Как было отмечено ранее, определяющей для становления советского дизайна стала концепция производственного искусства.

Производственное искусство. Производственное искусство зародилось в ***ИНХУК***е и было связано с движением Пролеткульта и конструктивизмом. Главный идеолог производственного искусства Б. Арватов отмечал, что конструктивизм был переходным звеном к идее производственного искусства, и долг пролетарского художника состоит в том, чтобы работать не у себя в мастерской, а в гуще народе, на производстве заниматься деланьем вещей. В эту работу включились художники-конструктивисты ***Родченко, Степанова, Попова, Ган***.

Направления беспредметного творчества в советском искусстве начала XX века. Понятие агитационно-массового искусства и предпосылки его возникновения. Характер дизайна в этот период.

Концепция и эстетика конструктивизма. Концепция формообразования В. Татлина и её практическая реализация. Творчество А. Родченко, Э. Лисицкого, В. Степановой.

Особенности графического дизайна конструктивизма. Становление профессиональной модели дизайна и профессии «дизайнер». Дизайнерская практика и эксперименты в дизайне В. ***Татлина, А. Родченко, Э. Лисицкого, В. Маяковского*** и др. Реформы художественного образования в Советской России.

ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН – разработки принципов промышленного искусства. Промышленное перевооружение полиграфии. Журналы «Мир искусства» и «Искусство и художественная промышленность». Хромолитография. Эволюция рекламной графики. Неорусский стиль.

Новые принципы формообразования предметной среды. Неоклассицизм, левые течения изобразительного искусства. Движение «Производственное искусство». Пролеткульт. ***ВХУТЕМАС***. Многогранность и комплексность разработок студентов и преподавателей ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Эволюционность и преемственность в педагогической системе ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа на различных этапах их деятельности. Роль ВХУТЕМАСа в становлении отечественного дизайна. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН (1920 – 1930). Основы педагогики. Архитектурно-художественное творчество в Советской России.

Производственное искусство – теория и практика. ***Супрематизм и Казимир Северинович Малевич.*** Конструктивизм, акцентирование внутренних структурных связей. В.Е.Татлин (памятник III интернационалу). Агитационно-массовые формы искусства. Новые возможности строительных структур. Производственное искусство. Подготовка художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, ***ВХУТЕИН.*** Разработка макетов для выставки. ***К.С. Мельников*** и его павильон-витрина, павильон-стенд. ***А. Родченко***. Государственная стандартизация. Этапы становления советского дизайна. Инженерный дизайн. Искусство политического плаката. Оборудование общественных зданий. Решение задачи общественного массового транспорта. Технические средства метрополитена, система визуальной коммуникации, оформление станций, наземных и подземных вестибюлей.

2.3 Реформы художественного образования в Советской России. ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН – разработки принципов промышленного искусства как критический анализ на проблемную ситуацию в социуме.

«Информационные нужды» революции привели к «спонтанному» возникновению специфической пролетарской культуры. Она придала жизненность таким формам культуры, которые в противном случае были бы оторваны от действительности тех лет и от реальных потребностей населения, лишенного крова, голодного и безграмотного.

Выдающуюся роль в распространении идей революции стала играть графика. Она приняла форму крупномасштабного искусства улицы. Художники Пролеткульта оформляли агитпроповские поезда и пароходы, а «Планом монументальной Пропаганды», официально принятым вскоре после революции, предусматривалось заполнение всех подходящих поверхностей зажигательными лозунгами. На этапе становления нового стиля, когда отвергнуты были стилистические формы прошлого, творческие концепции формировались на уровне фундаментальных импульсов формообразования.

Одни искали эти импульсы в простых геометрических формах и чистых цветовых тонах, другие – в функционально-конструктивной основе здания и вещи, третьи – в потребности человека ориентироваться в пространстве. В России это привело к появлению трех оригинальных стилеобразующих концепций –

- супрематизма (Малевич),
- конструктивизма (Татлин, Родченко, Веснины),
- рационализма (функционализма).

Работы А. Родченко и В. Степановой.

Александр Михайлович Родченко и Варвара Федоровна Степанова принадлежат к ярчайшим представителям новаторского направления в искусстве 1920-х гг. С их именами связаны все эти процессы. Они включились в развитие «производственного искусства», оказались у колыбели советского дизайна, учили студентов новым специальностям, разрабатывали теорию конструктивизма. Родченко стал выдающимся фотографом, открыв

для фотографии новые технические возможности. Он по-новому осмыслил роль плаката, рекламы. Степанова отдала много сил проектированию рисунков тканей. Разносторонность деятельности Родченко и Степановой продиктовало само время, которое открыло перед искусством новые горизонты. В области рекламы наиболее интересным представляется сотрудничество Родченко и Владимира Маяковского. Особенно активно этот творческий тандем работал в период НЭПа, когда активизировалась частная и государственная кооперативная торговля. Он назывался «реклам-конструктор Маяковский-Родченко». После получения заказа Маяковский писал текст, иногда делая при этом набросок «для ясности», а Родченко воплощал все это в виде готового графического оригинала для печати. В основе проектирования визуальной информации в рекламе Родченко исповедовал определенные пластические принципы. Как правило, в основе его композиций лежат простые формы: прямоугольник, круг, квадрат, треугольник. Используются рубленые брусковые шрифты типа гротеск с преобладанием прописных букв (прямоугольный брусковый шрифт), ровная заливка крупных плоскостей, двухкрасочная печать. Родченко подчеркивает конструкцию, каркас.

Пути творчества Варвары Степановой также начинались с модерна и футуризма. Вслед за Алексеем Крученых она пишет беспредметные стихи. Это “визуальная” поэзия. Эти стихи можно было не только читать, но и рассматривать как некие визуальные структуры – с их особым ритмом, рисунком строк, силуэтом текста. Степанова приняла участие в том процессе сближения поэзии и живописи, который происходил в России в 1910-х гг. и наиболее полно воплотился в творчестве футуристов. Самая заметная работа, которую оставила Варвара Степанова – ее “Фигуры”, большая серия картин и графических листов. Композиции, как правило, состояли из одной или нескольких фигур, переданных схематично, но остро и экспрессивно.

ВХУТЕМАС и ВХУТЕИН (1920-1930). После 1917 г. 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. Он состоял из 8 специализированных факультетов. Начиная с 1920 года, рационализм как творческое течение в России развивался в тесной органической взаимосвязи с ВХУТЕМАСом. В целом создавалась новая методика обучения студентов в вузе, отвечающая требованиям современности и способной гибко реагировать на ее изменения.

Л.М. Лисицкий (псевдоним – Эль Лисицкий). Его жизненный путь сложился так, что и в годы ученичества (до первой мировой войны) и позже (в 1920-е гг.) он долгое время жил и работал в странах Западной Европы, выступая как художник, теоретик, активный участник художественной жизни эпохи. Пожалуй, наиболее выдающимися в творческом наследии Лисицкого являются работы, которые художник назвал “проунами” (проект утверждения нового). В проунах нет фиксации верха и низа, равновесие существует за счет сильнейших взаимных притяжений между телами.

Лисицкий – мастер по оформлению грандиозных художественных и тематических экспозиций (Международные выставки – Кельн, Дрезден, Штутгард, Лейпциг). В 1935 г. Лисицкий становится главным художником Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Но его работы не отвечали изменившимся требованиям тоталитарного режима. Кризисные явления наблюдались в творчестве других мастеров русского авангарда. Присущие искусству авангарда рационализм, фанатичное увлечение техницистическими и социальными утопиями оказались в известной мере несостоятельными перед лицом действительности XX века.

В. Е. Татлин. Среди художников русского авангарда Татлин занимает своеобразное место. Если Малевич был великим пророком, Кандинский – проповедником духовного, то Татлин – великим мастеровым. Контррельефы стали первым камнем в фундаменте конструктивизма, вторым камнем стал проект памятника Третьему Интернационалу (1919-1920 гг.). Башня Татлина проектировалась как грандиозное 400-

метровое сооружение, предназначенное для размещения в нем главных учреждений всемирного государства будущего. Главная особенность в том, что образно-символическую роль он передал ажурной спиральной металлической конструкции. Несущая конструкция была не в теле сооружения, а оголена и вынесена наружу. В 1927 г. Татлин пришел преподавать на дерметфаке ВХУТЕИНа – основном дизайнерском факультете, где предметом преподавания стало специальное проектирование – «конструктивное проектирование» и «культура материала вещи». Анализ трех направлений дизайнерской деятельности Татлина в конце 1920-х гг. (деревянные вещи, посуда, летательный аппарат «Летатлин») выявляет важную особенность: разрабатываются изделия, форма которых зависит от их непосредственного соприкосновения с телом человека. Это стул и санки, керамический поильник и чайник без ручки (его форма рассчитана на вкладывание в ладонь человека), это «Летатлин», внутри которого человек лежит. Татлин помог многим архитекторам преодолеть определенный психологический барьер при оценке роли новых конструкций в создании архитектурного образа современного сооружения.

Тема: 2.4 Советский предвоенный дизайн 1930- 1940-х годов. Концепции советского дизайна 1960-х годов. Формирование теоретической базы художественного конструирования как критическое переосмысление противоречивой информации в области художественного конструирования. Системный подход в дизайне. Специфика советско-российского дизайна 1970-1990-х годов. Ориентация на региональные отрасли промышленности. Постсоветский дизайн.

Подъем советского промышленного дизайна и основные элементы формообразования 1930-1940-х гг. Стилевые направления в предвоенном дизайне. Оригинальные разработки в инженерном дизайне 1930-х гг. (железнодорожный транспорт, авиация и пр.). Принцип стандартизации. Московский метрополитен как комплексный объект проектирования. Романтизм и проектирование военной техники.

Понятие и практика государственной системы советского художественного конструирования. Возрождение дизайна. Аксиоморфологическая концепция дизайна. Разработка ГОСТов. Создание ВНИИТЭ. Выход журнала «Техническая эстетика» и литературы по художественному конструированию. Разработка философско-социологической проблематики дизайна. Создание ВНИИТЭ на государственном уровне. Необходимость дальнейшего расширения и совершенствования художественно-конструкторских служб на производстве, углубление эргономического обоснования дизайнерских проектов, экспертиза технико-эстетических свойств промышленной продукции на основе разработки межотраслевых государственных стандартов. Включение художественного конструирования в систему работы по повышению качества товаров народного потребления.

Разработка аксиоморфологической концепции дизайна ВНИИТЭ. Задачи технической эстетики, комплекс требований, обеспечивающий получение полезного эффекта при потреблении изделия (социальные, утилитарно-функциональные, эргономические, эстетические). Принцип «открытой формы» художественного проектирования в теории и практике Центральной учебно-экспериментальной студии Союза художников СССР на Сенеже. Теория системного проектирования. Метод дизайн-программ. Дизайн-программа – конкретная практическая форма реализации системного дизайна. Соединение в целостный процесс – разработку эстетико-художественной концепции сложного социально-культурного объекта с разработкой программно-целевой организации системы деятельности по реализации разработанного проекта. Структура дизайн-программы (блоки – проблемно-целевой, концептуальный, организационно-управленческий, проектно-конструкторский). Методология и средства дизайн-проектирования промышленных изделий. Направления в советском дизайне (художественное конструирование и художественное проектирование). Причины несостоятельности советского дизайна.

Союз дизайнеров СССР. Системы подготовки дизайнеров. Открытие Строгановского училища в Москве и Художественно-промышленного училища в

Ленинграде. Экспериментальный дизайн транспорта. Интернациональный стиль 1960-х. Внедрение стандартов и однообразие форм в интерьере. Всесоюзные конкурсы бытовой мебели. Государственная основа дизайна. Образование Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики.

Дизайн-программа в проектной деятельности. Развитие дизайна 1960-1970 годах. Дизайнерское обеспечение московской олимпиады 1980 года. Российская система дизайн-образования. Появление первых предприятий частной собственности и конкуренции. Возрождение рекламы и повышение интереса к дизайну вообще и к графическому дизайну в частности. Продолжение лишения дизайна единой концептуальности. Учреждение Союза дизайнеров СССР в 1987 г. Выставка в Москве «Дизайн США».

Раздел 3. Процессы становления и развития промышленного дизайна в странах Западной Европы как реакция на проблемные ситуации в мировой промышленности.

Тема: 3.1 Становление дизайна во второй половине XIX - первой половине XX века в Европе. Первые теории дизайна: Годфрид Земпер, Джон Рескин, Уильям Моррис. Поиск нового стиля в Европе. Ар-нуво. Модерн. Первые концептуальные и художественные работы в области индустриальной формы. Критика промышленного производства на основе стратегий решения проблемных ситуаций.

Состояние дизайна во второй половине 19 века. Засилье изделий машинного производства. Идеи ***Д. Рескина*** и У. Морриса об уходе из массовой продукции к работе ремесленников. Концепция формы Г. Земпера. Обострение культурной проблемы взаимодействия человека с предметной средой, искусства – с техникой. Джон Рескин, ***Уильям Морис, Готфрид, Земпер***. Стилевые направления в индустриальном формообразовании кон. XIX в.Первые теории дизайна: Дж. Рёскин, Г. Земпер, Ф. Рёло. Уильям Моррис: теория и практика. Модерн. Мастера модерна: ***Анри Ван де Вельде, Ч.Р. Макинтош.***

Понятие классического дизайна. Соединение ремесленного художественно-прикладного творчества и машинного промышленного производства. Выделение операций, предшествующих собственно массовому изготовлению производства промышленной продукции. Расширение и развитие дизайна как вида проектной деятельности. Охват им новых областей приложения.

«Инженерный стиль» (полное подчинение формы функциональным требованием, рациональный подход в организации формы). Его влияние на развитие «функционализма» в дизайне XX в. Архитектурный стиль (использование проектировщиками для внешней формы различных предметов и машин, и механизмов принципы и каноны архитектурного формообразования). Их противоречие с динамикой работы машин и механизмов. Бесперспективность направления. Художественный китч (промышленная имитация уникальных изделий ручного изготовления). Украшательство серийно выпускаемых изделий с целью повышения эстетических качеств. Промышленные художники. Возникновение нового стиля на рубеже XIX – XX вв. почти одновременно во многих европейских странах.

Возврат к функциональности, освобождение от излишков декора, обращение к национальным традициям – главная черта нового стиля. Стилистические и художественные особенности модерна.

Пространственная концепция ***Ле Корбюзье***, сформулировавшая принципы создания современной среды обитания человека, включающей градостроительные структуры, архитектуру, предметный мир.

Ар Нуво во Франции. Венский сецессион – модерн в Австрии и Бельгии. (1897-1920 гг.) Югендстиль в Германии (1890-1910 гг.) Стиль миссии (1890-1920 гг.) – американский модерн. Русский модерн, его основные направления.

Тема: 3.2 Первые идеи функционализма в Европе. Германский Веркбунд («Производственный союз»). Герман Мутезиус и его работа по популяризации нового искусства. Сценарии реализации стратегии нового искусства. Переход от стиля «модерн» к современному промышленному дизайну на основе системного подхода. Творчество П. Беренса в АЭГ. Разработка первой программы «фирменного стиля».

Поиски в области теории формы машин и промышленных изделий. Создание в 1907 году в Мюнхене Германского Веркбунда в целях повышения качества промышленной продукции. В конце девятнадцатого века Англия сочла более выгодным помещать свои капиталы за границу вместо того, чтобы модернизировать производство внутри страны. Поэтому ускорение индустриализации в XX веке происходило не в Британии. Оно зародилось в более молодом промышленном государстве – в Германии, которая, стремясь выйти на новые заморские рынки, традиционно охраняемые старыми морскими державами, систематически изучала продукцию своих соперников и типологическим отбором, и переработкой постепенно создала машинную эстетику XX века.

В течение 20 лет после объединения Германии в 1870 г. немецкая промышленность не имела ни времени, ни нужды обращать внимание на критику по вопросам искусства. Под твердым руководством Бисмарка она занималась исключительно вопросами развития и расширения. Решающим итогом этого стало основание Эмилем Ратенау Всеобщего Электрического Общества (АЭГ) в Берлине в 1883 г. За семь лет эта компания превратилась в огромный концерн. После отставки Бисмарка в 1890 г. в культурной жизни страны произошли значительные изменения. Многочисленные критики считали, что улучшение дизайна как в ремесле, так и в промышленности положительно отразится на будущем процветании страны. Германия, не имевшая дешевых источников сырья и не обладавшая рынками сбыта для недорогих товаров, могла бороться за место под солнцем, лишь поставляя продукцию исключительно высокого качества. Индустриализация и германский национализм поощрили возрождение «исконно немецкой культуры». С этой целью в 1896 г. Герман Мутезиус был послан в Лондон в качестве атташе германского посольства с поручением изучать английскую архитектуру и дизайн.

Герман Мутезиус (1861-1927 гг.) Герман Мутезиус – немецкий архитектор, теоретик и публицист, активный участник процесса обновления материально-художественной культуры начала XX века. Мутезиус высоко ценил рациональный подход не только к архитектурному решению строительства дома, но и к выбору места его расположения, стремлению англичан к простоте и своеобразию во внутреннем убранстве. Его деятельность строилась на убеждении, что «постоянное улучшение продукции есть жизненно важный вопрос для Германии».

Германский Веркбунд. Это выступление спровоцировало продолжительные дискуссии, в результате которых в 1907 г. был создан Германский Веркбунд, объединивший 12 художников и архитекторов (среди них – П. Беренс, Й. Хофман, Й. Ольбрих) и 12 представителей промышленности и высококвалифицированных ремесленников. Согласно программе Мутезиуса, Веркбунд должен был стать местом сплочения всех, “кто хочет и может работать, добиваясь высокого качества”. Веркбунд положил начало организации масштабных, целенаправленных выставок промышленного дизайна.

Объединение союзом ряда художественно-промышленных мастерских, небольших производственных и торговых предприятий, художников и архитекторов. Переход от стиля «модерн» к современному промышленному дизайну. До первой мировой войны наибольший успех выпал на долю выставки в Кельне (1914).

Все развитие Веркбунда неотделимо от творчества ***Питера Беренса (1868-1940 гг.)***, крупнейшего немецкого архитектора и дизайнера, одного из основоположников современного дизайна. В 1907 г. он принимает предложение главы концерна АЭГ Эмиля Ратенау занять пост главного художника фирмы – консультанта по вопросам архитектуры, промышленной продукции, графики. На это и была в первую очередь направлена деятельность Беренса, впервые разработавшего фирменный стиль. Большое значение для

формирования имиджа АЭГ имела работа Беренса-графика, автора фирменного знака, рекламных плакатов, в которых использовался характерный, запоминающийся шрифт. Как архитектор АЭГ, Беренс известен, прежде всего, проектом турбинного цеха, построенного в Берлине и ставшего хрестоматийным образцом промышленной архитектуры начала века. Создание Веркбунда стало в Германии своеобразным водоразделом в художественном формообразовании – границей, после которой произошел переход от стиля «модерн» к современному промышленному дизайну. Однако начало XX века показало, что мечта Веркбунда об изменении мира посредством «хорошей формы» и монополии промышленности оказалась несостоятельной, как и реформистские устремления осознающей социальные проблемы буржуазии, в течение пятидесяти лет оказывавшей покровительство Движению за обновление искусств и ремесел и Ар-Нуво – покровительство, конец которому положила первая мировая война. Герман Мутезиус и его работа по популяризации нового искусства. П. Беренс как основатель понятия первого графического стиля компании АЭГ. Практика раннего дизайна.

Тема: 3.3 Становление дизайна после первой мировой войны: Германия, Баухауз и его вклад в развитие мирового дизайна. Баухауз: возникновение, цели и задачи, методы обучения на основе междисциплинарных подходах. Реализации стратегии образования Баухауза в Европе как ответ на проблемную ситуацию в обществе 1920-х годов.

Разработка эстетики функционализма и принципов современного формообразования в архитектуре и дизайне, формирование материально-бытовой среды средствами пластических искусств. Теоретические концепции ***В. Гропиуса, Г. Мейера, Л. Мис ван дер Роэ.*** Создание БАУХАУЗа его теория и практика. Дизайнерские проекты В. Гропиуса и Л. Мис ван дер Роэ.В. Гропиус и Баухауз. Клеменс ванн де Вельде. Мастерские Баухауза. Баухауз в Дессау. Ориентация подготовки специалистов для стандартной, крупносерийной промышленности. Учет социального положения потребителей. Продвижение теорий простоты и рациональности форм, основанных на их практической полезности. Вальтер Гропиус – основатель школы БАУХАУЗ. Его деятельность как первого директора. Ведущий педагогический принцип школы БАУХАУЗ – соединение обучения и ремесла. Деятельность В. Кандинского, Иттена и П.Клее как преподавателей школы БАУХАУЗ. БАУХАУЗ под руководством Мейера и Мис Ван дер Роэ. Архитектурные и интерьерные работы Мис Ван дер Роэ. 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 г. Гропиус стал директором комплексного учреждения, объединившего Академию художеств и Школу искусств и ремесел, – совмещение, которое идейно разделяло БАУХАУЗ на всем протяжении его существования.

Вальтер Гропиус (1883-1969 гг.). Вальтер Гропиус начал свою карьеру в Германии периода расцвета Веркбунда. После окончания учебы работал в мастерской Питера Беренса. Первый крупный заказ после открытия собственной конторы Гропиус получил от компании Фагус. Фабрика сапожных колодок, которую Гропиус построил по этому заказу в 1911 г., явилась неожиданным утверждением нового языка архитектурных форм. Следующая работа – фабрика-модель производственного и административного здания, которая демонстрировалась на выставке Веркбунда в Кельне в 1914 г. БАУХАУЗ – цели и задачи. ***БАУХАУЗ*** (в переводе – «дом строительства») стал беспрецедентным экспериментом, проводившимся с целью достижения единства между промышленностью и искусством. Гропиус ставил перед собой задачу грандиозную и потому неосуществимую – распространить из одного центра влияние нового искусства на абсолютно все виды художественной деятельности, будь то производство или книгопечатание, так, чтобы конечным результатом было не создание индивидуального художественного изделия, а получение модели для последующего серийного промышленного воспроизводства.

Ведущий педагогический принцип БАУХАУЗа – соединение обучения и ремесла. Деятельность В. Гропиуса - первого директора БАУХАУЗа. Его педагогический кодекс, творческие работы.

Деятельность В. Кандинского, Иттена и П. Клее как преподавателей БАУХАУЗа. Организация учебного процесса в БАУХАУЗе. Весь цикл обучения в БАУХАУЗе делился на 3 курса. Подготовительный (пропедевтический), длившийся полгода, когда студенты получали элементарное обучение форме в специализированных мастерских. На этом курсе ставилась задача вывести индивид из состояния мертвого соглашения со всем, что ему встречается, разбудить воображение, от чего зависит правильное развитие творческих сил, данных от природы. Коллективная творческая работа на данном этапе нежелательна. 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. Оба они тесно связаны друг с другом в процессе обучения. БАУХАУЗ рассчитывает на машину как на современное средство формообразования и стремится к контакту с ней. Практический курс БАУХАУЗа должен был подготовить учащихся к сфере нормированного производства. В БАУХАУЗе не было специализированного инженерного обучения (статики, механики, физики и т.д.). После трехлетнего обучения студенты держали экзамен и получали звание мастера.

Иоганнес Иттен и его пропедевтический курс.

Принципы обучения Иоганнеса Иттена базировались на интуитивном движении к цели. Он сформулировал принципы своего учебного курса в книгах «Искусство цвета», «Мой пропедевтический курс в Баухаузе. Курсы по формообразованию и цвету». Личным вкладом Иттена в науку о цвете было разработанное им положение о семи контрастах – семи способах построить гармоничную цветовую композицию и управлять колористическими сочетаниями с почти гарантированным результатом. Широко известны и воспринимаются как огромный вклад дизайна 20-х годов в цветовую культуру XX века цветовые круги Иттена (12 градаций цвета) с вписанными в них большими и малыми треугольниками (по 3 градации цвета), «цветовая звезда» Иттена. БАУХАУЗ в первые годы существования. Переход от веймарского романтизма БАУХАУЗа первых лет к индустриальной эстетике происходил на основе разрабатываемого Гропиусом начиная с 1922 года модуля для односемейных домов с минимальной жилой площадью. Художественные аспекты проектирования сводились к нахождению оптимальных пространственных членений, к использованию цветовых контрастов в отделке интерьеров и созданию новых видов мебели, светильников, покрытий полов, ковров и тканей, позволяющих добиваться максимума вариантов при минимуме исходных материалов. Первый экспериментальный дом был выполнен в 1923 году вручную из шлакоблоков, но в расчете на дальнейшее механизированное строительство. В 1923 г. обострились разногласия Иттена и Гропиуса, первый получил отставку, его место занял венгерский художник социал-радикал Ласло Мохой-Надь.

В 1922 году в БАУХАУЗ пришел работать Василий Кандинский, принеся с собой доминанту идеи духовного в искусстве, выражаемого абстрактно-экспрессионистскими средствами живописи и графики.

БАУХАУЗ под руководством Мейера и Мис Ван дер. Роэ. Значение БАУХАУЗа и его роль в развитии дизайна. В 1923 г. у руководства Баухауза возникли сложности с правительством Веймара. Предупреждая угрозу закрытия с его стороны, Совет мастеров БАУХАУЗа публично в 1924 г. объявил о своем роспуске. Учащиеся заявили о своем согласии с мастерами и объявили об уходе из БАУХАУЗа. Эта акция вызвала широкий резонанс, многие города обратились с предложениями о переводе к ним БАУХАУЗа. Весной 1925 г. БАУХАУЗ переехал в Дессау.

Дессау был крупным промышленным центром, поэтому так очевиден переход от традиции связи искусства и ремесла, что было характерно для XIX века, к принципу связи искусства с индустрией, наукой, что отличает дизайн XX века. В Дессау был развит цикл теоретических предметов, объединенных новой концепцией, получившей название «Neue

Sachlichkeit» (новая вещественность). В основе этой концепции лежало изучение формы и пространства и их психофизиологического воздействия на человека. Большое внимание уделялось также изучению цвета как одного из мощных факторов организации пространственного восприятия, стремления к научному познанию формы и цвета в композиции.

Сразу началась постройка нового здания по проекту Гропиуса, которое было закончено в декабре 1926 г. Характерной особенностью этого здания является отказ от обычной компактной планировки и дифференциация здания в зависимости от его функций. Помещения, одинаковые по своему назначению (учебные классы, производственные мастерские), размещены в отдельных корпусах, вполне соответствующих их назначению. Ядром комплекса явилось основное здание Баухауза с его знаменитыми стеклянными стенами, позволяющими наилучшим образом осветить большие производственные площади. Это был первый крупный шедевр современного Движения. Здания БАУХАУЗа современны от начала и до конца. Это здание рассчитано на то, чтобы его рассматривали со всех сторон. В программе практических работ основное место уделялось проектированию жилища и его оборудованию. Мебельные мастерские под руководством Марселя Брейера начали в 1926 г. производить легкие стулья и столы из стальных труб – удобные, хорошо моющиеся и экономичные. Эти изделия вместе с осветительными приборами из мастерской металлообработки были использованы для оформления интерьеров новых зданий БАУХАУЗа.

К 1927 г. лицензионное промышленное производство подобных изделий было в полном разгаре, включая мебель Брейера, ткани Гунты Штадлер-Штельц, элегантные лампы и металлические изделия Марианны Брандт. Книжная продукция БАУХАУЗа со строгой разметкой и гротесковым шрифтом стала всемирно известной из-за отказа от прописных литер.

В 1927 г. также было создано отделение архитектуры под руководством швейцарского архитектора ***Ханнеса Мейера (1889-1954 гг.).*** В начале 1928 г. Гропиус подал бургомистру Дессау прошение об отставке и назвал своим преемником Мейера. Относительная зрелость БАУХАУЗа, постоянные нападки в его адрес и рост практики – все убеждало Гропиуса в том, что настало время перемен. По разным причинам Мохой-Надь, Брейер, Байер подали прошение об отставке. Освободившийся от “звездного” профессорско-преподавательского состава, Мейер смогперестроить работу БАУХАУЗа в соответствии с программой “социальной ответственности” проектирования. Появилась простая и дешевая мебель из клееной фанеры. Выпуск продукции БАУХАУЗа увеличивался, однако внимание уделялось скорее социальным, нежели эстетическим соображениям. Мейер организовал в БАУХАУЗе 4 отделения: архитектуры, рекламы, деревянных и металлических изделий и текстиля. На всех отделениях читались дополнительные курсы – организация промышленности и психология. Штат пополнили новые преподаватели. Конфликт с муниципальными властями заставил Мейера в 1930 г. уйти с поста директора БАУХАУЗА. По рекомендации Гропиуса, БАУХАУЗ возглавил один из виднейших германских архитекторов новой формации Мис ван дер Роэ. Но поднимающему голову фашизму был ненавистен демократический дух БАУХАУЗа, его идейная направленность. Все искусство, не отвечающее доктрине преемственности наследия средневековой «римской империи германской нации», нацисты объявляли «негерманским и пробольшевистским». В 1932 г. БАУХАУЗ переезжает из Дессау в полузаброшенные корпуса на окраине Берлина. В 1933 г. было принято решение закрыть БАУХАУЗ.

Влияние БАУХАУЗа на развитие современной архитектуры и дизайна было значительно как в практическом, так и в теоретическом плане. Деятельность БАУХАУЗа явилась очень заметной вехой на пути развития функционализма. Преподаватели БАУХАУЗа создали в США ряд школ дизайна при Гарвардском университете, при Массачусетском и Иллинойском технологических институтах и т. д. В Западной Германии после второй мировой войны на основе принципов БАУХАУЗа создается одна из передовых организаций дизайна – Ульмская школа.

Тема: 3.4 Особенности развития европейского дизайна после второй мировой войны в контексте кризиса культуры, экономики и традиционных ценностей. Критический анализ данной ситуации как реакция на переосмысление роли дизайна в условиях восстановления и модернизации. Роль дизайна в обеспечении коммерческого успеха. Дизайн постиндустриального общества. Международные школы дизайна. Интеграция дизайн-деятельности разных стран Европы, возрастание её социально-культурного и социально- экономического значения в обществе. Создание в 1957 г. ИКСИД. Изобразительный язык постмодернизма.

Общая характеристика и основные тенденции развития европейского дизайна в 1950-1980-х гг. Особенности развития послевоенного дизайна в Европе. Скандинавский функционализм как общая стратегия дизайна 1950-1970 годов. Эргономичность и психологический комфорт в проектировании вещей. «Интернациональный стиль» в архитектуре. Эстетика дома: традиционные и новые материалы. Выставка скандинавского дизайна в США и Канаде. Принцип Л.Г. Салливена «форма следует функции». Концепция идеального дома Ф.Л. Райта. «Американская мечта» - автомобиль. Понятие «хай-тек». Американский поп-арт в дизайне. Компьютерный дизайн. Музей дизайна в Лондоне, экологическая тематика в современном дизайне Англии. Государственная идея повышения уровня жизни послевоенного периода в Великобритании. Появление дизайн-бюро. Дизайн в автомобилестроении. «Попреволюция» в Британии. Интерьер как предметное выражение личности. Функционализм в дизайне Германии. Ульмская школа. Выставка моды 1945 года. Основание института промышленной эстетики.

Автомобильный дизайн. Открытие Национального центра искусства и культуры им. Жоржа Помпиду. Филипп Старк и его философия дизайна. Парадокс итальянского дизайна. Пластический скульптурный подход к дизайну. Дизайн автомобилестроения. Технология объемного моделирования в дизайне. Модели жилой среды Дж. Коломбо. Эпоха постмодерна в дизайне, ***стиль «Мемфис».*** Направление итальянского дизайна второй половины 20 века. Историческое прошлое и завтрашний день в Японском дизайне, его

эклектичность и оригинальность. Освоение европейских и американских технологий. Новый этап в развитии японского дизайна в 1960-1970 годах.

Теория и практика школы в Ульме. Стиль «Браун». Неофункционализм. Идеи системного подхода в дизайне. Макс Билл.Т. Мальдонадо. Специфика ***итальянского дизайна (Д. Понти, А. Кастильони, Л. Кастильони, М. Занусо. А. Мендини, Д. Коломбо, Г. Пеше, Э. Соттсасс. Группа «Мемфис»***). Особенности скандинавского дизайна (А. Аалто, З. Арнио). Поп-культура и поп-дизайн. Изменения в философии промышленного производства и дизайне, распространение «культуры недолговечности».

Стримлайн. Эксперименты с новыми материалами и дизайн-утопии. Радикальный дизайн 1970-х гг. Альтернативный дизайн. Движение радикального дизайна. Эксперименты с анти-дизайном. Концептуальные поиски советских дизайнеров. Дизайн постиндустриального общества. Постмодерн. Арт-дизайн. 1980-е гг. – десятилетие дизайна. «Биомеханический дизайн». Стиль «Мемфис»: новый дизайн. Стильвысоких технологий «Хай-Тек».

Развитие ***скандинавской школы дизайна***. Потребность вложить в серийное производство и стандартизацию более высокое эмоциональное содержание. Работы Алвар Аалто.

В 1930-х годах появляется и потребность вложить в серийное производство и стандартизацию более высокое эмоциональное содержание. В 1930-е годы в Финляндии, Швеции, Дании, Норвегии складывается очень 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. Архитектура скандинавских стран тяготеет к связи с природой, скромному масштабу, простоте форм, тщательному подходу к деталям. Скандинавские дизайнеры широко и многообразно используют различные породы древесины, обычно охотно применяя тик, кожу для обивки сидений, из всех

металлов они отдают предпочтение хромированной стали. Наиболее ярко новые тенденции проявились в творчестве ***Эрика Асплунда (1885 - 1940 гг.***), содействующего внедрению идей функционализма в проектное творчество Скандинавии. ***Коре Клинт (1888 - 1964 гг.)*** - датский дизайнер, архитектор и педагог, во многом определивший лицо датского мебельного и интерьерного дизайна, широко известного в мире. Наиболее яркой фигурой скандинавского дизайна и архитектуры по праву считается ***Алвар Аалто (1898 - 1976 гг.).*** Он являет собой пример архитектора, который знает, как заставить стандарт служить эмоциональной стороне зодчества. Около 1930 года имя Алваро Аалто стало известно за пределами Финляндии. Наиболее значительная работа раннего периода - санаторий в Паймио. Одним из немногих зданий, в котором Аалто мог как архитектор свободно проявить свою индивидуальность, было здание городской библиотеки в городе Выборге, Стены финского павильона на Всемирной выставке 1939 года в Нью-Йорке После того, как Аалто придал гибкость потолку и внутренней стене, он занялся проблемой наружной стены, что видно на примере здания общежития Массачусетского института. Деятельность Аалто в Финляндии включала также значительные объемы проектирования промышленных объектов - от отдельного завода до целых комплексов в послевоенный период. Таким, например, был целлюлозный завод в Суниле, где Аалто позаботился о сохранении ландшафта, не тронув округлые гранитные скалы. Архитектурная идея проекта общественного центра поселка Сяюнятсало, построенного в 1950 - 1952 году, заключена в следующем: здание, расположенное на довольно крутом рельефе, состоит из одно- и двухэтажных строений, сгруппированных вокруг двора. Одним из основополагающих принципов функциональной организации комплекса культурного центра в Сейняйоки (1952 - 1959 гг.) было разделение автомобильного и пешеходного движения. Наиболее значительный вклад Аалто в дизайн связан с мебелью, лучшие образцы которой выдержали испытание временем. В 30-х годах Аалто знакомится с Гарри и Майрой Гулликсен. Эта встреча открыла архитектору доступ к промышленному производству. Госпожа Гулликсен, наследница большого целлюлозно-бумажного концерна Альстрема, выпускавшего также и мебель, увидела изготовленную по эскизам Аалто мебель в магазине в Хельсинки и предложила ему разработать ряд моделей для серийного производства. Следствием этого было создание в 1932 году мебельной компании «Артек» для массового производства мебели. Следует отметить, что мебель Аалто исключительно удобна для массового производства.

Юрье Илмари Тапиоваара - всемирно известный финский дизайнер мебели и интерьера. Его творчество, начавшееся в конце 30-х годов, стало связующим звеном между старшим поколением финских дизайнеров, традицией Алвара Аалто, и поколением 50-60-х.

Тапио Виркkала (1915 -1985 гг.) - один из ведущих дизайнеров Финляндии, способствовал становлению культуры дизайна Скандинавии в
послевоенный период и его международному признанию. ***Тимо Тапани Сарпанева*** - один из наиболее известных и самобытных финских дизайнеров плеяды 50-60-х годов, художник, график, скульптор, педагог. Его творчество многогранно и универсально, свободно в освоении различных материалов - керамики и фарфора, металла и стекла, древесины и текстиля.

Немецкая Ульмская школа дизайна. Деятельность Мальдонадо. Влияние Ульмской школы на развитие всего последующего мирового дизайн-образования, ее методические и дидактические достижения, педагогическая мысль и содержание обучения.

Стиль «Браун». В послевоенный период наиболее известной и созданной специально для подготовки дизайнеров стала Высшая школа формообразования в Ульме.
Она явилась, с одной стороны, продолжателем идей Баухауза, а с другой – образцом, по которому строились другие центры дизайн-образования во всем мире.

Ульмская школа создавалась в условиях усиливающейся стабилизации экономики, которая быстро возрождалась в Германии в послевоенные годы. В этот период в промышленных кругах стала осознаваться потребность в дизайнерах. 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. Естественным было обращение дизайнеров к опыту 20-х годов, к Баухаузу. Но дальше внешнего, чисто формального заимствования дело чаще всего не шло. Только Ульмская школа смогла достаточно глубоко переосмыслить и применить опыт Баухауза. Относительная самостоятельность Школы как частного учебного заведения (ее финансировали семейства И. Шолл и О. Айхера) давала возможность поддерживать и развивать эти широкие идеи. Официальное открытие школы состоялось 2 октября 1955 года. 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. Ульмовцы же убеждены в высоком и самостоятельном значении искусства, в том, что дизайн не может ни отменить, ни заменить собой искусство. Он - не что иное, как проектирование промышленных продуктов. Следовательно, и история дизайна - это не история эстетического освоения искусством XX века техники, а история промышленного проектирования, а она также стара, как и история человечества и производства. Возглавить Школу согласился ***Макс Билль***, один из деятелей художественной культуры того времени. В основе преподавания лежал следующий метод обучения – проектирование должно вестись на основе тщательного сбора фактического материала, его анализа и исследования с позиции научных и технологических знаний. Считалось, что чисто художественная подготовка не может принести положительных результатов. Макс Билль требовал от студентов не только художественных способностей, но и технических знаний по механике, физике, а также общего гуманитарного образования.

Школа была интернациональной по составу студентов и преподавателей. Основной состав преподавателей составлял примерно 15 человек, но ежегодно для чтения лекций и ведения занятий приглашались ученые, дизайнеры и архитекторы из разных стран.
Работало 4 факультета: дизайна промышленных изделий, строительства и архитектуры, визуальных коммуникаций, информации. Поначалу в школе не предусматривалось живописных и скульптурных классов - считалось, что нет ничего опаснее, чем внесение в строительство или дизайн-графику элементов конкретного искусства. Правда, исходные намерения претерпели впоследствии изменения.

В Ульмской школе структура учебного плана получает четкое членение: половина времени отводится теоретическим дисциплинам, половина - проектированию. Основой преподавания была практическая работа. Научные дисциплины изучались не в общем объеме, а с акцентом на те разделы, которые необходимы для дизайна, т.е., например, из психологии – теория восприятия, из математики – комбинаторика, типология. На всех отделениях читался разработанный Биллем курс «Единое оформление среды». Курс давал студентам целостное представление об окружающей среде как сфере практической деятельности дизайнера, рассматривая все визуальные явления современного мира в их универсальных взаимосвязях. Но даже начальная реализация замыслов Билля показала их несостоятельность. Школа натолкнулась на те же преграды, которые стали перед Баухаузом. И если идеи социального переустройства 20-х годов имели под собой реальную почву, то в начале 50-х идеи гармонизации мира становились не только утопичными, но и чисто формальными. Внутри преподавательского состава Школы создалась оппозиция, которая ясно видела неосуществимость предложенной Биллем программы. Среди тех, кто стремился поставить работу на новую основу, были Мальдонадо, Айхер, Гугелот и Цайшег. В конце 1956 года Билль покинул Ульм. В дальнейшем взгляд на дизайн
как на нехудожественное проектирование был разработан в Высшей школе формообразования в Ульме под руководством Томаса Мальдонадо.

Томас Мальдонадо - итальянский теоретик дизайна, педагог и живописец. Наиболее полно взгляды Мальдонадо на возможности и методы дизайна были выражены в период, когда он был ректором Ульмской школы. Как педагог Мальдонадо большое

внимание уделяет соединению в дизайне научно-технического прогресса и эстетики. Вместе с тем он пытается выявить особенности дизайна как общественного явления, активной социальной силы, воздействующей на сознание людей и на организацию окружающей среды. Чтобы повлиять на жизнь, дизайнеры должны использовать прежде всего возможности большой индустрии, укрупнять цели дизайна. Отсюда вытекает и тактика дизайнерской деятельности: сталкиваясь с требованиями конкуренции и другими особенностями капиталистического производства и потребления, дизайнер должен освоить все инструменты воздействия на них - прагматические, коммерческие, эстетические - и подчинить их главной, культурно-гуманистической цели. Мальдонадо ввел и развил принцип системного подхода в дизайне, исследовал связи дизайна и науки в контексте теории информации, экспериментальной эстетики, теории деятельности. Он разработал теорию уровней сложности проектируемых изделий - от чашки до вертолетов и ЭВМ. По мнению Мальдонадо архитекторы и дизайнеры утратили реальное представление о протекающих в мире жизненных процессах. Они попросту не находят себе применения в чрезвычайно усложнившихся условиях деятельности. Крупные производства, где принимаются наиболее важные решения, не привлекают этих специалистов к сотрудничеству чаще всего в силу недостаточности их специальных знаний. Но последнее - следствие недостаточности образования, не дающего дизайнеру знаний, необходимых для участия в решении сложных технических заданий.

Поэтому Мальдонадо приходит к выводу о необходимости создания нового типа учебных заведений, который бы ориентировался бы на новейшие научно-технические достижения индустриально общества. Мальдонадо предлагает отказаться от системы механического набора отделенных друг от друга учебных дисциплин, а также традиционного разграничения сфер деятельности на архитектуру, интерьер, мебель, текстиль, графику, керамику и т. д. В основе новой школы в представлении Мальдонадо должна лежать идея целостного формирования среды. Мальдонадо и его последователи переориентировали Ульмскую школу на сотрудничество с крупной промышленностью, работающую прежде всего на массовый рынок. Но здесь царила конкуренция, и никто из капиталистов не задумывался о гуманистической миссии дизайна. Мальдонадо понял, что в капиталистическом обществе высшие цели дизайна неосуществимы, т.е. фактически он считал, что существует как бы два дизайна – капиталистический и социалистический. Эта мысль была с энтузиазмом подхвачена в бывшем СССР. Мальдонадо неоднократно бывал с лекциями в СССР, он несколько идеализированно воспринимал первые шаги нашего дизайна, не замечая его противоречий. Он вполне искренне считал, что при социализме путь между проектом и его материальным воплощением может быть сведен к минимуму. Мальдонадо так и не понял сущность нашей бюрократической системы плановой экономики, которая сопротивлялась не только дизайну, но и элементарному инженерному улучшению выпускаемых товаров. Этап развития Школы, начавшийся после ухода Билля, можно обозначить как фазу «технологического» дизайна.

В 1968 году Школа была вынуждена прекратить свою деятельность. Ульмская школа оставила после себя огромный позитивный опыт, отразившийся на развитии всего последующего мирового дизайн-образования. Исключительное значение имели ее методические и дидактические достижения, педагогическая мысль и содержание обучения. Историческая заслуга Ульма в том, что он практически решал проблему «научной компоненты» дизайна, отнюдь ему не тождественной, нарождающейся внутри его и существующей в нем, то есть теории и методики дизайна, рассматривающих проблематику природы дизайна, его места в социуме и культуре, в общественном производстве, образовании. Но мало того - Ульм практически подтвердил возможность подготовки профессионала, владеющего всем комплексом знаний. Одним из примеров того, как с помощью дизайна можно было превратить небольшое производство в фирму с мировой известностью, является история немецкой компании «Braun». Компания была основана в 1921 году Максом Вильгельмом Брауном и специализировалась на выпуске кухонных машин и электроприборов. Фирменным знаком компании стала сама фамилия основателя фирмы. Когда в 1951 году фирму возглавили сыновья Макса Брауна – Артур и

Эрвин, они начали приглашать для работы над изделиями дизайнеров. Первыми были искусствовед доктор Ф. Эйхлер и Г. Кирхе. С 1954 года они начали постепенно перестраивать фирму «Макс Браун», которая с 1962 года стала называться просто «Браун». Вскоре к работе присоединился приехавший из Швейцарии Г. Гугелот, руководивший в Ульмской школе отделением проектирования мебели. В 1955 году в эту компанию вошел дизайнер Дитер Рамс, вскоре ставший руководителем дизайнерской группы. К этому времени Г. Кирхе разработал фирменный стиль компании «Браун» (фирменные знаки, документация,
оформление офисов и магазинов). «Браун» стал руководствоваться единой концепцией формообразования в дизайне. Из небольшого предприятия он превратился в одну из крупнейших фирм, определивших лицо всей мировой электротехнической промышленности. Несомненно, что этот грандиозный успех во многом был предопределен разработками Ульмской школы.

Раздел 4. Становление промышленного дизайна в США как выработка стратегии к появлению коммерческого дизайна.

Тема 4.1 Ранний американский функционализм. Чикагская архитектурная школа. Критический анализ школы и стратегические решения функционализма в дальнейшем становлении дизайна.

Американский дизайн возник позже европейского, но именно он получил наиболее широкое распространение. Развитие промышленности в Америке началось значительно позже европейской. В отличие от Европы, Америка была богата сырьем, но бедна квалифицированной рабочей силой. Начавшаяся индустриализация коснулась прежде всего тех видов сложных ремесел, где требовался квалифицированный ручной труд. Необремененные вековыми традициями в области художественных стилей американские художники и архитекторы искали новые формы, созвучные времени и характеру индустриального производства. Начала рождаться новая профессия дизайнера. Американцам принадлежит изобретение нового типа деревянной рамно-каркасной конструкции. Американский деревянный каркас состоит из неразрезных стоек с прибитыми к ним гвоздями горизонтальными элементами. Его использование дает возможность отказаться от услуг высококвалифицированных плотников. Вторая американская находка в области строительства – кирпичная плоская стена, подобная кирпичной стене Амстердамской фондовой биржи. Американский жилой дом не отвечает устоявшимся европейским традициям, где это обычно солидное здание кубической формы. У американцев складывается совершенно другой подход к проектированию, они строят дом не в каком-либо историческом стиле, а в зависимости от функционального назначения. Гибкий план в целом – продукт развития американской архитектуры.

Чикагская школа

Годом основания города Чикаго считается 1799 г. В 1871 г. сильный пожар почти полностью уничтожил город, а через два года разразился экономический кризис. В 1880 г. город вновь оживает, строится железная дорога. На тысячи миль к западу там тянулись прерии. На этих равнинах происходило изменение характера производства – превращение ручного труда в промышленное производство. По мере освоения среднего Запада Чикаго становится самым большим в мире центром по производству зерна. Чикаго, кроме того, становится крупным центром торговли лесом, а также центром по переработке медной и железной руды. Рост города приводит к невиданной по масштабам спекуляции землей. Основателем чикагской школы стал Уильям ле Барон Дженни, создатель первого небоскреба – Дома страхового общества (1884-1885 гг.) В своем эссе «Автобиография идеи» Луис Салливен пишет о предпосылках, приведших к созданию новых методов строительства и появлению «чикагской школы»: «Высотные коммерческие здания появились из-за поднявшихся цен на землю, цены на землю увеличились из-за роста населения, рост населения был вызван притоком людей извне... Однако высоту конторского здания нельзя было увеличивать без средств вертикальной транспортировки.

Эта задача была поставлена перед инженерами-механиками, а их созидательное творческое воображение в сочетании с промышленными методами производства породило пассажирский лифт... Активность Чикаго в возведении высотных зданий в конце концов привлекла внимание местных торговых представителей сталепрокатных заводов в восточных штатах, и они усадили за работу своих инженеров. На станах этих заводов прокатывали профили, которые в течение длительного времени использовались при возведении мостов. Проницательность торговли, сочетающаяся с инженерным воображением и техническими достижениями, предложила чикагским архитекторам идею стального каркаса, который сможет выдержать любые нагрузки...» Луис Салливен. Наиболее яркой фигурой «чикагской школы» был ***Луис Салливен (1856-1924 гг.)*** не только одаренный художник, но и мыслитель. Салливен понимал, что традиционные методы композиции являются искусственными в проектировании современных многоэтажных зданий, не имеющих ничего общего со структурой античных и средневековых сооружений. Ярусное расчленение зданий с помощью ордера, аркад и промежуточных карнизов чуждо самой природе современного многоэтажного конторского здания-этажерки, состоявшего в основном из одинаковых по высоте и назначению этажей. Размышляя о проблеме взаимосвязи формы и содержания, Салливен заинтересовался трудами естествоиспытателя Ламарка, который пришел к выводу, что любая форма органического мира создается под влиянием выполняемых ею функций. Эту мысль Ламарка Салливен распространил на архитектуру. «Форма должна соответствовать функции» – эта формула, выдвинутая Салливеном, сыграла огромную роль в развитии чикагской школы. В дальнейшем она стала теоретической базой основного направления современной архитектуры.

Фрэнк Ллойд Райт. Непосредственно влияние идей чикагской школы сильнее всего сказалось на творчестве ***Франка Лллойда Райта (1869-1959 гг.).*** Поступив еще 18-летним молодым человеком в проектное бюро Салливена и Адлера в 1887 г., он глубоко воспринял идеи Салливена о единстве формы и функции в архитектуре. С 1894 г. Райт начал самостоятельную деятельность. В течение ряда лет он создал проекты жилых домов для средней части Соединенных Штатов, получивших название «домов-прерий», хотя сам архитектор этого термина не употреблял. Так рождались образы «домов-прерий» с их распластанным по земле силуэтом, низкими террасами и горизонтальным порывом кровель, контрастирующими с увенчанным трубой центральным объемом двойной высоты.

Хотя в Великобритании и Германии существовали богатые традиции теории дизайна, промышленный дизайн, как самостоятельная профессия, по мнению ряда ученых, впервые появился в Америке, где формирование общества массового потребления началось раньше, чем в Европе. Многие потребительские товары в 1920-е годы стали доступными большинству американцев, благодаря чему значительно ускорился темп жизни. В Европе Америка воспринималась кузницей нового стиля «машинного века».

Тема 4.2 Пионеры американского дизайна. Начало коммерческого дизайна. Стайлинг. Американская модель «дизайна для всех» (30-40-е годы XX века). Развитие американской промышленной формы. Роль маркетинга и междисциплинарный подход в развитии американского дизайна.

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. После первой мировой войны и до конца 20-х годов в США наблюдается бурный промышленный подъем. К этому времени здесь производилось промышленной продукции больше, чем в Великобритании, Франции, Германии, Италии, Японии вместе взятых. Быстро росли новые отрасли техники - автомобильная, электротехническая, химическая, авиационная. Американская промышленность ориентировалась на частного потребителя.

Промышленный дизайн в США возник не из движения художественного авангарда

и желания индустриализировать бытовую культуру, как это было в Германии, и не из идей социальной революции, как это было в России, а в ответ на развитие самой промышленности. Для американской промышленности начала XX века характерны явления, получившие название «тейлоризм» и «фордизм». Так называли системы научной организации труда и управления производством, основы которой были заложены американским инженером Фредериком Тейлором, и систему организации массового поточного производства, разработанную на автомобильных заводах ***Генри Форда***-старшего. Обе системы связаны между собой, но в истории дизайна более известно имя автора второй из них – Генри Форда-старшего. Автомобиль «Форд Т» (1908 год) стал символом американского дизайна начала XX века, таким же как в Европе продукция фирмы АЭГ. Эта модель сохранял свою форму в течение двух десятилетий, настолько совершенным был его дизайн. Кризис 1929 года остро поставил перед капиталистическими фирмами проблему повышения художественного качества как важного фактора победы в конкурентной борьбе. Американский дизайнер Р. Лоуи выдвинул лозунг «продажи через дизайн» – «уродливое плохо продается». Несколько имен американских дизайнеров просто необходимо упомянуть в этой связи.

Норман Бел Геддес (1893-1958) – уникальнейшая личность в мировом дизайне. В 1927 году Бел Геддес зарегистрировал свою частную студию в Нью-Йорке как проектное бюро промышленного дизайна, а через пять лет опубликовал книгу «Горизонты промышленного дизайна». Он заложил основы аэродинамического стиля в футурологических проектах самолетов, океанских пароходов, сверхскоростных поездов. Во второй половине 30-х годов Бел Геддес работает над проектом идеального дома будущего, городской среды.

Вместе с Бел Геддесом занимался практикой и выступал в печати другой не менее известный художник – ***Уолтер Дорвин Тиг (1883- 1960).*** До первой мировой войны он получил известность как подающий надежды художник-полиграфист и оформитель выставок. Когда в 1928 году Тиг познакомился с сыном президента компании «Истмен Кодак», он сначала оформил интерьеры его квартиры, затем стал консультантом по проектированию всей фотоаппаратуры. При его участии были выпущены первые фотоаппараты из пластмассы. Кроме этого, Тиг разрабатывал интерьеры пассажирских поездов, конструировал оптические приборы. Его называют первым дизайнером-профессионалом США.

Рэймонд Фердинанд Лоуи (1863-1986) был одним из самых ярких и результативных дизайнеров. Он сменил здесь несколько профессий, связанных с иллюстрацией и декоративным искусством, затем в годы спада организовал собственное дизайн-бюро, став в 1930 году президентом дизайнерской фирмы. Как дизайнер, Лоуи был исключительно разносторонен: он проектировал мебель, ткани, посуду (столовую и кухонную), радио- и телеаппаратуру, автомобили, самолеты, пароходы, локомотивы, космические аппараты «Аполло», «Скайлэб», «Шаттл», скафандры астронавтов, интерьеры офисов, упаковку, фирменные стили (в том числе компаний «Шелл», «Кока-кола»). Р. Лоуи - кавалер трех степеней ордена Почетного легиона и Командор Почетного легиона Франции, член Английского королевского общества искусств, автор книг об индустриальном дизайне, в том числе книги «Никогда не успокаивайтесь на том, что хорошо». Будучи признанным дизайнером, Лоуи все же главным своим делом считал не проектирование, а консультационную работу. Как и ряд других американских дизайнеров, Лоуи «вышел» из рекламной деятельности, именно она помогла ему понять психологию американцев, их стремление не просто к вещам, а к изделиям, демонстрирующим престиж владельца. Достаточно вспомнить выполненное им рекламное оформление «Кока-колы» или сигарет «Лаки Страйк». Деятельность Р. Лоуи повысила интерес к дизайну со стороны предпринимателей. Вместе с тем она способствовала возникновению стилизации изделий – «***стайлинга***», который сегодня определяет характер американского рынка. Следует отметить также такую особенность американского дизайна: в нем было много эмигрантов. И все вместе они создали сплав культур, объединенных общими проблемами современной

техники, экономики, эстетики, подготовив почву для интернационального характера дизайна конца XX века. Значение и роль дизайна особенно возрастает после окончания первой мировой войны. Промышленность стремительно перестраивалась на выпуск мирной продукции, и при этом быстро выяснилось, что выпускающиеся в предвоенные годы товары не соответствуют ни уровню техники, ни изменившимся эстетическим взглядам. 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.

Раздел 5. Современные тенденции в различных областях дизайна; стили конца XX начала XXI вв. Общие проблемы современного дизайна.

Тема 5.1 Современные тенденции в различных областях дизайна. Стратегии выработки решений проблемных ситуаций в поле дизайна как профессиональной деятельности. Теоретические концепции, необходимые для решения проблемных ситуаций и пути их устранения.

Современная архитектура и дизайн, претерпевшие за последние полтора-два десятилетия огромные изменения в своих профессиональных установках и стилистике, вместе с тем в плане общественного функционирования остались все теми же. Но профессиональные ответы на социальный заказ теперь существенно иные, чем двадцать лет назад. В поисках новых приемов сегодня все чаще обходят стороной или до неузнаваемости переосмысливают испытанный временем арсенал средств и форм. Реально существующие архитектура и дизайн плюралистичны. Архитектура фактически уже не рассматривается как инструмент преобразования общества, а служит в основном как средство коммуникации, как язык. Функция высоко чтится, но не считается определяющей образ. Форма все реже ей следует, и отрицается необходимость выявлять вовне структуру и реальную конструкцию сооружения. Новейшие материалы и технические элементы утрируются и трактуются как декор. Орнамент больше не является преступлением. Оценить каким-то образом стилистическую направленность архитектуры и дизайна можно лишь спустя довольно продолжительный отрезок времени. Архитектура и дизайн 1950-х годов сейчас кажется достаточно четким выражением модернистского стиля, но для современников она не была ни ясной, ни простой. На протяжении всей своей истории дизайн и архитектура проходили через периоды исканий, и сейчас, в отличие от прошлых лет, все это приветствуется, а не осуждается, считается преимуществом, а не недостатком.

Современные тенденции в различных областях дизайна, стратегии выработки решений проблемных ситуаций, а также теоретические концепции, необходимые для их успешного решения, можно систематизировать следующим образом:

Современные тенденции в различных областях дизайна

1. Экологический дизайн (экодизайн).

Стремление к устойчивому развитию, минимизации воздействия на окружающую среду.

Использование экологичных материалов и технологий.

2. Инклюзивный и универсальный дизайн.

Создание решений, доступных для людей с разными возможностями и потребностями.

Повышение социальной ответственности дизайна.

3. Технологический прогресс и цифровизация.

Внедрение виртуальной и дополненной реальности, 3D-печати, искусственного интеллекта.

Разработка интерактивных и адаптивных решений.

4. Биодизайн и органические формы.

Вдохновение природой, использование форм, соответствующих природным

законам.

Создание гармоничных и естественных решений.

5. Междисциплинарность и коллаборация.

Объединение знаний из различных областей для поиска инновационных решений.

Работа в кросс-функциональных командах.

Стратегии выработки решений проблемных ситуаций в дизайне

1. Аналитика и исследование.

Глубокое понимание проблемы через исследования и сбор данных.

Определение ключевых требований и ограничений.

2. Моделирование и прототипирование.

Создание эскизов, моделей и прототипов для тестирования идей.

Быстрая итерация и корректировка решений.

3. Многокритериальный анализ.

Оценка решений по нескольким параметрам: функциональность, эстетика, экономичность, экологичность.

4.Учет рисков и управления проектами.

Анализ возможных препятствий, определение мер по их минимизации.

Теоретические концепции, необходимые для решения проблемных ситуаций

1. Дизайн-мышление.

Ориентация на человека, эмпатия, гипотезы и быстрые прототипы.

2. Системное мышление.

Анализ сложных систем и их взаимосвязей для поиска интегрированных решений.

3. Теория инноваций и диффузии инноваций.

Понимание процессов внедрения новшеств и стратегии их распространения.

4. ***Эстетическая теория и формообразование.***

Осмысление роли эстетики и формы в восприятии и эффективности решений.

5. Экологическая теория и принципы устойчивого развития.

Внедрение экологичных принципов в дизайн-процессы.

Примерные индивидуальные домашние задания (ИДЗ):

Раздел 1.Введение в историю и теорию дизайна. Дизайн в стратегии системного подхода.

Тема: 1.1 Дизайн как реакция на решение проблемных ситуаций в социуме. Проблематика дизайна как системы. Основные направления и вехи развития в становлении дизайна. Формирование предметно- пространственной среды вэпоху ремесленного производства древних цивилизаций, Античности, Средневековья, Возрождения, XVII века.

Выполнение сообщений.

Примерные темы сообщений:

1. Понятие дизайна. Его роль в современном обществе.
2. Предметный мир первобытного человека.
3. Развитие техники, ремесла и декоративно - прикладного искусства в Древнем Египте.
4. Развитие техники, ремесла и декоративно - прикладного искусства в Античной Греции.
5. Развитие техники, ремесла и декоративно - прикладного искусства в Римской Империи
6. Ремесленное производство в Средние Века.
7. Первые цеховые объединения ремесленников.
8. Возникновение и развитие мануфактур.
9. Научно- технические открытия и изобретения XIV – XVII вв.
10. Развитие техники, ремесла и декоративно-прикладного искусства в России X-XVIII вв.
11. Индустриализация и механизация производства

Великобритании в середине XVIII – первой трети XIX вв.

12.Промышленная революция в Германии в XVIII – XIX вв.
13.Индустриализация и механизация производства во Франции в XVIII –XIX вв.
14.Развитие индустриального производства в США в XIX вв.

Тема: 1.2 Технический прогресс XIX - начала XX в., его влияние на формы промышленной продукции как результат накопления информации в предыдущие исторические эпохи. Первые всемирные промышленные выставки как сценарий реализации стратегии решения эстетизации промышленных предметов.
Подготовка сообщений по примерным темам:
1. Первые всемирные выставки: Лондон (1761, 1767), Париж (1763), Дрезден (1765), Берлин (1786), Мюнхен (1788), Санкт-Петербург(1828) и др.
2. Первая Всемирная промышленная выставка в Лондоне 1851 г.
3. «Хрустальный дворец» Дж. Пакстона.
4. «Дворец промышленности» и башня инженера Эйфеля на Всемирной выставке в Париже 1889 г.
5. Влияние каркасного формообразования стилевого течения модерн на будущую эстетику технической формы.
6. Начало подготовки художников для промышленности в России XIX в. Училище графа С.Г. Строганова в Москве. Его создание, развитие.

Раздел 2. Особенности развития промышленного дизайна России.

Тема: 2.1 Русская инженерная школа на рубеже XIX – XX вв. как критическое переосмысление системного и междисциплинарного подходов в эстетике модерна. Формирование стилистики русского авангарда –конструктивизма как одной из ступеней становления дизайна в России. Пути решения дизайна преодоления технических и художественных рисков.
Подготовка сообщений по примерным темам:
1. Расцвет русской инженерной школы на фоне художественного упадка архитектуры во второй половине XIX в.
2. Появление решетчатых инженерных конструкций типа металлических ферм. Гиперболы инженера Шухова.
3. Понятие авангарда. Характерные особенности и исторические предпосылки возникновения авангарда.
4. «Супрематизм» как одна из концепций формообразования.
5. Роль русского авангарда в последующем развитии и становлении дизайна.

Тема: 2.2 Творчество в Советской России. Советский дизайн или «Производственное искусство»: теория и практика. Обзор противоречивой информации из разных источников и теоретических положений. Конструктивизм и зарождение проектной культуры производственного искусства как ответ на проблемные ситуации в социально-культурной жизни общества.
Подготовка сообщений по примерным темам:
1. Направления беспредметного творчества в советском искусстве начала XX века.
2. Творчество В. Кандинского, В. Татлина и т.д.
3. Супрематизм К. Малевича.
4. Творчество Эль Лисицкого.
5. Эксперименты А. Родченко в дизайне.
6. Концепция формообразования конструктивизма В.Е. Татлина и её практическая реализация.

Тема 2.3 Реформы художественного образования в Советской России. ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН – разработки принципов промышленного искусства как критический анализ на проблемную ситуацию в социуме.

Подготовка сообщений по примерным темам:
1. ИНХУК (Институт художественной культуры (1920-1924 гг.)
2. ВХУТЕМАС (ВХУТЕИН) – школа по подготовке дизайнеров в СССР. Учебные цели и структура мастерских.
3. Роль ВХУТЕМАСа в формировании дизайна (производственного искусства) в Советской России.
4. Производственное искусство: теория и практика.
5. Ярко выраженный социально- художественный характер производственного искусства.
6. Работы А. Родченко и В. Степановой.
7. Развитие советской архитектуры 1917 – 1933 гг.
8. Становление советской школы дизайна ВХУТЕИН - ВХУТЕМАС и создание первых отечественных проектных методик дизайна

Тема 2.4 Советский предвоенный дизайн 1930-1940-х годов. Концепции советского дизайна 1960-х годов. Формирование теоретической базы художественного конструирования как критическое переосмысление противоречивой информации в области художественного конструирования. Системный подход в дизайне. Специфика советско- российского дизайна 1970- 1990-х годов. Ориентация на региональные отрасли промышленности. Постсоветский дизайн.
Подготовка сообщений по примерным темам:
1. Оригинальные разработки в инженерном дизайне 1930-х гг. (железнодорожный транспорт, авиация и пр.)
2. Особенности дизайна 1930-х годов в СССР: городской, транспортный дизайн, проектирование метро.
3. Особенности развития дизайна в СССР в послевоенный период.
4.Понятие и практика государственной системы советского художественного конструирования.
5. Транспортный дизайн в СССР.
6.Концепции советского дизайна 1960-х гг. Формирование теоретической базы художественного конструирования.
7. Специфика советского дизайна 1970- 1990-х гг.
8. Роль ВНИИТЭ в формировании социалистического дизайна.
9. Дизайнерское образование в СССР/России.
10. Персоналии советского дизайна 1930- 1990-х годов.
11. Концептуальные поиски советских дизайнеров и их связь с практикой. Аксиоморфологическая концепция дизайна.
12. Принцип «открытой формы» художественного проектирования. Деятельность Центральной учебно-экспериментальной студии Союза художников СССР на Сенежском озере.
13. Союз дизайнеров в СССР (задачи и деятельность, 1987 – 1992).
14. Дизайн-концепция как наиболее творческий этап разработки дизайн-программы
13. Постсоветский дизайн. Создание в 1992 г. Союза дизайнеров России.

Раздел 3. Процессы становления и развития промышленного дизайна в странах Западной Европы как реакция на проблемные ситуации в мировой промышленности.

Тема 3.1 Становление дизайна во второй половине XIX - первой половине XX века в Европе. Первые теории дизайна: Годфрид Земпер, Джон Рескин, Уильям Моррис. Поиск нового стиля в Европе. Ар-нуво. Модерн. Первые концептуальные и художественные работы в области индустриальной формы. Критика промышленного производства на основе стратегий решения проблемных ситуаций.

Подготовка сообщений по примерным темам:

1. Готфрид Земпер в становлении идеологии промышленной формы.
2. Движение «За связь искусств и ремесел» как переосмысление индустриального производства и формообразования.
3. Джон Рескин и Уильям Моррис в рефлексии на тему индустриального производства и промышленной формы.
4. Организация художественно- промышленного объединения «Моррис и К». Дом Морриса «Редхауз» как пример целостной организации среды обитания человека.
5. Модерн в концепции нового формообразования. Отказ от канонов классического наследия предшествующих эпох и зарождение нового художественного мышления.
6. Отношение к пространству как активному созидающему началу в эстетике формы.
7. Высвобождение каркаса, конструкции формы. Общие признаки стиля Модерн.
8. Роль стилизации в искусстве модерна. Развитие стилевых направлений Модерна: стилевые особенности Ар Нуво, Югенд Стиля, Неорусского стиля.

Тема 3.2 Первые идеи функционализма в Европе. Германский Веркбунд («Производственный союз»). Герман Мутезиус и его работа по популяризации нового искусства. Сценарии реализации стратегии нового искусства. Переход от стиля «модерн» к современному промышленному дизайну на основе системного подхода. Творчество П. Беренса в АЭГ. Разработка первой программы «фирменного стиля».

Подготовка сообщений по примерным темам:

1. Веркбунд и его влияние на формирование дизайна.
2. Первые идеи функционализма в Европе.
3. Начало промышленного дизайна в Германии.
4. Теоретические взгляды Г. Мутезиуса и основание немецкого Веркбунда. Проблема универсализации и типизации в формообразовании.
5. Создание эстетизированных стандартов предметов промышленного производства в Германии в начале XX века.
6. Позиция А. ван де Вельде по вопросу типизации в формообразовании.
7. Зарождение идей функционализма, переход к геометризации форм, создание «Веркбунда».
8. П. Беренс - первый индустриальный дизайнер.
9. Деятельность П. Беренса на посту художественного директора концерна «АЭГ».
10. Зарождение промышленной культуры в Европе.
10. Многогранность и комплексность разработки Петером Беренсом продукции концерна АЭГ (Германия) в начале XX века.

Тема 3.3 Становление дизайна после первой мировой войны: Германия, Баухауз и его вклад в развитие мирового дизайна. Баухауз: возникновение, цели и задачи, методы
обучения на основе междисциплинарных подходах. Реализации стратегии образования Баухауза в Европе как ответ на проблемную ситуацию в обществе 1920-х годов.

Подготовка сообщений по примерным темам:

1. Баухауз – школа для подготовки специалистов, ориентированных на индустриальную архитектуру и промышленное производство изделий.

2. Немецкая школа дизайна Баухауз в развитии методик абстрактного композиционного моделирования
3. Краткое содержание раздела Баухауз в движении от экспрессии к «хорошей форме».
4. Источники зарождения функционализма в практической направленности подготовки будущих дизайнеров. Пропедевтические курсы (форкурсы) Й. Иттена, И. Альберса, Л. Махой-Надь, В. Кандинского.
5. Баухауз – история создания и деятельность школы.
6. Баухауз – прообраз дизайнерской школы.
7. Художественная программа, пропедевтические курсы Й. Иттена.
8. Баухауза в Веймере.
9. Первый директор Баухауза – В. Гропиус и его концепция подготовки дизайнеров.
10. Вклад Баухауза в развитие мирового дизайна.
11. Структура, программа, методы обучения, социальные идеи Баухауза.
12. Баухауз и его роль в истории и методологии дизайн-проектирования.

Тема 3.4 Особенности развития европейского дизайна после второй мировой войны в контексте кризиса культуры, экономики и традиционных ценностей. Критический анализ данной ситуации как реакция на переосмысление роли дизайна в условиях восстановления и модернизации. Роль дизайна в обеспечении коммерческого успеха. Дизайн постиндустриального общества. Международные школы дизайна. Интеграция дизайн-деятельности разных стран Европы, возрастание её социально-культурного и социально- экономического значения в обществе. Создание в 1957 г. ИКСИД. Изобразительный язык постмодернизма.

Подготовка сообщений по примерным темам:
1. «Интернациональный стиль» Мис Ван дер Роэ, его работа в Иллионойском технологическом институте.
2. Развитие скандинавской школы дизайна. Потребность вложить в серийное производство и стандартизацию более высокое эмоциональное содержание. Работы Алвар Аалто.
3. Немецкая Ульмская школа дизайна. Деятельность Мальдонадо.
4. Влияние Ульмской школы на развитие всего последующего мирового дизайн-образования, ее методические и дидактические достижения, педагогическая мысль и содержание обучения.
5. Стиль «Браун».
6. Итальянский дизайн. «Мемфис» и Э. Сотссас.
7. Методика постмодернизма. Работы Джонсона, Грейвза, Бофилла.
8. Концептуальные работы группы «Сайт».
9. Хай-тек. Творчество Нормана Фостера.
10. Международный центр искусств им. Д. Помпиду в Париже.

Раздел 4. Становление промышленного дизайна в США как выработка стратегии к появлению коммерческого дизайна.

Тема 4.1 Ранний американский функционализм. Чикагская архитектурная школа. Критический анализ школы и стратегические решения функционализма в дальнейшем становлении дизайна.

Подготовка сообщений по примерным темам:
1. Особенности развития архитектуры и дизайна в США.
2. Отличительные особенности развития американской промышленности. Поиск новых форм, созвучные времени и характеру индустриального производства.
3. Чикагская школа. Работы Салливена. Дома-прерии Ф. Л. Райта.
4. Значение Чикагской школы для истории архитектуры.
5. Преодоление разрыва между конструкцией и формой, между инженером и архитектором.

6. Появление промышленного дизайна как самостоятельной профессии.

Тема 4.2 Пионеры американского дизайна. Начало коммерческого дизайна. Стайлинг.
Американская модель «дизайна для всех» (30-40- е годы XX века). Развитие американской промышленной формы. Роль маркетинга и междисциплинарный подход в развитии американского дизайна.
Подготовка сообщений по примерным темам:
1. Эргономичный дизайн Генри Дрейфуса.
2. Американский дизайн 50-х – начала 60-х. XX в.
3. Раймонд Лоуи и Уоллтер Тиг.
4. Послевоенное развитие американского дизайна и архитектуры.
5. Лидерство США в экономике. Американское понимание дизайна как инструмента торговли. Работы Дж. Нельсона, Р. Лоу, Дрейфуса, Ч. Имза.
6. Дизайнеры фирмы «Кнол Интернейшен».
7. Концепция стайлинга как американского коммерческого дизайна.

Раздел 5. Современные тенденции в различных областях дизайна; стили конца XX начала XXI вв. Общие проблемы современного дизайна.

Тема 5.1 Современные тенденции в различных областях дизайна. Стратегии выработки решений проблемных ситуаций в поле дизайна как профессиональной деятельности. Теоретические концепции, необходимые для решения проблемных ситуаций и пути их устранения.

Подготовка сообщений по примерным темам:
1. Современные тенденции в различных областях дизайна.
2. Стили конца XX начала XI вв.
3. Общие проблемы современного дизайна.
4. Методологические основы подготовки к проектированию: современные требования.
5.Организация дизайнерского проектирования в современных экономических условиях.
6.Сущность творчества как сферы интеллектуальной деятельности. Художественная образность и метафора в дизайне.
7.Принципы взаимодействия проектировщиков со специалистами смежных специальностей и заказчиками,
особенности работы проектных групп и организаций разного типа.
8.Механизмы выработки идей и проектных решений на основе личного опыта.
9.Источники формирования идей на основе личного опыта.

Приложение 2. Оценочные средства для проведения промежуточной аттестации

а) Планируемые результаты обучения и оценочные средства для проведения промежуточной аттестации: оценочные средства по индикаторам формируемых компетенций представлены в ФОС к ООП.

б) Порядок проведения промежуточной аттестации, показатели и критерии оценивания:

Промежуточная аттестация по дисциплине «История и теория дизайна художественно-промышленных изделий» проводится в форме экзамена.

Экзамен проводится в форме компьютерного тестирования. На тестировании используются задания следующих типов

- закрытые с выбором одного ответа;
- закрытого на установление последовательности;
- закрытые на установление соответствия;

- открытые с развернутым ответом;
- комбинированные задания с выбором одного ответа и обоснованием выбора;
- комбинированные задания с выбором нескольких ответов и обоснованием выбора.

Тестирование проводится в компьютерном классе в соответствии с утвержденным расписанием. Тест включает 20 заданий, из которых 10 заданий базового уровня сложности, 7 – повышенного; 3 – высокого. Продолжительность тестирования составляет 1-1,5 часа.

Каждый тип тестового задания имеет свои указания и критерии оценивания:

Указания по оцениванию	Результат оценивания
Задание закрытого типа с выбором одного варианта ответа считается верным, если правильно указан ответ	Полное совпадение с верным ответом оценивается 1 баллом; неверный ответ или его отсутствие - 0 баллов
Задание закрытого типа на установление соответствия считается верным, если правильно установлены все соответствия (позиции из одного столбца верно сопоставлены с позициями другого)	Полное совпадение с верным ответом оценивается 1 баллом; неверный ответ или его отсутствие - 0 баллов
Задание закрытого типа на установление последовательности считается верным, если правильно указана вся последовательность считается верным, если правильно указана вся последовательность цифр	Полное совпадение с верным ответом оценивается 1 баллом; если допущены ошибки или ответ отсутствует - 0 баллов
Задание комбинированного типа с выбором одного верного ответа из предложенных с обоснованием выбора ответа считается верным, если правильно указана цифра и приведены корректные аргументы, используемые при выборе ответа	Полный правильный ответ на задание оценивается 3 баллами; если допущена одна ошибка/неточность/ответ правильный, но не полный - 1 балл, если допущено более одной ошибки/ответ неправильный/ответ отсутствует - 0 баллов
Задание комбинированного типа с выбором нескольких вариантов ответа из предложенных с обоснованием выбора ответов считается верным, если правильно указана цифра и приведены корректные аргументы, используемые при выборе ответа	Полный правильный ответ на задание оценивается 3 баллами; если допущена одна ошибка/неточность/ответ правильный, но не полный - 1 балл, если допущено более одной ошибки/ответ неправильный/ответ отсутствует - 0 баллов
Задание открытого типа с развернутым ответом считается верным, если ответ совпадает с эталонным по содержанию и полноте	Полный правильный ответ на задание оценивается 3 баллами; если допущена одна ошибка/неточность/ответ правильный, но не полный - 1 балл, если допущено более одной ошибки/ответ неправильный/ответ отсутствует - 0 баллов. Допускаются иные формулировки ответа, не искажающие его смысла

Результаты тестирования оцениваются следующим образом:

– на оценку **«отлично»** (5 баллов) – обучающийся демонстрирует высокий уровень сформированности компетенции(ий), всестороннее, систематическое и глубокое знание учебного материала, свободно выполняет задания, свободно оперирует знаниями, умениями, применяет их в ситуациях повышенной и высокой сложности. Результат тестирования не менее 90% баллов свидетельствует о высоком уровне сформированности компетенции(ий).

– на оценку **«хорошо»** (4 балла) – обучающийся демонстрирует средний уровень сформированности компетенций: основные знания, умения освоены, но допускаются незначительные ошибки, неточности, затруднения при аналитических операциях,

переносе знаний и умений на новые, нестандартные ситуации. Результат тестирования не менее 75% баллов свидетельствует о повышенном уровне сформированности компетенции(ий).

– на оценку **«удовлетворительно»** (3 балла) – обучающийся демонстрирует пороговый уровень сформированности компетенций: в ходе тестирования допускаются ошибки, проявляется отсутствие отдельных знаний, умений, навыков, обучающийся испытывает значительные затруднения при оперировании знаниями и умениями при их переносе на новые ситуации. Результат тестирования не менее 60% баллов свидетельствует о базовом уровне сформированности компетенции(ий).

– на оценку **«неудовлетворительно»** (2 балла) – обучающийся демонстрирует слабые знания материала, допускает существенные ошибки, не может показать интеллектуальные навыки решения простых задач. Результат тестирования менее 60% баллов свидетельствует о низком уровне сформированности компетенции(ий).

Приложение 3. Методические указания.

Самостоятельные занятия: методические указания. Самостоятельные занятия подобраны таким образом, что рассматриваемые на них вопросы позволяют углубиться в рассматриваемую на лекциях проблематику, расширить кругозор, овладеть определенными умениями и навыками по предмету, которые будут использоваться при выполнении проектной работы в дальнейшей профессиональной деятельности.

Занятия представляют особую форму сочетания теории и практики. Их назначение – углубление проработки теоретического материала предмета путем регулярной и планомерной самостоятельной работы студентов на протяжении всего курса. Процесс подготовки к практическим занятиям включает изучение обязательной и дополнительной литературы по рассматриваемому вопросу. Проведение занятия предполагает: выступления студентов с сообщением по какому-либо вопросу изучаемой темы; выступления с защитой комплексного и индивидуального творческих заданий в виде доклада с презентацией; собеседование по контрольным вопросам (вопросам для самопроверки) к темам; фронтальное обсуждение рассматриваемой проблемы, обобщения и выводы по итогам творческих заданий, использованию при их выполнении основной и дополнительной литературы, работы с глоссарием.

При подготовке к занятиям студентам рекомендуется: внимательно ознакомиться с тематикой занятия; - прочесть конспект лекции по теме, изучить рекомендованную литературу; - составить краткий план ответа на каждый вопрос практического занятия; - проверить свои знания, отвечая на вопросы для самопроверки; - поработать с глоссарием, в который внести значения специализированных терминов и понятий; - все письменные задания выполнять в рабочей тетради.

Самостоятельные занятия развивают у студентов навыки самостоятельной работы по выполнению конкретных заданий. Самостоятельная работа по дисциплине предполагает подготовку к семинарам, выполнение комплексных и индивидуальных творческих заданий, тестовых заданий, анализ рекомендованной основной литературы и дополнительных источников, подготовку к зачету. Самостоятельная подготовка имеет первостепенную значимость в процессе приобретения знаний, поскольку развитие эвристических навыков необходимо для дальнейшего прогресса в обучении и последующей профессиональной деятельности будущего специалиста.

Самостоятельная работа студентов нацелена на: - закрепление полученных на лекции знаний посредством их углубления и расширения из дополнительных источников информации; - закрепление практических умений по подготовке презентации в PowerPoint при выполнении творческих заданий; - формирование умений использовать различные информационные источники: справочную документацию, специальную литературу, Интернет-ресурсы; - развитие научно-исследовательских умений; - развитие познавательных способностей и активности, творческой инициативы, самостоятельности,

ответственности и организованности; - формирование самостоятельности мышления, способностей к саморазвитию, самосовершенствованию и самореализации.

Систематизация основных этапов истории дизайна позволяет студентам закрепить изученный материал, а также способствует запоминанию наиболее значительных произведений дизайна и имен их создателей. В процессе самостоятельной работы рекомендуется пользоваться конспектом лекций, специальной литературой, методическими указаниями.

Вопросы для самопроверки: методические указания. Для закрепления учебного материала к каждой теме приводятся вопросы для самопроверки, чтобы проверить, насколько студент усвоил пройденный материал. При подготовке к ответам на эти вопросы студент должен придерживаться следующей методики: - внимательно изучить основные вопросы темы и план практического занятия, определить место темы занятия в общем содержании, ее связь с другими темами; - найти и проработать соответствующие разделы в рекомендованных учебниках и дополнительной литературе; - продумать свое понимание проблемных вопросов; - дать развернутые ответы на вопросы темы, опираясь на лекционные материалы, расширяя и дополняя их данными из учебников, дополнительной литературы.

Глоссарий: методические указания Глоссарий – словарь специализированных терминов с толкованием, комментариями и примерами. Это своего рода список часто используемых выражений. Глоссарий необходим для того, чтобы можно было найти объяснение сложных терминов и понятий, часто встречающихся при изучении дисциплины «История дизайна». Работа со специализированными терминами по составлению статей глоссария помогает лучше понять тему и ориентироваться в проблемных вопросах курса. Статья глоссария состоит из точной формулировки термина в именительном падеже и содержательной части, объемно раскрывающей его смысл.

При составлении глоссария рекомендуется: 1) стремиться к максимальной точности и достоверности информации; 2) стараться избегать жаргонизмов в трактовке терминов и понятий; 3) излагая несколько точек зрения, не принимать ни одну из указанных позиций, так как глоссарий – это всего лишь констатация имеющихся фактов; 4) приводить пример использования термина в контексте; 5) включать в глоссарий не только термины и понятия, но и целые фразы. Комплексные задания: методические указания.

К занятиям студенты самостоятельно готовят задания. Комплексные задания едины для всей группы, состоят из нескольких вопросов по одной теме и нацелены на демонстрацию студентом своих умений анализировать произведения дизайна, давать им оценку, проводить эстетический анализ стилевых направлений. Целью выполнения комплексного задания является подготовка обучающегося к деятельности научного, практического, методического характера, а также формирование навыков представления полученных результатов. Комплексное задание способствует развитию творческой активности для решения нестандартных задач, практическому применению обучающимися полученных знаний. Отличительные особенности выполнения комплексных заданий: высокая степень самостоятельности, умение логически обрабатывать материал, сравнивать, сопоставлять и обобщать материала, классифицировать его по тем или иным признакам, высказывать свое отношение к описываемым явлениям и событиям, давать собственную оценку какой-либо работы. При подготовке к выполнению комплексного творческого задания студент должен придерживаться следующей методики: – использовать конспект лекции по изучаемой теме для выполнения комплексного занятия; – использовать рекомендованную преподавателем основную и дополнительную литературу и Интернет-ресурсы по теме для выполнения комплексного занятия; – проанализировать и собрать теоретический и иллюстративный материал из отобранных источников для выполнения комплексного задания; выполнить презентацию по комплексному заданию, придерживаясь соответствующих требований.

Индивидуальные творческие задания: методические указания. На этом этапе студент показывает свое мастерство отбирать и интегрировать имеющиеся знания и умения, исходя из поставленной цели, проводить самоанализ и самооценку. Каждый студент получает индивидуальное задание по творчеству конкретного дизайнера, планирует свою работу, отбирает фактический материал, формы, приемы его подачи, максимально демонстрируя свое умение при защите творческого проекта на семинаре. Выполнение индивидуальной творческой работы активизирует студента на более глубокое изучение темы. Активная исследовательская работа в библиотеке, поиск фактического и иллюстративного материала в Интернете по темам раздела данной дисциплины, выбор формы и приемов подачи материала способствуют развитию самостоятельного мышления и художественного вкуса. В процессе выполнения этого задания студенты демонстрируют наибольшее количество компетенций.

При подготовке к выполнению ИТЗ студент должен придерживаться следующей методики: – самостоятельно найти литературу по ИТЗ в библиотеке и в Интернет ресурсах; – проанализировать и отобрать теоретический и иллюстративный материал для выполнения ИТЗ; – выполнить презентацию по ИТЗ, придерживаясь соответствующих требований; – определиться со структурой выступления, формой и приемами его подачи, максимально демонстрируя свое умение при защите ИТЗ. Презентации: методические указания при подготовке вопросов к практическим занятиям, выполнении комплексного или индивидуального творческого задания, студент готовит презентацию в PowerPoint.

Презентация состоит из следующей структуры: – титульная страница (название темы, Ф.И.О., группа, год); – содержание с иллюстрациями; – слайды с описанием творчества архитектора или художника и снимками его произведений. В презентации необходимо соблюдать: – единый стиль (шаблон) оформления всех слайдов; – единство и гармоничность стилистического оформления для всех элементов в пределах презентации; – единый размер шрифта для всех заголовков на каждом слайде (шрифт Arial, размер 28 пт, полужирный); – единый размер шрифта для основной информации на слайде (шрифт Arial, размер 20 пт). Нельзя смешивать различные типы шрифтов в одной презентации (оптимальный вариант – шрифт без засечек Arial). Пояснения к иллюстрациям должны располагаться под ними и как можно ближе к ним. При оформлении основного текста следует использовать только строчные буквы. Все слайды должны быть подписаны. Общее количество слайдов должно быть не менее 30.

Требования к подготовке конспекта.

Хорошо составленный конспект помогает усвоить материал. В конспекте кратко излагается основная сущность учебного материала, приводятся необходимые обоснования, табличные данные, схемы, эскизы и т.п. Конспект становится сборником необходимых материалов, куда студент вносит всё новое, что он изучил, узнал. Такие конспекты

представляют, большую ценность при подготовке к урокам.

Этапы работы:

1. Первичное ознакомление с материалом изучаемой темы по тексту учебника, дополнительной литературе.
2. Выделение главного в изучаемом материале, составление обычных кратких записей.
3. Подбор к данному тексту опорных сигналов в виде отдельных слов, определённых знаков, графиков, рисунков.
4. Продумывание схематического способа кодирования знаний, использование различного шрифта и т.д.
5. Составление опорного конспекта.

Доклад – это устное выступление на заданную тему.

Цели доклада:

1. Научиться убедительно и кратко излагать свои мысли в устной форме.
2. Донести информацию до слушателя, установить контакт с аудиторией и получить обратную связь.

План и содержание доклада.

Важно при подготовке доклада учитывать три его фазы: мотивацию, убеждение, побуждение.
В первой фазе доклада рекомендуется использовать:
 риторические вопросы;
 актуальные местные события;
 личные происшествия;
 истории, вызывающие шок;
 цитаты, пословицы;
 возбуждение воображения;
 оптический или акустический эффект;
 неожиданное для слушателей начало доклада.
Как правило, используется один из перечисленных приёмов. Главная цель фазыоткрытия (мотивации) – привлечь внимание слушателей к докладчику, поэтому длительность её минимальна.
Ядром хорошего доклада является информация. Она должна быть новой и понятной.
Важно в процессе доклада не только сообщить информацию, но и убедить слушателей в правильности своей точки зрения. Для убеждения следует использовать:
 обоснование необходимости доклада почему?
 доказательство кто? когда? где? сколько?
Третья фаза доклада должна способствовать положительной реакции слушателей. В заключении могут быть использованы:
 обобщение;
 прогноз;
 цитата;
 пожелания;
 благодарность за внимание.
Выделяют три составляющих воздействия докладчика на слушателей:
1 Язык доклада
2 Голос. Выразительность.
3 Внешнее общение. Зрительный контакт.

ГЛОССАРИЙ

Абстрактное искусство, Абстракционизм (от лат. Abstractus - отвлеченный) – беспредметное искусство, нонфигуративное искусство, направление художественного творчества в искусстве 20 в., не использующее изображение окружающего мира в привычных формах. Произведение в нем выстраивается из формальных элементов (линия, цветовое пятно, отвлеченная конфигурация).
Авангардизм (франц. Avant-garde – передовой отряд) – условное наименование различных художественных движений (кубизм, футуризм, абстрактное искусство, дадаизм и др.) в искусстве 20 в., для которых характерны стремление к радикальному обновлению художественной практики, разрыву с устоявшимися принципами и традициями, поиску новых средств выражения формы и содержания.
Баухауз (нем. Bauhaus – дом строительства) – художественное учебное заведение и творческое объединение в Германии. Основано в 1919 г. в Веймаре архитектором В. Гропиусом, в 1925 г. переведено в Дессау, в 1933 г. упразднено фашистскими властями. Опираясь на эстетику функционализма в Баухаузе вырабатывались универсальные принципы формообразования в пластических искусствах. Большое внимание уделялось преподаванию дизайна.
Беренс Петер (1868-1940**) –** художник, архитектор. Им впервые внедрен фирменный стиль, охватывающий изделия, рекламу и частично производственную среду. Работал на посту художественного директора крупнейшего электротехнического концерна АЭГ.
ВНИИТЭ (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики) – создан в 1962 постановлением Совета Министров СССР. Центр системы советского

дизайна. Выполнял функции по организационно – методическому обеспечению звеньев системы (республиканских и отраслевых служб, подразделений в КБ и на заводах), художественно-конструкторскому проектированию, разработке научных и творческих проблем.

ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) – специальное техническо-промышленное заведение, имевшее целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности. Появляется в 1920 году вследствие реорганизации системы художественного образования в СССР.

ВХУТЕИН (Высший художественно-технический институт) – переименованный в 1926 году ВХУТЕМАС.

Германский Веркбунд, Германский художественно-промышленный союз – создан в 1907 г. Г. Мутезиусом, П. Беренсом и др. видными деятелями искусства с целью повышения продукции немецких монополий. Обращается особое внимание на внешнюю привлекательность продукции (форму, материалы, отделку) и комфортность (удобство и безопасность в эксплуатации).

Графический фирменный стиль – термин, обычно обозначающий систему визуально-коммуникативных средств, спроектированную в целях создания определенного постоянного зрительного образа. Он включает в себя основные элементы: знак, логотип, цвет, шрифт, а также все многообразие визуальной информации: от документации, упаковки, сувениров, рекламы до элементов визуальной коммуникации, графики на одежде, транспортных средствах, зданиях и пр.

Гропиус Вальтер (1883-1969) – потомственный архитектор. Специальное образование в Мюнхене и в Берлинской Высшей технической школе (1903-1907). Решающим в становлении творческой индивидуальности стала работа в мастерской Петера Беренса (1907-1910). Автор многочисленных публикаций, архитектурных и дизайнерских объектов в Германии, Англии, Америке, Греции. Один из основоположников рационалистического направления современной архитектуры, общепризнанный лидер немецких функционалистов 1920-х годов, создатель и первый директор Баухауза (1919-1928).

Дизайн– специфическая сфера деятельности по разработке (проектированию) предметно-пространственной среды (в целом и отдельных её компонентов), а также жизненных ситуаций с целью придания результатам проектирования высоких потребительских свойств, эстетических качеств, оптимизации и гармонизации их взаимодействий с человеком и обществом.

Кандинский Василий Васильевич(1866-1944) – один из основоположников абстрактного искусства. Он использовал в своих композициях ритмизированные сочетания цветовых пятен различной конфигурации, пронизанные ломанными, иногда прямыми, линиями. Преподавал в Баухаузе.

Конструктивизм – направление в советском искусстве начала 20 в. Конструктивисты поставили себе задачу «конструирования» окружающей среды, направляющей жизненные процессы; стремились осмыслить возможности новой техники, формы которой были логичны и целесообразны; также исследовали эстетику таких предметов, как металл, стекло, дерево. Конструктивизм сыграл большую роль в развитии плакатной графики, конструировании книги.

Кубизм (франц. cubisme, от cube – куб) – модернистское течение, возникшее в первой четверти 20 в. Наиболее активно развивалось во Франции (П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Грис и др.) Не избежали влияния кубизма и русские художники: К. Малевич, В. Татлин и др. Представители кубизма стремились выявить геометрическую структуру объема, разлагая предмет на плоские грани или уподобляя его простейшим телам – шару, конусу, кубу.

Кубофутуризм– течение в русском искусстве 1910-х гг., возникшее на стыке литературы и живописи. Поэты-футуристы активно сотрудничали с художниками-кубистами. Главные фигуры кубофутуризма в России – Д. Бурлюк, В. Маяковский, В. Хлебников, В. Каменский и др.

Кустарное, ремесленное производство – ручной труд, примитивные орудия труда, примитивная технология. Ремесленник создавал одну и ту же вещь из одного и того же материала. Вещи получались индивидуальные, эксклюзивные, дорогие (при качестве) и производились в малом количестве (сколько может осилить один человек).

Лисицкий Эль (Лазарь Маркович) (1890-1941) – яркий представитель русского авангарда, дизайнер. Под влияние К. Малевича обращается к супрематизму. Формообразующие принципы супрематизма он привносит в массовые жанры, а также создаёт «проуны» («проекты утверждения нового», 1919-1924) – своеобразные варианты пространственного супрематизма. В 1921-1925-х гг. художник принимает активное участие в общеевропейском движении конструктивизма, издает в Берлине журнал «Вещь», занимается книжным, графическим и выставочным дизайном.

Лоуи, Рэймонд Фердинанд (1893-1986) – американский дизайнер и публицист, один из основателей профессионального дизайнерского движения в США. Творчество Л. – пример соединения художественного и инженерного конструирования. Он разработал собственные принципы рационального стайлинга, тесно связав его с коммерческой рекламой. Творчество Л. в течение многих лет воспринималось в качестве символа дизайна. Л. был одним из создателей обтекаемого, аэродинамического стиля в американском дизайне. В 1990 г. журнал «Life» включил имя Л. в галерею из ста крупнейших деятелей 20 века (среди политиков, ученых, военных, мастеров искусства), считая, что Л. лично повлиял на стиль жизни миллионов людей и как художник создал многие символы современности, практически соединив научно-технический прогресс с эстетикой.

Лучизм – один из ранних опытов авангардной живописи. Создатель течения – М.Ф. Ларионов – изложил его в теорию в брошюре «Лучизм» (1913). По мнению Ларионова, художник должен выявить форму, которая получается от пересечения лучей, исходящих от различных предметов. Лучи изображались цветными линиями.

Майер Ханнес (1889-1954) – архитектор, дизайнер. Сменив В. Гропиуса на посту директора Баухауза (1928-1950), он усилил социальную направленность школы, выдвинул на первый план архитектуру, промышленное изготовление изделий. Баухауз достиг в это время наибольших успехов. Изгнанный социал-демократами из Баухауза, уезжает с архитектурной бригадой «Рот-фронт» в Советский Союз. В 1936-1954гг. работает в Швейцарии и Мексике.

Малевич Казимир Северинович (1878-1935) – основатель нового художественного направления – супрематизма. В 1916 г. выпустил брошюру «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм». Супрематизм оказал влияние не только на живопись, но и на архитектуру, дизайн и прикладные искусства России и Запада.

Модерн (франц.moderne – новейший, современный) – стиль в искусстве рубежа 19-20 вв. В различных странах приняты иные названия стиля: во Франции – «ар нуво», в Германии – «югендстиль», в Австрии – «сецессион», в Италии – «либерти». В идеале модерн должен был стать единым стилем жизни общества, создать вокруг человека единую эстетическую среду (от архитектуры до деталей костюма). Одним из основных выразительных средств в искусстве модерна был орнамент, часто растительным, пронизанный экспрессивным ритмом, он подчинял себе композицию произведения. Большое развитие в модерне получила графика – книжное дело, плакаты.

Модернизм (франц. – moderne – новейший, современный) общее название разных направлений в искусстве кон. 19 – нач. 20 в., которым свойственно отрицание старого, традиционного искусства. Предмет изображения – новая реальность, абсолютно не похожая на окружающий мир. Модернизм провозглашает превосходство искусства над реальностью.

Моррис Уильям (1834-1896) – английский художник, общественный деятель объяснял (под влиянием Дж. Рескина) упадок в культуре технико-экономическими причинами. Звал назад к ручному ремесленному труду. Утопист-консерватор по свом взглядам он оказал прогрессивное влияние, так как акцентировал внимание на роли эстетического в предметной среде.

Нельсон Джордж (1907-1986) – ведущий американский дизайнер, архитектор, критик и теоретик дизайна, автор книги «Проблемы дизайна» (1957). Он считал, что дизайнер – это, в сущности, художник, хотя орудие его труда несколько отличается от орудий его предшественников. Важнейшим дизайнерским свойством Н. считает «правдивость выражения его внутренней сущности», т. е. культурно-ценностной функции изделия. И все же дизайн, по Н. наделен служебной ролью. Часто дизайнер вынужден сознательно способствовать искусственному изменению предметного окружения в направлении, угодном большому бизнесу, и продавать свой талант на услужении ему. **Обтекаемость** – понятие, возникшее в 1930-е гг., когда в дизайне средств передвижения были использованы аэродинамические формы. Обтекаемый стиль используется в дизайне многих неподвижных потребительских товаров.

«Окна РОСТА», «окна сатиры РОСТА» - плакаты, созданные в 1919-1921 гг. советскими художниками и поэтами, работавшие в системе Российского телеграфного Агентства (РОСТА) – остросатирические, доступные пониманию каждого плаката с кратким стихотворным текстом освещали злободневные события, разоблачали врагов советской власти. Плакаты отличались простотой и лаконизмом изображения, главным образом использовались выразительные силуэты и 2-3 основных цвета. Трафаретная техника исполнения и размножения (до 150 экземпляров), традиции лубка – их главные характеристики. Размещались эти творения художников и поэтов (М. М. Черемных, В. В. Маяковского, И. А. Малютина и др.) на специальных стендах и в витринах магазинов.

Попова Любовь Сергеевна (1889-1924) – художник-авангардист. Прошла весь путь русского авангарда – от сезаннизма, через кубизм и футуризм к супрематизму, затем к конструктивизму, и от станковой живописи к промышленному искусству. Работала в жанре книжной графики (обложки для журнала «ЛЕФ»,1921), в производстве тканей. Была неизменной участницей всех авангардных выставок.

Примитивизм (лат. Primitivus – первый, самый ранний) – сознательное, программное упрощение художественных средств и обращение к произведениям первобытного, народного искусства, детского творчества. Термин «примитивизм» часто применяется по отношению к наивному искусству – к творчеству художников, не получивших образования, однако ставших участниками общего художественного процесса (А. Руссо, Н. Пиросманашвили).

Производственное искусство – движение в послереволюционной России, уходящее корнями в футуризм нач. 20 в., проявляющееся в интеграции искусства и техники. Его сторонники отрицали старое станковое искусство, провозглашая новое искусство, как «новую форму практической деятельности». Движение зародилось вне промышленной сферы: с одной стороны, оно опиралось на художников левых течений, которые в процессе формально-эстетических экспериментов «выходили» в предметный мир, а с другой – на теоретиков (социологов и искусствоведов). Поэтому производственное искусство носило ярко выраженный социально-художественный характер.

Рескин Джон (1819-1900) – английский критик в середине 19 в. В лекциях-проповедях говорил: «здоровое направление искусства, прежде всего, зависит от его приложения к промышленности». Главная задача искусства: оказание действенной пользы в обыденной жизни. Машинное производство убивает искусство и калечит рабочего.

Родченко Александр Михайлович (1891-1956) – художник-конструктивист, дизайнер, крупнейший фотограф своего времени. Преподавал во ВХУТЕМАСе. Разрабатывал рекламу со стихами В. Маяковского, создал обложки книг, плакаты в стиле конструктивизма. Оформил фотомонтажными иллюстрациями книгу В. Маяковского «Про это». Для Международной выставки декоративного искусства в Париже Родченко создал интерьер рабочего клуба (1925). Им были изобретены строгие, рационализированные формы мебели. Родченко старался максимально сблизить формы искусства с техническими формами, воплотить в прикладничестве все рациональное, энергичное, конструктивное.

Розанова Ольга Владимировна (1886- 1918) – художник-авангардист. Один из самых активных создателей нового искусства и деятелей петербургского авангарда. Работает в

стиле кубофутуризм (1913-1914 гг.) и иллюстрирует книги В. Хлебникова и А. Крученых. В 1916 г. Розанова вступает в члены общества «Супремус», активно сотрудничает с К. Малевичем. Супрематический стиль Розановой (1916-1917) имел существенные отличия от работ Малевича, выразившиеся в большем декоративизме, в отсутствии того мистического начала, которое было свойственно произведениям родоначальника этого направления.

Стайлинг – 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. Стайлинг придает изделию новый, коммерчески выгодный вид. Он тесно связан с конкретными характерными чертами образа жизни, с модой и изменением предпочтений.

Степанова Варвара Федоровна (1894-1958) – график. Конструктивист, ушедшая от отвлеченного искусства в сторону прямого производства вещей. Выполняла эскизы для тканей (1925). Её опыты по внедрению в производство тканей с лаконичными и строгими по ритму рисунками, по конструированию производственной одежды во многом предварили искания современного дизайна. Участвовала в оформлении журналов «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ» (1923-1928), в создании рекламной графики. Занималась полиграфией, макетированием, оформлением фотоальбомов.

Супрематизм (лат. Supremus – наивысший) – направление в авангардистском искусстве России, основанное в 1913 году К. Малевичем. Композиции супрематизма организуются из разноцветных плоскостей, имеющих форму квадрата, прямоугольника, круга, треугольника, креста. Такие комбинации должны были выразить абсолютные, «высшие» начала реальности, постигнутые интуицией художника.

«Супремус» (лат. Supremus – наивысший) – московское объединение художников, возникшее в 1916 г. по инициативе К. Малевича. В 1915-1916 гг. в Москве состоялась выставка «Последняя футуристическая выставка картин «0,10»», на которой была представлена разновидность беспредметного искусства – супрематизм, после чего у К. Малевича возникла идея создания общества.

Татлин Владимир Евграфович (1885-1953) – художник-авангардист, родоначальник конструктивизма. Творчество Татлина предвосхитило многое в современном дизайне и искусстве. Сфера деятельности охватывает большой диапазон – он занимается конструированием новых форм во всем сразу, от архитектуры до книжного дела, от дизайна до сценографии. Основные проекты: «Контррельефы», 1914, «Памятник Третьему Интернационалу, 1919-1920, «Летатлин», 1929-1932.

Техническая (индустриальная) эстетика – третья сфера деятельности в проблемном поле эстетики как науки. В её предмет входят: теория дизайна, обобщение опыта проектирования, индустриального воплощения, серийного изготовления и социального бытия полезных и красивых орудий труда, станков, машин, вещей и предметов, сочетающих в себе утилитарные и эстетические качества. Техническая эстетика развивается на стыке наук. Она анализирует эстетические, экономические, технические, гигиенические, эргономические (теории организации труда) факторы, а также психофизиологические проблемы, способствующие оптимизации условий деятельности человека.

Тиг, Уолтер Дарвин (1883-1960) – известный американский дизайнер первого поколения. Т. внес значительный вклад в формирование такого характерного для американского дизайна явления, как стайлинг, рассматривая его в качестве социального заказа потребителя.

Функционализм (от лат. Function – исполнение) – направление в архитектуре 20 в., утверждающее главенство практических функций, жизненных человеческих потребностей в определении планов и форм сооружений.

Футуризм (от лат. Futurum – будущее) – одно из авангардистских течений нач. 20 в. Особенно ярко проявился в поэзии и живописи Италии и России. Основная идея футуризма – отрицание художественного наследия прошлого и провозглашение необходимости создания «искусства будущего». В живописи в основном выразился в

совмещении точек зрения, умножении контуров, как бы вызванных стремительным движением, в деформации фигур, резких цветовых контрастах, во вторжении в композицию отрывков текста. Футуристы участвовали в политико-агитационных акциях советской власти, реформах системы художественного образования. Яркие представители: Д. Бурлюк, В. Маяковский, В. Хлебников.

Хенри Ван де Вельде (1863-1957) – крупнейший бельгийский архитектор и дизайнер, теоретик и педагог, один из создателей «ар нуво». Его особая позиция заключалась в отстаивании творческой индивидуальности художников, которые всегда будут выступать против любого предложения об установлении канона и типизации.

Экстер Александра Александровна (1882-1949) – представитель конструктивистского движения, живописец. Применяла кубистические формы для создания бытовых вещей, проявив интерес к прикладным искусствам. Преподавала во ВХУТЕМАСе, участвовала в оформлении 1-й Всероссийской сельскохозяйственной выставки (1923), создавала эскизы росписей тканей, разрабатывала проекты женской одежды.

Эргономические требования – это использование вещи человеком, соответствие вещи его физическим, психологическим и физиологическим данным. Эргономические требования определяют условия, необходимые для оптимального функционирования системы «изделие-человек».